



Bénédicte Delignon

**LA MORALE DE L'AMOUR
DANS LES *ODES* D'HORACE
POÉSIE, PHILOSOPHIE ET POLITIQUE**



Dans les odes érotiques, Horace conjugue exaltation de la passion et morale de l'amour, élaborant une poétique tout à fait originale : il chante la puissance et les beautés du désir, mais n'en invite pas moins les jeunes filles à se marier, les matrones à être fidèles, les jeunes gens à se contrôler et les vieilles femmes à renoncer à l'amour. Il rompt ainsi avec la tradition qui le précède, de Sappho aux élégiaques latins en passant par Anacréon, Alcée ou Catulle. Pour comprendre cette intrusion de la morale dans le domaine érotique, il faut tenir compte de tout ce qui fonde la poétique d'Horace dans les *Odes* : l'ambition de devenir une voix de la cité, la nécessité de dire son adhésion au nouveau régime, mais aussi l'intérêt pour la philosophie, y compris l'Académie, dont on sous-évalue l'importance dans son œuvre. Les enjeux moraux sont cependant indissociables des choix poétiques. C'est en poète qu'Horace se fait philosophe, jouant sur la coïncidence de certains motifs proprement lyriques avec une morale d'origine philosophique. C'est également en poète qu'il réconcilie l'exaltation de la passion et la morale, grâce à un jeu sur les genres, les formes et leur pragmatique.

Bénédicte Delignon éclaire la manière dont se tissent, dans les *Odes*, l'inspiration érotique, le substrat philosophique, le contexte politique et les choix poétiques de celui qui se regarde comme l'inventeur de la lyrique latine.

Contenu de ce document :

Bénédicte Delignon · La morale de l'amour dans les *Odes* d'Horace · PDF complet

Bénédicte Delignon est professeure de langue et littérature latines à l'École normale supérieure de Lyon. Elle a notamment publié *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté* (2006) et de nombreux articles sur la poésie d'époque augustéenne. Elle s'intéresse en particulier au contexte socio-politique et culturel de la production poétique, ainsi qu'au dialogue entre la poésie et la philosophie.

Illustration : Sandro Botticelli, *Vénus et les Trois Grâces offrant des présents à une jeune fille*, détail, fresque, ca 1483, Paris, musée du Louvre © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Angèle Dequier

ISBN :

979-10-231-3523-7

<http://sup.sorbonne-universite.fr>

LA MORALE DE L'AMOUR DANS LES *ODES* D'HORACE



R O M E E T S E S
R E N A I S S A N C E S
collection dirigée par Hélène Casanova-Robin

Les Présocratiques à Rome
Sylvie Franchet d'Espèrey & Carlos Lévy (dir.)

Apulée: roman et philosophie
Géraldine Pulcini

L'Oc et le calame. Liber discipulorum. Hommage à Pierre Laurens

La Révélation finale à Rome: Cicéron, Ovide, Apulée
Nicolas Lévi

*Traduire les Anciens en Europe du Quattrocento à la fin du XVIII^e siècle.
D'une renaissance à une révolution ?*

Laurence Bernard-Pradelle & Claire Lechevalier (dir.)

Pétrarque épistolier et Cicéron. Étude d'une filiation
Laure Hermand-Schebat

*La Poétique d'Ovide, de l'épigramme à l'épopée des Métamorphoses.
Essai sur un style dans l'Histoire*

Anne Videau

Temps et éternité dans l'œuvre philosophique de Cicéron
Sabine Luciani

La Ville et l'univers familial, de l'Antiquité à la Renaissance
Perrine Galand-Hallyn & Carlos Lévy (dir.)

Vivre pour soi, vivre dans la cité
Perrine Galand-Hallyn & Carlos Lévy (dir.)

Bénédicte Delignon

La Morale de l'amour
dans les *Odes* d'Horace

Poésie, philosophie et politique

Ouvrage publié avec le concours de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0576-6

Mise en page Emmanuel Marc DUBOIS, Issigeac
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

À Jacqueline Dangel,
in memoriam

Minuentur atrae / carmine curae (*Carm.* IV, 11)

À Yves, Hadrien et Adèle

Felices ter et amplius / quos inrupta tenet copula
(*Carm.* I, 13)

INTRODUCTION

À ce jour, à notre connaissance, seules quatre monographies ont été consacrées aux odes érotiques d'Horace et elles illustrent chacune à leur manière les difficultés inhérentes à un tel corpus¹. Se pose tout d'abord la question du statut de la 1^{re} personne du singulier, beaucoup plus présente dans les odes érotiques que dans d'autres poèmes. Depuis les travaux de William S. Anderson, la notion de *persona* s'est imposée chez les commentateurs de la poésie latine et l'on ne confond plus Properce et l'amant de Cynthie, Tibulle et l'amant de Délie, Horace et l'amant de Chloé ou de Lydia². Dans les odes érotiques cependant, la tentation de la lecture biographique reste forte, notamment parce que la mention de personnages ayant réellement existé, comme Mécène, Valgius, Tibulle ou Paulus Maximus, y invite. Yvan Nadeau, même s'il prend la précaution de distinguer Horace de l'amant qui dit *je* et qu'il nomme Quintus, emprunte beaucoup à la biographie du premier lorsqu'il cherche à reconstituer le « roman d'amour » du second³. À l'opposé de l'interprétation biographique, on trouve la lecture symbolique de Richard Minadeo⁴. Richard Minadeo ne s'embarrasse pas du fait que les odes érotiques représentent des personnages de l'entourage réel d'Horace : il choisit délibérément de ne pas tenir compte du contexte historique et culturel des *Odes*, pour y rechercher toute une série de symboles sexuels à valeur universelle. Il distingue ainsi les symboles masculins que sont les armes, les bateaux, le serpent, l'oiseau, le bâton, le plectre, le thyrsos ou l'arbre, et les symboles féminins que sont tous les objets concaves comme la maison ou la grotte, mais aussi la terre et la mer. Cette lecture symbolique, inspirée des théories psychanalytiques, n'est sans doute pas dépourvue d'intérêt, mais elle ne permet pas de mesurer la spécificité de la poésie érotique horatienne

- 1 Richard Minadeo, *The Golden Plectrum. Sexual symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Rodopi, 1992 ; Ronnie Ancona, *Time and the Erotic in Horace's Odes*, Durham (NC), Duke UP, 1994 ; Yvan Nadeau, *Erotica for Caesar Augustus. A Study of the Love-Poetry of Horace, 'Carmina', Books I to III*, Bruxelles, Latomus, 2008 ; Mathias Eicks, *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011.
- 2 William S. Anderson, *Essays on Roman Satire*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1982, p. 41-49, qui développe la théorie de la *persona* à propos des *Satires* de Juvénal.
- 3 Yvan Nadeau, *Erotica for Caesar Augustus*, *op. cit.*, p. 11-29, p. 49-57 et p. 78-87.
- 4 Richard Minadeo, *The Golden Plectrum*, *op. cit.*, *passim*.

et rencontre très vite ses limites par son universalité même⁵. Ronnie Ancona, consciente de ces deux écueils, situe les odes érotiques dans leur contexte de production sans pour autant recourir à l'interprétation biographique et nous nous appuyerons sur plusieurs de ses analyses, notamment celle de la double temporalité des *Odes*, particulièrement intéressante⁶. Elle adopte cependant une orientation féministe qu'elle annonce d'emblée⁷ et qui n'est absolument pas celle du présent ouvrage⁸.

Une question d'un tout autre ordre se pose à qui s'intéresse aux odes érotiques : celle de l'unité du corpus. Est-il légitime d'envisager les odes érotiques d'Horace comme si elles formaient un tout ? Dans la thèse qu'il a récemment publiée, Mathias Eicks a, d'une certaine manière, répondu par la négative. S'inscrivant dans la lignée des nombreux travaux qui ont porté, dans les années 1980, sur l'architecture des quatre livres des *Odes*⁹, il a montré que les pièces érotiques, loin de former un corpus spécifique, entretiennent avec les pièces philosophiques ou civiques de véritables liens, tant formels que thématiques¹⁰. Nous nous accordons pour considérer avec lui que les odes érotiques ne peuvent pas être comprises isolément et doivent toujours être interprétées comme un élément du tout que constitue le recueil lyrique. Une telle approche n'interdit cependant pas d'envisager le corpus érotique pour lui-même. On pourrait même dire

10

5 Richard Minadeo place les symboles sexuels au cœur d'une tension entre la conscience aiguë de la mort et la beauté de la vie (*ibid.*, p. 10-11). Mais c'est l'érotisme en général, et non les symboles sexuels en particulier, qui occupe cette place, et de ce point de vue, la lecture symbolique n'est pas décisive.

6 Ronnie Ancona, *Time and the Erotic in Horace's Odes*, *op. cit.*

7 *Ibid.*, p. 15-20. Elle s'inscrit dans la lignée des travaux de Judith Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana UP, 1978 et de Janet Montefiore, *Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity in Women's Writing*, London/New York, Pandora, 1987. Judith Fetterley dénonce la tendance à vouloir donner comme universels des termes qui sont spécifiquement masculins, et Janet Montefiore critique la poésie masculine en ce qu'elle réduit l'aimée à n'être que l'instrument par lequel le poète se définit lui-même.

8 *Ibid.*, p. 103-139. Elle regarde ainsi la temporalité cyclique comme l'expression d'un érotisme masculin qui tente en vain de contrôler l'objet féminin dans un déni du temps qui passe et de la mort. Nous ne pensons pas qu'Horace cherche à interroger la volonté de domination masculine, dans la mesure où les Romains ne voyaient là que le rapport socialement admis entre un homme et une femme. Il faut étudier la répartition des rôles féminins et masculins dans les odes érotiques et sur ce terrain, l'apport des *gender studies* est réel. Mais il nous paraît également important de tenir compte des représentations et des réalités antiques.

9 Voir, par exemple, Neville E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, London/New York/Toronto, Oxford UP, 1961 ; Matthew S. Santirocco, *Unity and design in Horace's Odes*, Chapel Hill, London, The University of North Carolina Press, 1986 ; David H. Porter, *Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1987.

10 Mathias Eicks, *Liebe und Lyrik*, *op. cit.*, p. 229-319. Il montre notamment que le thème du salut, la figure du conseiller, l'image de la grotte ou la métaphore de l'eau sont autant de liens entre les odes érotiques et les odes civiques. De même, l'eau est le symbole de toutes sortes de crises que la poésie lyrique permet de dépasser et qui peuvent être aussi bien de nature érotique que de nature politique.

que c'est en tant qu'elles sont intégrées à un recueil qui comporte des poèmes philosophiques ou politiques que les odes érotiques posent des questions qui leur sont propres et méritent de retenir spécifiquement l'attention. De fait, les élégies ou les épigrammes trouvent leur place dans des recueils qui sont exclusivement érotiques, ou qui du moins sont placés sous le signe d'une certaine légèreté, relevant de ce que Catulle nomme des *nugae*. En faisant cohabiter motifs érotiques et motifs civiques dans les mêmes livres, en conjuguant inspiration sapphique et inspiration pindarique, Horace fait œuvre nouvelle. Éclairer le statut des odes érotiques dans le recueil, ce n'est donc pas seulement étudier les liens thématiques et formels qu'elles entretiennent avec les autres poèmes : c'est comprendre quelle est leur légitimité à figurer parmi des pièces philosophiques ou politiques, et sur quelle poétique singulière se fonde une telle légitimité.

Le présent ouvrage se propose d'éclairer la poétique des odes érotiques en prenant en compte à la fois leur statut dans le recueil, la place de la 1^{re} personne du singulier, la présence d'éléments empruntés à la réalité historique, l'influence d'une tradition poétique complexe et multiple (la lyrique grecque archaïque, la poésie hellénistique, Catulle, l'élégie latine), mais aussi un élément que les commentateurs ont tendance à négliger : la forte dimension morale des odes érotiques, qui est une spécificité horatienne et ne connaît guère de précédent.

UN HÉRITAGE MULTIPLE

Les *Odes* empruntent à de multiples modèles, au premier rang desquels on trouve la lyrique grecque archaïque. Dès l'ode liminaire du livre I, Horace formule le souhait d'être compté au nombre des *lyrici uates* (Hor., *Carm.* I, 1, 29-36). Mais la lyrique grecque est une réalité complexe. Le terme *λυρικός* a très vraisemblablement été créé par les bibliothécaires alexandrins, qui cherchaient à classer la production poétique archaïque et regroupèrent sous cette étiquette les poèmes accompagnés de musique¹¹. Les poètes, quant à eux, les désignaient sous le vocable *μέλος*, c'est-à-dire « chanson »¹². Claude Calame a donc raison

11 L'adjectif *λυρικός* n'apparaît qu'au II^e siècle av. J.-C. On le trouve sur une inscription (*F. Delphes* III.i n° 49 = *SIG* [3] n° 660) et dans des épigrammes de l'*Anthologie palatine* dont la plus ancienne remonte probablement à la fin du II^e siècle. Au I^{er} siècle av. J.-C., Didyme d'Alexandrie écrit un *Περὶ τῶν λυρικῶν ποιητῶν*. L'adjectif *μελικός*, formé sur *μέλος*, n'apparaît qu'au I^{er} siècle av. J.-C. Il entre alors en concurrence avec *λυρικός*, mais semble qualifier les poètes lyriques contemporains, tandis que le terme *λυρικός* s'applique plutôt aux poètes archaïques du canon alexandrin. Les Romains adoptent les deux adjectifs, avec cependant une fréquence plus haute pour *lyricus* que pour *melicus*, et ne font apparemment aucune différence de sens. Pour une histoire de ces deux termes, voir Hans Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München, Neuer Filser-Verlag, 1936, p. 7-16 ; Cecil Maurice Bowra, *Greek Lyrik Poetry. From Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press, [1936] 1961, p. 1-4.

12 Voir par exemple Alcman., 39.1 P.M.G., Pind., *Pyth.* II, 68.

de souligner que la lyrique n'est pas un genre poétique et qu'il existe de multiples formes « mélïques »¹³. Si l'on en croit l'*Ode* IV, 9, dans laquelle il se compare à six des neuf poètes lyriques du canon alexandrin¹⁴, c'est cette définition large que retient Horace¹⁵. Et de fait, la variété de l'héritage lyrique est sensible dans les odes érotiques : la lyrique symposiaque cohabite avec d'autres formes moins attendues, comme l'épithalame, l'iambe ou le parthénée¹⁶.

Bien qu'il prétende être le premier poète à avoir adapté la strophe alcaïque en territoire romain (Hor., *Epist.* I, 19, 32-33), c'est-à-dire à avoir tenté de créer une poésie lyrique latine, Horace a eu des prédécesseurs, en particulier Catulle¹⁷.

12

13 Claude Calame, « Réflections sur les genres littéraires en Grèce archaïque », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 17, 1974, p. 113-128.

14 La tradition romaine considère que ce canon de neuf poètes a été établi par Aristophane de Byzance et Aristarque (Hor., *A.P.* 450 et Quintilien, X, 1, 54 et 61). Mais ce n'est pas certain. Il apparaît en tout cas définitivement établi au I^{er} siècle av. J.-C., comme l'attestent deux épigrammes de l'*Anthologie palatine* (IX, 184 et 571). Pour Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, il s'agit plutôt d'une sélection naturelle, qui s'est faite en fonction des goûts du public (*Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1900, p. 4-10 et p. 63-71). Pour de nombreux commentateurs, l'origine alexandrine de la sélection est tout à fait plausible. Voir Rudolf Pfeiffer, *History of the Classical Scholarship*, Oxford, Clarendon Press, 1968-1976, 2 vol., t. I. *From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, 1968, p. 203-207 ; Hans Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, op. cit., p. 25-26 ; Italo Gallo, « L'épigramme biographique sui nove lirici e il 'canone' alessandrino », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 17, 1974, p. 106-109 ; Silvia Barbantani, « Lyric in the Hellenistic period and beyond », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 297-318.

15 Outre Alcée, Pindare, Stésichore et Anacréon, qui sont nommés, Horace évoque également Simonide, avec la périphrase *Camenaë Cœæ*, et Sappho avec la périphrase *Aeolia puella*. Pour Alessandro Barchiesi (« Lyric in Rome », dans Felix Budelmann [dir.], *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, op. cit., p. 324), l'expression *Camenaë Cœæ* peut également désigner Bacchylide, qui est né lui aussi à Céos et qui, dans un poème adressé à Hiéron, se nomme « le rossignol de Céos » : Κηϊας ἀηδόνοϋ (Bacch. 3.98 Maehler). De fait, la périphrase est proche et le thème est, comme dans l'*Ode* IV, 9, celui de l'immortalité du poète : Bacchylide fait remarquer à Hiéron que seul le poète vit pour l'éternité. Qu'Horace évoque en une même périphrase deux poètes distincts n'aurait en soi rien de surprenant. De la même manière, il joue parfois sur l'origine géographique commune d'Alcée et de Sappho pour les nommer tous deux en une seule et même expression : dans l'*Ode* I, 1, 34, avec le *Lesbom barbiton* ; dans l'*Ode* III, 30, 13-14, avec l'*Aeolium carmen*. Pour Alcée et Sappho, c'est d'autant moins étonnant que les deux poètes sont par ailleurs explicitement nommés et associés par Horace, qui ne cache pas l'admiration qu'il leur voue indistinctement (*Carm.* II, 13, 21-28). L'association de Simonide et de Bacchylide, si elle n'est pas explicitée ailleurs dans les *Odes*, n'en est pas moins légitime, ne serait-ce que parce que Bacchylide fut l'élève et le neveu de Simonide, selon la tradition.

16 Pour la lyrique symposiaque, voir par exemple les *Odes* I, 17, III, 28 ou IV, 11 ; pour le parthénée, l'*Ode* II, 5 ; pour l'épithalame, les *Odes* II, 5 ou IV, 1 ; pour l'iambe, l'*Ode* I, 25. Toutes ces odes et la fonction qu'y endossent les modèles grecs sont traitées dans les chapitres 7 et 8.

17 Avant Catulle, les premiers poètes à avoir importé à Rome la lyrique sont sans doute Laevius et Valerius Aeditus, dont nous ne pouvons malheureusement pas nous représenter l'influence sur Horace, puisque nous n'avons conservé de leurs œuvres que quelques fragments. Sur ces premiers lyriques latins, voir Alessandro Barchiesi, « Lyric in Rome », art. cit., p. 319-335.

Là encore, l'héritage est divers : les odes érotiques doivent certains motifs aux poèmes à Lesbie, qui préfigurent les élégies de Tibulle et de Propertius, mais aussi au *Carmen* 51, jalon important de la réception du fragment 31 V. de Sappho, ou encore aux épigrammes, avec lesquelles Catulle prolonge une tradition d'époque hellénistique. Même si Horace se garde de le nommer, Catulle constitue donc une figure importante pour les odes érotiques, puisqu'il est le lieu d'articulation de la lyrique grecque archaïque, de l'épigramme hellénistique et de l'élégie érotique romaine, autrement dit le lieu d'articulation de trois moments de la poésie érotique qui se retrouvent dans les *Odes*.

LA MORALE DANS LA TRADITION POÉTIQUE ÉROTIQUE

Ces héritages multiples présentent cependant une caractéristique commune : l'absence de point de vue moral. Une grande partie de la poésie érotique antique chante en effet le désir sexuel et le plaisir charnel, indépendamment de toute considération éthique et de toute volonté d'édification. La poésie symposiaque vient ainsi redoubler le plaisir qu'il y a à boire et à aimer au banquet, en le chantant. L'épithalame, qui accompagne les jeunes mariés jusqu'à la chambre nuptiale, célèbre la beauté physique de la jeune fille ou bien exprime ses craintes : il s'agit de dire le désir naissant des époux, ou d'y suppléer par le chant, et de célébrer leur union charnelle¹⁸. Catulle, lorsqu'il compose le chant d'hyménée du *Carmen* 61, s'inscrit tout à fait dans cette tradition. Certes les vers 101-105 visent à rassurer la fiancée en lui promettant que son mari ne commettra pas l'adultère. Mais en dehors de ce passage, les 235 vers qui composent le poème n'ont aucun rapport avec la morale matrimoniale : ils encouragent les fiancés à se livrer à l'amour et à consommer leur union. Le parthénée, pour autant qu'on puisse en juger d'après les fragments que nous avons conservés, était sans doute chanté par un chœur de jeunes filles au moment où l'une d'elles s'apprêtait à se marier et l'on y trouve des allusions aux relations homoérotiques pré-matrimoniales : il s'agissait sans doute de chanter l'initiation sexuelle de la jeune fille au moment où elle accédait à une nouvelle forme de sexualité¹⁹.

Une autre partie de la production poétique érotique dit la puissance de la passion, mais là encore sans volonté d'édification. Le fameux fragment 31 V.

18 Voir par exemple Sappho, 30 V., 108 V., 113 V., 114 V.

19 Claude Calame analyse dans cette perspective le premier parthénée d'Alcman, dans lequel les choreutes louent la beauté d'Hagésichora, avec des allusions érotiques évidentes (*Les Chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, Ateneo e Bizarrì, 1977, p. 86-97). Les parthénées étaient vraisemblablement associés à un rituel marquant l'accession des jeunes filles à l'âge de la maturité sexuelle et du mariage. Dans ce contexte, les vers homoérotiques commémorent les relations qui prévalaient dans l'univers que les jeunes filles s'apprêtent à quitter.

de Sappho évoque les symptômes de l'amour : l'incapacité à articuler un son, la vue qui se brouille, la fièvre, les frissons, le sentiment que l'on va mourir. Sappho ne condamne pas la passion au nom des souffrances qu'elle suscite : les symptômes de l'amour lui permettent seulement d'affirmer la violence de la passion, indépendamment de tout jugement moral. De la même manière, lorsque Catulle chante les souffrances que lui inflige Lesbie, c'est en tant qu'elles prouvent la force de la passion dont il est la proie, et non pour dissuader quiconque d'aimer. Les poètes élégiaques reprendront ce motif, en évoquant la *puella* capricieuse, les attentes déçues, la jalousie, les remords, les désespoirs, au gré des ruptures et des retrouvailles. Ils exalteront ainsi la puissance de la passion, en même temps que la poésie qui la chante : pour les élégiaques, aimer, souffrir et écrire, c'est tout un et l'exaltation de la souffrance amoureuse est une exaltation de la poésie elle-même²⁰.

14

La poésie érotique est à ce point dépourvue d'intention morale que lorsqu'il est question d'adultère, elle loue le plaisir des amants, au lieu de déplorer la faute. Le *Carmen* 83 de Catulle donne ainsi la parole à l'amant qui raille le mari berné. Dans l'*Élégie* I, 2, Tibulle encourage Délie à tromper son mari.

Seule l'épigramme satirique associe parfois inspiration érotique et inspiration morale. Mais elle utilise alors un motif érotique pour stigmatiser un personnage ou un vice et non pour tenir un discours moral sur l'amour. Ainsi certaines épigrammes hellénistiques se moquent-elles de la cupidité des courtisanes, reprenant là un *topos* comique²¹. Catulle a recours à des invectives sexuelles dans des épigrammes qui ne visent à rien d'autre qu'à discréditer César²². Et lorsqu'il compose des épigrammes érotiques, et non satiriques, l'épicurien Philodème chante les plaisirs de l'amour indépendamment de toute considération d'ordre moral, dissociant tout à fait la pratique poétique de la pratique philosophique²³.

20 C'est pourquoi par exemple, dans les *Élégies* I, 7 et I, 9, Propertius engage Ponticus à renoncer à l'épopée au profit de l'élégie maintenant qu'il connaît la blessure d'amour.

21 Voir par exemple l'épigramme de Posidippe, *A. P.* XII, 131, qui a vraisemblablement inspiré l'*Ode* I, 30 d'Horace.

22 Voir les *Carmina* 105, 114 et 115.

23 Dans la doctrine épicurienne, le plaisir érotique est un plaisir cinétique, c'est-à-dire un plaisir de second ordre, incapable d'apporter le bonheur véritable et susceptible de causer de nombreux déplaisirs. Les épigrammes de Philodème, dans lesquelles la douleur ne vient jamais troubler l'érotisme joyeux et triomphant du poète, semblent donner tort à l'éthique du Jardin. L'épigramme V, 4 de l'*Anthologie palatine* met en scène les amants au moment où la servante quitte la chambre pour les laisser se livrer à l'amour. L'épigramme 46 est un amusant dialogue entre le poète et une prostituée, qui constitue une sorte de négociation érotique à l'issue de laquelle celui-ci obtient sur le champ ce qu'il désire. Dans l'épigramme 115, Philodème dresse la liste de toutes les Démones qu'il a aimées, comme son nom l'y prédestinait. Dans l'épigramme 120, c'est une femme qui vient clandestinement se livrer au poète, après avoir bravé la nuit et la pluie. Dans l'épigramme 121, il chante tous les attributs de sa maîtresse. L'épigramme 123 célèbre l'union de deux amants sous les regards de la Lune, jalouse de leur plaisir. Dans

De ce point de vue, la production érotique d'Horace rompt avec la tradition. De nombreuses odes condamnent ainsi la passion érotique au nom des souffrances physiques qu'elle cause : dans l'*Ode* I, 13, l'expérience des symptômes de la jalousie conduit le poète à faire l'éloge d'une union de type matrimonial ; dans l'*Ode* I, 17, le poète conseille à Tyndaris de fuir les violences physiques que lui inflige le possessif Cyrus ; dans l'*Ode* III, 10, l'amant refuse d'endurer trop longtemps le froid et la tempête devant la porte close de sa maîtresse. D'autres odes condamnent la passion érotique en raison des souffrances morales qu'elle suscite : le poète prononce ainsi à plusieurs reprises une *renuntiatio amoris* pour échapper aux tourments d'un amour qui n'est pas payé en retour²⁴ ; dans l'*Ode* I, 33 il conseille à Albius d'oublier Glycère, qui l'a abandonné pour un rival plus jeune, et de mettre un terme à ses lamentations ; dans l'*Ode* IV, 11, il prodigue le même conseil à Phyllis, amoureuse de Téléphe, un garçon qui n'est pas pour elle ; dans l'*Ode* I, 22, il célèbre son amour pour Lalagé, un amour qui le met à l'abri de toutes les souffrances et de tous les dangers.

Plusieurs odes refusent la passion en tant qu'elle détourne des devoirs civiques : dans l'*Ode* I, 8, le poète demande à Lydia de laisser Sybaris reprendre l'entraînement militaire ; l'*Ode* I, 15 stigmatise l'*inertia* de Paris, amant à la lyre qui laisse les autres Troyens se battre contre les Grecs alors même qu'il est cause de la guerre ; dans l'*Ode* II, 9, le poète conseille à Valgius de cesser de se lamenter sur la disparition de Mystès, son *puer delicatus*, pour chanter la gloire de César. D'autres odes enfin défendent une morale matrimoniale : l'*Ode* II, 5 présente le mariage comme le destin naturel de la jeune Lalagé ; l'*Ode* III, 11 est une invitation au mariage adressée à la jeune Lydé ; l'*Ode* III, 12 met en scène les premiers émois de Néobulé, émois qui restent cependant contenus dans le strict périmètre de la *domus*, sous la surveillance d'un oncle sévère ; l'*Ode* III, 7 rassure Astérie sur la fidélité de son époux et l'invite à faire preuve de la même chasteté pendant son absence, en dépit des avances insistantes de son voisin Énipée.

l'épigramme 306, une femme encourage le poète à être plus entreprenant et à ne pas s'en tenir aux préliminaires. Même l'épigramme 107, qui évoque la figure du rival et les souffrances de la jalousie, évoque finalement le plaisir du poète, qui a trouvé son bonheur dans les bras d'une femme plus accueillante. Philodème compose ses épigrammes comme un divertissement, indépendamment de la doctrine philosophique dont il est par ailleurs un représentant. Sur le statut de la poésie chez Philodème, voir *infra*, p. 31, n. 23.

24 Voir Hor., *Carm.* I, 5, III, 26 et IV, 1.

Pour comprendre cette rupture d'Horace avec la tradition poétique érotique qui le précède, il faut tenir compte du fait qu'en se présentant comme le fondateur de la lyrique latine, il entend redéfinir le statut du poète dans la cité.

Avant Horace, la lyrique grecque archaïque à Rome est essentiellement connue par sa réception hellénistique et par la réélaboration qu'en proposent les poètes néotériques. Ce sont alors les motifs érotiques qui occupent le premier plan²⁵ car même si la grandeur de Pindare est devenue proverbiale²⁶, les formes civiques ou rituelles s'acclimatent difficilement en territoire romain, en raison notamment du peu de place qu'occupe le chant dans la culture latine, y compris dans les pratiques religieuses. La lyrique est alors regardée à Rome comme une poésie légère et Sénèque pourrait dire vrai lorsqu'il affirme que Cicéron refusait de consacrer du temps à la lecture des *lyrici*²⁷. Lorsqu'Horace écrit, dans son épître à Auguste, que le poète est *utilis urbi*, « utile à la cité » (Hor., *Epist.* II, 1, 124), et qu'il fait suivre cette affirmation d'un éloge de la poésie chorale, il fait donc preuve d'une grande originalité²⁸. Il affirme d'abord que le poète peut assumer la formation morale de la jeunesse :

16

*Os tenerum pueri balbumque poeta figurat,
torquet ab obscenis iam nunc sermonibus aurem,
mox etiam pectus praeceptis format amicis,
asperitatis et inuidiae corrector et irae,
recte facta refert, orientia tempora notis
instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.*

25 Le fragment 18 Courtney de Laevius appartient à un poème sur Protesilaus et Laodamie : l'héroïne semble imaginer les dangers que court son mari en Asie et voir la guerre de Troie à travers les yeux de Sappho. On y trouve les thèmes de la jalousie, de l'élégance et de la séduction des femmes orientales et l'on a rapproché ce fragment de Sappho, 98, 10-11 V. Voir *The Fragmentary Latin Poets*, éd. et comment. Edward Courtney, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 118-142 et Marco Fantuzzi, « Levio, Saffo e la grazia delle fanciulle lidie (Laev. Fr. 18) », dans Luigi Belloni, Guido Milanese, Antonietta Porro (dir.), *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e pensiero, 1995, p. 341-347. L'un des deux fragments de Valerius Aeditus que nous avons conservés, le fragment 1 Courtney, évoque les symptômes de l'amour et rappelle les représentations sapphiques de la passion.

26 Voir Cic., *Orat.* 4 ou *Fin.* 2.115, qui ne fait finalement que reprendre les canons alexandrins.

27 Sénèque, *Ep.* 49, 5 : *negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat lyricos*. « Cicéron affirmait que, même si on lui offrait une vie deux fois plus longue, il n'aurait jamais le temps de lire les poètes lyriques ».

28 C'est ce qu'a parfaitement montré Mario Citroni dans « Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique comme poésie civique », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 225-242. Il fait la preuve que Cicéron n'a jamais lu Pindare et considère la lyrique comme un phénomène proprement grec qui, en latin, n'a même pas de nom.

Le poète façonne la bouche tendre et bégayante de l'enfant, il détourne d'abord son oreille des conversations indécentes ; bientôt il forme aussi son cœur par des préceptes amis, censeur de l'indocilité, de l'envie, de la colère ; il rapporte de belles actions, il instruit les générations nouvelles par des exemples illustres, il console la pauvreté et le chagrin²⁹.

Horace évoque ensuite un chœur de jeunes gens et de jeunes filles auquel le poète apprend des prières. De l'avis de tous les commentateurs, il fait ainsi allusion au *Carmen saeculare*. Il ne pouvait en effet trouver meilleure illustration d'une poésie *utilis urbi* que cette expérience de performance chorale, exceptionnelle à Rome. Mais la conviction qui s'exprime dans l'épître à Auguste a orienté sa pratique poétique bien avant le *Carmen saeculare*. Elle est à l'œuvre dès les premiers livres des *Odes*, où l'on trouve effectivement des poèmes moraux qui stigmatisent les passions, notamment la colère ou le chagrin, et des poèmes philosophiques qui disent la vanité des richesses matérielles³⁰.

Cette volonté de donner à la voix lyrique une véritable place dans la cité explique l'importance que prend la morale dans les odes, y compris dans les odes érotiques. Horace se trouve finalement à la croisée de deux chemins : il compose des odes érotiques, et à ce titre il est l'héritier de toute une tradition poétique qui célèbre la passion et l'union charnelle ; il inscrit ces odes érotiques dans un recueil par lequel il entend renouveler la lyrique latine et la légitimer aux yeux de l'élite intellectuelle romaine en lui conférant une véritable grandeur morale, et à ce titre, il doit rompre avec la tradition poétique qui le précède, en introduisant des motifs moraux dans des poèmes érotiques. C'est l'articulation de ces deux exigences que nous nous proposons d'étudier ici, pour montrer qu'elle fonde la poétique des odes érotiques.

UNE MORALE COMPOSITE

Avant d'étudier l'articulation de la morale et du chant de la passion dans les odes érotiques, il convient de préciser la nature de cette morale. De fait, de nombreux motifs peuvent être empruntés aussi bien à l'éthique philosophique qu'à la morale sociale, voire à l'idéologie politique du moment. La condamnation de la passion, par exemple, est un philosophème. Toutes les doctrines visent en effet à éradiquer la passion érotique³¹. Les épicuriens la

29 Hor., *Epist.* II, 1, 126-128.

30 Sur le chagrin, voir par exemple Hor., *Carm.* I, 7, l. 24 et II, 9 ; sur la colère, Hor., *Carm.* I, 16 ; sur les richesses matérielles, Hor., *Carm.* II, 10, l. 15 et III, 16.

31 Même Aristote qui, pour les autres passions, invite à la métriopathie plutôt qu'à l'apathie, considère que la passion érotique, contrairement à la colère ou à l'envie par exemple, ne peut pas se transformer en vertu si on la modère.

rejetent en tant qu'obstacle à l'ataraxie³². Les stoïciens y voit une perversion de la nature raisonnable de l'âme, le produit d'un jugement faux que le sage doit corriger pour accéder à l'apathie³³. Platon, alors même qu'il donne de la passion une définition généralisante qui n'est pas nécessairement négative, fait de la passion érotique une forme inférieure de la passion, attachée à la satisfaction du corps³⁴. Cette hiérarchie, si elle n'est pas explicitée par Platon lui-même, est tout à fait nette dans la relecture qu'en propose Plutarque, lorsqu'il fait de l'ἐπιθυμία, c'est-à-dire de la partie désirante de l'âme, la partie inaccessible au raisonnement, ingouvernable³⁵. La condamnation de la passion érotique par la philosophie s'exprime également très bien à travers les différentes traductions que Cicéron adopte pour παθός. Lorsqu'il cherche à en donner un équivalent exact, qui rende compte du sens généralisant que prend le terme dans la philosophie grecque, il retient le terme *adfectus*, qui n'est pas nécessairement négatif. Mais pour désigner plus précisément la passion érotique, il utilise l'expression *perturbatio animi*, qui combine à la fois la notion stoïcienne de folie et la représentation académicienne d'une âme au sein de laquelle la partie rationnelle doit gouverner la partie irrationnelle et ramener l'ordre³⁶. Lorsqu'il condamne la passion érotique, Horace introduit donc dans les *Odes* une morale qui est d'abord d'origine philosophique.

Mais la passion érotique est également condamnée par la morale traditionnelle romaine que l'on associe, un peu rapidement sans doute, au *mos maiorum*³⁷ et qui est incarnée, entre autres, par la figure de Caton l'Ancien³⁸. Dans la

32 Sur la condamnation de la passion érotique par les épicuriens, voir François Prost, *Les Théories hellénistiques de la douleur*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2004, p. 139-143, qui montre qu'elle s'inscrit dans la doctrine des plaisirs, autrement dit qu'elle est condamnée parce qu'elle entraîne des désagréments supérieurs aux plaisirs acquis. Voir aussi *infra*, p. 38-43.

33 Sur la condamnation des passions par les stoïciens, voir *ibid.*, p. 249-251, qui souligne qu'une telle condamnation est étroitement liée à leur conception moniste de l'âme.

34 Sur cette définition généralisante de la passion chez Platon, voir Jean-François Pradeau, « Platon, avant l'érection de la passion », dans Bernard Besnier, Pierre-François Moreau, Laurence Renault (dir.), *Les Passions antiques et médiévales*, Paris, PUF, 2003, 2 vol., t. I, *Théories et critiques des passions*, p. 17-28.

35 Plutarque, *Mor.* 441d5-442b8.

36 Voir Cicéron, *Tusc.* IV 35, 75-76 et *infra*, p. 132-135.

37 Le *mos maiorum* est en effet avant tout une culture de classe, les mœurs et coutumes qui permettent à l'élite aristocratique romaine de se reconnaître et de se perpétuer. Ce n'est que peu à peu que les normes morales du *mos maiorum* s'imposent à tous les Romains, jusqu'à devenir une sorte de « morale populaire ». Sur l'histoire du *mos maiorum* et de son statut, voir Wolfgang Blösel, « Die Geschichte des Begriffes *mos maiorum* von den Anfängen bis zu Cicero », dans Bernhard Linke, Michael Stemmler (dir.), *Mos maiorum. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsstiftung und Stabilisierung in der römischen Republik*, Stuttgart, F. Steiner, 2000, p. 25-97.

38 Sur Caton comme figure du *mos maiorum*, hostile à toute influence étrangère, et notamment à toute influence hellénistique, et défenseur de la vieille identité nationale, voir Francesco Della Corte, *Catone Censore. La vita e la fortuna* [1949], Firenze, La Nuova

Satire I, 2, Horace rapporte ainsi que Caton, voyant un jeune Romain sortir du lupanar, le félicita au motif qu'il valait mieux satisfaire un besoin sexuel auprès d'une prostituée que chercher à séduire une matrone³⁹. Mais d'après le scholiaste, l'anecdote comportait une suite : le lendemain, voyant le même jeune homme sortir du même lupanar, Caton se serait écrié : *Adulescens, ego te laudavi tamquam huc interdum uenires, non tamquam hic habitares*, « Jeune homme, je t'ai loué en pensant que tu venais ici de temps en temps, non que tu y vivais à demeure⁴⁰ ». Quel que soit le fond de vérité de l'anecdote, sa portée morale est claire : Caton, comme figure de la morale traditionnelle, condamne la passion érotique qui mène les jeunes gens aux pires excès.

Dans les vers qui suivent, Horace stigmatise l'amour excessif des affranchies, des mimes et des courtisanes, qui conduisit Salluste et Marseus à ruiner leur patrimoine : la mention des *meretrices* renvoie à la comédie nouvelle qui, si elle se montre indulgente envers les égarements de la jeunesse, finit toujours par réaffirmer le bienfondé de la morale traditionnelle et par substituer à la passion érotique le mariage. La condamnation de l'adultère et l'éloge du mariage qui parcourent les odes érotiques relèvent également de la morale traditionnelle autour de laquelle s'organise la société romaine. Mais à l'époque où Horace compose ses *Odes*, les questions matrimoniales ne sont pas dépourvues d'enjeux idéologiques et font même partie de la stratégie politique d'Octavien, puis d'Auguste. Il se pourrait par ailleurs que l'éloge du mariage ait des racines philosophiques : on trouve les traces d'une réflexion sur le rapport des époux chez les stoïciens, en particulier.

On mesure à quel point les motifs moraux ont de multiples origines possibles, souvent intriquées. Pour chaque ode érotique, il faudra donc déterminer, lorsque c'est possible, si la morale doit davantage à la philosophie, au *mos maiorum* ou à l'idéologie politique. Nous verrons combien la morale des *Odes* est composite.

Nous réserverons le terme *éthique* à la philosophie savante et le terme *morale* au *mos maiorum* afin de marquer la différence entre les doctrines savantes et la tradition : les premières définissent en effet le bien à la lumière d'un système dont l'éthique n'est qu'une partie, étroitement dépendante des deux autres parties que sont la physique et la logique ou la canonique ; la seconde définit

Italia, 1969, p. 108-122 et Jean-Louis Ferrary, *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Paris/Rome, École française de Rome, 1988, p. 531-539. Mais Erich S. Gruen invite à nuancer cette image : Caton est familier de la langue et de la culture grecques, toute son œuvre dépend du modèle grec, et par ses critiques, il cherche moins à le prohiber à Rome qu'à affirmer la supériorité du modèle romain qui, se l'appropriant, le dépasse (*Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca/New York, Cornell UP, 1992, p. 52-83).

³⁹ Hor., *Serm.* I, 2, 31-32.

⁴⁰ Pseudo-Acron, *ad loc.*

le bien au regard de pratiques sociales, qui peuvent évidemment varier d'une culture à l'autre, d'une époque à l'autre. Lorsqu'Horace s'empare de l'éthique philosophique, il ne se réapproprie pas tout un système, mais reprend seulement un motif, un philosophème : c'est pourquoi nous parlerons de la *morale* des *Odes*, y compris lorsqu'elle doit à l'éthique philosophique.

Dans une première partie, après avoir rappelé quel rapport Horace entretient avec la philosophie et après avoir posé quelques jalons méthodologiques, nous nous intéresserons au statut de la philosophie dans la morale des odes érotiques. Nous nous interrogerons d'abord sur la place de l'épicurisme dans les odes qui condamnent la passion érotique. Nous montrerons ensuite en quoi les doctrines du Jardin et du Portique permettent une relecture morale de la temporalité lyrique. Nous verrons enfin que Cicéron joue un rôle particulièrement important dans la constitution de la morale érotique des *Odes*, avec en particulier les notions de *decorum* et de *contentio*.

20

Dans une seconde partie nous traiterons des enjeux sociétaux et politiques de la morale des odes érotiques. Nous verrons comment la figure de l'amant-citoyen, l'introduction du devoir civique comme régulateur de l'érotisme ou encore les thèmes matrimoniaux viennent inscrire la morale des odes érotiques dans la tradition du *mos maiorum*. Mais la restauration du *mos maiorum* fait partie de l'idéologie du nouveau régime et de la stratégie du Prince. Nous relèverons plusieurs indices permettant d'affirmer que la morale de odes érotiques revêt également une valeur politique. Les enjeux politiques rejoindront les enjeux philosophiques dans l'étude des motifs de la paix et de l'*exercitatio* qui parcourent plusieurs poèmes.

La dernière partie de l'ouvrage sera consacrée à l'articulation de la morale et du chant de la passion dans les *Odes*. L'érotisme est mis à l'épreuve de la morale et cette confrontation fonde la poétique d'Horace. Nous montrerons d'abord comment le mélange des genres lui permet de concilier chant de la passion et morale. Nous étudierons ensuite le rôle de la pragmatique des formes, souvent détournées de leur visée première pour contribuer à cette poétique du compromis. Nous nous intéresserons enfin à la manière dont Horace conjugue homoérotisme et morale en mêlant des représentations grecques et des représentations romaines.

Lorsque nous citons des fragments de la lyrique grecque archaïque, nous utilisons l'édition d'Eva-Maria Voigt pour Sappho et Alcée (abrégée V.)⁴¹, la

41 *Fragmenta*, éd. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1971.

seconde édition de Martin L. West pour les poètes iambiques (abrégée W.)⁴², l'édition de Denys L. Page pour les autres (abrégée P.M.G.)⁴³. Pour Théocrite et les poètes bucoliques d'époque hellénistique, nous avons recours à l'édition d'Andrew S.F. Gow⁴⁴. Pour les *Odes*, nous adoptons le texte établi par François Villeneuve, en signalant le cas échéant que nous retenons une autre leçon⁴⁵.

Le *De rerum natura* de Lucrèce, a donné lieu à deux traductions récentes de grande qualité, celle de José Kany-Turpin et celle de Bernard Pautrat⁴⁶ : nous avons recours tantôt à l'une, tantôt à l'autre. Pour les autres auteurs, sauf mention contraire, les traductions sont les nôtres.

42 *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati*, éd. Martin L. West, Oxford, Clarendon Press, 1989-1992, 2 vol.

43 *Poetae Melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, Poetarum Minorum reliquias. Carmina Popularia et Convivialia, quaeque adespota feruntur*, éd. Denys L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1962.

44 *Idylles*, éd., trad. et comment. Andrew S.F. Gow, Cambridge, Cambridge UP, [1950] 1952.

45 *Odes et Épodes*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991.

46 *De rerum natura*, éd. et trad. José Kany-Turpin [1993], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997 et *De la nature des choses*, trad. Bernard Pautrat, éd. Alain Gigandet, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche classique », 2002. À l'heure où nous finissons de ce travail, nous n'avons pas été en mesure de consulter la traduction de Bernard Combaud, *Lucrèce. La naissance des choses*, édition critique et traduction, Bordeaux, Mollat, 2015.

PREMIÈRE PARTIE

La morale érotique des *Odes*
est-elle d'origine philosophique ?

LE STATUT DE LA PHILOSOPHIE DANS L'ŒUVRE D'HORACE :
POUR UNE NOUVELLE APPROCHE

Horace s'est-il intéressé à la philosophie ? Est-on fondé à rechercher, dans son œuvre, la trace de certaines doctrines ? Quelle est exactement la fonction des motifs d'origine philosophique que l'on y trouve ? Si les commentateurs ont longtemps évoqué l'épicurisme des *Odes* ou la conversion stoïcienne des *Épîtres* sans s'interroger sur le statut de la philosophie en poésie, la tendance actuelle est à la prudence, voire au refus d'appliquer aux œuvres d'Horace une telle grille de lecture. Il est difficile cependant, quand on sait l'importance que revêt l'éthique des passions dans la plupart des doctrines antiques, de considérer que les odes érotiques sont totalement dépourvues d'arrière-plan philosophique. C'est pourquoi il n'est pas inutile de revenir sur les liens qui unissent Horace à la philosophie et de définir les modalités selon lesquelles une étude des philosophèmes dans les *Odes* peut prendre sens.

25

PREMIÈRE PARTIE La morale érotique des *Odes* est-elle d'origine philosophique ?

DE L'HYPOTHÈSE DE LA CONVERSION AU CONSTAT DE L'ÉCLECTISME

On a longtemps considéré qu'Horace, d'abord sensible à la doctrine épicurienne, se serait peu à peu converti au stoïcisme. Cette hypothèse a été formulée pour la première fois par Joseph Paul Kohler en 1911 et a connu une belle postérité puisqu'elle est reprise par plusieurs commentateurs au moins jusque dans les années 1990¹. L'épicurisme dominerait dans les *Satires*, marquées par le refus de l'ambition et de l'engagement civique et invitant à une recherche personnelle de la sagesse. Mais peu à peu Horace, gagnant en maturité, prenant dans l'entourage d'Auguste la place que l'on sait et se préoccupant davantage de politique, se serait rapproché du stoïcisme, jusqu'à exprimer une véritable adhésion à la doctrine dans le premier livre de ses *Épîtres*².

1 Joseph Paul Kohler, *Epikur und Stoa bei Horaz*, Greiswald, Druck von J. Abel, 1911, p. 15-22 ; Edmond Courbaud, *Horace. Sa vie et sa pensée à l'époque des Épîtres*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1914, p. 35-196 ; Ulrich Knoche, *Die römische Satire*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1957, p. 86, qui considère que les premiers indices de la conversion à venir se trouvent au livre II des *Satires* ; Archibald Y. Campbell, *Horace. A new interpretation*, Wesport, Greenwood Press, 1970, p. 99 et p. 121-122 ; Richard Lyne, *Horace. Behind the Public Poetry*, New Haven/London, Yale UP, 1995, p. 21-30.

2 Dans cette perspective, Richard Lyne fait valoir que les *Satires* et les *Épîtres* défendent les mêmes principes éthiques, mais que ces principes visent au bonheur de l'individu

Une telle lecture est irrecevable, en particulier parce que la plupart des principes défendus par Horace dans les *Épîtres* peuvent être rattachés aussi bien à l'épicurisme qu'au stoïcisme, comme l'ont fait remarquer plusieurs commentateurs dès les années 1960³. Ainsi la condamnation des passions et la recherche de la *tranquillitas animi* sont-elles communes aux deux doctrines. Quant à l'idée que le stoïcisme se distinguerait de l'épicurisme par son invitation à l'action politique, elle a depuis longtemps été battue en brèche: ce n'est pas l'action politique que condamne l'épicurisme, mais la passion de la gloire et des honneurs, en ce qu'elle fait obstacle à l'ataraxie⁴; inversement, les stoïciens de l'époque augustéenne, en particulier Athénodore de Tarse, n'ont pas été sans souligner la difficulté que le sage éprouve à s'engager dans l'action politique lorsque la période est particulièrement troublée⁵. Comme l'a parfaitement montré Marcia L. Colish, l'hypothèse de la conversion stoïcienne d'Horace repose sur deux méthodes contestables⁶: la première consiste à isoler une série de citations horatiennes qui, extraites de leur contexte, peuvent effectivement être rapprochées de la doctrine stoïcienne, et à ne tenir compte ni des éléments épicuriens que l'on trouve dans d'autres passages, ni des poèmes dans lesquels Horace semble au contraire rejeter la doctrine du Portique; la seconde consiste à vouloir absolument retrouver dans la poésie d'Horace l'évolution qui a été la sienne dans la réalité, en particulier sur le plan politique, ce qui conduit les commentateurs à mettre en lumière, de manière arbitraire, certains éléments plutôt que d'autres. C'est pourquoi l'hypothèse de l'éclectisme philosophique d'Horace s'est peu à peu imposée et prévaut largement aujourd'hui.

dans les premières et au bonheur commun dans les secondes (*Horace. Behind the Public Poetry, op. cit.*, p. 21-30).

- 3 Voir Karl Hans Abel, « Horaz auf der Suche nach dem Wahren Selbst », *Antique und Abendland*, 15, 1969, p. 34-46; Charles Witke, *Latin Satire*, Leiden, E. J. Brill, 1970, p. 8. Cette objection apparaît déjà chez Walter Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, B. Schwabe & Co., 1948, p. 105-107 et 123-124.
- 4 Il n'est pas nécessaire d'avoir recours à l'idée d'un « épicurisme à la romaine » pour comprendre la compatibilité entre épicurisme et action politique. Carlos Lévy rappelle d'une part qu'Épicure lui-même acceptait l'action politique pourvu qu'elle ne nuisît pas à l'ataraxie, d'autre part que la société épicurienne peut être comprise comme l'expérimentation, à petite échelle, d'une forme de société à vocation universelle (*Les Philosophies hellénistiques*, Paris, LGF, coll. « Références », 1997, p. 97-99). Bernard Besnier montre par ailleurs que l'affirmation selon laquelle le sage n'exercera pas de magistratures signifie simplement que la pédagogie du sage doit passer par des voies privées (leçons ou discussions entre amis) et n'a nul besoin de l'autorité des institutions politiques (« Justice et utilité de la politique dans l'épicurisme », dans Clara Auvray-Assayas, Daniel Delattre [dir.], *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2001, p. 154).
- 5 Voir Pierre Grimal, « La philosophie d'Horace au premier livre des *Épîtres* », *Vita Latina*, 146, 1997, p. 7.
- 6 Voir Marcia L. Colish, *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages*, t. 1, *Stoicism in Classical Latin Literature*, Leiden, E. J. Brill, 1985, p. 162-163.

Dès 1911, dans l'introduction de son édition des *Satires*, Paul Lejay soulignait la présence d'influences philosophiques variées : le stoïcisme, l'épicurisme, mais aussi l'aristotélisme et le pythagorisme⁷. Aux côtés des tenants de la conversion au stoïcisme, il s'est ainsi toujours trouvé des partisans de l'éclectisme philosophique⁸. C'est dans cette perspective que Pierre Grimal analyse l'*Épître* I, 18, et en particulier le passage dans lequel Horace invite Lollius à étudier la philosophie :

*Inter cuncta leges et percontabere doctos,
qua ratione queas traducere leniter aeuum,
num te semper inops agitet uexetque cupido,
num pauor et rerum mediocriter utilium spes,
uirtutem doctrina paret naturane donet,
quid minuat curas, quid te tibi reddat amicum,
quid pure tranquillet, honos an dulce lucellum,
an secretum iter et fallentis semita uitae.*

Au milieu de tout cela, tu liras les œuvres des savants, tu leur demanderas comment tu peux traverser ta vie sans heurts, si toujours le désir indigent te tourmentera et te ballottera, ou encore la peur et l'espoir des choses qui n'ont que peu d'utilité, si c'est la science qui procure la vertu, ou si c'est la nature qui la donne, ce qui diminue les passions, ce qui te rend ami de toi-même, ce qui procure une tranquillité sans mélange, les honneurs, un gain qui vous flatte ou une route écartée et le sentier d'une vie qui se cache⁹.

Cette invitation à la philosophie vaut également pour Horace. Dans les vers qui suivent immédiatement, le poète affirme rechercher pour lui-même cette *tranquillitas animi* qu'il souhaite à Lollius : *aequum mi animum ipse parabo* (v. 112). Les vers 96 à 103 offrent donc une image assez juste des doctrines philosophiques vers lesquelles il entend se tourner dans sa quête de la sagesse.

7 Q. *Horati Flacci Satirae*, éd. Paul Lejay, Paris, Hachette, 1911, p. vii-xxxvi.

8 Certains commentateurs ont ainsi cherché à montrer qu'Horace conjugait, y compris dans ses œuvres de la maturité, un intérêt pour le stoïcisme et un véritable et persistant attachement à l'épicurisme. Voir Vincenzo Ussani, « Orazio e la filosofia popolare », *Atene e Roma*, 19, 1916, p. 2-5; Norman W. De Witt, « Epicurean Doctrine in Horace », *Classical Philology*, 34, 1939, p. 127-134; Henry D. Sedgwick, *Horace. A biography*, (Cambridge (Mass.)), Harvard UP, 1947, p. 147-151. D'autres commentateurs, à la suite de Paul Lejay, ont montré que la philosophie chez Horace ne se limitait pas à l'épicurisme et au stoïcisme et ont mis en lumière l'importance d'Aristote, de Platon et de Pythagore. Voir Zoja Pavlovsis, « Aristote, Horace and the ironic man », *Classical Philology*, 63, 1968, p. 28; Niall Rudd, *The Satires of Horace*, Cambridge, Cambridge UP, 1966, p. 139; Kajetan Gantar, « Horaz zwischen Akademie und Epikur », *Ziva Antika*, 22, 1972, p. 524; Pierre Grimal, « La philosophie d'Horace au premier livre des *Épîtres* », art. cit., p. 6-14.

9 Hor., *Epist.* I, 18, 96-103 (trad. Pierre Grimal légèrement modifiée)

Comme l'a parfaitement montré Pierre Grimal, il n'invite pas Lollius à étudier une doctrine en particulier, mais l'ensemble des doctrines qui recherchent la paix de l'âme. Les exemples du désir et de la peur renvoient à l'épicurisme, mais l'image du désir indigent, avec l'épithète *inops*, rappelle *Le Banquet* de Platon. L'invitation à diminuer les passions, plutôt qu'à les supprimer, peut être rattachée à la métriopathie aristotélicienne. L'injonction à être ami de soi-même pourrait devoir à l'*Éthique à Nicomaque*, qui pose en principe que chaque être est ami de lui-même, mais Pierre Grimal préfère y voir le souvenir d'une maxime du stoïcien Hécaton, que Sénèque reprendra dans une lettre à Lucilius¹⁰. Pour Antonio La Penna, la mention des trois genres de vie est un motif épicurien très répandu à l'époque augustéenne¹¹. Le dernier vers, enfin, évoque la célèbre injonction des philosophes du Jardin. Horace fait donc preuve d'un véritable éclectisme dans ses références philosophiques. Le vers 14 de l'*Épître* I, 1 prend ainsi tout son sens : le poète entend se tourner vers la philosophie, *nullius addictus iurare in uerba magistri*, « sans être contraint de jurer sur les paroles d'aucun maître ».

L'ÉCLECTISME EST-IL LA PREUVE D'UNE INDIFFÉRENCE PHILOSOPHIQUE ?

Pierre Grimal, constatant que les motifs épicuriens côtoient les motifs stoïciens dans les *Épîtres*, conclut qu'Horace « ne refuse aucune aide, de quelque côté qu'elle vienne¹² ». C'est une manière de suggérer que le poète n'adhère à aucune école philosophique, mais s'empare indifféremment de tout motif ou argument susceptible de servir son propos, sans se préoccuper de la doctrine à laquelle il l'emprunte. L'éclectisme d'Horace serait alors la preuve de son indifférence philosophique.

Cette interprétation de l'éclectisme d'Horace est au cœur du récent ouvrage de Stéphanie McCarter sur le livre I des *Épîtres*¹³. Pour Stéphanie McCarter, le livre I repose tout entier sur l'idéal horatien de l'*aurea mediocritas*, particulièrement d'actualité sous l'Empire : le poète s'adresse à la jeune élite romaine, qui doit prendre sa place dans une société dont les règles ont changé, la société impériale ; il l'encourage à tenir une position moyenne, qui exclut la servilité, mais admet la nécessité d'une forme d'allégeance. Stéphanie McCarter interprète l'éclectisme philosophique d'Horace dans ce contexte : la philosophie dans les *Épîtres* n'a

10 Sénèque, *Ad Luc.* VI, 7. Pierre Grimal s'appuie sur le fait que l'*Épître* I, 16 comporte un souvenir d'Hécaton qui ne fait aucun doute (« La philosophie d'Horace au premier livre des *Épîtres* », art. cit., p. 10). Cf. *Epist.* I, 16, 65-66 et Sénèque, *Ad Luc.* V, 7.

11 Voir Antonio La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1963, p. 213. Mais Pierre Grimal préfère y voir un souvenir de Platon, *République*, 581c.

12 Pierre Grimal, « La philosophie d'Horace au premier livre des *Épîtres* », art. cit., p. 12.

13 Stéphanie McCarter, *Horace between Freedom and Slavery. The first Book of Epistles*, Madison (Wis.), The University of Wisconsin Press, 2015.

d'autre fonction que de faciliter l'adaptation du discours du poète aux différentes situations et aux nouvelles réalités socio-politiques ; l'éclectisme philosophique répond à l'idéal d'adaptabilité défendu dans le livre I. La forme épistolaire et le choix des destinataires légitiment parfaitement la lecture socio-historique à laquelle se livre Stéphanie McCarter. Le rôle qu'elle attribue à la philosophie nous paraît cependant réducteur. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner le détail de son étude. Mais il faut rappeler que dans la première épître, à Mécène qui veut le voir embrasser à nouveau la poésie lyrique, Horace oppose un refus catégorique et affirme que c'est désormais à la recherche du vrai et de l'honnête (*uerum atque decens*, v. 11) qu'il entend se consacrer, abandonnant la poésie plaisante (*uersus et cetera ludicra*, v. 10). Son intérêt pour la philosophie ne saurait être affirmé de manière plus explicite. Il est difficile de croire qu'avec un tel préambule, Horace ne voie dans la philosophie qu'un vaste réservoir où puiser à l'envi motifs et arguments propres à illustrer son propos, tout en affichant un parfait désintéret pour les questions doctrinales.

Un autre élément interdit d'associer trop hâtivement éclectisme et indifférence philosophique : le fait que l'éclectisme soit pratiqué par les philosophes eux-mêmes, notamment par la nouvelle Académie¹⁴. Carnéade fait en effet évoluer la doctrine académicienne du côté du probabilisme : si l'on ne peut atteindre le vrai, du moins peut-on s'appuyer sur le vraisemblable. Or, comme le rappelle Pierre Hadot, le probabilisme a d'importantes implications dans le domaine de la pratique morale : avec Carnéade, la philosophie académicienne « laisse à l'individu la liberté de choisir, dans chaque cas concret, l'attitude qu'il juge la meilleure selon les circonstances, même si elle est inspirée par le stoïcisme ou l'épicurisme ou une autre philosophie, sans lui imposer *a priori* une conduite à suivre dictée par des principes fixés à l'avance¹⁵ ». L'éclectisme philosophique est l'une des conséquences du probabilisme de la nouvelle Académie. On le retrouve dans l'œuvre de Cicéron, qui vante à plusieurs reprises cette liberté de l'académicien, qui peut avoir recours à différents systèmes et choisir celui qui offre la solution la plus adaptée à chaque situation concrète :

Nos in diem uiuimus ; quodcumque nostros animos probabilitate percussit, id dicimus ; itaque soli sumus liberi.

Nous [les partisans de l'Académie] vivons au jour le jour ; tout ce qui frappe notre esprit par sa vraisemblance, nous le reprenons à notre compte ; c'est pourquoi nous sommes les seuls à être libres¹⁶.

14 Voir Ilsetraut Hadot, « Du bon et du mauvais usage du terme "éclectisme" dans l'histoire de la philosophie antique », dans Rémi Brague et Jean-François Courtine (dir.), *Herméneutique et ontologie. Hommage à Pierre Aubenque*, Paris, PUF, 1990, p. 147-162.

15 Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995, p. 221.

16 Cic. *Tusc.* V, 11, 33. Voir aussi Cic., *Lucullus. Secondes académiques*, III, 7-8.

Loin d'être l'expression d'un désintéret pour le contenu dogmatique des doctrines, l'éclectisme peut donc être une méthode philosophique visant à mieux s'approcher du vrai en confrontant les différentes écoles pour retenir, sur chaque question et dans chaque situation, la thèse la plus vraisemblable. C'est la raison d'être des dialogues philosophiques dans lesquels Cicéron met en scène les représentants de plusieurs philosophies.

La place de l'Académie et de Cicéron dans l'œuvre d'Horace n'a jamais été étudiée : nous aurons l'occasion de montrer, dans les pages qui suivent, qu'elle permet pourtant d'éclaircir certains aspects importants de la morale érotique des *Odes* et de donner un tout autre sens à l'éclectisme philosophique d'Horace.

LES ATTAQUES D'HORACE CONTRE LES PHILOSOPHES

30 Un autre aspect de l'œuvre d'Horace semble remettre en cause la légitimité d'une analyse philosophique des odes érotiques : ce sont ses nombreuses attaques contre les philosophes. Pierre Vesperini, dans son ouvrage sur *La Philosophia et ses pratiques d'Ennius à Cicéron*, cherche à montrer que les Romains, rompant avec les pratiques grecques, font de la philosophie un usage ornemental, oratoire, ludique, esthétique et littéraire¹⁷. Il s'appuie à plusieurs reprises sur les *Satires* pour illustrer sa thèse et affirmer qu'Horace ne s'intéressait pas au contenu doctrinal de la philosophie. Nous ne partageons pas son point de vue et voudrions discuter ici les principaux arguments qui sont les siens.

Pierre Vesperini cite tout d'abord les vers 14-15 de la *Satire* II, 3 dans lesquels Damasippe engage le poète à fuir la Sirène de la paresse (*Siren desidia*). Dans la mesure où il est question, dans les vers qui précèdent, des ouvrages de Platon que le poète a emportés avec lui à la campagne, Pierre Vesperini considère qu'Horace fait ici de l'étude de la philosophie un dangereux *otium*¹⁸. Mais ce que Damasippe reproche au poète dans les premiers vers, ce n'est pas de s'adonner à l'*otium* philosophique, c'est au contraire de n'avoir rien écrit (*raro scribes, Serm.* II, 3, 1), alors même qu'il a à sa disposition toute la bibliothèque et tout le calme nécessaire. De fait, avec les ouvrages de Platon, le satiriste a emporté ceux de Ménandre, d'Eupolis et d'Archiloque. Chacun de ces auteurs illustre un aspect de la satire : Eupolis représente l'ancienne comédie, dont le satiriste doit imiter le franc-parler, comme Horace le dit lui-même au début de la *Satire* II, 4 ; Archiloque représente l'iambe, autre ancêtre grec de la satire ; Ménandre représente la comédie nouvelle, à laquelle la satire emprunte un certain nombre

17 Pierre Vesperini, *La Philosophia et ses pratiques d'Ennius à Cicéron*, Rome, École française de Rome, 2012. Ce n'est pas ici le lieu de discuter cette thèse, dont nous dirons seulement qu'elle nous paraît à la fois stimulante et contestable.

18 *Ibid.*, p. 223, n. 10.

de personnages et une orientation plus morale et moins politique que celle de l'*archaia*; Platon représente le *sermo*, le dialogue philosophique qui constitue également un modèle pour le satiriste¹⁹. Par la bouche de Damasippe, Horace ne condamne pas l'étude de la philosophie, mais se moque de sa propre paresse et de son incapacité à écrire.

Pierre Vesperini note par ailleurs que dans la *Satire I*, 2, Horace cite Philodème en tant que poète, et non en tant que philosophe²⁰. Certes les vers 92-93 sont l'imitation d'une épigramme de Philodème²¹, mais ils sont mis dans la bouche de Lyncée, qui constitue un exemple à ne pas suivre. À la fin de la *Satire I*, 2 en revanche, le poète recommande d'adopter l'attitude de Philodème qui, loin de se laisser aller à la passion érotique, considère le désir sexuel comme un besoin naturel qu'il faut satisfaire avec la première affranchie venue si l'on veut obtenir un plaisir dépourvu de douleur : nous reconnaissons là l'éthique épicurienne. Horace oppose donc, dans la *Satire I*, 2, le Philodème des épigrammes érotiques, chantre de la passion et mauvais exemple pour les jeunes gens, au Philodème des traités épicuriens, qu'il faut imiter²². Il y a bien sûr quelque malice à réunir dans le même poème deux activités que Philodème regardait sans doute comme totalement étrangères l'une à l'autre²³. Mais il est évident que l'éloge va ici au philosophe, et non au poète. La mention de Philodème est donc à verser au crédit de l'intérêt d'Horace pour la philosophie.

On peut s'accorder avec Pierre Vesperini, en revanche, pour lire la *Satire II*, 4 comme une parodie de dialogue philosophique²⁴, mais il n'est pas certain que la parodie vise spécifiquement les épicuriens. Le poète rencontre Catus, qui prétend détenir des préceptes philosophiques bien supérieurs à ceux de Pythagore et de Platon. Il l'interroge et obtient qu'il expose ce qui se révèle être

19 Sur le statut de Platon dans la *Satire II*, 3, *infra*, p. 113.

20 Pierre Vesperini, *La Philosophia et ses pratiques d'Ennius à Cicéron*, *op. cit.*, p. 251 n. 14.

21 *Anthologie palatine* V, 132.

22 Sur Philodème dans la *Satire I*, 2, voir Bénédicte Delignon, « Les amours ancillaires dans *Serm.* I, 2 et *Carm.* II, 4 : un motif de la diversité horatienne ? », *Camena*, 12, « L'œuvre d'Horace dans sa diversité », actes de la journée d'étude organisée à Lille par R. Glinatsis, 17 juin 2011, juin 2012 (http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/4-_B_-Delignon.pdf).

23 Le livre V du *De Poematibus* (col. 9-14) se fait l'écho d'une controverse qui a opposé Néoptolème de Parion et Philodème, le premier défendant l'utilité de la poésie, le second la refusant. Néoptolème de Paros considère que la poésie est le miroir du réel et qu'elle nous apprend ainsi à distinguer le vrai du faux. Philodème lui rétorque que la poésie, qui inclut notamment les récits mythologiques, n'est pas le lieu où chercher la vérité, qui relève de la seule philosophie. Pour Philodème, la poésie ne vaut donc pas pour ses vertus didactiques, mais pour la beauté de ses vers et il ne faut pas substituer le critère moral au critère esthétique pour la juger. Pour une reconstitution de cette controverse, voir Pasquale Giuffrida, *L'epicureismo nella letteratura latina nel I sec. av. Cristo*, t. I, *Esame e ricostruzione delle fonti. Filodemo*, Torino/Milano/Padova, Paravia, 1941, p. 58. La même idée se trouve au début du livre V du *De Poematibus*, (V, col. 4, 5-15 Mangoni).

24 Pierre Vesperini, *La Philosophia et ses pratiques d'Ennius à Cicéron*, *op. cit.*, p. 327-329.

des préceptes culinaires. Il se pourrait qu'au-delà des épicuriens, Horace raille ici les pythagoriciens, qui comptaient les régimes alimentaires au nombre des exercices philosophiques. Cela ne signifie pas pour autant qu'il s'attaque ici aux philosophes. Catius, qui doit peut-être son nom à l'épicurien éponyme dont Cicéron nous dit qu'il écrivait fort mal²⁵, incarne en réalité un type de personnage récurrent dans les *Satires*, que les commentateurs nomment le *doctor ineptus*, c'est-à-dire le donneur de leçon qui se rend ridicule par un dogmatisme excessif, généralement associé à une forme de logorrhée ou d'agressivité verbale²⁶. Outre Catius, on peut citer, au nombre des *doctores inepti*, Crispinus (*Serm.* I, 1), le philosophe de la *Satire* I, 3 (qui tient à la fois du stoïcien et du cynique), Damasippe (*Serm.* II, 3). Ce n'est donc pas à la philosophie en tant que telle que s'attaque Horace, mais plutôt aux mauvais philosophes, à ceux qui sombrent dans l'excès dogmatique et verbal.

32

Le fait que la plupart des attaques contre les philosophes figurent dans les *Satires* ne tient pas du hasard. La philosophie y revêt en effet une dimension métapoétique. Aux côtés de Platon qui, dans la *Satire* II, 3, représente le dialogue socratique, dépourvu d'agressivité et de dogmatisme, le philosophe cynique occupe une place privilégiée dans le recueil : il incarne le rapport ambivalent du satiriste au franc-parler. De fait, Horace nomme lui-même ses satires les *sermones Bionei* (Hor., *Epist.* II, 2, 60), suggérant à la fois qu'elles ont une forte dimension morale et qu'elles se caractérisent par leur *libertas*, cette liberté de parole qui, aux yeux des Romains, est le propre du philosophe cynique. Mais le philosophe cynique représente également à Rome toutes les formes d'excès : excès doctrinal, puisque le cynisme aboutit à une forme de marginalisation qui choque les Romains ; excès verbal, puisque le cynisme est rattaché aux formes les plus agressives de la diatribe. C'est pourquoi Horace se moque à plusieurs reprises des philosophes cyniques dans ses *Satires*, indiquant par là qu'il entend pratiquer un franc-parler de la juste mesure²⁷.

Les attaques contre les philosophes dans les *Satires* doivent être replacées dans leur contexte et mises en perspective avec les enjeux propres au genre satirique : elles ne disent rien du rapport d'Horace à la philosophie et ne prouvent absolument pas qu'il se défiait des doctrines grecques. Elles participent d'une

25 Voir Cic., *Ad Fam.* XV, 16 et 19 et Quintilien, X, 1, 124.

26 Sur la figure du *doctor ineptus*, voir Bénédicte Delignon « La figure du *doctor ineptus* dans les *Satires* d'Horace : enjeux philosophiques et enjeux poétiques », *Revue des études latines*, 90, 2013, p. 164-179.

27 Sur l'ambivalence de la figure du philosophe cynique dans les *Satires*, voir Bénédicte Delignon, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine. Une poétique de l'ambiguïté*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, 2006, p. 334-335. Sur l'ambivalence des Romains face à la *libertas* des cyniques, voir Miriam T. Griffin, « Le mouvement cynique et les Romains : attraction et répulsion », dans Marie-Odile Goulet-Cazé, Richard Goulet (dir.), *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, Paris, PUF, 1993, p. 242-246.

lutte contre les excès d'un certain dogmatisme et sont un élément de la réflexion métapoétique sur le franc-parler satirique²⁸.

LA PHILOSOPHIE DANS L'ŒUVRE D'HORACE : PROBLÈME DE MÉTHODE

Rien ne permet donc d'affirmer qu'Horace se défiait de la philosophie. Au contraire, on trouve dans son œuvre de nombreux indices d'un véritable intérêt pour différentes doctrines : dans la *Satire* II, 3, il mentionne Platon parmi les ouvrages qui l'inspirent ; dans la *Satire* I, 2, il fait l'éloge de Philodème et de sa morale sexuelle ; dans l'*Épître* I, 1, il annonce un programme philosophique, la quête du vrai et du bien moral (*uerum atque decens*) ; dans l'*Ode* I, 29, 10-16, il adresse des reproches à Iccius, parce qu'il s'est montré indigne de la *Socratica domus*.

Mais une fois que l'on a admis et constaté l'intérêt d'Horace pour la philosophie, la principale difficulté demeure : quelle incidence cet intérêt a-t-il sur son œuvre ? comment la philosophie peut-elle s'inscrire dans un poème ? Il est bien sûr toujours possible de repérer des motifs ou des arguments caractéristiques de certaines doctrines. Ainsi, le fameux *dulce et decorum est pro patria mori* de l'*Ode* III, 2, 13 peut facilement être rapproché de l'éthique stoïcienne, qui d'une part fait de la recherche du bien moral une valeur suprême face à laquelle la mort n'est pas un mal, et qui d'autre part inscrit l'action civique parmi les actions appropriées, c'est-à-dire parmi les devoirs. Comme Horace, un stoïcien pense qu'il est doux de mourir pour la patrie, car c'est uniquement dans la quête du bien moral que l'on peut trouver le bonheur²⁹. De la même manière, le fameux *carpe diem* de l'*Ode* I, 11, 8 a souvent été associé à la doctrine épicurienne. L'ode engage en effet Leuconoé à ne pas songer à sa propre mort, à profiter des plaisirs de l'instant sans se préoccuper de l'avenir. Or la doctrine épicurienne fait du plaisir le souverain bien et entend lutter contre la crainte de la mort, et la présence du verbe *sapias* au vers 6, ainsi que l'image très lucrétienne

28 Pierre Vespini mentionne par ailleurs un passage des *Odes* (*Carm.* II, 1, 24) pour affirmer que les Romains étaient choqués par le suicide philosophique de Caton (*La Philosophia et ses pratiques d'Ennius à Cicéron, op. cit.*, p. 503). Il s'appuie sur les descriptions horrifiées qui en seraient faites par les poètes. Mais l'exemple tiré d'Horace ne vaut pas : l'*Ode* II, 1 est adressée à Pollion, qui est vraisemblablement en train de composer une épopée sur les guerres civiles. Horace imagine, dans cette ode, les sujets que va traiter Pollion : l'âme de Caton est qualifiée d'*atrox*, ce qui signifie non qu'elle est horrible, mais qu'elle est inflexible ; quant à l'emphase du passage, elle tient au style épique qu'Horace adopte, en hommage à son destinataire. Rien n'indique qu'Horace porte ici un jugement négatif sur le suicide de Caton, bien au contraire.

29 Voir Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?, op. cit.*, p. 197-208. Sur les accents stoïciens du vers 13 de l'*Ode* III, 2 et toutes les odes qui chantent les devoirs civiques, voir Marcia L. Colish, *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages, op. cit.*, t. I, p. 176.

de la tempête et des vagues qui se brisent contre les falaises, laissent penser que l'*Ode* I, 11 a pour arrière-plan la doctrine du Jardin³⁰. Mais constater la présence de ces philosophèmes dans les *Odes* n'est pas résoudre la question du statut de la philosophie en poésie: un philosophème peut être un pur ornement, peut avoir une valeur réflexive et dire davantage de la poétique d'Horace que de ses convictions philosophiques, peut surgir au hasard d'une coïncidence entre la pensée morale du poète et une doctrine particulière, sans que le poète en ait lui-même conscience, ou au contraire peut être introduit à dessein pour convoquer ladite doctrine et nourrir la morale du poème. Il n'est pas toujours facile de distinguer entre ces modalités et ces visées: comment déterminer si l'insertion du philosophème est intentionnelle ou non? sérieuse ou non? C'est en tentant de répondre à ces questions que nous nous proposons, dans les trois chapitres qui suivent, d'étudier l'arrière-plan philosophique des odes érotiques.

TROIS MODALITÉS D'INTÉGRATION DE LA PHILOSOPHIE DANS LES ODES ÉROTIQUES

Nous distinguerons trois modalités d'intégration de la philosophie dans l'œuvre d'Horace. Horace peut tout d'abord relire certains motifs poétiques à la lumière de motifs philosophiques avec lesquels ils entrent en résonance. Ainsi, Marcia L. Colish note que l'invitation à l'ivresse de l'*Ode* I, 7 est caractéristique de la lyrique symposiaque grecque, mais a d'évidents accents épicuriens³¹. De fait, l'*Ode* I, 7 associe invitation à l'ivresse et nécessité de mettre un terme à la douleur: c'est une association typiquement épicurienne, fidèle à la doctrine des plaisirs. L'emploi du terme *sapiens* au vers 17 souligne cet arrière-plan philosophique. Mais la mise en scène du banquet que Teucer donne pour reconforter ses compagnons et l'apostrophe *o socii comitesque* du vers 26, qui associe banquet et *sodalitas*, renvoie davantage au banquet de la lyrique archaïque qu'au banquet philosophique³². Il est ici impossible de démêler inspiration philosophique et inspiration poétique, ni de déterminer si Horace privilégie l'une ou l'autre. C'est pourquoi il faut poser la question en d'autres termes. Horace, lorsqu'il écrit l'*Ode* I, 7, ne cherche pas plus à

30 L'image de la tempête et des falaises se trouve, en particulier, au début du chant II du *De rerum natura*: les hommes qui refusent la sagesse sont comparés à des malheureux ballotés par la tempête; le sage les contemple d'en haut, bien à l'abri.

31 Marcia L. Colish, *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages*, op. cit., t. I, p. 178.

32 Sur le banquet de la lyrique grecque archaïque comme lieu de réunion entre jeunes gens de la même hétéairie, voir Stefano Caciagli, « Lesbos et Athènes entre πόλις et οἰκία », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre de recherche d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 35-48.

énoncer un principe épicurien qu'il ne compose un véritable chant de banquet. Pour autant, il serait absurde de nier tout lien de l'*Ode* I, 7 avec la lyrique symposiaque puisqu'Horace lui-même place ses *Carmina* sous le patronage des poètes lyriques grecs archaïques. De même, il serait absurde de nier tout lien de l'*Ode* I, 7 avec l'épicurisme, lorsque l'on connaît l'intérêt d'Horace pour la philosophie du Jardin. Il s'agit donc moins de déterminer si le discours de Teucer procède de la poésie symposiaque ou de la pensée épicurienne que de constater que, dans certains poèmes, la tradition poétique et la doctrine philosophique se conjuguent, au point qu'il devient inutile de chercher à les démêler : on ne peut que constater leur coïncidence. Par *coïncidence*, nous ne voulons pas dire que la rencontre entre la philosophie et la forme poétique est le fruit du hasard : nous pensons au contraire que si Horace imite la lyrique symposiaque grecque dans l'*Ode* I, 7, c'est parce qu'il veut faire de cette ode un poème épicurien, qui chante le plaisir et l'ivresse. Mais il ne convoque pas le lexique technique de la doctrine et n'insère aucune allusion claire à Lucrèce ou à Philodème, par exemple : il s'appuie sur le fait que la lyrique symposiaque et l'épicurisme ont en commun certains motifs, sur ce qui fait *coïncider* le regard philosophique et le regard poétique, et il relit le thème poétique du banquet à la lumière de la doctrine épicurienne des plaisirs. Nous aurons l'occasion de montrer, dans les deux premiers chapitres, que l'arrière-plan éthique des odes érotiques et leur forme poétique se nourrissent et, d'une certaine manière, se légitiment mutuellement.

Dans d'autres odes, Horace introduit, à l'intérieur du poème, le lexique caractéristique d'une école. La convocation de la philosophie est alors explicite et aucun doute n'est possible sur son caractère intentionnel. Nous verrons dans le chapitre 3 que cette modalité d'intégration est à l'œuvre dans des odes érotiques qui se réapproprient la doctrine académicienne revue par Cicéron.

Mais le poète, lorsqu'il cherche à se réapproprier une doctrine philosophique, peut aller plus loin encore : il peut engager la forme même de son poème. Cette modalité d'intégration de la philosophie a été mise en lumière par Carlos Lévy pour la rhétorique, dans son analyse des *Partitiones oratoriae* de Cicéron³³. Il montre que les *Partitiones oratoriae* reposent, dans leur structure même, sur certains principes empruntés à l'Académie et au Portique : les constructions dichotomiques, particulièrement présentes, doivent à la

33 Carlos Lévy, « Rhétorique et philosophie dans les *Partitiones oratoriae* », dans Marc Baratin, Carlos Lévy, Régine Utard (dir.), Stylus. *La parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 247-262. Carlos Lévy ne pouvait pas offrir de plus bel hommage à Jacqueline Dangel, avec qui il a longtemps œuvré pour que soit possible cette rencontre entre la philosophie et la littérature.

dialectique platonicienne; les paragraphes 62-63 sont tout entiers construits selon la tripartition stoïcienne. La doctrine académicienne ne se contente donc pas d'aider l'orateur à trouver les bons arguments ou à savoir bien diviser les parties : elle participe de l'art oratoire lui-même, de la *facultas* et de la *copia dicendi* de l'orateur. Nous verrons dans le chapitre 3 que cette modalité est également à l'œuvre dans les odes érotiques et que, là encore, c'est avec Cicéron qu'Horace dialogue. C'est évidemment le plus haut degré d'intégration de la philosophie : le poète ne se réapproprie pas seulement des arguments, des motifs ou un lexique ; la doctrine se trouve au cœur de son travail de poète, il compose son poème en philosophe.

LA PASSION ÉROTIQUE DANS LES *ODES* : ÉTHIQUE ÉPICURIENNE ET MODÈLE ÉLÉGIAQUE

Que la morale érotique antique s'exprime à travers des doctrines philosophiques, des traités médicaux, des textes de lois ou des usages, qu'elle soit grecque ou romaine, elle condamne systématiquement la passion. Mais elle ne le fait pas toujours avec les mêmes arguments. Les traités médicaux font valoir que toute passion conduit à l'épuisement, soit parce qu'elle représente une dépense d'énergie excessive, soit parce qu'elle entraîne un déséquilibre des humeurs dans le corps ou un dérèglement des organes¹. La loi, quant à elle, cherche à la réguler comme facteur de désordre dans la cité. En 18 av. J.-C., Auguste promulgue ainsi la *lex Iulia de adulteriis*, qui vient compléter la *lex Iulia de maritandis ordinibus* : la passion érotique n'est pas condamnée en tant que telle, mais en tant qu'elle attaque le mariage, qu'Auguste cherche alors à défendre en raison d'une baisse inquiétante de la natalité et parce qu'il veut apparaître comme le restaurateur de la Rome ancestrale². Le *mos maiorum* condamne la passion parce qu'elle met en danger les *gentes*, la pureté de leur lignée et la pérennité de leur patrimoine³. Les doctrines philosophiques développent également différents arguments pour réprouver la passion : comme nous l'avons rappelé en introduction⁴, les stoïciens y voient une perversion de la nature raisonnable de l'âme, Aristote la considère comme la seule passion qui ne peut se transformer

- 1 Galien considère que l'épuisement dû aux passions peut aller jusqu'à la mort chez des individus de faible constitution : *De locis affectis* V, 1 (Kühn VIII, 301-302). Il affirme que certaines passions provoquent une accumulation de bile jaune : *De temperamentis* II, 6 (Kühn I, 633). Hippocrate prend l'exemple de la colère qui contracte le cœur et le poumon et attire la chaleur et l'humidité à la tête : *Épidémies* VI, 5, 5, 1 (Smith, p. 257). Voir également Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984, 3 vol., t. II, *L'Usage des plaisirs*, p. 275-276, qui insiste sur l'importance des traités médicaux dans la régulation des pratiques sexuelles grecques.
- 2 Sur les lois matrimoniales d'Auguste et leur valeur idéologique, voir *infra*, p. 187-189. Dans Platon, *Lois* 783a-785a, le législateur de la cité idéale condamne également la passion érotique au nom de l'intérêt général : pour offrir à la cité les enfants « les plus beaux et les meilleurs possible », non seulement la loi fixera l'âge du mariage et de la procréation, mais elle prévoira des sanctions de manière à ce qu'aucun homme ou aucune femme, sous l'effet d'un puissant désir, ne vienne à procréer alors qu'il n'en a plus l'âge.
- 3 C'est pourquoi Horace, lorsqu'il condamne l'adultère et la passion érotique dans la *Satire* I, 2, convoque Caton le Censeur, qui incarne le *mos maiorum*, et engage les jeunes gens à ne jamais tomber amoureux d'une actrice ou d'une affranchie, parce qu'ils risqueraient de dilapider leur patrimoine.
- 4 Voir *supra*, p. 18-19.

en vertu, Platon la rattache à l'ἐπιθυμία, c'est-à-dire à la partie ingouvernable de l'âme, les épicuriens la rejettent comme obstacle à l'ataraxie, parce qu'elle suscite un plaisir qui est toujours accompagné de déplaisir. Or, parmi les multiples arguments qui conduisent à condamner la passion érotique, un seul revient régulièrement dans les *Odes* et joue un rôle central dans la morale érotique d'Horace : c'est le refus de la souffrance. De ce point de vue, l'épicurisme pourrait constituer un arrière-plan philosophique privilégié.

CONDAMNATION DE LA PASSION ET PHILOSOPHÈMES ÉPICURIENS DANS LES *ODES*

Le refus du *dolor* érotique

38

Le livre IV du *De rerum natura* contient une évidente condamnation de la passion érotique, que Lucrèce nomme *amor*, mais qui, par la violence qui est la sienne, pourrait aussi bien porter le nom de *perturbatio* par lequel Cicéron traduit le grec πάθος au livre IV des *Tusculanes*. L'*amor* est associé à la folie (*furor*: IV, 1069 et 1117; *rabies*: IV, 1083 et 1117) et est condamné parce qu'il entraîne à la fois une douleur physique (*dolor*: IV, 1067 et 1079; *excrucientur*: IV, 1202; *uolnus*: IV, 1070 et 1120; *laedere*: IV, 1082) et une douleur morale (*cura*: IV, 1060 et 1068; *angar*: VI, 1134). Or, au regard de la philosophie épicurienne, un plaisir qui se trouve accompagné de déplaisir doit absolument être évité. Le bonheur véritable réside en effet dans l'ataraxie, c'est-à-dire dans l'absence de souffrances morales, et dans l'aponie, c'est-à-dire dans l'absence de souffrances physiques :

Nonne uidere

*nil aliud sibi naturam latrare, nisi ut qui
corpore seiunctus dolor absit, mensque fruatur
iucundo sensu cura semota metuque?*

Ne voient-ils pas l'évidence?

La nature en criant ne réclame rien d'autre
sinon que la douleur soit éloignée du corps,
que l'esprit jouisse de sensations heureuses
délivré des soucis et de crainte affranchi⁵.

Comme le souligne Robert D. Brown, la condamnation de la passion érotique est indissociable de la physique de l'amour et de la théorie des simulacres⁶:

⁵ Lucr., II, 16-19 (trad. José Kany-Turpin).

⁶ Robert D. Brown montre que la théorie des simulacres est présente dans l'ensemble du passage, y compris dans la deuxième partie qui apparaît plus sociologique que physique (*Lucretius on Love and Sex. A commentary on De rerum Natura IV, 1030-1287*, Leiden/New York/Köln, Brill, 1987, p. 36-38). Le thème de l'illusion, notamment, parcourt tout

la physique de l'amour, en même temps qu'elle explique la passion érotique, montre que les souffrances qui l'accompagnent sont inévitables, et donc la condamne. Lucrèce décrit en effet le processus suivant : à la vue d'un objet désirable, les simulacres envahissent le jeune homme, qui se persuade alors qu'aucun autre objet ne peut le combler ; mais par nature, le désir sexuel ne peut être satisfait et l'amant s'expose à des souffrances fatales⁷.

Le refus de la passion érotique au nom du *dolor* est un philosophème épicurien que l'on retrouve dans les *Odes*. Pour condamner la passion, Horace s'appuie en effet souvent sur les souffrances qu'elle cause. Le motif est présent dès la première ode érotique du livre I, l'*Ode* I, 5. Le poète observe Pyrrha et son nouvel amant, qui jouissent de leur bonheur au fond d'une grotte tapissée de roses. Face à ce spectacle, il annonce les prochaines trahisons de la jeune fille et les souffrances qu'elle ne manquera pas d'infliger au *gracilis puer* à qui elle offre pour l'heure ses faveurs. Toute l'ode est construite autour de l'opposition du présent *fruitur* (v. 9) et du futur *flebit* (v. 6) : la première strophe décrit les plaisirs dont jouit le *puer* ; la seconde strophe annonce les inévitables souffrances à venir, avec la métaphore de la tempête. Comme le souligne Gregson Davis, même si l'ode est adressée à Pyrrha, la leçon vise plutôt le *puer*, que le poète cherche ici à dissuader d'aimer⁸. Sa position est celle d'un *magister amoris*, mais au lieu de donner des conseils de séduction comme le fera Ovide dans son *Ars amatoria*, au lieu d'accepter la souffrance amoureuse comme Propertius ou Tibulle⁹, il invite à rejeter la passion érotique, parce qu'elle conduit nécessairement à la douleur¹⁰. Il applique ses propres préceptes en renonçant à l'amour à la fin de

le passage, avec une analogie entre l'amour et le rêve (IV, 1153-1170), l'insistance sur les désillusions de l'amour (*ibid.*), le contraste entre la vérité de la biologie sexuelle (IV, 1037-57, 1192 sq.) et l'erreur de la pathologie érotique (IV, 1058-1191). Sur le lien entre la passion amoureuse et la théorie des simulacres, voir également Pieter Herman Schrijvers, *Horror ac diuina uoluptas. Études sur la poésie et la poétique de Lucrèce*, Amsterdam, A.M. Hakkert, 1970, p. 382

- 7 Sur le caractère par nature insatiable du désir sexuel et sur la nature cinétique du plaisir sexuel, voir Lucr., IV, 1101-1120.
- 8 Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 225-233. Sur la valeur didactique de l'*Ode* I, 5, voir également Michael C. J. Putnam, « Horace c. 1.5. Love and death », *Classical Philology*, 55, 1970, p. 252 ; Richard Lyne, *The Latin Love Poets, from Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 218-219 ; Meredith Clarke Hoppin, « New perspectives on Horace, *Odes* 1.5 », *American Journal of Philology*, 105, 1984, p. 57, pour qui le locuteur traite le *puer* avec « de la sympathie et une gentille condescendance ».
- 9 Voir, par exemple, la leçon que Propertius donne dans son *Élégie* I, 9 à Ponticus, qui croyait pouvoir échapper aux souffrances de l'amour et qui se trouve piégé comme le poète le lui avait prédit, ou la leçon que Priape donne au poète chez Tibulle, *Élégie* I, 4, pour le convaincre de s'abandonner au *seruitium amoris* et d'en accepter délibérément les douleurs.
- 10 De nombreux commentateurs confèrent à l'*Ode* I, 5 une valeur réflexive : à travers le *gracilis puer*, Horace évoquerait l'esthétique de la *tenuitas* élégiaque ; il ne condamnerait

l'ode¹¹. Le poète adopte cette même posture de contempteur des souffrances de la passion dans l'*Ode* I, 17 lorsqu'il encourage Glycère à quitter Cyrus, un jeune amant que la jalousie rend violent, dans l'*Ode* I, 33 lorsqu'il engage Albius à renoncer à son amour pour l'infidèle Glycère et à ne pas se laisser aller à d'innombrables lamentations, dans l'*Ode* II, 9 lorsqu'il invite Valgius à oublier le jeune Mystès et à cesser de le pleurer, ou encore dans l'*Ode* III, 20 lorsqu'il met en garde Pyrrhus contre l'indifférence du beau Néarque et les violences d'une jeune femme bien décidée à le lui disputer. Il arrive au poète de se mettre lui-même en scène comme amant passionné et c'est là encore pour condamner le *dolor* érotique : dans l'*Ode* I, 13, il souffre pour Lydia, qui lui préfère Télèphe, et après avoir décrit les symptômes physiques de sa jalousie, il fait l'éloge d'une union de type matrimonial, dépourvue de tout *dolor* ; dans l'*Ode* I, 16, il affirme sa volonté d'échapper désormais aux violences de la passion et de changer les *tristia* en *mitia* (v. 25-26). Nous reviendrons sur toutes ces odes pour montrer que le rapport du poète à la passion est plus complexe qu'il n'y paraît. Mais il est évident que le refus des souffrances érotiques y est un motif central, d'origine épicurienne.

La *Vulgiuaga Venus*

Si l'épicurisme condamne la passion érotique, il n'interdit pas pour autant le plaisir sexuel. Mais pour éviter qu'il ne s'y mêle quelque souffrance, le sage doit satisfaire ses désirs avec le premier objet venu sans jamais s'attacher à un unique amour :

*Sed fugitare decet simulacra, et pabula amoris
absterrere sibi, atque alio conuertere mentem,
et iacere umorem coniectum in corpora quaeque,*

pas la souffrance amoureuse en général, mais la *querela* élégiaque en particulier. Horace définit à plusieurs reprises sa propre poétique en se démarquant de l'élégie (voir *infra*, p. 53-58) et cette interprétation réflexive est tout à fait vraisemblable. Elle se trouve déjà chez Viktor Pöschl, *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg, C. Winter, 1970, p. 26-28. Elle est notamment reprise par Matthew S. Santirocco, *Unity and Design in Horace's Odes*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1986, p. 33, et par David Joseph Coffta, « Programme and *persona* in Horace, *Odes* 1.5 », *Eranos*, 96/1-2, 1998, p. 26-31, qui rattache *gracilis* et *simplex munditiis* au style simple, *perfusus liquidis odoribus* au luxe oriental auquel Horace prête une valeur métapoétique dans l'*Ode* I, 38, et *grato sub antro* à la grotte dans laquelle Horace se retire dans la *recusatio* de l'*Ode* II, 1, 39. Nous ne pensons pas cependant qu'il soit possible de pousser cette analyse aussi loin que le fait Ralph Marcellino, qui veut voir dans le *puer gracilis* un double de Propertius, dont Horace chercherait ici à parodier les métaphores maritimes (« Propertius and Horace. *Quis multa gracilis* », *Classical Journal*, 50, 1955, p. 321-325) : si la valeur métapoétique existe, elle vise l'élégie en général, et non Propertius en particulier, et rien dans l'*Ode* I, 5 n'autorise une semblable identification.

¹¹ Sur l'ambivalence de cette *renuntiatio amoris* et pour une autre interprétation possible de la fin de l'*Ode* I, 5, voir *infra*, p. 302-305.

*nec retinere, semel conuersum unius amore,
et seruare sibi curam certumque dolorem.*

Mais sans cesse il convient de fuir les simulacres
et de chasser de soi les pâtures d'amour,
de tourner son esprit vers ailleurs, de jeter
en n'importe quel corps l'humeur accumulée,
au lieu de la garder, à jamais consacrée
à un unique amour, et de se réserver,
à préserver l'amour, une douleur certaine¹².

Ce sont les fondements de la *Vulgiuaga Venus*, la Vénus vagabonde. Le plaisir sexuel n'est pas condamné en tant que tel, mais au nom du déplaisir qu'il entraîne lorsqu'il est associé à l'*amor*, c'est-à-dire lorsqu'il est désir violent pour un unique objet. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'hymne à Vénus qui ouvre le livre I : ce que chante Lucrèce, ce n'est pas la déesse de la passion érotique, la Vénus élégiaque, mais la déesse du désir sexuel et de la force vitale. C'est pourquoi Vénus, comme toutes les divinités du *De rerum natura*, ne souffre jamais (v. 44-49). C'est pourquoi Lucrèce fait d'elle une déesse capable de séduire Mars, de le contraindre à cesser les combats et d'apporter aux mortels une *tranquilla pax* (v. 31). Cet hommage à une Vénus pacificatrice est un hommage au plaisir sexuel libre de toute forme de passion, échappant aux douleurs morales comme aux douleurs physiques. Mais le chant IV montrera qu'hormis le sage, fort peu d'hommes sont capables de se livrer à l'*amor* sans tomber dans les affres de la passion : c'est pourquoi, en dernier ressort, les épicuriens conseillent de s'abstenir d'aimer¹³.

12 Lucr., IV, 1063-1067 (trad. Bernard Pautrat).

13 Sur ce terrain, Lucrèce est certainement l'héritier d'Épicure et de la tradition épicurienne. Aucune mention de l'amour n'est faite ni dans la *Lettre à Hérodote*, ni dans les *Principales doctrines*, ni dans la *Lettre à Ménécée*. Mais cela ne signifie évidemment pas qu'Épicure ait laissé de côté cette question. Diogène cite une opinion sur le mariage qu'il prétend tirer du *Sur la nature* (D.L. X, 119). Il mentionne par ailleurs un Περὶ ἔρωτος, qu'il classe parmi les meilleurs ouvrages d'Épicure, en troisième position après le *Sur la nature* et le *Sur les atomes et le vide* (D.L. X, 27). Et même si nous n'avons pas conservé le Περὶ ἔρωτος d'Épicure, il n'est pas difficile de déterminer, à partir de sa théorie des plaisirs, la place qu'il accordait à l'amour. Épicure ne refusait pas la sexualité : le Jardin était fréquenté par des courtisanes qui ne venaient pas seulement y recevoir des leçons de sagesse. Si l'on en croit Diogène Laërce, Épicure écrivait aux courtisanes Thémista et Léontion et chantait les plaisirs de l'amour (D.L. X, 5-7). Épicète lui reproche ses obscénités (*Entretiens* III, 24, 38). Il a vécu avec les courtisanes Mammarrion, Hédeia, Erotion et Nikidion, et Métrodore prit la courtisane Léontion pour concubine (Plutarque, 1089c, 1097d-e, 1098b, 1129b, Ath. 588b). Dans la *Lettre à Ménécée* (132 Usener), Épicure classe cependant le plaisir sexuel parmi les plaisirs cinétiques, aux côtés du plaisir du vin et des mets somptueux, et l'oppose au plaisir catastématique, seul véritable plaisir : c'est une manière de suggérer qu'il est conseillé au sage de s'en passer. Épicure insistait par ailleurs sur les possibles conséquences négatives du plaisir sexuel, notamment avec une

L'invitation à la *Vulgiuaga Venus* est au cœur des odes érotiques. Ainsi, dans l'ensemble des quatre livres, le poète aime-t-il au moins quinze jeunes femmes et un jeune homme : Pyrrha (I, 5), Lydia (I, 13 ; I, 25 ; III, 9), Leuconoe (I, 11), Tyndaris (I, 17), Glycère (I, 19 ; I, 30 ; III, 19), Myrtaie (I, 33), Lalagé (I, 22), Chloé (I, 23, III, 9, III, 26), Phyllis (IV, 11), Lydé (III, 28), Lycé (III, 10, IV, 13), Néère (III, 14), Damalis (I, 36), Galatée (III, 27), Cinara (IV, 13), Ligurinus (IV, 1, IV, 10)¹⁴. La multiplicité des objets amoureux prévient le poète contre les souffrances de la passion exclusive : elle est en parfaite adéquation avec l'éthique lucrétienne de la *Vulgiuaga Venus*¹⁵.

femme interdite par la loi (D.L. X, 118). Sur la condamnation de la passion amoureuse par Épicure, voir Robert D. Brown, *Lucretius on Love and Sex*, op. cit., p. 101-108.

42

14 À cette liste, il faut peut-être ajouter : Barinè (II, 8), si l'on admet que l'agressivité du poète à son égard et le portrait qu'il fait d'elle en séductrice dangereuse et parjure s'expliquent par son dépit amoureux ; Lycymnia (II, 12), si l'on pense, comme certains commentateurs, qu'il ne s'agit pas de l'épouse de Mécène mais de la maîtresse du poète (voir Gregson Davis, « The *persona* of Lycymnia: a reevaluation of Horace *Carm.* 2.12 », *Philologus*, 119, 1975, p. 77-80 ou Elizabeth H. Sutherland, *Horace's well-trained Reader. Toward a Methodology of Audience Participation in the Odes*, Bern/Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002, p. 128) ; Chloris (III, 15), si l'on considère qu'avec son portrait en vieille femme lubrique, le poète se venge d'une déception amoureuse comme il le fait avec Lycé en IV, 13 ; Pholoé et Gygès (II, 5) si l'on fait, avec certains exégètes, du destinataire de l'ode le poète lui-même (voir Anthony J. Boyle, « The edict of Venus. An interpretative essay on Horace's amatory odes », *Ramus*, 2, 1973, p. 179 ; David H. Porter, *Horace's Poetic Journey. A reading of Odes 1-3*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1987, p. 117).

15 Cette multiplicité des objets amoureux dans les *Odes* a donné lieu à plusieurs interprétations auxquelles nous n'adhérons pas. Yvan Nadeau, par exemple, essaie de reconstituer le « roman d'amour de Quintus » (le poète-amant qui dit *je*) et voit dans les *Odes* le récit des péripéties d'un vieil amant qui cherche à séduire en s'appuyant sur sa position de poète et de proche de Mécène et d'Auguste (*Erotica for Caesar Augustus. A Study of the Love-Poetry of Horace, 'Carmina', Books I to III*, Bruxelles, Latomus, 2008, p. 491-498 et *passim*). Ce faisant, malgré toutes les précautions prises pour distinguer Horace de Quintus, il prête à Quintus, c'est-à-dire à la *persona* des *Odes*, des attributs d'Horace, notamment l'amitié de Mécène et d'Auguste. Ronnie Ancona, quant à elle, voit dans la multiplicité des objets amoureux une manière pour l'amant d'instrumentaliser l'aimée et un refus de reconnaître sa propre incapacité à maîtriser le temps (« The subterfuge of reason. Horace *Odes* 1.23 and the construction of male desire », *Helios*, 16, 1989, p. 44-74). Mais dire que la multiplication des objets amoureux est une manière pour l'homme d'éviter la question du temps qui passe et de nier son propre vieillissement, c'est supposer que l'homme devrait pouvoir s'inscrire durablement dans une relation amoureuse avec une femme. C'est une vision anachronique. Pour les Romains, ce qui doit durer dans le temps, c'est le mariage, et le mariage n'a rien à voir avec l'amour : c'est une institution sociale au sein de laquelle l'amour peut intervenir, mais pour ainsi dire de manière exceptionnelle et accidentelle. Selon Steele Commager enfin, par la multiplicité des objets amoureux dans les *Odes*, Horace tente de contrôler ses sentiments, de dire qu'aucun amour n'est unique et de mettre à distance sa propre passion (*The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962, p. 141-149). Il est difficile d'adhérer à cette lecture psychologisante : ce n'est pas Horace lui-même qui multiplie les situations amoureuses, mais la 1^{re} personne lyrique et il ne s'agit pas ici d'une tentative d'auto-thérapie. On sera cependant sensible, dans l'analyse de Steele Commager, à la notion de mise à distance de la passion amoureuse et au refus de l'amour exclusif. Une telle mise à distance et un tel refus ne doivent pas être interprétés sur le plan psychologique, mais sur le plan poétique : en multipliant les objets amoureux

La condamnation de la passion érotique dans les *Odes* est donc associée à deux motifs épicuriens : le refus de la souffrance ; l'éloge de la *Vulgiuaga Venus*. Mais si la présence de ces philosophèmes plaide en faveur d'un substrat épicurien, le traitement du corps en proie à la passion érotique permet de mesurer les limites de l'influence de la doctrine du Jardin sur la morale des *Odes*.

REPRÉSENTATIONS DU CORPS ET LIMITES DE L'INFLUENCE ÉPICURIENNE

Avec le *De rerum natura*, Lucrèce compose un traité de philosophie en vers. Cette entreprise, tout à fait inédite comme il le souligne lui-même à plusieurs reprises¹⁶, plaide en faveur d'une possible influence de l'épicurisme sur les odes érotiques : Horace devrait d'autant plus facilement se réapproprier l'éthique épicurienne des passions qu'elle prend avec Lucrèce une forme poétique. Mais la confrontation des odes érotiques au chant IV du *De rerum natura* est de ce point de vue tout à fait décevante et conduit au contraire à mesurer les limites d'une telle influence. C'est particulièrement net dans tous les passages qui mettent en scène le corps en proie à la passion érotique.

Les fluides de l'amour : de la cause au symptôme

Le *De rerum natura* est avant tout un livre de physique : il s'agit pour Lucrèce de montrer que la forme et le mouvement des atomes expliquent l'ensemble

dans les *Odes*, Horace prend en compte la condamnation de la passion par l'éthique philosophique pour élaborer la propre poétique érotique.

16 Voir Lucr., I, 936-949 et IV, 8-9. Il est difficile de savoir si, en plus d'être inédit, le traité en vers de Lucrèce est hétérodoxe. Épicure semble bien avoir nourri une certaine défiance à l'égard de la poésie, qui lui paraît éloigner le sage de la recherche de la vérité. Mais dans la pratique, il n'en a pas ignoré les vertus pédagogiques. Comme l'a fait remarquer Diskin Clay, Épicure, tout en reprochant à la poésie homérique de s'adresser à l'imagination et de faire ainsi obstacle à la quête de la vérité (*Maximes Capitales* 24-30 Usener), cite lui-même Homère pour illustrer ses propos et utilise la poésie comme un moyen efficace dans l'enseignement de la sagesse (« Framing the margins of Philodemus and poetry », dans Dirk Obbink [dir.], *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*, Oxford/New York, Oxford UP, 1995, p. 4). Si l'on en croit Sénèque et Lactance, il utilisait également les mythes infernaux en leur attribuant une valeur allégorique. Voir Sénèque, *Ep.* 24, 18 et Lactance, *Diu. Inst.* VII, 7, 13, qui attribuent tous deux à Épicure l'utilisation philosophique des légendes et lui reprochent précisément de penser que les châtements infernaux sont des inventions des poètes qui valent pour cette vie. Voir aussi Cyril Bailey, *Titi Lucreti Cari De rerum natura. Libri Sex*, Oxford, Clarendon Press, 1947, p. 1157-1158, qui montre que le recours aux légendes de l'Achéron était traditionnel dans l'école épicurienne, en s'appuyant notamment sur Diogène d'Oenoanda, fr. xvi, col.1. Il est certain cependant que Lucrèce a poussé l'expérience beaucoup plus loin, non seulement parce qu'il a écrit en vers, mais parce qu'il a exploité les possibilités du mythe en vrai poète. Voir Sabine Luciani, *L'Éclair immobile dans la plaine. Philosophie et poétique du temps chez Lucrèce*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2000, p. 194-195 ; Alain Gigandet, *Fama Deum. Lucrèce et les raisons du mythe*, Paris, Vrin, 1998, p. 333-357.

des phénomènes dont nos sens sont témoins. L'éthique est subordonnée à la physique¹⁷ : comprendre la nature des choses doit permettre de s'affranchir des passions, qu'il s'agisse de la crainte des dieux, de la crainte de la mort ou de l'incapacité à contrôler ses désirs. Dans la perspective épicurienne, la condamnation de la passion érotique passe par la déconstruction du phénomène physique sur lequel elle repose. C'est pourquoi le corps de l'amant est représenté comme le lieu d'une simple mécanique des fluides :

*Tum quibus aetatis freta primitus insinuatur
semen, ubi ipsa dies membris matura creauit,
conueniunt simulacra foris e corpore quoque
nuntia praeclari uolus pulchrique coloris,
qui ciet inritans loca turgida semine multo.
[...]*

44

*Quod simul atque suis eiectum sedibus exit,
per membra atque artus decedit corpore toto
in loca conueniens neruorum certa, cietque
continuo partis genitalis corporis ipsas.
Inritata tument loca semine, fitque uoluntas
eicere id quo se contendit dira libido,
idque petit corpus mens unde est saucia amore.*

Au détroit fougueux de la vie, dès que s'épanche en nous la semence première, le jour de sa maturation, de l'extérieur confluent les images de divers corps, promesses d'un beau visage et d'un teint éclatant, qui excitent les régions gonflées par la semence.
[...]

À peine chassée de ses propres demeures, elle descend de tout le corps à travers l'organisme, dans certaines régions des nerfs vient se concentrer, excitant aussitôt les parties génitales. Irritées, elles s'enflent de semence et l'on veut la lancer vers l'objet auquel tend la passion funeste : l'esprit vise le corps qui le blessa d'amour¹⁸.

17 Sur le rapport de l'éthique et de la physique chez Lucrèce, voir Alain Gigandet, *Lucrèce. Atomes, mouvement. Physique et éthique*, Paris, PUF, 2001, p. 8.

18 Lucr., IV, 1030-1034 et 1041-1048 (trad. José Kany-Turpin).

Le processus physique de la passion érotique est le suivant : la maturité sexuelle provoque dans tout le corps l'épanchement d'un *semen* ; la vue d'un objet désirable suscite l'afflux de ce *semen* dans les parties génitales ; il y a alors un effet de trop-plein et le *semen* ne demande qu'à sortir¹⁹. Le corps érotique n'est rien d'autre, chez Lucrèce, qu'un contenant qui déborde. Le *semen* désigne le sperme dont Lucrèce retrace le trajet jusqu'à l'acte sexuel et l'éjaculation. La poétique lucrétienne est concrète et explicite, parce qu'il cherche à montrer que tout est matière, y compris le désir sexuel. Comprendre le désir comme un enchaînement de causes matérielles permet au sage de s'affranchir de la passion érotique.

De ce point de vue, Horace n'est absolument pas épicurien. Lorsqu'il met en scène le corps érotique, il ne cherche pas à déconstruire la passion, mais au contraire à en montrer toute la puissance mystérieuse : il la chante, même si c'est pour en dire le danger. Il est alors davantage l'héritier de la tradition poétique que de la tradition philosophique. Ainsi l'évocation des fluides et des humeurs de l'amour, qui vise chez Lucrèce à expliquer le mécanisme physique de la passion, est-elle dans la tradition poétique un motif qui dit la puissance incontrôlable du désir. C'est ce qu'illustre parfaitement le fragment 31 V. de Sappho :

ὦς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὧς με φώνη-
 σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,
 ἀλλὰ τκαμτ μὲν γλῶσσα τῆραγετ, λέπτον
 δ' αὔτικα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
 ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι', ἐπιβρό-
 μεισι δ' ἄκουαι,
 τέκαδετ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
 ἔμιμ, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
 φαίνομ' ἔμ' αὔται.

19 Cette mécanique des fluides doit à Empédocle, qui associe la production de la semence à la perception de la beauté de la femme, et sans doute à Démocrite, qui semble avoir lui aussi proposé une interprétation atomiste de l'amour, considérant qu'une émanation d'εἴδωλα venait stimuler la production de la semence. Sur cette dette à Empédocle et Démocrite, voir Robert D. Brown, *Lucretius on Love and Sex*, *op. cit.*, p. 68-69, qui cite D.K. 31 A72 pour Empédocle, et Plutarque, Ἐρωτικός 766e pour Démocrite. Sur cette réduction de l'*amor* à un *umor*, voir Paul Friedländer, « Pattern of sound and atomistic theory in Lucretius », *American Journal of Philology*, 62, 1941, p.17-18 et Jane McIntosh Snyder, *Puns and Poetry in Lucretius' De rerum Natura*, Amsterdam, B.R. Grüner, 1980, p. 94-95.

Car, dès que je t'aperçois, je ne peux plus articuler un son, ma langue se brise, aussitôt un feu subtil se répand sous ma peau, mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent, mon corps se couvre de sueur, je frissonne tout entière, je suis plus verte que l'herbe, je crois bientôt mourir²⁰.

Sappho chante l'extrême émotion qui s'empare du sujet en proie au désir : le feu, la sueur et les frissons qui parcourent le corps sont ici les symptômes de la passion et n'évoquent le plaisir sexuel qu'indirectement, comme un possible non actualisé. Il ne s'agit pas d'expliquer la mécanique de la passion, mais de donner à voir ses manifestations physiques pour affirmer l'impossibilité qu'il y a à la contrôler. Or Horace imite à plusieurs reprises ce poème de Sappho²¹. On retrouve ainsi dans l'*Ode* I, 13, au nombre des symptômes de la passion érotique, la sueur, le feu intérieur et le changement de couleur de la peau :

46

*Tunc nec mens mihi nec color
certa sede manet, umor et in genas
furtim labitur, arguens
quam lentis penitus macerer ignibus.*

Et mon esprit et mon teint alors
s'en trouvent bouleversés, et la sueur sur mes joues
coule en gouttes honteuses, révélant
à quelle profondeur de longs feux me consomment²².

L'*umor* est ici mentionnée comme le signe extérieur du feu interne qui brûle l'amant, autrement dit comme la preuve de la passion dont il est la proie. Horace ne s'intéresse pas aux fluides de l'amour en tant qu'ils sont les causes de la passion, mais en tant qu'ils en sont les symptômes, en tant qu'ils permettent d'en mesurer la violence. Lorsqu'il met en scène le corps érotique, il s'inscrit donc dans la tradition poétique de Sappho plutôt que dans la tradition épicurienne de Lucrèce.

La blessure d'amour : de l'analogie à l'image

L'utilisation du motif de la blessure d'amour permet également de mesurer tout ce qui sépare Lucrèce et Horace dans leur représentation du corps érotique. Pour expliquer le caractère exclusif de la passion érotique, Lucrèce a de nouveau recours à la mécanique des fluides :

²⁰ Sappho, 31, 7-16 Voigt.

²¹ Voir notamment Hor., *Carm.* IV, 1, 35-36. Sur l'imitation de ces vers de Sappho dans les *Odes*, voir *infra*, p.273-274 et 314-315.

²² Hor., *Carm.* I, 13, 5-8.

*Namque omnes plerumque cadunt in uolnus, et illam
 emicat in partem sanguis unde icimur ictu,
 et si comminus est, hostem ruber occupat umor.
 Si igitur Veneris qui telis accipit ictus,
 siue puer membris muliebribus hunc iaculatur,
 seu mulier toto iactans e corpore amorem,
 unde feritur eo tendit, gestitque coire,
 et iacere umorem in corpus de corpore ductum;
 namque uoluptatem praesagit muta cupido.*

Car tous, le plus souvent, tombent sur la blessure,
 et c'est sur la partie d'où le coup a blessé
 que vient gicler le sang ; et, s'il est à portée,
 c'est l'ennemi d'abord que rougit la liqueur.
 Ainsi l'homme atteint par les traits de Vénus
 que lui darde garçon aux membres féminins
 ou bien femme lançant l'amour de tout son corps :
 il tend vers ce d'où vient la blessure d'amour²³.

Selon la théorie épicurienne de la sensation, le corps du jeune garçon ou de la jeune femme envoie des simulacres ou des émanations qui frappent nos organes sensoriels et suscitent le désir : c'est alors de ce côté-là que le *semen* veut s'épancher. Simulacres et émanations sont invisibles pour nous et, comme souvent lorsqu'il veut expliquer un phénomène infra-sensible, Lucrèce a recours à une analogie avec un phénomène accessible à nos sens²⁴ : de même que le sang gicle spontanément du côté de l'objet qui a causé la blessure, de même la semence du désir cherche à s'échapper du corps du côté de l'objet d'amour. L'analogie choisie par Lucrèce est certainement motivée par une métaphore topique, celle de la blessure d'amour. Mais en l'utilisant ainsi, il la vide de tout son contenu métaphorique. Dans la tradition poétique, comparer le sentiment amoureux à une blessure, c'est rapprocher deux réalités hétérogènes, un phénomène psychique et un phénomène physique, pour produire du sens, l'idée qu'un amour violent fait souffrir : la blessure d'amour est une image. Chez Lucrèce, comparer le désir sexuel et l'éjaculation à une blessure, c'est rapprocher deux réalités physiques homogènes, le trajet de deux fluides composés d'atomes et soumis aux mêmes lois de la nature : la blessure est une expérience sensible,

²³ Lucr., IV, 1049-1057 (trad. Bernard Pautrat)

²⁴ Il est en cela tout à fait fidèle à la canonique épicurienne qui, pour avoir accès aux ἄδηλα a recours à la πρόληψις ou *notities*. Voir Diogène Laërce, X, 32.

un phénomène visible qui permet d'accéder à la connaissance de l'invisible²⁵. En rapprochant le sang et le *semen*, Lucrèce procède donc à l'annulation de la métaphore de la blessure d'amour, à laquelle il substitue la prolepse, c'est-à-dire une analogie qui permet d'expliquer le phénomène physique du désir sexuel à la lumière du phénomène physique de la blessure, plus accessible à nos sens. L'objectif de Lucrèce reste le même : il veut expliquer à son lecteur pourquoi l'amour est exclusif et d'où vient l'illusion que la satisfaction sexuelle ne peut être obtenue qu'avec l'aimé(e), afin de l'affranchir de la passion érotique.

Là encore, Horace est davantage l'héritier de la tradition poétique que de la tradition philosophique. La topique de la blessure d'amour est universelle et on la trouve aussi bien dans la lyrique archaïque que dans l'épigramme hellénistique ou dans l'élégie latine²⁶. Dans tous les cas, il s'agit bien de rapprocher deux réalités hétérogènes, le phénomène psychique du désir et le phénomène physique de la blessure, pour dire toute la souffrance que la passion érotique peut causer. Nous nous contenterons ici de donner un exemple tiré des *Amores* d'Ovide :

48

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum
« quod » que « canas, uates, accipe, dixit, opus! »
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas!
Vror et in uacuo pectore regnat Amor.*

J'avais à peine fini de me plaindre que, ouvrant soudain son carquois, le dieu prit des traits qui voulaient ma perte, banda fermement sur son genou son arc flexible et dit : « Tiens, poète inspiré, voilà un sujet pour tes chants. » Malheureux que je suis ! l'enfant avait des flèches sûres ! Je brûle et, dans mon cœur qui était libre, règne l'Amour²⁷.

La blessure d'amour, au seuil de livre I des *Amores*, est la métaphore de la découverte du désir et de l'entrée en élégie du poète, et ne sert en aucun cas à expliquer le mécanisme physique de l'amour.

25 Chez Lucrèce en effet, l'analogie entre le monde visible et le monde invisible ne rapproche pas deux réalités hétérogènes, mais repose au contraire sur la continuité qu'établit la physique épiciurienne entre le sensible et l'infra-sensible. Ainsi, dans le *De rerum natura* II, 114-124, la contemplation des grains de poussière dans le rayon du soleil aide à se figurer le mouvement des atomes dans le vide. Mais ce n'est pas une métaphore, puisque le mouvement des grains de poussière s'explique uniquement parce qu'ils sont formés d'atomes en mouvement.

26 Voir Sappho, 132 V., Anacréon, 413 P.M.G., Prop., *Él.* I, 6, 15-18, Hor., *A.P.* V, 162, 180, 189, 198, 215, pour ne donner que quelques exemples.

27 Ov., *Am.* I, 1, 21-26.

On retrouve le même traitement du motif chez Horace. Dans l'*Ode* II, 8 par exemple, il reproche à Barinè d'être infidèle et parjure et de jouir de la complicité cruelle de Vénus et de Cupidon :

*Ridet hoc, inquam, Venus ipsa, rident
simplices Nymphae, ferus et Cupido
semper ardentis acuens sagittas
cote cruenta.*

Oui, Vénus elle-même en rit, elles en rient,
les naïves Nymphes, ainsi que le cruel Cupidon
qui sans cesse aiguise ses flèches brûlantes
sur une pierre ensanglantée²⁸.

La mention du sang confère certes à l'image de la blessure d'amour une dimension concrète qu'elle a rarement chez les poètes, mais le traitement n'est pas lucrétien pour autant. D'une part, les traces de sang sur la pierre à aiguïser sont sans commune mesure avec le sang de la blessure qui gicle et se répand sur l'ennemi. D'autre part, Horace ne substitue pas l'explication physique à la métaphore : le sang ne fait que représenter, dans la mythologie érotique, les souffrances qu'endure l'amant passionné et la fonction de ce détail est de souligner la cruauté de Cupidon, autrement dit la puissance de la passion, et non de la réduire à un phénomène physique que l'on peut expliquer.

LES ANIMAUX AMOUREUX : DE L'ANALOGIE À LA MÉTAPHORE

De la même manière, le recours à l'exemple des animaux pour décrire l'union charnelle n'a absolument pas la même fonction chez Lucrèce et chez Horace, et là encore, Horace s'inscrit dans une tradition poétique et non dans une tradition philosophique. Lucrèce établit ainsi une analogie entre les amants et les chiens :

*Nonne uides etiam quos mutua saepe uoluptas
uinxit, ut in uinclis communibus excrucientur?
In triuuis quam saepe canes, discedere auentes,
diuorsi cupide summis ex uiribu' tendunt,
quom interea ualidis Veneris compagibus haerent!*

Ne vois-tu pas quels tourments, dans leurs chaînes communes,
peuvent éprouver ceux qu'un mutuel plaisir étreint ?

²⁸ Hor., *Carm.* II, 8, 13-15.

Que de fois aux carrefours deux chiens voulant se séparer
de toutes leurs forces tirent en sens contraire,
ne pouvant s'arracher aux liens puissants de Vénus²⁹!

L'analogie n'est pas une image : elle ne vise pas à rapprocher deux réalités hétérogènes, le monde animal et le monde des hommes, mais au contraire à prouver que le désir sexuel est un phénomène physique, et non psychologique³⁰, et qu'il fonctionne de la même manière chez tous les êtres vivants, hommes ou animaux, soumis aux mêmes lois de la nature et de l'atomisme. Il s'agit là encore de combattre la passion en montrant que notre attirance pour un être unique repose sur un enchaînement de causes physiques et qu'elle n'est pas plus mystérieuse ni plus noble que l'accouplement de deux chiens.

Horace utilise lui aussi l'exemple des animaux en situation érotique. Au début de l'*Ode* II, 5, il compare une jeune fille à une génisse indomptée :

50

*Nondum subacta ferre iugum ualet
ceruice, nondum munia comparis
aequare nec tauri ruentis
in uenerem tolerare pondus.*

*Circa uirentis est animus tuae
campos iuuencae, nunc fluuiis grauem
solantis aestum, nunc in udo
ludere cum uitulis salicto*

praegestientis.

Elle ne peut pas encore supporter le joug ni soumettre
son cou ; les travaux d'un compagnon, elle ne peut pas encore
les partager, et du taureau qui se rue
à l'amour, elle ne peut encore endurer le poids.

Vers les plaines verdoyantes le cœur de ta génisse est
tout entier tourné, tantôt dans les rivières cherchant à adoucir
la pesante chaleur, tantôt sous les saules
humides n'aspirant qu'à jouer avec les veaux³¹.

29 Lucr., IV, 1201-1205 (trad. José Kany-Turpin).

30 Sauf si l'on admet, comme le font les épicuriens, que la *psychè* est elle aussi matérielle.

31 Hor., *Carm.* II, 5, 1-9.

La mention de la génisse a une valeur métaphorique : il ne s'agit absolument pas de dire que le désir de la jeune fille fonctionne comme celui de la génisse, mais de comparer la jeune fille qui n'a pas encore connu le mariage à une génisse qui n'a pas encore porté le joug. L'évocation des jeux dans les plaines verdoyantes fait de la jeune fille à la fois une proie qui s'offre et une proie qui se dérobe. L'image permet de dire le désir du poète et l'espoir d'une union. Alors que chez Lucrèce, l'analogie avec l'accouplement des animaux vise à déconstruire le phénomène de la passion érotique, chez Horace, la métaphore animale permet de chanter la puissance de séduction de la jeune fille nubile et la force du désir masculin. Horace s'inscrit là encore dans une tradition poétique, et non dans une tradition philosophique. Nous verrons qu'il emprunte cette image à la poésie érotique d'Anacréon³².

La représentation de l'acte sexuel

Il ne faudrait pas tirer des exemples précédents la conclusion que Lucrèce, parce qu'il réduit la passion à un phénomène physique comparable à n'importe quel autre phénomène physique, désamorce systématiquement le potentiel érotique du livre IV. Il arrive au contraire à la poésie de Lucrèce d'accéder à un degré d'érotisme que n'atteint jamais Horace. C'est particulièrement net dans la description de l'acte sexuel :

*Sic in amore Venus simulacris ludit amanti,
nec satiare queunt spectando corpora coram,
nec manibus quicquam teneris abradere membris
possunt, errantes incerti corpore toto.
Denique cum membris conlatis flore fruuntur
aetatis, iam cum praesagit gaudia corpus,
atque in eost Venus ut muliebria conserat arua,
adfigunt auide corpus, iunguntque saliuas
oris, et inspirant pressantes dentibus ora;
nequiquam, quoniam nihil inde abradere possunt,
nec penetrare et abire in corpus corpore toto.
Nam facere interdum uelle et certare uidentur,
usque adeo cupide in Veneris compagibus haerent,
membra uoluptatis dum ui labefacta liquescunt.
Tandem ubi se erupit neruis conlecta cupido,
parua fit ardoris uiolenti pausa parumper.*

32 Voir *infra*, p. 248-249 et 281-282.

Tels les amants, jouets des images de Vénus :
 leurs yeux ne pouvant se rassasier d'admirer,
 leurs mains rien arracher aux membres délicats,
 ils errent incertains sur le corps tout entier.
 Unis enfin, ils goûtent à la fleur de la vie,
 leurs corps pressentent la joie, et déjà c'est l'instant
 où Vénus ensemence le champ de la femme.
 Cupides, leurs corps se fichent, ils joignent leurs salives,
 bouche contre bouche s'entreprennent des dents, s'aspirent,
 en vain : ils ne peuvent rien arracher ici
 ni pénétrer, entièrement dans l'autre corps passer.
 Par moments, on dirait que c'est le but de leur combat
 tant ils collent avidement aux attaches de Vénus
 et, leurs membres tremblant de volupté, se liquéfient.
 Enfin jaillit le désir concentré en leurs nerfs,
 leur violente ardeur s'apaise un court instant³³.

Horace suggère à plusieurs reprises l'union charnelle des amants. Il est question de baisers, de caresses, de vêtements que l'on déchire et de ceintures que l'on dénoue³⁴. Le poète a également recours à un certain nombre de métaphores sexuelles que nous aurons l'occasion de commenter plus loin : la métaphore du lézard qui entre dans un buisson dans l'*Ode* I, 23³⁵, la métaphore du golfe creusé par les flots tumultueux de l'Adriatique dans l'*Ode* I, 33, sans doute à nouveau sollicitée dans l'*Ode* III, 9³⁶. Mais à aucun moment on ne trouve dans les *Odes* une description aussi explicite que chez Lucrèce. La dimension scientifique du *De rerum natura*, qui conduit souvent à l'annulation des métaphores et tend à faire de la passion un simple phénomène physique, est aussi un espace de liberté : Lucrèce doit montrer que l'acte sexuel est une tentative désespérée de posséder un autre corps, de le faire sien pour en jouir complètement, et les nécessités de la démonstration l'autorisent à décrire toutes les étapes de l'union, depuis les préliminaires jusqu'à la jouissance, ce qu'Horace ne peut absolument pas se permettre dans les *Odes*. Sur ce terrain, Horace n'est pas davantage l'héritier de la poésie philosophique de Lucrèce.

33 Lucr., IV, 1101-1116 (trad. José Kany-Turpin).

34 Voir Hor., *Carm.* II, 12 pour les caresses, I, 13, II, 12 pour les baisers, I, 17, I, 30, III, 28 pour les vêtements et les ceintures que l'on dénoue.

35 Voir *infra*, p. 250.

36 Voir *infra*, p. 61 et p. 311.

Le traitement de la passion dans les *Odes* doit donc beaucoup à la tradition poétique et la morale érotique du recueil se construit aussi en référence à certains modèles poétiques, en particulier le modèle élégiaque, dont Horace prend le contrepied. De fait, au moment où Horace compose ses *Odes*, l'élégie occupe une place centrale sur le terrain de la production érotique et il doit nécessairement se situer par rapport à elle. On date en effet la publication des trois premiers livres des *Odes* de 23 av. J.-C.³⁷. Gallus, mort en 26 av. J.-C., a déjà produit quatre recueils d'*Amores*. Les spécialistes s'accordent à penser qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse, écrite avant 42 ou au plus tard autour de 38³⁸. Mais vers 25 av. J.-C., l'élégie connaît un nouvel essor, avec Tibulle et Propertius, qui publient tous deux leur premier recueil³⁹. Après la *Monobiblos*, Propertius compose très rapidement les livres II et III. On sait que le livre III paraît en 23 av. J.-C., c'est-à-dire la même année que les *Odes*⁴⁰. Dans le paysage de la poésie érotique romaine, l'élégie occupe donc la première place et constitue un horizon d'attente avec lequel Horace doit composer. Or il choisit d'en faire un contre-modèle : alors

- 37 Dans l'*Ode* I, 24, Horace évoque en effet la mort de son ami Quintilius Varus, dont on sait par saint Jérôme qu'elle eut lieu en 23 av. J.-C. (*Chron. ad. Olymp.* 189, 1). Dans les trois livres, on ne trouve par ailleurs aucune allusion à un événement postérieur à cette date. L'année 23 semble donc bien constituer à la fois le *terminus ante quem* et le *terminus post quem* pour la publication. Si l'on identifie le Licinius de l'*Ode* II, 10 à Licinius Murena comme plusieurs manuscrits invitent à le faire, cette datation est confirmée. Il s'agit en effet du beau-frère de Mécène, consul en 23 av. J.-C., qui sera impliqué dans une conjuration contre Auguste et sera condamné à mort, en 23 ou en 22. On imagine mal Horace publier l'*Ode* II, 10, dans laquelle il s'adresse à Licinius comme à un ami, après la conjuration. Un dernier élément confirme cette datation : c'est l'*Épître* I, 13, sorte de *vade liber* publié après coup. Le poète charge son esclave Vinus Asella de porter à Auguste ses *uolumina* et de prendre de ses nouvelles : Auguste est donc encore à Rome, autrement dit il n'est pas encore parti pour le front oriental, ce qu'il fera en 22 av. J.-C.
- 38 Dans la mesure où Cornelius Gallus est mis en scène comme poète élégiaque dans la dernière églogue de Virgile, les *Amores* ont dû être publiés alors que Gallus est encore à Rome et fréquente les milieux littéraires. Luciano Nicastrì pense que le recueil a été publié peu avant que Virgile ne compose sa dixième églogue (*Cornelio Gallo e l'elogia ellenistico-romana. Studi dei nuovi frammenti*, Napoli, M. d'Auria, 1984, p. 18, n. 6). Gian Erico Manzoni considère, en revanche, que le départ de Gallus pour la Gaule Cisalpine, en 42 av. J.-C., est un *terminus ante quem* plus vraisemblable (*Foroiulienensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milano, Vita e pensiero, 1995, p. 18).
- 39 Ovide, en revanche, n'est pas encore un poète élégiaque, puisque ses *Amores* ne paraissent qu'en 19 av. J.-C. Il n'y a donc rien d'étonnant à voir l'*Ode* I, 33 faire de Tibulle le principal représentant de l'élégie. On sait l'importance que prendra l'œuvre d'Ovide dès l'Antiquité, puis à la Renaissance et jusque dans la réception moderne du genre. Mais au moment où Horace entreprend de composer ses *Odes*, c'est Tibulle et juste après lui Propertius qui ont pris la suite de Gallus.
- 40 L'*Élégie* III, 18 fait en effet allusion à la mort de M. Claudius Marcellus, que l'on date de 23. C'est le même Claudius Marcellus qu'Horace chante dans son *Ode* I, 12, 46, suggérant qu'il prolonge et accroît la renommée de son aïeul, le conquérant de Syracuse. Mais lorsqu'il compose l'*Ode* I, 12, Marcellus semble encore vivant, capable de porter haut les couleurs de sa *gens*.

que le poète élégiaque privilégie un unique objet amoureux, le poète lyrique multiplie les conquêtes⁴¹; alors que le poète élégiaque, lorsqu'il rompt avec la *dura puella*, c'est-à-dire avec son unique aimée, renonce à toute autre forme de bonheur amoureux et sombre dans le désespoir, le poète des *Odes* ne renonce à l'amour que pour y revenir, en changeant chaque fois d'objet, et la *renuntiatio amoris* lyrique ne prend jamais les couleurs tragiques du *discidium* élégiaque⁴². La passion pour un objet unique et l'éloge de la souffrance érotique sont des marqueurs de l'élégie. Dès lors, la condamnation des souffrances de la passion et l'invitation à la *Vulgiuaga Venus* doivent autant à une volonté de rompre avec l'esthétique élégiaque et la morale qu'elle véhicule, qu'à une volonté de se réapproprier l'éthique épiciurienne.

La *Vulgiuaga Venus* lyrique contre le *seruitium amoris* élégiaque

54 L'une des principales caractéristiques du recueil élégiaque est de réunir des poèmes adressés à une seule et même *puella*: les élégies de Gallus s'adressent à Lycoris, celles de Tibulle à Délie⁴³, celles de Propertius à Cynthie. Le poète insiste volontiers sur le caractère exclusif de sa passion et refuse explicitement de se détacher de sa *puella* en sacrifiant à des amours de passage. Il décrit également les souffrances que lui vaut une telle passion, mais c'est pour les assumer tout à fait. Chez Propertius, le nom même de Cynthie annonce une relation difficile et instable: il fait référence aux deux divinités du Cynthe, Diane et Apollon, associées respectivement à l'ombre et à la lumière, et rattache la *puella* à la Lune, astre changeant par excellence⁴⁴. Mais l'instabilité de la *puella* ne détourne

41 Paulo Fedeli confère une dimension métopoétique à la multiplicité des objets amoureux: le poète, en donnant à voir sa capacité d'humour et d'ironie face à la rupture du *foedus amoris*, affirme la supériorité de la lyrique sur l'élégie, puisque le poète lyrique peut écrire des poèmes érotiques même lorsqu'il n'est pas amoureux (« Poesia d'amore di Orazio », dans Ferruccio Bertini [dir.], *Giornate filologiche « Francesco Della Corte » II*, Genève, Darficlet, 2001, p. 109-110). Gregson Davis donne une valeur à la fois éthique et métopoétique à cette opposition de l'élégie et de la lyrique (*Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, op. cit., p. 39-50). Sur le plan éthique, la passion élégiaque pour un objet unique est le signe de l'inexpérience et de l'illusion et conduit nécessairement au désir frustré; la multiplicité des objets amoureux dans la lyrique est le signe d'une distance prise avec les émotions amoureuses, d'une maturité émotionnelle et d'une certaine sagesse. Sur le plan métopoétique, la confrontation avec la passion élégiaque permet au poète de dire la supériorité de la poésie lyrique sur les autres genres. Nous aurons l'occasion de revenir sur les modalités et les fonctions de cette confrontation. Voir *infra*, p. 194-201.

42 Voir Q. Horatii Flacci *Carmina. Liber IV*, éd. et comment. Paolo Fedeli, Irma Ciccarelli, Firenze, Felice Le Monnier, 2008, p. 85.

43 Sur les élégies de Tibulle à Marathus, voir *infra*, p. 326-328. Il faut noter que Marathus n'apparaît jamais dans les élégies à Délie, de sorte que l'amour du poète pour Délie est effectivement présenté comme un amour exclusif.

44 Toutes ces connotations du prénom *Cynthia* ont été parfaitement analysées par Hélène Casanova-Robin, « Cynthia: rayonnement et éclipses de la *puella* dans le premier livre des *Élégies* de Propertius », *Vita Latina*, 176, 2007, p. 26-31.

jamais le poète de sa passion. Dans l'Élégie I, 4, il reproche ainsi à son ami Bassus de vouloir le détacher de Cynthie :

*Quid mihi tam multas laudando, Basse, puellas
mutatum domina cogis abire mea?
Quid me non pateris uitae quodcumque sequetur
hoc magis assueto ducere seruitio?*

Pourquoi, Bassus, en me louant tant de jeunes femmes, veux-tu me forcer à changer et à quitter ma maîtresse? Pourquoi ne me laisses-tu pas plutôt mener ce qui me reste de vie dans l'esclavage auquel je suis accoutumé⁴⁵?

L'image du *seruitium amoris* suffit à évoquer toutes les souffrances du poète asservi à la *puella* et l'épithète *assueto* souligne à la fois que cet asservissement dure depuis longtemps et que le poète s'est habitué à cette souffrance, autrement dit qu'il n' imagine plus vivre autrement que sous le joug de sa maîtresse. Le pluriel de *puellas* est important : il ne s'agit pas tant pour Bassus de séparer le poète de Cynthie, que de le contraindre (*cogis*) à passer d'un mode d'amour à un autre, de la passion exclusive et douloureuse à la *Vulgiuaga Venus*. Mais le poète réaffirme son attachement à Cynthie et son goût de la passion exclusive. Et lorsque, dans l'Élégie I, 12, il reconnaît *a posteriori* le bien-fondé de la proposition de Bassus, il ne change pas d'avis pour autant :

*Felix, qui potuit praesenti flere puellae
(non nihil aspersis gaudet Amor lacrimis),
aut, si despectus, potuit mutare calores
(sunt quoque translato gaudia seruitio).
Mi neque amare aliam neque ab hac desistere fas est:
Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.*

Heureux qui a pu pleurer en présence de sa maîtresse (Amour n'est pas sans tirer plaisir des larmes que l'on verse) ou qui, méprisé, a été capable de se tourner vers d'autres amours brûlantes (passer d'une servitude à l'autre procure également un certain plaisir). Quant à moi, il ne m'est permis sans sacrilège ni de quitter ma maîtresse ni d'en aimer une autre : Cynthia fut la première, Cynthia sera la dernière⁴⁶.

Dans l'Élégie I, 11, Cynthia est partie avec un rival du poète à Baïes, lieu emblématique du luxe et de la débauche. Dans l'Élégie I, 12, le *discidium* semble consommé et le poète doit bien se rendre à l'évidence : son incapacité

45 Prop., *Él.* I, 4, 1-4.

46 Prop., *Él.* I, 12, 15-20.

à changer d'objet amoureux fait son malheur. C'est le sens qu'il faut donner à l'opposition de *felix qui* et de *mi*. Mais précisément, c'est cette incapacité que le poète revendique dans le dernier vers : alors même qu'il reconnaît en elle la cause de ses souffrances, il dit une nouvelle fois que Cynthie a été, est et restera l'unique objet de son amour, avec une belle symétrie métrique qui vient renforcer cette permanence de l'objet amoureux⁴⁷. Et même lorsqu'il envisage de changer de maîtresse, il ne parvient pas à sortir de cette logique de la passion : l'expression *translato seruitio* suggère qu'il est tout simplement incapable de concevoir l'amour comme un plaisir sans asservissement ; autrement dit, même s'il faisait l'effort de devenir *felix*, de mettre un terme aux souffrances que lui cause Cynthie, ce serait pour se jeter dans les bras d'une autre passion et connaître bientôt les mêmes souffrances. *Gaudia* est encadré par la disjonction *translato seruitio* : le plaisir pur n'existe pas dans le monde élégiaque, il est toujours troublé par les souffrances de la passion.

56

Pas plus que Propertius, Tibulle n'est capable de s'adonner à la *Vulgiuaga Venus*. Il le dit avec un certain humour dans l'*Élégie* I, 5 :

Saepe ego temptavi curas depellere uino :
at dolor in lacrimas uerterat omne merum.
Saepe aliam tenui : sed iam cum gaudia adirem,
admonuit dominae deseruitque Venus ;
tunc me discedens deuotum femina dixit,
et pudet et narrat scire nefanda meam.

Souvent j'ai tenté de dissiper mes tourments amoureux dans l'ivresse : mais la douleur avait changé tout le vin en larmes. Souvent j'en ai tenu une autre dans mes bras : mais au moment où j'allais connaître la jouissance, Vénus m'a rappelé ma maîtresse et m'a abandonné. Alors la femme m'a quitté en disant que j'avais reçu un mauvais sort et raconte en rougissant que mon aimée possède une science criminelle⁴⁸.

Les amours volages auxquelles tente de se livrer le poète ont la même fonction que le vin : il s'agit pour lui d'oublier la souffrance de sa passion pour Délie. Mais il ne parvient pas à aller jusqu'au bout de ses sages intentions : une panne sexuelle le ramène chaque fois à sa réalité d'amant passionné. La jeune femme qui en fait les frais ne s'y trompe pas : le poète a bien été ensorcelé par Délie, mais c'est au sens métaphorique et non au sens propre du terme, comme il l'explique

⁴⁷ On peut bien sûr donner à cette permanence une valeur métapoétique : Cynthie est aussi le personnage avec lequel il a ouvert la *Monobiblos* et avec lequel il la fermera. Dans la poétique élégiaque, aimer et chanter son amour constitue finalement une même action, ce qui favorise les interprétations réflexives.

⁴⁸ Tib., *Él.* I, 5, 37-42.

lui-même dans les vers qui suivent. On notera là encore la présence du terme *gaudium* : le plaisir n'est pas pur chez Properce, il est inaccessible chez Tibulle.

Le *seruitium amoris*, cet asservissement à une unique aimée, est donc un marqueur du genre élégiaque. Dès lors, lorsqu'il multiplie les objets amoureux dans les *Odes*, Horace fait un choix poétique, celui de prendre le contrepied de l'élégie et de la morale qui lui est associée. Ce choix poétique joue un rôle aussi important que l'éthique épicurienne dans la construction de la morale érotique des *Odes*.

Le refus de la *querela* élégiaque

Non seulement l'amant élégiaque ne rejette pas la passion érotique au nom des déplaisirs qu'elle procure, mais il recherche la souffrance. Ovide lui-même, qui chante pourtant l'infidélité et les amours multiples, affirme son attachement au *dolor* érotique : « Non, moi, je n'aime pas ce qui jamais ne peut me blesser. », écrit-il dans les *Amores*⁴⁹, ou encore, « il est doux, le mal que nous cause une maîtresse⁵⁰ ». D'une certaine manière, Ovide offre une réinterprétation élégiaque de la *Vulgiuaga Venus* d'Horace : après Properce et Tibulle, qui chantent l'amour exclusif et douloureux pour une unique *puella*, après Horace, qui célèbre des amours heureuses avec de multiples *puellae* interchangeables, Ovide invite lui aussi à la multiplicité des partenaires, mais c'est pour mieux réaffirmer le *dolor* comme fondement de l'élégie. Ce *dolor* trouve tout d'abord sa légitimité dans le poème qu'il permet d'écrire. La *querela* devient ainsi le fondement de l'esthétique élégiaque. La fonction de déploration est d'ailleurs à ce point constitutive du genre que les grammairiens anciens la plaçaient au cœur des étymologies qu'ils admettaient pour le terme d'élégie⁵¹. Le poète élégiaque assume le caractère nécessairement douloureux de la passion érotique jusqu'à construire une poétique de la souffrance. Mais la souffrance n'est pas seulement une valeur poétique dans l'élégie. C'est aussi une valeur morale : le poète la brandit comme une preuve d'amour et comme un sujet de gloire. C'est le sens qu'il faut accorder à la métaphore élégiaque de la *militia amoris* : de même que le soldat se fait une gloire d'affronter les périls et les souffrances de la guerre, l'amant se fait une gloire d'affronter les

49 Voir Ov., *Am.* II, 19, 23 : *nil ego, quod nullo tempore laedat, amo.*

50 Ov., *Am.* II, 9, 26 : *dulce puella malum est.*

51 Pour Porphyryon, *ad Hor. Carm.* I, 33, l'élégie est particulièrement apte aux pleurs et tire peut-être son nom du cri de lamentation ĕ. On retrouve la même idée chez Marius Plotius Sacerdos, *Ars grammatica* III, 3 (*Grammatici Latini*, éd. Keil, VI, 509, 31-510.). Pour une mise au point sur toutes les étymologies supposées du terme *élégie*, voir Augustin Sabot, « L'élégie à Rome. Essai de définition du genre », dans *Hommage à Jean Cousin. Rencontres avec l'Antiquité classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 133-135.

périls et les souffrances de la passion⁵². La *querela* est un marqueur du genre élégiaque. Dès lors, lorsqu'il refuse de faire de la souffrance érotique une valeur esthétique et morale, Horace fait un choix poétique : il se démarque de l'élégie.

La morale érotique des *Odes* repose donc à la fois sur une rupture avec le modèle élégiaque et sur des arguments d'origine épicurienne. C'est cette conjugaison du poétique et du philosophique qu'il faut prendre en compte si l'on veut éclairer la dimension morale de la poésie érotique d'Horace.

LA MORALE ÉROTIQUE DANS L'ODE I, 33 : POÉSIE ET PHILOSOPHIE

La consolation : un choix moral et poétique

L'*Ode* I, 33 s'ouvre sur une apostrophe à Albius :

58

*Albi, ne doleas plus nimio memor
inmitis Glycerae neu miserabilis
decantes elegos, cur tibi iunior
laesa praeniteat fide.*

Albius, ne t'afflige pas sans mesure, trop plein du souvenir de la cruelle Glycère, et cesse de chanter tes pathétiques élégies sous prétexte qu'un plus jeune que toi brille davantage à ses yeux, au mépris de la foi jurée⁵³.

Cette ouverture atteste que le refus de l'élégie est un choix poétique autant qu'un choix moral. Albius est le *nomen* de Tibulle. Les commentateurs s'accordent sur cette identification, s'appuyant notamment sur l'expression *decantes elegos* et sur la figure de la *dura puella*, évoquée par le plaisant oxymore que constitue *inmitis Glycerae* si l'on tient compte de la racine γλυκός pour Glycère⁵⁴. En donnant à l'amant de Glycère le *nomen* de Tibulle, Horace

52 Pour un développement terme à terme de cette métaphore, voir Ov., *Am.* I, 9. On pourra également se référer à Tib., *Él.* I, 2, 60 sq., où le poète refuse les services d'une sorcière qui veut le soulager de ses souffrances amoureuses; Tib., *Él.* I, 4, 40 sq., où le poète engage l'amant à se livrer à tous les caprices du jeune homme qu'il aime, y compris à lui porter ses filets de chasse ou à offrir son flanc à ses armes; Prop., *Él.* I, 6, où le poète souhaite connaître jusqu'à la mort les souffrances que lui inflige Cynthie; Prop., *Él.* I, 18, où le poète affirme qu'il continuera à chanter Cynthie, alors qu'elle l'a définitivement abandonné et qu'il est réduit à la plus grande souffrance et à la plus grande solitude.

53 Hor., *Carm.* I, 33, 1-4.

54 Voir par exemple Mario Citroni, « Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 10-11, 1983, p. 170-171, pour qui le mélange d'ironie et de mélancolie dans l'*Ode* I, 33 devait être caractéristique des relations qu'Horace entretenait avec Tibulle, puisqu'on le retrouve dans l'*Épître* I, 14, elle aussi adressée à Tibulle; Antonio Traglia, « ... *memor inmitis Glycerae* (Hor., *carm.* I, 33, 1-2) »,

confond la *persona* du poète-amant élégiaque et la personne du poète. Une telle assimilation peut surprendre⁵⁵. Pour la comprendre, il faut admettre la nature réflexive de l'*Ode* I, 33 et considérer qu'Horace utilise ici l'élégie pour définir à la fois la poétique et la morale des odes érotiques. Le verbe *decantare* signifie exactement « chanter sans discontinuer » et c'est l'absence de limite des *miserabiles elegi* qu'Horace stigmatise ici, l'absence de limite de la souffrance élégiaque. Il réaffirme ainsi le refus du *dolor* érotique qui caractérise la morale des *Odes*. Mais en prêtant à Tibulle lui-même la propension à la passion et à la souffrance qui est celle de sa *persona*, il indique que la stigmatisation de l'élégie ne vaut pas uniquement sur le plan moral, mais aussi sur le plan poétique : ce n'est pas seulement l'amant des *Odes* qui s'oppose à l'amant de l'élégie, c'est aussi Horace, poète lyrique, qui se démarque de Tibulle, poète élégiaque. L'assimilation de Tibulle à sa *persona*, favorisée par l'énonciation élégiaque à la 1^{re} personne du singulier, permet à Horace de

dans Oswald Dilke *et al.* (dir.), *De Tibullo eiusque aetate*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1982, p. 29-35, pour qui l'oxymore *inmitis Glycerae* ne fait que reprendre la contradiction contenue dans le prénom de la *puella* des élégies de Tibulle, Délie, qui peut être rattaché à la fois à *δῆλος*, « facile, avenant », et à *δῆλωμαι*, « nuire », Délie se montrant tour à tour aimante et cruelle pour le poète ; Robert J. Ball, « *Albi, ne doleas*: Horace and Tibullus », *Classical World*, 87, 1993-1994, p. 409-414, qui montre que l'on trouve par ailleurs dans l'*Ode* I, 33 des échos lexicaux et thématiques à l'œuvre de Tibulle ; Raffaele Perrelli, « Orazio e Tibullo a confronto in *Carm.* I, 33: il dialogo con un elegiaco moderato », *Paideia*, 60, 2005, p. 239-253.

- 55 Tous les spécialistes de l'élégie s'accordent en effet sur la nécessité de distinguer clairement l'auteur des élégies et la *persona* qu'il met en scène à la 1^{re} personne du singulier. C'est ainsi que la critique anglo-saxonne a la première mis en valeur le caractère humoristique de certains poèmes élégiaques, le poète ne se mettant en scène comme *exclusus amator* ou comme esclave de l'amour que pour donner à rire de la *persona* érotique qu'il incarne. C'est la thèse qu'a défendue Richard Lyne, *The Latin Love Poets, op cit.* C'est en se fondant sur ce type d'analyses que John Kevin Newman en vient à rapprocher l'élégie de Propertius de la satire : Propertius ne chanterait ses sentiments pour Cynthia que pour mieux stigmatiser l'individualisme de la passion amoureuse et réaffirmer les valeurs communautaires ; à travers son propre exemple, le poète chercherait à mettre les autres en garde contre la passion érotique (*Augustan Propertius. The recapitulation of the genre*, Hildesheim, G. Olms, 1997, p. 29-35). Une telle lecture nous paraît excessive et ne tient pas compte du fait que le poète n'adopte jamais sérieusement la position du *magister amoris* et que, lorsqu'il met en garde contre les dangers de la passion, c'est pour mieux souligner ensuite l'inanité de sa leçon de morale, son impuissance didactique. Dans l'*Élégie* I, 7, par exemple, le poète invite les amants à lire ses vers pour tirer profit de l'exemple de ses malheurs (v. 13-14), mais c'est pour mieux affirmer ensuite la fatalité de l'amour, qui ne tardera pas à faire souffrir Ponticus comme tous les autres : la leçon n'a donc aucune utilité, puisque l'amour et ses souffrances sont une fatalité. Par ailleurs, cette hypothèse ne prend absolument pas en compte le contexte socio-historique dans lequel s'inscrit l'élégie. Les poètes élégiaques appartiennent à une génération profondément marquée par les guerres civiles qui ont déchiré Rome et ce n'est certainement pas sans jouer un rôle dans la posture d'immoralité qu'ils adoptent. Les guerres civiles ont remis en cause le fondement même de la société romaine et la question que posent les élégiaques est aussi celle de savoir dans quelle mesure il est encore possible d'être un citoyen romain et d'assumer l'héritage du *mos maiorum*.

souligner l'intrication de la morale et de la poésie : écrire des odes plutôt que des élégies, c'est à la fois opérer un choix poétique, le choix des polymètres lyriques plutôt que du distique élégiaque, et affirmer un choix moral, le choix de la *Vulgiuaga Venus* plutôt que de la passion exclusive, le choix du *gaudium* plutôt que de la *querela*.

Le motif de la ronde de l'amour : une relecture épicurienne du *dolor* élégiaque

Les odes érotiques se donnent donc comme une alternative à la fois poétique et morale à l'élégie. La fin de l'*Ode* I, 33 rattache très nettement cette alternative à la doctrine épicurienne. Après avoir mis en garde Tibulle contre sa propension à la souffrance, Horace dit la fatalité de l'amour, ce qui paraît contredire l'injonction liminaire *ne doleas*, ou du moins la rendre vaine :

60

*Insignem tenui fronte Lycorida
Cyri torret amor, Cyrus in asperam
declinat Pholoen : sed prius Apulis
iungentur capreae lupis*

*quam turpi Pholoë peccet adultero.
Sic uisum Veneri, cui placet imparis
formas atque animos sub iuga aenea
saeuo mittere cum ioco.*

*Ipsum me melior cum peteret Venus,
grata detinuit compede Myrtale
libertina, fretis acrior Hadriae
curuantis Calabros sinus.*

Lycoris, dont le joli front étroit attire les regards,
brûle d'amour pour Cyrus ; Cyrus pour l'intraitable
Pholoé s'en détourne ; mais aux loups d'Apulie
s'uniront les chèvres

avant que pour un amant laid Pholoé ne se compromette.
Ainsi en a décidé Vénus : il lui plaît de réunir les beautés
et les cœurs mal appariés sous un joug d'airain,
en un jeu cruel.

Moi-même, alors que me poursuivait une Vénus meilleure,
je fus retenu par les adorables chaînes de Myrtale,

une affranchie plus emportée que les flots de l'Adriatique
lorsqu'ils creusent les golfes de Calabre⁵⁶.

La ronde de l'amour est un thème que l'on rencontre déjà dans la poésie hellénistique, en particulier chez Moschos :

Ἦρατο Πάν Ἀχῶς τᾶς γείτονος, ἦρατο δ' Ἀχῶ
σκιρτατᾶ Σατύρω, Σάτυρος δ' ἐπεμήνατο Λύδα.
ὡς Ἀχῶ τὸν Πᾶνα, τόσον Σάτυρος φλέγεν Ἀχῶ,
καὶ Λύδα Σατυρίσκον· Ἔρωσ δ' ἐσμίχεται ἄμοιβά.
ὄσσον γὰρ τήνων τις ἐμίσειε τὸν φιλέοντα,
τόσσον ὁμῶς φιλέων ἠχθαίρετο, πάσχε δ' ἅ ποίει.
ταῦτα λέγω πᾶσιν τὰ διδάγματα τοῖς ἀνεράστοις·
στέργετε τὼς φιλέοντας, ἴν' ἦν φιλέητε φιλήσθε.

Pan aimait sa voisine Écho, Écho aimait un Satyre bondissant, le Satyre était fou de Lydé. Autant Écho embrasait Pan, tout autant le Satyre embrasait Écho, et Lydé le jeune Satyre. Mais les feux d'Éros n'admettaient aucun retour ; car autant chacun d'eux détestait celui qui l'aimait, autant lorsqu'il aimait à son tour il était lui aussi détesté ; et il souffrait ce qu'il faisait souffrir. Pour tous les insensibles, j'en tire cette leçon : chérissez qui vous aime, pour être aimés lorsque vous aimerez⁵⁷.

La comparaison avec Moschos permet de mesurer toute l'ambivalence du motif dans l'*Ode* I, 33. Moschos ne peint en effet la ronde de l'amour que pour encourager les amants à la rompre et à prendre l'habitude d'aimer ceux qui les aiment, afin que cesse la fatalité de la souffrance érotique. La ronde de l'amour est donc clairement associée au refus du *dolor* et l'on pourrait s'attendre à une injonction du même ordre chez Horace. Or, au lieu d'utiliser le motif pour encourager Tibulle à oublier Glycère qui ne l'aime plus et à tourner ses regards vers une autre qui l'aimerait, Horace présente cette ronde comme une fatalité qui ne connaît aucune issue : les êtres humains sont condamnés à aimer qui ne les aime pas, autrement dit condamnés à souffrir en amour. Cela ne laisse pas d'être paradoxal dans une ode qui s'ouvre sur le refus de la souffrance. La clef du paradoxe se trouve sans doute dans la dernière strophe. Le poète se met lui-même en scène au sein de cette ronde, n'aimant pas qui l'aime et aimant qui ne l'aime pas. Certains commentateurs considèrent que la *Venus melior* du vers 13 est une femme de meilleure extraction sociale que Myrtales, dont

56 Hor., *Carm.* I, 33, 5-16.

57 Moschos, *Apospasmata* 2 Gow.

Horace précise qu'elle est une *libertina*⁵⁸. C'est une interprétation possible, mais sans doute un peu étroite au regard du thème de l'ode : la question de la classe sociale des amants sera posée dans l'*Ode* II, 4 ; ici, c'est la question de la réciprocité des sentiments qui est en cause. Il faut donc donner à *melior* un sens plus large. Si la Vénus qu'a dédaignée le poète était meilleure que Myrtale, c'est parce qu'elle l'aimait, comme le suggère le verbe *peteret* : il pouvait l'obtenir sans difficulté et sans souffrance, puisqu'elle le recherchait. L'amant lyrique avoue donc qu'il se trouve exactement dans la même situation que l'amant élégiaque. Faut-il en conclure que le poète fait la leçon à Tibulle, mais n'applique pas lui-même ses préceptes, et qu'il renoue finalement avec le *dolor* élégiaque ? Pour Gregson Davis, en employant le parfait, Horace suggère qu'il a dépassé ce stade de l'amour et encourage ainsi implicitement Tibulle à le dépasser à son tour⁵⁹. Mais à aucun moment Horace ne dit que la ronde des cœurs mal appariés est une forme immature de l'amour, une étape qu'il convient de dépasser. Pour Michael Putnam, l'humour du poème constitue une sorte d'antidote à la passion amoureuse élégiaque et à la souffrance : l'amant lyrique n'échappe pas plus que l'amant élégiaque aux affres de la passion, mais il sait tenir la souffrance à distance, grâce à l'humour, qui fait taire la *querela*⁶⁰. On ne peut que s'accorder avec Michael Putnam sur la dimension d'autodérision de la dernière strophe et sur la mise à distance de la passion élégiaque par l'humour. Mais il faut sans doute aller plus loin dans cette voie et donner tout son sens à l'épithète *grata* associée à *compede*. *Compede* renvoie au *seruitium amoris* élégiaque, mais ce *seruitium*, plutôt que d'être le lieu des souffrances et de la *querela*, devient chez Horace un lieu de plaisir. C'est le sens qu'il faut donner aux allusions érotiques des deux derniers vers. Richard Minadeo retient l'image du *sinus* qui se creuse au nombre des symboles sexuels des *Odes* et dans un tel contexte en effet, il est difficile de croire que la polysémie de *sinus* ne joue aucun rôle⁶¹. Cette prime de plaisir sexuel renverse la situation : alors que l'amant élégiaque est un amant frustré et plaintif, qui n'obtient jamais la *dura puella* qu'il convoite, l'amant des *Odes*, tout en ne se faisant aucune illusion sur la réciprocité de l'amour, pris comme les autres dans la ronde des cœurs mal appariés, n'en reste pas moins capable de jouir du plaisir sexuel qu'il y a à prendre, même auprès de la *puella* la moins docile et la moins aimante. La *laesa fides* du vers 4 ancre Tibulle du côté

58 Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 374 ; Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, op. cit., p. 42-43, qui admet également l'autre interprétation.

59 *Ibid.*, p. 42-43.

60 Michael C. J. Putnam, « Horace and Tibullus », *Classical Philology*, 67, 1972, p. 82-88.

61 Richard Minadeo, *The Golden Plectrum. Sexual Symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 26-27. Sur le sens possiblement érotique de *sinus* qui, outre le sein, peut désigner en particulier l'utérus, voir Ovide, *Fast.* 256 et Sénèque, *Octau.* 404.

de l'élégie : la question est celle de la réciprocité de l'amour et de la fidélité. Avec la dernière strophe, la question du plaisir se substitue à celle de la *fides* : c'est une manière de rompre avec la souffrance élégiaque. La liste des amants malheureux prépare cette rupture : contrairement à l'amant élégiaque, l'amant lyrique ne croit pas au bonheur d'un amour réciproque, il est détaché des illusions de la *fides*, il ne souffre pas et ne se lamente pas, mais il prend tout le plaisir possible dans cette ronde de l'amour. Et le parfait vaut sans doute davantage pour sa valeur aspectuelle que pour sa valeur temporelle : l'amour des *Odes* ne s'inscrit pas dans la durée, il apporte le plaisir qu'il peut et s'éteint, et c'est précisément cette absence de projection dans l'avenir qui prévient la souffrance.

Avec la fin de l'*Ode* I, 33, Horace se livre donc à une réinterprétation épicurienne de l'amour élégiaque. Il a recours à un argument proprement épicurien : l'argument du plaisir, que la doctrine du Jardin regarde comme le souverain bien⁶². Le plaisir devient l'unique critère moral, au nom duquel la passion d'Albius est condamnée et celle du poète acceptée : il est présenté comme la seule issue possible à la ronde de l'amour. Horace conjugue ainsi un choix poético-moral (la rupture avec l'esthétique élégiaque, qui est aussi une rupture avec l'éloge des souffrances de la passion), et un arrière-plan philosophique (la doctrine épicurienne des plaisirs). Si Horace fait du plaisir le souverain bien, c'est pour prendre le contrepied de l'élégie qui chante le *dolor*. Mais la proposition peut être renversée : si Horace se démarque explicitement de l'élégie, c'est parce qu'il entend faire du plaisir le souverain bien. Choix poétique et choix philosophique sont étroitement liés et il est inutile de vouloir établir une hiérarchie là où il y a coïncidence, c'est-à-dire parfaite adéquation. On retrouve cette même conjugaison du poétique et du philosophique dans l'*Ode* III, 10, qui propose une relecture épicurienne du motif élégiaque du *paraklausithyron*.

LE PARAKLAUSITHYRON : MOTIF LUCRÉTIEN ET MOTIF ÉLÉGIAQUE

Paraklausithyron et condamnation de la passion chez Lucrèce

Le motif poétique de l'amant à la porte de sa belle connaît de multiples variations : on le retrouve dans le *kômos* de la lyrique grecque, chanté par le joyeux cortège des convives qui, après le banquet, vont en musique et à la lueur des flambeaux jouer la sérénade à la maîtresse de l'un d'entre eux⁶³, mais aussi

62 Sur le plaisir comme souverain bien, voir par exemple Épicure, fr. 67 Usener.

63 C'est le *kômos* symposiaque que l'on trouve chez Anacréon 373 P.M.G. ou chez Alcée 374 V. Sur ce type de *kômos*, voir François Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, A. Biro, 1987, p. 128-129 ; Gennaro Perrotta, Bruno Gentili, *Polinnia. Poesia Greca arcaica*, Messina/Firenze, G. d'Anna, 1965, p. 219 ; Enzo

dans le *paraklausithyron* de l'*archaia*, de la *nea* et de l'élégie⁶⁴. Pour distinguer entre ces différentes formes, on peut toujours faire valoir que le *kômos* était accompagné de musique et constituait un cortège, tandis que le *paraklausithyron* en était dépourvu. Ce n'est vrai qu'en théorie et nous nous trouvons face à une tradition poétique continue, qui connaît un certain nombre de variations en fonction des contextes et des genres. L'un des éléments de continuité du motif est certainement son fort potentiel comique, que l'on retrouve aussi bien dans le *kômos* de la lyrique grecque archaïque que dans le *paraklausithyron* de l'*archaia* et de la *nea*. Lucrèce met ce potentiel comique au service de la condamnation de la passion érotique :

64

*Sed tamen esto iam quantouis oris honore,
cui Veneris membris uis omnibus exoriatur :
nempe aliae quoque sunt ; nempe hac sine uiximus ante ;
nempe eadem facit, et scimus facere, omnia turpi,
et miseram tactris se suffit odoribus ipsa,
quam famulae longe fugitant furtimque cachinnant.
At lacrimans exclusus amator limina saepe
floribus et sertis operit, postisque superbos
unguit amaracino, et foribus miser oscula figit ;
quem, si, iam ammissum, uenientem offenderit aura
una modo, causas abeundi quaerat honestas,
et meditata diu cadat alte sumpta querella,
stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi
plus uideat quam mortali concedere par est.*

Degani, Gabriele Burzacchini, *Lirici Greci. Antologia*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 240, pour qui le *kômos* peut aussi s'adresser à un éromène, Christiane Bron, « Le *comos* dans tous ses états », *Pallas*, 60, 2002, p. 269-274.

64 Pour l'*archaia*, voir Aristophane, *Ec.* 951-975. Le motif est ici traité sur le mode burlesque : un jeune homme, effrayé à l'idée d'avoir à appliquer le nouveau décret stipulant que tout amant doit commencer par satisfaire une vieille femme avant de se tourner vers sa jeune maîtresse, frappe à la porte de celle-ci, tentant d'échapper aux vieilles lubriques qui le poursuivent. Pour la *nea*, voir Plaute, *Curc.* 1-164 : Phédrome se rend à la nuit tombée jusque chez la courtisane qu'il aime et abreuve la vieille ivrogne qui garde la porte afin d'obtenir qu'elle lui ouvre ; il est arrêté par son esclave Palinure, qui s'étonne de le voir ainsi sortir de nuit « dans cet accoutrement et cet appareil » (*cum istoc ornatu cumque hac pompa*, v. 2). Phédrome n'est vraisemblablement pas ici accompagné de camarades et tout porte à croire qu'il se dirige seul vers la maison de la courtisane, puisque Palinure lui reproche, aux vers 8-9, de se comporter comme un esclave en portant lui-même le flambeau. La *pompa* a donc ici son sens figuré d'« appareil » et n'est pas très éloignée de l'*ornatus*, les deux mots visant sans doute l'accoutrement de Phédrome. Mais le terme n'est pas neutre : son sens premier reste le cortège et c'est un équivalent du grec *kômos*. Plaute regarde bien le *kômos* et le *paraklausithyron* comme des variations sur un seul et même motif.

Eh bien soit : son visage a toute la grâce possible,
 le charme de Vénus de tout son corps émane.
 Est-elle la seule ? N'avons-nous donc vécu sans elle ?
 N'a-t-elle assurément mêmes défauts qu'un laidéron ?
 La malheureuse exhale une odeur repoussante,
 ses servantes s'enfuient et se rient en cachette,
 mais l'amant éconduit pleurant devant sa porte
 souvent couvre le seuil de fleurs et de guirlandes,
 parfume de marjolaine les montants implacables
 et plante ses baisers, pauvre homme, au cœur du bois !
 Toutefois, s'il était reçu, dès le premier effluve
 il chercherait pour fuir une excuse honorable.
 Adieu, la <plainte>⁶⁵ profonde et longtemps méditée :
 il maudirait sa sottise d'avoir à la belle prêté
 plus qu'il ne convient d'accorder à une mortelle⁶⁶.

Cette scène doit beaucoup au *kômos* grec, avec la mention des guirlandes en particulier, qui évoquent les couronnes des convives du banquet. Même si l'amant pleure, la visée satirique est d'emblée affichée et désamorçe le pathétique que pourrait avoir la scène : les parfums dont l'amant malheureux inonde la porte prennent une valeur comique après l'évocation des mauvaises odeurs de la maîtresse. Avec la chute, on est dans l'esprit de l'épigramme satirique : la jeune femme a une haleine terrible et si elle ouvrait à son amant, celui-ci ne pourrait que fuir. L'amant à la mauvaise haleine est une figure que l'on rencontre, par exemple, dans plusieurs épigrammes de Catulle⁶⁷. Une telle chute désamorçe tout pathétique. Le potentiel comique du *paraklausithyron* est mis au service de la condamnation de la passion érotique.

Paraklausithyron et éloge de la passion dans l'élégie

La fonction du *paraklausithyron* dans l'élégie est évidemment très différente : il ne s'agit pas de condamner la passion érotique, mais au contraire de chanter sa puissance et d'exalter le *dolor* qu'elle suscite. La tonalité pathétique

65 José Kany-Turpin traduit *querella* par « élégie », donnant au mot un sens réflexif qu'il a souvent chez les élégiaques : la *querella* élégiaque, c'est tout à la fois la plainte de l'amant malmené par la *dura puella* et le poème qu'elle fait naître. Une telle lecture nous paraît cependant difficile ici. L'élégie est un genre naissant et le terme *querella* n'a pas pu se charger encore de sa valeur réflexive. C'est pourquoi nous corrigeons la traduction et comprenons tout simplement « la plainte », comme le fait Bernard Pautrat dans le même passage.

66 Lucr., IV, 1171-1186 (trad. José Kany-Turpin).

67 Catulle, 71, 97-98.

l'emporte alors sur le potentiel comique du motif. Le *paraklausithyron* élégiaque loue l'endurance de l'amant face à la porte close et sa capacité à braver la nuit et les intempéries. C'est un motif que l'on trouve dans l'*Élégie* I, 2 de Tibulle :

*Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis,
non mihi cum multa decedit imber aqua;
non labor hic laedit, reseret modo Delia postes
et uocet ad digiti me taciturna sonum.*

Moi, je ne souffre ni du froid engourdi de la nuit hivernale ni de la pluie qui tombe à verse ; ces douleurs ne m'atteignent pas, pourvu que Délie ouvre sa porte et m'appelle sans rien dire en faisant claquer ses doigts⁶⁸.

66 La concentration des notations météorologiques (*hibernae, frigora, imber, aqua*) et du lexique de la souffrance (*pigra, nocent, labor, laedit*) dans les trois premiers vers soulignent tout ce que la situation de l'*exclusus amator* peut avoir de pénible. Le poète, par la négation anaphorique *non*, affirme sa capacité à supporter cette souffrance, au nom de l'espoir qui est le sien, celui d'être reçu par Délie à l'insu de son mari. On retrouve le même thème dans l'*Élégie* I, 16 de Propertius :

*Nullane finis erit nostro concessa dolori,
turpis et in tepido limine somnus erit?
Me mediae noctes, me sidera prona iacentem,
frigidaque Eoo me dolet aura gelu.
O utinam traiecta caua mea uocula rima
percussas dominae uertat in auriculas!
Sit licet et saxo patentior illa Sicano,
sit licet et ferro durior et chalybe,
non tamen illa suos poterit compescere ocellos,
surget et inuitis spiritus in lacrimis.*

N'accordera-t-on aucune limite à ma souffrance, et connaîtrai-je la honte de dormir sur le seuil désormais froid de ta maison ? Le milieu de la nuit a pitié de moi, de moi qui gis à terre les étoiles au déclin et l'air froid du gel matinal ont pitié. Oh puisse un filet de ma voix, passant à travers le creux d'une fissure, frapper et attirer les tendres oreilles de ma maîtresse ! Bien qu'elle soit plus résistante qu'un rocher de Sicile, plus dure que le fer et l'acier, elle ne pourra cependant pas maîtriser ses chers petits yeux, et un soupir lui échappera au milieu de larmes involontaires⁶⁹.

68 Tib., *Él.* I, 2, 29-32.

69 Prop., *Él.* I, 16, 21-32.

Comme chez Tibulle, les notations météorologiques (*frigida, gelu*) viennent souligner l'extrême endurance de l'*exclusus amator*. Mais plus nettement que Tibulle, Properce établit une corrélation entre son endurance et sa capacité à séduire sa maîtresse. Il croit en effet au pouvoir d'attraction de son chant si sa voix réussit à s'insinuer par une fente de la porte. Or le chant du *paraklausithyron* est un chant de plainte qui dit le courage de l'amant face à la nuit et au froid : la capacité de son amant à souffrir apporte à la *puella* la preuve de la force et de la sincérité des sentiments qu'il lui porte, c'est un élément du discours amoureux propre à la séduire. Si la tonalité du *paraklausithyron* élégiaque est pathétique et si l'accent est mis sur les souffrances de l'*exclusus amator*, c'est parce que dans l'élégie, le *dolor* est une valeur érotique.

Le *paraklausithyron* chez Horace : poésie élégiaque et éthique épicurienne

L'Ode III, 10 reprend le motif du *paraklausithyron*, en conjuguant poésie élégiaque et éthique épicurienne. Le poète passe la nuit devant la porte de l'insensible Lycé, qui refuse de lui ouvrir malgré le froid et la neige :

*Extremum Tanain si biberes, Lyce,
saeuo nupta uiro, me tamen asperas
porrectum ante foris obicere incolis
plorares Aquilonibus.*

*Audis quo strepitu ianua, quo nemo
inter pulchra satum tecta remugiat
uentis, et positas ut glaciet niues
puro numine Iuppiter?*

*Ingratam Veneri pone superbiam,
ne currente retro funis eat rota :
non te Penelopen difficilem procis
Tyrrhenus genuit parens.*

*O quamuis neque te munera nec preces
nec tinctus uiola pallor amantium
nec uir Pieria paelice saucius
curuat, supplicibus tuis*

*parcas, nec rigida mollior aesculo
nec Mauris animum mitior anguibus :
non hoc semper erit liminis aut aquae
caelistis patiens latus.*

Même si, au bout du monde, tu buvais les eaux du Tanais, Lycé,
 mariée à un époux cruel, tu t'attristerais pourtant de me laisser étendu
 devant d'intraitables battants, exposé
 aux Aquilons, seuls habitants des lieux.

Entends-tu avec quel fracas la porte, avec quel fracas le bois,
 ornement des belles demeures, mugissent
 sous les vents, et comme Jupiter fait geler les neiges déjà tombées,
 en sa simple divinité?

Abandonne un orgueil que Vénus réprouve,
 de peur que la roue ne change soudain de sens, faisant lâcher le câble :
 ce n'est pas une Pénélope rétive aux prétendants
 qu'a engendrée ton père tyrrhénien.

Oh ! bien que ni les présents, ni les prières,
 ni la pâleur violacée de tes amants,
 ni ton mari qui souffre pour une maîtresse de Piérie
 ne te fassent plier, épargne

ceux qui te supplient, toi qui n'es pas plus tendre que le chêne inflexible,
 ni plus douce en ton cœur que les serpents maures :
 un jour, le seuil de ta porte et l'eau
 du ciel, mon corps cessera de les supporter⁷⁰.

Très loin du traitement satirique de Lucrèce, Horace commence par se réapproprier la passion et le pathétique élégiaques. Lycé correspond tout à fait au type de la *dura puella* : elle est plus cruelle encore qu'une jeune femme vivant en Scythie, c'est-à-dire à l'autre bout de la terre, en une région qui représente les limites du monde civilisé, la barbarie ; le pluriel d'*amantium* au vers 13 suggère qu'elle a de multiples amants. La présence d'éléments météorologiques hostiles est tout à fait caractéristique du *paraklausithyron* élégiaque : l'*exclusus amator* affronte le vent et la neige, ce qui prouve assez son amour ; l'attente face à la porte close devient l'expression de la *uirtus* amoureuse, c'est-à-dire de la capacité de l'amant à endurer les pires souffrances au nom de sa passion pour la *puella*⁷¹. Mais les deux derniers vers constituent une chute tout à fait inattendue dans ce

70 Hor., *Carm.* III, 10.

71 Sur le motif du mauvais temps dans le *paraklausithyron*, voir l'*Anthologie palatine* V, 167 et V, 189 ; Prop., *Él.* I, 16, 24 ; Ov., *Am.* II, 19, 22.

contexte : le poète ne sera pas toujours *patiens*, c'est-à-dire qu'il ne supportera pas toujours les souffrances que la *dura puella* entend lui infliger. Le *paraklausithyron* de l'*Ode* III, 10 ne met finalement en scène l'endurance de l'amant que pour mieux en dire les limites : l'amant lyrique n'est pas l'amant élégiaque et si la porte reste close trop longtemps, il renoncera à sa passion plutôt que de souffrir encore. Horace utilise tout le pathétique du *paraklausithyron* élégiaque pour introduire dans l'*Ode* III, 10 la morale du plaisir qui prédomine dans ses odes érotiques, une morale d'origine épicurienne.

De fait, la chute de l'*Ode* III, 10 peut être lue à la fois comme une manière de se démarquer de l'élégie, de tourner le pathétique élégiaque en dérision, autrement dit comme un choix poétique, et comme une manière de construire la morale érotique des *Odes*, en rappelant que la sagesse réside dans la capacité à mettre un terme à ses souffrances, qu'elles soient physiques ou morales, et à rechercher le plaisir, seul vrai bien. Là encore il est inutile de chercher à dissocier les deux aspects de l'ode : c'est en effet le jeu avec le modèle élégiaque qui permet la convocation de l'éthique épicurienne du plaisir. Ainsi la valeur morale de la chute est-elle préparée dès le début du poème, à travers la relecture du pathétique élégiaque. C'est la fonction de l'image de la roue. Tous les commentateurs comprennent qu'il s'agit ici d'une roue à élever les fardeaux : lorsque le fardeau est trop lourd, on lâche la manivelle et la roue comme la corde reviennent en arrière. La dimension comminatoire de l'image ne fait aucun doute : si la *puella* persiste à tenir sa porte close, l'amant pourrait se lasser et lâcher prise. Horace formule ainsi la menace sur le plan métaphorique avant de l'expliciter dans les deux derniers vers de l'ode⁷². La mention de la couleur des amants prépare également le refus du *dolor* et la construction de la morale érotique et elle est plus intéressante encore, en ce qu'elle conjugue, comme l'ode elle-même, pathétique élégiaque et condamnation de la souffrance. Le *pallor*, qui désigne sans doute un jaune très pâle, est tout à fait attendu : c'est depuis toujours la couleur de l'amant en proie à l'émotion ou à la frustration⁷³. Ovide écrit même, dans l'*Ars amatoria* : « Que blémisse tout amant ; c'est la couleur qui convient à qui aime⁷⁴ ». De ce point de vue, l'amant de l'*Ode* III, 10 a le teint voulu, le teint de l'amant passionné et pathétique. Mais la précision *tinctus uiola* (un *pallor* « teinté par la violette ») interroge davantage. Robin Nisbet et Niall Rudd considèrent qu'il existait des fleurs d'un jaune très pâle, sans doute des

72 La bizarrerie de l'image contribue sans doute à attirer l'attention du lecteur sur cette étape importante du renversement. L'image habituelle est en effet plutôt celle de la corde qui casse que celle de la corde qui revient en arrière. Voir Lucien, *Dial. Meretr.* III, 3 et Aristaenetos, II, 1, 35.

73 Voir Sappho, 31, 14 V. et Prop., *Él.* I, 1, 22.

74 Ov., *Ars* I, 729 : *Palleat omnis amans ; hic est color aptus amanti.*

giroflées, que les Anciens classaient dans la catégorie des *uiolae*⁷⁵. Ils s'appuient notamment sur Pline l'Ancien qui cite, aux côtés des *uiolae* pourpres et blanches, des *uiolae* jaunes⁷⁶, et sur un passage de Némésien qui décrit le teint d'un amant en ces termes : « J'erre, plus jaune que le bois du buis et tout à fait semblable à la *uiola* (à la giroflée)⁷⁷ ». Cette lecture n'est évidemment pas à écarter et l'on pourrait même y voir une réminiscence de la 2^e églogue de Virgile, dans laquelle il est question de *uiolae* « qui blêmissent » (*pallentis uiolas*)⁷⁸. Mais c'est finalement moins l'association de la *uiola* et du *pallor* qui retient l'attention, que le terme de *tinctus*, « teinté ». Si la *uiola* teinte le *pallor*, lui apporte sa couleur, c'est que le *pallor* n'a pas à l'origine la couleur de la *uiola*. Dans ce cas, la *uiola* n'est pas la fleur jaune pâle mentionnée par Pline, mais la fleur pourpre ou même la violette : les joues jaune pâle de l'amant s'empourprent, ou deviennent violacées. Dans le contexte du *paraklausithyron*, il est difficile de ne pas voir là une allusion aux couleurs que le froid ne manque pas d'imprimer à la pâleur des amants malheureux. C'est la lecture que faisait déjà Giorgio Pasquali⁷⁹. Ce détail vient rappeler la réalité physique des souffrances de l'*exclusus amator* et prépare la chute : contrairement à ce que prétendent les amants élégiaques, nul ne peut impunément passer la nuit dehors sous la neige et l'amant lyrique saura mettre un terme à cette situation. On notera enfin l'outrance des notations météorologiques. Après la neige et la glace, la fin de l'ode mentionne également la pluie : Horace force le trait jusqu'à faire se déchaîner la même nuit des éléments incompatibles entre eux. Ce traitement hyperbolique du *paraklausithyron* prépare lui aussi la chute : en menant le pathétique à son paroxysme, Horace lui fait atteindre ses limites ; de même que l'amant ne peut supporter éternellement les souffrances de la passion, de même le poète ne peut soutenir le pathétique jusqu'à la fin de l'ode ; le traitement pathétique du *paraklausithyron* aboutit ainsi au refus des souffrances de l'*exclusus amator* et à la rupture avec le modèle élégiaque. Poésie et philosophie sont donc indissociables et c'est en poète qu'Horace construit la morale des *Odes* : pour dire son rejet de la souffrance érotique, il met en scène son rejet du pathétique élégiaque. L'expérience morale commence par une expérience poétique : Horace parodie le pathétique élégiaque de manière à en éprouver les limites, jusqu'à la rupture. Mais cette expérience poétique le conduit à retrouver l'éthique épicurienne et le traitement satirique du motif du *paraklausithyron*, associé chez Lucrèce

75 Robin G. M. Nisbet, Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004, p. 146.

76 Pline, *Hist. Nat.*, XXI, 27. Les *uiolae* désigneraient alors les giroflées plutôt que les violettes.

77 Némésien, II, 41 : *pallidior buxo uiolaeque simillimus erro*.

78 Virg., *Ec.* 2, 47.

79 Giorgio Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, F. Le Monnier, 1920, p. 437.

à la condamnation de la passion. De même que, dans l'*Ode* I, 33, le motif du plaisir introduit l'éthique épicurienne à la fin d'un poème qui dit son refus de la *querela* élégiaque et des souffrances auxquelles elle est associée, de même dans l'*Ode* III, 10 le passage du traitement pathétique au traitement satirique du *paraklausithyron* introduit l'éthique lucrétienne à la fin d'un poème qui dit son refus du modèle élégiaque et des souffrances de la passion. Le substrat épicurien n'est pas absent des *Odes* : il légitime la rupture avec l'élégie autant qu'il est légitimé par elle.

La morale érotique des *Odes* se caractérise donc par un refus de la passion érotique au nom des souffrances qu'elle cause. Cette morale est sans aucun doute d'origine épicurienne : l'épicurisme est la seule doctrine à faire du plaisir le souverain bien et le motif lucrétien de la *Vulgiuaga Venus* se retrouve chez Horace. Mais pour condamner la passion érotique, Horace commence toujours par chanter sa puissance : il est alors davantage l'héritier de la tradition poétique que de la tradition philosophique. C'est particulièrement net dans la représentation qu'il donne du corps des amants. Il n'y a rien d'étonnant, dès lors, à voir la morale érotique des *Odes* se construire en référence à certains modèles poétiques, en particulier en référence à l'élégie. Le *seruitium amoris* et la *querela* sont des marqueurs élégiaques : en faisant l'éloge de la *Vulgiuaga Venus* et en condamnant les souffrances de la passion, Horace refuse à la fois l'esthétique de l'élégie et les valeurs qu'elle véhicule et construit la morale érotique des *Odes* à partir d'un choix poétique. Cela ne signifie pas que la philosophie ne joue aucun rôle. On voit au contraire se conjuguer poésie et philosophie dans des *Odes* érotiques qui disent le refus du modèle élégiaque. Dans les *Odes* I, 33 et III, 10, qui reposent sur une relecture épicurienne du motif de la ronde de l'amour et du motif du *paraklausithyron*, la chute confirme que le substrat épicurien est à l'œuvre. Choix poétique et choix philosophique coïncident : Horace rompt avec le modèle élégiaque parce que cela lui permet de dessiner une morale érotique d'origine épicurienne ; il défend le principe épicurien du plaisir parce que cela lui permet de se démarquer de l'élégie et d'inventer une lyrique érotique romaine.

TEMPS ET MORALE DANS LES ODES ÉROTIQUES : ENTRE HÉRITAGE LYRIQUE ET SUBSTRAT PHILOSOPHIQUE

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les odes érotiques se démarquent de l'élegie en refusant à la fois le *servitium amoris*, c'est-à-dire l'asservissement à une unique aimée, et la *querela*, c'est-à-dire la revendication esthétique et morale de la souffrance. Cette rupture avec le modèle élégiaque se traduit par une temporalité singulière : alors que l'élegie construit le « roman » de la passion du poète pour une unique *puella*, depuis la rencontre jusqu'au *discidium*¹, les odes érotiques chantent un amour qui n'existe que dans l'ici et maintenant du poème. Cet érotisme au présent revêt une valeur morale qui doit à la fois à l'héritage de la lyrique grecque archaïque et aux doctrines épiciurienne et stoïcienne.

73

PREMIÈRE PARTIE La morale érotique des Odes est-elle d'origine philosophique ?

ABSENCE DE PROFONDEUR TEMPORELLE DES ODES ÉROTIQUES

Une relation érotique contenue dans l'ici et maintenant du poème

L'absence de profondeur temporelle des odes érotiques se construit d'abord à l'échelle du recueil : le poète change d'objet amoureux d'un poème à l'autre, les *puellae* n'ont ni passé ni avenir. La plupart des prénoms n'apparaissent en effet qu'une fois, et pour les quelques prénoms qui reviennent, Horace se soucie si peu de chronologie, de vraisemblance narrative et de consistance psychologique que l'on peut légitimement avoir le sentiment de se trouver devant deux personnages distincts. Lydia est ainsi dans l'*Ode* I, 25 une femme vieillissante qui n'a plus d'amants pour lui jouer la sérénade, et dans l'*Ode* III, 9 une jeune femme encore suffisamment séduisante pour que le poète envisage de l'aimer à nouveau et de l'arracher à son amant Calais. Glycère est la maîtresse du poète dans l'*Ode* I, 19, celle d'Albius dans l'*Ode* I, 33, pour redevenir celle du poète dans l'*Ode* III, 19. Lalagé fait le bonheur du poète dans l'*Ode* I, 22, c'est une jeune fille farouche qui n'a jamais connu l'amour dans l'*Ode* II, 5. Pholoé est une ancienne maîtresse du destinataire de l'*Ode* II, 5, c'est la fille de Chloris qui fait ses premiers pas dans la vie amoureuse dans l'*Ode* III, 15. La relation

1 C'est particulièrement net dans la *Monobiblos* de Propertius : l'*Élégie* I, 1 raconte la rencontre du poète avec Cynthia, les *Élégies* I, 2, 8 et 11 les premières brouilles et les réconciliations, et les *Élégies* I, 15, 18 et 19 la séparation définitive.

érotique n'excède donc jamais les bornes du poème et l'érotisme des *Odes* ne s'inscrit pas dans la durée.

L'absence de profondeur temporelle de la relation érotique se retrouve à l'échelle du poème : le poète aime une nouvelle *puella* dans chaque ode et ne dit rien ni du passé ni de l'avenir de cette relation, qui semble n'avoir de réalité que dans l'ici et maintenant du poème. C'est particulièrement net dans les odes symposiaques : la femme invitée au banquet, qui est généralement une musicienne ou une prostituée, n'a pas d'existence en dehors de lui ; c'est un élément du banquet, elle n'a aucune autre raison d'être que d'y introduire le plaisir du chant et de l'amour. L'*Ode* III, 28 délimite ainsi clairement les bornes temporelles du commerce érotique que le poète entend entretenir avec Lydé :

74

*Festo quid potius die
Neptuni faciam ? prome reconditum,
Lyde, strenua Caecubum
munitaeque adhibe uim sapientiae.
Inclinare meridiem
sentis ac, ueluti stet uolucris dies,
parcis deripere horreo
cessantem Bibuli consulis amphoram ?
Nos cantabimus inuicem
Neptunum et uiridis Nereidum comas,
tu curua recines lyra
Latonam et celeris spicula Cynthiae ;
summo carmine, quae Cnidon
fulgentisque tenet Cycladas et Paphum
iunctis uisit oloribus ;
dicetur merita Nox quoque nenia.*

Que ferais-je de mieux en ce jour
où l'on fête Neptune ? tire de sa cachette
le Cécube, Lydé, bravement,
et attaque la sagesse dans ses retranchements.
Le soleil de midi décline,
tu le vois, et comme si le jour suspendait son vol,
tu hésites à arracher au cellier
l'amphore qui s'y repose depuis le consulat de Bibulus ?
Je chanterai, lorsque ce sera mon tour,
Neptune et la verte chevelure des Néréides ;
en réponse, sur ta lyre recourbée, tu célébreras

Latone et les flèches de la vive Cynthienne ;
 le tout dernier chant sera pour celle qui tient Cnide
 et les brillantes Cyclades, et visite Paphos
 avec ses cygnes attelés ;
 une berceuse louera aussi la Nuit comme elle le mérite².

Au moment où le poète sollicite la jeune femme, c'est-à-dire au moment où il chante l'ode d'invitation au banquet, il est midi³ et lorsqu'ils diront leur dernier chant, il fera nuit : Lydé, comme objet érotique, n'existe pour le poète qu'entre le moment de l'invitation et la fin du banquet. De la même manière, les *Odes* II, 11, III, 19 et IV, 11 font surgir des jeunes femmes dont on ne sait rien, sinon qu'elles sont invitées : elles n'ont pas d'existence en dehors de l'invitation, des préparatifs et du banquet.

Dans deux odes cependant, le poète semble déroger à la règle de l'absence de profondeur temporelle en se projetant lui-même dans le passé ou dans l'avenir avec son aimée : il s'agit des odes I, 22 et III, 9⁴. Mais l'exception n'est qu'apparente.

Profondeur temporelle et présent d'énonciation dans l'*Ode* III, 9

Dans l'*Ode* III, 9, l'introduction d'une profondeur temporelle relève en réalité d'un jeu poétique et ne met pas véritablement en cause l'ancrage dans le présent du poème. Le poète dialogue avec son ancienne maîtresse Lydia. Non contents d'évoquer leur relation passée, ils imaginent qu'ils pourraient avoir un nouveau commerce s'ils venaient à aimer un peu moins leurs actuels amants, et que cette seconde liaison pourrait être suffisamment durable pour les mener ensemble jusqu'à la mort. L'ode cumule donc le souvenir du passé et la projection dans l'avenir. Cette singularité a donné lieu à de multiples interprétations, mais aucune ne prend en compte un élément pourtant décisif : la forme dialoguée du poème, qui est unique dans les *Odes*⁵. Il s'agit en réalité d'un chant amébé

2 Hor., *Carm.* III, 28.

3 Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd considèrent que cette précision est un trait d'humour d'Horace : le banquet devrait commencer dans la soirée et non à midi (*A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004, p. 340-341). Nous ne nous accordons avec cette lecture. Il est midi et le poète demande à Lydé de tirer l'amphore du cellier. Nous nous trouvons donc face aux préparatifs du banquet, qui ont lieu dans la journée. Il nous paraît au contraire très significatif que Lydé soit associée aux préparatifs.

4 Il faudrait également citer l'*Ode* I, 13, mais elle concerne davantage les questions de morale sociale, c'est pourquoi nous la traiterons ultérieurement (voir *infra*, p. 312-320).

5 Ronnie Ancona voit dans l'*Ode* III, 9 une ode décisive, dans laquelle le poète-amant renonce enfin aux illusions de l'atemporalité pour s'inscrire dans une temporalité linéaire et admettre de perdre le contrôle sur la temporalité de l'aimée, qui peut décider de partir ou de revenir à son gré (*Time and the erotic in Horace's Odes*, Durham [NC], Duke UP, 1994, p. 136). Une telle lecture omet que l'absence de contrôle sur l'aimée se manifeste

comme on en trouve dans les *Bucoliques* de Virgile, d'une joute poétique dans laquelle chaque interlocuteur doit répondre à son adversaire en montrant plus de virtuosité que lui sur le même sujet. Les strophes se répondent deux à deux et constituent une variation poétique autour d'un même thème. Le poète et Lydia disposent tour à tour de quatre vers et brodent autour de divers motifs : le passé, lorsqu'ils s'aimaient encore ; le présent, où ils en aiment d'autres ; l'avenir, où ils pourraient s'aimer à nouveau. L'exercice est extrêmement codé et dans ce contexte, la temporalité linéaire ne vise pas à dire la fuite du temps, ni même à donner une vision chronologique de la liaison entre le poète et Lydia : elle fournit simplement le thème de la joute poétique. Les deux protagonistes doivent rivaliser d'inventivité pour chanter l'amour à tous les temps : au passé, au présent et au futur. Ces trois temps, les temps du récit érotique, sont englobés dans le présent de la joute, autrement dit dans le présent énonciatif du dialogue. Bien qu'évoquant le passé et l'avenir, l'*Ode* III, 9 est donc ancrée dans le présent énonciatif du chant amébéé et ce présent a une forte charge érotique : la joute poétique est aussi un jeu de séduction. Lydia et le poète ne croient ni l'un ni

dans de nombreuses autres odes avant celle-ci : dès l'*Ode* I, 5, le poète suggère que Pyrrha l'a abandonné et il endosse ensuite à plusieurs reprises le rôle de l'amant éconduit, autrement dit de l'amant que l'autre prive d'une inscription dans la durée. La véritable nouveauté de l'*Ode* III, 9 réside donc moins dans la rupture imposée par la femme que dans un possible prolongement de l'amour : ce qui est tout à fait inédit, c'est que le poète-amant et sa maîtresse puissent envisager de reprendre leur liaison et de la faire durer dans le temps, jusqu'à la mort. Pour Rosemary M. Nielsen, il faut rapprocher l'*Ode* III, 9 du *Carmen* 45 de Catulle et comprendre que ce chant à l'amour durable est ironique et raille les stéréotypes du discours amoureux (« Catullus 45 and Horace Odes 3.9. The glass house », *Ramus*, 6, 1977, p. 132-138). Pour Steele Commager, une telle lecture ne tient pas compte du fait qu'Horace, par la forme dialoguée et l'évocation du passé, introduit une dialectique qui n'est pas présente chez Catulle : l'*Ode* III, 9 met en scène les allers-retours du poète entre l'idéal érotique et la désillusion (*The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962, p. 55-58). Cette interprétation s'inscrit dans la lecture psychologisante des *Odes* proposée par Steele Commager, qui considère qu'avec les odes érotiques, Horace cherche avant tout à contrôler et à mettre à distance la passion amoureuse. Aucune de ces lectures ne tient finalement compte de toute la complexité de l'ode, et notamment du jeu entre le passé, le présent et l'avenir. Seul Jürgen Paul Schwindt note à juste titre que la force de l'*Ode* III, 9 ne réside pas seulement dans le possible renouveau d'une liaison passée, mais dans la mention des autres amants que se sont respectivement trouvés Lydia et le poète et qui, tout en occupant la partie centrale du poème, s'effacent devant l'évocation du passé et de l'avenir : le passé et l'avenir sont vus à travers le présent, mais l'éclipsent (« Die leichte und die schwere Muse. Über einige Gesichtspunkte der Erklärung von Horaz c. 3,9 », *Gymnasium*, 109, 2002, p. 515-517). Nous nous accordons avec Jürgen Paul Schwindt pour souligner le rôle central du présent, dans la disposition comme dans l'économie du poème. Mais Jürgen Paul Schwindt ne tient compte que du présent diégétique, le présent des nouvelles amours de Lydia et du poète, qui sert en effet essentiellement de faire-valoir au passé et au futur : Chloé et Calais ont été assez séduisants pour causer la rupture entre Lydia et le poète, mais ne le sont pas assez pour empêcher leurs retrouvailles. Il ne tient pas compte d'un autre présent, au moins aussi important : le présent énonciatif, celui du dialogue entre Lydia et le poète. Pour une analyse détaillée de l'*Ode* III, 9, voir *infra*, p. 305-312.

l'autre pouvoir s'aimer jusqu'à la mort : la tonalité de l'ode est trop légère pour qu'un pareil serment, qui n'a d'ailleurs pas sa place dans l'érotisme lyrique, puisse être pris au sérieux. L'évocation d'un possible avenir amoureux fait partie de leur stratégie de séduction, la séduction érotique passant ici par la séduction poétique. L'*Ode* III, 9 ne déroge donc pas à la règle d'une relation ancrée dans l'ici et maintenant du poème : elle met en scène un jeu de séduction qui ne dure que le temps du chant amébee. L'évocation du passé et de l'avenir, loin de contredire cet ancrage, le confirme : ce sont les thèmes par lesquels les deux protagonistes, le temps de la joute poétique, tentent de se séduire mutuellement.

Le futur dans l'*Ode* I, 22 : fonction réflexive ou plaisanterie poétique

Dans l'*Ode* I, 22, le poète chante Lalagé qui, par son amour, le met à l'abri de tous les dangers. Il termine en promettant de continuer à l'aimer, rompant avec la règle d'un érotisme au présent :

*Dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem.*

J'aimerai Lalagé au doux rire,
à la douce voix⁶.

De nombreux commentateurs ont noté la forte dimension intertextuelle du poème, qui fait notamment allusion aux *Carmina* 11 et 51 de Catulle, au poème 31 V. de Sappho et au motif élégiaque de la sécurité de l'amant tel qu'il se trouve chez Tibulle ou chez Propertius⁷. C'est pourquoi la tendance générale est d'attribuer à l'*Ode* I, 22 une valeur métapoétique : il s'agirait pour Horace de se situer par rapport aux néotériques et aux élégiaques, de reconnaître sa dette à leur égard ou au contraire de se démarquer, de railler leur aspiration à la *fides*, ou encore de dire la pérennité de la lyrique érotique, substitut poétique

6 Hor., *Carm.* I, 22, 23-24.

7 Horace emprunte sa géographie à Catulle, 11. Aux vers 23-24, il fait allusion à la réécriture de Sappho, 31 V. par Catulle, 51 en associant *dulce ridentem*, pris chez Catulle, 51, 5, et *dulce loquentem*, qui traduit ἄδου φωνεῖσας chez Sappho, 31 V. On trouve le motif de la sécurité de l'amant, protégé des dieux chez Tib., *Él.* I, 2, 27-28 et chez Prop., *Él.* III, 6, 11-18. Sur les allusions à Catulle, voir Tristano Gargiulo, « Echi catulliani in Orazio, *Carm.* I, 22 », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 21-22, 1979-1980, p. 77-82 ; Giuseppe Biondi, « Catullo "eolico" in Orazio lirico », dans Renato Uglione (dir.), *Atti del convegno nazionale di studi su Orazio, Torino, 13-14-15 aprile 1992*, Torino, Regione Piemonte Assessorato ai Beni Culturali, 1993, p. 181-182 ; Michael C. J. Putnam, *Poetic Interplay. Catullus and Horace*, Princeton/Oxford, Princeton UP, 2006, p. 32-38 ; Olivier Thévenaz, *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, thèse présentée à la faculté des Lettres de l'université de Lausanne, 2010, p. 227-234, qui analyse d'intéressants jeux métriques d'Horace avec son modèle. Sur la reprise du motif élégiaque, voir Aloysius W. J. Holleman, « Horace's Lalage (*Ode* 1.22) and Tibullus' Delia », *Latomus*, 28, 1969, p. 575-582.

de l'impossible pérennité amoureuse⁸. Robin Nisbet et Margaret Hubbard, cependant, invitent à ne pas prendre l'ode trop au sérieux, rappelant qu'Aristius Fuscus, l'ami d'Horace à laquelle elle est adressée, ne manquait pas d'humour et semble avoir détesté la campagne, dont Horace chante pourtant ici les charmes⁹ : nous pourrions nous trouver tout simplement face à une sorte de « *private joke* ». Stephen Harrison va dans le même sens lorsqu'il montre que, dans l'*Ode* I, 22 comme dans l'*Épître* I, 10, Horace se moque gentiment des sympathies stoïciennes affichées par son ami¹⁰. Et de fait, la dimension humoristique du poème est patente. Les premiers vers, dans lesquels le poète affirme son innocence et sa vertu, sont d'une grandiloquence tout à fait suspecte. La construction de l'ode achève de donner le ton : le poète commence par expliquer la sécurité dont il jouit par son innocence et son *integritas* morale, pour l'attribuer ensuite, sans transition et sans lien logique apparent, à l'amour

- 8 Sur la volonté de se démarquer des néotériques et des élégiaques, voir Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, op. cit., p. 131-136, qui introduit cependant une nuance, en soulignant que tout en ridiculisant la naïveté de l'amant élégiaque, le poète suggère qu'elle est enviable, puisqu'elle apporte le bonheur ; John C. Yardley, « Horace and the wolf », *Mnemosyne*, 32, 1979, p. 333-337, qui considère qu'Horace raille Tibulle en donnant une version rustique du κωμωσστής citadin de *Él.* I, 2, 25-30 ; Thomas K. Hubbard, « Horace and Catullus: the case of the suppressed precursor in *Odes* 1.22 and 1.32 », *Classical World*, 94.1, 2000-2001, p. 25-38, pour qui il ne faut pas s'exagérer la dimension polémique du poème, Horace cherchant à se situer par rapport à ses prédécesseurs sans nécessairement afficher d'hostilité à leur égard. Sur la pérennité du chant lyrique comme substitut de la pérennité de la relation amoureuse, voir Hans Peter Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1973, 2 vol., t. I, 1972, p. 230-231 ; Michèle Lowrie, *Horace's narrative odes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 190-191 ; Katherine Olstein, « Horace's *integritas* and the geography of *Carm.* 1.22 », *Grazer Beiträge*, 11, 1984, p. 117-118, pour qui Lalagé (*lalagein* : « babiller ») désigne la poésie érotique d'Horace, qui reprend une convention élégiaque pour souligner la différence entre « son amour heureux pour la poésie » et la « poésie de l'amour malheureux » des élégiaques. Voir aussi Gregson Davis, « *Carmina /Iambi*. The literary-generic dimension of Horace's *integer uitae* (C. I, 22) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 27.3, 1987, p. 67-68, pour qui le loup, les javalots maures et l'arc représentent la poésie iambique des *Épodes*, à laquelle Horace se réjouit d'avoir renoncé au profit de la poésie lyrique ; Kurt Smolak « Unter der Oberfläche... : Beobachtungen zu Horaz, *carm.* 1, 22 und Catull 45 », *Wiener Studien*, 121, 2008, p. 171-188, qui rapproche également l'ode de Catulle, 45 et note que ce sont les derniers vers et l'allusion à Catulle qui invitent à relire le poème dans une perspective réflexive.
- 9 Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard Margaret, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 261-282, qui s'appuient sur *Epist.* I, 10.
- 10 Stephen Harrison montre que le poète adopte, au début de l'*Ode* I, 22, le visage d'un sage stoïcien : *integer* est l'adjectif par lequel Cicéron (*Mur.* 3) et Salluste (*Cat.* 54, 2) qualifient tous deux Caton le Jeune et la référence aux Syrtes du vers 5 pourrait renvoyer à la marche de Caton à travers le désert lybien en 47 av. J.-C. (« Fuscus the Stoic: Horace *Odes* 1.22 and *Epistles* 1.10 », *Classical Quarterly*, 42, 1992, p. 543-547, en particulier p. 544). En remplaçant la figure du sage stoïcien par celle du poète amoureux dans la chute de l'ode, Horace écrirait un poème humoristique en se moquant amicalement des sympathies stoïciennes de Fuscus à qui elle est adressée. Stephen Harrison considère que l'on retrouve le même humour dans *Epist.* I, 1, 106-108, même si le propos y est sans doute plus philosophique que dans l'*Ode* I, 22.

éternel que lui porte Lalagé. Que l'on privilégie la métaphore métapoétique ou la plaisanterie, on ne peut donc pas déduire des serments de l'*Ode* I, 22 qu'Horace croit en l'amour éternel et durable et qu'il déroge à la règle d'un érotisme cantonné au présent du poème¹¹. Pas plus que l'*Ode* III, 9, l'*Ode* I, 22 ne constitue une véritable exception au traitement du temps dans les odes érotiques.

L'érotisme des *Odes* se caractérise donc par son absence de profondeur temporelle : le poète aime dans l'ici et maintenant du poème¹². Or cette absence de profondeur temporelle est avant tout un choix poétique : elle permet à Horace de s'inscrire dans la filiation de la lyrique grecque archaïque et de sa poétique de la performance.

LE PRÉSENT DE LA PERFORMANCE DANS LA LYRIQUE ARCHAÏQUE

Comme nous l'avons rappelé dans notre introduction, la lyrique grecque n'est pas un genre et ne peut pas être envisagée comme une catégorie poétique homogène¹³. On ne peut en donner qu'une définition pragmatique : un poème lyrique est commandé, composé et chanté pour une occasion particulière, qui détermine sa forme. C'est pourquoi la lyrique grecque se caractérise par un fort ancrage dans le présent de la performance. C'est tout à fait net dans deux formes lyriques qui ont inspiré les odes érotiques d'Horace : l'épithalame et la chanson symposiaque.

L'épithalame et le présent du rituel nuptial

L'ancrage de l'épithalame dans le présent de la performance passe par l'évocation des étapes du rituel nuptial au cours duquel il est chanté. Dans le

¹¹ Sur l'*Ode* I, 22, voir *infra*, p. 228-230.

¹² Dire que le plaisir érotique dans les *Odes* n'a pas de profondeur temporelle et se trouve cantonné à l'instant présent n'est pas nier toute temporalité linéaire à l'échelle du recueil : les *puellae* ne vivent que le temps d'un poème, mais le poète perdure d'une ode à l'autre, et des premiers livres au livre IV, il est évident qu'une évolution s'opère, la question de l'âge du poète finissant par occuper le premier plan. Mais comme l'a montré Timothy S. Johnson, le vieillissement du poète prend essentiellement sens au niveau réflexif (*A Symposion of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison [Wis.], University of Wisconsin Press, 2004, p. 153-157). De fait, dans l'*Ode* IV, 1, le poète se dit trop vieux pour l'amour en général, mais dans l'*Ode* IV, 11, il invite Phyllis au banquet et à l'amour. Ce renversement s'explique si l'on tient compte du fait que le poète demande à la jeune femme de le consoler par ses chants : l'*Ode* IV, 11 constitue une réaffirmation de l'inspiration érotique, malgré le grand âge du poète, mais la victoire se fait sur le terrain du chant, et non sur le terrain du « roman d'amour ». Il s'agit de souligner la puissance du chant érotique qui, contrairement aux amants, n'est jamais atteint par le temps, de dire la nécessité de déplacer l'érotisme du niveau diégétique au niveau poétique.

¹³ Voir *supra*, p. 11-12.

fragment 30 V. de Sappho par exemple, le chœur des jeunes filles évoque le moment où les époux sont laissés seuls pour la nuit de noces :

νύκτ [...].[
-
πάρθενοι δ[
παννυχίσδοι[σ]αι[
σὰν ἀείδοισ[ι]ν φιλότατα καὶ νύμ-
φας ἰοκόλπω.

Nuit

-

Jeunes filles

tout au long de la nuit

chantent ton amour et celui de ta fiancée,
dont le sein est délicat comme la violette¹⁴.

80

La crainte des jeunes époux au moment d'entrer dans la chambre nuptiale est un thème que l'on trouve dans plusieurs épithalames. Le fragment 114 V. de Sappho s'attache ainsi aux peurs de la jeune fille :

(νύμφη) παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποις ἄκποιόχη;
(παρθενία) τοῦκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†¹⁵

(La jeune fille) Virginité, virginité, où vas-tu, toi qui m'abandonnes?

(La Virginité) Jamais plus je ne reviendrai vers toi, jamais plus je ne reviendrai¹⁶.

Dans le fragment 113 V., le coryphée fait l'éloge de la fiancée au fiancé, comme pour le convaincre qu'il a fait le bon choix :

οὐ γὰρ
ἀτέρα νῦν πάις, ὃ γάμβε, τεαῦτα

car il n'existait pas,
ô fiancé, d'autre enfant comparable à celle-ci.

14 Sappho, 30, 1-5 V. Sur la composition des épithalames, voir Denys L. Page, *Sappho and Alcaeus, an Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 72-74 ; Anne Pippin Burnett, *Three Archaic Poets. Archilochus, Sappho, Alcaeus*, London, Duckworth, 1983, p. 218-219 ; Chris Carey, « Genre, occasion and performance », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 30.

15 Voir aussi le fragment 107 V. : ἤρ' ἐπι παρθενίας ἐπιβάλλομαι ; « Suis-je donc encore attachée à ma virginité ? ».

16 Sappho, 114 V.

Himérius, pour commenter le fragment 108 V. de Sappho, précise même que l'on poussait le fiancé à l'intérieur de la chambre pour le forcer à regarder en face la beauté de la fiancée¹⁷. Lorsque Catulle compose un épithalame, il respecte cet ancrage du chant nuptial dans le présent du rituel : le *Carmen* 61 mentionne ainsi les torches, les friandises que l'on distribue le long du cortège, le seuil que la mariée doit franchir sans le heurter¹⁸.

La chanson symposiaque et le présent du banquet

Comme l'épithalame, la chanson symposiaque s'inscrit dans le présent de la performance en prenant pour thème le banquet pour lequel elle est composée. Dans les fragments 356a et 356b P.M.G. d'Anacréon par exemple, le poète donne ses instructions au jeune esclave chargé d'apporter le vin¹⁹. Certains *skolia* sont une invitation à boire, à porter une guirlande de fleurs et à aimer²⁰. Eduard Fraenkel fait remarquer que le présent de l'occasion se définit rarement par rapport à un passé ou un futur, et souvent uniquement par rapport à l'instant présent de la performance : le présent de la chanson symposiaque indique simplement qu'elle est chantée durant le banquet qu'elle décrit, mais le banquet lui-même n'est pas situé dans le temps linéaire. C'est pourquoi il parle d'un présent atemporel, non marqué²¹. Ce n'est pas une règle absolue et certaines formes lyriques favorisent plus que d'autres l'introduction d'une temporalité linéaire. Ainsi, l'épinicie, pour chanter la victoire d'un athlète, rappelle sa naissance, ses hauts-faits et ceux de sa famille, et se situe elle-même par rapport au passé. Mais les formes érotiques de la lyrique ne présentent pas une telle inscription dans un temps historique : l'épithalame, le parthénée, l'iambe et la chanson à boire sont le plus souvent ancrés dans le présent non marqué d'une occasion qu'il n'est pas possible de situer dans le temps linéaire.

17 Himerius, *Or.* 9, 19 (p. 84 Colonna) à propos du fragment 108 V., également attribué à Sappho par Weckler : ὦ κάλα, ὦ χάριεσσα κόρα. Lobel-Page le classent parmi les fragments incertains (*Poetarum Lesbiorum fragmenta*, éd. Edgard Lobel, Denys L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1955 : *in. auc.* 24)

18 Catulle, 61, v. 76-77, 135, 140, 166-167.

19 Le fragment (a) commence par ἄγε δὴ φέρ' ἡμῖν ὦ παῖ / κελέβην, le fragment (b) par ἄγε δὴ ὕτε et tous deux comportent le même type d'instructions. Le parallélisme de construction et la présence de δὴ ὕτε dans (b) incitent à penser que ces deux fragments appartiennent au même poème. Voir aussi Anacréon, 396 P.M.G. Sur la reprise de ces thèmes chez Horace, voir *infra*, p. 86-89.

20 Voir aussi les fragments 912 et 913 P.M.G.

21 Eduard Fraenkel, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 113-153.

Rome ne connaît pas de véritables occasions poétiques et inventer une lyrique latine ne va pas de soi. Horace relève pourtant le défi et cherche à créer l'illusion de la performance. C'est à la lumière de cette poétique singulière qu'il faut éclairer la temporalité des odes érotiques, fortement ancrées dans le présent du poème.

Une lyrique sans occasion ni performance

82

Malgré quelques tentatives pour prouver le contraire²², la grande majorité des commentateurs admet que les *Odes* d'Horace, à la différence de leurs modèles grecs, n'ont pas été composées pour de véritables occasions. Dès 1923, Richard Heinze dresse la liste des occasions présentes dans les *Odes* en soulignant que toutes sont des fictions et qu'aucune ode n'a fait l'objet d'une véritable performance²³. Il s'appuie notamment sur le fait que, dans les *Odes*, ce n'est jamais le poète lui-même qui chante accompagné de la lyre, mais toujours une jeune femme : pour Richard Heinze, cela ne s'explique pas uniquement par les réalités de l'éducation romaine ; c'est aussi la preuve que le poète refuse de se représenter en chanteur, autrement dit que ses *Odes* sont destinées à être lues, et non chantées²⁴. François Villeneuve fait quant à lui remarquer que, dans l'*Ode* I, 21, ce n'est pas le chœur qui s'adresse au dieu, mais le poète qui s'adresse au chœur pour l'engager à chanter le dieu : nous ne nous trouvons

22 Günter Wille a montré que les *Odes* avaient très souvent été mises en musique au Moyen Âge et à la Renaissance, mais cela ne prouve évidemment pas qu'elles aient été composées pour être chantées (*Musica Romana*, Amsterdam, P. Schippers, 1967, p. 253-260). Ian M. Le M. DuQuesnay considère que l'*Ode* IV, 5 a été composée pour être chantée lors du retour triomphal d'Auguste en 13 av. J.-C. (« Horace, *Odes* 4.5: *Pro Reditu Imperatoris Caesari Divi Filii Augusti* », dans Stephen Harrison [dir.], *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 128-187). Il s'appuie notamment sur le témoignage de Suétone (*Aug.* 57, 2) pour affirmer que ce triomphe a été l'occasion de nombreuses performances musicales. Il faut noter cependant que le poème commence par une adresse à Auguste pour le convaincre de hâter son retour : ce serait une ouverture un peu curieuse pour une ode censée célébrer ce même retour. Et même si l'on admet l'hypothèse d'une performance de l'*Ode* IV, 5 le jour du triomphe d'Auguste, cela ne prouve pas que toutes les autres odes aient été composées pour être chantées. On a du mal à suivre Ian M. Le M. DuQuesnay lorsqu'il s'appuie sur le développement de la pantomime à l'époque augustéenne pour affirmer que le chant choral était une pratique répandue à Rome : la pantomime est avant tout un divertissement populaire, dans lequel le chœur accompagne un danseur qui mime les grandes scènes de la mythologie ; on est très loin de la lyrique chorale culturelle ou rituelle de la Grèce archaïque.

23 Richard Heinze, « Die Horazische Ode », *Neue Jahrbücher*, 51, 1923, p. 153-168.

24 Richard Heinze trouve également un argument dans *Epist.* I, 19, 41 : Horace attribue le manque de succès de ses odes au fait qu'il ne sait pas leur faire de publicité et qu'il refuse de les lire devant un auditoire nombreux ; il emploie le terme *recitare*, ce qui prouve qu'il ne chantait pas ses poèmes, mais qu'il les lisait (*ibid.*).

pas face à un véritable hymne conçu pour une véritable occasion culturelle²⁵. D'autres commentateurs s'appuient sur la métrique. Luigi Enrico Rossi montre que les innovations métriques d'Horace n'ont de sens que si les *Odes* étaient récitées et non chantées²⁶. Horace introduit en particulier dans tous les hendécasyllabes sapphiques et alcaïques une césure à la cinquième syllabe : le caractère systématique de cette césure prouve que la métrique horatienne est construite sur le découpage des mots et non sur la structure des phrases musicales ; l'effet de régularité métrique ainsi créé est par ailleurs plus adapté à la récitation qu'au chant. De la même manière, Horace utilise les fins de mots pour isoler le choriambes central dans les asclépiades majeurs et pour séparer les deux choriambes dans les asclépiades mineurs : c'est là encore la métrique verbale qui l'emporte et l'effet de régularité propre à la récitation. Comme le fait très justement remarquer Luigi Enrico Rossi, seul le *Carmen Saeculare* échappe à ces innovations métriques : c'est précisément l'unique poème d'Horace qui ait été composé pour être chanté²⁷. Le lexique par lequel Horace désigne son œuvre est également significatif. Michèle Lowrie a montré que, dans le livre IV, Horace utilise pour la première fois le terme de *chartae* pour désigner sa propre œuvre, autrement dit explicite le caractère écrit de ses *Odes*²⁸. Il est difficile dès lors d'affirmer, comme on a pu le faire, qu'Horace, ayant découvert la lyrique chantée avec le *Carmen saeculare*, aurait composé le livre IV pour la performance musicale, en rupture avec les trois premiers livres²⁹. Il faut rappeler enfin l'argument qui est à la fois le plus évident et le plus décisif : la société romaine est très différente de la société grecque archaïque et n'offre pas à Horace les mêmes occasions. Même lorsque les occasions grecques semblent avoir un équivalent romain, le chant y occupe rarement la même place. Le *conuiuium*

25 Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 33 n. 1. On retrouve la même idée chez Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 254 à propos de l'*Ode* I, 21.

26 Luigi Enrico Rossi, « Orazio, un lirico greco senza musica », dans *Seminari Romani di cultura greca*, 1, 1998, p. 163-181. Le constat d'une métrique horatienne plus propre à la récitation qu'au chant avait déjà été fait, sans être développé ni argumenté, par Richard Heinze, *Die lyrischen Verse des Horaz*, Leipzig, B. G. Teubner, [1918] 1959, p. 68 et par Otto Seel, Egert Pöhlman, « Quantität und Wortakzent im horazischen Sappiker », *Philologus*, 103, 1959, p. 204-249.

27 L'inscription *CIL* 6. 32323 constitue une preuve épigraphique que le *Carmen Saeculare* a été composé pour une performance musicale et qu'il a été chanté en 17 av. J.-C. par un chœur de jeunes gens et de jeunes filles, en hommage à Auguste lors des *ludi saeculares*.

28 Michèle Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, op. cit., p. 57. Dans les trois premiers livres, Horace utilise la terminologie de l'écriture pour les œuvres des autres, et non pour ses propres œuvres lyriques : voir *Carm.* I, 29, 13-14, I, 16, 1-3, I. 6. I, 14, III, 11, 51-2, III, 24, 27-8. *Tabula* en I. 5. 13 désigne une tablette votive, et non une tablette d'écriture.

29 C'est l'idée défendue par Ian M. Le M. DuQuesnay « Horace, *Odes* 4.5 », art. cit., p. 128-187, qui considère en particulier que les odes sapphiques du livre IV ne présentent aucune différence métrique avec celle du *Carmen Saeculare*.

romain peut ainsi apparaître comme le pendant du *symposion* grec. Mais la musique y est pur divertissement et n'occupe pas, comme dans le *symposion*, une place institutionnalisée³⁰. Les *carmina conuiuialia* ont peut-être constitué, dans la Rome archaïque, un équivalent des chansons grecques de banquet. Mais s'ils ont pu voir le jour, c'est que la société romaine était alors organisée autour de groupes aristocratiques et que les *conuiuia* pouvaient revêtir une fonction politico-sociale proche de celle des *symposia* grecs. Dans la Rome républicaine, ce type de *sodalitates* aristocratiques n'occupe absolument pas la même place et l'on ne s'étonne pas de voir disparaître les *carmina conuiuialia*³¹. Il est donc vain de vouloir transférer à Rome les occasions grecques et d'imaginer que les odes symposiaques ou les hymnes d'Horace ont été composés pour de véritables *conuiuia* ou de véritables cultes³².

L'illusion de la performance dans les *Odes*

84

L'absence d'occasion dans la réalité romaine n'empêche cependant pas Horace de chercher à se réapproprier une poétique de la performance. Au contraire, dans la mesure où la lyrique se définit comme une pragmatique poétique et se caractérise par les occasions qui la suscitent, si Horace prétend fonder une lyrique romaine, il doit s'employer à créer dans les *Odes* l'illusion de la performance. Pour cela, il a recours à un certain nombre de marqueurs :

- 30 Dans le *symposion* grec, le moment du chant et de la poésie est un moment particulièrement important, préparé par le rituel savamment réglé de la boisson. Sur le chant dans le *symposion* grec, voir Pauline Schmitt Pantel, *La Cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, École française de Rome, 1992, p. 24 et 32-33, qui analyse notamment la place des instruments de musique dans les représentations iconographiques du banquet. Sur le banquet comme occasion pour la composition de chansons symposiaques, voir Luigi Enrico Rossi, « Il simposio arcaico e classico come spettacolo a se stesso », dans *Spettacoli coniuiali dall'antichità classica alle corti italiane dell' 400. Atti del VII Convegno di Studio Viterbo (27-30 Maggio 1982)*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1983, p. 41-50 et « Orazio, un lirico greco senza musica », art. cit., p. 163-181; Ewen Bowie, « Symposium and public Festival », *Journal of Hellenistic Studies*, 1986, p. 13-25; Denis Feeney, « Horace and the greek lyric poets », dans Niall Rudd (dir.), *Horace. A Celebration. Essays for the Bimillennium*, London, Duckworth, 1993, p. 41-63.
- 31 Sur les *carmina conuiuialia* comme équivalent possible des chansons symposiaques grecques et sur leur disparition à l'époque républicaine, voir Nevio Zorzetti, « The *carmina coniuialia* », dans Oswyn Murray (dir.), *Sympotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 289-307. Sur la différence de nature et de fonction du banquet grec et du banquet romain, voir John H. d'Arms, « The Roman *coniuuium* and the idea of equality », dans Oswyn Murray (dir.), *Sympotica. A Symposium on the Symposium*, op.cit., p. 312-319, qui fait remarquer que le *coniuuium*, contrairement au *symposion*, mêle les classes sociales, et que s'il faut lui attribuer une fonction dans la cité, c'est plutôt celle de se faire le miroir de l'*amicitia* et de la *clientela* qui organisent la société romaine, avec le jeu à la fois égalitaire et inégalitaire des *officia* réciproques. Sur la fonction politico-sociale de la lyrique symposiaque grecque et sur sa réception horatienne, voir *infra* p. 201-207.
- 32 Sur la différence entre la *recitatio* romaine et la performance archaïque, et sur la fonction de la *recitatio* pour les *Odes*, voir *infra*, p. 185-187.

les *Odes* sont en très grande majorité adressées ; le poète prie, exhorte, invite, loue ou questionne le personnage auquel il s'adresse ; des indications de lieu ancrent la scène dans un espace précis ; les déictiques créent l'illusion de la présence ; des éléments de la performance comme la musique et la danse sont nommés³³. Or ces marqueurs de performance contribuent à ancrer l'érotisme des *Odes* dans le présent du poème. Horace met souvent en scène une occasion fictive caractéristique de la lyrique grecque archaïque : un banquet dans les *Odes* I, 17, I, 27, I, 28 et IV, 11 ; une occasion rituelle qui prend la forme d'un sacrifice dans l'*Ode* I, 19, d'un vœu dans les *Odes* I, 5 et III, 26 ou d'un culte dans les *Odes* I, 30, III, 11 et IV, 11 ; un *paraklausithyron* qui rappelle le *kômos* dans l'*Ode* III, 10. D'autres occasions sont sans rapport avec les formes de la lyrique : on trouve ainsi une consolation adressée à un ami dans les *Odes* I, 33 et II, 9 et un *propemptikon* dans l'*Ode* III, 27. Mais dans tous les cas, l'ode est ancrée dans le présent de la performance imaginaire : elle est écrite comme si elle était proférée au moment où se déroule le banquet, le rite, le siège de l'*exclusus amator*, la perte de l'ami ou le départ en voyage. Et comme souvent dans la lyrique archaïque, c'est un présent non marqué, que l'on ne peut pas situer dans une temporalité linéaire : on ignore tout à fait quand se déroule ce banquet, ce rite, ce siège, cette perte ou ce départ³⁴. Cette influence du modèle lyrique grec sur le traitement du temps est particulièrement importante dans les odes symposiaques.

Illusion de la performance et temporalité dans les odes symposiaques

La chanson symposiaque grecque prend souvent la forme d'une invitation à boire, à porter des guirlandes, à chanter et à aimer, comme dans ce *skolion* :

σύν μοι πῖνε, συνήβα, συνέρα, συστεφανηφόρει,
σύν μοι μαινομένῳ μάλνεο, σὺν σώφροσι σωφρόνει.

33 Sur les divers éléments qui permettent de créer l'illusion de la performance, voir notamment Mario Citroni, « Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 10-11, 1983, p. 133-214 ; Michèle Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, *op. cit.*, p. 21-23 ; Alessandro Barchiesi, « Rituals in ink: Horace on the greek lyric tradition », dans Mary Depew, Dirk Obbink (dir.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 2000, p. 167-182 et « Lyric in Rome », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, *op. cit.*, p. 325-326.

34 Une seule ode fait exception : c'est l'*Ode* IV, 11, qu'Horace situe dans une temporalité linéaire, puisqu'elle met en scène un banquet donné en l'honneur de l'anniversaire de Mécène. Mais dans ce cas, les enjeux politiques l'emportent sans doute sur les enjeux éthiques, et l'insertion de Mécène, personnage historiquement marqué, importe davantage que l'ancrage dans l'instant présent. Sur les enjeux politiques de cette ode érotique, voir *infra*, p. 204-207.

Bois avec moi, sois jeune avec moi, aime avec moi, porte des guirlandes avec moi, sois fou avec moi lorsque je suis fou, sage avec moi lorsque je suis sage³⁵.

Le vin et les guirlandes indiquent que le contexte est celui d'un banquet. La répétition du préverbe σύν établit une équivalence entre le fait de boire et de porter une guirlande, c'est-à-dire de participer à un banquet, et le fait d'aimer. L'injonction est proférée au moment même où se déroule le banquet : le présent de l'énonciation se confond avec le présent de la performance. De la même manière, le fragment 347 V. d'Alcée s'ouvre sur une invitation à boire proférée dans le cadre même du banquet, dont elle semble marquer le début, tandis que l'évocation des jeux érotiques semble en marquer la fin³⁶.

86

Lorsqu'il compose une ode symposiaque, non seulement Horace reprend les marqueurs grecs du banquet que sont le vin, les guirlandes, le chant et l'amour, mais il se réapproprie également les modes d'énonciation caractéristiques de la lyrique archaïque, afin de créer l'illusion de la performance. Ainsi, les odes symposiaques comportent presque systématiquement une injonction à boire, à chanter, à porter une couronne de fleurs ou à aimer, à l'impératif ou au subjonctif jussif. Dans l'*Ode* I, 27, le poète arrive au milieu d'un banquet quelque peu animé : il invite les convives à cesser de se battre, à boire et à faire le récit de leurs amours. Dans l'*Ode* I, 36, il donne un banquet pour fêter le retour de Numida et toute l'ode est écrite au subjonctif d'ordre : il faut boire abondamment, il faut aimer Damalis au milieu des roses, des lis et de l'ache. Dans l'*Ode* III, 19, le poète réclame que l'on verse le vin en le mélangeant selon les règles, que l'on répande des roses sur la table et que l'on joue de la flûte, de la syrinx et de la lyre, tandis que les convives se livrent à l'amour, Téléphe avec Rhodé, lui-même avec Glycère. Dans l'*Ode* IV, 11, le poète invite Phyllis à boire un vin d'Albe, à tresser des couronnes d'ache et de lierre, à chanter et à aimer. La chanson symposiaque grecque, parce qu'elle est composée pour être effectivement chantée à l'occasion d'un banquet, est une chanson à boire : elle invite les convives à boire, à chanter et à aimer. En reprenant à

35 *Carmina conuiuialia*, 902 P.M.G.

36 On trouve au début du fragment : τέγγε πλεύμονα ροίνω (« Humecte ta gorge de vin »). Le fragment se termine par l'évocation du désir féminin et masculin : νῦν δὲ γυναῖκες μιαρῶταται, /λέπτοι δ' ἄνδρες ἐπει <καὶ> κεφάλαν καὶ γόνα Σείριος / ἄξει.... généralement compris comme « c'est l'heure où les femmes sont les plus ardentes et les hommes les plus languissants, car Sirius leur brûle têtes et genoux ». Gauthier Liberman fait remarquer qu'Alcée reprend ici Hésiode, *Travaux* 582-596 : μιαρῶταται et λέπτοι correspondent à μαχλόταται et λέπτοι chez Hésiode, 586 et 587, où le peu d'appétence des hommes pour le coït en été est opposé au grand appétit sexuel des femmes à cette même époque (Alcée, *Fragments*, éd. Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1999, 2 vol., t. II, p. 241 n. 298). C'est pourquoi il préfère traduire : « à présent les femmes sont répugnantes et les hommes affaiblis : c'est que Sirius leur brûle tête et genoux ». Voir aussi Anacréon, 346, fr. 4 P.M.G.

la fois les motifs de la lyrique archaïque et l'énonciation injonctive, Horace crée l'illusion d'un poème composé lui aussi pour un véritable banquet. Cette poétique de la performance, par laquelle Horace cherche à inscrire ses *Odes* dans la filiation de la lyrique grecque archaïque, ancre le poème dans le présent du banquet fictif.

Les injonctions des chansons à boire grecques s'inscrivent parfois dans un présent du banquet élargi aux préparatifs. On lit par exemple chez Anacréon :

Φέρ' ὕδωρ φέρ' οἶνον, ὦ παῖ, φέρε <δ' > ἀνθεμόεντας ἡμῖν
στεφάνους ἔνεικον, ὡς δὴ πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω.

Apporte-moi l'eau, garçon, apporte-moi le vin, apporte-moi
les guirlandes de fleurs que je puisse me battre contre Éros³⁷.

L'impératif ancre ici la chanson dans le moment qui précède le banquet, le moment des préparatifs. Cela ne signifie évidemment pas qu'elle était chantée avant le banquet : elle fait simplement partie de ces chansons à boire qui, dans un mouvement réflexif, prennent le banquet lui-même pour sujet. Horace reprend ce motif dans l'*Ode* II, 11. Il invite Quinctius Hirpinus à parfumer ses cheveux et à boire, mais il emploie un subjonctif délibératif : « pourquoi ne pas boire »³⁸. Il ne s'agit donc pas, comme dans les odes qui précèdent, d'une injonction proférée au moment même où se tient le banquet, mais d'une invitation formulée juste avant. Le poète se demande aussitôt quel jeune esclave mélangera l'eau et le vin dans les coupes (v. 18-20) et ira chercher la courtisane Lydé (v. 21-22) : le banquet est imminent et l'on retrouve le thème grec des préparatifs. En se réappropriant le motif des préparatifs, Horace inscrit l'ode dans deux présents de niveau différent : le présent de l'énonciation, c'est-à-dire le moment où il invite Quinctius Hirpinus au banquet ; le présent du banquet lui-même, puisque l'évocation des préparatifs est un thème caractéristique des chansons à boire du banquet grec et qu'en le reprenant, Horace crée également l'illusion de la performance symposiaque.

C'est dans la même perspective qu'on peut lire les premiers vers de l'*Ode* III, 19 :

Quantum distet ab Inacho
Codrus, pro patria non timidus mori,
narras, et genus Aeaci,
et pugnata sacro bella sub Ilio.
Quo Chium pretio cadum
mercemur, quis aquam temperet ignibus,

37 Anacréon, 396 P.M.G.

38 Hor., *Carm.* II, 11, 13-16 : *cur non [...] potamus uncti ?*

*quo praebente domum et quota
Paelignis caream frigoribus, taces.*

Combien d'années séparent Inachus
de Codrus qui n'eut pas peur de mourir pour sa patrie,
tu le racontes, ainsi que la descendance d'Eaque
et les batailles livrées sous la sainte Ilion.

Mais à quel prix nous achetons une jarre de vin de Chio,
qui se charge de tiédir l'eau sur le feu,
dans la maison de quel hôte et à quelle heure
je vais me mettre à l'abri d'un froid pélignien, tu ne le dis pas³⁹.

La suite de l'ode met clairement en scène un banquet, avec des injonctions à verser du vin et à boire, à répandre des roses sur la table, à jouer de la musique et à aimer, et les commentateurs considèrent qu'à partir du vers 5, le contexte symposiaque est posé. Ils ne s'accordent pas, en revanche, sur le statut qu'il faut donner aux quatre premiers vers de l'ode. Pour Hermann Tränkle, qui suit Adolf Kiessling, ils évoquent l'ennuyeuse conversation d'un repas et avec le vers 5, le poète invite les convives à passer à la seconde partie de la soirée, c'est-à-dire au banquet proprement dit et aux libations⁴⁰. Mais de nombreux commentateurs considèrent que le banquet commence dès le premier vers et que le poète cherche à faire taire un érudit trop bavard, qui ennueie tous les convives avec ses récits épiques, au lieu laisser place aux véritables chansons symposiaques⁴¹.

39 Hor., *Carm.* III, 19, 1-8.

40 Voir Hermann Tränkle, « Horazens Murena-Ode (*Carm.* 3.19) », *Museum Helveticum*, 35, 1978, p. 48-60, qui propose notamment de comprendre *mercemur* comme une allusion au fait que c'est en buvant en l'honneur de leur ami Murena que les convives paieront leur part, c'est-à-dire mériteront leur place au banquet. Voir aussi Horace, *Oden und Epoden*, éd. Adolf Kiessling, Richard Heinze, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1930, p. 336. Comme Johann Caspar Orelli (Horace, *Opera omnia*, éd. Johann Caspar Orelli [1850], édition revue et augmentée par Johann Georg Baiter, Berlin, S. Calvary, 1886, 2 vol., t. I, p. 450), Gordon Williams considère que les premiers vers se passent avant le banquet, au moment où il a été décidé de l'organiser (*Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 115-116 et *Horace*, Oxford, Oxford UP, 1972, p. 27). Mais cela oblige à comprendre l'*Ode* III, 19 comme une sorte de narration très ramassée, avec une ellipse particulièrement abrupte entre le vers 8, où il ne s'agirait donc que d'envisager un banquet futur, et le vers 9, où l'on verse déjà à boire. Un tel raccourci ne se trouve nulle part ailleurs dans les *Odes* et paraît fort peu dans la manière d'Horace. Hans Peter Syndikus a tenté de résoudre ce problème en imaginant que l'*Ode* III, 19 mettrait en scène un banquet durant lequel on organiserait un autre banquet (*Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1973, 2 vol., t. II, p. 179). Ce serait une construction bien étrange, dont on ne voit pas tellement le sens. Les deux autres hypothèses sont beaucoup plus satisfaisantes et tiennent compte du fait que l'évocation des préparatifs est un motif habituel dans la chanson à boire.

41 Voir Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 130 n. 3; Jörg Rüpke, « *Quantum distet ab Inacho* – Der Dichter als Arbitrer

Si l'on tient compte de l'importance du thème des préparatifs dans les chansons à boire grecques, la seconde interprétation est tout à fait légitime. En incitant son interlocuteur à chanter les préparatifs, le poète lui demande de choisir un thème adapté au banquet dont on comprendra ensuite qu'il est déjà en train de se dérouler. Comme dans l'*Ode* II, 11, le motif des préparatifs, parce qu'il est hérité des chansons à boire grecques, contribue à créer l'illusion de la performance et à ancrer le poème dans le présent de l'occasion symposiaque.

La volonté d'Horace d'inventer une lyrique latine et de s'inscrire dans la filiation du modèle grec archaïque joue donc un rôle central dans l'absence de profondeur temporelle des odes érotiques : parce qu'il veut créer l'illusion de la performance, Horace ancre chaque poème dans le présent atemporel d'une occasion fictive. Or cette temporalité contribue à construire la morale érotique des *Odes*, en particulier en contexte symposiaque. Mais à l'héritage grec semble alors s'ajouter un substrat philosophique d'origine épicurienne et, dans une moindre mesure, stoïcienne.

TEMPORALITÉ SYMPOSIAQUE ET *TRANQUILLITAS ANIMI*

Dans les odes symposiaques, si le plaisir érotique revêt une dimension morale, c'est parce qu'étant limité à l'ici et maintenant du poème, il est capable d'apporter une forme de *tranquillitas animi* : boire et aimer dans l'instant présent du banquet, c'est s'affranchir de tout souci. Ce motif est à la fois poétique et philosophique.

Le présent, le banquet et l'oubli dans la lyrique grecque archaïque

L'idée que le banquet permet de dissiper tous les soucis est présente dans la lyrique grecque symposiaque, en particulier chez Alcée. La temporalité de la chanson symposiaque joue alors un rôle important : c'est parce qu'au banquet seul compte le plaisir de l'instant présent que l'ivresse symposiaque permet l'oubli. On peut lire ainsi, au fragment 346 V. :

Πόνωμεν τί τὰ λύχνην ὀμμένομεν ; δάκτυλος ἀμέρα
 κὰδ δ' ἄερρε κυλίχλαις μεγάλαις, αἴτια, ποικίλαις
 οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἱὸς λαθικάδεα
 ἀνθρώποισιν ἔδωκε. ἔγχεε κέρναις ἕνα καὶ δύο

bibendi (Hor., *Carm.* 3.19) », *Museum Helveticum*, 53, 1996, p. 219-220 ; David West, *Horace Odes III. Dulce periculum. Text, translation and commentary*, Oxford, Oxford UP, 2002, p. 170-171 ; Robin G. M. Nisbet, Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004, p. 227-228.

πλῆγαις κὰκ κεφάλαις, <ἀ> δ' ἄτέραν κύλιξ
ὠθήτω

Buvons! Pourquoi attendre les lampes? Il n'y a plus qu'un doigt de jour. Apporte, ami, les grandes coupes ouvragées: le fils de Sémélé et de Zeus a donné aux hommes le vin pour qu'il leur fasse oublier leurs soucis. Mélange un cyathe d'eau et deux de vin, remplis les coupes, (et à ras bord); qu'une coupe chasse l'autre⁴².

90 L'injonction à préparer le vin ancre la chanson dans le présent de la performance symposiaque: ce qui permet d'oublier les soucis, c'est autant l'ivresse du vin que le temps du banquet, durant lequel il n'existe plus ni passé, ni futur. L'idée est vraisemblablement la même dans le fragment 338 V., même si les soucis ne sont pas ici explicitement désignés, mais simplement évoqués métaphoriquement à travers l'image des intempéries: il pleut, l'orage se déchaîne, il faut allumer un feu et servir généreusement le vin. L'image météorologique vient renforcer la valeur morale du présent symposiaque: le temps du banquet est un temps en marge des affaires du monde et met chacun à l'abri des soucis qui l'accablent, comme il met les convives à l'abri de la pluie. Comme souvent avec la lyrique grecque archaïque, il est difficile de se faire une idée précise du contexte et de déterminer à quels soucis Alcée fait allusion. Au fragment 338 V., la dimension universelle de la métaphore des intempéries peut laisser penser que la formule est très générale: l'ivresse au banquet peut dissiper n'importe quels soucis, quelle que soit leur nature. Mais le fragment 346 V. pourrait viser plus spécifiquement les soucis que partagent les convives, les soucis politiques. Dans la cité archaïque, le banquet revêt en effet une fonction politique: il permet à l'élite aristocratique de se réunir et de donner à voir sa cohésion; il est le lieu où s'expriment les alliances et les ambitions⁴³. Plusieurs fragments d'Alcée associent ainsi l'injonction à boire et l'injonction à s'unir pour lutter contre les tyrans Pittacos et Myrsale⁴⁴. Dans un tel contexte, les soucis qu'il s'agit d'oublier dans le vin peuvent tout à fait être politiques: si le vin a la vertu de les dissiper,

42 Alcée, 346 V. (trad. Gauthier Liberman)

43 Sur la fonction politique du banquet dans la cité grecque archaïque, voir Oswyn Murray, « Symptotic history », dans Oswyn Murray (dir.), *Sympotica. A Symposium on the Symposium*, op. cit., p. 4-13; Pauline Schmitt Pantel, *La Cité au banquet*, op. cit., p. 46-48. Sur les différents types de banquets et le genre de poèmes qui leur sont associés, voir Chris Carey, « Genre, occasion and performance », art. cit., p. 32-38.

44 Pour des poèmes symposiaques à valeur politique, voir Alcée, 332 V., qui invite les opposants à se réjouir avec lui de la mort du tyran Myrsale (Νῦν χρῆ μεθύσθην και τινα πρὸς βίαν / πῶννην, ἐπεὶ δὴ κάθηθε Μύρσιλος). Horace a imité ces vers au début de l'Ode I, 37, pour fêter la mort de Cléopâtre. Voir aussi Alcée, 348 V., vers qui stigmatisent la cité parce qu'elle a choisi Pittacos pour tyran et qui, d'après Aristote, appartenaient à un *skolion*, c'est-à-dire à une chanson plus ou moins improvisée au cours d'un banquet (Aristote, *Pol.* 1285a 35); Alcée, 70 V., où l'on trouve à la fois l'évocation d'un banquet et

ce n'est pas uniquement parce qu'il procure l'ivresse ; c'est aussi, et peut-être surtout, parce qu'il est bu au cours du banquet, c'est-à-dire dans cet espace en marge des troubles qui agitent la cité, entre compagnons de la même hétéairie.

Dans les fragments que nous avons conservés, les soucis que le banquet permet d'oublier ne sont donc pas des soucis érotiques. Mais, d'une part, il faut être prudent, en raison de caractère extrêmement fragmentaire des corpus lyriques que nous avons conservés : il se peut que nous ayons perdu des fragments dans lesquels ivresse symposiaque et soucis érotiques étaient associés. D'autre part, cela n'empêche pas Alcée de constituer un modèle pour Horace : si le temps du banquet est le temps de l'oubli et de la paix intérieure, c'est parce qu'au banquet rien n'existe plus que le moment présent et le vin partagé ; que l'oubli vise des soucis politiques ou des soucis érotiques importe peu ; c'est l'efficacité morale du présent symposiaque qu'Horace se réapproprie et il peut tout à fait la transférer du domaine politique au domaine érotique, comme nous le verrons plus loin.

Le présent, les plaisirs et l'ataraxie dans l'éthique épicurienne

L'association du plaisir de l'instant présent à la *tranquillitas animi* est également centrale dans la doctrine épicurienne, où elle revêt une dimension éthique forte. L'éthique épicurienne, on le sait, repose tout entière sur le plaisir, considéré comme le souverain bien. Or pour les épicuriens, le plaisir véritable est un plaisir au présent : toute projection dans le passé ou dans l'avenir est source de troubles et empêche de jouir de la *tranquillitas animi*, c'est-à-dire d'accéder à l'ataraxie, seul bonheur véritable. C'est pourquoi Épicure engage le sage à ne pas anticiper les plaisirs⁴⁵. La *praemeditatio* est inutile et nuisible, en ce qu'elle empêche de jouir pleinement des plaisirs présents :

Οὐ δεῖ λυμᾶίνεθαι τὰ παρόντα τῶν ἀπόντων ἐπιθυμία, ἀλλ' ἐπιλογίζεσθαι ὅτι καὶ ταῦτα τῶν εὐκταίων ἦν.

Il ne faut pas gâter les choses présentes par le désir des absentes, mais considérer que celles-là mêmes étaient appelées de nos vœux⁴⁶.

Lucrece condamne, lui aussi, l'anticipation des plaisirs à venir, notamment à travers un mythe qui rappelle celui des Danaïdes :

une attaque contre Pittacos ; Alcée, 72 V., où il est question de vin et d'un homme politique généralement identifié comme Hyrrhas, le père de Pittacos.

45 Épicure réprovoque également l'anticipation des malheurs. Il considère en effet que la pensée du mal est déjà un mal et que les maux qui se produisent effectivement sont assez douloureux pour qu'il ne faille pas ajouter à la douleur avec la *praemeditatio*. Voir Cic., *Tusc.* III, 14, 32.

46 Épicure, *Sentence Vaticane* 35 (trad. Sabine Luciani)

*Deinde animi ingrata naturam pascere semper,
atque explere bonis rebus satiareque numquam,
quod faciunt nobis annorum tempora, circum
cum redeunt fetusque ferunt uariosque lepores,
nec tamen explemur uitai fructibus umquam,
hoc, ut opinor, id est, aeuo florente puellas
quod memorant laticem pertusum congerere in uas,
quod tamen expleri nulla ratione potestur.*

Et puis toujours repaître une âme ingrate de nature,
la remplir de bonnes choses sans jamais la satisfaire,
à l'instar des saisons dont le retour nous apporte
fruits et charmes sans que jamais pourtant
nous soyons remplis par les jouissances de la vie,
voilà, je crois, la fable des jeunes filles en fleur,
occupées à verser de l'eau dans un vase percé
qu'aucun effort pourtant ne saurait remplir⁴⁷.

Comme l'a fait remarquer Sabine Luciani, ce que souligne Lucrèce à travers ce mythe, c'est que le problème ne vient pas de l'eau, mais du vase percé, autrement dit d'une âme « hantée par l'imaginaire », « qui ne sait conserver le plaisir passé ni jouir du plaisir présent, mais égarée, imagine toujours un nouveau besoin »⁴⁸. La capacité à vivre pleinement le plaisir de l'instant présent repose sur la capacité à limiter ses désirs, qui fait partie du quadruple remède de l'épicurisme⁴⁹. Or, apprendre à limiter ses désirs, c'est savoir les classer : il faut distinguer ceux qui relèvent d'un véritable besoin du corps ou de l'âme et doivent être satisfaits pour préserver l'aponie et l'ataraxie (désirs naturels et nécessaires), ceux qui ne relèvent pas d'un véritable besoin du corps ou de l'âme, mais restent conformes à ce que réclame la nature et, de ce fait, ne mettent pas systématiquement en péril l'aponie et l'ataraxie (désirs naturels et non nécessaires), et ceux qui ne relèvent pas d'un véritable besoin du corps et de l'âme, ne sont pas conformes à la nature et mettent en péril l'aponie et l'ataraxie dès qu'on cherche à les satisfaire (désirs non naturels et non nécessaires)⁵⁰. Dans la dernière catégorie, celle des désirs vains, Épicure classe la richesse, autrement dit tout ce qui se

47 Lucr., III, 1003-1010 (trad. José Kany-Turpin).

48 Sabine Luciani, *L'Éclair immobile dans la plaine. Philosophie et poétique du temps chez Lucrèce*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2000, p. 194-196.

49 Épicure, *Maxime Capitale* 3. Le sage, parce qu'il sait limiter ses désirs, parce qu'il ne craint ni les dieux ni la mort, et parce qu'il sait vaincre la douleur physique, accède à l'ataraxie et à l'aponie, c'est-à-dire au plaisir pur.

50 C'est dans la *Lettre à Ménécée*, 127-128 que l'on trouve cette classification des désirs.

rattache au luxe, et la gloire, autrement dit tout ce qui se rattache au pouvoir. Dès lors, l'épicurisme développe une éthique des plaisirs simples : le sage doit apprendre à se satisfaire de peu. C'est un motif que l'on retrouve dans les odes symposiaques d'Horace.

On peut s'étonner de voir Horace se réapproprier le motif épicurien des plaisirs simples dans les odes symposiaques, alors même que dans l'éthique épicurienne, le vin et l'amour sont comptés au nombre des plaisirs naturels certes, mais non nécessaires. Le banquet est finalement peu fait pour illustrer la capacité du sage à limiter ses désirs. Plusieurs éléments peuvent cependant expliquer cette relecture horatienne. Il faut noter tout d'abord qu'Épicure admet une certaine variété dans les plaisirs, à condition qu'elle ne soit pas source de troubles et ne vienne pas remettre en cause la *tranquillitas animi* du sage : la variété permet au sage de mieux jouir du plaisir pur, c'est à dire du plaisir d'être au monde sans souffrance⁵¹. Dès lors, les plaisirs non nécessaires comme le vin et l'amour sont admis, dans la mesure où ils sont conformes à ce que réclame la nature. Il faut se souvenir ensuite que l'amitié fait partie des plaisirs naturels et nécessaires, au même titre que la satisfaction de la faim ou de la soif. Il s'agit bien sûr de l'amitié philosophique, celle qui permet à chacun de progresser sur la voie de la sagesse. Mais il est intéressant de noter qu'au chant II du *De rerum natura*, Lucrèce illustre ce plaisir de l'amitié à travers l'image du repas champêtre : pour présenter les différentes catégories de plaisirs, il oppose le plaisir vain d'un banquet luxueux dans une maison toute brillante d'or et le plaisir simple d'un repas entre amis à la campagne. Il associe le banquet luxueux à l'épopée, avec une référence au banquet d'Alcinoos dans l'*Odyssee*⁵², et le repas champêtre à la bucolique, avec la mention de l'eau, de l'herbe sur laquelle on s'étend et de l'ombre des arbres⁵³. La capacité à se contenter de plaisirs simples, à vivre pleinement l'instant présent et à jouir de la *tranquillitas animi* est donc associée,

51 On trouve ainsi chez Épicure, 67 Usener, un éloge des plaisirs variés, au nombre desquels figure l'amour : οὐ γὰρ ἔγωγε ἔχω τί νοήσω τάγαθόν, ἀφαιρών μὲν τὰς διὰ χυλῶν ἡδονάς, ἀφαιρών δὲ τὰς δι' ἀφροδισίων, ἀφαιρών δὲ τὰς δι' ἀκροαμάτων, ἀφαιρών δὲ καὶ τὰς διὰ μορφῆς κατ' ὄψιν ἡδέϊας κινήσεις : « Pour mon compte, je ne vois pas ce que je pourrais entendre par souverain bien, abstraction faite des plaisirs que procurent le goût, les choses de l'amour et l'audition des chants, abstraction faite aussi des sensations agréables que les manifestations de la beauté procurent à nos yeux et, d'une façon générale, de tous les plaisirs qui dans l'ensemble de l'être humain sont produits par n'importe quel sens. » (Trad. Jules Humbert.)

52 Les statues dorées de jeunes gens qui portent les flambeaux (v. 24) rappellent en effet Homère, *Od.* VII, 100 : « De jeunes garçons en or se dressaient sur des piédestaux bien construits et tenaient en leurs mains des flambeaux allumés, pour éclairer la nuit les convives dans la salle. »

53 La tonalité bucolique est telle qu'un hémistiche du vers 30 sera repris par Virgile dans ses *Bucoliques* : *propter aquae riuom* (Virg., *Ec.* 8, 87).

chez Lucrèce, à la version champêtre du banquet grec : c'est une image que l'on retrouve chez Horace.

Dans l'éthique épicurienne, le présent est donc le temps de la sagesse : savoir jouir pleinement de l'instant présent, c'est accéder à l'ataraxie du sage, c'est-à-dire à l'absence de troubles. Cette capacité à jouir de l'instant présent est associée au motif des plaisirs simples, illustré chez Lucrèce par le repas champêtre entre amis. Ce sont autant d'éléments sur lesquels Horace s'appuie pour construire la morale érotique des *Odes* symposiaques, articulant héritage lyrique et héritage philosophique. Cette articulation est particulièrement nette dans l'*Ode* I, 17.

La *tranquillitas animi* et l'héritage lyrique dans l'*Ode* I, 17

94

Dans l'*Ode* I, 17, Horace semble souligner lui-même que le motif de la *tranquillitas animi* au banquet doit à la lyrique grecque archaïque. Le poète invite Tyndaris à le rejoindre dans sa propriété de Sabine :

*hic in reducta ualle Caniculae
uitabis aestus et fide Teia
dices laborantis in uno
Penelopen uitreamque Circen;*

*hic innocentis pocula Lesbii
duces sub umbra nec Semeleius
cum Marte confundet Thyoneus
proelia nec metues proteruum*

*suspecta Cyrum, ne male dispari
incontinentis iniciat manus
et scindat haerentem coronam
crinibus inmeritamque uestem.*

Ici, dans un vallon retiré, tu seras à l'abri
des ardeurs de la Canicule et sur la lyre de Téos,
tu diras les tourments, pour le même homme,
de Pénélope et de la chatoyante Circé⁵⁴;

54 *Vitream* renvoie sans nul doute à la beauté de Circé, mais le verre à l'époque d'Horace n'avait ni la transparence ni l'éclat de celui que nous connaissons aujourd'hui. C'était un verre multicolore et plutôt opaque, fabriqué selon la très ancienne technique du *millefiori*, et la comparaison évoque ici une beauté énigmatique plutôt que cristalline, tout à fait adaptée au personnage de la magicienne ensorceleuse.

ici, les coupes d'un inoffensif vin de Lesbos,
tu les savoureras à l'ombre; le fils de Sémélé-Thyoné
n'engagera pas de combats avec Mars
et tu craindras pas que le violent

Cyrus, parce qu'il te soupçonne, n'abuse de ta faiblesse,
ne porte sur toi des mains qu'il ne contrôle plus
et ne déchire la couronne attachée
à tes cheveux en même temps que ton vêtement innocent⁵⁵.

Le caractère érotique de l'invitation est clair: le poète s'offre comme une alternative à Cyrus, l'amant violent de Tyndaris, et c'est bien sûr l'amour que Tyndaris chantera pour lui en buvant du vin. Le banquet du poète et de Tyndaris, comme tout banquet digne de ce nom dans les *Odes*, offrira l'amour, l'ivresse et la musique, et permettra à la jeune femme d'oublier ses soucis: la jalousie tracassière de Cyrus. Horace souligne lui-même que ce motif de l'oubli au banquet doit à la lyrique archaïque. Même si le lieu est bien romain et si le repas est champêtre, plusieurs détails évoquent en effet le banquet grec: Tyndaris jouera de la lyre (v. 18), elle boira du vin (v. 21) et elle portera une couronne (v. 27). La lyre est qualifiée de *Teia*, c'est-dire qu'elle vient de Téos, patrie d'Anacréon: Horace ne saurait plus clairement s'inscrire dans la filiation des poèmes anacréontiques qui, précisément, sont souvent des poèmes symposiaques. De la même manière, le vin est un vin de Lesbos. Outre le fait qu'il s'agit d'un vin doux et léger convenant parfaitement à l'atmosphère paisible que le poète promet à Tyndaris⁵⁶, *Lesbii* associé à *pocula* permet d'évoquer la poésie symposiaque d'Alcée et de Sappho, tous deux originaires de l'île. Le fait que, dans les *Odes*, on boive habituellement des vins italiens et non des vins grecs est un argument en faveur de cette interprétation métapoétique du vin de Lesbos⁵⁷.

Le motif du banquet qui permet de retrouver la *tranquillitas animi* est ainsi désigné comme d'origine grecque. Comme nous l'avons déjà souligné, dans la mesure où nous avons perdu une grande partie du corpus lyrique, il est difficile de savoir si certaines chansons grecques faisaient du banquet le lieu où oublier les soucis érotiques. Il se peut qu'Horace y ait puisé ce thème. Il se peut également qu'il ait transféré la morale symposiaque d'Alcée du domaine

55 Hor., *Carm.* I, 17, 17-27.

56 Voir Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 225, qui citent Athen. 28e-30b, Clearchus fr. 6K, Eubulus fr. 124K, Arcestratus fr. 59.10, Longus 4.10.

57 On boit du Cécube en III, 28, de l'Albe en IV, 11, du Falerne en I, 27.

politique au domaine érotique. Dans tous les cas, l'héritage lyrique ne fait aucun doute et permet à Horace de construire la morale érotique des *Odes*.

La *tranquillitas animi* et l'héritage épicurien dans l'*Ode* I, 17

D'autres éléments dans l'*Ode* I, 17 permettent cependant de penser que le motif des *curae* doit également à la doctrine épicurienne. De fait, la *tranquillitas animi* dont jouit le poète est associée, dès le début de l'ode, à l'évocation d'une vie simple à la campagne. Si le banquet du poète peut offrir à Tyndaris la paix intérieure, ce n'est pas seulement dans le vin et le chant, c'est aussi, et peut-être surtout, parce qu'il se tient à la campagne et prend la forme d'un simple repas à l'ombre des arbres : le motif est épicurien.

96

Chez Horace comme chez Lucrèce, l'évocation du repas champêtre et de ses plaisirs simples offre une très nette coloration bucolique : Faunus a quitté l'Arcadie pour le Lucrétile (v. 1-2) ; la *pax animalium* règne ; le paysage, en harmonie avec cet univers de paix, se caractérise par un relief doux, avec des monts, des rochers arrondis et des vallées ; les arbres offrent leur ombre protectrice ; les hommes dialoguent harmonieusement avec la nature et les rochers et les vallées répondent à la syrinx (v. 10-12)⁵⁸. Cette association du bonheur de la vie simple à l'univers bucolique est un indice du substrat lucrétien qui nourrit la morale érotique de l'*Ode* I, 17.

Il faut rappeler par ailleurs que l'*Ode* I, 17 représente en réalité deux banquets : au banquet champêtre du poète, placé sous le signe de la *tranquillitas animi* et des plaisirs simples, s'oppose le banquet citadin de Cyrus, placé sous le signe des violences et de la jalousie. Il est significatif de voir Cyrus, dans son accès de colère, détruire la couronne de fleurs de Tyndaris, symbole symposiaque par excellence : le banquet de Cyrus est un mauvais banquet. L'opposition du bon et du mauvais banquet ne figure pas dans la lyrique grecque archaïque que nous avons conservée et il y a de grandes chances pour qu'elle soit une originalité d'Horace. Or elle repose finalement sur deux temporalités bien différentes. Cyrus incarne en effet l'amant incapable de jouir de Tyndaris dans l'instant présent du banquet, parce que la jalousie le conduit à vivre dans le passé, celui des infidélités supposées de la jeune femme. *Proteruum, incontinentis, male* : le jugement du poète sur la passion érotique dont Cyrus est la proie et sur son inaptitude au plaisir de l'instant est sans appel. Face à Cyrus, le poète incarne une sagesse tout épicurienne : non seulement il saura jouir de l'instant présent avec Tyndaris, mais il est lui-même ancré dans un présent élargi, et pour ainsi dire atemporel, celui de la protection que lui offre à jamais sa propriété de Sabine. Les premières strophes de l'ode le représentent en effet parfaitement heureux

⁵⁸ Sur les motifs bucoliques dans l'*Ode* I, 17, voir *infra*, p. 233-234.

dans son petit domaine où règne une paix qui rappelle tout à fait le mythe de l'âge d'or et cette évocation est faite au présent, un présent qui ne semble pas connaître de bornes. Dès lors, contrairement à Cyrus, le poète est capable de se passer de l'amour de Tyndaris et d'être heureux sans aimer : Tyndaris lui apporte simplement une variété dans le plaisir, comme celle qu'admet la doctrine d'Épicure, sans causer aucun trouble, sans remettre en cause la belle ataraxie dont il jouit au pied du Lucrétile.

L'*Ode* I, 17 mêle donc motifs lyriques et motifs épicuriens pour faire du banquet le lieu de la *tranquillitas animi* : en introduisant de multiples allusions aux poètes de la Grèce archaïque, Horace indique qu'il leur doit la représentation du vin qui dissipe les soucis ; en faisant du banquet grec un repas bucolique, il introduit l'éloge des plaisirs simples, c'est-à-dire à un motif lucrétien.

La *tranquillitas animi* dans l'*Ode* II, 11

On retrouve le motif de la *tranquillitas animi* au banquet dans l'*Ode* II, 11. Le poète, pour encourager Quinctius Hirpinus à répondre favorablement à son invitation, lui vante le plaisir du vin et les vertus de Bacchus : « Évius dissipe les soucis rongeurs », *dissipat Euhius / curas edacis*⁵⁹. On notera l'enjambement, qui permet de souligner le contraste entre la paix qu'apporte le vin et les *curae*⁶⁰. En désignant Bacchus par son surnom d'Évius, qui provient sans doute de l'interjection grecque εὐῶϊ, le cri des Bacchantes, Horace souligne peut-être l'origine lyrique du motif.

Là encore cependant, il introduit le thème des plaisirs simples. Le poète invite Quinctius Hirpinus au banquet en lui conseillant d'abandonner ses réflexions sur les stratégies militaires des ennemis de Rome, pour se livrer aux plaisirs du vin et de l'amour : « et ne t'agite pas pour mener une vie qui réclame peu », *nec trepides in usum / poscentis aevi pauca*⁶¹. Le motif de la vie qui réclame peu est un motif lucrétien, que l'on trouve par exemple au chant II du *De rerum natura* : « Et donc, nous le voyons, la nature du corps / n'exige pas grand-chose »,

59 Hor., *Carm.* II, 11, 17-18.

60 On retrouve le même thème et le même jeu métrique dans l'*Ode* IV, 11 : le poète invite Phyllis au banquet et lui demande de chanter parce que « le chant dissipera les noirs soucis », *minuentur atrae / carmine curae* (Hor., *Carm.* IV, 11, 35-36). *Carmine* et *curae* sont rejetés dans l'adonique de la strophe sapphique, qu'ils occupent tout entier : Horace matérialise ainsi la capacité du chant à se substituer aux soucis. On retrouve également ce thème dans des odes symposiaques qui ont une valeur plus politique qu'érotique, en particulier dans les *Odes* III, 8 et III, 29, qui sont des invitations au banquet adressées à Mécène. Sur ces odes, voir « Dîner avec Mécène : vie privée et vie publique dans les *Satires* et dans les *Odes* », dans Line Cottagnies, Nathalie Dauvois, Bénédicte Delignon (dir.), *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 77-90.

61 Hor., *Carm.* II, 11, 4-5.

*Ergo corpoream ad naturam pauca uidemus / esse opus omnino*⁶². *Trepido* a à la fois le sens de « se démener » et le sens de « craindre, être agité ». Quinctius Hirpinus fait ainsi une double entorse à l'éthique épicurienne : il se démène pour rechercher la gloire militaire, c'est-à-dire un plaisir qui n'est ni naturel ni nécessaire ; il est alors la proie d'inévitables *curae* et ne jouit pas de l'absence de trouble qui constitue le bonheur véritable. On notera le rejet de *poscentis aeuī pauca* à la strophe suivante, qui souligne la rupture entre les préoccupations vaines de Quinctius Hirpinus et l'évocation des plaisirs simples du banquet. L'invitation au banquet est donc une invitation à la sagesse : goûter le plaisir symposiaque, c'est se souvenir que la vie ne réclame ni la richesse ni la gloire, mais des plaisirs simples, comme celui de boire du vin entre amis, seuls plaisirs dont on peut jouir dans une parfaite *tranquillitas animi*.

98

La morale érotique des odes symposiaques doit donc à la fois à la lyrique grecque archaïque et à la doctrine épicurienne. À la lyrique grecque archaïque, elle emprunte son fort ancrage dans l'instant présent du banquet et sa poétique de la performance, mais aussi l'idée que l'ivresse au banquet permet de dissiper les *curae*. À la doctrine épicurienne, elle doit l'idée qu'il faut vivre pleinement l'instant présent pour accéder à la *tranquillitas animi*, ainsi que le thème des plaisirs simples et l'image du repas pastoral. La temporalité est ici un lieu d'articulation de l'héritage poétique et du substrat philosophique à partir desquels Horace construit la morale érotique des *Odes*.

PRÉSENT SYMPOSIAQUE ET TEMPORALITÉ LINÉAIRE

Horace confère également une valeur morale aux odes symposiaques en associant le présent du banquet à la menace de la mort. Là encore, la temporalité devient un lieu d'articulation de l'héritage grec archaïque et du substrat épicurien.

Le présent et la mort dans la lyrique symposiaque archaïque

Un fragment de la lyrique symposiaque d'Alcée associe l'invitation au plaisir et la menace de la mort. C'est le fragment 38a V., dans lequel le poète invite Mélanippe à boire tant qu'il est encore temps et lui rappelle que Sisyphe lui-même n'a pas échappé à la mort. Le motif de la mort introduit dans la chanson un conflit entre deux temporalités : l'ancrage dans le présent, marqué par l'injonction à boire, et le surgissement de la temporalité linéaire, avec l'évocation de la fatalité de la mort. Le banquet se propose finalement comme une résolution du conflit : la

62 Lucr., II, 20-21 (trad. Bernard Pautrat).

fatalité du temps qui passe et de la mort légitime le plaisir au présent du banquet ; il est d'autant plus important de profiter de l'instant présent du banquet qu'un jour, il sera trop tard. De ce point de vue, le recours au mythe de Sisyphe est particulièrement intéressant : parce qu'en ligotant Thanatos, Sisyphe a cru pouvoir tromper les dieux et échapper à la mort, c'est-à-dire à la temporalité linéaire, il est condamné à rouler à jamais le même rocher sur une pente abrupte, autrement dit condamné à une temporalité cyclique dépourvue de fin et de sens. La temporalité du banquet, avec son fort ancrage dans l'instant présent, n'est ni linéaire, ni cyclique : c'est en cela qu'il peut apporter un plaisir véritable.

Le présent et la mort dans la doctrine épicurienne

La nécessité de jouir de l'instant présent face à la fuite du temps et à la fatalité de la mort est également un motif épicurien. Mais la doctrine du Jardin insiste davantage sur la nécessité de lutter contre la crainte de la mort. De fait, la crainte de la mort est, avec la crainte des dieux et l'incapacité à limiter ses désirs, la cause des troubles qui empêchent les hommes de vivre heureux, dans une parfaite *tranquillitas animi*. Seul le sage ne craint pas la mort, parce qu'il connaît la véritable nature des choses : il sait que tout est agrégat d'atomes et qu'au moment ultime, tous les atomes qui le composent retourneront au vide infini ; dès lors, « la mort n'est rien pour lui », puisqu'étant mort, il n'existe plus et n'est plus là pour souffrir⁶³. Dans la doctrine épicurienne, la mort n'est donc pas seulement une perspective qui doit inciter à jouir davantage des plaisirs de l'instant présent : la capacité à jouir des plaisirs de l'instant présent est conditionnée par la capacité à ne plus craindre la mort, en même temps qu'elle atteste que l'on ne craint pas la mort.

La mort dans les odes symposiaques : un motif poético-philosophique

Dans l'*Ode* I, 4, le poète invite Sestius à célébrer le retour du printemps au cours d'un banquet et à profiter des plaisirs du vin et de l'amour tant qu'il est encore temps :

*Soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni
nec prata canis albicant pruinis.*

63 Cette idée figure chez Épicure, *Lettre à Ménécée*, 125 : Τὸ φρικωδέστατον οὖν τῶν κακῶν ὁ θάνατος οὐθὲν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδὴ περ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὦμεν, ὁ θάνατος οὐ πάρεστιν· ὅταν δ' ὁ θάνατος παρῆ, τόθ' ἡμεῖς οὐκ ἐσμέν : « Le plus terrifiant des maux, la mort, n'a donc aucun rapport avec nous puisque précisément, tant que nous sommes, la mort n'est pas là et une fois que la mort est là, alors nous ne sommes plus. » Elle est reprise par Lucr., III, 830-831.

*Iam Cytherea chorus ducit Venus imminente luna
 iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
 alterno terram quatiunt pede, dum grauis Cyclopum
 Volcanus ardens uisit officinas.
 Nunc decet aut uiridi nitidum caput impedire myrto
 aut flore, terrae quem ferunt solutae;
 nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
 seu poscat agna siue malit haedo.
 Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
 regumque turris. O beate Sesti,
 uitae summa breuis spem nos uetat inchoare longam.
 Iam te premet nox fabulaeque Manes
 et domus exilis Plutonia, quo simul mearis,
 nec regna uini sortiere talis
 nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus
 nunc omnis et mox uirgines tepebunt.*

L'âpre hiver se dissipe au précieux retour du printemps et du Favonius,
 les machines tractent les carènes restées au sec,
 le troupeau ne se plaît plus à l'étable ni le laboureur devant le feu
 et les prés ne blanchissent plus sous l'éclat du givre.
 Déjà la déesse de Cythère, Vénus, mène ses chœurs à la lueur de la lune montante
 et, accompagnées des Nymphes, les Grâces charmantes
 frappent le sol d'un pied puis de l'autre, tandis que l'ardent Vulcain
 visite les forges étouffantes des Cyclopes.
 Maintenant il convient de retenir nos abondantes chevelures avec le myrte vert
 ou les fleurs que portent les terres délivrées ;
 maintenant il convient, à l'ombre des bois, d'offrir un sacrifice à Faunus,
 qu'il réclame une agnelle ou préfère un chevreau.
 La pâle Mort heurte du même pied les cabanes des pauvres
 et les palais des rois. O bienheureux Sestius,
 la courte durée de la vie nous interdit de nourrir de longs espoirs.
 Bientôt sur toi pèseront la nuit, les fantômes des Mânes
 et la demeure sans chair de Pluton. Et lorsque tu seras arrivé là-bas,
 tu ne désigneras plus aux osselets le roi des buveurs,
 tu n'admireras plus le tendre Lycidas, pour qui brûlent tous les jeunes gens
 maintenant, pour qui bientôt les jeunes filles sentiront de doux feux⁶⁴.

64 Hor., *Carm.* I, 4.

L'injonction à porter des couronnes de fleurs, introduite par *nunc* au vers 9, ancre le poème dans le présent symposiaque. L'irruption de la *pallida mors* suit immédiatement l'invitation au banquet : comme chez Alcée, l'introduction de la temporalité linéaire et l'évocation de la fatalité de la mort légitiment l'invitation au banquet et la nécessité de jouir des plaisirs de l'instant présent, tant qu'il est encore temps. Au *nunc* du vers 9 répond le *iam* du vers 16, qui rend la menace de la mort plus pressante : s'il veut boire et aimer, Sestius doit le faire immédiatement, dans l'instant présent du poème, avant qu'il ne soit trop tard.

Horace souligne que le motif doit à la lyrique grecque archaïque en plaçant les trois premières strophes sous le signe de l'éternel recommencement. Michèle Lowrie et Alessandro Barchiesi ont en effet montré que ce motif du retour des saisons était une manière pour Horace d'inscrire dans le recueil, sous forme thématique, la temporalité cyclique de la lyrique grecque archaïque⁶⁵. De fait, dans la mesure où le présent de l'occasion lyrique est un présent non marqué, c'est-à-dire qu'il n'est pas situé dans le temps linéaire, rien n'interdit de répéter la chanson pour d'autres occasions. Et c'est bien ce qui se passait dans la pratique. On sait par exemple que les chansons de Sappho, originellement composées pour le thiasse, ont souvent été reprises lors de banquets. Le présent de la chanson lyrique est donc aussi un présent qui peut se répéter à l'infini, un présent cyclique. Horace ne cherche pas à donner l'illusion de cette répétition cyclique, mais reprend le thème du cycle dans certaines odes pour s'inscrire dans la filiation de la lyrique grecque. Le *iam* du vers 16 répond au *iam* anaphorique des premières strophes : Horace confronte ainsi deux temporalités, la temporalité cyclique avec le retour imminent du printemps, la temporalité linéaire avec l'imminence de la mort. Parce que nul ne peut arrêter le cours du temps linéaire, parce que la mort est fatale pour chacun, riche ou pauvre, il faut profiter du plaisir symposiaque, c'est-à-dire du plaisir de l'instant présent que l'on peut sans cesse renouveler, tant que la mort n'est pas là.

Le même motif est présent dans l'*Ode* II, 11, mais à l'héritage grec archaïque s'ajoute le substrat épicurien. Horace invite Quintcius Hirpinus au banquet, afin qu'il oublie ses « soucis rongeurs », *curas edacis* (v. 18). Comme nous l'avons

65 Michèle Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, *op. cit.*, p. 52-53 et Alessandro Barchiesi, « Lyric in Rome », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, *op. cit.*, p. 431-432, qui parle de « thématisation ». La même idée se dessine également, bien que de manière moins claire chez Steele Commager *The Odes of Horace. A Critical Study*, *op. cit.*, p. 281-283, qui montre que la référence au cycle des saisons est une manière pour Horace de lutter contre l'angoisse de la mort, en s'appuyant notamment sur *Carm.* I, 9, 1, 11, 11, 16 et IV, 7, et chez Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 14-88.

vu plus haut, les « soucis rongeurs » que le vin parviendra à dissiper sont d'abord les soucis causés par l'ambition militaire de Quinctius Hirpinus, évoquée dans la première strophe. Mais ce sont aussi les soucis associés au temps qui passe et à la crainte de la mort, qui s'expriment dans les deux strophes suivantes :

*Fugit retro
leuis iuventas et decor, arida
pellente lasciuos amores
canitie facilemque somnum.*

*Non semper idem floribus est honor
uernis neque uno luna rubens nitet
uoltu : quid aeternis minorem
consiliis animum fatigas ?*

102

Derrière toi s'enfuient
la jeunesse imberbe et la beauté ; la vieillesse
sèche et blanche chasse les amours folâtres
et le sommeil facile.

La grâce n'appartient pas à jamais aux fleurs
du printemps et la lune rougeoyante ne brille pas toujours
avec le même visage : pourquoi fatigues-tu ton esprit
d'éternels desseins qui le dépassent ?

Il est intéressant de noter que la temporalité cyclique habituellement associée au printemps et à la lune est ici anéantie par la temporalité linéaire, cette fuite en avant du temps qui conduit fatalement à la mort. Alors que dans le fragment 38a V. d'Alcée, le poète insiste sur la réalité de la fuite du temps et de la mort pour inviter au banquet un jeune homme qui, comme Sisyphe, se croit encore immortel, dans l'*Ode* II, 11, le poète invite au banquet un homme déjà vieux, qui constate la fuite du temps et redoute la mort, si proche et si inquiétante qu'elle semble même atteindre le cycle éternel de la nature : le plaisir au présent du banquet n'est pas seulement un plaisir dont il faut jouir avant qu'il ne soit trop tard ; c'est un plaisir dont il faut jouir pour lutter contre la crainte de la mort qui menace. Le substrat épicurien joue un rôle central dans la relecture du motif lyrique.

Dans les odes symposiaques, Horace construit donc une morale érotique qui repose à la fois sur l'héritage de la lyrique symposiaque grecque et sur un substrat épicurien. Si l'amour au banquet est moral, c'est qu'il est associé à la *tranquillitas*

animi: Horace articule ici le motif lyrique du banquet qui dissipe les *curae* dans l'ivresse et l'instant présent, et le motif épicurien du repas champêtre, associé à l'ataraxie et à la capacité du sage à se contenter de plaisirs simples. De la même manière, lorsqu'il introduit le motif de la mort dans une invitation au banquet, il est l'héritier de la lyrique d'Alcée, qui engage à jouir des plaisirs de l'instant présent tant qu'il est encore temps, et de la doctrine épicurienne, qui fait du sage à la fois celui qui sait jouir de l'instant présent et celui qui ne redoute pas la mort. La temporalité symposiaque des *Odes* est associée à une morale érotique qui articule héritage poétique et héritage philosophique.

ÉTHIQUE STOÏCIENNE ET TEMPORALITÉ DANS LES ODES ÉROTIQUES

Dans les odes érotiques, l'éthique stoïcienne occupe sans aucun doute une place très secondaire au regard de l'éthique épicurienne. Il faut noter cependant que l'injonction à aimer au présent n'est pas toujours associée à la doctrine du Jardin. Dans deux odes au moins, la morale érotique semble reposer sur un substrat stoïcien.

Le présent dans l'éthique stoïcienne

Dans la pensée stoïcienne, le présent est également le temps de la sagesse. Dans la théorie du temps de Chrysippe telle qu'elle nous est rapportée par Arius, on trouve l'affirmation suivante :

Μόνον δ' ὑπάρχειν φησὶ τὸν ἐνεστώτα, τὸν δὲ παρωχημένον καὶ τὸν μέλλοντα ὑφεστάναι μὲν, ὑπάρχειν δὲ οὐδαμῶς φησιν.

Il soutient que seul le présent existe ; le passé et le futur subsistent, mais n'existent pas du tout, selon lui⁶⁶.

Comme le fait remarquer Victor Goldschmidt, le verbe ὑφίστημι est fréquemment employé pour désigner le mode d'existence des incorporels, qui est une existence simplement pensée ou dans la pensée⁶⁷. Et de fait, dans la mesure où le passé et le futur sont rattachés à des actes qui ne sont plus ou ne sont pas encore, ils ne peuvent être saisis que par la pensée. Seul le présent « étendu », c'est-à-dire le présent qui accompagne l'acte, peut être saisi par la sensation. Dès lors, l'anticipation des plaisirs relève de l'illusion, fatalement source de déceptions et de souffrances. C'est que dit Sénèque dans une lettre à Lucilius :

66 S.V.F. II, 509 (trad. Victor Goldschmidt).

67 Victor Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1953, p. 43-44.

Quam stultum est aetatem disponere ne crastini quidem dominum! O quanta dementia est spes longas inchoantium: emam, aedificabo, credam, exigam, honores geram, tum deinde lassam et plenam senectutem in otium referam. Omnia, mihi crede, etiam felicibus dubia sunt; nihil sibi quisquam de futuro debet promittere; id quoque quod tenetur per manus exit et ipsam quam premimus horam casus incidit.

Qu'il est fou de vouloir organiser sa vie, celui qui n'est même pas maître de demain! Quelle démente que fonder des espoirs lointains sur ce qui commence à peine: j'achèterai, je construirai, je prêterai et je ferai payer, j'occuperai des charges honorifiques, et alors enfin, j'offrirai le repos à ma vieillesse fatiguée et comblée. Crois-moi, tout n'est qu'incertitudes, même pour les hommes heureux; pour ce qui est de l'avenir, nul ne devrait rien se promettre; même ce que nous possédons fuit de nos mains et l'heure présente elle-même, que nous tenons, le sort l'anéantit⁶⁸.

104

L'argument n'est pas le même que celui des épicuriens. Pour les épicuriens, l'anticipation des plaisirs à venir est un obstacle au plaisir de l'instant: elle empêche l'âme de se sentir comblée par ce que lui offre le présent, elle gâte le plaisir réel par l'imagination d'autres plaisirs. Chez les stoïciens, l'anticipation des plaisirs est condamnée au nom de la conception chrysippéenne du temps. Le verbe *premere* peut à la fois revêtir le sens de « presser, toucher » et de « contenir, arrêter »: ce qui existe vraiment, c'est l'heure présente (*ipsa hora*), parce que nous pouvons la toucher, c'est-à-dire la percevoir autrement que par la pensée, et qu'en ce sens nous la tenons. Mais nous ne pouvons rien dire de l'avenir à partir de cette heure présente: ce que nous possédons aujourd'hui nous échappera demain. Il est absurde, dès lors, de se projeter. Ce refus de la projection dans l'avenir prend tout son sens à la lumière de la doctrine stoïcienne: anticiper des plaisirs, c'est d'une certaine manière ne pas admettre que le *logos* régit le monde, c'est vouloir substituer notre désir au *logos*, qui nous apportera de toute façon le lot qui nous revient et qui est juste selon la raison. L'âme du sage est toute entière raison: elle n'a donc pas de désirs pour l'avenir, puisque l'avenir adviendra selon la raison, dont elle est une part.

Épicure admettait la remémoration des plaisirs du passé, qu'il regardait comme un moyen de lutter contre la douleur présente: le souvenir des plaisirs passés peut apporter son soutien à la raison pour aider l'âme à supporter le malheur présent⁶⁹. Le Portique ne semble pas avoir envisagé cette possibilité

68 Sénèque, *Ep.* 101, 4-5.

69 Épicure, *Sentence Vaticane* 55. Voir aussi Cic., *Tusc.* III, 15, 33, qui reformule cette idée d'Épicure pour la condamner. Sur ce point, Lucrèce se distingue d'Épicure. À aucun moment il n'invite à la remémoration du plaisir pour soulager l'âme, et lorsqu'il envisage

et dans les *Tusculanes*, Cicéron répond à Épicure sur ce sujet, dans un esprit parfaitement stoïcien :

Iubes me bona cogitare, obliuisci malorum. Diceres aliquid, et magno quidem philosopho dignum, si ea bona esse sentires, quae essent homine dignissima. [...] Sed traducis cogitationes meas ad uoluptates. Quas? Corporis, credo, aut quae propter corpus uel recordatione uel spe cogitentur.

Tu veux que je songe aux biens, que j'oublie les maux. Cela aurait du sens et serait assurément digne d'un grand philosophe si tu pensais aux biens qui sont les plus dignes de l'homme. [...] Mais tu tournes mes pensées vers les plaisirs. Et quels plaisirs? Ceux du corps, sans nul doute, ou ceux que le souvenir ou l'espoir nous représentent pour ce même corps⁷⁰.

Ce que Cicéron reproche finalement à Épicure, c'est de vouloir lutter contre une passion, le chagrin, en convoquant une autre passion, le plaisir. Il oppose cette attitude épicurienne à celle de Pythagore, de Socrate ou de Platon qui préfèrent inviter le malheureux à comprendre l'erreur de jugement qui l'empêche de lutter contre le chagrin. Cicéron note ensuite que cet appel à la raison n'est pas toujours efficace et que l'on peut également consoler en citant des exemples d'hommes illustres qui ont résisté au chagrin⁷¹. Citer des exemples d'hommes illustres pour encourager à la *uirtus* face au chagrin est tout à fait dans l'esprit stoïcien : alors que l'épicurisme fait du plaisir le souverain bien, pour le stoïcisme, le seul bien véritable est le bien moral, autrement dit la *uirtus*⁷². Cicéron n'est pas stoïcien, mais dans les *Tusculanes*, par souci d'efficacité, il reprend à son compte certains principes du Portique⁷³. L'éloge de la *uirtus* et l'appel aux exemples illustres pour lutter contre le chagrin en font partie.

L'éthique stoïcienne invite donc elle aussi le sage à vivre dans l'instant présent : il est illusoire de songer aux plaisirs à venir, dans la mesure où le futur est incertain ; quant à la remémoration des plaisirs passés, elle est inefficace face à la douleur présente, contre laquelle il vaut mieux lutter en évoquant des exemples

la question des souvenirs, c'est uniquement pour souligner tout ce que les mauvais souvenirs et les remords peuvent avoir de nuisible (Lucr., III, 827). Mais comme le suggère Sabine Luciani, il s'agit finalement moins là d'une entorse à l'épicurisme que d'une forme d'épicurisme plus radicale encore : le sage épicurien, dans la mesure où il se contente d'avoir des désirs naturels et nécessaires, qui sont aisément satisfaits, dans la mesure où il sait que la mort n'est rien et où il ne vit plus dans la crainte des dieux, n'est plus accessible à la douleur ; il n'a donc pas besoin de l'apaisement qu'apporte le souvenir heureux (*L'Éclair immobile dans la plaine, op. cit.*, p. 207).

⁷⁰ Cic., *Tusc.* III, 17, 35 et 37.

⁷¹ Cic., *Tusc.* IV, 28, 60.

⁷² Sur l'éthique stoïcienne et la *uirtus*, voir Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995, p. 197-198.

⁷³ Sur Cicéron et le stoïcisme dans les *Tusculanes*, voir *infra*, p. 133-135.

illustres de *virtus*. Cette éthique philosophique de l'instant présent n'est pas sans influence sur la temporalité érotique d'au moins deux *Odes*.

Refus de l'anticipation dans l'*Ode* I, 9

Les premières strophes de l'*Ode* I, 9 évoquent la rudesse de l'hiver : le froid et la neige ont tout envahi, le poète invite Thaliarque à boire un bon vin au coin du feu. Il n'est pas explicitement question de banquet, mais l'inspiration est symposiaque, avec une invitation à boire et à aimer. Le motif des intempéries est emprunté à la lyrique symposiaque d'Alcée : comme dans le fragment 338 V. cité plus haut, ils sont une métaphore des soucis qu'il faut fuir en se livrant tout entier aux plaisirs du banquet. Mais là encore, Horace articule héritage poétique et héritage philosophique. L'invitation au banquet est ici associée au motif stoïcien des illusions de l'avenir :

106

*Permitte diuis cetera, qui simul
strauere uentos aequore feruido
deproeliantis, nec cupressi
nec ueteres agitantur orni.*

*Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et
quem fors dierum cumque dabit, lucro
adpone nec dulcis amores
sperne, puer, neque tu choreas.*

Abandonne le reste aux dieux : aussitôt
qu'ils ont fait tomber les vents qui sur la mer écumante
luttaient, ni les cyprès,
ni les vieux ornes ne s'agitent plus.

Ce que sera demain, garde-toi de chercher à le savoir, et
le jour que t'offre la fortune, quel qu'il soit, mets-le
à profit ; les douces amours,
enfant, et les danses, ne les dédaigne pas⁷⁴.

S'il faut boire dans l'*Ode* I, 9, ce n'est pas pour lutter contre la crainte de la mort, ce n'est pas pour échapper aux *curae* ou pour apprendre à mener une vie simple, c'est parce qu'il est illusoire de se projeter dans l'avenir : c'est le motif que l'on trouve chez Sénèque. L'évocation des dieux auxquels il faut s'en remettre et du sort qu'il faut accepter achèvent de conférer au passage une coloration stoïcienne.

74 Hor., *Carm.* I, 9, 9-16.

L'Ode II, 9 n'est pas une ode symposiaque, mais on y retrouve la valeur morale du présent, qui doit là aussi à la doctrine stoïcienne. Le poète demande à Valgius de mettre un terme à ses lamentations sur la disparition de Mystès. L'ode est tout entière construite autour d'une opposition entre *non semper* (v. 1) et *semper* (v. 9), c'est-à-dire autour d'une opposition entre la nature qui, selon la temporalité cyclique qui est la sienne, voit éternellement renaître le printemps et sait oublier l'hiver, et Valgius qui, prisonnier du passé, ne parvient pas à oublier son jeune amant⁷⁵. L'analogie avec la nature vise à montrer à Valgius l'absurdité d'un chagrin qui ne veut pas finir : le poète fait appel ici à la raison de son ami. Mais la raison se montrant inefficace, il poursuit avec de célèbres *exempla* :

*At non ter aeno functus amabilem
ploravit omnis Antiochum senex
annos nec inpubem parentes
Troilon aut Phrygiae sorores*

*flevere semper. Desine mollium
tandem querellarum et potius noua
cantemus Augusti tropaea
Caesaris et rigidum Niphaten*

*Medumque flumen gentibus additum
uictis minores uoluere uertices
intraque praescriptum Gelonos
exiguus equitare campis.*

Pourtant le vieillard dont la vie dura trois générations
ne gémit pas sur l'aimable Antiochus durant toutes
ces années, et le juvénile Troilus, ni ses parents
ni ses sœurs phrygiennes

ne le pleurèrent toujours. Mets un terme enfin
à ces trop tendres plaintes et chantons plutôt
les nouveaux trophées de César
Auguste, ainsi que le Niphatès gelé

75 Sur l'Ode II, 9 et son rapport avec l'élégie, voir *infra*, p. 149-150.

et le fleuve mède qui, ajoutés aux nations
conquises, roulent leurs flots avec moins d'orgueil,
et les Gélons qui, à l'intérieur des bornes qu'on leur impose,
chevauchent désormais dans des plaines étroites⁷⁶.

108

Nestor, qui a perdu son fils Antiloque, et Priam, qui a perdu son fils Troilus, ont surmonté leur chagrin. Horace ne convoque pas ici par hasard des héros homériques : ils incarnent la *uirtus*. La morale érotique de l'*Ode* II, 9 repose donc, au moins en partie, sur un argument stoïcien⁷⁷ : Valgius doit cesser de penser à l'amour qu'il a perdu et se convaincre de l'inutilité de ce ressassement en prenant exemple sur des hommes illustres qui, dans la même situation, ont fait preuve de *uirtus*. L'invitation à chanter les victoires de César sur laquelle s'achève le poème contribue également à sa coloration stoïcienne. Le poète encourage ainsi Valgius à retrouver sa place dans la cité. Or, pour les stoïciens, l'engagement civique est un devoir, c'est-à-dire une action appropriée en ce qu'elle répond à une tendance naturelle de l'homme : l'amour des concitoyens, fondé sur l'instinct de sociabilité⁷⁸. Non seulement Valgius doit faire preuve de *uirtus* pour surmonter son chagrin, mais il doit retrouver le chemin du devoir civique : la morale de l'*Ode* II, 9 est plus stoïcienne qu'épicurienne.

L'absence de profondeur temporelle de l'érotisme des *Odes* doit donc d'abord être comprise comme un choix poétique : en ancrant ses poèmes dans le présent de l'occasion fictive qu'il met en scène, Horace cherche à créer l'illusion de la performance, c'est-à-dire à s'inscrire dans la filiation de la lyrique grecque archaïque. Mais la temporalité des odes érotiques revêt également une valeur morale qui doit autant à la poésie qu'à la philosophie. Dans les odes symposiaques, l'injonction à boire et à aimer dans l'instant présent est ainsi associée une *tranquillitas animi* qui rappelle Alcée et le motif de l'ivresse chassant les *curae*, mais aussi la doctrine épicurienne et le motif des plaisirs simples, associé à toute une imagerie pastorale. De la même manière, l'invitation à boire et à aimer tant qu'il est temps, tant que la mort n'a pas encore frappé, est héritée de la lyrique d'Alcée, mais lorsque le poète met en scène un vieillard plutôt qu'un jeune homme et fait du banquet le moyen de lutter contre la crainte de la mort, le substrat épicurien l'emporte sur l'héritage poétique. L'éthique stoïcienne joue un rôle moins central, mais elle est présente dans deux odes au

⁷⁶ Hor., *Carm.* II, 9, 17-24.

⁷⁷ Sur les autres éléments qui contribuent à la morale de l'*Ode* II, 9, voir *infra*, p. 148-150.

⁷⁸ Au nombre des actions appropriées aux tendances naturelles de l'homme, la théorie stoïcienne des devoirs compte également l'amour de la vie et l'amour des enfants. Voir Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., p. 207-208.

moins : l'*Ode* I, 9 associe la nécessité de jouir de l'instant présent à la désillusion qui suit toute forme de projection dans l'avenir ; l'*Ode* II, 9 arrache Valgius au ressassement du passé en faisant valoir la *uirtus* d'hommes illustres qui l'ont précédé et en l'invitant à retrouver le chemin du devoir civique.

L'étude de la temporalité confirme donc qu'Horace joue sur une rencontre des formes poétiques et des doctrines philosophiques pour construire une morale érotique : le modèle de la lyrique grecque archaïque lui permet d'ancrer ses *Odes* dans l'instant présent, mais pour conférer à cet ancrage une valeur morale, il conjugue la lyrique symposiaque d'Alcée avec un substrat épicurien et, dans une moindre mesure, stoïcien. La temporalité des *Odes* devient ainsi le lieu d'un dialogue entre poésie et philosophie.

L'ACADÉMIE DANS LES ODES ÉROTIQUES

La doctrine philosophique à laquelle Horace a été formé n'est ni l'épicurisme, ni le stoïcisme, mais l'Académie. La place de l'Académie dans son œuvre a pourtant fort peu retenu l'attention, comme nous l'avons rappelé en introduction¹. C'est particulièrement vrai pour les odes érotiques, dont on tient en général pour acquis qu'elles sont d'inspiration épicurienne. L'Académie joue cependant un rôle important dans la construction de la morale érotique du recueil et, d'une certaine manière, noue avec la poésie un dialogue beaucoup plus étroit que les autres doctrines. Horace emprunte à l'épicurisme et au stoïcisme des philosophèmes qui lui permettent de conférer une valeur morale à certains motifs élégiaques ou à la temporalité de la lyrique grecque archaïque. À l'Académie, il doit non seulement une pensée, mais aussi un lexique, et même une structure, de sorte que l'on peut parler d'une véritable intégration de la philosophie dans certaines odes.

HORACE ET L'ACADÉMIE

Formation philosophique

Horace est arrivé à Athènes à peu près en même temps que Brutus et affirme lui-même y avoir étudié la philosophie académicienne :

*Romae nutriri mihi contigit atque doceri
iratus Grais quantum nocuisset Achilles.
Adiecere bonae paulo plus artis Athenae,
scilicet ut uellem curuo dinoscere rectum
atque inter siluas Academi quaerere uerum.*

Il me fut donné d'être élevé à Rome et d'y apprendre à quel point Achille, dans sa colère, causa du tort aux Grecs. La bonne Athènes ajouta un peu à ma science et fit en tout cas que je voulus distinguer ce qui est droit de ce qui dévie et chercher le vrai dans les bosquets d'Academos².

1 Voir *supra*, p. 25-28.

2 Hor., *Epist.* II, 2, 42-45.

Jacques Perret pense qu'Horace a pu étudier à l'école d'Aristus, mais Carlos Lévy rejette à juste titre cette hypothèse : si Aristus était encore en vie, Brutus serait aller se former auprès de lui³. Or Plutarque nous apprend que c'est auprès de Théomneste qu'il a étudié la doctrine académicienne et qu'à l'époque où il se rendait tous les jours chez son maître, il préparait déjà secrètement la guerre et rassemblait autour de lui la jeunesse romaine qui se trouvait à Athènes⁴. Tout porte donc à croire qu'Horace, qui jouera ensuite le rôle que l'on sait dans l'armée de Brutus, s'est formé à l'académisme auprès du même Théomneste. Plutarque précise que Brutus ne s'intéressait ni à la Nouvelle ni à la Moyenne Académie, mais uniquement à l'Ancienne. C'est donc fort probablement à la doctrine de Platon qu'Horace a lui aussi été formé. Or cette formation a suffisamment marqué le poète pour qu'il y fasse allusion à plusieurs reprises dans son œuvre.

Références à l'Académie dans l'œuvre d'Horace

112

Comme Carlos Lévy l'a montré, on trouve dans l'œuvre d'Horace un certain nombre d'allusions à la doctrine académicienne⁵. Outre la mention de sa formation à Athènes dans l'*Épître* II, 2, Horace nomme Platon parmi ses sources dans la *Satire* II, 3. Il prête la parole à Damasippe, qui se moque de son manque d'inspiration en ces termes :

*Quorsum pertinuit stipare Platona Menandro,
Eupolin, Archilochem, comites educere tantos?*

Pourquoi tenais-tu à empiler sur Ménandre Platon,
Eupolis, Archiloque, et à emmener avec toi des compagnons de cette
importance⁶?

- 3 Voir Carlos Lévy, *Cicero Academicus. Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne*, Rome, École française de Rome, 1992, p. 92-93, qui s'oppose sur ce point à Jacques Perret, *Horace*, Paris, Hatier, 1959, p. 19-23. Il souligne que la dernière mention de l'activité philosophique d'Aristus est faite par Cicéron, *Tusc.* V, 22, qui loge chez Aristus en 51 av. J.-C., alors qu'il passe par Athènes, de retour de Cilicie.
- 4 Plutarque précise que Brutus suivait également les leçons du péripatéticien Cratippe (*Br.* 2, 3 et 24, 1).
- 5 Voir Carlos Lévy, *Cicero Academicus*, op. cit., p. 92-96 et « Others followers of Antiochus », dans David Sedley (dir.), *The Philosophy of Antiochus*, Cambridge, Cambridge UP, 2012, p. 304-306.
- 6 Hor., *Serm.* II, 3, 11-12.

On a parfois considéré que Platon était ici le poète de la comédie ancienne. Pour la plupart des éditeurs, cette hypothèse est cependant irrecevable⁷. Elle romprait en effet tout l'équilibre des vers. Horace forme deux groupes : Platon et Ménandre d'un côté, Eupolis et Archiloque de l'autre. Eupolis, représentant de la comédie ancienne, et Archiloque, représentant de l'iambe, incarnent l'inspiration agressive, la *libertas* des *Satires*. Face à eux, Ménandre et Platon doivent pouvoir incarner le refus de l'agressivité, le *sermo* des *Satires*. Et de fait, Ménandre, comme représentant de la comédie nouvelle, endosse parfaitement cette fonction. Platon peut également le faire si l'on veut bien reconnaître en lui le philosophe, l'auteur des *sermones Socratici* qui, pour Cicéron, sont l'exemple même de l'absence de *contentio*, d'agressivité rhétorique⁸. C'est sur l'opposition de ces deux couples que repose toute la poétique des *Satires*, placées sous le double signe du franc-parler et du refus de l'agressivité gratuite, et le bel équilibre de ces deux vers plaide sans nul doute en faveur de l'identification de Platon au philosophe : Horace fait ainsi explicitement de l'Académie l'une de ses sources d'inspiration.

On retrouve dans l'*Ode* III, 21 une allusion à la formation académicienne reçue à Athènes, même si elle est moins explicite que dans l'*Épître* II, 2. L'*Ode* III, 21 est une ode symposiaque dans laquelle Horace invite M. Valerius Messala Corvinus à venir chez lui boire un vin qui date du consulat de L. Manlius Torquatus, c'est-à-dire de l'année même de sa naissance. S'adressant directement à l'amphore, il précise :

*Non ille, quamquam Socraticis madet
sermonibus, te negleget horridus :*

- 7 L'identification avec le poète comique a été proposée par Augustin Cartault (*Études sur les Satires d'Horace*, Paris, Félix Alcan, 1899, p. 336-337 n. 2). Mais la plupart des éditeurs des *Satires* considèrent qu'il s'agit du philosophe. Pour Ludwig Friedrich Heindorf, Platon sans épithète représente nécessairement le Platon le plus célèbre dans l'Antiquité, autrement dit le philosophe, le poète comique étant systématiquement nommé Πλάτων ὁ κομικός (Horace, *Satiren*, éd. Ludwig Friedrich Heindorf, Breslau, Bel J.F. Korn, 1815, p. 290). L'argument est repris par Paulo Fedeli (*Orazio, Le Opere*, éd. Francesco Della Corte, Paulo Fedeli, Carlo Carena, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1991-1994, 2 vol., t. II.2, *ad loc*). Pour Paul Lejay, les quatre noms propres doivent représenter quatre genres distincts (Horace, *Satirae*, éd. Paul Lejay, Paris, Hachette, 1911, p. 392). Pour Adolf Kiessling et Richard Heinze, Platon et Ménandre sont associés comme maîtres du dialogue (*Q. Horatius Flaccus*, éd. Adolf Kiessling, Richard Heinze [1914-1921], Zürich, Weidmann, 1961-1963, 3 vol., t. 2, p. 219). Pour un état de la question plus complet, voir Bénédicte Delignon *Horace et la comédie gréco-latine. Une poétique de l'ambiguïté*, Paris/Louvain/Dudley (Mass.), Peeters, 2006, p. 16-17 et p. 16 n. 36.
- 8 Voir Cic., *De off.* I, 132 sq. et l'analyse de Carlos Lévy, « La conversation à Rome à la fin de la République », *Rhetorica*, 11, 1993, 1993, p. 402-403. Sur Platon comme représentation du *sermo* dépourvu de *contentio* dans les *Satires*, voir Bénédicte Delignon, *Horace et la comédie gréco-latine, op. cit.*, p. 327-329.

*narratur et prisca Catonis
saepe mero caluisse uirtus.*

Non, quoiqu'imprégné d'entretiens socratiques,
il n'est pas hôte à te dédaigner en prenant un air sévère :
on raconte que la vertu de Caton l'Ancien elle aussi
se réchauffait souvent avec un peu de vin⁹.

114 Il y a bien sûr, de la part d'Horace, quelque humour à utiliser le verbe *madet* pour évoquer la sagesse socratique de Corvinus : le verbe conviendrait parfaitement au vin que Corvinus s'apprête à boire et avec ce transfert lexical, le poète suggère que l'ivresse fera rapidement taire les *Socratici sermones* et donne à sourire de la prétendue sagesse de son camarade, qui ne résiste pas aux plaisirs de Bacchus. Mais la référence aux *Socratici sermones* ne doit pas pour autant être lue comme une simple plaisanterie. La mention de Caton interdit de le faire. Horace fait ici un éloge des plaisirs symposiaques, que le sage lui-même doit savoir goûter. Pour illustrer son propos, il convoque Caton comme tenant du *mos maiorum* et Messala Corvinus comme disciple de l'Académie. Les *Socratici sermones* ne renvoient donc pas seulement à une formation de jeunesse, mais bien à des principes qui déterminent encore le mode de vie de Messala. Horace suggère que l'enseignement de l'Académie reçu à Athènes n'a pas perdu son actualité.

LA SOCRATICA DOMUS, CICÉRON ET LE DOGMATISME

Contrairement à la doctrine épicurienne, la doctrine académicienne a connu de nombreuses évolutions, au point qu'on parle d'Ancienne, de Moyenne et de Nouvelle Académie. Ces différentes étapes de la pensée académicienne se distinguent essentiellement par leur rapport au dogmatisme et sur ce terrain, la réponse de Cicéron est certainement celle dans laquelle Horace se reconnaît le mieux.

La question du dogmatisme de Platon à Cicéron

Lorsque Platon refusait de construire un système théorique pour le transmettre à ses disciples et mettait au cœur de la vie philosophique le dialogue, il plaçait déjà l'Ancienne Académie sous le signe d'un certain refus du dogmatisme. Il s'agissait alors pour lui de se démarquer des sophistes. Lorsque vers le milieu du III^e siècle, Arcésilas, représentant de la Moyenne Académie, s'appliquait à montrer qu'à toute thèse on pouvait opposer la thèse inverse, il renouait avec

9 Hor., *Carm.* III, 21, 9-12.

cet esprit platonicien, mais ce n'était plus pour s'opposer au dogmatisme des sophistes, mais à celui de l'épicurisme et du stoïcisme. La Nouvelle Académie de Carnéade et de Philon de Larissa introduisit alors la notion de « vraisemblable » (πιθανόν), qui permettait de dépasser l'ἔποχή, la « suspension du jugement » à laquelle invitaient les sceptiques : si l'on ne peut pas atteindre le vrai, du moins peut-on retenir la solution la plus vraisemblable, c'est-à-dire la solution que l'on peut raisonnablement accepter¹⁰.

À Rome, Cicéron est l'héritier de cette histoire de l'Académie. Dans le dernier livre du *De finibus*, face à Pison qui défend la position d'Antiochus d'Ascalon et un certain dogmatisme platonicien, Cicéron se fait le porte-parole de la Nouvelle Académie et du vraisemblable. Cette quête du vraisemblable le conduit à s'intéresser à ce qui rapproche les différentes doctrines plutôt qu'à ce qui les sépare. Comme l'a montré Carlos Lévy, une fois admise l'incapacité de l'homme à acquérir une connaissance certaine, il propose en effet un nouveau critère de vérité, à la fois empirique et idéal : le consensus. Dans la mesure où la vérité est une, tout désaccord indique qu'elle n'a pas été trouvée : « le consensus est l'horizon de la recherche philosophique¹¹. » Dans le *proemium* du livre II des *Tusculanes*, par exemple, il affirme ainsi qu'Aristote et Carnéade ont la même méthode¹², alors que Pison, dans le *De finibus*, les distinguait tout à fait¹³. Cette recherche du consensus comme moyen d'accéder au vraisemblable explique la grande liberté avec laquelle il se réfère à différentes doctrines, selon leur efficacité à telle ou telle étape du raisonnement ou dans telle ou telle situation concrète de la vie philosophique, liberté qu'il revendique explicitement dans les *Tusculanes* :

Tu quidem tabellis obsignatis agis mecum et testificaris quid dixerim aliquando aut scripserim. Cum aliis isto modo, qui legibus impositis disputant. Nos in diem uiuimus. Quodcumque nostros animos probabilitate percussit, id dicimus. Itaque soli sumus liberi.

Mais toi, tu brandis contre moi les tablettes où j'ai apposé mon sceau et tu prends à témoin ce que j'ai dit ou écrit autrefois. Agis ainsi avec les autres, qui

- 10 Sur l'Académie et la question de la suspension du jugement, voir Anna Maria Ioppolo, *Opinione e scienza*, Napoli, Bibliopolis, 1986, p. 135-146 ; Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995, p. 217-221 ; Carlos Lévy, *Cicero Academicus*, op. cit., p. 36 sq.
- 11 Carlos Lévy souligne qu'il existe de ce point de vue une continuité entre le philosophe et l'homme public (*ibid.*, p. 119 sq.).
- 12 Cic., *Tusc.* II, 9. Il définit cette méthode comme une *consuetudo de omnibus rebus in contrarias partis disserendi*. Sur cette évolution, voir Carlos Lévy, « Les *Tusculanes* et le dialogue cicéronien : exemple ou exception ? », *Vita latina*, 166.1, 2002, p. 23-31.
- 13 Cic., *De fin.* V, 10. Pison oppose la méthode d'Aristote, la *disputatio in utramque partem*, à celle de Carnéade, qui consiste en une réfutation systématique des opinions (*contra omnia semper dicere*).

débatent en usant de préceptes immuables. Nous, nous vivons au jour le jour. Tout ce qui nous frappe par sa vraisemblance, nous le reprenons à notre compte. C'est pourquoi nous sommes les seuls à être libres¹⁴.

C'est ainsi qu'au livre IV des mêmes *Tusculanes*, il admet avec Platon et Pythagore la dualité de l'âme, dotée d'une partie raisonnable et d'une autre qui ne l'est pas, mais que pour définir et classer les passions, il préfère se tourner vers les stoïciens, « qui lui paraissent traiter cette question avec davantage de pénétration », *qui mihi uidentur in hac quaestione uersari acutissime*¹⁵. Il refuse explicitement la stérilité des débats d'écoles¹⁶ et lorsqu'il fait de Socrate le père de toutes les philosophies¹⁷, c'est pour souligner ce qui unit les académiciens, les pythagoriciens, les stoïciens, les cyniques et les péripatéticiens : il envisage ainsi une grande famille socratique au sein de laquelle, sur certains points, le consensus est possible et permet l'accès au vraisemblable. C'est une représentation de la *Socratica domus* que l'on retrouve chez Horace.

116

Horace et la *Socratica domus*

Dans l'*Ode* I, 29, Horace s'adresse à son ami Iccius, qui part pour l'Arabie à l'occasion d'une expédition commandée par Aelius Gallus autour de 25 av. J.-C. Que les motivations d'Iccius soient l'enrichissement ou le désir de gloire, comme le suggèrent les nombreux clichés avec lesquels joue Horace dans le poème, un tel engagement contrevient à l'éthique stoïcienne aussi bien qu'académicienne :

*Quis neget arduis
pronos relabi posse riuos
montibus et Tiberim reuerti,*

*cum tu coemptos undique nobilis
libros Panaeti Socraticam et domum
mutare loricis Hiberis,
pollicitus meliora, tendis?*

14 Cic., *Tusc.* V, 11, 33. Sur cette liberté et ce refus du dogme chez Cicéron, voir Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, op. cit., p. 221.

15 Cic., *Tusc.* IV, 11.

16 Voir Cic., *Tusc.* IV, 21, 47.

17 Voir Cic., *De or.* III, 62-63, qui présente les différentes écoles philosophiques de la manière suivante : Platon forma Aristote, qui fut le chef des péripatéticiens, et Xénocrate, qui fonda l'Académie ; Antisthène et Aristippe, tous deux disciples de Socrate, donnèrent naissance l'un au cynisme, l'autre à la philosophie cyrénaïque ; les autres écoles, à savoir les érétriens, les hérilliens, les mégariens, les pyrrhoniens et les épicuriens, sont presque toutes issues de l'enseignement de Socrate.

Qui affirmera désormais que, descendus
des montagnes escarpées, les ruisseaux ne peuvent pas
refluer et que le Tibre ne peut pas renverser son cours,

puisque toi, après avoir acheté partout où tu as pu les livres
de l'illustre Panétius, avec toute la famille socratique,
tu veux les échanger contre la cuirasse ibérienne,
toi qui promettais mieux¹⁸ ?

En mentionnant Panétius, Horace suggère qu'Accius s'est tout particulièrement intéressé à la doctrine stoïcienne. L'expression *Socratica domus*, quant à elle, peut bien sûr renvoyer à l'académisme d'Horace, mais c'est l'éthique d'Accius que l'ode cherche ici à interroger, et non l'éthique du poète. Par cette expression, Horace fait finalement de Socrate le père de toutes les philosophies et suggère que le stoïcisme et l'Académie sont des doctrines proches, qui se retrouvent sur de nombreux points, notamment sur le terrain de l'éthique. À travers les reproches qu'il adresse à son ami Accius, il dit son adhésion aux valeurs de la *Socratica domus* entendue au sens large. Il est ainsi l'héritier de la conception de Cicéron : les débats d'école ont peu d'importance et l'on peut puiser aux différentes doctrines, en particulier pour les questions qui font consensus. L'*Ode* I, 29 ne fait pas directement allusion à Cicéron, bien sûr, mais elle atteste qu'il existe, entre lui et Horace, une forme de communauté de pensée qui, ajoutée à sa formation académicienne, a dû favoriser l'intérêt que le poète a porté à l'œuvre du philosophe.

L'EUNUQUE CHEZ HORACE : UNE ALLUSION À CICÉRON ?

Pour condamner la passion érotique dans les *Tusculanes*, Cicéron cite *L'Eunuque* de Térence. C'est une citation que l'on retrouve dans les *Satires* d'Horace, avec la même visée morale. On peut y voir l'indice d'une influence de la pensée cicéronienne sur le poète.

Une citation de *L'Eunuque* chez Cicéron

Dans les *Tusculanes*, lorsque Cicéron condamne la passion érotique au nom de la souffrance, il choisit d'illustrer son propos par un passage emprunté à Térence :

Maxime autem admonendus <est> quantus sit furor amoris. Omnibus enim ex animi perturbationibus est profecto nulla uehementior, ut, si iam ipsa illa accusare

18 Hor., *Carm.* I, 29, 10-16.

nolis, supra dico et corruptelas et adulteria, incesta denique, quorum omnium accusabilis est turpitude, - sed ut haec omittas, perturbatio ipsa mentis in amore foeda per se est. Nam ut illa praeteream, quae sunt furoris, haec ipsa per sese quam habent leuitatem, quae uidentur esse mediocria :

Iniuriae,

*suspiciones, inimicitiae, indutiae,
bellum, pax rursum! Incerta haec si tu postules
ratione certa facere, nihilo plus agas,
quam si des operam, ut cum ratione insanias.*

Haec inconstantia mutabilitasque mentis quem non ipsa prauitate deterreat?

118

Mais surtout, il faut souligner à quel degré de folie furieuse atteint l'amour. De toutes les passions en effet, il n'en est pas assurément de plus violente; aussi, sans même incriminer le pire, je veux dire le viol, la corruption, l'adultère et enfin l'inceste, autant de maux dont l'ignominie mérite une action en justice, sans tenir compte de tout cela, le bouleversement de l'esprit provoqué par l'amour est en lui-même honteux. De fait, sans rien dire des maux qui tiennent de la folie furieuse, quelle faiblesse de caractère révèlent en eux-mêmes ceux qui paraissent ordinaires :

Affronts,

suspensions, hostilités, trêve,
guerre, paix derechef! Tous ces dérèglements, si tu prétends
les soumettre à la règle de la raison, tu ne feras rien de plus
que si tu t'efforçais de délirer raisonnablement.

Ce déséquilibre et cette instabilité de l'esprit, qui ne s'en écarterait comme d'une forme de déraison¹⁹?

Cicéron cite ici un passage de *L'Eunuque*, dans lequel l'esclave Parménon tente de convaincre son jeune maître Phédria d'abandonner la courtisane Thaïs, qui lui fait subir toutes les affres de la jalousie :

*Ere, quae res in se neque consilium neque modum
habet ullum, eam consilio regere non potes.
In amore haec omnia insunt uitia : iniuriae,
suspiciones, inimicitiae, indutiae,
bellum, pax rursum! Incerta haec si tu postules
ratione certa facere, nihilo plus agas
quam si des operam ut cum ratione insanias.*

¹⁹ Cic., *Tusc.* IV, 35, 75-76.

Maître, ce qui ne comporte en soi ni mesure
 ni réflexion, tu ne peux pas le traiter avec raison.
 Il y a dans l'amour toutes sortes de misères : affronts,
 suspicions, hostilités, trêve,
 guerre, paix derechef ! Tous ces dérèglements si tu prétends
 les soumettre à la règle de la raison, tu ne feras rien de plus
 que si tu t'efforçais de délirer raisonnablement²⁰.

En citant Térence, c'est la morale du *mos maiorum* que convoque Cicéron. La *palliata* se fait en effet l'écho de la morale traditionnelle romaine, qui condamne la passion érotique en ce qu'elle introduit le désordre, détourne les jeunes gens du mariage et ruine les patrimoines. Térence et Plaute mettent certes en scène des fils qui aiment passionnément et réussissent à s'affranchir du joug paternel grâce aux ruses des esclaves²¹. Mais la comédie ne s'achève pas moins sur la réconciliation des pères et des fils et le consensus autour du mariage initialement prévu. Claude Pansiéri résume ainsi la morale de la *palliata* : le jeune homme peut connaître un certain nombre d'aventures sexuelles avant le mariage, mais il ne doit pas se laisser aller à une passion amoureuse qui mettrait en péril son patrimoine²². Lorsque Térence met la condamnation de la passion dans la bouche d'un esclave, il souligne que le *mos maiorum*, cette morale traditionnelle des *gentes* romaines, rejoint sur ce terrain la sagesse populaire, qui condamne la passion pour toutes les souffrances auxquelles elle conduit.

Ce recours à la *palliata* chez Cicéron est à mettre au compte de son refus du dogmatisme philosophique. Pour illustrer les souffrances de la passion, il cite en effet plusieurs poètes avant Térence et fait précéder ces citations du constat que les philosophes se sont trop souvent portés caution de l'amour²³ : si Cicéron se tourne vers les poètes, et notamment vers Térence, c'est que la peinture des passions qu'ils offrent lui paraît particulièrement efficace pour condamner la passion érotique, plus efficace que les diverses doctrines philosophiques, qui lui semblent ne pas tenir sur le sujet une position suffisamment claire. En matière

20 Ter., *Eun.* 57-63.

21 Voir par exemple, chez Térence, Clitiphon amant de Bacchis dans *L'Heautontimoroumenos* ou Ctésiphon amant de Bacchis dans *Les Adelphe*s, et chez Plaute, Charinus amant de Pasicompsa dans le *Mercator*, Argyrippe amant de Philénie dans *L'Asinaria* ou Pistoclère et Mnésiloque amants des Bacchis dans *Les Bacchides*.

22 Voir Claude Pansiéri, *Plaute et Rome ou les Ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, Latomus, 1997, p. 551-562, qui montre que la morale de Plaute est à la fois influencée par l'éthique aristotélicienne du « juste milieu » et par la sagesse populaire italienne. Sur la morale traditionnelle dans la comédie nouvelle, voir aussi Giovanni Cupaiuolo, *Terenzio. Teatro e società*, Napoli, Lofredo, 1991, chap. 3, qui montre que les amours du jeune homme sont une concession que lui fait la société avant le mariage, mais que le mariage reste l'institution qui organise la cité et qui permet au jeune homme de devenir adulte.

23 Cic., *Tusc.* IV, 72.

de lutte contre la passion érotique, Cicéron reconnaît la vertu pédagogique de la comédie nouvelle, dont la morale doit à la fois au *mos maiorum* et à une forme de sagesse populaire. Le recours à la *palliata* repose sur un souci d'efficacité et sur l'idée que le consensus est un critère de vérité.

La citation de *L'Eunuque* chez Horace

Dans la *Satire* II, 3, Horace convoque le même passage de *L'Eunuque* pour condamner la passion érotique :

Ecce

*seruos, non paulo sapientior: « O ere, quae res
nec modum habet neque consilium, ratione modoque
tractari non uult. In amore haec sunt mala, bellum,
pax rursus; haec siquis tempestatis prope ritu
mobilia et caeca fluitantia sorte laboret
reddere certa sibi, nihilo plus explicet ac si
insanire paret certa ratione modoque. »*

120

Voici

l'esclave beaucoup sage : « Maître, ce qui ne comporte ni mesure ni réflexion, avec raison et avec mesure ne veut pas être traité. Ce sont les affres de l'amour que la guerre et la paix tour à tour ; ces choses presque aussi mobiles que le temps et qui flottent au gré du hasard aveugle, si quelqu'un s'efforçait pour son propre compte de les rendre stables et sûres, il ne s'en tirerait pas mieux que s'il entendait délirer avec raison et mesure²⁴. »

La citation est plus libre que chez Cicéron. Cette liberté s'explique, entre autres, par la nécessité d'adapter le sénaire iambique de la comédie à l'hexamètre dactylique de la satire²⁵. Elle est compensée par le fait qu'Horace souligne son emprunt à la *palliata* en mentionnant le *seruus* et de son *dominus*. Comme chez Cicéron, il s'agit de lutter contre la passion érotique en s'appuyant sur les vertus pédagogiques de la comédie nouvelle et de la morale populaire dont elle se fait l'écho.

Il est évidemment difficile d'affirmer avec certitude qu'Horace se souvient ici de Cicéron. L'oxymore *insanire certa ratione modoque* a sans doute séduit le poète autant que le philosophe et ils peuvent tout à fait citer Térence indépendamment l'un de l'autre. Mais il faut noter tout d'abord que cette citation n'apparaît chez

²⁴ Hor., *Serm.* II, 3, 264-271.

²⁵ Cette liberté s'explique aussi parce que les Anciens citaient de mémoire.

aucun autre auteur ancien. Il n'est donc pas exclu qu'Horace se rappelle l'Arpinate et son utilisation de *L'Eunuque* au livre IV des *Tusculanes*. Un autre élément plaide en ce sens : dans les *Satires*, Horace accorde une véritable place à la sagesse populaire et au *mos maiorum* et condamne à plusieurs reprises le dogmatisme philosophique et les contre-vérités morales auxquelles il conduit souvent²⁶ ; or dans les *Tusculanes*, comme nous l'avons dit plus haut, Cicéron exprime nettement son refus du dogmatisme et cette citation de *L'Eunuque* est précisément associée à la critique de la philosophie, qui ne tient pas toujours un discours clair sur la passion érotique²⁷. Mais même si l'on refuse de voir dans ce passage de la *Satire* II, 3 un souvenir des *Tusculanes*, le fait que Cicéron et Horace citent les mêmes vers de *L'Eunuque* pour condamner la passion érotique, et soient de surcroît les seuls à le faire, atteste une proximité de pensée du poète et du philosophe sur le terrain de la morale érotique. Les deux hommes partagent en particulier un refus du dogmatisme qui peut tout à fait expliquer le rôle que la pensée cicéronienne joue dans la morale érotique des *Odes*. C'est ce rôle que nous voulons analyser ici.

DECORUM ET THÉORIE DES PERSONAE DE CICÉRON À HORACE

L'une des spécificités de l'éthique cicéronienne des passions est le glissement de la *temperantia* au *decorum* et l'introduction de la théorie des *personae*. Or ces notions proprement cicéroniennes jouent un rôle dans la morale de certaines odes érotiques.

Le *decorum* et les *personae* dans l'éthique cicéronienne des passions

Dans le livre I du *De officiis*, Cicéron, pour définir l'*honestum*, commence par énoncer les quatre vertus qui le composent :

Sed omne quod est honestum, id quattuor partium oritur ex aliqua : aut enim in perspicientia ueri sollertiaque uersatur aut in hominum societate tuenda tribuendoque suum cuique et rerum contractarum fide aut in animi excelsi atque inuicti magnitudine ac robore aut in omnium, quae fiunt quaeque dicuntur, ordine et modo, in quo inest modestia et temperantia.

Mais tout ce qui est moralement beau tire son origine de l'une des quatre divisions de la beauté morale et repose en effet soit sur l'aptitude à discerner clairement le vrai, soit sur la volonté de préserver la société humaine et d'accorder à chacun son

²⁶ Voir notamment Hor., *Serm.* I, 3 et II, 3.

²⁷ C'est évidemment une critique qui vise en premier lieu l'épicurisme, mais dans ce passage (Cic., *Tusc.* IV, 72), Cicéron reproche également à Platon et aux stoïciens de ne pas condamner assez clairement la passion érotique.

dû ainsi que sur la fidélité aux engagements pris, soit sur la grandeur et la force d'une âme élevée et invincible, soit sur l'ordre et la mesure dans tous les actes et dans toutes les paroles, en quoi résident la modération et la tempérance²⁸.

Cicéron reprend ici les quatre vertus cardinales définies par Platon : la prudence, la justice, la force et la tempérance²⁹. Tout le livre I s'organise autour de ces quatre divisions de l'*honestum*. Mais à la fin du *De officiis*, Cicéron, qui s'apprête à étudier la *temperantia*, annonce ce qu'il présente comme un choix terminologique et qui constitue en réalité l'introduction d'une nouvelle notion :

Sequitur ut de una reliqua parte honestatis dicendum sit, in qua uerecundia et quasi quidam ornatus uitae, temperantia et modestia omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur. Hoc loco continetur id quod dici latine decorum potest, graece enim πρέπον dicitur decorum.

122

Il reste maintenant à parler d'une seule et dernière division de la beauté morale, qui comprend la retenue, la tempérance et la modération, véritables parures de la vie, ainsi que la mesure en toutes choses et tout ce qui contribue à apaiser les passions. Cette division recouvre ce que l'on peut appeler en latin le *decorum*, alors qu'en grec le *decorum* est appelé πρέπον³⁰.

La *temperantia* telle que Cicéron la définit au début du livre I correspond tout à fait à la σωφροσύνη platonicienne : il s'agit d'une forme de retenue, de modération, notamment de modération dans les désirs. Le *decorum* désigne quant à lui le respect de ce qui convient. Cicéron associe le *decorum* et la *temperantia* en introduisant le terme *uerecundia*, qui participe finalement des deux sens. Et de fait, le *decorum* n'est pas étranger à la *temperantia* : la modération est l'une des formes que prend le *decorum*, puisqu'il convient dans tous les cas d'être modéré. Mais le *decorum* comporte une dimension relative que ne contient absolument pas la notion de *temperantia* : ce qui convient dépend de la personne, de la situation, du moment. Tel que Cicéron l'emploie, il correspond à une « adéquation sociale », pour reprendre une formule de Carlos Lévy³¹. C'est en tout cas ce que laisse penser l'analogie par laquelle Cicéron entend préciser ce qu'est exactement le *decorum* :

28 Cic., *De off.* I, 15.

29 Platon, *La République* IV, 428a-444a.

30 Cic., *De off.* I, 93.

31 Carlos Lévy, « Y a-t-il quelque'un derrière le masque ? À propos de la théorie des *personae* chez Cicéron », dans Perrine Galland-Hallyn et Carlos Lévy (dir.), *Vivre pour soi, vivre dans la cité. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2006, p. 46, qui fait remarquer que le *decorum* ne correspond d'ailleurs pas tout à fait au πρέπον grec, quoi qu'en dise Cicéron.

Haec ita intellegi possumus existimare ex eo decoro, quod poetae sequuntur; de quo alio loco plura dici solent. Sed [ut] tum seruare illud poetas quod deceat, dicimus, cum id quod quaque persona dignum est et fit et dicitur.

C'est bien ce sens qu'il faut lui donner et nous pouvons en juger en nous appuyant sur le *decorum* propre aux poètes; sur ce sujet un peu différent, on se montre généralement plus bavard. Or on dit que les poètes respectent ce qui est convenable lorsqu'à chaque personnage ils prêtent des actions et des paroles dignes de lui³².

Dans un premier temps, Cicéron utilise l'analogie avec les *personae* des poètes pour définir le *decorum* comme l'adéquation de l'être humain à sa nature rationnelle: de même que le poète doit prêter à chaque personnage une façon d'agir et de parler qui corresponde à son caractère propre, de même l'être humain doit agir en adéquation avec sa nature propre, c'est-à-dire en adéquation avec la raison. De ce point de vue, le *decorum* rencontre effectivement la *temperantia*. Mais à partir du paragraphe 107, Cicéron utilise différemment la métaphore des *personae*:

Intellegendum etiam est duabus quasi nos a natura indutos esse personis; quarum una communis est ex eo quod omnes participes sumus rationis praestantiaeque eius qua antecellimus bestiis, a qua omne honestum decorumque trahitur et ex qua ratio inueniendi officii exquiritur; altera autem quae proprie singulis est tributa. Ut enim in corporibus magnae dissimilitudines sunt – alios uidemus uelocitate ad cursum, alios uiribus ad luctandum ualere, itemque in formis aliis dignitatem inesse, aliis uenustatem – sic in animis existunt maiores etiam uarietates.

Il faut comprendre de surcroît que la nature nous fait pour ainsi dire jouer deux personnages. L'un des deux est commun à tous puisque nous avons tous en partage la raison et cette dignité qui nous élève au-dessus des animaux, d'où découlent toute la beauté et toute l'adéquation morales, et sur quoi l'on s'appuie lorsqu'on cherche la bonne méthode pour définir le devoir. Mais l'autre personnage a été attribué à chacun individuellement. De même en effet qu'il existe de nombreuses différences entre les corps – les uns, par leur rapidité, semblent faits pour la course, d'autres, par leur force, pour la lutte; pareillement dans l'allure, les uns ont de la dignité, d'autres de la grâce –il se trouve de même entre les âmes des diversités, qui sont plus grandes encore³³.

32 Cic., *De off.* I, 97.

33 Cic., *De off.* I, 107.

Alors qu'au paragraphe 97, Cicéron établissait une analogie entre la *persona* du théâtre et l'être humain dans sa globalité, à partir du paragraphe 107, il établit une analogie entre la *persona* du théâtre et les différentes composantes de l'être humain pour lesquelles le principe du *decorum* doit s'appliquer, c'est-à-dire auxquelles la conduite morale doit être adaptée. Il précise ainsi la définition du *decorum* : le *decorum* est d'abord l'adéquation de l'être humain à sa nature rationnelle ; mais c'est aussi l'adéquation de l'être humain à son caractère propre. Cicéron insiste en effet sur la nécessité pour chacun de prendre en compte sa singularité pour régler sa conduite morale :

Admodum autem tenenda sunt sua cuique, non uitiosa, sed tamen propria, quo facilius decorum illud quod quaerimus, retineatur. Sic enim est faciendum ut contra uniuersam naturam nihil contendamus, ea tamen conseruata propriam nostram sequamur ut, etiamsi sint alia grauiora atque meliora, tamen nos studia nostrae regula metiamur; neque enim attinet naturae repugnare nec quicquam sequi, quod assequi non queas.

124

Il faut assurément que chacun conserve non pas ses propres défauts, mais ce qui fait la spécificité de son caractère, afin de maintenir plus aisément cette adéquation morale que nous recherchons. Nous devons agir en effet sans rien entreprendre qui soit contraire à la nature commune. Mais, une fois garanti le respect de la nature commune, nous devons agir en suivant notre nature propre de telle sorte que, même s'il en est de plus considérables et de meilleures, nous mesurons pourtant nos entreprises selon la règle de notre nature singulière. Il est inutile en effet de combattre la nature et de rechercher ce que l'on ne peut pas atteindre³⁴.

Il ne s'agit donc pas d'atteindre un *honestum* défini absolument, indépendamment des réalités du caractère de chacun, mais d'adopter une conduite morale qui tienne compte de nos limites individuelles. On voit que l'introduction du *decorum* conduit à une interprétation particulière de l'éthique platonicienne, peut-être sous l'influence du stoïcisme³⁵. Plus loin, Cicéron introduit deux nouvelles *personae*, deux autres composantes de l'être humain soumises au principe du *decorum* :

Ac duabus iis personis quas supra dixi, tertia adiungitur quam casus aliqui aut tempus imponit; quarta etiam quam nobismet ipsi iudicio nostro accommodamus. Nam regna, imperia, nobilitatem, honores, diuitias, opes eaque quae sunt his contraria,

³⁴ Cic., *De off.* I, 110.

³⁵ Un fragment du Περὶ παθῶν du Pseudo-Andronicos (S.V.F. III, 272) définit la κοσμιότης (la modération) comme la science du πρέπον. Voir aussi Émile Bréhier, « Sur une des origines de l'Humanisme moderne : le De Officiis de Cicéron », dans *Études de philosophie antique*, Paris, PUF, 1955, chapitre xiv.

in casu sita temporibus gubernantur; ipsi autem gerere quam personam uelimus, a nostra uoluntate proficiscitur.

Aux deux personnages dont j'ai parlé plus haut s'ajoute un troisième, que nous imposent certains hasards ou certaines circonstances. Il y en a même un quatrième, que nous endossons nous-mêmes en fonction de notre propre choix. De fait, le pouvoir, le commandement, la naissance noble, les charges, les richesses, l'influence et tous leurs contraires reposent sur le hasard et dépendent des circonstances. Quant au personnage que nous jouons par choix, il relève de notre volonté³⁶.

Cicéron développe ensuite l'idée que le *decorum* est aussi la nécessaire adéquation de notre conduite morale à la troisième *persona* qui nous compose, c'est-à-dire à notre statut social. Le statut social est alors défini selon deux critères : l'âge et le rang. Le jeune homme et le vieillard, le magistrat, le simple particulier et l'étranger n'ont pas les mêmes devoirs et l'*honestum* ne prend pas nécessairement la même forme pour chacun d'eux³⁷.

En introduisant le *decorum* dans la liste des vertus cardinales et en ayant recours à la métaphore des *personae*, Cicéron ne définit donc pas seulement l'*honestum* dans l'absolu, comme une adéquation à notre nature rationnelle, mais aussi au regard d'éléments qui varient d'un individu à l'autre, comme le caractère, l'âge et le rang³⁸. Il admet que l'on ne peut pas exiger autant d'un jeune homme et d'un homme mûr, d'un homme que son caractère ne porte pas à la sagesse et d'un homme naturellement doué de toutes les vertus. Il reconnaît les difficultés que peut rencontrer celui qui veut mener sa vie selon les règles de l'*honestum*, en raison de son caractère, de son âge ou de son rang. Autrement dit, il développe une véritable casuistique éthique, que l'on retrouve dans certaines odes érotiques, associée à un lexique cicéronien³⁹.

36 Cic., *De off.* I, 115.

37 Cic. *De off.* I, 34, 122-123 pour l'âge, I, 34, 124-125 pour le rang. Sur la nature dynamique, plutôt que descriptive et statique, des quatre *personae* cicéroniennes et sur la manière dont la 4^e *persona* coïncide avec la première, le choix personnel étant nécessaire pour que se produise l'adéquation à notre nature rationnelle, voir Carlos Lévy, « Y a-t-il quelqu'un derrière le masque ? », art. cit., p. 56-57.

38 Sur l'articulation de la *persona* éthique et de la *persona* oratoire chez Cicéron, voir Charles Guérin, *Persona. L'élaboration d'une notion rhétorique au 1^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Vrin, 2011, 2 vol., t. II, *Théorisation cicéronienne de la persona oratoire*, p. 78-81 et 266-267, qui montre que la *persona* éthique (le statut social, en particulier) est un élément prédiscursif qui légitime la parole de l'orateur.

39 Cette casuistique doit être replacée dans le contexte du *De officiis* : Cicéron adresse son traité sur les devoirs à son fils Marcus, qui étudie alors la philosophie à Athènes chez Cratippe, et il insiste d'emblée sur la visée pratique de l'ouvrage, qui se donne moins pour objectif de définir théoriquement l'*honestum* que d'aider Marcus à déterminer la conduite à tenir dans la pratique.

Dans l'Épître aux Pisons, Horace utilise les notions de *decorum* et de *persona* et tout porte à croire qu'il les emprunte à Cicéron. Il convoque d'abord le *decorum* sur le plan poétique, comme un principe de composition qui permet de construire des *personae* cohérentes :

*Intererit multum, diuosne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente iuuenta
feruidus, et matrona potens an sedula nutrix,
mercatorne uagus cultorne uirentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.
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.*

126

Il importera beaucoup de déterminer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard plein de maturité ou, encore dans la fleur de sa jeunesse, un homme fougueux, une matrone pleine d'autorité ou une nourrice dévouée, un marchand toujours à l'aventure ou le cultivateur d'un petit domaine florissant, un Colchidien ou un Assyrien, un enfant de Thèbes ou d'Argos. Suis la tradition ou bien imagine des caractères en accord avec eux-mêmes, poète. Si un jour tu mets en scène l'illustre Achille, qu'il soit infatigable, irascible, implacable, agressif, qu'il affirme que les lois ne sont pas faites pour lui, et qu'il n'y ait rien qu'il ne s'approprie par les armes⁴⁰.

L'expression *sibi conuenientia* résume parfaitement le principe du *decorum* : le personnage doit être cohérent, en adéquation avec lui-même, c'est-à-dire avec les différentes composantes qui le caractérisent. On notera que Cicéron a recours au même terme tantôt pour décrire le *decorum* en tant que partie de l'*honestum* (*De off.* I, 144), tantôt pour décrire le *decorum* en tant que principe de composition poétique (*De off.* I, 98). Comme chez Cicéron, on retrouve la nécessité d'une adéquation de la *persona* à son caractère, à son âge et à son rang social. Mais les exemples choisis par Horace pour illustrer le rang social renvoient moins aux réalités de la société romaine qu'aux différents types de personnages de la comédie et de la tragédie. Ce premier passage sur les *personae* au théâtre atteste seulement que l'analogie cicéronienne est tout à fait pertinente : il existe bien une parenté entre le *decorum* éthique et le *decorum* poétique, puisque les mêmes catégories valent pour les deux. Cela ne

40 Hor., *A.P.* 114-122.

prouve pas qu'il y ait une influence de la théorie cicéronienne des *personae* sur l'*Épître aux Pisons*. Cette influence ne se fait véritablement sentir qu'au moment où Horace envisage la formation du poète et reprend la question des *personae*:

*Munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo uirtus, quo ferat error.
Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,
uerbaque prouisam rem non inuita sequentur.
Quid didicit, patriae quid debeat et quid amicis,
quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
partes in bellum missi ducis, ille profecto
reddere personae scit conuenientia cuique.
Respicere exemplar uitae morumque iubebo
doctum imitatore et uiuas hinc ducere uoces.*

J'enseignerai, sans rien écrire moi-même, la charge et le devoir,
les sources où se puisent les richesses, ce qui nourrit et forme un poète,
ce qui est adapté, ce qui ne l'est pas, où conduit la valeur, où mène l'erreur.
Avoir un bon jugement, c'est, pour écrire, la base et le principe.
Les ouvrages socratiques te fourniront le fond
et les mots suivront volontiers les idées dont tu te seras préalablement imprégné.
Celui qui a appris ce qu'il doit à la patrie, ce qu'il doit à ses amis,
de quel amour il faut aimer un père, un frère et un hôte,
quel est le devoir d'un sénateur, d'un juge, quel
est le rôle d'un général envoyé à la guerre, celui-là assurément
sait donner à chaque personnage un caractère adapté.
Je lui conseillerai de se tourner vers le modèle que lui offre la vie et ses caractères,
à celui qui prétend imiter avec talent, et d'en tirer des voix qui paraissent vivantes⁴¹.

On retrouve le lexique du *decorum*, avec *deceat* (v. 307) et *conuenientia* (v. 316) : la question est à nouveau celle de la construction de *personae* en adéquation avec elles-mêmes. Mais pour illustrer la variété des statuts sociaux, Horace n'a pas recours, comme dans le passage précédent, à des types de personnages, mais à des fonctions empruntées à la réalité romaine : le fils, le frère, l'hôte, le sénateur, le juge, le général. Or tous ces exemples renvoient précisément à la tradition académicienne telle qu'elle s'est poursuivie à Rome, dans laquelle l'éthique

41 Hor., *A. P.* 306-318.

familiale et les conseils pratiques concernant les relations sociales occupaient une place importante⁴². La réalité romaine est ici envisagée dans sa réception philosophique: c'est en tant qu'exemples utilisés par l'éthique philosophique, et en particulier l'éthique académicienne, qu'Horace convoque le fils, le frère, l'hôte, le sénateur, le juge et le général. Dans ce contexte, il y a tout lieu de croire que l'*Épître aux Pisons* fait ici référence à la théorie des *personae* dans le *De officiis*. Une telle association du *decorum* dramatique, du *decorum* éthique et des *personae* de la tradition académicienne ne se rencontre en effet nulle part ailleurs. De la même manière, l'analogie du *decorum* et des *personae* éthiques avec le *decorum* et les *personae* dramatiques est une originalité de Cicéron. On voit mal comment Horace ne ferait pas ici allusion au *De officiis* et le fait que le terme *officium* apparaisse deux fois dans le passage n'est sans doute pas le fruit du hasard. Horace procède finalement à une sorte de renversement de l'analogie cicéronienne: alors que chez Cicéron, la poésie sert de modèle au philosophe pour définir la notion morale de *decorum*, chez Horace, ce sont les différentes conduites morales empruntées à l'éthique académicienne qui servent de modèle au poète pour définir la notion poétique de *decorum*. Le verbe *respicere* pourrait faire allusion à cette réécriture de la théorie cicéronienne des *personae*.

Au moins un passage de l'*Épître aux Pisons* atteste donc l'intérêt qu'Horace a porté à la théorie des *personae* de Cicéron et à la notion de *decorum*. On ne s'étonne pas, dès lors, de retrouver dans certaines odes érotiques la casuistique éthique et le lexique qui lui sont associés dans le *De officiis*. C'est en particulier le cas dans les *Odes* qui mettent en scène une vieille femme en proie au désir érotique.

Les odes à la vieille amoureuse et le lexique du *decorum*

Dans le *De officiis*, Cicéron fait de l'âge l'un des éléments de la troisième *persona* que le *decorum* doit respecter, la *persona* du statut social: les jeunes gens et les vieillards n'ont pas le même rôle dans la société et le *decorum* ne leur impose pas les mêmes devoirs. Il prend l'exemple des plaisirs érotiques, qu'il condamne fermement pour les vieillards⁴³: la recherche des plaisirs sensuels (*libidines*) comporte pour eux un double mal, puisqu'elle les conduit au déshonneur (le *dedecus*, qui provient ici de l'oubli du *decorum*) et qu'elle les empêche de jouer le rôle qui leur revient socialement, c'est-à-dire de montrer le bon exemple aux

42 Voir Carlos Lévy, « Other followers of Antiochus », dans David Sedley (dir.), *The Philosophy of Antiochus*, op. cit., p. 305-306. Il rappelle que, d'après Sénèque, *Ep.* 95, 45, Brutus donnait de nombreux préceptes concernant les parents, les enfants et les frères et que Cicéron, dans ses *Partitiones oratoriae*, qu'il reconnaît explicitement comme d'inspiration académique (*Par. Or.* 139), donne de nombreux conseils pratiques pour savoir comment se comporter dans les relations sociales (*Par. Or.* 88).

43 Cic., *De off.* I, 34, 123.

jeunes gens et de les édifier. Or les *Odes* I, 25, III, 15 et IV, 13 sont toutes trois adressées à de vieilles femmes qui refusent de renoncer aux plaisirs de l'amour, en dépit de leur âge. Certes, le motif n'est pas spécifiquement philosophique et le personnage du vieillard ou de la vieille femme en proie au désir érotique est récurrent dans la comédie. Comme nous aurons l'occasion de le montrer, les *Odes* III, 15 et IV, 13 renvoient à la tradition comique lorsqu'elles confrontent le corps décrépît à la beauté des corps jeunes pour mieux souligner le ridicule des vieux amoureux⁴⁴. Mais dans les mêmes odes, le thème du *decorum* occupe une place centrale et permet de penser que l'éthique cicéronienne joue également un rôle dans la construction de la morale érotique d'Horace. C'est particulièrement net dans l'*Ode* III, 15 :

*Non, si quid Pholoen satis,
et te, Chlori, decet. Filia rectius
expugnat iuuenum domos,
pulso Thyias uti concita tympano.
Illam cogit amor Nothi
lasciuae similem ludere capreae :
te lanae prope nobilem
tonsae Luceriam, non citharae decent
nec flos purpureus rosae
nec poti uetulam faece tenus cadi.*

Non, ce qui convient assez à Pholoé
ne te convient pas pour autant, Chloris. Ta fille à meilleur droit
prend d'assaut les maisons des jeunes gens,
telle une bacchante qui s'agite au son du tambourin.

Son amour pour Nothus la pousse
à folâtrer comme une chèvre qui s'ébat.

Toi, ce sont les laines tondues près de la célèbre
Lucérie qui te conviennent, et non la cithare,
ni la fleur pourpre du rosier,
ni, vieille comme tu es, les jarres bues jusqu'à la lie⁴⁵.

La disjonction *non decet* au vers 7-8, qui encadre le couple antithétique de la jeune Pholoé et de la vieille Chloris, condamne explicitement Chloris au nom du *decorum*. De la même manière, la reprise du verbe *decent* au vers 14, autour duquel se répartissent la liste des activités qui conviennent à Chloris et la liste

44 Voir *infra*, p. 291-292.

45 Hor., *Carm.* III, 15, 7-16.

des activités qui ne lui conviennent pas, réaffirme que tout est une question d'adéquation de la *persona* à son âge. En opposant Chloris à sa propre fille Pholoé, Horace la renvoie à la fonction éducative qui devrait être la sienne : elle devrait se comporter avec toute la *dignitas* d'une mère.

Dans l'*Ode* IV, 13, on retrouve le principe du *decorum* : au vers 4, l'épithète *impudens* appliquée à Lycé suggère que la vieille femme est dépourvue de *pudor*, c'est-à-dire qu'elle n'a aucune retenue, mais aussi qu'elle n'a pas accès à la honte, qu'elle n'a aucun sentiment de l'honneur, aucun sens de la *dignitas*, c'est-à-dire des devoirs que lui imposent son rang et son âge. On retrouve le lexique cicéronien lorsque le poète raille la disparition, chez Lycé, du *decens motus* (v. 17-18). Il fait bien sûr allusion à la grâce physique de la jeunesse, mais l'adjectif *decens*, mis en valeur en fin de vers par le rejet de *quo motus*, n'est pas choisi par hasard : si les mouvements de Lycé ont cessé d'être *decentes*, c'est aussi parce qu'ils ont cessé d'être en adéquation avec son âge, qu'en continuant à vouloir se mouvoir comme une jeune fille, Lycé heurte le *decorum* ; la laideur de Lycé tient moins à son âge qu'à l'inconvenance de ses agissements. C'est cette absence de *decorum* et cette perte de toute *dignitas* que les rires des jeunes gens viennent sanctionner au vers 27.

Dans les *Odes* III, 15 et IV, 13, Horace associe donc à la condamnation morale de la vieille amoureuse un lexique philosophique emprunté à l'éthique de Cicéron. Le dialogue entre la poésie et la philosophie se fait plus étroit.

L'*Ode* IV, 1 et le lexique du *decorum*

La morale érotique dans l'*Ode* IV, 1 est construite autour d'une opposition entre le jeune Paulus Maximus, qui est donné à admirer, et le poète vieillissant, qui se dépeint lui-même comme un être trop faible pour résister à la passion érotique. Dans la première partie de l'ode, le poète conseille à Vénus de quitter sa propre maison pour rejoindre celle de Paulus Maximus, qui sera un meilleur soldat de l'amour que lui. La métaphore militaire des vers 16-17 rappelle la *militia amoris* de l'élégie et suggère que le jeune homme se livre volontiers aux plaisirs de l'amour. Mais la seconde partie de l'ode associe le même Paulus Maximus à un érotisme plus stable, de type matrimonial⁴⁶ : les plaisirs érotiques de type élégiaque sont présentés comme une étape, une expérience de jeunesse qui débouchera nécessairement sur la maturité et le mariage. Si Paulus Maximus est donné à admirer, c'est qu'il répond doublement aux exigences du *decorum* cicéronien. En se livrant à la *militia amoris*, il agit en accord avec son âge. En effet, si Cicéron interdit aux vieillards la recherche des plaisirs sensuels, il ne se montre pas aussi intransigeant avec les jeunes gens, qui peuvent détendre leur

46 Sur la dimension matrimoniale de la 2^e partie de l'ode, voir *infra*, p. 271-272.

âme (*relaxare animos*) et se livrer au plaisir (*dare se iucunditati*), pourvu qu'ils le fassent avec une certaine retenue, en se gardant de l'*intemperantia*⁴⁷. Cicéron indique par ailleurs que les devoirs de chacun dépendent non seulement de l'âge mais aussi du statut social : les devoirs du magistrat, par exemple, sont plus contraignants que ceux du simple *priuatus*; le magistrat, parce qu'il représente la cité, ne doit jamais rien perdre de sa *dignitas* et doit être irréprochable sur le plan de l'*honestum*⁴⁸. Or Paulus Maximus appartient à la jeune élite romaine et à l'entourage d'Auguste⁴⁹. En renonçant à la Vénus élégiaque au profit d'une Vénus matrimoniale, il agit en accord avec son rang.

À l'opposé de Paulus Maximus, le poète met en scène sa propre incapacité à répondre aux exigences du *decorum*. L'*Ode* IV, 1 s'ouvre sur une *renuntiatio amoris* : le poète, conscient des devoirs que lui impose l'âge, renonce à l'amour. Mais elle se termine par un retour à l'amour et qui plus est à l'amour, pour un jeune homme, autrement dit à une forme d'amour qui est loin d'être admise à Rome⁵⁰. Or un tel autoportrait, au seuil de livre IV, n'est pas sans poser question. Désormais, Horace est en effet le poète du *Carmen saeculare*, autrement dit le poète officiel du nouveau régime. Il assume parfaitement ce statut puisque dans le livre IV, de nombreuses odes font l'éloge des victoires d'Auguste ou sont adressées à des hommes de son entourage⁵¹. En exprimant à la première personne du singulier une passion pour Ligurinus, il crée une *persona* qui ne respecte donc ni les devoirs liés à son âge, comme il le dit au début de l'ode, ni les devoirs liés à son rang, si l'on admet qu'Horace, tout en créant une fiction, invite le lecteur à voir dans la 1^{re} personne du singulier un double poétique de lui-même⁵².

Comme dans les odes à la vieille femme amoureuse, la condamnation morale du poète s'appuie sur le lexique de l'éthique cicéronienne. Il faut noter tout d'abord que pour présenter Paulus Maximus, le poète s'appuie sur sa naissance et ses qualités oratoires : il est *nobilis* (v. 13) et doué d'une belle éloquence (*non tacitus*, v. 14). C'est une manière d'insister sur son rang et de faire allusion à la carrière politique qui est déjà la sienne au moment où Horace écrit l'*Ode* IV, 1⁵³.

47 Cic., *De off.* I, 34, 122.

48 Cic., *De off.* I, 34, 124.

49 Sur la figure de Paulus Maximus et les enjeux politiques de l'*Ode* IV, 1, voir *infra*, p. 184-185.

50 Sur l'homoérotisme dans les *Odes*, voir *infra*, p. 323-348.

51 L'*Ode* IV, 4 célèbre les victoires remportées en 15 av. J.-C. sur les Vindélices, l'*Ode* IV, 14 les victoires sur les Rètes, les *Odes* IV, 5 et IV, 15 la figure d'Auguste pacificateur. L'*Ode* IV, 2 est adressée à Julie Antoine, neveu d'Auguste, l'*Ode* IV, 8 à C. Marcius Censorinus, consul en 8 av. J.-C., l'*Ode* IV, 9 à M. Lollius, consul en 21 av. J.-C. et très apprécié du prince.

52 Sur l'ambivalence de cet autoportrait, voir *infra*, p. 346-347.

53 Voir *infra*, p. 185.

Le vers 13 associe à l'épithète *nobilis* celle de *decens* (*et nobilis et decens*) : *decens* peut bien sûr évoquer la beauté de Paulus Maximus ; mais encadré entre *nobilis* et *non tacitus*, c'est-à-dire entre les deux adjectifs qui revient au statut social du jeune homme, *decens* renvoie sans doute davantage à une qualité morale, celle de la convenance, c'est-à-dire du *decorum*. Dans les vers 35-36 qui disent les symptômes de sa soudaine passion pour Ligurinus, le poète se présente comme le négatif de Paulus Maximus : alors que Paulus Maximus est *non tacitus*, le poète ne peut plus dire un mot ; alors que Paulus Maximus est *decens*, le poète qualifie lui-même son silence de *parum decoro*. L'expression *parum decoro* suggère tout ce que la passion érotique peut avoir d'inconvenant, de honteux : alors que Paulus Maximus se comporte en parfaite adéquation avec son rang et sa haute naissance, le poète se comporte en inadéquation avec son âge et ne respecte pas le *decorum* tel que le définit l'éthique cicéronienne⁵⁴. Là encore, le dialogue entre philosophie et poésie est étroit : avec l'antithèse *decens / parum decoro*, c'est sur la notion de *decorum* telle que la définit Cicéron que repose l'opposition entre Paulus Maximus et le poète et que se construit la morale érotique d'Horace. Cette opposition engage toute la structure de l'ode. Une telle influence de l'éthique philosophique sur la structure du poème est également à l'œuvre dans des odes qui se réapproprient la conception académicienne de l'âme.

ÉTHIQUE DES PASSIONS ET DUALITÉ DE L'ÂME DE CICÉRON À HORACE

La conception académicienne de la dualité de l'âme a des incidences sur l'éthique des passions et conduit notamment à donner toute son importance à la *contentio*. Or c'est à partir de ces notions de dualité et de *contentio* qu'Horace semble avoir pensé la structure de certaines odes érotiques.

Dualité de l'âme et *contentio* dans les *Tusculanes*

Dans les *Tusculanes*, Cicéron adopte la théorie stoïcienne pour définir et classer les passions, parce qu'elle lui paraît plus efficace, mais il entend cependant rester fidèle à la conception académicienne de la dualité de l'âme, composée d'une partie soumise à la raison et d'une autre partie soumise aux passions :

Quoniam, quae Graeci πάθη uocant, nobis perturbationes appellari magis placet quam morbos, in his explicandis ueterem illam equidem Pythagorae primum, dein Platonis discriptionem sequar, qui animum in duas partes diuidunt, alteram rationis participem faciunt, alteram expertem ; in particeps rationis ponunt tranquillitatem,

⁵⁴ Sur le sens qu'il faut donner à cette représentation immorale du poète, voir *infra*, p. 275-278 et p. 346-347.

id est placidam quietamque constantiam, in illa altera motus turbidos cum irae, tum cupiditatis, contrarios inimicosque rationi. Sit igitur hic fons; utamur tamen in his perturbationibus describendis Stoicorum definitionibus et partitionibus, qui mihi uidentur in hac quaestione uersari acutissime.

Puisque nous préférons appeler passion plutôt que maladie ce que les Grecs nomment πάθη, dans mon exposé, je suivrai l'ancienne théorie qui fut d'abord celle de Pythagore, puis celle de Platon, qui l'un et l'autre divisent l'âme en deux parties, affirmant que l'une a la raison en partage et que l'autre en est dépourvue. Dans la partie qui a la raison en partage, ils situent la tranquillité, c'est-à-dire un état permanent de calme et de paix, dans l'autre, les mouvements violents de la colère d'une part, du désir de l'autre, mouvements qui sont les adversaires et les ennemis de la raison. Partons donc de ce principe, mais utilisons pourtant, pour décrire ces passions, les définitions et les divisions des stoïciens, qui me semblent sur ce point faire preuve de la plus grande pénétration⁵⁵.

Cicéron reconnaît, avec *tamen*, qu'il y a là une contradiction. La définition des passions chez les stoïciens s'appuie en effet sur une conception moniste de l'âme, qui est tout entière raison : si les stoïciens définissent la passion comme une maladie, c'est parce qu'ils admettent que l'âme est par nature raisonnable. Il est donc difficile de vouloir définir les passions en stoïcien tout en décrivant l'âme en académicien. On a longtemps attribué cette contradiction à l'influence d'un moyen stoïcisme, représenté notamment par Posidonius, qui aurait fait évoluer la doctrine de l'Ancien Portique⁵⁶. L'hypothèse selon laquelle Posidonius aurait admis la dualité de l'âme repose en particulier sur un fragment de Galien, qui range Posidonius aux côtés de Platon et d'Aristote parce qu'il refusait d'admettre que la raison et les passions puissent dériver d'une même principe⁵⁷. Mais comme le rappelle Carlos Lévy, Galien est une source qu'il faut utiliser avec précaution : il cherche surtout à opposer un stoïcien à Chrysippe et il reconnaît finalement lui-même que Posidonius n'adhère pas non plus à la théorie platonicienne, puisqu'il ne remet pas vraiment en cause l'unité ontologique de l'âme et se contente de distinguer en elle des δυνάμεις⁵⁸. Autrement dit, en parfait stoïcien, Posidonius

55 Cic., *Tusc.* IV, 5, 10-11.

56 Voir Max Pohlenz, « Das dritte und vierte Buch der Tusculanen », *Hermes*, 41, 1906, p. 332-338, qui voit dans le livre IV des *Tusculanes* un mélange de thèmes empruntés à Chrysippe et de thèmes empruntés à Posidonius et pense que ce mélange pourrait être le fait d'Antiochus d'Ascalon. Pour Robert Philippson, la source des *Tusculanes* serait plutôt un stoïcien récent qui, tout en reprenant la doctrine de Chrysippe, y aurait introduit certaines innovations dues à Posidonius (« Das dritte und vierte Buch der Tusculanen », *Hermes*, 67, 1932, p. 245-294).

57 Galien, fragment 421a Theiler.

58 Carlos Lévy, *Cicero Academicus*, op. cit. p. 478-479.

n'admet pas la partition de l'âme, mais cherche seulement à décrire les passions en rendant mieux compte de l'expérience psychologique et introduit l'idée que l'âme contient en elle les virtualités de la passion et celles de la raison. La dualité de l'âme chez Posidonius n'a finalement qu'un statut métaphorique : elle permet de décrire cette coexistence de virtualités contradictoires, mais ne dit rien de la nature réelle de l'âme, qui reste une et indivisible. Nous n'avons donc aucune preuve de l'existence d'un Moyen Stoïcisme qui aurait remis en cause le monisme. C'est pourquoi il faut admettre que l'éthique des passions dans les *Tusculanes* n'a recours au langage stoïcien que pour l'extraire de son système et l'intégrer à une pensée qui doit surtout à l'Académie, non seulement dans sa conception dualiste de l'âme mais aussi dans sa représentation de la sagesse⁵⁹.

134

Cicéron commence par expliquer la dualité de l'âme en ayant recours à la métaphore du commandement : toute âme comporte en elle une partie molle, lâche, basse, sans énergie et languissante⁶⁰ ; la partie raisonnable de l'âme est heureusement là pour lui commander et permettre à l'âme de se perfectionner et d'accéder à la vertu suprême. Un peu plus loin, Cicéron reprend la métaphore militaire et insiste sur le rôle fondamental de l'effort, de la *contentio*, dans la progression vers la *perfecta uirtus*. Il compare d'abord la partie lâche de l'âme à un soldat qui prendrait la fuite : seule la *contentio* peut l'en empêcher et nous permettre de remplir nos devoirs⁶¹. Il compare ensuite la raison à des armes avec lesquelles il faut lutter contre la partie lâche de notre âme, toujours prête à devenir la proie de la colère, de l'appétit sensuel (*libido*) ou de la douleur⁶². En insistant sur la nécessité de la *contentio*, Cicéron adresse l'éthique des *Tusculanes* non pas au sage, mais à celui qui tend vers la sagesse, au *proficiens* : le but est la *perfecta uirtus*, mais elle ne peut être atteinte que progressivement, et dans la mesure où l'âme est ontologiquement duelle, elle est par nature vulnérable aux passions. Cicéron renoue ainsi avec la tradition platonicienne : dans *Le Banquet*, Socrate définit le philosophe comme celui qui, n'étant ni ignorant, ni sage, désire accéder à la sagesse⁶³. C'est en cela qu'il entretient un rapport à l'éthique des passions fondamentalement différent de celui des stoïciens : là où les stoïciens raisonnent à partir d'un présupposé qu'ils ont eux-mêmes forgés, celui de la nature entièrement raisonnable du monde et de l'âme, Cicéron raisonne

59 C'est la lecture des *Tusculanes* que propose Carlos Lévy dans « Le *De officiis* dans l'œuvre philosophique de Cicéron », *Vita latina*, 116, 1989, p. 13-15.

60 Cic., *Tusc.* II, 21, 47 : *molle quiddam, demissum, humile, eneruatum quodam modo et languidum*.

61 Cic., *Tusc.* II, 23, 54. Carlos Lévy souligne qu'avec la *contentio*, Cicéron adapte le concept stoïcien de τόπος à la conception dualiste de l'âme héritée de l'Académie (*Cicero Academicus, op. cit.*, p. 473-474).

62 Cic., *Tusc.* II, 24, 57.

63 Platon, *Le Banquet* 204 a-b.

à partir de l'expérience vécue⁶⁴. C'est ce qui le conduit à critiquer Zénon qui, par ses syllogismes, entend prouver que la douleur n'est pas un mal⁶⁵. De la même manière, il critique les épicuriens, qui prétendent ne pas être accessibles à la douleur, tout en admettant que c'est le mal suprême⁶⁶. La douleur est un mal et il faut lui livrer bataille, par l'effort et le raisonnement. L'éthique des stoïciens et des épicuriens se développe dans un monde idéal, celle de Cicéron part de la réalité du monde. On comprend dès lors tout le poids que prend, dans l'éthique cicéronienne des passions, la dualité de l'âme : dire que l'âme est à la fois raison et passion, c'est admettre que la passion fait partie des réalités auxquelles l'homme est fatalement confronté, que la sagesse ne consiste pas seulement à donner son assentiment à la nature raisonnable de l'âme, mais procède d'une lutte permanente contre la partie de notre âme qui échappe à la raison et rend à jamais nécessaire la *contentio*.

Dualité de l'âme, *contentio* et structure des odes érotiques

Si les *Odes* condamnent la passion érotique, en particulier en raison des souffrances qu'elle suscite, elles n'en soulignent pas moins sa puissance et la difficulté qu'il y a à y échapper⁶⁷. De ce point de vue, la morale érotique des *Odes* doit davantage à l'Académie qu'au dogmatisme épicurien ou stoïcien et ce n'est pas sans incidence sur la structure même de certains poèmes.

Dans l'*Ode* I, 5, le poète annonce toutes les souffrances qui attendent le jeune amant de Pyrrha : il file la métaphore de la tempête pour dire les dangers de l'amour et prononce finalement sa propre *renuntiatio amoris* dans la dernière strophe, sous la forme d'une épigramme votive. Nous aurons l'occasion de revenir sur la fonction de l'épigramme votive dans cette ode⁶⁸. Ce que nous voulons souligner ici, c'est la double lecture qu'on peut faire du poème, en raison même de sa chute. Le poète s'adresse à la belle Pyrrha et la fin de l'ode est pour le moins ambiguë :

Miseri, quibus

*intemptata nites. Me tabula sacer
uotiuua paries indicat uuida*

64 Carlos Lévy, *Cicero Academicus*, op. cit., p. 480-485.

65 Cic., *Tusc.* II, 12, 29. On trouve la même critique dans *De fin.* IV, 9, 23.

66 Cic., *Tusc.* II, 7, 17.

67 C'est la fonction, notamment, de l'élégie dans les *Odes* : en se réappropriant des motifs élégiaques, Horace admet que chacun peut être la proie de la passion ; en se démarquant des poètes élégiaques dans sa manière de les traiter, il affirme la nécessité de lutter contre elle. Sur le modèle élégiaque dans la morale érotique des *Odes*, voir *supra*, p. 53-58.

68 Voir *infra*, p. 302-305.

suspendisse potenti
uestimenta maris deo.

Malheureux ceux que

tu n'as pas mis à l'épreuve de ton éclat. Quant à moi, une tablette
votive sur le mur sacré indique
que j'ai voué mes vêtements trempés
au dieu de la mer⁶⁹.

136

Comme cela a été souligné, l'expression *intemptata nites* se prête à deux lectures tout à fait différentes. *Intemptare* signifie « diriger contre, diriger vers » et s'emploie, notamment, pour une arme⁷⁰. Littéralement, il faut comprendre « malheureux ceux qui n'ont pas été touchés par ton éclat », mais l'idée est bien celle d'une blessure : « malheureux ceux qui ne se sont pas laissés blesser par ton éclat ». Mais le fait que l'ode se présente comme une mise en garde contre les dangers de l'amour conduit de nombreux éditeurs à comprendre « malheureux ceux qui n'ont pas été instruits par ton éclat ». Robin Nisbet et Margaret Hubbard, par exemple, proposent d'interpréter *intemptata* dans la lignée de *temptare*, qui prend le sens de « toucher », mais aussi celui de « faire l'épreuve de, essayer ». Ils le rapprochent du grec ἀπειράτος⁷¹. Dans le même esprit, François Villeneuve traduit : « Malheureux qui n'a pas appris ce que cache ton éclat ». Pourtant, contrairement à *temptare*, *intemptare* ne peut pas prendre ce sens. Ce que dit vraiment le vers d'Horace, c'est que tous ceux qui n'ont pas connu la blessure de l'amour en contemplant Pyrrha sont malheureux. Horace joue sans doute sur la proximité d'*intemptata* et de *temptata* pour donner l'impression que les vers 12-13 sont cohérents avec la leçon d'amour qu'il est en train de délivrer. Mais cela n'enlève rien au fait qu'il emploie précisément un terme qui n'a de sens qu'au regard de la métaphore érotique de la blessure d'amour, autrement dit que, tout en mettant en garde contre la passion, il plaint ceux qui n'ont pas eu la chance d'être les amants de Pyrrha. Le fait qu'*intemptata nites* soit en début de vers après un enjambement suffit d'ailleurs à indiquer que l'expression est charnière et doit retenir l'attention : elle est ambiguë et fait l'éloge des charmes de Pyrrha sous couvert de mettre en garde contre eux.

La même ambiguïté caractérise toute la dernière strophe. La construction asyndétique de *me* au vers 13 oppose très nettement le poète aux *miseri*. On peut

69 Hor., *Carm.* I, 5, 12-16.

70 Voir Cic., *Mil.* 37, Liv., III, 47, 4 et IV, 37, 4.

71 Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 77.

comprendre cette opposition de deux manières : le poète est heureux parce qu'il a fait l'expérience de la beauté de Pyrrha, ce qui l'a conduit à la sagesse et à la *renuntiatio amoris* ; mais si l'on tient compte du seul sens possible d'*intemptata nites*, le poète est heureux parce qu'il s'est laissé toucher par la beauté de Pyrrha, parce qu'il a eu la chance d'être son amant⁷². La *renuntiatio amoris* cache un aveu d'amour : le poète apparaît à la fin de l'ode comme un ancien amant de Pyrrha, qui souffre de se voir supplanté par un jeune rival. Mais cela n'annule pas la mise en garde contre les dangers de l'amour et la *renuntiatio amoris*. Le poète dit que la passion est source de souffrance et qu'il faut renoncer à Pyrrha, tout en chantant les charmes de la jeune fille et la puissance de la passion érotique. Il se présente comme un être double, à la fois raisonnable et passionné, et comme dans l'éthique cicéronienne, cette dualité permet d'illustrer tout ce que la conquête de la sagesse peut avoir de difficile. L'*Ode* I, 5 est tout entière construite autour de cette dualité du poète : dans les trois premières strophes, il incarne la sagesse et le refus de la passion ; dans la dernière strophe, qui constitue la chute du poème, il laisse se dessiner, derrière la figure du sage, celle l'amant passionné. Comme le Cicéron des *Tusculanes*, Horace envisage le difficile chemin qui conduit à la sagesse et, tout en condamnant la passion, reconnaît qu'il n'est pas facile d'y échapper. Cette éthique du *proficiens* ne constitue pas un simple arrière-plan : elle joue un rôle dans la composition même de l'*Ode* I, 5⁷³.

L'éthique cicéronienne des passions est à l'œuvre dans plusieurs odes érotiques d'Horace, dans lesquelles on retrouve la dualité du poète et l'ambiguïté du poème, à la fois leçon de sagesse et invitation à la passion. Ainsi, dans l'*Ode* III, 26, tout en prononçant une *renuntiatio amoris*, le poète exprime une passion encore vive pour Chloé. Dans l'*Ode* IV, 13, tout en raillant la vieille Lycé pour sa soif de plaisirs sensuels, il se laisse aller à une violence qui dit assez que son ancienne passion pour elle n'est pas morte. Dans l'*Ode* IV, 1, il commence par

72 Sur le double sens de la dernière strophe de l'*Ode* I, 5, voir notamment Martin Helzle, « Eironeia in Horace's *Odes* 1.5 and 3.26 », *Antichthon*, 28, 1994, p. 52-57, qui rapproche l'*Ode* I, 5 de l'*Ode* III, 26 pour montrer que toutes deux proposent un retournement final ; Elizabeth H. Sutherland, « Audience manipulation and emotional experience in Horace's Pyrrha Ode », *American Journal of Philology*, 116, 1995, p. 441-452, qui montre que l'*Ode* I, 5 cherche à la fois à dissimuler et à révéler la passion amoureuse. Sur les modalités poétiques de cette ambivalence, voir *infra*, p. 302-305.

73 Cette influence de la pensée philosophique sur la composition d'un texte non philosophique a été explorée par Carlos Lévy, « Rhétorique et philosophie dans les *Partitiones oratoriae* », dans Marc Baratin, Carlos Lévy, Régine Utard (dir.), *Stylus. La parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 247-262. Il a montré que l'on retrouve dans certains traités rhétoriques de Cicéron, en particulier dans les *Partitiones oratoriae*, des principes empruntés à l'Académie et au Portique : des constructions dichotomiques héritées de la dialectique platonicienne, par exemple, ou des structures ternaires héritées de la tripartition stoïcienne logique/physique/éthique.

refuser l'amour, au nom du grand âge qui est désormais le sien, pour se laisser finalement aller à une passion nouvelle pour le jeune Ligurinus. L'*Ode* II, 5, tout en se présentant comme une ode au mariage, s'achève sur l'évocation de tous les amants passés dans une sorte d'effusion du désir, qui dit parfaitement la difficulté qu'il y a à contrôler la passion érotique. Nous reviendrons sur le détail de ces odes et sur les enjeux poétiques de la double lecture à laquelle elles invitent. Nous verrons que cette dualité, non seulement contribue à fonder la morale érotique, mais permet à Horace de les inscrire dans la tradition poétique érotique, en dépit de leur forte dimension morale⁷⁴. Pour l'heure, nous voulons simplement souligner qu'elles illustrent parfaitement l'éthique cicéronienne de la *contentio* et que le dualisme académicien se retrouve non seulement dans la morale érotique des *Odes*, qui insistent sur la puissance de la passion et sur la difficile conquête de la sagesse, mais aussi dans la structure même de certains poèmes. De ce point de vue, il y a une véritable intégration poétique de la philosophie.

138

Alors que l'épicurisme et le stoïcisme contribuent à la morale érotique des *Odes* par l'intégration de philosophèmes qui coïncident avec des choix poétiques (en particulier la rupture avec l'esthétique élégiaque et la réappropriation du modèle lyrique archaïque), certaines odes doivent à la doctrine académicienne et à l'éthique cicéronienne non seulement des motifs, mais aussi un lexique, et parfois même une structure. La théorie des *personae* et le lexique du *decorum* se trouvent ainsi au cœur des odes à la vieille amoureuse et de l'*Ode* IV 1 : comme Cicéron, Horace s'appuie sur l'âge et le rang pour définir l'*honestum* et il souligne sa dette en intégrant dans ces poèmes le champ lexical du *decorum*. La conception dualiste de l'âme et l'importance accordée à la *contentio* dans l'éthique cicéronienne se retrouvent par ailleurs dans la structure de nombreuses odes qui repose sur la dualité du poète, à la fois contempteur de la passion et amant passionné. Comme l'éthique cicéronienne, la morale érotique des *Odes* prend en compte la difficulté qu'il y a à lutter contre les passions, en raison même de la dualité de l'âme, et s'adresse au *proficiens* plutôt qu'au sage. La formation académicienne d'Horace explique sans doute cet intérêt particulier pour Cicéron et le dialogue étroit qui se noue entre la poésie des odes érotiques et l'éthique du *De officiis* et des *Tusculanes*.

74 Voir *infra*, p. 287 et suiv.

DEUXIÈME PARTIE

**Morale sociale et idéologie politique
dans les odes érotiques**

LA MORALE ÉROTIQUE DES *ODES* : UNE MORALE SOCIALE

La morale des odes érotiques n'est pas seulement une morale d'origine philosophique. C'est aussi une morale sociale, qui respecte les valeurs de la cité et repose sur un certain nombre de principes hérités du *mos maiorum*. On comprend dès lors qu'Horace établisse une véritable continuité, dans le recueil, entre l'inspiration érotique et l'inspiration civique.

INSPIRATION ÉROTIQUE ET INSPIRATION CIVIQUE DANS LE RECUEIL

On oppose volontiers, dans les *Odes*, les poèmes d'inspiration civique aux poèmes d'inspiration érotique, les premiers chantant les grandes valeurs de Rome ou les hauts-faits de ses plus illustres figures, les seconds relevant d'une lyrique personnelle. Une telle opposition est tout à fait simpliste et ne résiste pas à l'analyse de la structure du recueil. Mathias Eicks a récemment montré qu'il existe un lien de continuité entre l'inspiration civique et l'inspiration érotique et que dans certains groupes d'odes, les poèmes civiques et les poèmes érotiques ne représentent finalement qu'une variation autour d'un même thème. Il analyse ainsi le groupe I, 2-5 comme une variation autour de la figure de Vénus, avec une ode civique, une ode philosophique et une ode érotique, et la triade I, 15-17 comme une variation autour du personnage d'Hélène, avec une ode civique, une ode métopoétique et une ode érotique¹. Dans la perspective de réhabilitation des odes érotiques qui est la sienne, il considère qu'en passant ainsi du traitement civique au traitement érotique d'un même motif, Horace fait de l'amour le lieu privilégié de la parole lyrique². Nous ne pensons pas, quant à nous, qu'Horace établisse une quelconque hiérarchie entre les différentes formes d'inspiration dans les *Odes*. D'autres groupes de poèmes s'organisent d'ailleurs autour du mouvement contraire, notamment dans le livre IV. Mais nous nous accordons tout à fait avec Mathias Eicks pour considérer que les groupes I, 2-5 et I, 15-17 construisent un *continuum* au sein duquel l'inspiration civique et l'inspiration érotique ne constituent pas deux catégories lyriques hétérogènes et

1 Voir Mathias Eicks, *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, p. 75-112 pour le groupe I, 2-5 et p. 167-172 pour la triade I, 15-17.

2 Voir *ibid.*, p. 334-344.

étanches, mais deux modes lyriques susceptibles de traiter les mêmes thèmes et entretenant, de ce fait, un rapport de continuité. Pour ces deux groupes, nous renvoyons aux analyses de Mathias Eicks, très complètes et convaincantes. Nous nous contentons ici d'aborder dans la même perspective quelques poèmes des livres II et III, qu'il n'évoque pas ou qu'il envisage sous un angle différent³.

Odes érotiques et odes civiques du livre III : le principe de continuité

Le livre III comporte deux cycles d'odes érotiques : les *Odes* 9 à 12 et les *Odes* 26 à 28. Les commentateurs se sont essentiellement attachés à mettre en valeur la structure interne de ces deux cycles⁴. Nous voulons ici nous arrêter sur la place qu'ils occupent dans la composition du livre et montrer qu'Horace prend soin d'établir un lien de continuité entre les cycles érotiques et les odes civiques qui les encadrent.

Le livre III s'ouvre sur le cycle fameux des odes romaines. Ce cycle est suivi d'une première ode d'inspiration érotique, l'*Ode* III, 7, qui est parfaitement

- 3 Il analyse les *Odes* III, 26-28 (*ibid.*, p. 65-74) en tant que groupe d'odes érotiques, en s'intéressant aux liens que les trois poèmes entretiennent entre eux, et non aux liens qu'ils entretiennent avec les pièces non érotiques qui les encadrent. Il met en lumière, dans les *Odes* III, 7-12, la tension entre les expériences heureuses et les expériences malheureuses et envisage surtout la valeur didactique d'une telle tension (p. 189-210).
- 4 David H. Porter souligne par exemple que, dans le premier cycle, les *Odes* 10 et 12 sont construites en écho, la première offrant l'image satirique d'un homme réduit à l'impuissance face à l'amour, et la seconde l'image poignante d'une jeune femme réduite elle aussi à l'impuissance (*Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1987, p. 44). Il note également que, dans le deuxième cycle, les *Odes* 26 et 28 cachent toutes deux l'amour du poète jusqu'à la dernière strophe, ont toutes deux recours à la métaphore militaire, mentionnent toutes deux la lyre et associent toutes deux Vénus à un site particulier dans la dernière strophe. Wilhelm Port voit dans le premier cycle une structure concentrique, 10 et 11 ayant en commun le motif de l'amante rétive, 9 et 12 s'opposant sur le plan formel, avec un dialogue vif et joyeux en 9 et un monologue malheureux en 12 (« Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit », *Philologus*, 81, 1926, p. 303). Cette analyse suppose bien sûr de faire de Néobulé le locuteur des trois dernières strophes de l'*Ode* 12, ce qui ne va pas de soi. Voir *infra*, p. 212 n. 4. Pour Jacques Perret, les *Odes* 26, 27, 28 du deuxième cycle représentent trois états de la femme (*Horace*, Paris, Hatier, 1959, p. 107). Neville E. Collinge souligne dans le premier cycle l'assonance qui associe Lycé et Lydé et voit dans cette première séquence une variation autour de l'amour impossible (*The Structure of Horace's Odes*, London/New York/Toronto, Oxford UP, 1961, p. 48). Viktor Pöschl propose de voir un cycle érotique plus large, de l'*Ode* 7 à l'*Ode* 12 (« Bemerkungen zu den Horazoden III 7-12 », dans *Letterature Comparate. Problemi e metode. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, 2 vol., t. II, p. 505-509). Il intègre l'*Ode* 8 au cycle érotique en arguant que l'amour y est évoqué indirectement à travers la figure d'Horace en *caelebs* aux *Matrimonalia*. L'argument est un peu faible, mais lui permet de mettre en lumière un groupe central à la cohérence particulièrement forte : les *Odes* 9, 10, 11 dans lesquelles le poète prodigue des conseils. Les deux odes liminaires de ce groupe central, les *Odes* 9 et 11, se concluent toutes deux par la réconciliation des amants. Les deux odes liminaires du cycle large, les *Odes* 7 à 12, fonctionneraient à l'inverse par contraste, l'*Ode* 7 exhortant Astérie à refuser l'amour, l'*Ode* 12 espérant que Néobulé puisse se livrer à l'amour. Voir aussi Mathias Eicks, *Liebe und Lyrik*, *op. cit.*, p. 65-74 et 189-210.

articulée au dernier poème politique. L'*Ode* III, 6 dit en effet la chute morale du peuple romain et consacre 12 vers sur 48 à la débauche des jeunes femmes et à l'adultère. Or c'est précisément le sujet de l'*Ode* III, 7, qui met en garde Astérie contre Énipée, un jeune homme qui profite de l'absence de son mari Gygès pour tenter de la séduire. Entre l'*Ode* III, 7 et le cycle érotique III, 9-12 se trouve par ailleurs une ode à Mécène dans laquelle le poète invite son ami à abandonner les soucis politiques qui le rongent pour se livrer à des pensées plus légères. Il conclut en ces termes :

*Neglegens ne qua populus laboret,
parce priuatus nimium cauere et
dona praesentis cape laetus horae,
linque seuera.*

Les souffrances du peuple désormais insouciant,
cesse de t'en inquiéter à l'excès, toi qui n'es qu'un simple particulier,
sois heureux, saisis les dons de l'instant présent,
et laisse là les pensées austères⁵.

Cette strophe constitue la transition idéale entre les thématiques politiques développées dans les odes romaines et le premier cycle érotique. En faisant la liste des *curae* qui accablent l'homme public qu'est Mécène, Horace rattache l'*Ode* III, 8 à la séquence des odes romaines. En rappelant à Mécène qu'il n'est qu'un simple *priuatus*, autrement dit qu'il n'occupe pas de charge officielle auprès d'Auguste et qu'il peut donc jouir en toute liberté des *dona praesentis horae*, il annonce les odes érotiques, et notamment toutes celles qui se rattachent au thème du temps qui passe et à l'éthique de l'instant présent. L'injonction finale *linque seuera*, mise en valeur par l'adonique, ce vers court qui clôture la strophe sapphique, prend un poids particulier si l'on veut bien considérer que les deux premières odes de la séquence érotique se présentent comme un jeu plein d'humour. L'*Ode* III, 9 prend la forme d'un dialogue amébéé, ce qui contraint les deux anciens amants à faire preuve d'esprit, et le lecteur, amusé,

5 Hor., *Carm.* III, 8, 25-28. Comme François Villeneuve, nous pensons qu'il faut rattacher *neglegens* à *populus* (Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 116 n. 5). On ne voit pas en effet très bien comment *neglegens*, s'il était apposé au sujet de *parce*, s'articulerait avec *priuatus*. Contrairement à François Villeneuve, nous ne pensons pas, en revanche, qu'il faille y lire un jugement de valeur et comprendre que le peuple est trop insouciant pour mériter les inquiétudes de Mécène. *Neglegens* s'explique parfaitement au regard des deux strophes qui précèdent. Elles font la liste de tous les territoires sur lesquels Auguste a ramené la paix et sont elles-mêmes introduites par une invitation à abandonner les soucis : le peuple romain n'aura plus à subir les souffrances de la guerre, il peut désormais être *neglegens* et Mécène ne doit plus nourrir d'inquiétude à son sujet.

voit la joute poétique se transformer en véritable entreprise de séduction⁶. L’*Ode* III, 10 joue quant à elle sur les attendus du *paraklausithyron* et rend le motif comique à force d’hyperboles : l’amant doit affronter, durant la même nuit, les vents, la neige, la pluie et, contrairement à ce que son rôle lui impose, il finit par laisser entendre qu’il pourrait se lasser⁷. Les *Odes* III, 9 et III, 10 sont tout à fait propres à distraire Mécène de ses préoccupations d’homme public et l’*Ode* III, 8, avec son évocation des *ciuiles curae* et son invitation à la joie et à la légèreté, joue un rôle charnière entre le cycle des odes romaines et le cycle érotique⁸. À la fin du cycle 9-12, l’*Ode* III, 13 remplit la même fonction. C’est une ode adressée à la fontaine de Bandusie, à laquelle le poète promet le sacrifice d’un chevreau et une renommée éternelle. La dimension réflexive a souvent été soulignée : il s’agit, pour le poète, de dire la capacité de la poésie lyrique à sublimer les réalités les plus humbles et à leur conférer l’immortalité⁹. Le thème de l’immortalité s’inscrit dans le prolongement de la réflexion sur la fuite du temps développée par certaines odes de la séquence érotique. Mais il prépare également l’*Ode* III, 14 avec laquelle Horace, célébrant le triomphe d’Auguste et son retour d’Espagne, remplit son rôle de poète officiel, qui est d’apporter une renommée éternelle aux hauts-faits du Prince. Parce que la valeur réflexive de l’*Ode* III, 13 vaut à la fois pour les odes d’inspiration érotique et pour les odes d’inspiration civique, elle constitue la transition idéale entre la séquence 9-12 et la suite du recueil. Entre les odes érotiques et les odes civiques, Horace introduit donc des poèmes charnières, qui participent des deux formes d’inspiration et établissent entre elles un lien de continuité.

6 Sur le jeu poétique dans l’*Ode* III, 9, voir *infra*, p. 305-312.

7 Sur le rôle des hyperboles et de l’humour dans cette ode, voir *supra*, p. 68-71.

8 Sur la fonction de prologue aux odes amoureuses de l’*Ode* III, 7, voir Fritz-Heiner Mutschler, « Beobachtung zur Gedichtanordnung in der ersten Odensammlung des Horaz », *Rheinisches Museum für Philologie*, 117, 1974, p. 123-125. Il fait remarquer que l’*Ode* III, 7 présente la figure du rival comme III, 9, le motif du *paraklausithyron* comme III, 10, l’élément mythologique comme III, 11, Bellérophon comme III, 12. Mais il a ensuite du mal à expliquer la fonction de l’*Ode* III, 8, qui ne vaut à ses yeux que pour le contraste entre les amoureux des odes voisines et la figure d’Horace *caelebs*. Le lien serait ténu et le rôle bien limité. Nous pensons avoir montré ici que l’*Ode* III, 8 occupe une place tout à fait importante juste avant le cycle érotique.

9 Sur la dimension réflexive de l’*Ode* III, 13, voir David J. Coffa, « Programmatic synthesis in Horace Odes III, 13 », dans Carl Deroux (dir.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 9, Bruxelles, Latomus, 1998, p. 268-281, pour qui l’*Ode* III, 13 est avant tout une ode programmatique ; Paulo Fedeli, « Il fons Bandusiae: Hor. Carm. 3, 13 », dans Luciano Celi (dir.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, Aracne, 2 vol., t. I, 2008, p. 475-496, pour qui il n’est pas nécessaire de rechercher une occasion réelle à la composition de cette ode qui, à travers l’image de la fontaine et du sacrifice, évoque surtout l’inspiration poétique et le sacrifice du poète à son art ; Markus Hafner, « Ein Böckchen für den Kaiser: zum subtilen Spiel mit *recusatio* und *concatenatio* in und um Horazens *Ode* 3, 13 », *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 138 (3-4), 2010, p. 410-425, qui invite à lire l’*Ode* III, 13 au regard de l’*Ode* III, 14 et à y voir un jeu subtil sur le motif de la *recusatio*.

De la même manière, le cycle érotique 26-28 est suivi d'une ode qui l'article à la fin du livre, d'inspiration politique. Dans l'*Ode* III, 29 en effet, le poète invite Mécène à venir vivre à la campagne, mais son invitation se transforme vite en une leçon de philosophie politique : Mécène doit accepter de ne pas peser sur l'avenir, qui échappe à tous les mortels, pour se contenter de régler les affaires présentes dans un esprit serein. Le mouvement est exactement l'inverse de celui de l'*Ode* III, 8 : Mécène, apostrophé en simple *priuat*, redevient l'homme public qui doit affronter les *curae* et que le poète tente de soulager par ses conseils de sagesse. L'*Ode* III, 29 permet ainsi le retour à la veine civique¹⁰. Il est intéressant de noter qu'une ode à Mécène précède le premier cycle érotique du livre III et qu'une autre suit le second cycle : il y a là un effet de chiasme qui prouve, si besoin est, que la continuité entre l'inspiration civique et l'inspiration érotique est parfaitement pensée par Horace.

L'inspiration civique comme composante de l'ode érotique au livre II

Dans la première partie du livre II, les odes s'organisent par paires. C'est vrai aussi des odes érotiques. Or cette organisation fait de l'inspiration civique une composante de certaines odes érotiques, interdisant là encore de séparer les deux formes.

C'est Wilhelm Port qui a le premier mis en lumière l'organisation par paires de la première partie du livre II, montrant que les *Odes* II, 2 et 3 ainsi que les *Odes* II, 10 et 11 étaient philosophiques, que les *Odes* II, 4 et 5 ainsi que les *Odes* II, 8 et 9 étaient érotiques et que les *Odes* II, 6 et 7 étaient toutes deux une adresse à un ami¹¹. L'analyse de Wilhelm Port a ensuite été reprise par l'ensemble des commentateurs. Certains ont tenté de la compléter en montrant qu'Horace établissait par ailleurs des liens entre les paires. Walther Ludwig considère ainsi que la structure par paires se double d'une structure en chiasme. Selon lui, les deux paires érotiques sont liées par des relations croisées : II, 4 et 9 prodiguent toutes deux des conseils à un ami ; II, 5 et 8 mettent toutes deux en scène une femme¹². Mais la place centrale de la figure féminine n'est pas une spécificité des *Odes* II, 5 et 8 : on la retrouve en II, 4, notamment, et la

10 David H. Porter rapproche en particulier l'*Ode* III, 27 de l'*Ode* III, 29 (*Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3, op. cit.*, p. 48-49). Il note que les deux odes sont de longueur comparable (26 et 24 vers), qu'elles offrent toutes deux un début qui ne sert que d'introduction à la suite (en III, 27, l'adresse à Galatée est oubliée au profit d'Europe ; en III, 29 l'invitation à Mécène est un prétexte au développement philosophique qui suit), que l'on trouve dans les deux odes la mer, le rire des dieux, le jeu des dieux. Mais il n'analyse pas les rapports de l'*Ode* III, 29 avec l'ensemble du cycle.

11 Wilhelm Port fait également remarquer que toutes les odes paires sont en strophes sapphiques et toutes les odes impaires en strophes alcaïques (« Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit », art. cit., p. 279-308).

12 Walther Ludwig, « Zu Horaz 2, 1-12 », *Hermes*, 85, 1957, p. 336-345.

composition en chiasme reste à prouver. La proposition de David H. Porter convainc davantage. Il note que les *Odes* II, 4 et 8 sont toutes deux composées de 24 vers en strophes sapphiques et mettent toutes deux en scène une femme n'occupant pas la position qu'elle devrait : Phyllis est peut-être une jeune femme noble réduite en esclavage ; Bariné est parjure et pourtant jamais punie par les dieux. Dans le même esprit, il fait remarquer que les *Odes* II, 5 et 9 sont toutes deux composées de 22 vers en strophes alcaïques et représentent toutes deux l'amant séparé de l'objet de son désir¹³. Ce lien entre II, 4 et 8 d'une part et II, 5 et 9 d'autre part nous semble trouver un argument supplémentaire dans la structure interne des paires thématiques, qu'à notre connaissance aucun commentateur n'a encore analysée.

Chacune des paires en effet, qu'elle porte sur l'amour, la sagesse ou l'amitié, se présente comme une variation autour d'un même thème, qui est traité d'une part au regard des valeurs qui fondent et organisent la société romaine, d'autre part en termes philosophiques plus universels, avec notamment l'introduction des réalités du temps et de la mort. Ainsi, les *Odes* II, 2 et 3 sont des odes morales qui invitent au mépris des richesses. L'*Ode* II, 2 entend démontrer que seul le mépris des biens matériels garantit la renommée et la royauté véritables. Elle s'ouvre sur l'exemple de Proculeius qui sut sacrifier sa richesse pour venir en aide à ses deux frères « avec le cœur d'un père », *animi paterni* : à travers lui, le poète loue la *pietas* et les valeurs familiales romaines. L'*Ode* II, 3 évoque la question du temps qui passe, la nécessité de jouir du présent, et souligne que les biens matériels sont dérisoires face à la mort : le thème de la richesse est repris, mais en mode mineur, n'occupant que deux strophes sur l'ensemble du poème ; il s'inscrit dans une réflexion plus générale sur le temps et sur la sagesse. Les *Odes* II, 6 et 7 constituent toutes deux une invitation à un ami. Dans l'*Ode* II, 6, le poète veut abriter sa vieillesse dans la paisible retraite de Tibur ou dans la région de Tarente : c'est là que son ami Septimius viendra le rejoindre, c'est là qu'il le pleurera quand il ne sera plus. Le thème de l'amitié est ici le cadre d'une réflexion générale sur le temps qui passe et sur la fatalité de la mort. Dans l'*Ode* II, 7, le poète invite Pompeius à venir chez lui prendre un repos bien mérité après ses campagnes militaires. Il oppose le courage de son ami à sa propre lâcheté, rappelant qu'il a abandonné son bouclier sur le champ de bataille. L'amitié est le cadre d'une réflexion sur la *uirtus* militaire et l'occasion d'un retour en arrière sur son engagement dans les combats qui ont déchiré la société romaine à la fin de la République. Comme dans la paire II, 2-3, le même thème est traité sur deux modes différents : l'un, philosophique, l'inscrit dans une réflexion générale sur la fatalité de la mort ; l'autre, civique, le rattache à

13 David H. Porter, *Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3*, op. cit., p. 33-34.

la question de la vertu militaire et des guerres civiles. On retrouve le même fonctionnement dans les *Odes* II, 10 et 11, qui s'adressent toutes deux à un ami pour le guider sur la voie de la sagesse. L'*Ode* II, 10 à Licinius affirme que le bonheur ne peut venir que de la modération des désirs et, pour illustrer l'impasse que représentent les excès contraires, elle explique qu'il faut éviter de vivre dans une maison au toit délabré autant que dans un palais (v. 5-8) : le thème de l'*aurea mediocritas* est envisagé dans ses applications pratiques, ouvrant sur la question de la place qu'il convient d'occuper socialement. L'*Ode* II, 11 invite Quinctius Hirpinus à jouir du présent sans s'inquiéter des guerres qui agitent le monde : la jeunesse s'enfuit et il faut profiter des plaisirs du vin et de l'amour avant qu'il ne soit trop tard. La sagesse se définit ici délibérément en marge de la société et se nourrit d'une réflexion philosophique sur le temps.

Les paires II, 4-5 et II, 8-9 offrent la même alternance, l'amour étant tour à tour traité sur le plan philosophique et sur le plan politique. Elles font ainsi la preuve que les questions de société peuvent avoir toute leur place dans des odes érotiques. Autrement dit, non seulement Horace établit un lien de continuité entre l'inspiration civique et l'inspiration érotique, comme on a vu dans le livre III, mais l'inspiration civique peut devenir une composante du poème érotique. Ainsi, les *Odes* II, 4 et 5 interrogent toutes deux le désir masculin. Dans l'*Ode* II, 4, le poète encourage Xanthias à ne pas rougir de son amour pour sa servante Phyllis : c'est la question des amours ancillaires qui se trouve ici soulevée et elle est posée au regard des normes qui organisent la société romaine. Dans l'*Ode* II, 5, le poète tente de faire comprendre à son interlocuteur que Lalagé n'est pas encore mûre pour l'amour et qu'il doit patienter : la question de la légitimité du désir ne se pose plus en termes de classes sociales, mais en termes de coïncidence des temporalités. Nous verrons que les questions sociales, et notamment la question du mariage, ne sont pas absentes de l'*Ode* II, 5¹⁴. Mais elles ne sont pas explicitées et le poème a avant tout une orientation philosophique, le lexique du temps y occupant une place centrale¹⁵. Comme la question des richesses, comme l'invitation à l'ami, l'interrogation sur le désir masculin est l'occasion d'une ode dans laquelle les valeurs de la société romaine occupent le premier plan et d'une autre ode dans laquelle la réflexion philosophique autour de la fuite du temps est centrale. On retrouve exactement le même fonctionnement avec les *Odes* II, 8 et 9, qui s'intéressent toutes deux à la rupture du lien amoureux. Dans l'*Ode* II, 8, Bariné incarne la maîtresse parjure, qui ne cesse de bafouer la *fides* qu'elle a jurée à ses multiples amants et le poète la décrit comme un véritable fléau pour la société, qui met en péril tous

14 Voir *infra*, p. 278-281.

15 Sur l'arrière-plan philosophique de l'*Ode* II, 5, voir *supra*, p. 135-138.

les mariages et tous les patrimoines, séduisant les jeunes gens et leur soutirant des fortunes : la rupture amoureuse est envisagée à la lumière des conséquences qu'elle peut avoir dans la cité. Dans l'*Ode* II, 9, c'est la mort qui sépare Valgius de Mystès et le poète engage son ami à ne pas pleurer éternellement la disparition du jeune homme : le thème de la séparation amoureuse s'inscrit dans le cadre plus large d'une réflexion sur la mort et sur le temps.

Dans la longue séquence de paires qui ouvre le livre II, les paires érotiques adoptent donc le même schéma que les autres : les *Odes* II, 4 et 8 envisagent l'amour dans son rapport aux valeurs de la cité ; les *Odes* II, 5 et 9 envisagent l'amour comme une question philosophique. La juxtaposition de ces deux modes érotiques vient d'abord confirmer le lien que David H. Porter établit, pour les raisons métriques qu'on a vues, entre II, 4 et 8 d'une part, et II, 5 et 9 d'autre part. Elle souligne par ailleurs l'absurdité qu'il y aurait à vouloir séparer inspiration civique et inspiration érotique dans les *Odes*. Comme n'importe quel autre sujet, l'amour peut être envisagé comme pratique sociale. L'inspiration politique devient alors une composante de l'ode érotique et les valeurs civiques contribuent à construire une morale de l'amour. C'est dans cette perspective que la figure de l'amant-citoyen prend tout son sens.

L'AMANT-CITOYEN ET LA MORALE SOCIALE DES ODES ÉROTIQUES

Alors que l'amant élégiaque prône la *uita iners* et se tient résolument en marge de la vie publique¹⁶, l'amant des *Odes* ne renonce pas nécessairement à ses devoirs civiques. Mieux, c'est sa capacité à agir en bon citoyen qui rend son amour moralement acceptable. De ce point de vue, on peut parler de morale sociale dans certaines odes érotiques.

Fonction régulatrice des devoirs civiques dans l'*Ode* II, 9

Dans l'*Ode* II, 9, le poète demande à son ami Valgius de modérer le chagrin que lui cause la perte de son *puer delicatus*¹⁷. À la fin de l'ode, il lui donne le conseil suivant :

*Desine mollium
tandem querellarum et potius noua
cantemus Augusti tropaea
Caesaris et rigidum Niphaten*

16 Sur cette opposition dans l'élégie et sur les nuances qu'il convient d'apporter, voir *infra*, p. 194-201.

17 Sur la représentation de la relation pédérastique dans les *Odes*, voir *infra*, p. 323-348.

*Medumque flumen gentibus additum
uictis minores uoluere uertices
intraque praescriptum Gelonos
exiguus equitare campis.*

Mets un terme enfin
à ces trop tendres plaintes et chantons plutôt
les nouveaux trophées de César
Auguste, ainsi que le Niphatès gelé

et le fleuve mède qui, ajoutés aux nations
conquises, roulent leurs flots avec moins d'orgueil,
et les Gélons qui, à l'intérieur des bornes qu'on leur impose,
chevauchent désormais dans des plaines étroites¹⁸.

Le poète encourage Valgius à mettre un terme à ses souffrances en chantant les récentes victoires d'Auguste. Il s'agit, pour lui faire oublier Mystès, de le ramener à l'actualité politique, c'est-à-dire aux réalités de la vie publique. On sait en effet que Valgius occupa certaines charges et fut notamment consul suffect en 12 av. J.-C.¹⁹. Pour Porphyryon, la valeur politique de la fin de l'ode ne fait aucun doute et Horace s'adresse ici à son *amicus consularis*²⁰ : inviter Valgius à célébrer les victoires d'Auguste, ce n'est pas simplement l'inviter à se faire poète épique, c'est l'engager à renouer avec la vie politique qui est la sienne. De ce point de vue, l'*Ode* II, 9 pourrait apparaître comme une sorte d'*anti-recusatio* : la *recusatio* de type élégiaque consiste à refuser d'écrire des vers épiques pour chanter exclusivement la passion érotique, c'est-à-dire à refuser la *militia* pour lui substituer la *militia amoris* et embrasser la *uita iners*, une vie en marge de la cité, sans honneurs et sans charges ; l'*anti-recusatio* de l'*Ode* II, 9 encouragerait Valgius à renoncer aux lamentations de l'amant blessé, aux *querellae* (v. 18) et à l'*inertia* de la passion érotique, pour faire l'éloge d'Auguste et reprendre toute sa place dans la cité. Mais dans l'*Ode* II, 9 pas plus que dans les autres odes, Horace n'oppose radicalement érotisme et politique et il ne faut pas la lire trop vite comme une *anti-recusatio*. Il convient de noter, tout d'abord, qu'Horace ne reproche pas à Valgius d'avoir aimé Mystès : parce qu'elle s'inscrit dans la tradition littéraire romaine des *solacia*, ces consolations que l'on adresse à un

18 Hor., *Carm.* II, 9, 17-24.

19 Voir Jean-Claude Julhe, *La Critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens. Genèse et jeunesse de l'élégie à Rome (62 av. J.-C.-16 av. J.-C.)*, Louvain/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2004, p. 276 n. 3.

20 Porphyryon, *ad Carm.* II, 9 : *Valgium hac ode consularem alloquitur.*

ami qui a perdu un être cher²¹, l'*Ode* II, 9, tout en étant une invitation à la modération, est aussi une reconnaissance de l'amour qui a uni Valgius à son *puer delicatus*. Par ailleurs, avec la 1^{re} personne du pluriel de *cantemus*, le poète est prêt à chanter avec Valgius pour lui donner du courage. Il ne s'agit donc pas de faire le choix définitif de l'épopée et la célébration des victoires d'Auguste ne vaut pas dans l'absolu, mais dans la situation très particulière du deuil, dans l'instant présent du poème de consolation : elle n'est pas une alternative à la vie érotique de Valgius, mais un moyen de mettre un terme à sa douleur, autrement dit un moyen de modérer sa passion pour Mystès.

150

Alors que la *recusatio* élégiaque oppose la poésie épique et la poésie érotique et engage finalement à choisir entre la *uita iners* et l'engagement dans la cité, Horace attend de la poésie politique qu'elle confère une dimension morale à l'amour de Valgius pour Mystès, qui est tout à fait admis à condition qu'il ne tombe pas dans les excès et les souffrances de la passion. L'inspiration civique, parce qu'elle joue un rôle de régulateur des passions, ne s'oppose pas à l'inspiration érotique, mais contribue à construire la morale de l'amour dans les *Odes*. C'est parce qu'il acceptera de contenir la passion qui est la sienne en retrouvant le chemin de la vie politique que Valgius redeviendra un amant moralement acceptable : la morale de l'*Ode* II, 9 est bien une morale sociale.

La vertu civique comme ornement érotique dans l'*Ode* IV, 1

On retrouve dans l'*Ode* IV, 1 cette capacité de l'inspiration civique à construire une morale de l'amour, à travers la figure de Paulus Maximus, chez qui s'opère une véritable fusion des vertus érotiques et des vertus politiques.

Au début de l'ode, le poète demande à Vénus de ne plus le tourmenter et de se rendre plutôt dans la maison de Paulus Maximus, où elle sera mieux honorée :

*Tempestiuus in domum
Pauli purpureis ales oloribus
comissabere Maximi,
si torrere iecur quaeris idoneum;
namque et nobilis et decens
et pro sollicitis non tacitus reis
et centum puer artium
lata signa feret militiae tuae.*

Plus opportunément dans la maison
de Paulus Maximus, sur les ailes pourpres de tes cygnes,
tu descendras t'amuser,

21 Sur la tradition des *solacia* dans l'*Ode* II, 9, voir *infra*, p. 332.

si tu veux embraser un cœur digne de toi ;
 car, noble et beau,
 capable d'éloquence pour les accusés tourmentés,
 enfant aux cent talents,
 il portera loin les enseignes de ton combat²².

Les appositions *nobilis* et *non tacitus* renvoient avant tout à la place que Paulus Maximus occupe dans la cité. *Nobilis* évoque sa haute naissance. *Non tacitus*, avec la mention des *solliciti rei*, renvoie à son éloquence judiciaire. Si l'on en croit le témoignage de Quintilien (6, 3, 52-53) et d'Ovide (*Pont.* 1, 2, 69-70, 116), Paulus Maximus était effectivement connu pour son éloquence. Par ces appositions, Horace fait donc de lui l'archétype du jeune aristocrate prêt à illustrer sa noble famille, notamment en brillant sur le forum. Or les deux adjectifs se trouvent dans une phrase explicative, introduite par *namque* : le poète fait valoir les qualités civiques de Paulus Maximus au moment où il cherche à convaincre Vénus que le jeune homme a tout ce qu'il faut pour la servir. Il leur prête donc des vertus sur le terrain érotique : c'est parce que Paulus Maximus est de bonne naissance et doué d'éloquence qu'il fera un bon amant. Et de fait, on peut imaginer que la noblesse de Paulus Maximus exerce sur les jeunes femmes un certain attrait et que son éloquence lui soit de quelque utilité pour séduire.

Mais Horace va au-delà de ce lien de cause à effet. *Decens* et *non tacitus* sont des qualificatifs qui peuvent renvoyer autant au domaine érotique qu'au domaine civique. *Decens* évoque l'harmonie des traits, la beauté physique, et si l'on en croit Sénèque le Rhéteur, Paulus Maximus était effectivement beau²³. Mais Paulo Fedeli rappelle à juste titre que l'adjectif, comme le grec *εὐπρεπής*, peut prendre le sens de « noble, glorieux » et qu'Horace l'emploie également ici en référence à l'idéal aristocratique du *decus*²⁴. Nous avons vu également que *decens* renvoyait au *decorum* de l'éthique cicéronienne²⁵. Avec *decens*, Horace choisit donc un terme qui peut décrire à la fois la noblesse morale de Paulus Maximus et sa beauté physique. Il convoque le premier sens en associant *decens* à *nobilis* dans le même glyconique. Il convoque le second sens en utilisant *decens* pour convaincre Vénus de choisir Paulus Maximus. Avec *decens*, il confond la qualité

22 Hor., *Carm.* IV, 1, 9-16.

23 Voir Sén. Rh., *Contr.* II, 4, 11.

24 Voir Q. Horatii Flacci *Carmina. Liber IV*, éd. et comment. Paolo Fedeli, Irma Ciccarelli, Firenze, Felice Le Monnier, 2008, p. 100. Sur le *decus* comme idéal aristocratique, voir Joseph Hellegouarc'h, *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 224-227 et p. 430-439.

25 Sur les enjeux philosophiques de *decens* et la place de l'éthique cicéronienne du *decorum* dans l'Ode IV, 1, voir *supra*, p. 151-152.

civique et la qualité érotique, la beauté de l'âme et la beauté du corps n'étant finalement que les deux expressions d'une même vertu. L'épithète *non tacitus* fonctionne de la même manière. Avec le complément *pro sollicitis reis*, *non tacitus* est évidemment un équivalent de *disertus* ou *facundus*. Mais le vers 36 invite à le comprendre différemment. Le poète révèle son amour pour le jeune Ligurinus et parmi les symptômes de la passion qui s'est emparée de lui, il cite le silence auquel il est soudain réduit :

*Cur facunda parum decoro
inter uerba cadit lingua silentio?*

Pourquoi ma langue éloquente,
en plein discours, se brise-t-elle en un silence inconvenant²⁶?

152 L'incapacité du poète à prononcer la moindre parole est le signe de son incapacité à séduire Ligurinus : comme il le dit dans les vers qui suivent, il est condamné à le posséder en rêve, à défaut de pouvoir le posséder dans la réalité²⁷. Il précise que sa langue était autrefois *facunda*, autrement dit douée d'éloquence. Il y a donc une association entre la perte de l'éloquence et la perte du pouvoir de séduction et, sur ce terrain, une opposition entre Paulus Maximus *non tacitus* et le poète réduit au *silentium*. Si Paulus Maximus, contrairement au poète, n'est pas muet, c'est que l'amour ne le réduit pas à l'impuissance, c'est qu'il incarne un érotisme victorieux. Horace joue sur la racine commune de *decens* et de *decoro*, deux mots de la famille de *deceat* : alors que Paulus Maximus est *decens*, c'est-à-dire non seulement harmonieux par ses traits mais, si l'on convoque le sens premier du terme, bienséant, en parfaite adéquation avec son statut et son rang, le poète, avec son silence *parum decoro*, est inadapté, tant à la situation qu'à son statut, puisqu'à son âge, il devrait avoir renoncé aux plaisirs de l'amour²⁸. Avec *parum decoro*, Horace associe l'impuissance oratoire du poète et l'inconvenance de cette passion tardive. Avec *decens*, il l'oppose à Paulus Maximus, tout à la fois doué d'éloquence, adapté à sa brillante situation et favorisé par Vénus.

Horace ne se contente donc pas de faire cohabiter, en la personne de Paulus Maximus, la figure de l'amant et la figure du jeune ambitieux : il opère à travers lui la fusion des qualités érotiques et des qualités civiques, de l'éloquence

26 Hor., *Carm.* IV, 1, 33-36.

27 Sur l'allusion au fragment 31 V. de Sappho, voir *infra*, p. 273-274. Sur la relation homoérotique dans l'Ode IV, 1, voir *infra*, p. 323-348.

28 Sur la *dignitas* que doivent incarner les vieillards, notamment en renonçant aux plaisirs érotiques, sur la place qu'occupe le thème dans l'éthique des passions de Cicéron et sur son association à la notion de *decorum*, tant chez Cicéron que chez Horace, voir *infra*, p. 125-126.

judiciaire et de l'éloquence amoureuse, qui deviennent l'expression, sur deux plans distincts, des mêmes vertus²⁹.

Loin de faire de l'amant un personnage en marge de la vie de la cité, loin de dissocier, dans son recueil, inspiration érotique et inspiration civique, Horace réconcilie donc l'amant et le citoyen et, dans certaines odes, confère à l'amour une valeur morale en conjuguant érotisme et civisme : dans l'*Ode* II, 9, c'est en reprenant le chemin de la vie politique que l'amant parvient à réguler sa passion et à la rendre moralement acceptable ; dans l'*Ode* IV, 1, le personnage de l'amant-citoyen offre des qualités érotiques et civiques qui relèvent finalement d'une seule et même vertu. La réconciliation de l'amant et du citoyen contribue à la morale de l'amour dans les *Odes* qui, de ce point de vue, est bien une morale sociale.

LA MORALE MATRIMONIALE DANS LES ODES ÉROTIQUES

Dans plusieurs odes érotiques, il est question de mariage ou d'adultère. Horace y reprend systématiquement à son compte les principes selon lesquels la *mos maiorum* entend régler les relations érotiques dans la société romaine. Là encore, la morale de l'amour dans les *Odes* est une morale sociale.

Amour, mariage et *mos maiorum*

Au début des années 1990, certaines études ont cherché à montrer que le mariage romain, même lorsqu'il était arrangé, passait par le consentement mutuel des deux époux et que la famille s'organisait autour de relations d'affection réciproque assez proches de celles qui fondent de nos jours la famille occidentale³⁰. Il est vrai que les lettres de Pline à son épouse Calpurnia,

29 Pour Timothy S. Johnson, cette fusion de l'érotique et du politique est une manière pour Horace de décrédibiliser l'éloge de Paulus Maximus (*A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 2004, p. 34-35). Lorsque l'on constate les liens étroits qui unissent les deux champs dans des odes qui font l'éloge d'Auguste ou de Mécène, il n'est évidemment pas possible d'adhérer à cette idée. Si l'on se situe dans une perspective réflexive, on peut en revanche considérer que l'érotisme remplit effectivement une fonction par rapport à l'éloge politique, assez proche finalement de celle qu'il a dans l'*Ode* III, 14 et dans l'*Ode* IV, 11. L'éloge politique n'est pas sans poser question aux poètes augustéens. Horace pourrait indiquer, par l'intrication du politique et de l'érotique, qu'il n'entend pas écrire une poésie exclusivement et directement encomiastique et que l'éloge, dans la lyrique, doit savoir prendre des détours. Loin de décrédibiliser l'éloge politique, l'érotisme contribuerait à le rendre possible. Cette lecture n'est évidemment pas contradictoire avec celle d'un érotisme qui se nourrit des valeurs politiques : la lyrique érotique et la lyrique politique sont finalement ici au service l'une de l'autre.

30 Voir Richard Saller, « Men's age at marriage and its consequences for the Roman family », *Classical Philology*, 82, 1987, p. 21-34 ; Susan Treggiari, *Roman Marriage. Iusti*

par exemple, reflètent un véritable amour conjugal et une certaine proximité intellectuelle. On songe notamment à la lettre VII, 5 :

Incredibile est quanto desiderio tui tenear. In causa amor primum, deinde quod non consueuimus abesse. Inde est quod magnam noctium partem in imagine tua uigil exigo; inde quod interdium, quibus horis te uisere solebam, ad diaetam tuam ipsi me, ut uerissime dicitur, pedes ducunt; quod denique aeger et maestus ac similis excluso a uacuo limine recedo. Vnum tempus his tormentis caret, quo in foro et amicorum litibus conteror. Aestima tu, quae uita mea sit, cui requies in labore, in miseria curisque solacium. Vale.

154

Tu ne saurais croire à quel point tu me manques. D'abord parce que je t'aime, ensuite parce nous n'avons pas l'habitude d'être séparés. C'est pourquoi je passe une grande partie de la nuit éveillé, à te voir en pensée; c'est pourquoi pendant la journée, aux heures où j'avais l'habitude de te voir, mes pieds me conduisent d'eux-mêmes, comme on dit très justement, jusqu'à ta chambre; et finalement, la trouvant vide, j'en reviens abattu et aussi triste que si tu m'avais mis à la porte. Un seul moment échappe à ces tourments: c'est quand je m'épuise au forum à régler les affaires de mes amis. Juge toi-même quelle vie je mène, moi qui ne trouve de repos que dans le travail et de consolation que dans le malheur et les soucis. Porte-toi bien³¹.

Il est intéressant de noter que, pour exprimer l'amour qu'il éprouve pour Calpurnia, Pline a recours à une situation empruntée à la poésie érotique, celle de l'*exclusus amator*: il est tellement inhabituel, pour un époux, d'évoquer la dépendance affective dans laquelle il se trouve vis-à-vis de sa femme que Pline choisit de se tourner vers le lexique élégiaque, c'est-à-dire vers le lexique des relations illégitimes, pour trouver les bons mots. Et Eve d'Ambra rappelle à juste titre qu'il ne faut pas généraliser à partir de la tendance qui commence à s'exprimer sous l'Empire, dans certains couples appartenant à l'élite romaine. Parmi les nombreux *papyri* égyptiens des I^{er} et II^e siècle après Jésus-Christ que nous avons conservés, les lettres que les épouses romaines envoient à leur mari parti travailler à Alexandrie portent uniformément et exclusivement

coniuges from the *Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford, Clarendon Press 1991, *passim*. Pour un point de vue plus proche de celui que nous développons ici, voir Keith R. Bradley, *Discovering the Roman Family. Studies in Roman Social History*, New York/Oxford, Oxford UP, 1991; Eva Cantarella, « Marriage and sexuality in Republican Rome: a Roman conjugal love story », dans Martha C. Nussbaum, Juha Sihvola (dir.), *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 269-282; Eve d'Ambra, *Roman Women*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge UP, 2007, p. 76-83.

31 Pline, *Epist.* VII, 5.

sur des questions pratiques comme la gestion des terres, la nourriture ou les vêtements³². Ni les lettres de Pline ni les lettres retrouvées en Égypte ne sont bien sûr un fidèle miroir de la réalité. Pline compose la lettre à Calpurnia en sachant qu'elle sera publiée et il construit de son couple l'image qu'il souhaite en laisser. Il veut donner à voir une relation conjugale faite d'affection véritable et de proximité intellectuelle et l'on peut sans doute en déduire que, sous l'Empire, dans les milieux cultivés, il était bien porté d'aimer sa femme et d'avoir avec elle un véritable commerce. Mais précisément, si cette relation mérite, aux yeux de Pline, de figurer dans les lettres qui conserveront son souvenir à la postérité, c'est certainement qu'il en connaît le prix et le caractère encore relativement exceptionnel. Il est certain en tout cas que, lorsqu'il s'agit de se faire une idée de la nature des relations conjugales dans la Rome traditionnelle, Pline est un témoin moins fiable que des épouses romaines n'appartenant pas à l'élite, qui ont écrit à leur mari sans se douter que leur correspondance passerait à la postérité.

À l'inverse, le fait que les lettres égyptiennes ne comportent aucune expression d'affection ne signifie pas que les femmes romaines n'aimaient jamais leur mari. Il est plus difficile de trouver des mots pour exprimer ses sentiments que pour décrire l'état des récoltes, et le rapport à l'écriture dans l'Antiquité ne favorise certainement pas ce type d'épanchements. Mais l'omniprésence des questions pratiques dans ces lettres est sans doute un fidèle reflet de la représentation que les Romaines ont de leur rôle dans le couple et dans la famille : elles ne sont pas là pour aimer ou être aimée, l'amour est une question annexe et subsidiaire ; elles sont là avant tout pour veiller au bon fonctionnement de la *domus*, et c'est à ce titre qu'elles s'adressent à leur mari. Les mêmes conclusions pourraient être tirées de l'observation des épitaphes aux épouses mortes : l'époux endeuillé y fait systématiquement l'éloge de la *fides* et de la *pudicitia* de sa femme. Certes la fameuse *laudatio Turiae*, cette épitaphe de la fin du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, témoigne d'une certaine évolution des rapports homme/femme dans l'élite romaine dès l'époque augustéenne : l'époux y exprime une véritable affection pour la disparue et rappelle qu'il a refusé de la répudier en dépit de sa stérilité. Mais l'éloge n'en repose pas moins sur les fondamentaux du *mos maiorum* et vante la *pudicitia* et la *fides* de la défunte³³. La *pudicitia*, qui est la principale qualité de l'épouse romaine, ne se résume pas à l'honnêteté des mœurs. C'est aussi l'attitude par laquelle la matrone manifeste que l'amour n'entre pas dans

32 Eve d'Ambra, *Roman Women*, *op. cit.*, p. 76-83.

33 Sur la *laudatio Turiae* comme preuve d'un début d'évolution des rapports matrimoniaux, voir Marcel Bénabou, « Pratique matrimoniale et représentation philosophique : le crépuscule des stratégies », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 42.6, 1987, p. 1259.

ses prérogatives : il appartient au domaine des affranchies et des prostituées, et se préoccuper d'amour, c'est, pour une matrone, perdre sa *dignitas*³⁴.

Si la *pudicitia* de la matrone revêt une telle importance, c'est notamment parce qu'elle garantit la lignée. Le *mos maiorum* assigne à l'épouse une fonction procréatrice qui l'emporte toujours sur un éventuel amour conjugal. Eva Cantarella revient dans cette perspective sur le divorce de Caton le Jeune et de Marcia³⁵. Appien nous apprend que Caton le Jeune aimait son épouse Marcia, mais qu'il divorça pour pouvoir la donner en mariage à son ami Hortensius le Rhéteur, lequel avait une épouse stérile³⁶. Caton le Jeune avait déjà eu des enfants de Marcia. En la cédant à Hortensius, il faisait passer l'amitié ainsi que la nécessité d'avoir une descendance avant l'affection qu'il pouvait nourrir pour sa femme : la vie sociale l'emporte sur la vie personnelle. Certains couples romains se sont sans doute aimés et se sont réjouis de ce heureux hasard, mais l'enjeu du mariage n'est pas là : la jeune fille romaine sait qu'elle ne se marie pas pour aimer son époux, mais pour occuper dans la famille les fonctions que lui assigne le *mos maiorum* aux côtés du *pater familias*.

156

Comme la question de l'amour dans le mariage, la question de l'amour en dehors du mariage n'est pas envisagée sur le terrain des sentiments, mais sur le terrain de l'organisation de la famille et de la lignée. C'est pourquoi les Romains se font de l'adultère une idée tout à fait différente de la nôtre : une matrone commet l'adultère dès qu'elle a commerce avec un autre homme que son mari ; un homme commet l'adultère dès qu'il a commerce avec une matrone, qu'il soit lui-même marié ou non ; le commerce qu'un homme marié peut avoir avec une prostituée ou une affranchie ne constitue pas un adultère³⁷. L'enjeu n'est pas, en effet, la fidélité au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais la préservation de la lignée. C'est pourquoi la *Satire* I, 2 d'Horace ne s'adresse pas aux hommes mariés, mais aux jeunes gens qui pourraient être tentés de séduire une matrone et qui doivent apprendre à se contenter des affranchies. C'est pourquoi aussi la législation romaine sur ce point n'est pas symétrique, comme l'attestent les propos qu'Aulu-Gelle met dans la bouche de Caton :

De iure autem occidendi ita scriptum est : « in adulterio uxorem tuam siprehendisses, sine iudicio inpune necares ; illa te, si adulterares [siue tu adulterare], digito non audet contingere, neque ius est. »

34 Voir Pierre Grimal, *L'Amour à Rome* [1988], Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 108-112.

35 Voir Eva Cantarella, « Marriage and sexuality in Republican Rome », art. cit., p. 269-282.

36 Plutarque, *Caton d'Utique*, 25, 3.

37 Sur l'asymétrie de la notion d'adultère à Rome, voir Aline Rousselle, « Concubinat et adultère », *Opus*, 3, 1984, p. 75-84 ; Thomas A.J. McGinn, *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, New York, Oxford UP, 1998, p.147-156 ; Eva Cantarella, Paula Ricca, *I comandamenti. Non commettere adulterio*, Bologna, Il Mulino, 2010.

Sur le droit de tuer, voici ce qui est écrit : « Si tu surprenais ta femme en flagrant délit d'adultère, tu pourrais la tuer impunément sans craindre de poursuite judiciaire ; mais elle, si tu commettais l'adultère [ou si tu te laissais séduire], elle n'oserait pas toucher un seul de tes cheveux, et elle n'en aurait pas le droit³⁸. »

Dans les affaires d'adultère, seuls les époux sont lésés, puisque seule la femme adultère met en péril la lignée. En cas d'adultère entre un homme et une femme mariés, c'est l'époux de la femme adultère qui devra appliquer le châtement, puisque c'est lui qui voit sa lignée menacée. La femme de l'homme adultère ne subit en revanche aucun dommage pour ce qui est de la lignée et la loi ne lui donne aucun droit. Il est tout à fait significatif, de ce point de vue, de constater que dans la *lex Iulia de adulteriis coercendis* promulguée par Auguste, la classification de l'acte sexuel extra-conjugal comme *adulterium* ou *stuprum* ne concerne que les femmes. La loi ne condamne l'homme qu'en tant que *leno*, c'est-à-dire s'il n'a pas suffisamment surveillé sa femme et s'il a ainsi encouragé ses amours avec un autre. La *lex Iulia* ne vise donc pas à protéger le mariage, mais la *pudicitia* de la matrone. Si l'on en croit Papinien et Ulpien, c'est d'ailleurs cette loi qui crée le statut de *mater familias* et qui l'étend à toutes les femmes de naissance libre, y compris à celles qui ne sont pas encore mariées : la *mater familias* est la femme qui peut perdre sa *fama*, qui est susceptible d'être déshonorée, autrement dit la femme de naissance libre dont la fonction est de devenir mère et de garantir la pureté d'une lignée³⁹. Il ne s'agit donc pas, avec la *lex Iulia de adulteriis*, de protéger la moralité de toutes les femmes, mais de bien de protéger les femmes de naissance libre, en raison de la fonction sociale qui est la leur.

38 Aulu-Gelle, X, 23, 5. On notera que Caton emploie le terme de *ius* pour refuser à la femme tout secours juridique lorsque son mari la trompe. Mais, pour le mari trompé, il n'utilise pas ce terme, autrement dit il n'affirme pas que le mari peut s'appuyer sur le droit pour châtier sa femme : il se contente de constater que le mari n'est pas poursuivi en justice lorsqu'il tue sa femme surprise en flagrant délit d'adultère. Il fait donc état d'un usage, d'une tolérance de fait, mais non d'une loi. C'est avec Auguste et la *lex Iulia de adulteriis coercendis*, promulguée en 18 av. J.-C., en même temps que la *lex Iulia de maritandis ordinibus*, qu'un véritable cadre juridique verra le jour. Sur les réalités sociologiques et juridiques de l'adultère à l'époque républicaine et sous l'Empire, voir Susan Treggiari, *Roman Marriage, op. cit.*, p. 262-275 ; Susan Treggiari, « Caught in the act », dans John F. Miller, Cynthia Damon, K. Sara Myers (dir.), *Vertis in usum. Studies in honor of E. Courtney*, München/Leipzig, K.G. Saur, 2002, p. 243-249 ; Bénédicte Delignon, « Les amours adultères dans la *Satire* I, 2 d'Horace : exagérations comiques et réalités socio-politiques », dans Jean-Michel Fontanier (dir.), *Amor Romanus. Mélanges Albert Foulon*, Rennes, PUR, 2008, p. 45-68.

39 Sur la création du statut de la *mater familias*, voir Thomas A. J. McGinn, *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome, op. cit.*, p. 147-156, qui cite Ulpien 71 *ad edictum* = D. 43, 30, 3, 6.

Aux côtés des femmes de naissance libre qui, d'une certaine manière, sont interdites à l'amour, il reste toutes les autres femmes permises⁴⁰. Les étrangères, tant qu'elles ne sont pas mariées à un Romain, ne sont pas concernées par la loi de l'*Urbs* : ce sont donc des objets érotiques autorisés⁴¹. Certaines affranchies et les prostituées peuvent également être aimées par les Romains sans que le *mos maiorum* trouve à y redire, y compris par des Romains eux-mêmes mariés. C'est le sens qu'il faut donner aux conseils qu'Horace prodigue aux jeunes gens dans la *Satire* I, 2. Après avoir évoqué les dangers que court l'adultère, le satiriste conclut : « Mais comme la marchandise est plus sûre dans la seconde catégorie, / je veux dire celle des affranchies ! », *Tutior at quanto mers est in classe secunda, / libertinarum dico*⁴². Les esclaves, enfin, dans la mesure où elles sont la propriété du *dominus*, sont des objets érotiques pour ainsi dire juridiquement reconnus. La répartition des rôles est matérialisée par le vêtement. Les matrones sont les seules à porter la *stola*. À partir de la *lex Iulia de adulteriis*, une femme mariée *adultera damnata* doit porter la *toga* de la prostituée : déchue de sa *fama*, privée de sa *pudicitia*, elle montre par son vêtement qu'elle appartient désormais à la classe des femmes qui sont à Rome des objets érotiques possibles pour les hommes⁴³. Certaines femmes de naissance libre ont pu chercher à se jouer de cette répartition des rôles : Tacite rapporte l'histoire d'une certaine Vistilia qui tenta d'éviter l'accusation d'adultère en se faisant enregistrer comme prostituée par les édiles⁴⁴.

L'obligation de *pudicitia* des femmes de naissance libre, le statut d'objet érotique autorisé des autres femmes et la conception dissymétrique de l'adultère sont autant de principes hérités du *mos maiorum* que l'on retrouve dans les *Odes* et qui attestent que la morale érotique d'Horace est aussi une morale sociale.

40 Pour une liste des femmes permises, voir Aline Rousselle, « Concubinat et adultère », art. cit., p. 75-84. Les affranchies n'avaient peut-être pas toutes le même statut. Celles qui étaient liées au milieu de la prostitution étaient des femmes autorisées : ainsi les *lenae* ne pouvaient pas se marier avec des hommes libres et ne mettaient donc pas en péril de lignée. Le cas des actrices, en revanche, est plus problématique, puisqu'elles pouvaient épouser des hommes libres. De même, les affranchies pouvaient épouser leur patron et devenaient alors des femmes interdites, sauf lorsqu'elles l'avaient quitté malgré lui (*D.* 25, 7, 1). Enfin, les veuves ne pouvaient pas être poursuivies pour adultère, mais étaient accusées de *stuprum* si elles avaient une relation passagère. Pour d'autres références sur le cadre juridique, voir Theodor Mommsen, *Römisches Straatsrecht*, Leipzig, Hirzel, 1899, p. 691-692.

41 Ulpian, *D.* 48, 5, 14 (13), 2.

42 Hor., *Serm.* I, 2, 47-48. Le satiriste montre ensuite que l'affranchie elle-même peut être dangereuse si elle suscite une passion telle que son amant se ruine pour elle. Mais c'est alors l'éthique philosophique autant que la morale sociale qui est en jeu.

43 *D.* 25, 7, 11 ; 48, 5, 30, 1. Voir Aline Rousselle, « Concubinat et adultère », art. cit., p. 75-84, Thomas A. J. McGinn, *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, op. cit., p. 156-171.

44 Tac., *Ann.* II, 85, 1-3.

La figure de la matrone dans les *Odes* est systématiquement associée à la condamnation de l'adultère et cette condamnation s'appuie toujours sur une représentation du couple, de la famille et de la lignée qui doit au *mos maiorum* et à la morale sociale.

Ainsi l'*Ode* III, 7 met-elle en garde Astérie contre son voisin Énipée, qui tente de la séduire alors que son jeune époux Gygès est parti pour affaires en Bithynie. La construction de l'ode est particulièrement intéressante. Elle se compose de deux volets : le premier met en scène Gygès résistant aux tentatives de séduction de son hôtesse Chloé ; le second engage Astérie à ne pas écouter complaisamment la sérénade qu'Énipée joue sous ses fenêtres. Ces deux parties ne sont pas symétriques : alors que le poète présente la vertu de Gygès comme acquise, le caractère injonctif de la deuxième partie du poème laisse entendre qu'il doute de celle d'Astérie. Les premiers vers présentent une Astérie en pleurs, supportant mal le départ de son époux. Les derniers vers la montrent déjà prête à écouter complaisamment la flûte d'Énipée. L'évocation d'un possible adultère de Gygès ne semble finalement avoir pour fonction que de mettre en garde Astérie contre ses propres faiblesses et toute l'ode est écrite pour l'encourager à se montrer aussi vertueuse que son époux. Une telle construction fait écho à l'importance de la *pudicitia* des matrones dans la morale sociale romaine : au regard du *mos maiorum*, l'infidélité de l'épouse doit être combattue avec plus de force que l'infidélité de l'époux, qui n'a absolument pas les mêmes conséquences.

On retrouve la même condamnation de l'adultère dans l'*Ode* I, 15, qui évoque les amours d'Hélène et de Pâris. Il faut noter qu'Horace ne s'inscrit pas ici dans la tradition poétique qui fait d'Hélène la cause de la guerre de Troie : c'est Pâris qui est mis en accusation. La manière même dont le poète rapporte leur fuite est significative :

*Pastor cum traheret per freta nauibus
Idaeis Helenen perfidus hospitam...*

Comme le berger entraînait sur la mer, dans ses vaisseaux
idéens, Hélène son hôtesse, le perfide⁴⁵...

Le verbe *traheret* fait finalement de l'adultère un enlèvement. L'épithète *hospitam* rappelle qu'en enlevant Hélène, Pâris a bafoué les lois de l'hospitalité, ce qui lui vaut le qualificatif de *perfidus*. En accusant Pâris plutôt qu'Hélène, Horace jette finalement sur l'adultère un regard qui rappelle celui de la

45 Hor., *Carm.* I, 15, 1-2.

Satire I, 2 : autant que la matrone, c'est le jeune séducteur qui commet l'adultère, même si lui-même n'est pas marié. L'adultère est également condamné dans l'*Ode III, 15* :

*Vxor pauperis Ibyci,
tandem nequitiae fige modum tuae
famosisque laboribus;
maturo propior desine funeri
inter ludere uirgines
et stellis nebulam spargere candidis.*

Épouse de l'indigent Ibycus,
impose enfin une limite à ta débauche
et à tes travaux trop fameux ;
toute proche de la mort qui se hâte, cesse
de folâtrer parmi les jeunes filles
et de jeter un nuage sur l'éclat des étoiles⁴⁶.

160

La question de l'adultère n'est pas centrale dans cette ode, qui porte plutôt sur la nécessité de renoncer à l'amour une fois passé le temps de la jeunesse. Les premiers vers cependant, pour mieux jeter l'opprobre sur cette vieille femme qui ne sait pas imposer de limite à son désir, la stigmatise également comme adultère : avec *uxor*, Horace souligne que Chloris est mariée, et avec *famosus*, qui appartient au champ lexical de la *fama*, il suggère qu'en commettant l'adultère, elle a définitivement mis en péril la bonne renommée de sa famille.

La seule exception à cette règle de la condamnation de l'adultère dans les odes érotiques pourrait être l'*Ode III, 10*. Le poète, pour tenter de convaincre Lycé de le laisser entrer, affirme qu'elle n'est pas née pour être une Pénélope rejetant ses prétendants (v. 11-12), autrement dit qu'elle n'est pas faite pour être une épouse fidèle : il suggère ainsi qu'elle est mariée. La comparaison avec l'épouse scythe (v. 1-2) va dans le même sens. Or le poète cherche à la séduire malgré les interdits de la morale sociale et cette ode semble constituer une entorse au respect des valeurs du *mos maiorum* dans les odes érotiques. Un détail important empêche cependant une telle lecture : c'est l'origine étrusque de Lycé. Lycé est une femme de naissance libre, certes, mais c'est une étrangère, et à ce titre, elle n'est pas soumise à la loi romaine contre l'adultère : son inconduite ne met pas en danger l'organisation de la société et la lignée des grandes familles romaines. Aloysius Holleman rappelle de surcroît que les femmes étrusques passaient pour licencieuses et que la grande liberté dont

⁴⁶ Hor., *Carm.* III, 15, 1-6.

elles jouissaient scandalisait les Romains⁴⁷. La femme étrusque est en quelque sorte une anti-matrone romaine ; par définition, elle ne peut pas être douée de *pudicitia* ; il n'y a donc rien de scandaleux à l'inciter à l'adultère. Ce n'est pas par hasard qu'Horace mentionne dans les mêmes vers son statut d'épouse et son origine étrusque : la seconde information annule le scandale que pourrait susciter la première. On notera enfin que, même dans ce contexte, Horace prend beaucoup de précautions pour dire le statut d'épouse de Lycé : il ne le dit que de manière indirecte, avec d'abord une comparaison à l'irréel du présent, puis une comparaison à la tournure négative. Le statut matrimonial de Lycé reste finalement suggéré, et jamais affirmé, contrairement à ce qui se passe dans les *Odes* qui condamnent explicitement l'adultère.

Dans les odes érotiques, la figure de la matrone est donc systématiquement associée à la condamnation de l'adultère, c'est-à-dire à la réaffirmation des valeurs du *mos maiorum* et des principes qui organisent la société romaine. Elle place les odes érotiques sous le signe de la morale sociale.

La jeune fille de naissance libre et le mariage dans les *Odes*

Dans les odes érotiques, on rencontre par ailleurs des jeunes femmes de naissance libre qui ne sont pas encore mariées. Or là encore, c'est l'occasion pour Horace de réaffirmer les principes du *mos maiorum*.

L'*Ode* III, 12 chante l'amour de Néobulé pour Hébrus. La mention de l'oncle sévère au vers 3 suffit à indiquer que la jeune Néobulé, dont la *pudicitia* est étroitement surveillée, est de naissance libre. Or malgré la découverte du désir, le regard de Néobulé reste jusqu'au bout un regard moral, fidèle au *mos maiorum* : la jeune fille n'admire Hébrus que de loin, sans quitter la *domus* où elle file la laine, c'est-à-dire sans quitter la place que lui assigne la morale sociale⁴⁸. Hébrus, quant à lui, est le portrait du jeune Romain idéal, s'adonnant à la natation, à l'équitation et à la chasse, autant d'exercices militaires dont Horace déplore la disparition dans ses *Satires* et qu'il associe à la vertu du *mos maiorum*⁴⁹. Françoise Desbordes a très bien montré que l'ode est construite autour d'une opposition du dedans et du dehors, qui correspond à la répartition des rôles féminin et masculin selon la morale traditionnelle romaine⁵⁰. Néobulé

47 Aloysius W. J. Holleman, « Horace, *Odes* III 10, et la louve du Capitole », *L'Antiquité classique*, 55, 1986, p. 324-327, pour qui le nom même de Lycé confirme ce statut de femme licencieuse. Lycé doit en effet être rattaché au grec λύκος, c'est-à-dire au latin *lupa*, qui désigne la louve, mais aussi la prostituée.

48 Voir *infra*, p. 213-214.

49 Hor., *Serm.* II, 2, 9-13.

50 Françoise Desbordes, « Masculin-féminin. Notes sur les *Odes* d'Horace », dans Suzanne Saïd (dir.), *Études de littérature ancienne*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, p. 53-57, pour qui c'est précisément l'arrière-plan de la morale sociale romaine qui permet de reconstituer le « roman de Néobulé » : la mention de l'oncle suffit par exemple

est donc présentée comme une jeune fille prête à marier, séduite par un jeune homme plus que recommandable, qu'elle se contente pour l'heure de regarder de loin, mais à qui l'oncle le plus sévère ne trouverait rien à reprocher. De ce point de vue, l'érotisme de l'*Ode* III, 10 ne contrevient absolument pas aux principes du *mos maiorum* et offre même, au moins dans le portrait d'Hébrus, une illustration des valeurs de la cité qui n'a rien à envier à celle que l'on rencontre dans certaines odes civiques.

Les *Odes* III, 11 et II, 5 mettent toutes deux en scène des jeunes filles nubiles : dans l'*Ode* III, 11, le poète précise que Lydé est en âge de se marier ; dans l'*Ode* II, 5, il indique que Lalagé est encore trop jeune pour le mariage, mais qu'elle sera bientôt prête. Nous aurons l'occasion d'étudier en détail ces deux poèmes, de montrer que l'*Ode* III, 11 fait allusion à la politique matrimoniale d'Auguste et que l'*Ode* II, 5 se construit autour de toute une série d'ambiguïtés⁵¹. Ce qui nous paraît important ici, c'est de souligner que, dans les deux cas, le mariage est présenté comme une nécessité qui s'impose à la jeune fille, quelles que soient ses peurs. Dans l'*Ode* III, 11, le poète s'adresse à sa lyre pour lui demander de trouver les rythmes qui réussiront à convaincre Lydé de se marier. Dans l'*Ode* II, 5, la marche inexorable du temps fera fatalement de Lalagé une épouse. De même qu'il met en scène la matrone pour condamner l'adultère, Horace met en scène la jeune fille nubile pour faire l'éloge du mariage. L'érotisme est envisagé au prisme de la morale sociale et des valeurs du *mos maiorum*.

162

Une matrone amoureuse ?

Dans les *Odes*, une seule figure de femme libre pose problème au regard du *mos maiorum* : c'est celle de Licymnia, qui apparaît dans l'*Ode* II, 12. L'*Ode* II, 12 se présente comme une *recusatio* : Horace laisse à Mécène le soin d'écrire en prose les hauts-faits de César, lui-même n'en est pas capable et doit chanter Licymnia, c'est-à-dire se consacrer à la lyrique érotique. La structure de l'ode reprend tout à fait le mouvement de la *recusatio* : Horace commence par dire son refus de l'épopée pour affirmer ensuite son choix de la poésie amoureuse. C'est ce qui conduit certains commentateurs à associer l'*Ode* II, 12 aux *recusationes* que l'on trouve dans l'élégie et à faire de Licymnia la maîtresse du poète, comme le sont toutes les *puellae* élégiaques⁵². Mais différents éléments du portrait de Licymnia viennent interroger cette lecture :

à faire de Néobulé une jeune fille de bonne famille et la mention de l'entraînement militaire au Champ de Mars à faire d'Hébrus un jeune Romain de naissance libre.

⁵¹ Pour l'*Ode* III, 11, voir *infra*, p. 189-191, et pour l'*Ode* II, 5, voir *infra*, p. 302-305.

⁵² Voir Gregson Davis, « The *persona* of Licymnia: a reevaluation of Horace *Carm.* 2.12 », *Philologus*, 119, 1975, p. 77-80 ; Elizabeth H. Sutherland, *Horace's well-trained Reader. Toward a Methodology of Audience Participation in the Odes*, Bern/Frankfurt am Main,

*Me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me uoluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus;*

*quam nec ferre pedem dedecuit choris
nec certare ioco nec dare brachia
ludentem nitidis uirginibus sacro
Dianae celebris die.*

*Num tu quae tenuit dies Achaemenes
aut pinguis Phrygiae Mygdonias opes
permutare uelis crine Licymniae,
plenas aut Arabum domos*

*cum flagrantia detorquet ad oscula
ceruicem aut facili saeuitia negat
quae poscente magis gaudeat eripi,
interdum rapere occupet?*

Moi, de ma maîtresse Licymnia la Muse
a voulu que je dise les doux chants, le regard
brillant d'un vif éclat et le cœur bien fidèle
à des amours réciproques ;

il ne lui messied pas de prendre part à la danse des chœurs,
non plus que de rivaliser dans les jeux, ou de s'amuser et de donner le bras
à de charmantes jeunes filles le jour sacré
de Diane pour qui se presse la foule.

Mais toi, contre les biens du riche Achéménès,
contre les trésors mygdoniens de la grasse Phrygie,
voudrais-tu échanger un seul cheveu de Licymnia ?
et contre les opulentes demeures des Arabes,

Peter Lang, 2002, p. 129 ; Godo Lieberg, « *Quis fuerit Licymnia, quaeritur*: ad Horatii carmen II 12 », *Vox latina*, 43, 2007, p. 37-39.

céderais-tu le moment où, se détournant, elle offre à tes baisers brûlants sa nuque, le moment où, avec une sévérité facile à vaincre, elle les refuse parce qu'elle a plus de plaisir à te voir les réclamer et à te laisser les dérober, s'empressant parfois de les ravir elle-même⁵³?

164

Licymnia est d'abord louée pour sa *fides*. Le trait peut être élégiaque : dans l'épigramme, les poètes détournent volontiers le lexique matrimonial pour le mettre au service de l'expression des amours illégitimes et le terme *fides*, en particulier, apparaît très régulièrement chez Propertius. Mais Licymnia est ensuite mise en scène au milieu du chœur des *uirgines* qui chantent et dansent à la fête de Diane : elle est alors présentée comme une jeune fille de naissance libre. Enfin, et peut-être surtout, la fin de l'ode laisse penser qu'elle n'appartient pas au seul Horace. Dans le poème, la 2^e personne du singulier représente en effet Mécène, à qui le poète s'adresse explicitement depuis le vers 111. Or au vers 23, avec *uclis*, cette 2^e personne du singulier est invitée à préférer la beauté et l'amour de Licymnia à toutes les richesses du monde : cette injonction n'a de sens que si la 2^e personne du singulier est aussi l'amant de la jeune femme. Celle qui apparaissait, en raison du motif de la *recusatio*, comme la maîtresse du poète, appartient soudain à Mécène, à la faveur de l'injonction à aimer. C'est certainement ce qui conduit le Pseudo-Acron à affirmer que derrière Licymnia se cachait l'épouse de Mécène, Terentia. Et de fait, Horace la nomme *domina* et non *puella*. Une telle lecture à clef n'est pourtant guère satisfaisante. En faisant de Mécène et Terentia/Licymnia un couple d'amants et en donnant une coloration nettement érotique à leur relation, Horace pourrait bien sûr sacrifier aux nouveaux usages matrimoniaux de l'élite sociale, dont Plinius est le témoin qu'on a dit. Il n'en reste pas moins qu'en raison du motif de la *recusatio*, Licymnia apparaît d'abord comme la maîtresse du poète ce qui, pour faire l'éloge d'une matrone et qui plus est de l'épouse d'un *patronus*, serait tout de même mal venu⁵⁴.

53 Hor., *Carm.* II, 12, 13-28.

54 C'est pourquoi il est vraiment difficile de suivre Yvan Nadeau lorsqu'il regarde l'Ode II, 12 comme l'expression d'une rivalité sexuelle entre Mécène et Horace (*Erotica for Caesar Augustus. A Study of the Love-Poetry of Horace, 'Carmina', Books I to III*, Bruxelles, Latomus, 2008, p. 237-259). Il s'appuie sur le fait que Terentia était également la maîtresse d'Auguste. Mais sa liaison avec Auguste ne fait pas de Terentia une femme débauchée et prête à multiplier les aventures : la position d'Auguste et son grand appétit sexuel expliquent facilement cette liaison, qui n'est d'ailleurs rapportée que par Suétone et qui n'a peut-être existé que dans les libelles infamants d'Antoine. Richard Lyne considère quant à lui que l'ode est humoristique et qu'Horace se moque ici amicalement de Mécène en suggérant qu'il est aussi sensible que lui au charme féminin (*The Latin Love Poets, from Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 102-106). Cette lecture n'explique pas pourquoi Horace insiste sur la *fides* de Licymnia et la donne à voir parmi

Si l'on tient à identifier Licymnia à une femme précise, on se trouve donc face à une alternative qui n'est guère satisfaisante : ou bien Licymnia est une femme autorisée, prostituée, affranchie ou étrangère, et en la présentant comme une jeune fille de naissance libre, Horace affiche à l'égard des principes du *mos maiorum* une désinvolture qui n'est guère dans sa manière ; ou bien Licymnia est une matrone, épouse de Mécène, et en la présentant comme une *puella* élégiaque, Horace lui ôte toute *dignitas*, laissant même entendre qu'elle pourrait être adultère, en une provocation qui cadre assez mal avec ce que nous savons des relations du poète et de son *patronus*. C'est ce qui conduit de nombreux commentateurs à considérer que Licymnia vaut moins comme femme réelle que comme métaphore poétique. Ils s'appuient en particulier sur le fait que l'on trouve, au début de l'ode, le même lexique que dans le portrait de Licymnia :

*Nolis longa ferae bella Numantiae,
nec durum Hannibalem nec Siculum mare
Poenno purpureum sanguine mollibus
aptari citharae modis,*

*nec saeuos Lapithas et nimium mero
Hylaeum domitosque Herculea manu
Telluris iuuenes, unde periculum
fulgens contremuit domus*

*Saturni ueteris ; tuque pedestribus
dices historiis proelia Caesaris,
Maecenas, melius ductaque per uias
regum colla minacium.*

N'exige pas que les longues guerres de la féroce Numance,
l'implacable Hannibal et la mer sicilienne,
rouge du sang punique, aux tendres
rythmes de ma cithare s'accordent,

ni les cruels Lapithes et l'ivresse
d'Hylée, ni même, domptés par le bras d'Hercule,
les fils de la Terre qui menacèrent
et firent trembler la demeure brillante

les *uirgines* de la fête de Diane : Licymnia est décrite comme une jeune fille de naissance libre et c'est un élément qui fait problème.

du vieux Saturne ; toi, dans tes histoires
 en prose, tu diras mieux que moi les combats de César,
 Mécène, tu diras mieux les rois menaçants,
 conduits par les rues la chaîne au cou⁵⁵.

166

Horace opère en effet un véritable transfert lexical de la première partie de l'ode à la seconde : *conferre pedem* devient ainsi *ferre pedem*, *fulgentis* répond à *fulgens*, *saevitia* à *saevos*, et l'on retrouve dans les deux passages *certare*, *dare brachia*⁵⁶. Le poète remploie donc en contexte amoureux le vocabulaire qu'il vient de refuser d'employer en contexte épique. Le portrait de Licymnia constitue ainsi l'alternative poétique au récit des hauts-faits de César : la jeune femme n'est ni la maîtresse d'Horace ni l'épouse de Mécène ; elle incarne la poésie qu'Horace choisit aux dépens de l'épopée, autrement dit la lyrique érotique⁵⁷. Mais ce qui n'a pas été suffisamment noté, c'est que cette valeur exclusivement réflexive de Licymnia ne fait pas de l'Ode II, 12 une *recusatio* de type élégiaque. En substituant à la figure de la *puella* celle de la matrone, Horace réoriente en effet le motif de la *recusatio* et souligne tout ce qui sépare la lyrique érotique de l'élégie : il ne s'agit pas de refuser la poésie épique au profit d'une poésie érotique qui rejette la morale traditionnelle, mais de refuser la prose historique au profit d'une lyrique érotique qui intègre la morale traditionnelle. Loin d'être une matrone amoureuse qui ferait entorse aux principes du *mos maiorum* et constituerait une exception dans le recueil, Licymnia représente la dimension morale de la lyrique érotique et le point de rupture des *Odes* avec l'élégie : c'est en tant que figure parfaitement morale qu'Horace la convoque, pour réorienter la *recusatio* de type élégiaque et indiquer que la lyrique érotique des *Odes* entend assumer la morale sociale de l'amour héritée du *mos maiorum*. La mention de la *fides* doit être comprise dans cette perspective. L'élégie transfère le lexique matrimonial de la *fides* sur le terrain des amours illégitimes, adoptant ainsi une posture de rejet du *mos maiorum*. Horace accomplit finalement le chemin exactement inverse : il associe le terme à Licymnia alors qu'il vient d'en faire le type même de la *puella* ; il en propose donc un emploi qui est d'abord élégiaque ; mais en prêtant ensuite à Licymnia les traits d'une matrone, il redonne à la *fides* son

55 Hor., *Carm.* II, 12, 1-12.

56 David H. Porter, *Horace's Poetic Journey*, op. cit., p. 127-128 ; Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 32-33 ; Yvan Nadeau, *Erotica for Caesar Augustus*, op. cit., p. 237-238.

57 Sur Licymnia comme incarnation de la poétique érotique horatienne, voir Godo Lieberg, « *Quis fuerit Licymnia, quaeritur*. ad Horatii carmen II 12 », art. cit., p. 37-39 ; Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, op. cit., p. 32-33.

sens matrimonial, autrement dit la réinsère dans son champ lexical d'origine. Il procède à une sorte de réaffirmation de la valeur morale de la *fides*. Licymnia représente donc la poésie d'Horace et prend successivement le visage d'une *puella* pour évoquer la dimension érotique de la lyrique des *Odes*, et celui d'une matrone pour souligner que cet érotisme n'en respecte pas moins la morale sociale romaine.

Les jeunes filles de naissance libre sont donc systématiquement associées à l'éloge du mariage ou permettent, métaphoriquement, de réaffirmer l'importance des valeurs matrimoniales dans la lyrique érotique d'Horace. Elles font donc également partie des figures qui permettent de placer les odes érotiques sous le signe d'une morale sociale héritée du *mos maiorum*.

Les femmes autorisées dans les Odes

Les femmes qui sont objets d'une passion érotique sont quant à elles très souvent désignées comme des prostituées ou des affranchies, c'est-à-dire comme des femmes autorisées, ce qui permet là encore aux *Odes* de construire un érotisme qui reprend à son compte les principes du *mos maiorum*.

Le statut social de la femme peut, dans ce cas, être explicitement précisé. Dans l'*Ode* II, 11, Lydè est ainsi qualifiée de prostituée (*scortum*, v. 21). Dans l'*Ode* I, 33, Myrtaïe est une affranchie (*libertina*, v. 15). Dans l'*Ode* II, 4, Phyllis est une servante (*ancilla*, v. 1). Dans les trois cas, la passion érotique ne contrevient en rien aux principes du *mos maiorum*, puisque toutes ces femmes sont des femmes autorisées, avec qui les Romains, mariés ou non, peuvent avoir commerce sans heurter la morale sociale. L'*Ode* II, 4 est à ce titre particulièrement intéressante. Elle commence par affirmer que les amours ancillaires n'ont rien de répréhensible :

*Ne sit ancillae tibi amor pudori,
Xanthia Phoeu: prius insolentem
serua Briseis niueo colore
mouit Achillem;*

*mouit Aiacem Telamone natum
forma captiuae dominum Tecmessae.*

Ne rougis pas de l'amour que tu portes à ta servante,
Xanthias de Phocide : jadis
l'esclave Briséis au teint de neige
émuet l'orgueilleux Achille ;

elle émut son maître Ajax fils de Télamon,
la belle captive Tecmesse⁵⁸.

L'ode imagine ensuite que Phyllis pourrait être en réalité une jeune fille de naissance libre :

*Nescias an te generum beati
Phyllidis flauae decorent parentes ;
regium certe genus et penatis
maeret iniquos.*

Sais-tu si les bienheureux parents
de la blonde Phyllis ne pourraient pas faire honneur à leur gendre ?
elle pleure sans doute une naissance royale
et l'injustice de ses Pénates⁵⁹.

168

Le poète raille certainement Xanthias en jouant sur le caractère tout à fait improbable de cette révélation, qui rappelle les scènes d'*anagnorisis* de la comédie⁶⁰. Mais ce faisant, pour rassurer Xanthias, il lui propose une alternative qui est précisément celle qu'admet le *mos maiorum* : ou bien Phyllis est une esclave, et Xanthias peut avoir avec elle, en toute impunité, un commerce sexuel, ou bien c'est une jeune fille de naissance libre, et Xanthias pourra tout simplement l'épouser et devenir un gendre heureux. Dans les deux cas, il reste fidèle aux principes du *mos maiorum*.

Certaines odes ne précisent pas le statut social de la jeune femme qui déclenche la passion érotique. Horace parvient pourtant à suggérer que la répartition des rôles sociaux est respectée. Dans les odes symposiaques, le cadre du banquet et le modèle grec archaïque suffisent à indiquer que la jeune femme n'est pas de naissance libre. La femme grecque au banquet est en effet une hétéaire et si l'hétéaire n'a pas de correspondant exact dans la réalité sociologique romaine, elle y trouve facilement un équivalent avec les prostituées ou les affranchies musiciennes que l'on invite au *conuiuuium*. Les femmes des odes symposiaques sont donc implicitement des femmes autorisées et Horace n'a pas besoin de préciser leur statut. On compte parmi elles Tyndaris, conviée dans l'*Ode* I, 17 à venir jouer de la musique lors d'un repas champêtre qui prend la forme d'un banquet grec, Lydé, invitée dans l'*Ode* III, 28 à jouer de la lyre au banquet que le poète organise pour

58 Hor., *Carm.* II, 4, 1-6.

59 Hor., *Carm.* II, 4, 13-16.

60 Voir Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 73.

les *Neptunalia*, Phyllis, conviée dans l'*Ode* IV, 11 au repas qu'il donne en l'honneur de l'anniversaire de Mécène. Dans l'*Ode* I, 13, Lydia est également mise en scène dans un cadre symposiaque avec la mention du vin au vers 10, et le poète, qui aimerait ne pas brûler pour elle d'un amour aussi douloureux, fait finalement l'éloge de l'*inrupta copula*, autrement dit de l'union durable de type matrimonial : Lydia, rattachée à l'univers symposiaque, est une prostituée ou une affranchie, et comme dans la morale traditionnelle romaine, elle est ici opposée à la figure de l'épouse. Dans l'*Ode* III, 9, le poète précise que sa maîtresse Chloé joue admirablement de la cithare : dans la mesure où il la caractérise exclusivement par ce trait, il la rattache à la série des musiciennes et fait d'elle une affranchie que l'on peut inviter au banquet. Il est difficile de savoir à quelle classe sociale rattacher Glycère, la maîtresse du poète dans l'*Ode* I, 19. Mais si on la rapproche de l'autre Glycère, qui apparaît dans l'*Ode* I, 30 et qui pourrait être une prostituée⁶¹, l'amour du poète est là encore socialement autorisé. Dans l'*Ode* I, 22, le statut de Lalagé reste indéterminé, mais le poète insiste dès le premier vers sur sa propre moralité, se disant *integer uitae scelerisque purus* : le cadre moral est posé d'emblée et rend peut-être inutile toute précision sur le statut de la jeune femme⁶². Dans l'*Ode* III, 27, nous n'en savons pas davantage sur Galatée, mais le poète ne se présente pas explicitement comme son amant et ne dit pas clairement qu'elle part elle-même par amour pour un autre, se contentant de le suggérer à travers le motif du *propemptikon* et le mythe d'Europe : dans la mesure où la situation n'est pas ouvertement érotique, il est moins nécessaire d'affirmer sa conformité au *mos maiorum*.

Lorsqu'Horace ne chante pas la *pudicitia* des matrones ou le mariage des jeunes filles de naissance libre, mais la passion érotique, il précise donc que la femme aimée est une prostituée, une affranchie ou une esclave, ou bien il la définit comme une musicienne invitée au banquet : dans tous les cas, il souligne qu'elle est un objet érotique autorisé par la morale sociale romaine.

LA MORALE MATRIMONIALE DANS LA TRADITION POÉTIQUE ÉROTIQUE

Comme nous l'avons rappelé, lorsqu'Horace compose les *Odes*, la poésie érotique à Rome est essentiellement représentée par l'élégie. Le statut du mariage dans l'élégie permet de mesurer toute l'originalité de la poésie horatienne.

61 Voir *infra*, p. 259-261.

62 Sur l'humour dans l'*Ode* I, 22 et sur le sens que l'on peut donner à cette *integritas*, voir *supra*, p. 78-79.

L'élégie érotique romaine non seulement ne se place pas sous le signe de la morale matrimoniale, mais elle en prend même le contrepied. Le poète-amant aime ainsi indifféremment des femmes autorisées et des femmes interdites par la *mos maiorum*. C'est particulièrement net chez Propertius, où Cynthia, loin d'avoir une identité clairement définie, prend de multiples visages, au mépris de la morale traditionnelle. On a parfois invoqué l'*Élégie* I, 16 pour affirmer qu'elle était une prostituée, qu'elle faisait donc partie des femmes autorisées et que la morale sociale se trouvait parfaitement respectée⁶³. L'*Élégie* I, 16 offre certes une scène de *paraklausithyron* qui s'ouvre sur les lamentations de la porte, désespérée de devoir être le témoin de beuveries et de débauches en tout genre, alors qu'elle était autrefois *Patriciae uota Pudicitiae* (v. 2), autrement dit habituée aux mœurs pleines de retenue des patriciens les plus recommandables. Mais le motif du *paraklausithyron* n'est absolument pas réservé aux prostituées⁶⁴. La porte nous apprend de surcroît qu'elle ouvrait autrefois ses battants pour laisser passer les chars du triomphe : Propertius fait de la maison de Cynthia une ancienne maison consulaire, dont on voit mal comment une prostituée pourrait désormais l'habiter, et qui suppose en tout cas que Cynthia soit dotée d'une certaine fortune. Le seul véritable argument qui permettrait de refuser à Cynthia le statut de femme libre se trouve dans l'*Élégie* II, 7 : les amants se réjouissent de l'abrogation d'une loi qui aurait contraint le poète à se marier et les aurait définitivement séparés⁶⁵. Au regard de cette crainte, il est évident que Cynthia n'est pas une femme que le poète peut épouser. Mais comme l'a fait remarquer Jean-Paul Boucher, l'argument n'est pas décisif : certaines femmes de naissance libre se voient le mariage interdit ; c'est notamment le cas des adultères notoires ; Cynthia pourrait avoir été mariée, surprise en flagrant délit d'adultère, répudiée et se trouver désormais dans l'impossibilité d'épouser le poète⁶⁶. Certains indices, à l'inverse, plaident pour le statut de femme libre : Cynthia possède une *domus* avec des servantes, et même un char (II, 32, 5) ; elle invite Propertius à Tibur (III, 16) ; elle est comparée à la Lesbienne de Catulle, qui est en réalité Clodia, une femme de naissance libre ; elle doit veiller à sa *fama*.

Si le statut social de Cynthia fait débat, c'est que Propertius ne donne aucune indication explicite et se plaît même à brouiller les pistes. Au gré des élégies et de la passion du poète, elle prend tour à tour les traits d'une courtisane avide de présents, d'une matrone promettant la *fides*, d'une veuve accomplissant pour le

63 Voir Jean-Paul Boucher, *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, De Boccard, 1980, p. 445-446.

64 Voir Tib., *Él.* I, 2 et *infra*, p. 171-172.

65 Prop., *Él.* II, 7, 3-5.

66 Jean-Paul Boucher, *Études sur Propertius, op. cit.*, p. 445-462.

poète mort les gestes rituels de l'épouse. Paulo Fedeli a donc raison de souligner qu'elle est avant tout une construction poétique, qui emprunte à la littérature de multiples types féminins⁶⁷. Son statut social change au gré des différentes situations érotiques du recueil et vaut moins comme réalité que comme métaphore amoureuse. Lorsque Properce veut évoquer la *fides* de Cynthie, ou du moins la *fides* que le poète rêve d'obtenir d'elle, il a volontiers recours au lexique conjugal et lui prête les traits d'une matrone. Lorsqu'il veut à l'inverse insister sur sa cupidité ou ses trahisons, il en fait facilement une prostituée. Mais cet usage métaphorique du statut social vient brouiller des frontières que la morale traditionnelle prend grand soin de maintenir étanches. En ne précisant pas que Cynthie est une prostituée ou une affranchie, en suggérant même, par le jeu des métaphores, qu'elle pourrait être de naissance libre, le poète affiche un mépris des règles héritées du *mos maiorum*.

L'interdit de l'adultère n'est pas davantage respecté par les élégiaques. Dans l'*Élégie* I, 2 par exemple, Tibulle écrit un *paraklausithyron* dans lequel il dit explicitement que Délie est mariée et qu'il souhaite la voir tromper son époux :

*Non mihi pigra nocent hibernae frigora noctis,
non mihi cum multa decidit imber aqua;
non labor hic laedit, reseret modo Delia postes
et uocet ad digiti me taciturna sonum.
Parcite luminibus, seu uir seu femina fiat
obuia: celari uult sua furta Venus;
neu strepitu terrete pedum neu quaerite nomen
neu prope fulgenti lumina ferte face;
si quis et imprudens aspexerit, occulat ille
perque deos omnes se meminisse neget:
nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam,
is Venerem e rapido sentiet esse mari.*

67 Voir Paulo Fedeli, dans *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, éd. cit., p. 18-23, qui note que Cynthie est à la fois la Lesbie de Catulle, la Lucrèce livienne et la Pénélope épique. Il rapproche Properce, *Él.* III, 6, 15-18 de Liv., I, 57, 9 et trouve dans Properce, *Él.* I, 3 et II, 29 la figure de Pénélope. Il s'oppose en particulier à Filippo Coarelli, qui considère que Cynthie est si réaliste qu'on pourrait presque trouver sa maison à Rome (« Assisi, Roma, Tivoli. I luoghi di Propertio », dans Carlo Santini, Francesco Santucci [dir.], *Propertio tra storia arte mito*, Assisi, Accademia Propertiana del Subasio, 2004, p. 99-115). Il faut bien sûr donner raison à Paulo Fedeli. Le point de vue de Filippo Coarelli n'est guère suivi et les commentateurs s'accordent depuis longtemps sur le caractère très construit de Cynthie. Lawrence Richardson considère ainsi que Cynthie peut très bien avoir une base réelle, être inspirée par une femme appelée Hostia, comme le suggère Apulée, mais qu'à partir de cette base réelle, Properce procède à une construction, au gré des situations amoureuses et des thèmes qu'il entend convoquer (Properce, *Élégies I-IV*, éd. Lawrence Richardson, Norman, University of Oklahoma Press, 1976, p. 5-6).

*Nec tamen huic credet coniunx tuus, ut mihi uerax
pollicita est magico saga ministerio.*

Moi, je ne souffre ni du froid engourdi de la nuit hivernale
ni de la pluie qui tombe à verse ;
ces douleurs ne m'atteignent pas, pourvu que Délie ouvre sa porte
et m'appelle sans rien dire en faisant claquer ses doigts.
Ménagez vos yeux, homme ou femme qui croisez mon chemin :
Vénus veut que ses larcins restent cachés ;
ne m'effrayez pas en faisant claquer vos pas, ne demandez pas mon nom,
ne m'éclairiez pas en approchant votre torche brillante ;
si un imprudent m'aperçoit, qu'il se taise et qu'il atteste
par tous les dieux qu'il ne se souvient pas de moi :
car si quelqu'un se montre bavard, il comprendra que Vénus est née
du sang et de la mer tumultueuse.
Ton mari, d'ailleurs, ne lui accordera aucun crédit, comme me l'a promis,
avec l'aide de la magie, une sorcière qui dit vrai⁶⁸.

172

Le terme *coniunx* est ici sans équivoque. Tout le passage, qui vise à convaincre Délie, se fait d'ailleurs l'écho des dangers que comporte l'adultère. Le poète ne veut pas avoir de témoin et menace par avance tous ceux qui pourraient être trop bavards d'encourir les châtements de Vénus. Le plus grand péril vient bien sûr du mari et le poète a pris soin de consulter une magicienne. Cette précision, si elle se veut rassurante pour Délie, est en réalité tout à fait inquiétante : le danger doit être grand pour que le poète sollicite les forces obscures. Tibulle ne se contente donc pas de nommer au passage le *coniunx* et de révéler le statut de matrone de Délie : il souligne tout ce qu'il risque en tentant de séduire une femme mariée. Dans les autres pièces du recueil, Délie est la maîtresse du poète : il est donc parvenu à ses fins et ne subit pourtant aucun châtement. En mettant en scène une *persona* qui fait tout pour obtenir d'une épouse qu'elle se livre à l'adultère et qui, à aucun moment, ne s'en trouve punie, l'élégie fait fi de cet interdit et du statut que le *mos maiorum* confère à la matrone.

Lorsqu'il compose des odes érotiques qui respectent la morale sociale, Horace rompt donc avec le modèle élégiaque, qui occupe alors le premier plan. Et si l'on cherche des modèles pour cet érotisme d'inspiration matrimoniale, c'est vers la lyrique grecque et vers Catulle qu'il faut se tourner.

68 Tib., *Él.* I, 2, 29-42.

La lyrique grecque archaïque connaît au moins une forme poétique qui conjugue érotisme et inspiration matrimoniale : l'épithalame. L'érotisme de l'épithalame repose sur l'évocation du moment où la jeune vierge va devenir une épouse : dans les épithalames de Sappho que nous avons en partie conservés, un chœur de jeunes filles chante devant la chambre la beauté de la fiancée pour encourager le fiancé à endosser son rôle d'époux en consommant le mariage, ou bien dit la timidité de la jeune fille au moment de perdre sa virginité⁶⁹. Ce moment de transition est évidemment doté d'une forte densité érotique, mais cet érotisme est inséré dans le rituel nuptial, c'est-à-dire dans la célébration sociale du mariage. Lorsqu'il compose un chant d'hyménée avec le *Carmen* 61, Catulle est tout à fait conscient de s'inscrire dans cette tradition et insiste même sur cette réconciliation de l'érotisme et de la morale sociale à travers le dieu Hymen. Le poète demande ainsi aux jeunes vierges du chœur de chanter le dieu Hymen, « qui guide une honnête Vénus et resserre les liens d'un amour honnête », *dux bonae Veneris, boni / coniugator amoris* (v. 44-45). Les vers qui suivent sont un hymne au dieu Hymen autant qu'un chant d'hyménée et le dieu est célébré à la fois en tant qu'il préside à la nuit de noce et en tant qu'il garantit la morale matrimoniale : c'est grâce à lui que les jeunes filles dénouent leur ceinture (v. 52-54), que le fiancé se montre ardent quand la jeune vierge lui est offerte (v. 56-60), que Vénus prend un plaisir que la *bona fama* approuve (v. 61-64), que les maisons donnent des enfants et que les pères ont une postérité (v. 66-70), que le pays dispose de soldats pour défendre ses frontières (v. 71-74). Dans le *Carmen* 61, l'érotisme nuptial est donc associé à la morale sociale : Catulle est sensible à la densité érotique de la nuit de noce et de la perte de la virginité, mais il souligne la dimension morale de cet érotisme, qui non seulement est approuvé par la *bona fama*, mais garantit à la fois l'organisation de la famille et la sécurité de la cité.

Horace ne compose pas d'épithalame dans les *Odes*, mais la jeune fille nubile qui découvre l'émoi amoureux et dont on chante le mariage tout proche, dans les *Odes* II, 5, III, 11 ou III, 12⁷⁰, est une variation autour de la figure de la fiancée. De la même manière, l'amant-citoyen et l'amant-soldat dans les *Odes* II, 9, IV, 1 ou III, 12⁷¹, en associant érotisme et vertu politique ou militaire, s'inscrit tout à fait dans la lignée du *Carmen* 61, qui fait du dieu Hymen à la fois le dieu du désir, le dieu de la famille et le dieu qui fournit à la cité ses soldats. Horace n'a pas cherché à imiter le *Carmen* 61 ni à composer un chant

69 Voir Sappho 30 V., 108 V., 113 V.

70 Sur la morale matrimoniale dans ces trois odes, voir *supra*, p. 189-191, p. 213-214 et p. 280-281.

71 Voir *supra*, p. 148-153.

d'hyménée. Mais la création de personnages qui incarnent à la fois l'érotisme et les valeurs matrimoniales du *mos maiorum* inscrivent certaines odes dans la filiation de la lyrique nuptiale grecque telle que Catulle l'a réinterprétée et, pour ainsi dire, commentée dans son *Carmen* 61, une lyrique nuptiale qui profite de ce moment de transition où la jeune femme est encore vierge et presque déjà épouse pour chanter à la fois l'érotisme et le mariage. Et de ce point de vue, le fait que l'*Ode* II, 5 fasse l'allusion à un épithalame de Sappho n'est sans doute pas le fruit du hasard⁷².

LA TRADITION PHILOSOPHIQUE DE L'ÉLOGE DU MARIAGE

174

Les odes d'invitation au mariage introduisent donc la morale sociale dans le recueil, tout en s'inscrivant dans une tradition poétique qui doit à la lyrique grecque revisitée par Catulle. Mais il ne faut pas considérer la morale sociale et l'éthique philosophique comme des catégories absolument étanches. Certaines odes les conjuguent : comme nous l'avons vu, la consolation à Valgius de l'*Ode* II, 9, par exemple, a des accents stoïciens et relève également des principes du *mos maiorum*. La morale traditionnelle romaine et la philosophie ne sont d'ailleurs pas sans s'accorder sur certains points : ainsi les excès de la passion érotique sont-ils condamnés aussi bien par le *mos maiorum* que par la plupart des doctrines philosophiques, bien qu'avec des arguments différents. Dans cette perspective, il faut se souvenir que certaines écoles ont pu faire l'éloge du mariage, envisagé alors non au regard de l'organisation de la société, mais comme un bien en soi. On peut se demander dans quelle mesure la morale matrimoniale des *Odes*, tout en se fondant sur le *mos maiorum*, doit également cette tradition philosophique.

Le *De rerum natura* IV et le mariage dans l'épicurisme

À la fin du livre IV, après avoir condamné la passion érotique en tant qu'elle procure davantage de déplaisirs que de plaisirs, Lucrèce mentionne une autre forme d'érotisme, inscrit dans la durée et caractérisé par l'acceptation des défauts de la femme :

*Nec diuinitus interdum Venerisque sagittis
deteriore fit ut forma muliercula ametur.
Nam facit ipsa suis interdum femina factis
morigerisque modis et munde corpore culto,
ut facile insuescat <te> secum degere uitam.
Quod superest, consuetudo concinnat amorem ;*

72 Voir *infra*, p. 283-284.

*nam leuiter quamuis quod crebro tunditur ictu,
uincitur in longo spatio tamen atque labascit.
Nonne uides etiam guttas in saxa cadentis
umoris longo in spatio pertundere saxa?*

Et si, de temps en temps, un petit laideron
est aimé, ce n'est pas que les dieux l'ont voulu,
ni parce que Vénus a usé de ses flèches.
Car c'est la femme même, et par ses actions,
par sa docilité et le soin de son corps,
qui, à vivre avec elle, aisément t'accoutume.
L'habitude, sur ce, fait le lit de l'amour ;
car une chose heurtée d'un coup même léger
dès lors qu'il est fréquent, se voit pourtant vaincue
à la longue et fléchit. Ne vois-tu pas aussi
comme des gouttes d'eau tombant sur un rocher
font à la longue un trou à travers le rocher⁷³ ?

Le lexique de l'habitude (*insuescat, consuetudo*), l'expression *secum degere uitam* et l'image de la goutte d'eau venant à bout de la roche évoquent une union durable. Les flèches de Vénus n'ont pas rempli leur office, l'amant voit bien que la femme est laide, il l'accepte tout de même en raison de ses aptitudes à la vie commune et l'habitude fait le reste : la passion érotique laisse la place à un amour débarrassé de toute illusion, capable de s'inscrire dans le temps. Cet amour réaliste et durable n'est évidemment pas sans ressembler à l'union matrimoniale. Or, les souffrances associées aux illusions de la passion érotique ont disparu et au regard de la théorie des plaisirs, rien ne devrait empêcher le sage de profiter d'une telle relation. C'est pourquoi certains commentateurs ont vu, dans la fin du livre IV, une conclusion optimiste présentant le mariage comme une forme de bonheur possible⁷⁴. Mais la question fait débat.

73 Lucr., IV, 1278-1287 (trad. Bernard Pautrat)

74 Voir Cyril Bailey, *Titi Lucreti Cari De rerum natura. Libri Sex*, Oxford, Clarendon Press, 1947, ad. 1303, qui considère que Lucrèce parle davantage comme un *paterfamilias* romain qu'en philosophe épicurien, en se montrant tolérant à l'égard des appétits sexuels, intransigeant à l'égard de la passion amoureuse et favorable au mariage et aux enfants. C'est également la thèse défendue par Pietro Ferrarino, « Struttura e spirito del poema lucreziano », dans Ettore Paratore (dir.), *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma, Angelo Signorelli, 1955, p. 52-57 ; Robert J. Goar « On the end of Lucretius' fourth book », *The Classical Bulletin*, 47, 1971, p. 75-77 ; ou Aya Betensky, « Lucretius and love », *Classical World*, 73, 1980, p. 291-294.

Pour Martha Nusbaum, Lucrèce quitte ici la perspective naturelle pour adopter une perspective socio-politique⁷⁵. Elle reconstitue son raisonnement de la manière suivante : la lucidité de l'amant sur sa partenaire met fin à l'illusion fusionnelle, dont le propre est de méconnaître le désir de l'autre ; l'illusion fusionnelle laisse place à la réciprocité du désir et à la prise en compte du plaisir féminin ; cette forme d'amour dépassionné, fondé sur la fin des illusions et sur la réciprocité, peut durer dans le temps, autrement dit devenir une union matrimoniale. Selon Martha Nusbaum, Lucrèce cherche ainsi à élaborer les conditions psychologiques de l'institution du mariage et à résoudre le problème du caractère antisocial de l'amour. Mais Alain Gigandet fait à juste titre remarquer que si l'existence du plaisir féminin est effectivement reconnue par Lucrèce, il ne l'associe absolument pas à l'idée d'une réciprocité du plaisir dans la relation conjugale. De même, il n'établit pas de lien entre la nécessité d'échapper à l'amour-passion et l'opportunité de se marier et de procréer. Martha Nusbaum suppose entre ces divers éléments des liens logiques qui ne figurent absolument pas dans le *De rerum natura* et construit un enchaînement de cause à effet qui n'y est pas explicité. Pour Alain Gigandet, les derniers vers enregistrent un fait (il existe une autre figure de l'amour, non passionnelle et d'une certaine manière naturelle), mais ne disent à aucun moment que la relation de type matrimonial est une solution éthique au problème du désir sexuel effréné⁷⁶. Sans aller jusqu'à penser, comme certains commentateurs, que la tonalité est ironique et que Lucrèce, sous couvert d'inviter à une union stable et durable, continue en réalité de railler l'amour, y compris sous sa forme matrimoniale⁷⁷, il propose d'éclairer la fin du livre IV à la lumière de la place du mariage dans la tradition épicurienne, ce qui est évidemment la bonne méthode.

Au regard de la théorie des plaisirs, on ne voit pas très bien ce qui pourrait pousser le sage épicurien à se marier et à procréer. Diogène Laërce cite certes un passage dans lequel Épicure déclare que le sage se mariera et aura des enfants :

75 Martha Nussbaum interprète l'invocation inaugurale à Vénus *Aeneadum genetrix* à la lumière la perspective socio-politique qu'elle lit dans la fin du livre IV (*The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1994, p. 172-187).

76 Voir Alain Gigandet, « Lucrèce et l'amour conjugal. Un remède à la passion ? », dans Bernard Besnier, Pierre-François Moreau, Laurence Renault (dir.), *Les Passions antiques et médiévales*, Paris, PUF, 2003, p. 107-109. Il note que la seule prescription claire en matière d'amour reste finalement celle des vers 1063-1072, qui invitent à trouver le plaisir sexuel avec des objets de passage, indépendamment de tout attachement et qui, introduits par *decet*, ont une nature prescriptive nettement affichée. Pour Alain Gigandet, on ne peut pas donner à l'amour stable et réciproque de la fin du livre IV le rôle théorique et pratique décisif que Martha Nussbaum veut lui accorder.

77 Voir par exemple James H. Nichols *Epicurean Political Philosophy. The De rerum natura of Lucretius*, Ithaca/London, Cornell UP, 1976, p. 97-100.

Καὶ μὴν καὶ γαμήσειν καὶ τεκνοποιήσειν τὸν σοφόν, ὡς Ἐπίκουρος ἐν ταῖς Διαπορίαις καὶ ἐν ταῖς Περί φύσεως. Κατὰ περίστασιν δέ ποτε βίου γαμήσειν.

En outre le sage se mariera et fera des enfants, comme le dit Épicure dans *Les Difficultés* et les livres *Sur la nature*. Mais c'est suivant les circonstances de la vie qu'il se mariera⁷⁸.

Même si le sens du passage est discuté, les commentateurs s'accordent sur le fait qu'Épicure ne conseille ici le mariage et la procréation que dans des circonstances particulières, et non en général⁷⁹. Alberto Grilli entend *περίστασιν* au sens de « crise » et comprend qu'un homme doit se marier seulement lorsque son caractère le rend absolument nécessaire⁸⁰. Robert D. Brown, considérant que le texte n'est pas sûr, propose de corriger en introduisant une négation et de comprendre « le sage ne se mariera pas, sauf dans des circonstances particulières⁸¹ ». Il fait remarquer que Diogène Laërce cite un certain nombre de mariages d'épicuriens et qu'Épicure donna des instructions pour le mariage de la fille de Métrodore et fournit la dot⁸². Au regard de la théorie des plaisirs, Épicure n'a aucune raison d'inciter au mariage, mais cela ne l'empêchait sans doute pas de l'approuver dans la pratique, selon les circonstances. Le mariage est à classer parmi les plaisirs non nécessaires et en ce sens, le sage peut tout à fait s'en passer. Mais le sage peut aussi se marier, si du moins il ne se fait pas d'illusion sur la nature des plaisirs qu'il trouvera dans l'union conjugale. De ce point de vue, les épicuriens portent sur le mariage un regard qui n'est pas très éloigné de celui qu'ils portent sur le plaisir sexuel. Pour Alain Gigandet, il faut comprendre la fin du livre IV du *De rerum natura* dans cette perspective : Lucrèce dit que le mariage est possible, pour ceux qui en ont un réel besoin ; mais si, poussé par un tel besoin, le sage se marie, il veillera à être dépourvu d'illusion sur son épouse pour s'inscrire dans une relation apaisée et durable, qui ne lui cause aucun déplaisir.

La fin du livre IV propose finalement une sorte de casuistique du mariage : alors que la passion érotique est systématiquement condamnée, l'union matrimoniale

78 D. L., X, 119 (trad. Jean-François Balaudé).

79 Sur ce passage problématique, voir Alberto Grilli, « Epicuro e il matrimonio (DL X 119) », *Rivista di Studi Fenici*, 26, 1971, p. 51-56 ; Robert D. Brown, *Lucretius on Love and Sex. A commentary on De rerum natura IV*, 1030-1287, Leiden/New York/Köln, Brill, 1987, p. 120.

80 Alberto Grilli, « Epicuro e il matrimonio (D.L. X 119) », art. cit., p. 51-56.

81 Robert D. Brown, *Lucretius on Love and Sex*, op. cit., p. 120. Alain Gigandet considère qu'il est inutile de corriger le texte et qu'on peut comprendre : « Le sage se mariera et aura des enfants en fonction des circonstances de la vie. » (« Lucrèce et l'amour conjugal. Un remède à la passion ? », art. cit., p. 109-110.)

82 Voir D. L. X, 5, 25, qui cite le mariage de Leontus et Themista, et D. L. X, 19-20.

peut, dans certains cas, se révéler être un bien. Ainsi comprise, il est très peu probable qu'elle ait influencé la morale des *Odes* et l'éloge de l'*inrupta copula* que l'on trouve dans les derniers vers de l'*Ode* I, 13 : Horace ne fait jamais l'éloge du mariage en tant qu'il serait nécessaire à certains individus plus qu'à d'autres, il le regarde comme une nécessité qui s'impose à chacun à l'âge voulu, et non comme un bien relatif qui ne vaut que pour ceux qui en éprouvent véritablement le besoin. Pour définir un possible substrat philosophique de l'éloge du mariage chez Horace, c'est vers une tradition plus stoïcienne qu'épicurienne qu'il faut se tourner, en regardant du côté de Musonius Rufus qui peut, a posteriori, apporter son éclairage.

Musonius Rufus et le mariage dans le stoïcisme

178

Musonius Rufus écrit après Horace et l'on considère parfois que ses *Discours* sur le mariage cherchent à légitimer, sur le plan philosophique, les lois matrimoniales augustéennes. Mais c'est une lecture un peu rapide et l'éloge du mariage chez Musonius Rufus s'inscrit dans une tradition plus philosophique que politique.

Musonius Rufus a écrit un discours intitulé « Quelle est la fin principale du mariage » et un autre intitulé « Est-ce que le mariage est un handicap pour la poursuite de la philosophie ? », dont nous avons conservé quelques fragments. Or la critique a depuis toujours été frappée par la coïncidence entre les discours de Musonius Rufus et ce que nous savons des lois matrimoniales promulguées par Auguste, dont nous verrons qu'elles jouent un rôle dans la morale érotique des *Odes*⁸³. Le traitement de la natalité dans le cadre du mariage, notamment, est tout à fait significatif. Musonius Rufus rend ainsi hommage aux législateurs qui ont établi des privilèges pour les hommes et les femmes ayant de nombreux enfants et qui ont exposé à des amendes ceux qui demeuraient sans descendance⁸⁴. Or précisément, la *lex Pappia Poppaea* a mis en place, sous Auguste, un système complexe de retenues sur héritage et d'amendes à l'encontre de tous ceux qui avaient un nombre insuffisant de descendants, tandis qu'un accès prioritaire aux fonctions publiques ou administratives était réservé aux pères de famille nombreuse. Il est donc difficile de ne pas voir chez Musonius Rufus une allusion directe à la *lex Pappia*⁸⁵. Mais comme l'a très bien montré Valéry Laurant, il ne faut sans doute pas s'exagérer l'importance d'une telle allusion. Dans le même passage, Musonius Rufus loue le législateur

83 Sur la place de la législation matrimoniale d'Auguste dans les *Odes*, voir *infra*, p. 187-194.

84 Musonius XV a, p. 77.

85 Sur une possible allusion de Musonius Rufus à la *lex Pappia Poppaea*, voir Anton Cornelis Van Geitenbeek, *Musonius Rufus and the Greek Diatribe*, Assen, Von Gorcum, 1963, p. 79 n. 1.

pour avoir instauré une amende contre l'avortement : c'est un point qui ne figure absolument pas dans les lois augustéennes et que Valéry Laurand propose d'associer à l'antique loi de Romulus dont fait état Plutarque⁸⁶. Il s'agit sans doute moins, pour Musonius Rufus, de faire l'éloge d'Auguste et de ses lois matrimoniales, que de situer Auguste dans la lignée de tous les grands législateurs, lignée qu'il fait culminer dans la figure du sage. Si les *Discours* de Musonius Rufus comportent des allusions politiques, c'est moins parce qu'il entend légitimer sur le plan philosophique telle ou telle action politique que parce qu'il part des exemples politiques pour imposer le discours philosophique comme discours de vérité.

Le passage de l'idéologie politique à la pensée philosophique imprime à la réflexion sur le mariage un certain nombre de changements. D'Auguste à Musonius Rufus, il s'opère tout d'abord une inversion des priorités : alors que pour Auguste, le mariage sert avant tout à garantir l'intégrité et la reproduction de la classe dirigeante et vaut essentiellement pour les bénéfices qu'il apporte à la cité, chez Musonius Rufus, les bénéfices pour la cité restent finalement secondaires, ou plutôt ne constituent qu'une étape intermédiaire vers la véritable finalité. Pour le philosophe stoïcien, le mariage vaut comme première expérience de la communauté (κοινωνία) et de la bienveillance mutuelle : il importe ensuite que cette expérience soit étendue aux voisins, à la cité, puis à la race humaine tout entière. Le mariage est la condition de l'οἰκείωσις, mais non pas en tant qu'il est le lieu de la procréation, mais en tant qu'il est le lieu de l'expérience première de la κοινωνία, qui peut seule garantir la survie de la race humaine⁸⁷. On comprend dès lors que la procréation n'occupe absolument pas la même place chez Auguste et chez Musonius Rufus. Alors qu'il s'agit pour Auguste de régler à la fois la question de la baisse de la natalité pour garantir la survie de la cité, et la question de la légitimité des naissances pour garantir l'intégrité et la reproduction de la classe dirigeante, pour Musonius Rufus, la communauté des époux est la fin (τέλος) et la procréation n'est que le but (σκοπός), qui dépend des circonstances. C'est pourquoi le problème de la procréation occupe si peu de place chez le philosophe.

86 Voir Valéry Laurand, « Philosophie et politique : la "référence" ambiguë de Musonius Rufus aux lois d'Auguste sur le mariage : une lecture croisée de Dion, *Histoire romaine*, LVI, 1-10 et de Musonius XIII-XV », dans Perrine Galand-Hallyn et Carlos Lévy (dir.), *La Villa et l'univers familial dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008, p. 150-151, qui cite Plutarque, *Romulus*, 22, 3, chez qui l'on apprend que la loi de Romulus autorisait le divorce du mari lorsque la femme avait empoisonné son enfant.

87 Voir *ibid.*, p. 155-156, qui compare les *Discours* de Musonius Rufus aux discours d'Auguste sur le mariage tels que Dion les a reconstitués et qui montre ainsi toutes les différences qui séparent Dion LVI, 3, 7 de Musonius XV, p. 78, 7-13, ou encore Dion LVI, 7, 4 de Musonius XIV, p. 75, 10-15.

À la même époque, Sénèque a sans doute lui aussi écrit un traité sur le mariage, le *De matrimonio*, cité par Jérôme dans le *Contre Jovinien*. Les récents travaux de Chiara Torre ont montré que de nombreux fragments sont abusivement attribués à Sénèque et qu'il faut être extrêmement prudent dans la reconstitution du *De matrimonio*⁸⁸. Ceux que l'on peut lui attribuer avec certitude et avec vraisemblance suffisent cependant à mesurer la différence qui sépare ce traité des discours de Musonius Rufus. Ils abordent en effet pour la plupart les enjeux sociaux du mariage : ils stigmatisent les citoyens pauvres qui se marient par intérêt et pour échapper aux lois contre le célibat⁸⁹ et engagent les jeunes femmes à la *pudicitia*, valeur romaine s'il en est, que Sénèque illustre de surcroît par des *exempla* empruntés à l'histoire de l'*Vrbs*⁹⁰. Le discours ne prend une valeur plus universelle que lorsqu'il s'agit de condamner la passion, qui reste une folie même dans le cadre du mariage⁹¹. Seul un fragment incertain porte sur la nécessité du mariage. Il s'appuie sur Épicure pour inviter le sage à ne pas se marier : le mariage peut être un bien ou un mal selon les cas, le sage ne peut pas savoir si son épouse sera bonne ou mauvaise et le mariage est trop hasardeux pour qu'il y risque sa *tranquillitas*⁹². On voit que, contrairement à Musonius Rufus, Sénèque est loin de faire du mariage un bien naturel.

Lorsqu'il invite les jeunes filles nubiles à devenir des épouses ou lorsqu'il vante les bienfaits de l'*inrupta copula*, Horace introduit certes la morale traditionnelle dans les *Odes*, mais il n'explique jamais les enjeux sociaux du mariage : il n'est jamais question de procréation, de taux de natalité ou de pureté de la lignée ; le mariage est présenté comme un bien en soi, indépendamment des bénéfices que peut en tirer la société. De ce point de vue, Horace est plus proche de Musonius Rufus que de Sénèque. Il ne s'agit pas pour autant d'imaginer qu'une source de Musonius Rufus aurait précédé et influencé le poète. Les *Odes* n'évoquent pas davantage la question de l'οἰκείωσις et de la κοινωνία et le substrat stoïcien ne va pas de soi. Il n'est pas totalement exclu, cependant, qu'avant Musonius Rufus, des stoïciens contemporains d'Horace aient débattu de la question du mariage

88 Voir Chiara Torre, *Il matrimonio del Sapiens. Ricerche sul De matrimonio di Seneca*, Genova, Dipartimento di archeologia filologia classica e loro tradizioni, 2000. Pour une critique raisonnée des reconstitutions antérieures à celle de Chiara Torre, voir Fernand Delarue, « Le dossier du *De Matrimonio* de Sénèque », *Revue des études latines*, 79, 2001, p. 163-187.

89 Voir Jov. I, 49, 319 b-c = 87 Haase = 7 Bickel = 29 Votterro = Torre p. 159-161.

90 Voir Jov. I, 41, 387 b-c = 80 Haase = 21 Bickel = 43 Votterro = Torre p. 98-105, qui rapporte l'histoire de la vestale Claudia ; Jov. I, 49, 319c-320 b = 78-79 Haase = 29 Bickel = 50 Votterro = Torre p. 165, qui cite les exemples de Lucrèce, Cornélie, Porcia, Tanaquil et fait valoir que la *pudicitia* garantit la pureté de la lignée.

91 Voir Jov. I, 49, 318 d = 83-84 Haase = 4 Bickel = 26 Votterro = Torre p. 155-156, qui est un fragment que l'on peut attribuer avec certitude à Sénèque, ainsi que Jov. I, 49 318 b-c = 3 Bickel = 25 Votterro. et Jov. I, 49 319 b = 5 Bickel = 27 Votterro.

92 Jov. I, 48, 317d-318a = 1 Bickel = 23 Votterro.

et que celui-ci s'en fasse l'écho, sans entrer pour autant dans l'argumentation philosophique elle-même. Pour Marcel Bénabou, la fragilisation du mariage qui caractérise la fin de la République, avec une augmentation du nombre de célibataires et de divorcés, et la crise de la natalité ont suscité deux réactions parallèles : la réaction politique, celle d'Auguste, qui a essayé, par des lois, de redonner toute son importance à l'institution matrimoniale ; la réaction philosophique, celle des stoïciens, qui ont tenté de redonner du sens au mariage en prenant en compte la relation interindividuelle⁹³. Si vraiment ces deux réactions sont parallèles et répondent à la même crise, alors la philosophie stoïcienne n'a pas attendu Musonius Rufus pour s'intéresser au mariage. Mais cela reste bien sûr une hypothèse invérifiable. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'Horace présente le mariage comme un bien naturel, indépendamment du contexte spécifiquement romain, et que tout en se réappropriant la morale sociale du *mos maiorum*, il adopte sur le mariage un discours universel de type philosophique. Nous verrons, dans le chapitre suivant, que la morale du *mos maiorum* revêt à l'époque des *Odes* une dimension idéologique et politique forte : il se pourrait qu'il ait ainsi cherché ainsi à la gommer, ou du moins à la minimiser.

La morale érotique des *Odes* est donc aussi une morale sociale. La structure du recueil établit un lien de continuité entre inspiration civique et inspiration érotique qui, de fait, ne s'opposent jamais chez Horace. Dans certaines odes, l'amour est moral parce qu'il est civique : Valgius régule la passion dont il souffre en reprenant toute sa place dans la cité ; chez Paulus Maximus, l'éloquence judiciaire et l'éloquence érotique se confondent comme l'expression d'une seule et même vertu. D'autres odes reprennent à leur compte les principes hérités du *mos maiorum*, en faisant l'éloge du mariage, en condamnant l'adultère ou en réservant l'érotisme extra-conjugal aux femmes autorisées que sont les affranchies, les prostituées et les esclaves. En introduisant la morale sociale dans les odes érotiques, Horace rompt avec le modèle élégiaque, qui met en scène les amours illégitimes d'une *puella* de naissance libre et invite même parfois à l'adultère. Il s'inscrit davantage dans la filiation de la lyrique grecque archaïque telle qu'elle a été imitée et réinterprétée par Catulle, dans son *Carmen* 61 : comme Catulle, Horace conjugue le fort potentiel érotique de la jeune femme nubile et la morale matrimoniale. La morale sociale des *Odes* rencontre ainsi un choix poétique. Cela n'exclut pas qu'elle se construise aussi sur un substrat philosophique. On sait que l'éloge du mariage devient un thème stoïcien au

93 Marcel Bénabou, « Pratique matrimoniale et représentation philosophique », art. cit., p. 1255-1266.

moins à partir de Musonius Rufus et des débats à ce sujet ont pu avoir lieu dès l'époque d'Horace. S'il est difficile d'affirmer avec certitude que ce dernier se fait l'écho d'une pensée philosophique en marche, il est certain en revanche que, tout en se réappropriant les principes du *mos maiorum*, il prend soin de présenter le mariage comme un bien universel, indépendamment de ses implications sociales. C'est peut-être pour lui le moyen de gommer les enjeux politiques qui sont ceux du mariage au moment où il compose les *Odes*, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

LA MORALE SOCIALE DES ODES ÉROTIQUES A-T-ELLE UNE FONCTION POLITIQUE ?

Au moment où Horace compose ses *Odes*, l'idéologie augustéenne s'appuie, entre autres, sur l'idée que le Principat permet la restauration du *mos maiorum*, en même temps que le rétablissement des institutions de la République. C'est dans ce contexte que l'année 18 av. J.-C. voit la promulgation de lois matrimoniales. On peut dès lors se demander si l'importance que revêt la morale sociale dans les odes érotiques n'a pas une portée politique et si Horace ne célèbre pas à sa manière l'ambition morale du nouveau régime.

183

LES ODES ÉROTIQUES ET L'ADHÉSION D'HORACE AU NOUVEAU RÉGIME

Personnalités politiques et campagnes augustéennes dans les *Odes*

Plusieurs odes érotiques citent des personnalités politiques de l'entourage d'Auguste ou mentionnent des campagnes militaires du Prince. C'est un premier indice d'une possible fonction politique. L'éloge n'est certes pas aussi direct que dans la poésie encomiastique d'un Pindare, par exemple, mais c'est tout de même l'expression d'une certaine adhésion au nouveau régime.

Dans l'*Ode* I, 36, qui se termine par l'évocation des charmes de Damalis au banquet, on voit ainsi surgir Lamia. Il s'agit soit de Lucius Aelius Lamia soit de son frère Quintus, qui tous deux sont liés à Horace¹. La famille des Aelii Lamiae est une importante famille de Formies. L. Aelius Lamia, le grand-père, fut relégué pour avoir rallié la cause de Cicéron au moment de son exil et devint édile en 45 av. J.-C., puis préteur en 42. Son fils, le père de Lucius et Quintus, fut légat et propréteur d'Hispanie citérieure en 24 av. J.-C. et vainquit les Astures et les Cantabres². Lucius le fils, ami d'Horace, devint consul en 3 ap. J.-C., puis gouverneur d'Afrique en 15-16³. L'*Ode* I, 36 représente Lamia accueillant son camarade Numida qui revient sain et sauf d'une campagne en Espagne. Numida

- 1 Horace leur rend hommage dans l'*Ode* I, 26. Ils apparaissent également dans l'*Ode* III, 17 et dans l'*Épître* I, 14, 6-8, où l'on apprend que Quintus mourut jeune. On ne peut pas savoir lequel des deux Horace met ici en scène. Sur les deux frères, voir Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 301.
- 2 Voir Cassiod., *Chron. Min.* 2, 135 ; Dion LIII, 29, 1.
- 3 Voir Tacite, *Ann.* VI, 27, 2. Sur l'importance de la famille des *Aelii Lamiae*, voir aussi Juvénal, 4, 154 et 6, 385.

n'est pas connu par ailleurs, mais son association à Lamia laisse penser qu'il s'agit également d'un personnage historique et non d'un personnage fictif. L'*Ode* I, 36 ménage cependant une place telle à Lamia qu'il s'en trouve éclipsé. C'est ce qui conduit Robin Nisbet et Margaret Hubbard à penser que la célébration de son retour n'est qu'un prétexte pour rendre hommage à Lamia. Dans cette perspective, il pourrait n'avoir été choisi que parce qu'il revient d'Espagne, où le père de Lamia était encore légat. Que cette ode ait été écrite en hommage à Numida ou en hommage à Lamia, c'est en tout cas une ode symposiaque ancrée dans l'actualité politique, celle des campagnes menées par Auguste en Espagne contre les Cantabres.

184

Le Valgius de l'*Ode* II, 9 est C. Valgius Rufus. Horace l'exhorte à cesser de pleurer le jeune Mystès pour chanter plutôt les victoires d'Auguste sur les Cantabres et ses succès politiques auprès des Arméniens, des Parthes, des Scythes et des Sarmates. Valgius apparaît également dans la *Satire* I, 10, 81-83 comme membre du cercle de Mécène. Pline l'Ancien mentionne un ouvrage inachevé sur les herbes médicinales qu'il aurait dédié à Auguste⁴. Même s'il semble avoir fait une carrière d'homme de lettres plutôt qu'une carrière politique, il fut tout de même consul suffect en 12 av. J.-C. L'*Ode* II, 9, tout en évoquant l'amour de Valgius pour Mystès, a donc un évident ancrage dans la vie publique romaine, avec la mention d'un homme politique et des victoires d'Auguste.

Nous ne savons rien du Quinctus Hirpinus auquel Horace s'adresse dans l'*Ode* II, 11, mais il apparaît également dans l'*Épître* I, 16 et le contexte semble en faire un homme riche et en vue, puisqu'Horace le met en garde contre l'illusion des biens matériels et contre la bêtise de la foule qui le dit *beatus* pour de mauvaises raisons. Dans l'*Ode* II, 11, il le convie au banquet en lui conseillant de ne se soucier ni des Cantabres ni des Scythes. L'ode se termine par l'invitation de Lydé, qui est présentée comme une prostituée : elle mêle également érotisme et allusions aux campagnes d'Auguste. Dans l'*Ode* III, 14, Horace met en scène le retour d'Auguste, parti en guerre contre les Cantabres en 27 av. J.-C. Parce qu'il est revenu en laissant Agrippa achever la pacification du pays, Auguste a refusé le triomphe. Avec l'*Ode* III, 14, Horace lui rend cependant hommage et là encore, politique et érotisme cohabitent : l'ode s'ouvre sur l'évocation des sacrifices rituels accomplis par l'épouse et la sœur d'Auguste reconnaissantes ; elle s'achève comme une ode symposiaque, décrivant les préparatifs du banquet par lequel Horace entend fêter lui aussi le retour du Prince, avec notamment l'invitation de la belle Néère. Dans l'*Ode* IV, 1, le poète demande à Vénus de s'installer dans la maison de Paulus Maximus et de le favoriser. Or Paulus Maximus n'est pas une figure politiquement neutre et Horace ne le choisit pas

4 Pline, *Hist. nat.* XXV, 4.

par hasard. C'est un représentant de l'illustre famille des Fabii, lié à la maison d'Auguste par sa femme Marcia⁵. À l'époque où Horace écrit l'*Ode* IV, 1, ses rapports avec Auguste ne se limitent pas à cette alliance familiale. Il a commencé une carrière politique et fait partie de l'entourage du *princeps*: l'*Ode* IV, 1 a sans doute été écrite après le *Carmen Saeculare*, c'est-à-dire après 17 av. J.-C. ; Paulus Maximus s'est donc déjà illustré par son tribunat militaire en Espagne (en 26-25) et par sa questure en Orient (en 22-19)⁶. Dans l'*Ode* IV, 11, enfin, Horace prépare un banquet et invite la belle Phyllis. Aux vers 13-20, il lui révèle l'occasion de ce banquet : il entend fêter dignement l'anniversaire de Mécène. Là encore, une ode symposiaque se trouve rattachée à la vie publique romaine.

Un nombre significatif d'odes érotiques ménage donc une place à des personnalités politiques en vue et à l'actualité des campagnes militaires d'Auguste. Il ne s'agit évidemment pas de vouloir placer la lyrique érotique d'Horace sur le même plan que la lyrique encomiastique de Pindare. Mais il ne faut pas davantage minimiser l'impact de telles allusions. Le mode de réception des *Odes* s'y oppose.

L'impact des allusions politiques dans les *Odes*

Nous l'avons dit, les *Odes* d'Horace n'ont pas été écrites pour de véritables occasions⁷. Nous ne nous trouvons pas pour autant face à une poésie réservée à la lecture solitaire, dans un espace exclusivement privé. La pratique de la *recitatio*, bien développée à l'époque augustéenne, interdit de le croire. Comme l'a montré Adriano Pennacini, la *recitatio* recouvre à Rome des réalités très variées : un auteur peut lire son œuvre devant quelques amis avant de la rendre publique, mais il peut aussi la lire publiquement à l'occasion d'un concours, devant des auditeurs choisis ou non, ou encore la faire lire par des acteurs professionnels dans un théâtre⁸. Dans les *Satires*, Horace prétend se contenter

5 Sur Paulus Maximus et la famille des *Fabii*, voir Sen., *Contr.* II, 4, 11, Ov., *Pont.* I, 2, 1-3, *Fast.* I, 605-606. Sur l'importance qu'avait encore la famille des *Fabii* à l'époque augustéenne, voir Ronald Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1939, p. 76-77 et 396.

6 Il obtiendra le consulat en 11 et deviendra le rival de Tibère.

7 Voir *supra*, p. 82-84.

8 Adriano Pennacini, « L'arte della parola », dans Guglielmo Cavallo, Paulo Fedeli, Andrea Giardina (dir.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno, 1989, 4 vol., t. II, *La circolazione del testo*, p. 260. Il emprunte ces quatre catégories à Kenneth Quinn, « The poet and his audience », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 30.1, 1982, p. 154, mais Kenneth Quinn considère que seule la troisième a survécu au-delà de l'époque augustéenne et peut prendre le nom de *recitatio*. Un peu plus loin, il semble cependant remettre en cause lui-même la rigidité de ces catégories, puisqu'il affirme que le rôle d'Asinius Pollion n'a finalement été que de rendre plus formelles et plus importantes les lectures traditionnelles devant des amis (p. 160). Il reconnaît donc l'étroite parenté qui unit la première et la troisième situation, rejoignant par là le point de vue d'Adriano Pennacini. Florence Dupont prend surtout en compte la première forme de

de la première forme de *recitatio* : dans la *Satire* I, 4, 1, il affirme ne lire ses œuvres que devant un petit nombre d'amis ; dans la *Satire* I, 10, il reprend la même idée, refusant de voir ses poèmes concourir devant le juge Tarpa ou être proférés dans un théâtre⁹. On peut donc légitimement penser que les *Odes* ont été lues au cours de *recitationes* privées, alors devenues d'usage courant sous l'impulsion d'Asinius Pollion¹⁰. Mais le statut de ces *recitationes* privées est plus complexe qu'Horace ne veut bien le dire. Même lorsque la *recitatio* est réservée à des invités priés, pour peu que l'auteur ait déjà quelque notoriété ou qu'elle ait lieu chez un personnage important, elle constitue un véritable événement, dont le bruit se répand par toute la ville. Pline raconte ainsi que l'empereur Claude, ayant entendu parler d'une *recitatio* de Nonianus, s'y rendit sans y avoir été invité¹¹. Tacite rapporte que la *recitatio* du *Cato* de Curatius Maternus et le mauvais effet qu'elle produisit sur Vespasien alimentèrent le lendemain toutes les conversations dans la ville¹². Dans certains cas, le caractère privé de la *recitatio* n'empêche donc pas qu'elle ait un impact public. C'est particulièrement vrai pour Horace. Dans les *Satires*, il suggère au moins une fois qu'Auguste assistait à certaines *recitationes* données dans l'entourage

recitatio (« *Recitatio* and the reorganization of the space of public course », dans Thomas Habinek, Alessandro Schiesaro [dir.], *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 44-59). Elle considère notamment que la lecture des vers de Virgile au théâtre n'était pas une *recitatio* (p. 46 n. 5). Mais comme elle le note ensuite elle-même, c'est surtout la présence de Virgile parmi les spectateurs (Tac., *Dial.*, 13) qui empêche de considérer cette performance comme une *recitatio*.

9 Hor., *Serm.* I, 4, 71-74 et I, 10, 36-39.

10 Sén. Rh., *Contr.* 4, *Praef.* 2, écrit, à propos d'Asinius Pollion : *Illi ambitio in studiis non defuit; primus enim omnium Romanorum aduocatis hominibus scripta sua recitauit.*, « Il ne manqua pas d'ambition dans ses travaux littéraires ; il fut en effet le premier des Romains à réciter ses propres écrits devant un public convoqué à cet effet. » À partir de ce témoignage, on a souvent considéré qu'Asinius Pollion était l'inventeur des *recitationes*. Mais comme le faisait déjà remarquer Alexander Dalzell, cette idée n'est pas sans poser problème (« C. Asinius Pollio and the early history of public recitations at Rome », *Hermathena*, 86, 1955, p. 20-28). La lecture publique existait en effet dès la fin du III^e siècle, puisque les grammairiens lisaient et commentaient non seulement les œuvres des autres, mais aussi leurs propres écrits. Voir Suet., *Gramm.* I, 2 et II, 3-4, même si Suétone n'emploie jamais le terme de *recitatio*. On sait par ailleurs que Varron écrivit un *De lectionibus* en trois volumes qui portait vraisemblablement sur les lectures publiques. Même si ce *De lectionibus* date de la fin de la vie de Varron, le fait qu'il soit en trois volumes suppose que les lectures publiques existaient depuis assez longtemps pour offrir autant de matière. Asinius Pollion n'en est donc pas l'inventeur. Pour Kenneth Quinn, Asinius Pollion est cependant le premier à lui conférer un caractère organisé et à la faire précéder d'une certaine publicité (« The poet and his audience », art. cit., p. 159). C'est ainsi qu'il comprend l'expression *aduocatis hominibus* : tous ceux qui sont intéressés sont les bienvenus. Asinius Pollion aurait ainsi donné un caractère formel et une véritable ampleur à ce qui était jusque-là une pratique informelle et moins ambitieuse.

11 Plin., *Ep.* I, 13, 3.

12 Tac., *Dial.* II, 1.

de Mécène¹³. Et indépendamment de cette possible présence d'Auguste, il était suffisamment proche des cercles du pouvoir pour que la *recitatio* de ses poèmes fasse événement, en particulier lorsqu'il s'agissait de poèmes adressés à un personnage public ou le mettant en scène. Mario Citroni a raison de souligner l'importance de la fonction des adresses dans les *Odes* : même si le destinataire n'assiste pas à la *recitatio*, le fait qu'il soit un personnage public suffit à conférer au poème une fonction de communication réelle dans la société romaine¹⁴. Il est évident, par exemple, que l'éloge d'Auguste dans une ode, qu'elle soit lue en sa présence ou non, est un acte ancré dans la réalité politique.

Lorsqu'il mentionne une personnalité proche du Prince ou lorsqu'il fait référence aux campagnes militaires d'Auguste, Horace confère donc à ses odes érotiques une fonction politique. Dans ce contexte, la morale sociale qui s'y déploie doit être mise en perspective avec la place du *mos maiorum* dans l'idéologie des débuts du Principat.

Auguste et la restauration du *mos maiorum*

La morale matrimoniale est un élément important dans l'action et le discours politiques d'Auguste. En 18 av. J.-C., il promulgue ainsi la *lex Iulia de maritandis ordinibus* et la *lex Iulia de adulteriis*, qui seront suivies en 9 av. J.-C. de la *lex Papia Poppaea nuptialis*. Cette législation vise d'une part à défendre l'institution du mariage, d'autre part à encourager la procréation : l'adultère est lourdement puni, par la relégation pour les hommes et la répudiation pour les femmes, l'amant et sa maîtresse se voyant par ailleurs privés d'une grande partie de leur fortune ; des sanctions pécuniaires sont prévues pour les Romains célibataires ou sans enfant¹⁵. Cet appareil législatif répond à une situation conjoncturelle, marquée par une augmentation du nombre de célibataires et de divorcés et une forte baisse de la natalité¹⁶. Mais il s'inscrit également dans une préoccupation beaucoup plus large, qui se manifeste bien avant 18 : la restauration du *mos maiorum*, par laquelle le futur *Princeps* légitime son action politique dès avant Actium.

13 Hor., *Serm.* II, 1, 83-84, où Horace lit ses vers à Auguste, qu'il prend désormais pour seul juge.

14 Mario Citroni, « Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 10-11, 1983, p. 133-214.

15 Face aux protestations, Auguste vint au spectacle accompagné des neuf enfants de Germanicus, offrant aux yeux de tous l'image d'une famille féconde et engageant les Romains à suivre l'exemple de celui qui devait alors lui succéder. Voir Suet., *Aug.* 34 ; Giovanni Rotondi, *Leges publicae populi Romani. Elenco cronologico con una introduzione sull'attività legislativa dei comizi romani*, Milano, Libreria, 1912, p. 445 et 507 ; Ronald Syme, *The Roman Revolution, op. cit.*, p. 244 sq.

16 Sur la crise du mariage à laquelle ces lois viennent répondre, voir Marcel Bénabou, « Pratique matrimoniale et représentation philosophique : le crépuscule des stratégies », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 42/6, 1987, p. 1255-1266.

Dès l'époque du second triumvirat, Octavien entend en effet asseoir son autorité en se présentant comme le restaurateur des valeurs de la République et du *mos maiorum*. C'est tout à fait visible dans le combat qu'il mène pour décrédibiliser Antoine avant Actium : Antoine est décrit à la fois comme le fossoyeur de la *libertas* républicaine et comme un infâme débauché, prêt à tout pour assouvir sa passion pour Cléopâtre, y compris à trahir Rome ; face à lui, Octavien entend incarner le libérateur de Rome et le restaurateur de la morale traditionnelle¹⁷. C'est également le sens qu'il faut donner au programme de réfection des édifices religieux qu'il entreprend dès 42 av. J.-C. Cette année-là, il confie à Munatius Plancus la restauration du temple de Saturne, qui se poursuit jusqu'en 33 av. J.-C. Il confie ensuite à L. Cornificius celle du temple de Diane, qui se prolonge au moins jusqu'en 28 av. J.-C., année où il inaugure par ailleurs le temple d'Apollon Palatin¹⁸. Si l'on en croit le témoignage de Properce, c'est d'ailleurs au cours de cette même année 28 qu'un projet de loi obligeant les

- 17 Le conflit entre Antoine et Octavien, longtemps larvé, éclate en 32, avec la répudiation d'Octavie. Octavien passe aussitôt à l'offensive et fait ouvrir et divulguer le testament d'Antoine, gardé par les Vestales : on y découvre qu'Antoine veut être enterré à Alexandrie et qu'il fait de conséquentes donations aux enfants qu'il a eus de Cléopâtre (Dion L, 3 ; Plut., *Ant.* LVIII, 4-7). Ce testament s'inscrit dans la droite ligne de la cérémonie de 34, durant laquelle Antoine a fait décerner à ses fils le titre de roi, leur a attribué certaines provinces orientales, a nommé Cléopâtre reine d'Égypte et a associé à son règne Césarion, le fils qu'elle prétend avoir eu avec Jules César. Cette cérémonie, durant laquelle Antoine, Cléopâtre et leurs fils ont siégé sur des trônes d'or, a déjà passablement choqué les Romains (Plut., *Ant.* LV, 1.). Le testament ne fait que confirmer leurs craintes. Les bases de la propagande contre Antoine sont posées : tantôt il s'est laissé séduire par Cléopâtre et, amolli par les délices d'Orient, brade l'Empire romain, tantôt il a cédé à la tentation, tout orientale elle aussi, de la tyrannie, de ses excès et de la décadence qu'ils entraînent. Dans les deux cas, Antoine trahit la *libertas* romaine : ou bien il est assujéti à la *dominatio* d'une femme, et qui plus est d'une reine orientale, ou bien il exerce lui-même une *dominatio* de type oriental. D'après Dion Cassius, Octavien développa ce thème dans deux discours, l'un au Sénat, l'autre devant les soldats avant la bataille d'Actium (Dion L, 3 sq. et L, 24-30. Voir aussi Plut., *Ant.* LX, 1). Sur le chapitre des mœurs, Octavien reproche à Antoine de vivre en état constant d'ivresse. L'accusation est assez insistante pour obliger Antoine à réagir en publiant un *De sua ebrietate*, dans lequel il justifie son vice (Plin., *Ep.* XIV, 148). Face à un Antoine dépravé par le luxe oriental, Octavien tient à incarner la simplicité du *mos maiorum*. On sait qu'il fit voter une loi somptuaire (Suet., *Aug.* 34). Il ne se fit pas construire de maison, mais habita celle de l'orateur Calvus près du forum, puis celle d'Hortensius sur le Palatin. Il n'y fit installer ni marbre ni mosaïques. Il n'y disposait que d'une seule chambre, éte comme hiver (*ibid.*, 72 et 73.) Sur le chapitre de la nourriture, il affichait la même simplicité : il n'offrait jamais plus de trois plats dans les repas qu'il donnait, six dans les occasions les plus grandes, et affirmait aimer par-dessus tout le pain de seconde qualité, les petits poissons, le fromage de vache pressé à la main et les figes fraîches (*ibid.*, 74, 5 ; 76). Sur la valeur idéologique de la *libertas* et du *mos maiorum* à la fin de la République et au début du Principat, voir Bénédicte Delignon, *Horace et la comédie gréco-latine. Une poétique de l'ambiguïté*, Paris/Louvain/Dudley (Mass.), Peeters, 2006, p. 62-76.
- 18 Voir Suet., *Aug.* 24 et John Bert Lott, *The Neighborhoods of Augustan Rome*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 2004, p. 68-69 ; Marie-José Kardos, *Topographie de Rome*, Paris, L'Harmattan, 2000, 2 vol., t. I, *Les Sources littéraires latines*, p. 287.

Romains célibataires à se marier a vu le jour, pour être finalement abandonné¹⁹. Or certaines odes associent précisément restauration des édifices religieux et morale matrimoniale : Horace semble alors dire son adhésion au volet moral de l'idéologie augustéenne.

TEMPLES ET MORALE MATRIMONIALE DANS LES ODES

Invitation au mariage et dédicace du temple d'Apollon dans l'Ode III, 11

Dans l'Ode III, 11, le poète, pour convaincre Lydé de la nécessité de se marier, lui raconte l'histoire des Danaïdes. Le choix peut étonner. Le mythe n'est en effet guère édifiant pour une jeune femme romaine : les Danaïdes tuent leur époux ; seule Hypermnestre épargne le sien, mais ce faisant, elle ne respecte pas la promesse faite à son père. Le mythe est d'ailleurs avant tout un épisode du conflit qui oppose les deux frères Égyptos et Danaos, en Égypte, puis à Argos : le mariage n'est qu'une stratégie d'Égyptos, puis de Danaos, dans la guerre de succession qu'ils se livrent et il occupe une place très secondaire dans le récit, n'ayant pas de véritable portée morale en lui-même. Pour comprendre la présence des Danaïdes dans l'Ode III, 11 et leur association à l'invitation au mariage, il faut donc se tourner vers le sens tout particulier que revêt le mythe au moment où Horace compose le poème.

Eleonor Leach, pour justifier la convocation de cet épisode dans l'Ode III, 11, rappelle que le portique du temple d'Apollon Palatin, inauguré par Auguste en 28 av. J.-C., était précisément orné de statues des Danaïdes²⁰. Horace ferait ainsi allusion à l'actualité récente. L'hypothèse est intéressante, mais ne suffit pas expliquer la valeur morale que revêt ici le mythe. Il faut prendre en compte un autre élément important : l'évolution qu'il connaît au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ. C'est en effet seulement à cette époque qu'apparaît la tradition du châtement aux Enfers, selon laquelle les Danaïdes ont été condamnées à remplir pour l'éternité un vase percé. La première attestation littéraire que nous ayons conservée de ce fameux tonneau des Danaïdes se trouve dans l'*Axiochos*, un dialogue du Pseudo-Platon que l'on date généralement du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ²¹. Dans la poésie latine, le châtement des Danaïdes est mentionné par Tibulle et Propertius²². Lucrèce, en revanche, lorsqu'il évoque des jeunes

19 Voir Prop., *Él.* II, 7 et *infra*, p. 195.

20 Eleanor W. Leach, « Hypermestra's *querela*: coopting the Danaids in Horace Ode 3.11 and in Augustan Rome », *Classical World*, 102/1, 2008, p. 13-32. Sur l'inauguration de temple d'Apollon Palatin en 28 av. J.-C. et les statues des Danaïdes qui ornaient son portique, voir Prop., *Él.* II, 31, 1, Ov., *Am.* II, 2, 3, *Ars* I, 73.

21 Une première apparition du châtement des Danaïdes pourrait figurer sur une fresque de l'Esquilin. Voir Eleanor W. Leach, « Hypermestra's *querela* », art. cit., p. 19-20.

22 Tib., *Él.* I, 3 et Prop., *Él.* II, 1, 65-68.

filles subissant un tel supplice aux Enfers, ne fait aucune référence au mythe. Les jeunes filles ne sont d'ailleurs pas punies pour avoir tué leur époux, mais pour avoir fait preuve d'un désir insatiable²³. Lucrèce s'inscrit alors dans une tradition philosophique déjà attestée chez Platon²⁴, qui fait du vase percé une image de la passion que l'on ne peut assouvir, indépendamment des Danaïdes. Dans la poésie latine, c'est donc vraisemblablement à l'époque augustéenne que le châtement infernal s'est imposé comme dénouement du mythe. Or il en réoriente le sens : dans la mesure où les Danaïdes qui ont tué leur mari sont punies, Hypermnestre devient la véritable héroïne, récompensée pour avoir respecté la *pietas* due à l'époux. Le mythe revêt alors une valeur exemplaire pour la morale matrimoniale et c'est à ce titre qu'Horace le convoque.

Il est difficile d'affirmer avec certitude que les Danaïdes qui décoraient le temple d'Apollon Palatin étaient représentées avec leur vase percé : on ignore en effet si les statues hydrophores retrouvées sur le site du temple proviennent effectivement de son portique²⁵ et, même si l'on admet cette identification, leur posture renvoie davantage à la libation rituelle qu'au châtement infernal. Mais les travaux de Gilles Sauron ont montré qu'Auguste avait conçu le temple d'Apollon Palatin à la fois comme un monument à la victoire d'Actium et comme le symbole du retour à la paix et à la piété que cette victoire était supposée marquer²⁶. Les statues des Danaïdes étaient inscrites et deux d'entre elles se nommaient Cléopâtre. Comme les Danaïdes, Cléopâtre était égyptienne, elle avait épousé et assassiné un membre de sa famille, son second frère, Ptolémée XIV. Les statues des Danaïdes avaient donc une valeur idéologique : elles rappelaient que la victoire d'Actium et la mort de Cléopâtre marquaient la fin de l'impiété et du désordre moral²⁷.

23 Lucr., III, 1003-1010.

24 Platon, *Gorgias* 493b.

25 Sur les raisons qui permettent de penser que les statues hydrophores retrouvées entre 1862 et 1869 sur le site du temple sont celles des Danaïdes qui ornaient le portique, voir Maria Antonietta Tomei, « Le tre "Danaidi" in nero antico dal Palatino », *Bolletino di Archaeologia*, 1990, p. 35-48 et Lilian Balensiefen, « Überlegungen zu Aufbau und Lage der Danaidenhalle auf dem Palatin », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 1995, p. 189-209, pl. 48-53.

26 Gilles Sauron, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies religieuses et politiques à Rome*, Rome, École française de Rome, 1994, p. 502-510, qui analyse en ce sens le portique des Danaïdes, les deux décors d'ivoire qui ornent les porte du temple et la statue d'Apollon qui se trouvait au centre de l'*area*.

27 On a proposé d'autres explications pour justifier la présence des Danaïdes sur le portique du temple d'Apollon. Voir Barbara Kellum, « Sculptural programs and propaganda in Augustan Rome: the temple of Apollo on the Palatine », dans Rolf Winkes (dir.) *The Age of Augustus*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1985, p. 173 sq. et Stephen Harrison, « The sword-belt of Pallas: moral symbolism and political ideology (*Aen.* 8. 630-728) » dans Hans-Peter Stahl (dir.), *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context*, London, Duckworth, 1998, p. 223-242. Ils voient tous deux dans cette ode une possible attaque contre Cléopâtre et Antoine. Ils s'appuient sur le fait

En introduisant les Danaïdes pour convaincre Lydé de se marier, Horace associe donc à la valeur matrimoniale que le mythe revêt désormais, une allusion à la récente dédicace du temple d'Apollon Palatin, au sein duquel les statues des Danaïdes symbolisent l'ambition morale du nouveau régime²⁸. Une telle association confirme la valeur politique de la morale sociale des *Odes* : l'éloge du mariage fait écho à la politique augustéenne de restauration du *mos maiorum*, qui passe notamment par tout un programme de réfection et de construction d'édifices religieux.

Restauration des temples et morale matrimoniale dans l'*Ode* III, 6

Horace établit lui-même le lien entre morale matrimoniale et réfection des temples dans l'*Ode* III, 6. Or l'*Ode* III, 6 clôt la séquence des odes dites « romaines », dont la portée politique n'est plus à démontrer²⁹ : elle confirme ainsi la valeur politique de l'*Ode* III, 11.

L'*Ode* III, 6 s'ouvre sur une injonction à reconstruire les temples :

*Delicta maiorum inmeritis lues,
Romane, donec templa refeceris*

que les Danaïdes viennent d'Égypte et que, si l'on en croit Hygin, *Fabulae* CLXX, 3, et avant lui Apollodore, II, 1, 5, qui constitue évidemment une source de premier ordre pour Horace, deux des Danaïdes portaient le nom de *Cleopatra*. Cette hypothèse n'est pas totalement à écarter, mais elle est sans doute réductrice. La bataille d'Actium a eu lieu en 31 av. J.-C., et si la propagande d'Octavien contre Antoine le Romain dissolu, esclave des charmes orientaux de Cléopâtre, a occupé le premier plan de 35 à 31, au moment de l'édification du temple d'Apollon, Auguste est surtout soucieux d'asseoir son principat. Paul Zanker, quant à lui, considère qu'avec les Danaïdes, Auguste a voulu afficher sur le portique du temple d'Apollon une image de la réconciliation après une guerre fratricide (« Der Apollontempel auf dem Palatin », dans Kjeld de Fine Licht [dir.], *Città e architettura nella Roma imperiale*, Odense, Odense UP, 1983, p. 21-40). Cette hypothèse n'est guère convaincante : seule Hypermnestre refuse de tuer son futur époux ; il n'y a donc pas réconciliation des Danaïdes et des fils d'Egyptos. Dans certaines versions du mythe, Lyncée, épargné par Hypermnestre, revient même tuer les autres Danaïdes pour venger ses frères.

- 28 Certains commentateurs n'admettent pas le sérieux de la morale matrimoniale dans l'*Ode* III, 11. Kenneth Quinn considère ainsi que cette ode est un hymne ironique au mariage (Horace, *The Odes*, éd. Kenneth Quinn, London, Bristol Classical Press, [1980], 1997, p. 264-265). Il s'appuie notamment sur l'inadéquation du mythe avec le propos qu'il est supposé illustrer. Mais si l'on tient compte de la valeur particulière du mythe des Danaïdes à l'époque augustéenne, l'argument ne tient pas. Pour Rainer Nickel, l'*Ode* III, 11 est une ode plus politique qu'érotique et Hypermnestre est le symbole d'une résistance sans violence au pouvoir tyrannique (« Hypermnestra und Horaz: ein Beispiel für die Verweigerung einer Norm », *Der altsprachliche Unterricht*, 49/1, 2006, p. 66-70). On ne saurait adhérer à une telle lecture allégorique : Horace ne se positionne à aucun moment en opposant au régime augustéen.
- 29 Sur la place du *mos maiorum* et de la morale matrimoniale dans les *Odes* romaines, voir les analyses de Francis Cairns, « Horace, *Odes* 3.7: elegy, lyric, myth, learning, and interpretation », dans Stephen Harrison (dir.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 65-99.

*aedisque labentis deorum et
foeda nigro simulacra fumo.*

*Dis te minorem quod geris, imperas :
hinc omne principium, huc refer exitum.*

*Di multa neglecti dederunt
Hesperiae mala luctuosae.*

Bien qu'innocent, tu expieras les fautes de tes aînés,
Romain, jusqu'à ce que tu aies restauré les temples,
les sanctuaires effondrés des dieux et
leurs statues que la fumée noire a salies.

192

Parce que tu te soumetts aux dieux, tu es puissant :
d'eux naît le principe de toute chose, à eux tu dois rapporter la fin.
Les dieux, négligés, ont accablé de maux
l'Hespérie endeuillée³⁰.

La réhabilitation des temples est explicitement présentée comme une œuvre morale. Le raisonnement est le suivant : seule la piété garantit la puissance romaine ; dès que les Romains ont cessé d'honorer les dieux, ils ont perdu tout sens de la vertu et ont connu mille maux. Ce sont ces maux qu'Horace énumère ensuite. Aux côtés des deux défaites que les Romains ont essayées contre les Parthes, il mentionne, de manière tout à fait significative, la guerre civile et la bataille d'Actium :

*Paene occupatam seditionibus
deleuit urbem Dacus et Aethiops,
hic classe formidatus, ille
missilibus melior sagittis.*

Peu s'en est fallu que, trop occupée par les séditions,
la ville ne fût détruite par le Dace et l'Éthiopien,
celui-ci redoutable par sa flotte, celui-là
particulièrement doué pour tirer des flèches³¹.

Cette allusion à la guerre civile et à Actium est aussitôt suivie de la description des mœurs de la Rome impie :

Fecunda culpa saecula nuptias

³⁰ Hor., *Carm.* III, 6, 1-8.

³¹ Hor., *Carm.* III, 6, 13-16.

*primum inquinare et genus et domos :
hoc fonte deriuata clades
in patriam populumque fluxit.*

*Motus doceri gaudet Ionicos
matura uirgo et fingitur artibus,
iam nunc et incestos amores
de tenero meditatur ungui.*

*Mox iuniores quaerit adulteros
inter mariti uina.*

Des générations fécondes en crimes
ont commencé par souiller le mariage, la famille et les maisons :
coulant de cette source, le désastre
s'est répandu sur la patrie et sur le peuple.

Elle se plaît à apprendre les danses d'Ionie,
la vierge précoce, elle se forme aux artifices,
et désormais, aux amours impures
elle se prépare dès l'âge tendre.

Bientôt elle cherche des amants plus jeunes
à la table où son mari fait servir le vin³².

Après avoir stigmatisé les épouses adultères et les maris complaisants, Horace chante la vieille Rome, celle qui associait le courage guerrier et la plus grande moralité : il fait le portrait d'une génération de soldats rustiques (*rusticorum mascula militum proles*, v. 37-38), aussi endurants à la guerre qu'aux travaux des champs et parfaitement respectueux de l'autorité d'une mère sévère (*seuerae matris ad arbitrium*, v. 39-40). L'Ode III, 6 est donc construite autour d'une série d'oppositions : à la piété religieuse d'autrefois répond l'impiété d'aujourd'hui ; les victoires militaires d'hier ont été remplacées par les défaites et les guerres civiles ; à la respectable figure de la matrone s'est substituée la jeune épouse adultère. Lorsqu'Horace demande aux Romains de restaurer les temples, c'est-à-dire la piété d'hier, il leur demande en même temps de retrouver la vertu guerrière d'autrefois et la morale matrimoniale du *mos maiorum*. Et de fait, la réfection des temples ne se réduit pas à une politique de grands travaux :

32 Hor., *Carm.* III, 6, 17-26.

elle permet à Auguste de matérialiser la restauration du *mos maiorum*, qui fait partie de son programme et contribue à légitimer son pouvoir. Il n'y a donc rien d'étonnant à voir l'*Ode* III, 6 associer aussi étroitement et explicitement l'injonction à réhabiliter les temples et l'injonction à restaurer les mœurs de l'ancienne Rome. Horace rend hommage à la politique de réfection des édifices religieux entreprise par le nouveau régime et lui donne toute la valeur qui est la sienne en l'associant à la question de la morale matrimoniale.

Plusieurs indices permettent donc de penser que la place occupée par le *mos maiorum* dans les odes érotiques se fait l'expression d'une adhésion d'Horace au programme de d'Auguste. Horace n'est pas le premier à conférer à la poésie érotique une valeur politique : les poètes élégiaques l'ont fait avant lui et il n'est pas inutile de se tourner une nouvelle fois vers eux pour mesurer l'ampleur de l'implication politique d'Horace et la replacer dans son contexte.

POLITIQUE ET POÉSIE ÉROTIQUE AVANT HORACE : LE CAS DE L'ÉLÉGIE

Avant Horace, les poètes élégiaques ont eux aussi conféré une valeur politique à la poésie érotique. L'approche est cependant tout autre. Non seulement ils se sont fait l'écho de la crise des valeurs qu'a traversée Rome à la fin de la République, comme cela a été dit³³, mais ils ont souvent utilisé l'érotisme comme un espace de retrait, pour exprimer une forme de désengagement politique.

33 Comme l'a montré Sylvie Laigneau, l'élegie entre d'abord en résonance avec les changements de la condition féminine auxquels on assiste à la fin de la République et la place accordée à la *puella* dans l'élegie ne saurait être comprise sur le mode exclusivement ironique, comme c'est la tendance dans la critique anglo-saxonne (*La Femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999, p. 368-374). Dans la perspective historico-sociologique qui est la sienne, Sylvie Laigneau insiste beaucoup sur la rupture de l'élegie avec les valeurs traditionnelles : elle considère que l'élegie met l'amour au centre de tout, affirme le primat du privé sur le public sur fond d'éloge de l'*otium* et ce faisant, remet en cause toutes les valeurs qui fondent la société romaine. Elle rappelle que le poète élégiaque refuse ainsi la richesse (voir par exemple Prop., *Él.* III, 7, 1-3, Tib., *Él.* II, 3, 35-37 et 39-40), les honneurs militaires (voir par exemple Prop., *Él.* I, 6, 29-30, Tib., *Él.* I, 10, Prop., *Él.* III, 5, 1) et la carrière politique (voir par exemple Ov., *Tr.*, IV 10, 35-38, Prop., *Él.* IV, 1, 133-134). Claude Rambaux nuance cette lecture : l'élegie, tout en prenant en compte l'évolution des mœurs à la fin de la République, dit également à sa manière les problèmes que pose une telle évolution, les poètes élégiaques se faisant l'écho de l'émancipation féminine en même temps que des réticences qu'elle suscite inmanquablement (*Properce ou les Difficultés de l'émancipation féminine*, Bruxelles, Latomus, 2001, p. 334-336). Ce paradoxe explique notamment l'insistance de Properce sur la valeur de la *fidēs* : quels que soient les changements de la société romaine, l'amour ne peut pas être pensé en dehors des valeurs traditionnelles. Il faut comprendre dans la même perspective l'humour avec lequel les poètes élégiaques représentent parfois les affres de l'amour : si l'amant-poète donne à rire, c'est que le poète élégiaque, tout en se faisant le miroir de l'évolution des mœurs, continue de jeter sur l'amour un regard hérité du *mos maiorum*.

Dans l'Élégie II, 7, Propertius exprime clairement ses réticences à adhérer au nouveau régime, et en particulier au volet moral du programme d'Auguste :

*Nos uxor numquam, numquam seducet amica :
semper amica mihi, semper et uxor eris.
Gauisa es certe sublatam, Cynthia, legem,
qua quondam edicta flemus uterque diu,
ni nos diuideret : quamuis diducere amantes
non queat inuitos Iuppiter ipse duos.
« At magnus Caesar ». Sed magnus Caesar in armis :
deuictae gentes nil in amore ualent.*

Jamais aucune épouse, jamais aucune maîtresse ne nous séparera :
toujours tu seras ma maîtresse, toujours tu seras mon épouse.
Assurément tu t'es réjouie, Cynthia, de voir abrogée la loi
qui, quand elle fut édictée, nous a fait l'un et l'autre longtemps pleurer,
parce qu'elle risquait de nous séparer. Mais éloigner les amants contre leur gré,
Jupiter lui-même n'en a pas le pouvoir.
« Pourtant César est grand ». Mais César est grand à la guerre :
le nombre de peuples vaincus n'a aucune importance en amour³⁴.

De l'avis de tous les commentateurs, Propertius fait ici allusion à un projet de loi qui, d'une manière ou d'une autre, aurait contraint les jeunes Romains à se marier³⁵. De toute évidence, soit parce qu'elle n'est pas de naissance libre, soit parce qu'elle est déjà mariée, soit parce qu'elle a perdu le droit de se marier, Cynthia n'est pas une femme que le poète puisse épouser. L'élegie s'écrit donc contre la morale du *mos maiorum* : Cynthia est une femme autorisée pour une liaison passagère, mais le poète entend s'inscrire avec elle dans la durée ; cette passion exclusive et durable le détourne de son devoir civique, puisqu'il refuse de se marier. Propertius prête voix à un interlocuteur qui n'est pas nommé et qui lui objecte la grandeur de César. La formulation elliptique de l'objection est inversement proportionnelle à l'importance des enjeux qu'elle recouvre : Auguste est nécessairement à l'origine de cette proposition de loi ; elle s'inscrit dans son entreprise de restauration du *mos maiorum* ; en écrivant contre cette loi, Propertius prend explicitement ses distances avec la politique du nouveau

34 Prop., *Él.* II, 7, 1-6.

35 Voir notamment Jean-Paul Boucher, *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, De Boccard, 1980, p. 136 ; Ernst Badian, « A phantom marriage law », *Philologus*, 129, 1985, p. 82-98.

régime. La réponse du poète, tout aussi ramassée, est également lourde de sens : le terrain d'Auguste, c'est la *militia*, le terrain du poète, c'est l'érotisme, et chacun doit rester à sa place, sur le lieu de ses compétences. Properce fait de la *uita iners* érotique un espace de retrait, en marge du politique, un espace de liberté où les lois d'Auguste ne valent pas plus que celle du *mos maiorum*, un espace du désengagement civique. Et même lorsque Properce fait l'éloge d'Auguste et de ses victoires, il continue de faire de l'érotisme cet espace du retrait et du quant-à-soi politique. C'est tout à fait net dans l'*Élégie* III, 4. Le poète évoque le projet d'expédition d'Auguste contre les Parthes et imagine la joie qui sera la sienne lorsqu'il assistera au triomphe :

*Mars pater, et sacrae fatalia lumina Vestae,
ante meos obitus sit precor illa dies,
qua uideam spoliis oneratos Caesaris axes,
et subter captos arma sedere duces,
tela fugacis equi et bracati militis arcus,
ad uulgi plausus saepe resistere equos,
inque sinu carae nixus spectare puellae
incipiam et titulis oppida capta legam!*

196

Auguste Mars, et vous, feux prophétiques de la sainte Vesta,
qu'il vienne avant ma mort, je vous en supplie, le jour
où je pourrai voir le char triomphal de César chargé de dépouilles,
les chefs captifs assis sous les armes,
les traits des cavaliers en fuite, les arcs des soldats porteurs de braies,
les chevaux s'arrêtant souvent face aux applaudissements de la foule ;
et, reposant sur le sein de ma tendre maîtresse, je contemplerai le spectacle
et lirai sur les inscriptions le nom des villes conquises³⁶.

L'*Élégie* chante certes les victoires à venir d'Auguste, et de ce point de vue, elle peut apparaître comme un poème politique. Mais l'image du poète qui contemple le triomphe de loin, dans les bras de sa maîtresse, suggère plutôt la distance qu'un véritable engagement : le poète approuve la politique étrangère du Prince, mais souligne qu'il en est un simple spectateur et n'entend pas occuper d'autre position, la *uita iners* restant la règle. Pire : en regardant le triomphe de loin, c'est avec l'éloge lui-même qu'il prend du recul. Et de fait, le Properce des premiers livres est loin d'exprimer une parfaite adhésion au nouveau régime. Si l'*Élégie* II, 16 semble reprendre à son compte la propagande officielle autour d'Actium, qui fait d'Octavien le libérateur de Rome, l'*Élégie* II, 15 donne une

³⁶ Prop., *Él.* III, 4, 11-16.

tout autre version des événements³⁷. Si chacun se souciait du plaisir, nul ne s'intéresserait plus aux conquêtes et la guerre et Actium n'aurait pas eu lieu :

*Qualem si cuncti cuperent decurrere uitam
et pressi multo membra iacere mero,
non ferrum crudele neque esset bellica nauis,
nec nostra Actiacum uerteret ossa mare.*

Si tous désiraient mener une telle vie
et rester étendus, terrassés par l'excès de vin,
il n'y aurait plus ni fer cruel, ni navires belliqueux,
et la mer d'Actium ne roulerait pas nos ossements³⁸.

On est loin de l'image d'un Octavien salvateur : le futur Prince n'est pas nommé, mais il devient implicitement l'acteur d'un carnage réprouvé en tant que tel. En proposant cette double lecture de la bataille d'Actium, regardée comme un désastre dans l'*Élégie* II, 15 et comme une libération dans l'*Élégie* II, 16, Properce dit assez qu'il n'adhère pas complètement à la relecture officielle de l'événement.

Comme l'a très bien montré Marie Ledentu dans ses récents travaux³⁹, on retrouve la même forme de désengagement chez Tibulle, qui prend en particulier ses distances avec le nouveau régime en choisissant de faire l'éloge de Messala plutôt que celui d'Octavien. On sait que l'adhésion de Messala n'était certainement pas aussi entière que celle de Mécène par exemple : même après Actium, il proclamait son admiration pour Brutus ; il recevait chez lui Sextilius Ena, dont Sénèque le Père nous apprend qu'il donna lecture d'un poème sur les proscriptions et la mort de Cicéron ; il renonça à la distinction de *praefectus urbi* qui lui avait été accordée, au motif qu'il ne pouvait pas assumer une charge qui n'existait pas dans la constitution républicaine⁴⁰. D'une certaine manière, l'éloge de Messala s'inscrit davantage dans la tradition républicaine du patronage que dans la manifestation d'une adhésion au nouvel ordre politique romain. De ce point de vue, il est tout à fait significatif que l'*Élégie* I, 7 fasse de lui le pacificateur de Rome, autrement dit lui accorde la fonction qui est celle

37 Sur ce contraste entre l'*Élégie* II, 15 et l'*Élégie* II, 16, voir Marie Ledentu, In arto labor. *L'écriture et le pouvoir sous le Principat d'Auguste. Enjeux et modalités d'une interaction*, mémoire d'Habilitation à diriger des recherches, Paris-Sorbonne, 2012, p. 225-227.

38 Prop., *Él.* II, 15, 41-44.

39 Marie Ledentu, In arto labor. *L'écriture et le pouvoir sous le Principat d'Auguste*, op. cit., p. 205-242.

40 *Ibid.*, p. 207-208. Marie Ledentu s'appuie sur Plut., *Brut.* 53, 1-3, Sén. Rh., *Suas.* 6, 27, Tac., *Ann.* VI, 11 et Jer., *Chr.* 1991 et rappelle que le titre de *praefectus urbi* a sans doute existé à l'époque royale.

que la propagande officielle prête à Octavien après Actium. Tibulle reprend les thèmes de l'idéologie augustéenne, et notamment le thème de la restauration de la grandeur de Rome, mais les transfère à Messala, marquant ainsi une certaine distance, une adhésion qui n'est pas totale. On ne s'étonne pas, dès lors, de le voir faire lui aussi de l'érotisme un espace en marge du politique, un espace du retrait. Dans ses *Élégies*, l'univers érotique et l'univers politique restent parfaitement étanches, et à une exception près, sur laquelle nous reviendrons, le monde de Délie et le monde de Messala ne communiquent jamais. De ce point de vue, il est intéressant de rapprocher l'*Élégie* I, 7 de Tibulle et l'*Ode* IV, 11 d'Horace. Les deux poèmes prennent en effet la forme d'un *genethliakon*, c'est-à-dire d'un poème d'anniversaire, le premier offert à Messala, le second à Mécène. Mais alors que l'*Ode* IV, 11 se présente comme une ode symposiaque et s'ouvre sur une invitation à Phyllis, l'*Élégie* I, 7 est tout entière consacrée au triomphe de Messala et ne mentionne pas la *puella* du poète. Là où Horace met l'érotisme au service du politique, pour des raisons que nous verrons plus loin⁴¹, Tibulle sépare amour et politique : dans un *genethliakon* offert à Messala, il ne saurait être question de Délie.

Les poètes élégiaques, en faisant de l'érotisme un espace de retrait en marge de la vie politique, dans lequel les valeurs du *mos maiorum* n'ont pas cours, dans lequel on peut se livrer sans réserve à la *uita iners*, expriment donc une forme de désengagement politique, un refus d'adhérer pleinement au nouveau régime et au volet moral de son programme. L'élégie constitue un précédent pour Horace, puisqu'elle confère elle aussi à la poésie érotique une valeur politique. Mais c'est un précédent dont il prend le contrepied, puisque les élégiaques s'appuient sur l'érotisme pour mettre le politique à distance alors qu'il exprime, à travers les odes érotiques, son adhésion au nouvel ordre moral du Principat.

L'idéal moral des élégiaques et le contexte de l'adhésion d'Horace

Il ne faudrait pas cependant opposer de manière trop systématique Horace et les poètes élégiaques. Quelques élégies de Tibulle et de Propertius se font l'expression d'une aspiration à la restauration du *mos maiorum* qui prouve que le terrain était prêt pour une adhésion comme celle des *Odes*.

Dans l'*Élégie* I, 5, Délie a quitté le poète qui, pour tenter de calmer sa douleur, s' imagine retiré à la campagne avec son ancienne maîtresse, retrouvant les joies simples de la vie rustique :

*Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos,
area dum messes sole calente teret,*

41 Voir *infra*, p. 204-207.

*aut mihi seruabit plenis in lintribus uuas
 pressaque ueloci candida musta pede.
 Consuescet numerare pecus; consuescet amantis
 garrulus in dominae ludere uerna sinu.
 Illa deo sciet agricolae pro uitibus uuam,
 pro segete spicas, pro grege ferre dapem.
 Illa regat cunctos, illi sint omnia curae:
 at iuuet in tota me nihil esse domo.
 Huc ueniet Messala meus, cui dulcia poma
 Delia selectis detrahat arboribus:
 et, tantum uenerata uirum, hunc sedula curet,
 huic paret atque epulas ipsa ministra gerat.
 Haec mihi fingebam, quae nunc Eurisque Notusque
 iactat odoratos uota per Armenios.*

Je cultiverai mes terres et, gardienne des récoltes, ma chère Délie sera là
 quand au soleil brûlant on battra le blé sur l'aire,
 elle veillera sur mes vendanges dans leurs auges pleines
 et sur le moût clair extrait par des pieds agiles.
 Elle s'accoutumera à compter le bétail; elle habituera
 le petit esclave bavard à jouer sur les genoux de son affectueuse maîtresse.
 Elle pensera à offrir au dieu rustique une grappe de raisins pour les vendanges,
 des épis pour les moissons, un sacrifice pour le troupeau.
 Qu'elle dirige la maisonnée, qu'elle s'occupe de tout:
 il me plaira de n'être rien dans la maison tout entière.
 Là viendra mon cher Messala, pour qui Délie cueillera
 des fruits sucrés dans des arbres bien choisis.
 Honorant un si grand homme, elle prendrait soin de lui avec empressement,
 elle lui préparerait un repas qu'elle servirait elle-même.
 Voici ce que j'imaginai, doux vœux que l'Eurus et le Notus
 dispersent maintenant à travers l'Arménie parfumée⁴².

Dans le rêve du poète, Délie a tout de la matrone romaine telle que Caton
 lui-même ne saurait l'espérer, gérant parfaitement son petit domaine rustique,
 dirigeant la maisonnée, accomplissant ses devoirs religieux. Il n'est plus question
 ni de passion ni d'adultère, et l'érotisme de l'*Élégie* I, 5 a toute la stabilité
 d'une union matrimoniale bien réglée par le *mos maiorum*. Tibulle souligne
 bien sûr lui-même que cette Délie revêtue de la *dignitas* d'une matrone n'est

42 Tib., *Él.* I, 5, 21-34.

qu'un rêve, qui s'inscrit dans une réalité bien différente : celle du *discidium* et de la trahison de la *puella*, partie avec un rival. Mais ce rêve est l'expression d'une aspiration profonde à un érotisme qui renouerait avec les valeurs de la morale traditionnelle. C'est au regard de cette aspiration que la rencontre de Délie et de Messala prend tout son sens. L'*Élégie* I, 5 est en effet la seule élégie dans laquelle Délie et Messala sont réunis et ce n'est évidemment pas un hasard. Comme nous l'avons rappelé, Messala se distingue par un attachement particulier aux valeurs politiques républicaines. La rencontre de Délie et de Messala, qui incarnent ici respectivement la *dignitas* de la matrone et la *libertas* des grandes figures politiques de Rome, symbolise donc le rêve d'une double restauration : la restauration du *mos maiorum* et la restauration de la *res publica* qui, dans l'imaginaire romain, sont finalement indissociables et qu'Auguste a mis habilement au cœur de son discours politique. Si Délie peut ici rencontrer Messala, c'est que dans un monde où les valeurs du *mos maiorum* auraient retrouvé toute leur place, vie érotique et vie politique ne pourraient que se réconcilier. Ou, pour le dire autrement, si Rome se mettait à nouveau à ressembler à Rome, avec des matrones pleines de *dignitas* et des hommes politiques garants de la *libertas*, le poète n'aurait plus besoin de prendre la posture de la *uita iners* et de s'inventer une vie érotique en marge de la cité.

L'*Élégie* I, 5 prouve que le programme de restauration morale porté par Auguste arrive en terrain favorable : ce qui prendra la forme d'une adhésion politique chez Horace n'est chez Tibulle qu'une aspiration, mais quelques années séparent les deux poètes, qui peuvent facilement expliquer que l'on passe de l'utopie à l'engagement politique. De Tibulle à Horace, on assistera à l'évolution de la société romaine et à l'adhésion progressive d'une partie de l'élite au nouveau régime. C'est un mouvement que l'on voit à l'œuvre entre le 2^e et le 3^e livre des *Élégies* de Propertius.

L'*Élégie* III, 9 marque une étape importante dans le rapport de Propertius au politique et un changement qui le rapproche d'Horace⁴³. Sollicité par Mécène, il accepte l'idée de chanter les héros du passé et du présent, mais en suivant l'exemple de son *patronus*, qui s'engage auprès d'Auguste au nom de la *fides* tout en refusant les charges officielles. Autrement dit, Propertius accepte l'idée d'un engagement qui ne fasse pas de lui le chanteur officiel du régime. Cette position n'est pas très éloignée de celle qu'adopte Horace lorsqu'il se fait l'écho de la politique augustéenne sans pour autant chanter les hauts-faits d'Auguste dans des vers épiques. On ne s'étonne pas, dès lors, de trouver dans le livre III des élégies qui, comme les odes érotiques, se réapproprient les principes du *mos*

43 Sur l'*Élégie* III, 9 et la figure de Mécène comme modèle pour Propertius, voir Marie Ledentu, *In arto labor. L'écriture et le pouvoir sous le Principat d'Auguste*, op. cit., p. 232-236.

maiorum, se faisant ainsi l'écho de la restauration morale entreprise par Auguste. C'est au livre III, par exemple, que figure la fameuse élégie de Postumus et Galla, l'*Élégie* III, 12 : Postumus est parti en campagne avec Auguste ; son épouse Galla, éplorée, l'attend en lui restant parfaitement fidèle. Le poème mêle des motifs typiquement élégiaques, comme la *querela* ou la supériorité de la *militia amoris* sur la *militia*, et un éloge de la *fides* matrimoniale, avec une référence à Pénélope et au motif du *pudor*. En faisant l'éloge du mariage, et qui plus est du mariage de Postumus, qui fut sénateur et proconsul, et de Galla, sœur d'Aelius Gallus, second préfet d'Égypte, Properce chante la restauration des valeurs traditionnelles à Rome et inscrit ce chant dans le contexte politique du programme d'Auguste. L'*Élégie* III, 13, qui stigmatise la cupidité et la débauche des jeunes Romaines, rappelle quant à elle l'*Ode* III, 6 d'Horace. Le poète se compare à Cassandre, qui dit la vérité mais que nul ne croit : c'est une nouvelle posture qu'il adopte ici, la posture d'un défenseur du *mos maiorum*. Cela ne l'empêche pas de continuer à chanter la passion érotique dans d'autres poèmes du même livre. Mais à côté de la voix élégiaque qui, depuis le premier livre, dit la crise du *mos maiorum* et célèbre la *uita iners*, se fait entendre dans le livre III une voix très différente, qui invite à la restauration de la morale traditionnelle et dit son adhésion au nouveau régime, par l'intermédiaire de Mécène. Le livre III et les trois premiers livres des *Odes* sont contemporains : Properce et Horace témoignent tous deux qu'un changement s'opère dans la société romaine et que le programme de restauration du *mos maiorum* porté par Auguste vient répondre à une aspiration partagée par une partie de l'élite romaine.

LA POÉSIE ÉROTIQUE, SUBSTITUT D'UNE POÉSIE POLITIQUE EMPÊCHÉE

De même qu'il faut nuancer le désengagement politique de l'élégie, il faut nuancer l'engagement politique des odes érotiques. D'une part, toutes les odes érotiques ne se font pas l'expression d'une adhésion au nouveau régime. D'autre part, parmi les odes érotiques qui ont une dimension politique, certaines ne font pas allusion au programme de restauration morale d'Auguste et la fonction politique de l'érotisme est tout autre. Il arrive en particulier que l'érotisme serve de substitut à une poésie politique qui ne peut pas s'écrire.

Le poème symposiaque comme substitut du triomphe dans l'*Ode* III, 14

L'*Ode* III, 14 est une *cena aduenticia* par laquelle le poète entend fêter le retour d'Auguste. Les liens qui unissent la lyrique politique et la lyrique érotique apparaissent en particulier dans les quatre dernières strophes :

Hic dies uere mihi festus atras

*eximet curas; ego nec tumultum
nec mori per uim metuam tenente
Caesare terras.*

*I, pete unguentum, puer, et coronas
et cadum Marsi memorem duelli,
Spartacum si qua potuit uagantem
fallere testa.*

*Dic et argutae properet Neerae
murreum nodo cohibere crinem;
si per inuisum mora ianitorem
fiet, abito.*

202

*Lenit albescens animos capillus
litium et rixae cupidos proteruae;
non ego hoc ferrem calidus iuuenta
consule Planco.*

Ce jour, qui est pour moi vraiment un jour de fête,
dissipera les noirs soucis; moi, je ne crains ni désordre,
ni mort violente, tant que César
est maître du monde.

Va chercher du parfum, garçon, et des couronnes,
et une jarre qui se souvienne de la guerre contre les Marses,
si toutefois Spartacus, dans sa course errante,
a épargné une poterie.

Parle et presse Nérée à la voix claire
de nouer ses cheveux couleur de myrrhe;
si un portier odieux
te retarde, va-t'en.

Une chevelure qui blanchit apaise les cœurs
avidés de querelles et de violentes disputes;
je n'aurais pas supporté cela dans l'ardeur de ma jeunesse,
sous le consulat de Plancus⁴⁴.

44 Hor., *Carm.* III, 14, 13-28.

L'apostrophe au *puer* du vers 17 est introduite sans transition après l'évocation du sentiment de sécurité que le retour d'Auguste procure au poète. L'impératif monosyllabique *i* en début de vers accentue le caractère abrupt du nouveau motif : les préparatifs du banquet apparaissent ainsi comme la réaction immédiate et spontanée à cette sécurité retrouvée. Cette relation étroite entre la paix et le banquet est héritée de la Grèce archaïque, mais elle est renouvelée au regard des *realia* de l'histoire romaine : le banquet, donné en l'honneur d'Auguste et grâce à Auguste, est un banquet qui se rappelle à chaque instant la fragilité et l'importance de la paix à Rome. Le vin est tiré d'une ancienne jarre, « qui se souvient de la guerre contre les Marses », c'est-à-dire de la guerre sociale durant laquelle les Marses prirent la tête des alliés italiens ligés contre Rome : la guerre sociale est un épisode de l'histoire romaine qui illustre parfaitement la menace permanente du conflit, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, et la capacité de l'*Vrbs* à ramener la paix, en l'occurrence à dominer et à pacifier toute l'Italie. Dans la même perspective, on peut comprendre de deux manières la précision apportée par la dernière strophe. Le sens exclusivement érotique est le suivant : le poète n'attendra pas indéfiniment à la porte de Néère comme il l'aurait fait sous le consulat de Plancus, c'est-à-dire du temps de sa jeunesse, parce qu'il est désormais moins patient ou plus sage. Mais il est étrange, dans une ode symposiaque, d'introduire des repères temporels, et plus encore de les donner comme on le ferait dans les annales. Cette entorse à la règle de la temporalité symposiaque, habituellement anhistorique⁴⁵, ne peut s'expliquer que parce que l'ode s'ouvre sur le retour d'Auguste, autrement dit sur un thème politique. Le consulat de Plancus se situe en 42 av. J.- C., c'est-à-dire après l'assassinat de César, au moment de la bataille de Philippes, alors que républicains et césariens se déchirent et qu'Horace a choisi le mauvais camp. La paix recherchée sur le terrain érotique devient une métaphore de la paix espérée sur le terrain politique : de même que le poète refuse de faire le siège de la maison de Néère et rejette la *militia amoris*, de même il aspire à la fin des guerres civiles et à la sécurité que lui offre Auguste, désormais maître incontesté de Rome. La lyrique érotique est donc mise au service de la lyrique politique : la scène symposiaque ne vaut pas en elle-même, mais comme moyen de faire indirectement l'éloge d'Auguste *pacifcator*.

La question qui se pose alors est celle de la raison d'être d'un éloge aussi indirect : pourquoi le détour symposiaque est-il nécessaire ici, alors que dans de nombreuses autres odes, Horace fait très directement l'éloge du Prince ? La réponse réside dans le contexte tout à fait singulier de ce retour d'Espagne. On sait qu'Auguste, parce qu'il a laissé Agrippa achever la pacification espagnole, a refusé le triomphe. D'une

45 Sur la temporalité dans la poésie lyrique, qui se caractérise par son ancrage dans un présent non situé dans le temps historique, voir *supra*, p. 79-81.

certaine manière, en chantant son retour à Rome et son œuvre pacificatrice, Horace propose un substitut poétique à cet impossible triomphe. Le rôle de la lyrique symposiaque est de lui conférer la couleur d'une fête privée, et non celle d'une cérémonie publique: le poète se conforme ainsi lui aussi aux volontés du Prince. Et de fait, dès le début de l'ode, avant qu'il soit question du banquet, le retour d'Auguste est traité sur un mode plus érotique que politique. L'épouse d'Auguste est qualifiée au vers 5 de *unico gaudens marito*. Elle apparaît donc ici non pas dans sa fonction officielle de femme du Prince, mais dans sa fonction privée d'épouse aimante, ce qui la rapproche, d'une certaine manière, des femmes que chante le poète dans ses odes érotiques. *Gaudere* prend d'ailleurs souvent dans la poésie érotique une connotation sexuelle sur laquelle Horace joue peut-être ici pour chanter la fidélité de l'épouse du Prince.

204

Dans l'*Ode* III, 14, la lyrique érotique se met donc au service de la lyrique politique en autorisant un éloge d'Auguste que la situation particulière du retour d'Espagne rend problématique. Le poème symposiaque remplace l'épiniéc qui ne peut s'écrire puisque le *Princeps* a refusé le triomphe. On notera que, dans ce cas, la *recitatio* constitue certainement la performance idéale: c'est un lieu public qui permet à l'ode d'atteindre effectivement la visée encomiastique que lui a fixée le poète; mais ce n'est pas un lieu officiel, ce qui permet à l'hommage de conserver un caractère informel, donc de respecter la volonté du Prince. Cette capacité de la poésie érotique à se substituer à une poésie politique empêchée est plus nette encore dans l'*Ode* IV, 11.

Le poème symposiaque comme *genethliakon Maecenatis* dans l'*Ode* IV, 11

L'*Ode* IV, 11 est une ode symposiaque: Horace invite Phyllis à quitter son amant Télèphe pour venir chez lui fêter l'anniversaire de Mécène. L'ode ne permet absolument pas de déterminer si Mécène sera présent ou non et l'occasion du banquet n'est révélée qu'au vers 18:

*Vt tamen noris quibus aduocaris
gaudiis, Idus tibi sunt agendae,
qui dies mensem Veneris marinae
findit Aprilem,*

*iure sollemnis mihi sanctiorque
paene natali proprio, quod ex hac
luce Maecenas meus affluentis
ordinat annos.*

Il faut cependant que tu saches pour quelles réjouissances

tu es appelée : tu dois célébrer les Ides
qui divisent le mois de Vénus marine,
le mois d'avril,

jour pour moi à juste titre solennel et presque plus sacré
que mon propre anniversaire, puisque c'est en partant de cette
journée que mon cher Mécène
met en ordre les années qui affluent⁴⁶.

En affirmant que Phyllis est en droit de savoir pour quelle occasion elle est invitée, Horace crée une attente et prend plaisir à différer le moment où il répond, le nom de Mécène n'apparaissant que dans la strophe suivante. Il souligne ainsi lui-même ce que la mention tardive de son *patromus* peut avoir de surprenant dans une ode supposée le célébrer. Et de fait, l'hommage prend une forme radicalement différente de celle que l'on trouve, par exemple, dans l'*Ode* I, 1, où *Maecenas* est le premier mot du premier vers, au vocatif, avec une évidente valeur dédicatoire. Parmi les neuf odes où figure Mécène, l'*Ode* IV, 11 est d'ailleurs la seule qui ne lui soit pas directement adressée⁴⁷. C'est également la seule dans laquelle l'action politique de Mécène ne soit pas évoquée, directement ou indirectement : il est simplement question de son anniversaire et de son vieillissement⁴⁸. Certaines odes des trois premiers livres associent également Mécène au banquet, mais c'est Mécène lui-même qui est convié, la dimension politique est clairement affichée et l'érotisme est absent. Dans l'*Ode* I, 20, Horace promet ainsi de servir un vin qu'il a cacheté le jour où son *patronus* a été applaudi par la foule alors qu'il revenait au théâtre après une longue maladie : c'est une manière de rappeler l'hommage populaire qu'il a reçu. Dans l'*Ode* III, 8, le poète encourage son ami à oublier ses soucis politiques pour venir au banquet : il dresse la liste de toutes les pacifications désormais achevées aux frontières de Rome, faisant ainsi allusion aux charges qu'assume

46 Hor., *Carm.* IV, 11, 13-20.

47 Voir Hor., *Carm.* I, 1, 1, 20, 5, II, 12, 11, II, 17, 3, II, 20, 7, III, 8, 13, III, 16, 20, III, 29, 3.

48 Dans l'*Ode* II, 20, Mécène semble également occuper une place secondaire. La situation n'est cependant pas tout à fait la même. L'épithète *dilecte* qui lui est attribuée peut en effet être interprétée sur un plan politique (Mécène fait partie de l'élite) aussi bien que sur un plan affectif (Mécène est le préféré d'Horace). Les deux interprétations sont sans doute en jeu. L'ode dit en effet la gloire du poète, son apothéose et son immortalité. Dans un tel contexte, l'apostrophe à Mécène convoque l'opposition traditionnelle, héritée de la lyrique grecque archaïque, du poète qui accède à l'immortalité par ses vers et de l'homme politique qui n'accède à l'immortalité qu'à condition que le poète veuille bien le chanter. L'idée n'est pas explicitement exprimée, mais c'est bien parce que Mécène est un homme politique que l'apostrophe prend sens ici. L'*Ode* II, 20 est par ailleurs la dernière ode du livre II : l'apostrophe peut avoir une fonction dédicatoire, comme celle qui ouvre le livre I, et constituer, à ce titre, un nouvel hommage.

officieusement Mécène dans l'administration intérieure lorsqu'Auguste part en campagne militaire. Dans l'*Ode* III, 29, Horace invite Mécène à trouver un juste équilibre entre l'*otium* et le *negotium* : le banquet est là encore prétexte à rappeler le rôle politique de son *patronus*. En dehors de l'*Ode* IV, 11, une seule ode associe Mécène à une thématique érotique : c'est l'*Ode* II, 12. Mais la situation est très différente : il s'agit d'opposer le poète, chantre de l'érotisme, et Mécène, seul capable de raconter les hauts-faits de César. L'érotisme et la politique sont alors donnés comme deux univers hétérogènes, du moins si l'on ne tient pas compte des dernières strophes⁴⁹, et le motif de la *recusatio* est une manière de dire la supériorité de l'homme politique sur le poète érotique. L'*Ode* IV, 11, parce qu'elle n'est pas directement adressée à Mécène, parce qu'elle l'associe à la lyrique érotique et ne rend pas hommage à son action politique, occupe donc une position tout à fait singulière. C'est pourquoi sans doute tous les commentateurs n'admettent pas la dimension encomiastique du poème⁵⁰.

206

Le fait qu'une ode aussi singulière se trouve dans le livre IV n'est évidemment pas le fruit du hasard. Ce qui peut expliquer le traitement particulier de Mécène dans cette ode symposiaque, ce sont bien sûr tous les événements politiques qui séparent les trois premiers livres des *Odes* du quatrième. Parmi ces événements, la disgrâce dont le *patronus* d'Horace semble avoir été victime auprès d'Auguste joue nécessairement un rôle. On sait en effet que les relations de Mécène et d'Auguste ont connu un certain refroidissement dont Tacite se fait l'écho⁵¹. Il ne s'agit pas, bien sûr, de suivre Eckart Lefèvre lorsqu'il affirme qu'Horace prend ici ses distances avec Mécène en raison de cette disgrâce⁵². Mais il est évident que, face à cette nouvelle donne politique, Horace ne peut plus faire l'éloge de son *patronus* aussi ouvertement que dans les trois premiers livres. L'invitation à

49 Sur le sens qu'il faut donner aux dernières strophes, voir *supra*, p. 165-167.

50 Gordon Williams considère que l'*Ode* IV, 11 est une ode « légère » et qu'il ne faut pas accorder d'importance particulière à la mention de Mécène (*Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 87). Steele Commager insiste sur la valeur affective forte de *meus Maecenas* et sur le sentiment de communauté de destin qui attache Horace à son *patronus*, l'amitié des deux hommes l'emportant ici sur les fonctions politiques de Mécène (*The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962, p. 304). Eduard Fraenkel considère, en revanche, que la principale fonction de l'ode est de rendre hommage à Mécène (*Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 416-417). Il est suivi par la plupart des commentateurs récents : voir Timothy Johnson, *A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 2004, p. 158, qui note que la puissance de l'éloge réside dans l'unification des thématiques privées et des thématiques politiques ; Paolo Fedeli dans *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, éd. et comment. Paolo Fedeli, Irma Ciccarelli, Firenze, Felice Le Monnier, 2008, p. 471, qui considère que l'invitation à l'anniversaire est un subterfuge pour rendre hommage à Mécène.

51 Tac., *Ann.* III, 303-4.

52 Eckart Lefèvre, « Horaz und Maecenas », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.31.3, 1981, p. 2024-2025, qui s'appuie notamment sur le fait que Mécène n'est plus nommé dans la poésie d'Horace à partir de *Epist.* I.

Phyllis lui permet de réaffirmer son amitié pour Mécène, mais en se situant sur un terrain dont il commence prudemment par indiquer qu'il est entièrement privé. De ce point de vue, les débats sur les rapports qu'entretiennent, dans l'*Ode* IV, 11, la forme symposiaque et le *genethliakon* n'ont guère de sens et Paulo Fedeli a raison de dire qu'Horace joue sur l'hybridité formelle⁵³. L'éloge de Mécène est devenu problématique et il ne peut pas lui offrir un véritable poème d'anniversaire, avec la dimension explicitement encomiastique que le genre lui imposerait. L'invitation à Phyllis lui permet de rendre hommage à son ami sans avoir l'air de provoquer Auguste. Autrement dit la forme symposiaque autorise le *genethliakon* et trouve en lui sa raison d'être, le poème érotique se faisant le substitut du poème politique qui ne peut pas s'écrire.

Les odes érotiques ont donc des fonctions politiques différentes. Certaines mentionnent des personnalités de l'entourage d'Auguste ou célèbrent les dernières victoires du Prince et endossent ainsi, de manière indirecte, une fonction encomiastique. D'autres, parce qu'elles associent morale matrimoniale et allusion à des édifices religieux dotés d'une valeur idéologique, expriment une forme d'adhésion au nouveau régime et à son programme de restauration du *mos maiorum*. Une telle adhésion ne doit pas étonner : l'aspiration à un renouveau de la morale traditionnelle chez Tibulle et la cohabitation, dans le livre III de Propertius, de l'inspiration érotique et de l'inspiration civique indiquent qu'au moment où Horace compose ses *Odes*, toute une partie de l'élite romaine adhère peu à peu au Principat et au nouvel ordre politique et moral qu'il instaure. Certaines odes érotiques enfin ont une fonction politique tout à fait différente : la poésie érotique sert de substitut à la poésie politique lorsqu'elle est empêchée. Dans l'*Ode* III, 14, le poème symposiaque remplace ainsi l'épinicie qui ne peut s'écrire puisqu'Auguste a refusé le triomphe. Dans l'*Ode* IV, 11, le poème symposiaque remplace le *genethliakon* qui ne peut s'écrire puisque Mécène est devenu *persona non grata*. L'érotisme permet simplement le transfert sur le terrain privé d'un discours qui ne peut plus se tenir sur le terrain public.

53 Paulo Fedeli, dans *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, éd. cit., p. 473, qui s'oppose à Hermann Tränkle, « Gedanken zu zwei umstrittenen Oden des Horaz », *Museum Helveticum*, 51, 1994, p. 213, pour qui l'anniversaire de Mécène est le thème central et ne prend qu'accidentellement la forme d'un billet d'invitation, aussi bien qu'à Hans Peter Syndikus *Die Lyrik des Horaz* [1972-1979], Stuttgart, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, 2 vol., t. I, p. 374, qui regarde au contraire l'anniversaire comme un motif secondaire à l'intérieur d'une ode avant tout symposiaque. Sur l'hybridité des formes dans les *Odes* érotiques comme héritage hellénistique, voir *infra*, p. 242-245.

LA PAIX ET LA GUERRE DANS LES ODES ÉROTIQUES : ÉTHIQUE PHILOSOPHIQUE, MORALE SOCIALE ET POLITIQUE

Si les odes contre la passion érotique semblent devoir davantage à l'éthique philosophique, tandis que les odes matrimoniales semblent devoir davantage à la morale traditionnelle romaine, il est évident qu'Horace ne crée pas de catégories étanches et que la morale des *Odes* est un tout, qui mêle principes d'origine philosophique, valeurs du *mos maiorum* et enjeux politiques. Ainsi, les motifs de la paix et de la guerre, qui relèvent par nature de la morale sociale, permettent également, dans certaines odes, de construire une morale d'origine philosophique.

209

LA GUERRE, L'ÉROTISME ET LA MORALE DANS LES ODES

Dans les odes érotiques, la guerre prend souvent la forme de l'*exercitatio*, de l'entraînement militaire. L'*exercitatio* contribue à placer l'érotisme des *Odes* sous le signe de la morale sociale. Mais l'éthique philosophique joue également son rôle.

Exercitatio, érotisme et morale sociale dans l'Ode III, 12

Dans l'Ode III, 12, le spectacle d'Hébrus à l'entraînement fait naître le désir érotique chez la jeune Néobulé. De ce point de vue, l'*exercitatio* est détournée de sa visée première et le début de l'ode semble mettre à mal la morale traditionnelle romaine. Mais c'est pour mieux la réaffirmer dans les strophes qui suivent et envisager finalement un érotisme parfaitement en accord avec les valeurs civiques du *mos maiorum*.

L'ode donne à voir les premiers émois érotiques de la jeune Néobulé devant Hébrus :

*Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
mala uino lauere aut exanimari
metuentis patruae uerbera linguae.*

*Tibi qualum Cythereae puer ales, tibi telas
operosaeque Mineruae studium aufert,
Neobule, Liparei nitor Hebri,*

*simul unctos Tiberinis umeros lauit in undis,
eques ipso melior Bellerophonte,
neque pugno neque segni pede uictus;*

*catus idem per apertum fugientis agitato
grege ceruos iaculari et celer arto
latitantem fruticeto excipere aprum.*

Malheureuses celles qui ne se livrent pas au jeu de l'amour, celles qui dans la douceur du vin ne noient pas leurs chagrins, mais sont glacées d'effroi, redoutant la sévérité d'un oncle donneur de leçons.

Mais toi, l'enfant ailé de Cythérée t'enlève ta corbeille, t'enlève tes toiles, et le souci de l'industrielle Minerve, Néobulé, est emporté par la splendeur d'Hébrus de Lipara,

lorsqu'il a baigné dans les eaux du Tibre ses épaules frottées d'huile, ce cavalier plus doué que Bellérophon lui-même, jamais vaincu ni au pugilat ni à la course,

habile aussi à atteindre les cerfs de son javelot lorsque, harcelés, ils fuient à découvert en troupeau, et prompt à surprendre le sanglier qui se cache dans les épais fourrés¹.

Le poète met en place, dès la seconde strophe, un jeu de focalisation interne. Il précise en effet que, devant la beauté d'Hébrus, Néobulé laisse tomber son ouvrage. Il introduit ensuite le portrait du jeune homme par *simul*: Néobulé a cessé de filer la laine, elle contemple Hébrus, émue, et la description des deux dernières strophes se fait à travers son regard. Or ce regard est avant tout un regard érotique. Le premier exercice évoqué est celui de la natation dans le Tibre. La mention des *unctos umeros* évoque un corps frotté d'huile et renvoie davantage aux réalités grecques qu'aux réalités romaines. De fait, contrairement aux athlètes grecs, les Romains ne s'entraînent pas nus. Or, dans la représentation que les Romains se font de la palestre grecque, la nudité des athlètes est associée à la licence sexuelle. En évoquant le corps huilé d'Hébrus, Horace dessine donc un athlète plus grec que romain et confère à son portrait l'érotisme que les Romains prêtaient à la nudité des Grecs à la palestre. Le nom d'Hébrus confirme le potentiel érotique du corps huilé. *Lipara* renvoie en effet

1 Hor., *Carm.* III, 12.

au grec λιπαρός, qui signifie « brillant d’huile ». L’Hèbre est un fleuve que mentionne Alcée au fragment 45 V., en précisant que son eau est une huile où se baignent les jeunes femmes. En nommant le jeune homme Hébrus de Lipara, Horace sature donc le vers d’allusions à l’huile dont s’enduisent les nageurs, autrement dit d’allusions à la nudité de l’athlète grec. Il faut noter par ailleurs que le poème d’Alcée donne à l’Hèbre une puissance érotique qui n’a pas dû échapper à Horace :

Ἦεβρε, κ[άλ]ιστος ποτάμων πὰρ Αἴνον
 ἐξί[ησθ’ ἐς] πορφυρίαν θάλασσαν
 Θραικ[... ἐρ]ευγόμενος ζὰ γαίαις
 .]ιππ[.] .[.] ι·

[-]

καί σε πόλλαι παρθένικαι πέ.[
 ...]λων μήρων ἀπάλαισι χέρ[σι
 ...]α· θέλγονται το.ον ὡς ἄλει[ππα
 θήρ[ιο]ν ὕδωρ

-

Hèbre, qui, le plus beau des fleuves, en traversant la terre de Thrace (vas te) jeter près d’Ainos (dans) la mer bouillonnante et y vomir tes eaux ... ; nombre de jeunes filles (se rendent) auprès de toi, (moyen pour elles de se laver) de leur mains délicates (en te versant sur leurs belles) cuisses : elles sont charmées ... ton eau divine comme un onguent².

En prêtant à la baignade du jeune athlète dans le Tibre une puissance érotique, Horace donne finalement une version romaine et masculine de la baignade des jeunes filles dans l’Hèbre, faisant ainsi écho à Alcée, et il le signale en nommant Hébrus le jeune homme de l’*Ode* III, 12. Gauthier Liberman fait par ailleurs remarquer que c’est l’Hèbre qui passe pour avoir transporté la tête d’Orphée jusqu’au rivage de Lesbos, l’île tenant de là sa vocation poétique³. Cette remarque est importante pour l’*Ode* III, 12 : en se baignant dans le Tibre, Hébrus établit une sorte de connexion entre le fleuve latin et le fleuve grec, c’est-à-dire entre Rome et Lesbos, ou, si l’on veut, entre Horace et Alcée. L’Hébrus d’Horace est donc l’héritier de l’érotisme de l’Hèbre d’Alcée. C’est également dans une perspective érotique que l’on peut interpréter la comparaison d’Hébrus à Bellérophon. Bellérophon déclencha en effet une véritable passion

2 Alcée, 45 V. (trad. Gauthier Liberman).

3 Alcée, *Fragments*, éd. Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1999, 2 vol., t. II, p. 207-208 n. 81.

chez Sthénébée, la femme du roi Proétos. Il la repoussa et pour se venger, elle l'accusa d'avoir voulu la séduire. Comme Bellérophon, Hébrus a tout pour déclencher le désir féminin.

Cette érotisation d'Hébrus confère finalement à l'*exercitatio* une fonction qui ne devrait pas être la sienne : ce qui devrait être le spectacle édifiant de la jeunesse romaine s'entraînant à la guerre déclenche le désir chez une jeune vierge qui ignore encore tout de l'amour. Et de fait, le début de l'*Ode* III, 12, laisse penser que le poète rejette la morale traditionnelle, puisqu'il se livre à une critique de la rigidité excessive du *mos maiorum*⁴. La première strophe se présente en effet comme une introduction, avec une considération très générale sur le malheur des jeunes filles qui ne connaissent pas l'amour, trop bien tenues par la sévérité de leur oncle. La construction paratactique de la deuxième strophe et la place de *tibi* en tête de vers opposent Néobulé aux *miseræ* : contrairement à toutes les jeunes filles trop bien gardées, Néobulé fait la découverte du bonheur de l'amour, et elle abandonne aussitôt la corbeille à laine et la toile, c'est-à-dire les ouvrages que lui assigne l'oncle sévère. La sévérité de l'oncle est proverbiale et

212

4 Certains commentateurs préfèrent voir, dans cette déploration, une plainte qui serait mise dans la bouche de Néobulé elle-même. Ils tirent argument du fait que le début de l'ode est inspiré d'un poème d'Alcée dans lequel c'est une jeune fille qui parle (Alcée, 10 V. ; sur ce fragment, voir Denys L. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 291-292). Dans ce cas, à partir de la deuxième strophe, Néobulé s'adresserait à elle-même comme le fait Catulle dans le *Carmen* 8. Sur cette interprétation, voir Giorgio Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, F. Le Monnier, 1920, p. 86-87, Alberto Cavarzere *Sul limitare. Il « motto » e la poesia di Orazio*, Bologna, Pàtron, 1996, p. 229-230 et François Villeneuve dans Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 121-122 n. 2. Il est vrai que les exemples de poètes prenant la voix d'une jeune femme ne manquent pas. Voir Anacréon, 385 P.M.G., Asclépiade, A.P. XII, 153, *Théocrite*, *Id.* 2, et plus tard les *Héroïdes* d'Ovide. Mais pour les commentateurs anciens, c'est ici le poète qui parle et ils sont suivis par un certain nombre de commentateurs récents, pour qui l'imitation d'Alcée n'est pas un argument suffisant, puisque chez Alcée, les paroles de la jeune fille sont rapportées à la 1^{re} personne du singulier et non à la 2^e. Voir Francis Cairns, « Horace on other people's love affairs (*Odes* I,27; II,4; I,8; III,12) », *Quaderni urbinati di cultura classica*, 2, 1977, p. 138-140 et Viktor Pöschl, *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg, C. Winter, 1970, p. 324-325. Le rapprochement avec Catulle ne convainc pas davantage, dans la mesure où la situation énonciative est beaucoup plus simple chez lui que chez Horace. Dans la plupart des *Carmina* de Catulle, le poète est le locuteur, et lorsque dans le *Carmen* 8, on lit une apostrophe à *Catulus*, il est évident que le poète s'adresse à lui-même. Mais imaginer que le poète puisse prendre la voix d'une jeune fille qui s'adresserait à elle-même, c'est finalement introduire deux anomalies énonciatives dans la même ode : le locuteur, au lieu d'être le poète, serait une jeune fille ; la jeune fille s'adresserait à elle-même à la 2^e personne du singulier. Cette double anomalie conduirait à une forme d'obscurité et l'on ne s'étonne pas de ne trouver, dans la poésie latine, aucun exemple de ce type d'énonciation. Si certains commentateurs ont envisagé une telle hypothèse, c'est que la description d'Hébrus est marquée par une forme de sensibilité féminine. Mais le poète peut tout à fait sélectionner, dans le portrait du jeune homme, les détails susceptibles de frapper la jeune fille, autrement dit adopter un point de vue féminin, sans pour autant cesser d'être le locuteur. C'est pourquoi nous considérons que c'est bien le poète qui parle dans la première strophe, et non Néobulé.

incarne toute la rigueur du *mos maiorum*⁵. La première strophe apparaît alors comme une déploration de l'excessive rigidité de la morale traditionnelle et le poète, loin de considérer la passion érotique comme un danger dont il faut garder les jeunes filles, la regarde comme un plaisir qu'il faut leur souhaiter de pouvoir découvrir. Mais la suite de l'ode ne fait finalement que réaffirmer les principes du *mos maiorum*.

Cette réaffirmation passe d'abord par la stricte répartition des espaces. Si Néobulé abandonne les ouvrages que le *mos maiorum* réserve à toute jeune fille, elle ne quitte pas pour autant la *domus*, ni même la place qui est la sienne lorsqu'elle file la laine. Hébrus s'entraîne sur le Champ de Mars ou nage dans le Tibre et, aussi absurde que cela puisse paraître, Néobulé l'observe dans le même temps (*simul*, v. 6) sans quitter la *domus*, puisque la corbeille de laine lui tombe des mains. La situation spatiale des protagonistes est invraisemblable sur le plan narratif, mais prend tout son sens sur le plan symbolique : malgré la naissance du désir, chacun continue à occuper de son côté la place qui lui est assignée par l'éducation traditionnelle. Autrement dit, le poète n'oppose pas Néobulé aux *miseræ* en tant qu'elle pourrait se livrer tout entière à la passion érotique, mais en tant qu'elle a découvert le désir sans pour autant quitter la place que lui réserve le *mos maiorum*. Le poète ne chante pas le bonheur de la passion érotique, mais le bonheur d'un amour que le *mos maiorum* lui-même ne saurait réprover : l'amour d'une jeune fille de naissance libre pour un jeune homme de naissance libre, l'amour qui trouve sa source dans les qualités morales de l'aimé et ne conduit jamais les amants à oublier leurs devoirs civiques.

Dans cette perspective, si l'*exercitatio* suscite le désir, elle contribue également à le rendre moral. Il faut noter en effet qu'une fois passés les premiers émois, le regard de Néobulé sur Hébrus à l'entraînement se réoriente : il se porte d'abord sur le corps huilé du nageur, avec le potentiel érotique qu'on a dit, pour se tourner ensuite vers ses mains et ses pieds, dans des exercices qui renvoient plus directement au combat et beaucoup moins à l'amour, comme le lancer de javelot ou la course. Bellérophon joue un rôle de pivot. La passion qu'il suscite chez Sthénébée vaut en effet moins pour elle-même que pour les prouesses héroïques auxquelles elle le conduit. Le roi Proétos est persuadé que son épouse Sthénébée dit vrai, mais il ne peut mettre à mort son hôte Bellérophon sans s'attirer le courroux des Érinyes. Il l'envoie chez son beau-frère Iobatès, roi de Lycie, avec une tablette scellée sur laquelle figure l'ordre de tuer le porteur.

5 Voir Cic., *Pro Cael.* 2, 25 ; Hor., *Serm.* II, 2, 97 et 3, 88. Comme le rappelle François Villeneuve dans *Horace, Odes et Épodes*, éd. cit., p. 122 n. 2, cette sévérité proverbiale trouvait certains fondements dans la réalité, puisque dans les campagnes, l'oncle célibataire, frère du mari, surveillait l'éducation des enfants et devenait leur tuteur si le père mourait (Gaius, I, 155 ; *Inst.* I, 17).

C'est ainsi qu'Iobatès demande à Bellérophon d'éliminer la Chimère, certain que le jeune homme y trouvera la mort. Mais Bellérophon réussit à la tuer en chevauchant Pégase. Mentionner les talents de cavalier de Bellérophon, c'est faire référence à l'épisode héroïque de la victoire contre la Chimère plutôt qu'à la passion de Sthénébé. Le nom même de Bellérophon fait de lui un guerrier triomphant. Βελλεροφόντης associe en effet βέλος, « le projectile, le trait », et φονευτής, qui est une forme possible de φονεύς, « le meurtrier », et fait allusion ou bien au fait que Bellérophon tua involontairement son frère Déliadès lors d'un lancer de disque, ou bien au fait qu'il débarrassa Corinthe du tyran Belléros. Comparer Hébrus à Bellérophon, c'est lui prêter à la fois des qualités d'athlète et un courage héroïque.

La mention de Bellérophon, l'évocation des prouesses athlétiques d'Hébrus et l'organisation spatiale de l'ode font donc de l'amour de Néobulé le timide émoi d'une jeune fille nubile admirant de loin un jeune Romain fidèle à toutes les valeurs de la morale traditionnelle. Si l'ode s'ouvre sur une critique de l'excessive sévérité du *mos maiorum*, c'est moins pour le remettre en cause que pour l'aménager, en envisageant la possibilité d'un érotisme parfaitement acceptable au regard de ses principes. La fonction de l'*exercitatio* est de fonder un tel érotisme : l'*exercitatio* fait naître le désir, mais lui confère aussitôt une dimension morale en le cantonnant dans les espaces socialement autorisés et en l'associant au spectacle des vertus guerrières d'un jeune Romain exemplaire.

214

Cette utilisation morale de la figure du soldat à l'exercice est peut-être à mettre en lien avec le rôle particulier qu'Auguste attribue aux *collegia iuuenum* : il veut en faire un équivalent des ἐφηβεία grecs et accorde une importance toute particulière à l'entraînement militaire qui y est dispensé, en particulier à l'équitation⁶. Si l'on en croit le témoignage de Cicéron, de Strabon et d'Horace lui-même, les Romains n'ont jamais été indifférents au spectacle de l'entraînement militaire⁷, mais il est certain qu'Auguste veut lui réserver une place singulière et en faire l'une des images de la Rome qu'il prétend restaurer, la Rome du *mos maiorum*. En admirant tour à tour Hébrus en nageur au corps huilé, en cavalier et en chasseur, Néobulé passe de la figure érotique de l'éphèbe grec à la figure morale du *iuuenis* romain et Horace pourrait ainsi faire allusion aux *collegia iuuenum* et à la valeur symbolique qu'Auguste leur a prêtée. Et même si l'allusion n'est pas aussi précise, il est certain qu'en conférant à l'entraînement

6 Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 109, qui s'appuient sur Dion, LII, 26, 1.

7 Strabon, V, 3, 8 ; Cic., *Cael*, 15, 36 et Horace *Carm.* III, 7. Sur la puissance de séduction du corps athlétique dans l'*Ode* I, 8, voir aussi Eleanor W. Leach, « Horace c.1.8: Achilles, the Campus Martius and the articulation of the gender roles in Augustan Rome », *Classical Philology*, 89, 1994, p. 338.

militaire une valeur morale, il inscrit l'*Ode* III, 12 dans la série des odes qui se font l'écho d'une idéologie augustéenne.

Dans l'*Ode* III, 12, la guerre permet donc de construire une morale érotique fondée sur les principes du *mos maiorum*, avec un possible arrière-plan politique. De manière moins attendue, le motif de l'entraînement militaire dans l'*Ode* I, 8 permet de construire une morale érotique d'origine philosophique.

Exercitatio, érotisme et éthique philosophique dans l'*Ode* I, 8

Dans l'*Ode* I, 8, le poète s'adresse à Lydia qui, selon lui, détourne le jeune Sybaris de ses devoirs militaires :

*Lydia, dic, per omnis
te deos oro, Sybarin cur properes amando
perdere, cur apricum
oderit Campum, patiens pulueris atque solis,
cur neque militaris
inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis
temperet ora frenis.
Cur timet flauum Tiberim tangere? cur oliuum
sanguine uiperino
cautius uitat neque iam liuida gestat armis
bracchia, saepe disco
saepe trans finem iaculo nobilis expedito?
Quid latet, ut marinae
filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae
funera, ne uirilil
cultus in caedem et Lycias proriperet cateruas?*

Lydia, dis-moi, par tous les dieux
je t'en conjure, dis-moi pourquoi tu t'empresses, en aimant Sybaris,
de causer sa perte, dis-moi pourquoi il a pris en haine
le Champ de Mars, lui qui endurait la poussière et le soleil,
pourquoi à l'entraînement
il ne monte plus à cheval parmi les jeunes gens de son âge, pourquoi aux pointes
du mors il ne soumet plus la bouche d'une monture gauloise.
Pourquoi redoute-t-il le Tibre jaune? pourquoi avec plus de précaution
que le sang de la vipère
évitte-t-il l'huile des athlètes et ne montre-t-il plus des bras meurtris
sous le poids des armes, lui qui s'illustra
en lançant au-delà du but souvent le disque, souvent le javelot?

Pourquoi se cache-t-il, comme le fit,
dit-on, le fils de la marine Thétis à l'approche des tristes funérailles
de Troie, de peur qu'une attitude virile
ne l'entraînât vers le carnage et les bataillons lyciens⁸?

216

L'équitation sur le Champ de Mars et la nage dans le Tibre, que Sybaris cesse de pratiquer assidûment depuis qu'il aime Lydia, font partie de l'entraînement militaire des jeunes Romains⁹. L'ode est construite autour d'une série d'interrogatives qui constituent en réalité une mise en accusation de Lydia : elle ne devrait pas détourner Sybaris de l'*exercitatio*. Le poète se présente comme le parfait tenant de la morale traditionnelle. Mais l'éloge de l'*exercitatio* repose moins ici sur sa valeur civique que sur sa valeur éthique. C'est ce que suggère la comparaison de Sybaris à l'Achille de Skyros. Thétis, la mère d'Achille, sachant qu'il devait mourir à la guerre de Troie, entreprit de le cacher à Skyros, parmi les filles du roi Lycomède : c'est par crainte de la mort qu'Achille a fui les combats ; c'est par lâcheté que Sybaris fuit l'entraînement militaire. Si le poète invite Sybaris à retrouver le chemin de l'*exercitatio*, c'est parce que l'*exercitatio* est le lieu de la *uirtus*, du courage guerrier, tandis que l'érotisme est le lieu de la mollesse. À travers la comparaison avec Achille, la *uirtus* n'est pas envisagée comme valeur civique, mais comme élément essentiel de la virilité, c'est-à-dire comme élément de la construction du sujet masculin qu'est Sybaris. De fait, c'est bien la question de la virilité d'Achille qui est posée avec l'épisode de Skyros : les peintures que nous en avons conservées non seulement donnent à voir Achille dans son travestissement de femme, mais lui prête une gestuelle et un visage féminins¹⁰. À la virilité que confère l'*exercitatio* s'oppose moins la féminité que la féminisation, c'est-à-dire la mollesse morale à laquelle conduit l'érotisme. La question n'est pas alors celle du rôle que le *mos maiorum* assigne à chacun, mais celle de l'*éthos* de Sybaris qui, pour être un homme, doit continuer à supporter les contusions et le froid de l'entraînement militaire. Il n'est pas inintéressant de noter que dans la troisième *Héroïde*, Ovide utilisera le personnage d'Achille pour construire exactement la même opposition, Briséis reprochant au héros

8 Hor., *Carm.* I, 8.

9 Pour l'équitation sur le champ de Mars, voir Suet, *Aug.* 83. Pour la nage dans le Tibre, voir Plut., *Cato mai.* 20, 4 ; Veg., *Mil.* I, 10.

10 Sur la fonction du même épisode dans l'*Ode* II, 5 et sur les représentations picturales que nous avons conservées, voir *infra* p. 36 n. 41. C'est sans doute en raison de cette féminisation que l'épisode ne figure pas chez Homère. Mieux : Homère semble vouloir le réécrire ou l'effacer, en représentant Achille entrant en vainqueur à Skyros, ce dont Pausanias le félicite (Pausanias, I, 22, 6). L'épisode a pu se trouver dans une tragédie perdue d'Euripide. Il est repris à l'époque alexandrine par Apollonios de Rhodes et par Bion. Voir Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 115.

de se laisser amollir par les plaisirs de la musique et de l'amour plutôt que de songer à retourner au combat¹¹. Faire l'éloge de l'*exercitatio* comme lieu de la *uirtus* et de la virilité, c'est finalement condamner l'érotisme comme lieu de la faiblesse morale.

Cette orientation plus éthique que civique de l'éloge de l'*exercitatio* et de la condamnation de l'érotisme est confirmée par le choix des prénoms. Sybaris désigne d'abord une cité de la Grande Grèce dont le luxe était proverbial et qui a fondé deux colonies, Marcellina et Skydros. Skydros rappelle évidemment Skyros et l'épisode d'Achille et c'est un indice pour penser qu'Horace fait effectivement référence à la ville lorsqu'il choisit d'appeler le jeune amant de Lydia Sybaris. Comme ville orientale, et qui plus est proverbialement associée au luxe, Sybaris donne particulièrement bien son nom à un jeune homme qui se laisse aller à la mollesse et à la recherche insatiable des plaisirs, loin de la discipline virile de l'*exercitatio*. Sybaris évoque ensuite le sybaritisme. Ce courant philosophique, on le sait, se fixe pour principale ligne de conduite la recherche d'un plaisir modéré, mais dans l'esprit populaire, le sybarite est un débauché qui n'assigne aucune limite à son plaisir. L'idée est exactement la même et l'on voit que l'arrière-plan est celui de l'éthique des passions, et non celui du *mos maiorum*¹². Le nom de Lydia, quant à lui, pourrait faire allusion à la fois à la question de la virilité et à celle de la passion du plaisir. Il évoque la Lydie, c'est-à-dire une fois encore tout le luxe oriental. Mais Richard Heinze rappelle que la Lydie fut aussi le royaume d'Omphale, reine à laquelle Héraclès se vendit comme esclave sur l'ordre de l'oracle d'Apollon¹³. Le rapprochement est particulièrement intéressant dans l'*Ode* I, 8, puisqu'Omphale obligea Hercule à

11 Comme l'a montré Jean-Christophe Jolivet (« La dispute d'Ovide et des Alexandrins ou Briséis γραμματικωράτη : trois problèmes homériques et une *quaestio ovidiana* dans la troisième *Héroïde* », dans Jacqueline Fabre-Serris, Alain Deremetz [dir.], *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne [Héroïdes et Amours] en hommage à Simone Viarre*, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999, p. 17-23), la figure d'Achille à la cithare figure déjà dans l'*Illiade*, mais l'interprétation canonique du texte homérique vise à opposer Achille chantant la geste des héros au chant IX à Pâris chantant les plaisirs érotiques et la débauche au chant III : dans la troisième *Héroïde*, Ovide remet finalement en cause l'exégèse canonique pour prêter à l'Achille de l'*Illiade* les traits de l'Achille de Skyros. Hélène Casanova-Robin a montré comment, dans les vers 113 à 120, la focalisation sur les mains et les doigts d'Achille contribuait au passage de la fonction de guerrier à celle de musicien et d'amant (*Amor Scribendi. Lecture des Héroïdes d'Ovide*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 59-60).

12 Le nom de Sybaris pourrait par ailleurs faire allusion aux *Sybaritica*, qui sont à l'époque hellénistique des recueils de courtes nouvelles érotiques. Ovide les cite parmi les nombreux ouvrages érotiques qui ont précédé les siens, pour montrer que de tout temps on a chanté l'amour et qu'il ne mérite donc pas l'exil (Ov., *Tr.* II, 417). Dans le même passage, il mentionne d'ailleurs également l'Achille efféminé (v. 411 : *mollem Achillem*). Sur les *Sybaritica*, voir Sophie Trenkner, *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge, Cambridge UP, 1958, p. 175-176.

13 Apollodore, *Bib.* II, 6, 3.

se travestir en femme. Comme Briséis dans la lettre 3, Déjanire dans la neuvième *Héroïde* reprochera d'ailleurs à Hercule d'avoir oublié ses exploits héroïques et d'avoir supporté d'être ainsi privé de sa virilité¹⁴. L'épisode d'Hercule chez Omphale a donc beaucoup de points communs avec celui d'Achille à Skyros et le nom de Lydia pourrait être une manière de faire allusion à ce second mythe et à sa valeur éthique.

Cette lecture plus éthique que civique de l'*exercitatio* pourrait devoir à une tradition inaugurée par Cicéron.

Exercitatio et éthique des passions : une possible influence de Cicéron

218

Dans l'imaginaire cicéronien, la discipline militaire revêt une valeur éthique qui pourrait bien constituer un arrière-plan pour l'*Ode* I, 8. Au livre II des *Tusculanes*, Cicéron loue ainsi la capacité du soldat à supporter la douleur, capacité qui lui vient exclusivement de son entraînement¹⁵. Il regarde la maîtrise de soi du soldat entraîné comme une forme de sagesse. Il ne s'agit évidemment pas de la sagesse que le philosophe tire de la raison. Mais la résistance du soldat à la douleur, même si elle est obtenue de manière pragmatique, par la force de l'habitude, ne mérite pas moins d'être louée et d'être imitée par tous ceux qui ne sont pas accessibles au raisonnement :

Ergo haec ueteranus miles facere poterit, doctus uir sapiensque non poterit? Ille uero melius, ac non paulo quidem. Sed adhuc de consuetudine exercitationis loquor, nondum de ratione et sapientia.

Un homme savant et sage ne pourra-t-il faire aussi bien qu'un vieux soldat? Oui, et même beaucoup mieux. Mais pour l'heure, je m'intéresse à l'habitude que l'on acquiert par l'entraînement, et non à la raison et à la sagesse¹⁶.

Cicéron fait d'abord l'éloge de l'*exercitatio* au sens propre : le soldat, parce qu'il a suivi un entraînement militaire, est capable plus qu'un autre de supporter la douleur. Il utilise ensuite l'*exercitatio* comme métaphore de la force de l'habitude : comme un vieux soldat bien entraîné, celui qui s'habitue à la douleur la supportera de mieux en mieux. Dans les deux cas, l'*exercitatio* est un chemin

14 Ov., *Her.* IX, 59-72. Sur la figure d'Omphale comme *regina meretrix* privant les hommes de leur pouvoir, voir Jean-Christophe Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Rome, École française de Rome, 2001, p. 131-132, qui rappelle une légende rapportée par Athénée 516e, selon laquelle les riches Lydiens avaient organisé des lieux de plaisirs où ils abusaient des épouses et des filles de leurs compatriotes les moins fortunés : de telles mœurs les ayant amollis, Omphale, l'une de leurs victimes, aurait pris le pouvoir et serait devenue leur tyran. Omphale est ainsi le type même de la femme dominatrice, qui prive l'homme de toute puissance virile.

15 Cic., *Tusc.* II, 16, 37.

16 Cic., *Tusc.* II, 17, 39-40.

possible vers la maîtrise de soi, pour ceux qui ne parviennent pas à vaincre la douleur en faisant appel à la raison. On ne retrouve pas cet éloge de l'*exercitatio* au livre IV des *Tusculanes* et Cicéron n'y propose pas l'entraînement comme un moyen de lutter contre les passions. Pour autant, la métaphore militaire n'est pas complètement absente des passages qui traitent des passions. Cicéron l'utilise pour décrire la dualité de l'âme et pour dire la domination de la raison sur la passion, qu'il compare à l'autorité d'un général sur son soldat. Comme l'a fait remarquer Carlos Lévy, cette métaphore militaire est très probablement une spécificité de l'Arpinate¹⁷ : il emprunte à Platon la métaphore du maître et de l'esclave, du père et du fils, mais remplace celle de l'homme et de la femme par celle du général et du soldat. Or, finalement, c'est là encore la discipline militaire qui est en jeu : il ne s'agit plus de la discipline de l'entraînement, qui permet de supporter la douleur, mais de la discipline que le général sait imposer à ses troupes, qui permet de lutter contre les débordements, c'est-à-dire métaphoriquement contre les passions.

Dans l'imaginaire cicéronien, la discipline militaire est donc associée à la maîtrise de soi. C'est d'ailleurs au début des mêmes *Tusculanes* que Cicéron attribue la grandeur du peuple romain à son courage et à sa *disciplina*¹⁸. Au sens propre, l'*exercitatio* permet au soldat de supporter la douleur et de faire ainsi preuve d'une forme de sagesse. Au sens figuré, la discipline que le général impose à son soldat est à l'image du contrôle que la raison exerce sur la passion. Parce qu'elle condamne l'érotisme à la fois en tant que passion du plaisir et en tant qu'obstacle à la virilité, la représentation de l'*exercitatio* dans l'*Ode* I, 8 s'inscrit parfaitement dans cette représentation cicéronienne de la *disciplina*, dont Horace, consciemment ou non, est ici l'héritier.

Le motif de la guerre permet donc de construire la morale érotique des *Odes* de deux manières tout à fait différentes : dans l'*Ode* III, 12, l'*exercitatio* vaut comme spectacle des valeurs du *mos maiorum* et permet d'inscrire l'érotisme du

17 Cic., *Tusc.* II, 48. Carlos Lévy souligne que les stoïciens font un usage très parcimonieux de cette métaphore, préférant éviter le paradigme militaire pour ne pas prêter le flanc aux accusations de rigidité que leurs détracteurs leur adressent volontiers (« Soldat de la vertu, soldat du plaisir : les métamorphoses de la notion de *militia* chez Lucrèce, Cicéron, les Sextii et Sénèque », dans Perrine Galand-Hallyn, Carlos Lévy, Wim Verbaal [dir.], *Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 289-312). Il en va de même des épicuriens, qui condamnent l'armée parce qu'on y aliène sa liberté au profit d'un supérieur hiérarchique et parce qu'elle introduit violence et désordre dans le monde. Chez Lucrèce, le soldat incarne finalement l'inverse du sage : au lieu d'être agent de plaisir, il est agent de souffrances ; il méprise la mort, mais pour de mauvaises raisons, parce que le désir de faire souffrir est supérieur à sa propre crainte de mourir (I, 29-30, II, 40-54, V, 50). Carlos Lévy souligne ainsi toute l'originalité que revêt la métaphore militaire chez Cicéron.

18 Cic., *Tusc.* I, 2.

poème sur fond de morale traditionnelle romaine; dans l'*Ode* I, 8, l'*exercitatio* vaut comme lieu de la *uirtus* et de la virilité et permet de condamner l'érotisme comme lieu de la faiblesse morale et d'introduire dans le poème l'éthique des passions. Cette association de l'*exercitatio* à l'éthique des passions doit à une tradition philosophique inaugurée par Cicéron.

EXERCITATIO ET ÉTHIQUE DU PROGRESSANT

Dans certaines odes, l'*exercitatio* est détournée de sa fonction première et semble être utilisée à contre-emploi, pour refuser les principes de la morale traditionnelle. Il s'agit moins d'une véritable remise en cause que d'une manière de souligner toute la difficulté qu'il y a à respecter le *mos maiorum*. L'*exercitatio* est alors associée à la figure du *proficiens*, dont nous avons vu qu'elle explique également la structure de certaines odes¹⁹.

220

Le refus de l'*exercitatio* dans l'*Ode* I, 8

Si l'*Ode* I, 8 fait entendre la voix du *mos maiorum* en réprochant la manière dont Lydia détourne Sybaris de l'*exercitatio*, elle fait également entendre une autre voix : celle qui condamne les violences de la guerre et fait l'éloge de la *uita iners*, allant ainsi à l'encontre de la morale traditionnelle romaine.

Cette voix s'exprime d'abord à travers la comparaison de Sybaris à l'Achille de Skyros. Même si Achille tombe amoureux de Déidamie, ce n'est pas l'amour qui le retient à Skyros loin de la guerre, mais bien l'ordre de sa mère Thétis, qui craint pour sa vie²⁰. L'histoire donnera raison à Thétis, puisqu'Achille mourra à Troie. Or l'*Ode* I, 8, tout en reprochant à Lydia de détourner Sybaris de l'entraînement militaire, admet le point de vue de Thétis et fait une place aux inquiétudes proprement féminines face à la guerre. La crainte apparaît d'abord comme le signe de la faiblesse de Sybaris. Amolli par son amour pour Lydia, il est la proie de terreurs immotivées : il a peur de l'eau du Tibre (*timet*, v. 8), de l'huile d'olive dont il doit s'enduire le corps pour nager et qu'il redoute comme si c'était du sang de vipère (*uitat*, v. 10). En condamnant ces craintes, le poète adopte le regard masculin du *mos maiorum*. Mais à la fin de l'ode, les peurs de Sybaris se trouvent finalement justifiées par les réalités de l'entraînement militaire et de la guerre. Il est d'abord question des contusions

¹⁹ Voir *supra*, p. 136-138.

²⁰ Sur les amours d'Achille et de Deidamie à Skyros, voir Apollodore, *Bib.* III, 18, 8. Mais Michèle Lowrie note à juste titre qu'Horace prend bien soin de passer cet aspect du mythe sous silence : pour défendre le point de vue de Lydia, la figure de Thétis est plus efficace que celle de Deidamie accueillant dans son lit un homme déguisé en femme (*Horace's Narrative Odes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 118-119).

qu'inflige le port des armes (*liuida braccia*, v. 10-11), puis des morts de la guerre (*lacrimosa funera*, v. 14-15) et enfin du carnage auquel conduit fatalement le respect des valeurs viriles (*caedem*, v. 16, *uirilis cultus*, v. 15-16). Les motifs de crainte sont de plus en plus sérieux : c'est le regard féminin qui s'impose progressivement, et avec lui la condamnation des atrocités de la guerre.

Le jeu sur les interrogatives est également tout à fait significatif. Pour questionner Lydia sur l'absence de son amant à l'entraînement militaire, le poète utilise des interrogatives indirectes. À partir du moment où il lui demande le motif des craintes de Sybaris, il emploie des interrogatives directes et le passage des interrogatives indirectes aux interrogatives directes vient souligner le caractère oratoire des secondes. Les questions sur les peurs du jeune homme n'attendent aucune réponse : chacun sait pourquoi on peut redouter la guerre, y compris lorsqu'elle ne prend encore que la forme de l'entraînement militaire. Ce que les interrogatives oratoires expriment, c'est à la fois l'indignation du *mos maiorum* face à un jeune Romain qui déserte le Champ de Mars et l'empathie du poète avec Lydia et toutes les femmes que la guerre terrifie. Le poète reconnaît que Sybaris devrait avoir honte de désertier l'*exercitatio*, mais il sait parfaitement pourquoi il le fait, il n'ignore pas tout ce que la *disciplina* militaire peut avoir de rebutant. De la même manière, le mythe d'Achille à Skyros permet au poète à la fois de blâmer la lâcheté du héros travesti et de dire la légitimité des craintes d'une mère.

En même temps qu'il affirme les nécessités de l'*exercitatio* et de la *disciplina* militaire, le poète fait donc entendre une autre voix, une voix féminine qui refuse les souffrances de l'entraînement et les atrocités de la guerre. Cette conjugaison de deux voix contradictoires s'explique parfaitement si l'on admet qu'Horace, à l'instar de Cicéron, ne s'adresse pas au sage, mais au progressant²¹. Il invite Sybaris à lutter contre sa passion pour Lydia et à se plier à la *disciplina* militaire, mais il reconnaît que la passion érotique demeure une tentation, autrement dit qu'il n'est pas si simple de suivre le chemin de la sagesse proposé par le *mos maiorum* aussi bien que par l'éthique philosophique. C'est un aspect important de la morale érotique des *Odes*, que l'on retrouve dans les *Odes* III, 7 et IV, 1, associé là encore au motif de l'*exercitatio*.

L'*exercitatio* pervertie dans les *Odes* III, 7 et IV, 1

Dans l'*Ode* III, 7, le poète s'adresse à Astérie pour la mettre en garde contre l'adultère. Toute l'ode est construite de manière à laisser entendre qu'Astérie

21 Sur Cicéron et l'éthique du progressant, voir *supra*, p. 133-135.

est faible et pourrait se laisser séduire par son voisin Énipée²². La puissance de séduction d'Énipée est ainsi évoquée :

*Quamuis non alius flectere equum sciens
aeque conspicitur gramine Martio,
nec quisquam citus aeque
Tusco denatat alueo,*

*prima nocte domum claude neque in uias
sub cantu querulae despice tibiae
et te saepe uocanti
duram difficilis mane.*

222 Quoique nul autre ne se montre aussi habile
à mener son cheval sur le Champ de Mars,
nul autre aussi rapide
pour descendre à la nage le fleuve toscan,

dès la tombée de la nuit, ferme ta maison, dans la rue
ne jette pas un regard, malgré le chant de sa flûte plaintive,
et pour celui qui souvent te nomme
cruelle, demeure inaccessible²³.

Pour séduire Astérie, Énipée se donne à voir sous deux visages : l'amant du *kômos*, qui chante sous les fenêtres de sa maîtresse rétive, au son de la flûte ; le soldat à l'entraînement, avec la mention du Champ de Mars, de l'équitation et de la natation dans le Tibre, qui sont les exercices attendus de l'*exercitatio*²⁴. Énipée pervertit donc l'*exercitatio* qui, loin d'être le spectacle du *mos maiorum* restauré, devient ici une stratégie pour pousser Astérie à commettre l'adultère. Avec la concessive introduite par *quamuis*, le poète reconnaît la puissance de séduction d'Énipée à l'exercice et engage simplement Astérie à lui résister.

On retrouve le même traitement à la fin de l'*Ode* IV, 1. Le poète, pris de passion pour Ligurinus, imagine en songe qu'il le poursuit et finit par le posséder :

*Nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam uolucrum sequor*

22 Sur la dissymétrie du traitement d'Astérie et de son époux Gygès face au risque d'adultère, voir *supra*, p. 159.

23 Hor., *Carm.* III, 7, 25-32.

24 Le Tibre est ici nommé *Tusco alueo* parce qu'il prend sa source en Étrurie.

*te per gramina Martii
Campi, te per aquas, dure, uolubilis.*

Mais dans les songes de la nuit,
déjà je te possède, tu es mon prisonnier, déjà je te poursuis quand, vif,
tu traverses les gazons du Champ
de Mars, quand, insensible, tu traverses les eaux qui roulent²⁵.

Horace mentionne là encore le Champ de Mars et le Tibre, les deux lieux de l'*exercitatio*. L'érotisation du soldat à l'exercice conduit également à une forme de perversion des principes du *mos maiorum*, puisque le spectacle de l'entraînement militaire vient nourrir une passion érotique condamnable, à la fois en raison des souffrances qu'elle suscite et de sa nature pédérastique. Le désir du poète pour Ligurinus à l'entraînement renvoie en effet à toute l'imagerie grecque de la palestre, que les Romains regardent comme un lieu de débauche et à laquelle ils se réfèrent volontiers lorsqu'il s'agit de condamner l'homosexualité²⁶.

Aucune des deux odes ne remet en cause le *mos maiorum* : dans l'*Ode* III, 7, l'attitude d'Énipée est explicitement condamnée et Astérie clairement engagée à ne pas céder à la tentation de l'adultère et aux séductions de l'*exercitatio* ; dans l'*Ode* IV, 1, le poète demande lui-même à Vénus de le libérer de cet amour et la vanité de son rêve indique assez que sa passion pour Ligurinus restera inassouvie. Mais en choisissant précisément le motif de l'*exercitatio* pour dire la séduction qu'exercent Énipée et Ligurinus, Horace souligne la toute-puissance de l'érotisme, capable de pervertir jusqu'aux valeurs du *mos maiorum* et de faire vaciller la morale traditionnelle romaine. C'est là encore une manière de reconnaître la difficulté qu'il y a à suivre la voie de la sagesse.

Un même motif, celui de l'*exercitatio*, permet donc à la fois de construire la morale érotique des *Odes*, en introduisant le *mos maiorum* et l'éthique cicéronienne, et de reconnaître la difficulté qu'il peut y avoir à rester fidèle à cette morale, tant sont puissants le désir et la passion.

LA PAIX, L'ÉROTISME ET LA MORALE DANS LES ODES

Comme la guerre, la paix est un élément important dans la morale érotique des *Odes*. La morale qu'elle construit s'appuie moins sur les valeurs civiques

²⁵ Hor., *Carm.* IV, 1, 37-40.

²⁶ Sur la morale et l'homoérotisme dans les *Odes*, voir *infra*, p. 323-348.

du *mos maiorum* que sur des principes d'origine philosophique. Les enjeux politiques ne sont pourtant pas absents.

Valeur éthique et valeur politique de la paix dans l'Ode I, 16

Dans l'Ode I, 16, le poète encourage une jeune femme qui n'est pas nommée à suivre son exemple et à renoncer à l'agressivité de l'iambe. La dimension réflexive du poème a souvent été soulignée. L'iambe est le mètre qui domine dans les *Épodes*, où Horace se présente explicitement comme l'héritier d'Archiloque. Avec la *renuntiatio iamborum* de l'Ode I, 16, il chercherait à suggérer qu'en passant des *Épodes* aux *Odes*, il passe d'une poésie agressive à une poésie dépourvue d'agressivité²⁷. Mais cette lecture métapoétique est loin d'épuiser le

27 Si tous les commentateurs font de l'Ode I, 16 une ode programmatique dans laquelle Horace situe sa poétique lyrique par rapport au modèle iambe, ils ne s'accordent pas sur le sens qu'il faut donner aux premiers vers. Pour les uns, comme François Villeneuve ou Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard, les premiers vers du poème visent les iambes écrits par le poète lui-même, ce dernier invitant la jeune femme qui les a reçus à les détruire. François Villeneuve traduit ainsi : « tu peux mettre à mes iambes accusateurs le terme que tu voudras, les jeter dans la flamme ou, s'il te plaît mieux, dans la mer d'Hadria » (Horace, *Odes et Épodes*, éd. cit., p. 27). Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard comprennent « you may censor my libellous iambics – wether by fire or water » (*A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 201). Ils justifient cette interprétation en affirmant que *modus* peut prendre le sens de *finis*. L'Ode I, 16 constituerait donc une *renuntiatio iamborum*, la promesse de ne plus jamais écrire de poème agressif. D'autres commentateurs comprennent que les iambes visés dans les premiers vers sont les iambes écrits par la jeune fille elle-même, et non par le poète : voir Louis A. MacKay, « Odes I, 16 and 17. O matre pulchra ..., *Velox amoenum* », *American Journal of Philology*, 83, 1962, p. 298-300 et Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 74-77. Ils soulignent notamment que seul l'auteur des iambes peut leur imposer de la modération : puisque *pones* est à la 2^e personne du singulier, c'est le destinataire de l'ode qui est ici l'auteur des iambes qu'il faut apaiser. Le *quoque* du vers 22 semble également aller en ce sens : après avoir tenté de convaincre la jeune fille de cesser d'écrire des iambes agressifs en lui montrant tous les inconvénients de la colère, le poète se prend lui-même en exemple ; lui aussi s'est laissé aller à la colère iambe dans sa jeunesse, mais il a compris que c'était inutile. Comme l'a souligné Michèle Lowrie, Horace vise ici ses *Épodes* (« A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », *Phoenix*, 49.1, 1995, p. 33-48). L'idée serait alors la suivante : avec mes *Épodes*, j'ai écrit des iambes ; avec mes *Odes*, j'ai abandonné cette inspiration agressive ; tu ferais bien, jolie jeune fille, d'en faire autant, car la colère est mauvaise conseillère. Cette seconde interprétation, qui oppose la poétique des *Épodes* à celle des *Odes*, est sans aucun doute plus intéressante que la précédente. De fait, le thème iambe de la vieille femme lubrique, par exemple, figure déjà dans les *Épodes*, mais y est traité d'une manière beaucoup plus agressive que dans les *Odes*. Les *Épodes* 8 et 12 décrivent ainsi de manière très crue le corps vieillissant de la femme, y compris ses parties les plus intimes, et utilisent un vocabulaire sexuel explicite : l'*Épode* 8 nomme non seulement le ventre, les cuisses et les seins de la vieille femme, mais aussi son vagin, comparé à celui d'une vache en rut ; l'*Épode* 12 s'attarde sur la mauvaise odeur de la femme vieillissante et sur ses fards qui dégoulinent lorsqu'elle s'acharne à trouver du plaisir. Avec l'Ode I, 16, Horace pourrait donc souligner le fait que, même si ses *Odes* ménagent une place au modèle iambe, elles n'assument pas l'agressivité du genre comme ont pu le faire les *Épodes*. Sur la fonction du modèle iambe dans les *Épodes*, voir David Mankin, *Horace*.

sens du poème et n'en constitue sans doute pas l'enjeu principal. Il est difficile de croire en effet qu'Horace accorde une telle importance à la question de l'agressivité dans les *Odes*. C'est une question centrale dans les *Épodes* et dans les *Satires*, qui doivent en effet se situer par rapport au modèle iambique, mais on voit mal pourquoi, dans les *Odes*, Horace tiendrait tellement à se démarquer d'une tradition qui intervient peu et ne pose *a priori* pas problème. Il ne faut donc pas limiter la *renuntiatio iamborum* à sa fonction métapoétique, mais prendre en compte deux autres aspects importants du poème : l'érotisme et le caractère politique des exemples choisis.

Certains commentateurs voient dans l'*Ode* I, 16 une allusion à la célèbre palinodie de Stésichore²⁸. Si l'on s'en tient à l'ode elle-même, le rapprochement avec Stésichore paraît bien ténu et l'on est tenté, comme le font Robin Nisbet et Margaret Hubbard, de le limiter aux premiers vers²⁹. Mais si l'on veut bien prendre en compte les deux poèmes qui encadrent I, 16, le rôle de la palinodie de Stésichore devient évident. Cette palinodie vise à disculper Hélène et à ne plus en faire la responsable de la guerre de Troie³⁰. Or l'*Ode* I, 15 porte précisément sur l'enlèvement d'Hélène par Pâris et sur la guerre de Troie. Dans l'*Ode* I, 16, le poète renonce à toute forme d'agressivité et emploie, au vers 27, le verbe *recantare*, qui est la traduction latine de *παλινοῦδειν*. Enfin,

Epodes, Cambridge, Cambridge UP, 1995, p. 12-14 ; Andrea Cucchiarelli, *La satira e il poeta. Orazio tra Epodi e Sermones*, Pisa, Giardini editori, 2001, chap. 4, qui montre qu'en alternant agressivité iambique et refus de l'invective dans le recueil, Horace interroge la légitimité de l'iambe, qu'il achèvera de condamner dans les *Satires* ; Olivier Thévenaz, « Actium aux confins de l'iambe et de la lyrique », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du centre de recherches d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 99-130, qui interroge la place du modèle iambique dans les *Épodes* et les *Odes* à travers le motif de la victoire d'Actium ; Bénédicte Delignon, « L'iambe dans l'œuvre d'Horace : représentation et fonction d'une forme poétique singulière », *Camenae*, 18, « Fortune des *Épodes* », dir. T. Vigliano, 2016, qui établit un lien étroit entre traitement du modèle iambique et représentation de la situation politique dans chacun des recueils.

- 28 Francis Cairns, « The genre palinode and three Horatian examples: *Epode* 17, *Odes*, 1.16 ; 1.34 », *L'Antiquité classique*, 47, 1978, p. 546-552 et Michèle Lowrie, « A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », art. cit., p. 33-48.
- 29 Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes, Book I, op. cit.*, p. 202-203.
- 30 Sur cette palinodie de Stésichore, voir Florence Blaise, « Les deux (?) Hélène de Stésichore », dans Laurent Dubois (dir.), *Poésie et lyrique antiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 28-40, qui analyse notamment la valeur programmatique de la palinodie de Stésichore. Elle rappelle que le terme d'ἔτυμος renvoie à une vérité que l'on peut éprouver dans les faits, à la vérité de la réalité, et montre comment le poème de Stésichore refuse de condamner Hélène parce que sa beauté interdit le blâme et vient donc, dans les faits, à l'épreuve de la réalité, contredire la version homérique de la culpabilité d'Hélène. Elle considère qu'avec la palinodie de Stésichore, il s'agit ainsi de passer d'une poésie spéculative à une poésie de l'immédiateté et pense que c'est la forme lyrique qui amène Stésichore à une telle réinterprétation d'Homère.

dans l’*Ode* I, 17, il s’adresse à Tyndaris, dont le prénom rappelle les Tyndarides, c’est-à-dire Hélène, et il chante la paix. C’est donc au sein de la triade I, 15-17 que l’*Ode* I, 16 doit être interprétée. Or cette triade dessine avant tout un processus de moralisation érotique : dans l’*Ode* I, 15, l’érotisme est placé sous le signe de l’adultère et des violences de la guerre ; l’*Ode* I, 17 met en scène un érotisme symposiaque dépourvu de toute passion et de toute souffrance et placé sous le signe de la paix. Au cœur de la triade, l’*Ode* I, 16 doit être lue elle aussi comme une ode érotique : la *renuntiatio iamborum* est un renoncement à la passion et à ses souffrances, une étape vers la paix érotique, c’est-à-dire vers un érotisme dépourvu de violence et de *dolor*. C’est le sens qu’il faut donner aux premiers vers de l’ode, dans lesquels le poète chante la beauté de la jeune femme, ainsi qu’aux derniers vers, dans lesquels il lui demande de redevenir son *amica* et de lui rendre son *animus*³¹. Le poète ne veut plus souffrir par amour pour la jeune femme à laquelle il s’adresse, il veut pouvoir être à nouveau maître de ses sentiments. La *renuntiatio iamborum* ne vaut que comme traduction poétique d’un renoncement à la passion érotique. Le passage de la guerre en I, 15 à la paix en I, 17 est la métaphore du passage d’un érotisme placé sous le signe des souffrances de la passion à un érotisme placé sous le signe du plaisir symposiaque. Or nous avons montré, dans la première partie de cet ouvrage, que la condamnation de la passion au nom des souffrances qu’elle cause est un motif d’origine épicurienne dans les *Odes* et que la paix est chez Lucrèce une métaphore de la *tranquillitas animi* du sage³². Le motif de la paix construit donc ici une morale érotique qui doit à l’éthique épicurienne des passions plutôt qu’au *mos maiorum*.

Mais le motif de la paix prend également une valeur politique, en raison des exemples que le poète choisit pour convaincre la *puella* de renoncer à la violence des iambes :

*Fertur Prometheus addere principi
limo coactus particulam undique
desectam et insani leonis
uim stomacho apposuisse nostro.*

*Irae Thyesten exitio graui
strauere et altis urbibus ultimae
stetere causae, cur perirent
funditus inprimeretque muris*

31 Hor., *Carm.* I, 16, 25-28.

32 Voir *supra*, p. 38-41.

*hostile aratrum exercitus insolens.
Conpesce mentem: me quoque pectoris
temptavit in dulci iuuenta
feruor et in celeres iambos*

misit furentem.

On raconte que Prométhée, contraint d'ajouter à notre primitif limon une parcelle empruntée à chacun des animaux,
fit entrer dans notre poitrine
la violence du lion enragé.

La colère, en une fin terrible, abattit
Thyeste; pour de grandes cités elle fut la cause
ultime d'une ruine
absolue et fit que sur leurs remparts

l'armée orgueilleuse de l'ennemi promena sa charrue.
Apaie ton âme: moi aussi les ardeurs du cœur
m'ont mis à l'épreuve au doux temps de ma jeunesse
et dans le rythme effréné des iambes

elles m'ont jeté furieux³³.

Le choix de Thyeste est tout à fait significatif. Il fut la victime de la colère de son frère Atrée, qui lui fit manger ses propres enfants lors du festin qui était supposé marquer leur réconciliation. Or à l'origine de cette colère se trouve la rivalité des deux frères pour le trône d'Argos. La lutte qui oppose Thyeste et Atrée et qui conduira en dernier ressort au désastre de la guerre de Troie est une lutte fratricide pour le pouvoir. En plaçant l'évocation du *feruor* qui s'est emparé de lui au temps de sa jeunesse immédiatement après la mention de Thyeste, Horace invite à y lire une allusion à son engagement dans la guerre civile qui a déchiré Rome. Si le recueil ne paraît qu'en 29 av. J.-C., les premières *Épodes* ont vraisemblablement été composées dès 41 et résonnent des récentes déceptions politiques du poète. En choisissant l'exemple de la colère de Thyeste et en l'associant aux débordements de sa propre jeunesse, Horace confère à la *renuntiatio iamborum* de l'*Ode* I, 16 une valeur politique: condamner l'agressivité de l'iambe, c'est à la fois renoncer à l'agressivité des *Épodes* et aux

33 Hor., *Carm.* I, 16, 13-25.

violences de la passion érotique, et stigmatiser une guerre civile qui s'est soldée par la défaite de Philippes. La paix érotique devient ici une métaphore de la paix politique. Il faut noter qu'en regardant l'agressivité des guerres civiles comme une erreur de jeunesse, Horace fait endosser au parti républicain de Brutus toute la responsabilité de la bataille fratricide de Philippes : le *feruor* est tout entier du côté d'une armée de jeunes gens réunis autour de Brutus et aveuglés par leur idéalisme et leur naïveté. C'est évidemment une manière de faire d'Octavien l'artisan de la paix et de la réconciliation et de lui rendre implicitement hommage. Sans nommer le futur Prince, mais en mettant en accusation ses propres errements aux côtés de Brutus, Horace dit son adhésion à l'image d'un Octavien *pacificator*.

228

Comme l'*exercitatio*, la paix est un motif complexe, qui associe ici éthique épicurienne des passions et enjeux politiques. En choisissant des exemples empruntés à la mythologie et à l'histoire récente de Rome, Horace fait de la paix érotique une métaphore de la paix politique et rend ainsi discrètement hommage à Octavien, qui a mis fin aux guerres civiles à Rome.

Valeur éthique et valeur politique de la paix dans l'Ode I, 22

Dans l'Ode I, 22, l'éloge de la paix en contexte érotique est également associé à un certain nombre d'allusions politiques. Horace chante la puissance de l'amour, capable d'écarter de l'amant tous les dangers qui le guettent et de faire fuir ses ennemis les plus farouches :

*Integer uitae scelerisque purus
non eget Mauris iaculis neque arcu
nec uenenatis grauida sagittis,
Fusce, pharetra,*

*siue per Syrtis iter aestuosas
siue facturus per inhospitalem
Caucasum uel quae loca fabulosus
iambit Hydaspes.*

*Namque me silua lupus in Sabina,
dum meam canto Lalagen et ultra
terminum curis uagor expeditis,
fugit inermem,*

*quale portentum neque militaris
Daunias latis alit aesculetis*

*nec Iubae tellus generat, leonum
arida nutrix.*

L'homme irréprochable en sa vie et pur de crime
n'a pas besoin des javelots maures, ni de l'arc,
Fuscus, ni du carquois lourd
de flèches empoisonnées,

lorsqu'à travers les Syrtes brûlantes il s'apprête
à faire route, ou par l'inhospitalier
Caucase ou par les contrées que le fabuleux
Hydaspe arrose.

Car dans la forêt sabine un loup,
tandis que je chantais ma tendre Lalagé et que trop loin
je m'égarais libre de tout souci,
un loup a fui devant moi qui n'étais pas armé,

un monstre comme la belliqueuse
Daunie n'en nourrit pas dans ses vastes chênaies,
comme n'en produit pas la terre de Juba, cette sèche
nourrice des lions³⁴.

Les dangers auxquels l'amant échappe grâce à la puissance que lui confère son amour renvoient chacun à des épisodes historiques précis. La mention, dans le même poème, des Syrtes et de Juba, ne peut qu'évoquer l'épisode africain de la résistance de Caton d'Utique à César. Caton a pris le parti de Pompée et à la nouvelle de la défaite de Pharsale, il se rend en Afrique. Accompagné de 10 000 hommes, il décide de rejoindre les troupes de Juba en contournant les Syrtes et en marchant pendant trente jours dans le désert de Lybie³⁵. La marche de Caton à travers les Syrtes a marqué les esprits et est devenu le symbole à la fois d'une résistance toute stoïcienne aux aléas de la fortune et du courage politique d'un adversaire de César³⁶. La mention du Caucase après celles des Syrtes renvoie elle aussi à un adversaire de César : le premier Romain à atteindre

34 Hor., *Carm.* 1, 22, 1-16.

35 Lucain, *Bellum civile* X, 300 sq.

36 Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 265-266, qui s'appuient notamment sur Plut., *Cato min.* 56, 3, Liv., *Epit.* 112, Sen., *Epist.* 104, 33, Sidon., *Epist.* 8, 12, 3.

le Caucase fut en effet Pompée³⁷. Le premier danger auquel l'amant échappe grâce à la puissance de l'amour est donc la violence de la guerre civile. Horace ne croit évidemment pas un seul instant que l'érotisme puisse mettre l'amant à l'abri des soubresauts de l'histoire et l'évocation de la guerre civile sert surtout à chanter métaphoriquement l'amour sûr et paisible que Lalagé offre au poète. De ce point de vue, l'*Ode* I, 22 n'est d'ailleurs certainement pas dépourvue d'humour, jouant avec des topiques élégiaques, comme nous avons eu l'occasion de le dire³⁸. Mais au-delà de la métaphore érotique, le choix de ces exemples permet à Horace d'introduire dans l'*Ode* I, 22 un discret hommage à l'action pacificatrice d'Octavien. La référence à Juba peut ainsi renvoyer soit à Juba I^{er}, roi de Numidie qui prit le parti de Pompée contre César et se suicida après la défaite de Thapsus, soit à Juba II, son fils, qui participa vraisemblablement à la campagne d'Octavien contre Antoine et reçut en récompense ce qui restait du royaume de son père. Juba II épousa Cléopâtre Séléne, fille de Cléopâtre et d'Antoine³⁹. Avec Juba I^{er}, Horace associe les violences de la guerre civile auxquelles l'érotisme permet d'échapper à Pompée et à ses partisans, autrement dit aux ennemis de César, dont Octavien revendique l'héritage. Avec Juba II, il rappelle l'action pacificatrice d'Octavien, capable d'oublier les dissensions du passé, de rendre la Numidie à son roi et de lui faire épouser la fille d'Antoine. La guerre civile est la métaphore des violences auxquelles échappe le poète sur le terrain érotique, grâce à l'amour paisible et sûr que lui offre Lalagé. Mais inversement, cet amour paisible devient la métaphore de la paix politique à laquelle chacun aspire et qu'Octavien a réussi à imposer à Rome. C'est également dans ce contexte qu'il faut comprendre la mention de l'Hydaspe. L'Hydaspe est le nom d'une célèbre bataille qui opposa Alexandre le Grand à Pôros en Inde. Cette bataille fit un nombre considérable de morts, et en ce sens, elle renvoie métaphoriquement à tous les troubles auxquels échappe le poète sur le terrain érotique. Mais l'Hydaspe permet également de faire l'éloge de l'*imperator pacificator*. Après la bataille, Alexandre, qui a besoin d'assurer une certaine stabilité dans les régions qu'il a conquises, réinstalle en effet Pôros sur le trône. Comme Octavien, Alexandre utilise la guerre pour rétablir la paix et

37 Voir Plut., *Pomp.* 34. Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard s'étonnent de cette mention du Caucase, considérant qu'Horace ne peut pas faire allusion à Pompée aux côtés de Caton et d'Alexandre, dans la mesure où il n'est pas une aussi grande figure politique que les deux autres (*A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 267). Mais nous ne croyons pas qu'Horace cherche ici à évoquer de grands hommes : Juba, pas plus que Pompée, n'est à la hauteur de Caton ou d'Alexandre sur ce terrain. Les différents lieux cités par Horace lui permettent de tisser un réseau d'allusions aux guerres civiles qui ont déchiré Rome à la fin de la République, en opposant César et Pompée, puis Octavien et les Républicains.

38 Voir *supra*, p. 77-78.

39 Voir Dion, LI, 15, 6 et LIII, 26, 2.

servira d'ailleurs de modèle politique à Auguste. L'Hydaspe est un hommage indirect à la politique d'Octavien⁴⁰.

Les exemples choisis par Horace pour illustrer l'*integritas* dont jouit l'amant se réfèrent donc à des épisodes historiques qui sont à la fois particulièrement violents et marqués par une forme de réconciliation : ils permettent ainsi de dire métaphoriquement que Lalagé offre au poète un amour paisible et sûr, mais aussi de rendre un discret hommage à l'œuvre pacificatrice d'Octavien, l'amour de Lalagé devenant à son tour la métaphore de la paix politique à laquelle chacun aspire.

Paix, érotisme et morale dans l'Ode I, 17 : l'occasion politique manquée

Le motif de la paix est également central dans la morale érotique de l'Ode I, 17, mais Horace ne l'associe pas aux enjeux politiques du moment ni à la figure d'Octavien ou d'Auguste *pacifactor*, alors même que plusieurs éléments auraient pu l'inciter à le faire, en particulier la coloration nettement bucolique du poème.

L'Ode I, 17 s'ouvre sur l'évocation d'une épiphanie de Faunus, qui quitte le Lycée pour le Lucrétile, c'est-à-dire l'Arcadie pour la Sabine :

*Velox amoenum saepe Lucretilem
mutat Lycaeo Faunus et igneam
defendit aestatem capellis
usque meis pluuiosque uentos.*

*Inpune tutum per nemus arbutos
quaerunt latentis et thyma deuiae
olentis uxores mariti
nec uiridis metuunt colubras*

*nec Martialis haediliae lupos,
utcumque dulci, Tyndari, fistula*

40 La mention de la Daunie est plus difficile à comprendre. La Daunie est le nom que reçoit le Nord de l'Apulie, en raison d'une légende selon laquelle Daunus s'y serait établi. Voir Strabon, VI, 3, 2 et VI, 3, 9 ; Plin., *Nat. hist.* III, 103. Il est difficile de savoir pourquoi Horace lui attribue l'épithète de *militaris* et l'associe aux dangers auxquels l'érotisme entend échapper. Peut-être le fait qu'Horace soit natif de cette région n'est-il pas indifférent. Le poète pourrait une fois encore faire allusion à son propre engagement dans la guerre civile et au fait qu'il a participé lui aussi aux violences qu'il condamne désormais, en faisant l'éloge de la paix. Mais c'est une hypothèse invérifiable et certains éléments nous manquent peut-être pour comprendre la fonction de l'Apulie, aux côtés des Syrtes, de la Numide des Juba et de l'Hydaspe, qui renvoient à des épisodes beaucoup plus célèbres et prennent plus facilement sens pour nous.

*ualles et Vsticae cubantis
leuia personuere saxa.*

*Di me tuentur, dis pietas mea
et Musa cordi est. Hic tibi copia
manabit ad plenum benigno
ruris honorum opulenta cornu;*

*hic in reducta ualle Caniculae
uitabis aestus et fide Teia
dices laborantis in uno
Penelopen uitreamque Circen.*

232

Souvent pour le charmant Lucrétille
Faunus abandonne prestement le Lycée et du brûlant
été il préserve toujours mes chèvres,
ainsi que des vents pluvieux.

Sans craindre aucun danger, dans la sécurité du bois, à la recherche
de thym et d'arbousiers cachés, elles quittent le sentier,
ces épouses d'un mari odorant,
et elles ne redoutent ni les vertes couleuvres,

ni, pauvres chevrettes, les loups, ces animaux de Mars,
chaque fois, Tyndaris, que la douce flûte de Pan
fait retentir les vallées et les rochers polis
de l'Ustica qui allonge son relief.

Les dieux me protègent, aux dieux sont chères ma piété
et ma Muse. Ici, pour toi, l'abondance
fera déborder de sa corne généreuse
les riches parures des champs;

Ici, dans un vallon retiré, tu seras à l'abri
des ardeurs de la Canicule et sur la lyre de Téos,
tu diras les tourments, pour le même homme,
de Pénélope et de la chatoyante Circé⁴¹.

41 Hor., *Carm.* I, 17, 1-20.

On a rapproché ces premiers vers de l'*Idylle* 1 de Théocrite, dans laquelle le berger Thyrsis demande à Pan de quitter le Lycée pour venir en Sicile⁴². Mais le contexte n'est pas tout à fait le même: alors que l'épiphanie est avérée dans l'*Ode* I, 17, elle est seulement espérée dans l'*Idylle* 1; alors qu'elle permet au poète de l'*Ode* I, 17 de dire tout le bonheur qu'il y a à vivre dans sa propriété de Sabine, elle vient à la fois honorer la mort de Daphnis et consacrer le chant de Thyrsis dans l'*Idylle* 1. Cela ne signifie pas qu'il faille renoncer à chercher, dans l'*Ode* I, 17, une influence hellénistique⁴³: comme l'ont fait remarquer Robin Nisbet et Margaret Hubbard, l'association de la campagne et de la paix est un motif qui se développe beaucoup au III^e siècle avant Jésus-Christ et si nous disposons d'un corpus moins fragmentaire, nous pourrions sans mieux mesurer tout ce que le début de l'*Ode* I, 17 doit à la veine pastorale d'époque hellénistique⁴⁴. De nombreux motifs cependant sont directement hérités de Virgile. La *pax animalium*, cette paix dans la nature qui fait que les loups et les serpents cessent de s'attaquer aux chèvres (v. 8-9), est un motif emprunté aux descriptions de l'âge d'or que l'on trouve dans la *Bucolique* 4⁴⁵. Comme chez Virgile, le paysage, en harmonie avec cet univers de paix, se caractérise par un relief doux, avec des monts, des rochers arrondis et des vallées. Les arbres sont très présents, offrant leur ombre protectrice, mais il s'agit d'arbustes plutôt que d'arbres imposants⁴⁶. Est également tout à fait virgilienne l'harmonie qui règne entre les hommes et la nature: ici ce sont les rochers et les vallées qui répondent à la syrinx (v. 10-12), chez Virgile, ce sont les bois qui répondent au chant de Tityre en répétant le nom d'Amyrillis, les monts qui écoutent le chant de Corydon, les chênes qui se balancent au rythme du chant de Silène⁴⁷. La musicalité du nom de Tyndaris n'a d'ailleurs rien à envier à celle du nom d'Amyrillis, qui est d'une sonorité très proche. Et finalement, l'équation sur laquelle repose l'*Ode* I, 17 est précisément celle autour de laquelle se construit le recueil des *Bucoliques*: la campagne garantit la paix, la paix permet des amours

42 Théocrite, *Id.* 1, 123-125.

43 Donato Gagliardi propose de lire l'*Ode* I, 17 comme un résumé de l'univers poétique horatien et considère qu'il est inutile de chercher des modèles hellénistiques (« *Pietas et Musa* in Hor. *Carm.* 1.17 », *Vichiana*, 11, 1982, p. 139-142). On ne peut évidemment pas adhérer à une telle lecture: l'univers horatien, en particulier dans les *Odes*, se caractérise justement par un jeu permanent avec les formes poétiques d'époque archaïque et d'époque hellénistique et ce jeu n'enlève rien à l'originalité de la poétique horatienne.

44 Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard proposent notamment un rapprochement avec un poème de Nicaenetus de Samos (Gow-Page I, 146) qui fonctionne mieux que le rapprochement avec Théocrite (*A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 215).

45 Voir Virg., *Ec.* 4, 21-22; 8, 52.

46 Sur les caractéristiques de la nature bucolique, voir René Leclercq, *Le Divin Loisir. Essai sur les Bucoliques de Virgile*, Bruxelles, Latomus, 1996, p. 577-641.

47 Virgile, *Ec.* 1, 4-5; 2, 4-5; 5, 28; 6, 29.

heureuses et un chant harmonieux⁴⁸. Enfin, l'anaphore de *hic* pour dire le lieu de la paix bucolique, en marge de la réalité historique, se retrouve dans plusieurs églogues de Virgile⁴⁹. Toute la première partie de l'ode est donc placée sous le signe de la bucolique virgilienne, qui garantit un espace de paix d'où la passion et les souffrances sont exclues⁵⁰. Or l'espace de paix que constitue la campagne dans les *Bucoliques* revêt une fonction politique que tous les commentateurs s'accordent à reconnaître. Dans la première églogue, la mention du *deus* qui, à Rome, a donné à Tityre l'autorisation de rester sur ses terres au nom de la *libertas*, ainsi que celle de l'*impius miles* qui a chassé Mélibée de son domaine, suffisent à évoquer les expropriations que subirent les propriétaires italiens au moment de la répartition de l'*ager publicus* aux vétérans des guerres civiles. Et lorsqu'on se souvient du rôle qu'a joué Octavien dans ces expropriations, l'identification du *deus* au futur Prince s'impose. En donnant à Octavien le beau rôle, celui du protecteur de Tityre, et en passant sous silence le fait qu'il a par ailleurs contribué à de nombreuses expropriations, Virgile réécrit l'histoire. Mais il exprime ainsi une profonde aspiration à la paix et à la fin des guerres civiles, ainsi que certains espoirs dans la capacité d'Octavien à garantir la stabilité politique de Rome. Les mêmes espoirs fondent la prophétie de l'*Églogue* 4, qui constitue à la fois une dénonciation des violences passées et l'expression d'un puissant désir de paix. Au regard de ce que nous avons vu dans l'*Ode* I, 16 et dans l'*Ode* I, 22, Horace aurait parfaitement pu se réapproprier cette dimension politique de la bucolique virgilienne et associer une nouvelle fois le motif de la paix érotique et l'hommage à Octavien *pacificator*. Or il se contente de retenir la dimension morale de la bucolique virgilienne, qui fait également de la campagne un espace en marge des souffrances de la passion érotique.

Le berger bucolique, lorsqu'il chante la passion de Corydon dans la *Bucolique* 2, continue de tisser sa corbeille, manifestant ainsi qu'il ne se laisse

48 Sur cette caractérisation de la campagne virgilienne, voir René Leclercq, *Le Divin Loisir*, *op. cit.*, p. 80-87. On notera d'ailleurs que le chant a une valeur réflexive chez Virgile comme dans l'*Ode* I, 17. Sur cette valeur réflexive du chant dans les *Bucoliques*, voir Gian Biagio Conte, « Lettura della decima Bucolica », dans Marcello Gigante (dir.), *Lecturae Vergilianae*, Napoli, Giannini, 1981-1982, 2 vol., t. I, *Le Bucoliche*, p. 360-361. Sur la valeur réflexive du chant dans l'*Ode* I, 17, voir Michèle Lowrie, « A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », *art. cit.*, p. 42.

49 Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, *op. cit.*, p. 216, qui citent *Ec.* 9, 39-43 et 10, 42-43.

50 Sur les liens de l'*Ode* I, 17 avec la bucolique virgilienne, voir notamment Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, *op. cit.*, p. 200-201; Eduard Fraenkel, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 206. Au regard de toutes ces références à la bucolique virgilienne, il est difficile de suivre Donato Gagliardi, lorsqu'il affirme que l'association de la campagne, de la paix et de l'amour est typiquement horatienne et qu'il ne faut pas lui chercher des modèles (« *Pietas et Musa* in Hor. *Carm.* 1.17 », *art. cit.*, p. 139-142).

pas atteindre par l'objet de son chant : la passion érotique n'a pas sa place dans l'univers paisible de la bucolique, elle fournit seulement l'occasion d'un chant harmonieux. De la même manière, la *Bucolique* 10 dit les souffrances du poète élégiaque Gallus, mais c'est pour mieux réaffirmer la poétique pastorale à la fin de l'églogue : Gallus, par les souffrances qui sont les siennes, reste à la porte de l'espace bucolique et ne constitue qu'un pitoyable spectacle pour les bergers auxquels il ne parvient pas à ressembler. L'espace bucolique constitue donc, en même temps qu'une utopie politique, une utopie morale : c'est un espace où les bergers vivent en paix et ne laissent jamais la passion érotique leur infliger ses souffrances. C'est cette valeur de la campagne bucolique qu'Horace retient dans l'*Ode* I, 17. Le poète oppose ainsi le banquet rustique auquel il convie Tyndaris au banquet urbain auquel l'invite son amant Cyrus :

*Hic in reducta ualle Caniculae
uitabis aestus et fide Teia
dices laborantis in uno
Penelopen uitreamque Circen;*

*hic innocentis pocula Lesbii
duces sub umbra nec Semeleius
cum Marte confundet Thyoneus
proelia nec metues proteruum*

*suspecta Cyrum, ne male dispari
incontinentis iniciat manus
et scindat haerentem coronam
crinibus inmeritamque uestem.*

Ici, dans un vallon retiré, tu seras à l'abri
des ardeurs de la Canicule et sur la lyre de Téos,
tu diras les tourments, pour le même homme,
de Pénélope et de la chatoyante Circé ;

ici, les coupes d'un inoffensif vin de Lesbos,
tu les savoureras à l'ombre ; le fils de Sémélé-Thyoné
n'engagera pas de combats avec Mars
et tu craindras pas que le violent

Cyrus, parce qu'il te soupçonne, n'abuse de ta faiblesse,
ne porte sur toi des mains qu'il ne contrôle plus

et ne déchire la couronne attachée
à tes cheveux en même temps que ton vêtement innocent⁵¹.

236

La mention de la couronne et du fils de Sémélé, c'est-à-dire de Bacchus, suffit à poser le cadre du banquet. Le lexique de la guerre, avec *Marte, proelia, manus, scindat*, a un sens purement métaphorique et permet d'évoquer la violence des rivalités érotiques et toutes les souffrances que la passion ne manque pas de susciter. Horace ménage donc deux espaces : l'espace rural de l'érotisme paisible, dépourvu de toute passion et conforme à une morale érotique héritée de la tradition philosophique, et l'espace urbain de la passion et des souffrances, non conforme à cette même morale⁵². Comme dans les *Bucoliques*, la passion érotique n'est pas complètement absente de l'espace utopique : elle y est l'objet du chant. De même que le berger virgilien chante la passion de Corydon, le poète de l'*Ode* I, 17 invite Tyndaris à chanter la rivalité amoureuse qui oppose Pénélope et Circé. Mais en étant l'objet du chant, la rivalité amoureuse est mise à distance : si Tyndaris peut chanter la passion des autres, c'est qu'elle est désormais indemne de toute passion. C'est également le sens qu'il faut donner à la mention de Lesbos au vers 21. *Lesbii* désigne bien sûr le vin de Lesbos dont on remplira les coupes : c'est notamment le vin que boit le poète dans l'*Épode* 9, pour oublier la crainte et les soucis politiques⁵³. Mais juste après la mention de Teos, il est difficile de ne pas voir dans Lesbos une allusion à la patrie de Sappho et d'Alcée. Or Sappho représente avant tout dans les *Odes* la poétesse de la passion⁵⁴. Tyndaris s'emparera du chant de Sappho comme le berger de la

51 Hor., *Carm.* I, 17, 17-28.

52 L'opposition du monde rural et du monde urbain dans un même poème a de nombreux précédents, notamment à l'époque hellénistique ou dans l'épigramme latine. Voir Théocrite, *Idylles*, éd. Andrew S.F. Gow, Cambridge, Cambridge UP, 1950, p. 64 à propos de Théocrite, *Id.* 3. On notera que Cyrus est un prénom emprunté à la poésie érotique hellénistique : voir *A. P.* XII, 28, 174, 206 et 215. Mais chez les poètes hellénistiques il ne s'agit jamais d'opposer la passion érotique à un érotisme dépourvu de passion : l'amant transporte sa passion urbaine à la campagne pour dire la force des sentiments qui l'attache à son aimée. Si l'on en croit Serv., *Ec.* 10, 46, Gallus grave ainsi le nom de Lycoris sur les arbres pour qu'ils donnent à voir son amour toujours grandissant. On retrouve le même thème chez Prop., *Él.* I, 18, 22. Le déplacement à la campagne ne change pas la nature de l'érotisme, puisque la volonté de faire durer l'amour est l'une des manifestations de la passion érotique : l'érotisme bucolique de Virgile ou l'érotisme des *Odes* ne se préoccupe jamais de durer et la paix qu'il procure tient précisément à son ancrage dans l'instant présent et au caractère interchangeable des objets amoureux. Dans l'*Ode* I, 17, il ne s'agit pas de transporter à la campagne les amours de Cyrus et de Tyndaris pour les rendre plus heureuses, mais de proposer à Tyndaris des amours d'un nouveau genre, des amours totalement paisibles. Il ne s'agit pas de protéger Cyrus des rivaux qui le rendent jaloux et violent, mais de proposer à Tyndaris d'aimer le poète dans un monde où la notion même de rivalité n'existe pas.

53 Hor., *Ep.* 9, 33.

54 Voir Hor., *Carm.* IV, 9, 10-12 et *supra*, p. 152.

Bucolique 10 s'empare du chant de Gallus⁵⁵. Chanter la passion des autres, c'est offrir le spectacle des souffrances qu'elle suscite et souligner par contraste la paix qui règne dans l'espace utopique de la campagne bucolique⁵⁶.

Si Horace ne retient que la dimension morale de la paix bucolique, et non sa dimension politique, c'est qu'il ne cherche pas ici à se faire le porte-parole des aspirations de toute une génération à la paix, mais plutôt à donner de la paix bucolique une lecture personnelle, en l'associant à sa propriété de Sabine. De fait, si Virgile fait de la campagne des *Bucoliques* un lieu utopique et idéalisé, Horace prête à celle de l'*Ode* I, 17 les couleurs de son propre domaine. Le choix de Faunus, en substitut de Pan, est une manière de marquer le caractère très italien de la description. Avant d'être assimilé à Pan, Faunus était une divinité indigène dont le culte ne devait rien à la tradition grecque. C'est notamment en l'honneur de Faunus que sont célébrées les Lupercales. En passant du Lucrétile à l'Ustica, la description se resserre encore autour du domaine d'Horace : si le Lucrétile est un mont bien connu de la Sabine, l'Ustica désigne un coteau tout proche de la *villa* du poète. Horace joue sans doute sur l'homonymie de ce coteau avec une île proche de la Sicile : l'île sicilienne est certainement mieux connue que le coteau sabin et peut, dans l'univers bucolique de l'*Ode* I, 17, faire songer à Théocrite. Mais Horace donne en réalité une version italienne et personnelle de la géographie bucolique et l'obscur coteau sabin vient remplacer l'île sicilienne.

En conférant à la campagne virgilienne les couleurs de son petit domaine de Sabine, Horace infléchit la valeur de la paix bucolique. Ce qui n'est finalement qu'une utopie chez Virgile, l'expression d'une aspiration à la paix morale et à la paix politique, devient chez Horace l'évocation d'une expérience vécue.

55 Pour Gian Biagio Conte, l'*Églogue* 10 affirme l'incompatibilité entre le genre pastoral, rattaché à l'intemporalité et à la campagne, et le genre élégiaque, rattaché à l'historicité et à la ville (« Lettura della decima Bucolica », art. cit., p. 347-373). Sur cette confrontation de l'élégie et de la bucolique dans l'*Églogue* 10, voir aussi Philippe Heuzé, « Quand s'éloigne l'Arcadie. Remarques sur la *Dixième Bucolique* », *Vita latina*, 174, 2006, p. 64-70.

56 De ce point de vue, Horace ne convoque certainement pas la figure de Faunus par hasard. Comme l'a fait remarquer Aloysius W. J. Holleman, Faunus, comme Pan, se caractérise avant tout par sa dualité : c'est un dieu au double visage, qui peut incarner aussi bien la paix pastorale que les débordements pulsionnels, et en particulier la violence sexuelle. Il place l'*Ode* I, 17 sous le signe d'une tension entre l'érotisme rustique dépourvu de passion et l'érotisme urbain caractérisé par les souffrances de la passion (« Horace and Faunus: portrait of a *nympharum fugientum amator* », *L'Antiquité classique*, 61, 1972, p. 563-572). Sur le rôle de Faunus dans l'*Ode* I, 17, voir Rebecca E. Nagel, « The lyric lover in Horace *Odes* 1.15 and 1.17 », *Phoenix*, 54/1-2, 2000, p. 53-63, qui considère que l'hymne à Faunus et l'invitation érotique à Tyndaris sont liés par le thème de la violence érotique. Pier Angelo Perotti confère à Circé une même dualité, considérant que l'adjectif *uitream* qui la qualifie au vers 20 révèle à la fois sa solidité et sa fragilité, sa lumière et sa froideur : comme Faunus, Circé introduit dans l'*Ode* I, 17 une tension entre passion érotique et érotisme dépourvu de passion (« Note su Orazio e Propertio: Hor. *Carm.* 1, 17, 20; Prop. 2, 12, 5-6; 2, 32, 6 », *Giornale Italiano di Filologia*, 59/2, 2007, p. 286-299).

Ainsi, dans la *Satire* II, 6 décrit-il le plaisir qu'il éprouve à se retirer sur ses terres de Sabine, loin de l'agitation et des ambitions vaines de l'*Vrbs*, loin des désirs jamais satisfaits et des inquiétudes permanentes. Dans l'*Ode* I, 17, il livre donc, en même temps qu'une description toute personnelle de l'espace bucolique, une interprétation du motif de la paix et une morale des passions qui lui sont propres : se retirer dans la campagne solitaire de sa *villa* est, en ce qui le concerne, une solution plus efficace que la *disciplina* cicéronienne pour retrouver la *tranquillitas animi*. Cette éthique personnalisée est tout à fait fidèle à la théorie cicéronienne des *personae* : en matière de morale, chacun doit tenir compte de son caractère propre pour définir le bien⁵⁷.

238

Les motifs de la guerre et de la paix illustrent donc parfaitement la complexité de la morale des *Odes*, qui doit à la fois à l'éthique philosophique, à la morale sociale et aux enjeux politiques du moment. Dans l'*Ode* III, 12, l'entraînement militaire est ainsi rattaché aux valeurs du *mos maiorum* et place la découverte de l'amour sous le signe de la morale traditionnelle, alors que dans l'*Ode* I, 8, la représentation de l'*exercitatio* doit à l'éthique cicéronienne des passions. La paix, quant à elle, associe à plusieurs reprises, par le biais de la métaphore, morale érotique et discret hommage à l'œuvre pacificatrice d'Octavien. La guerre et la paix contribuent enfin à introduire dans le recueil une éthique du progressant : l'*exercitatio* est parfois utilisée pour souligner combien la passion érotique est puissante et combien il est difficile de la maîtriser ; dans l'*Ode* I, 17, l'interprétation toute personnelle de la paix bucolique et le retrait du poète dans sa campagne sabine rappellent que le bien moral dépend aussi du caractère et des aptitudes propres à chacun.

57 Voir *supra*, p. 125.

TROISIÈME PARTIE

**L'érotisme à l'épreuve de la morale :
une poétique du compromis**

ÉROTISME, MORALE ET TRANSGÉNÉRICITÉ

Comme nous l'avons rappelé en introduction¹, la poésie érotique antique se caractérise par son absence de point de vue moral : elle chante le désir sexuel, célèbre le plaisir charnel, exalte la puissance de la passion, indépendamment de toute volonté d'édification. En plaçant les odes érotiques sous le signe d'une morale qui doit à la fois au *mos maiorum* et à l'éthique philosophique, Horace fait donc œuvre tout à fait inédite et rompt en particulier avec la production érotique de son temps, qu'elle soit élégiaque ou épigrammatique. La question qui se pose alors est celle de savoir comment il parvient à donner à ses *Odes* une valeur morale sans leur ôter tout à fait leur statut de poème érotique, ou si l'on préfère, comment il parvient à conjuguer tradition érotique et morale de l'amour. C'est précisément l'une des fonctions des jeux de genres qui caractérisent les *Odes*.

HORACE ET L'HÉRITAGE LYRIQUE : UN ESPACE DE LIBERTÉ

Lorsqu'il revendique l'héritage de la lyrique grecque archaïque, Horace se réfère à Sappho, Alcée ou Pindare². Mais comme l'ont parfaitement montré les récents travaux de Gregor Bitto, il lit les poètes archaïques au prisme de leur réception hellénistique³. De la même manière, il est évident que Catulle, qui a utilisé certains mètres lyriques avant lui, joue un rôle important, même si, pour apparaître comme le véritable fondateur de la lyrique latine, il se garde bien de le nommer. Or la lyrique revue par les grammairiens alexandrins ou par Catulle s'affranchit peu à peu de la performance, ce qui se traduit par une plus grande liberté formelle.

1 Voir *supra*, p. 13-14.

2 Sur Horace et le canon des poètes grecs archaïques, voir *supra*, p. 12.

3 Gregor Bitto a montré que les scholies à Pindare ont eu une influence sur les *Odes* (*Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierung in den Oden des Horaz*, Rahden/Westf., Leidorf 2012). Les scholiastes d'époque hellénistique ont tendance à lire Pindare à la lumière de la rhétorique épictétique, et comme eux, Horace est plus sensible, dans les épiniées, à ce qui relève de la structure que de l'occasion et de la performance.

La lyrique archaïque connaît une double réception à l'époque hellénistique : celle des grammairiens qui éditent et commentent les textes ; celle des poètes, qui utilisent les formes de la lyrique archaïque dans leurs propres productions. La réception savante se préoccupe surtout de transmettre le texte et tient peu compte de la performance qui l'a vu naître. La partie musicale, par exemple, ne figure pas dans les éditions alexandrines et sombre ainsi dans l'oubli⁴. Jusqu'au II^e avant Jésus-Christ, la plupart des *papyri* lyriques ne présentent même aucune indication de divisions métriques⁵. Cette réception savante, qui gomme tout ce qui a trait à la performance musicale, s'explique, entre autres, par l'affaiblissement de la culture de la chanson dans le monde grec. De fait, même si certaines formes de performances continuent à exister⁶, une différence culturelle fondamentale sépare la Grèce archaïque de la Grèce hellénistique. Une très grande partie de la production poétique hellénistique est en effet destinée être lue, et non à être chantée ou dansée. C'est pourquoi l'on constate une prédominance des mètres récités que sont l'hexamètre dactylique et le distique élégiaque⁷. Même lorsqu'ils imitent les mètres archaïques, les poètes hellénistiques choisissent souvent de composer des séquences stichiques qui donnent à voir leur virtuosité métrique,

242

- 4 Martin L. West montre qu'un système de notations musicales s'est développé dans le courant du V^e siècle avant Jésus-Christ, mais qu'il n'a pas été repris par les éditions alexandrines : ou bien les éditeurs alexandrins n'y ont pas eu accès, travaillant sur des textes qui en étaient dépourvus, ou bien ils n'ont pas compris ces notations et ne les ont pas retranscrites (*Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 261-263 et p. 270-271). Voir aussi Egert Pöhlmann, « Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro », dans Bruno Gentili, Roberto Pretagostini (dir.), *La musica in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, 1988, p. 132-144.
- 5 On considère généralement que c'est Aristophane de Byzance qui le premier a arrangé les poèmes de Simonide et de Pindare en *cola*. Voir Aristoph. 38ob Slater; *schol.* Pind. *Ol.* 2.48a; Rudolf Pfeiffer, *History of the Classical Scholarship*, Oxford, Clarendon Press, 1968-1976, 2 vol., t. I. *From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, 1968, p. 178-180 et 184-186. Mais il n'existe pas de preuve décisive pour affirmer qu'aucune édition antérieure n'utilisait les *cola*. Eric G. Turner date le Stésichore de Lille (*P. Lille 76 = 222b PMGF*) de la seconde moitié du III^e siècle avant Jésus-Christ, or il est colométrique. Voir Eric G. Turner, « Ptolemaic bookhands and Lille Stesichorus », *Scrittura e Civiltà*, 4, 1980, p. 19-40; Gian Battista d'Alessio, « Pindar's prosodia and the classification of Pindaric papyrus fragments », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 118, 1997, p. 55-56. Mais nous n'avons pas d'autre exemple de ce type et il est certain que c'est seulement après Aristophane de Byzance que la colométrie devient systématique.
- 6 Sur ces performances hellénistiques, voir *infra*, p. 288-289.
- 7 Voir Marco Fantuzzi « La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema? », *Lingua e stile*, 15, 1980, p. 440-443 et « Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec. A.C. », dans Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, Diedo Lanza (dir.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, Salerno, 1992-1996, 3 vol., t. II, p. 52-55; Alan Cameron, « Genre and Style in Callimachus », *Transactions of the American Philological Association*, 122, 1992, p. 305-312.

mais sont plus propres à être récitées qu'à être chantées ou dansées⁸. Il ne s'agit certes pas de se contenter de l'opposition binaire traditionnelle entre la culture archaïque de la performance et la culture hellénistique de l'écrit. Mary Depew a certainement raison, par exemple, de souligner que l'évolution de l'hymne est un long processus, un *continuum* au sein duquel les marqueurs hymniques glissent progressivement vers une fonction conventionnelle et connotative, cessant finalement de renvoyer à une expérience réelle⁹. Mais il est évident que le processus est déjà bien avancé à l'époque hellénistique et que, dans un certain nombre de cas, il est parvenu à son terme.

Ce rapport du poète à la performance n'est pas sans incidence sur la production lyrique d'époque hellénistique : c'est un rapport moins contraint et le poète jouit d'une plus grande liberté. Les poètes archaïques jouaient certes déjà avec les codes et les formes. La troisième *Pythique* de Pindare, par exemple, même si elle fait allusion à la victoire de Phérénikos, le cheval d'Hiéron de Syracuse (v. 74-75), n'est pas une véritable épinicie, mais une épître de consolation adressée au tyran malade¹⁰. Ce type de détournement était cependant loin d'être la règle, et l'occasion et le contexte de la performance imposaient généralement au poète certaines contraintes formelles : chaque chanson répondait à des codes étroitement liés à sa fonction culturelle ou civique. Dans la lyrique hellénistique, la chanson étant détournée de sa fonction première, le poète peut jouer plus librement avec les codes. L'une des principales manifestations de cette liberté est certainement la transgénéricité¹¹ : les poètes

- 8 Sur les compositions stichiques d'époque hellénistique, voir Richard L. Hunter, *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1996, p. 4, qui cite en exemple l'*Hymne à Déméter* de Philicus (*SH* 678-680) écrit tout entier en hexamètres choriambiques. Richard Hunter propose de voir dans cette interprétation stichique des mètres lyriques une préfiguration de la révolution colométrique imposée par Aristophane de Byzance. Il considère que l'interprétation stichique des mètres archaïques par les poètes hellénistiques manifeste un besoin de régularité métrique qu'Aristophane de Byzance n'a fait que matérialiser par ses notations colométriques. Les *Idylles* 28 et 30 de Théocrite, écrites dans le dialecte éolien de l'époque de Sappho et Alcée et composées en grands asclépiades, sont également assez représentatives de cette recherche de virtuosité métrique. Voir Martin L. West, *Greek Metre*, Oxford, Oxford UP, 1982, p. 149-152. On trouve également des expériences en mètres iambiques par des poètes moins renommés : voir *S.H.* 992 et 993.
- 9 Mary Depew, « Enacted and represented dedications: genre and Greek hymn », dans Mary Depew, Dirk Obbink (dir.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 2000, p. 59-79.
- 10 Voir Michel Briand, « Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle... Sur les avatars de Pindare, *Pythique* III, 61-62, des scholiastes anciens à Saint-John Perse, Paul Valéry, Albert Camus et alentour », *Rursus*, 6, 2011, § 4 (<https://rursus.revues.org/468#octo1n2>).
- 11 Nous empruntons ce terme à Dominique Moncond'huy et Henri Scepi, qui font de l'intergénéricité l'ensemble des interactions que les genres peuvent avoir entre eux et de la transgénéricité une véritable traversée des genres, avec des phénomènes d'attraction et de glissement d'un genre à l'autre, de contamination et d'hybridation (*Les Genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, PUR, 2008). Cette terminologie a été

hellénistiques mêlent les formes, jusqu'à en créer de nouvelles, marquée par l'hybridité. Ils s'emparent d'autant plus facilement de la possibilité du mélange qu'elle répond parfaitement à leur idéal esthétique de la *poikilia*. Plusieurs études ont été consacrées au mélange des formes et à l'esthétique de la *poikilia* à l'époque hellénistique¹². C'est pourquoi nous nous contenterons de donner ici un exemple significatif.

Sur une statue de Philétairos retrouvée à Délos figure une épigraphe dédicatoire attribuée à Anytè de Mytilène :

Ὡ μάκαρ ὃ Φιλέταιρε, σὺ καὶ θείοισιν αἰδοῖς
καὶ πλάστησιν ἄναξ εὐπαλάμοισι μέλεις·
Οἱ τὸ σὸν ἔξενέπουσι μέγα κράτος, οἱ μὲν ἐν ὕμνοις,
οἱ δὲ χειρῶν τέχνας δεικνύμενοι σφετέρων,
ὥς ποτε δυσπολέμοις Γαλάταις θοὸν Ἄρεα μεΐξας
ἦλασας οἰκείων πολλὸν ὑπερθεν ὄρων·
ὧν ἔνεκεν τάδε σοι Νικηράτος ἔκκριτα ἔργα
Σωσικράτης Δήλῳι θήκεν ἐν ἀμφιρῦτῃ
μνήμα καὶ ἔσσομένοισιν αἰοίδιμον· οὐδέ κεν αὐτὸς
Ἥφαιστος τέχνην τῶν γε ὀνόσαιτ' εἰσιδῶν.

Ô bienheureux Philétairos, notre souverain, les chantres divins
et les artistes aux doigts habiles ne s'occupent que de toi.
Ils racontent ta grande victoire, les uns dans leurs hymnes,
les autres dans les chefs d'œuvre que façonnent leurs mains.
Ils disent comment un jour, engageant une lutte terrible avec les Galates,
ces rudes combattants, tu les chassas bien au-delà de tes frontières.
Et c'est ainsi que pour toi Nicérate a créé ces œuvres rares
et que Sosicratès les a placées dans l'île de Délos encerclée par les flots,

reprise par Jacqueline Dangel et Anne Videau dans les travaux qu'elles ont orchestrés au sein du GDR *Ars Scribendi*, sous le titre de « Transferts de normes et transgénéricité », de 2007 à 2010.

12 Nous renvoyons notamment à Therese Fuhrer, *Die Auseinandersetzung mit den Chorlyrikern in den Epinikien des Kallimachos*, Basel, F. Reinhardt, 1992, p. 64-66, 86-90 et 100-103 pour la place de l'épiniqie pindarique dans *La Boucle de Bérénice* et dans *La Victoire de Sosibios* de Callimaque ; Christophe Cusset, *La Muse dans la bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS éditions, 1999, chap. 9, pour la place de la lyrique archaïque dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et chez Théocrite ; Arnd Kerkhecker, *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford, Oxford UP, 1999, p. 11-48 et 250-270 et Marco Fantuzzi, Richard Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma/Bari, Laterza, 2002, p. 18-20 pour le mélange de l'iambe et de l'épiniqie chez Callimaque ; Benjamin Acosta-Hughes, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley/London, University of California Press, 2002, p. 60-103 sur la place de Sappho dans *La Boucle de Bérénice* et dans certaines épigrammes hellénistiques.

monument digne d'être chanté par les races futures. Héphaïstos
lui-même, en les contemplant, admirerait leur art¹³.

Il s'agit de chanter la victoire de Philétaïros contre les Galates, expulsés du territoire de Pergame en 276 av. J.-C. et rien ne permet d'affirmer que cet hommage soit posthume¹⁴. On ne s'étonne donc pas de retrouver des thèmes empruntés à l'épiniécie, notamment le thème du vainqueur protecteur des poètes et des artistes¹⁵. Mais le poème n'a pas été composé pour une performance en l'honneur de Philétaïros : il a été écrit pour figurer sur la statue de Délos. On passe d'une poésie de l'occasion à une inscription, c'est-à-dire à un poème écrit : les thèmes épiniéciques sont transférés dans une épigramme. Il est évident qu'un poème composé pour une cérémonie officielle en l'honneur de la victoire de Philétaïros contre les Galates n'aurait pas pu prendre une forme épigrammatique : le code de la performance aurait interdit à la fois le mètre élégiaque et la brièveté. C'est l'absence de performance qui a permis au poète de créer cet objet hybride que constitue une épiniécie en forme d'épigramme ou une épigramme épiniécique, comme on voudra l'appeler.

Naissance de la lyrique latine et transgénéricité

Bien qu'Horace se présente volontiers comme le premier poète à avoir adapté la métrique lyrique à la langue latine¹⁶, la lyrique grecque archaïque a trouvé sa place en territoire romain bien avant lui. Or elle semble d'emblée avoir été placée sous le signe de la transgénéricité. Ainsi, Valerius Aedituus, à la fin du II^e siècle avant Jésus-Christ, nous a laissé un fragment qui paraît appartenir à une épigramme, mais qui évoque les symptômes de l'amour et rappelle les représentations sapphiques de la passion¹⁷. Il réunissait sans doute en un même poème la lyrique de Sappho et l'épigramme érotique héritée de l'époque hellénistique et illustrée à Rome par ses contemporains Porcius Licinus et Lutatius Catulus. De même, au I^{er} siècle av. J.-C., Laevius, vraisemblablement contemporain de Catulle, compose des récits mythologiques en mètres

13 I.G. xi, 4, 1105, v. 1-6. Sur l'attribution à Anytè de Mytilène, voir Paul-François Foucart, « Donation de Philétaïros aux Muses de l'Hélicon », *Bulletin de correspondance hellénique*, 8, 1884, p. 158-160.

14 Voir Silvia Barbantani, Φάτις νικηφόρος. *Frammenti di elegia encomiastica nell'età delle Guerre Galatiche*. Supplementum Hellenisticum 958 e 969, Milano, Vita e pensiero, 2001, p. 86 n. 73, qui fait le point sur ce débat et souligne que l'apostrophe ὦ μάκαρ ne prouve rien car elle est utilisée chez Homère pour des vivants (II. III, 182).

15 Sur la place de l'épiniécie dans cette épigraphe, voir Silvia Barbantani, Φάτις νικηφόρος. *Frammenti di elegia encomiastica nell'età delle Guerre Galatiche*, op. cit., p. 86-88.

16 Hor., *Epist.* I, 19.

17 Fr. 1 Courtney. Sur ce fragment, voir Alessandro Barchiesi, « Lyric in Rome », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 321.

lyriques, mêlant des motifs homériques et des motifs sapphiques. Ainsi, le fragment 18 Courtney appartient à un poème sur Protésilaus et Laodamie, dans lequel les craintes de Laodamie semblent reposer à la fois sur le danger que court Protésilaus à la guerre de Troie et sur l'inquiétant pouvoir de séduction des femmes orientales, thème que l'on trouve, par exemple, dans le fragment 98, 10-11 V. de Sappho¹⁸. Les *Carmina* de Catulle se caractérisent également par une forte tendance à la transgénéricité. De très nombreux poèmes en hendécasyllabes phalécien, c'est-à-dire en mètres sapphiques, prennent ainsi la forme d'attaques iambiques, sur le modèle d'Archiloque ou d'Hipponax¹⁹. Le *Carmen* 62 se rattache à la lyrique nuptiale grecque par ses chœurs de jeunes gens et de jeunes filles et par son refrain *Hymen o Hymenae*, mais il doit aussi au chant amébée, ces joutes poétiques que l'on trouve en particulier dans la poésie pastorale, les deux chœurs se répondant ici strophe à strophe pour s'opposer sur la question du mariage et de la virginité²⁰. Le *Carmen* 64, quant à lui, tient de l'épopée par son mètre et les personnages qui le composent, de l'épithalame par son thème nuptial et de l'élégie par la tonalité de certains passages²¹.

À l'instar des poètes hellénistiques et latins, Horace n'est pas contraint par l'occasion et le contexte de la performance²². Il se réapproprie une lyrique grecque archaïque revue par les pratiques hellénistiques, puis latines, et l'on ne s'étonne pas, dès lors, de le voir adopter une poétique de l'hybridité formelle. Or la transgénéricité joue un rôle central dans les odes érotiques. Elle permet en particulier à Horace de construire une morale de l'amour tout en s'inscrivant dans la tradition de la poésie érotique, qui célèbre la puissance de la passion.

18 Sur Laevius et la poésie grecque, voir Edward Courtney, *The Fragmentary Latin Poets*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 118-142 ; Marco Fantuzzi, « Levio, Saffo e la grazia delle fanciulle lidie (Laev. Fr. 18) », dans Luigi Belloni, Guido Milanese, Antonietta Porro (dir.), *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e pensiero 1995, p. 341-347 ; Luigi Galasso, « Laevius, fr. 22, Blänsdorf », dans Massimo Gioseffi (dir.), *Il diletto mont: raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Milano, LED, 2004, p. 29-38.

19 Voir par exemple le *Carmen* 36, composé en hendécasyllabes phalécien, mais dans lequel le poète s'attaque à Volusius et le menace de ses *truces iambi* (v. 5), ou encore le *Carmen* 40, composé lui aussi en hendécasyllabes phalécien, dans lequel le poète se moque de Ravidius, qui se jette tête baissée au-devant de ses *iambi* (v. 2). Sur le mélange de l'inspiration iambique et de la métrique sapphique, voir Mihaël Nasta, « Considérations sur la facture spécifique des poèmes catulliens », *Interférences*, 6, 2012, § 19 (<http://interferences.revues.org/190#tocto1n5>).

20 Le *Carmen* 62 est d'ailleurs composé en hexamètres dactyliques, c'est-à-dire en mètres bucoliques et non en mètres lyriques. Sur le chant amébée dans le *Carmen* 62, voir Geert Roskam, « Mariage ou virginité ? Le *carmen* 62 de Catulle et la lutte entre deux idéaux de vie », *Latomus*, 59/1, 2000, p. 41-56.

21 Sur ces différentes formes par lesquelles le *Carmen* 64 se rattache aux poèmes qui le précèdent et qui le suivent, voir Christian Nicolas, « Problèmes d'énonciation et de temporalité dans le *carmen* 64 de Catulle », *Vita latina*, 144/1, 1996, p. 38.

22 Sur l'absence de performance des *Odes*, voir *supra*, p. 82-84.

Comme nous l'avons dit, l'*Ode* III, 11 se rattache à la morale matrimoniale romaine²³ : le poète cherche à convaincre Lydé, jeune fille de naissance libre, de se marier, maintenant qu'elle en a l'âge. En mêlant les formes, Horace parvient cependant à introduire dans le poème une lyrique d'inspiration anacréontique, qui célèbre la passion érotique, sans pour autant remettre en cause le *mos maiorum*.

Hymne, lyrique anacréontique et chant du désir dans l'*Ode* III, 11

L'invocation à Mercure qui ouvre l'*Ode* III, 11 inscrit le poème sous le signe de la morale matrimoniale :

*Mercuri, – nam te docilis magistro
mouit Amphion lapides canendo, –
tuque testudo resonare septem
callida neruis,*

*nec loquax olim neque grata, nunc et
diuitum mensis et amica templis,
dic modos, Lyde quibus obstinatas
applicet auris,*

*quae uelut latis equa trima campis
ludit exultim metuitque tangi,
nuptiarum expers et adhuc proteruo
cruda marito.*

Mercure, – car c'est grâce à toi, son maître,
qu'Amphion apprit à soulever les pierres en chantant –
et toi aussi, carapace habile à résonner
sous les sept cordes²⁴,

qui restais muette autrefois et qui ne plaisais pas, mais qui es maintenant
l'amie des tables opulentes et des temples,
faites entendre des rythmes auxquels Lydé puisse prêter
ses oreilles obstinées,

23 Voir *supra*, p. 189-191.

24 *Testudo* fait ici référence à la légende selon laquelle Mercure, que Maïa venait de mettre au monde, trouva une tortue, la tua et évida sa carapace pour en faire le support d'une lyre qu'il fabriqua avec des roseaux et des boyaux de brebis. Voir *Hymne homérique à Hermès*, v. 25 sq.

elle qui, comme une pouliche de trois ans dans les vastes plaines,
bondit, s'ébat et craint qu'on ne l'approche,
ignorante des noces et peu mûre encore
pour les audaces d'un mari²⁵.

Mercure doit aider le poète à convaincre Lydé de se marier, comme il a aidé Amphion à construire le mur de Thèbes : l'analogie dit à la fois l'importance de l'entreprise du poète et la réalité des résistances de la jeune fille, qui sera aussi difficile à convaincre que des pierres inertes à soulever au simple son de la lyre. La forme hymnique permet de convoquer le potentiel moral de la situation : le poète, parce qu'il se fait le relais du *mos maiorum*, assume, avec cette invitation au mariage, une fonction tout à fait sérieuse. Mais les quatre derniers vers de l'invocation à Mercure font passer la lyrique hymnique au second plan, en convoquant la lyrique anacréontique. Tous les commentateurs s'accordent en effet à voir dans les vers 9-12 une imitation d'Anacréon 417 P.M.G. :

248

πῶλε Θρηκίη, τί δή με
λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ
μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι
τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἠγίας δ' ἔχων στρέφοιμί
σ' ἄμφι τέρματα δρόμου·
νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαι
κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις,
δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην
οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

Pouliche de Thrace, pourquoi donc, en jetant un regard oblique,
me fuis-tu sans pitié? Me crois-tu sans adresse?
Je pourrais, sache-le, te passer le mors de belle manière
et, tenant les rênes, te faire tourner autour des bornes du stade.
En ce moment, tu pais l'herbe des prairies et, légère, folâtres en bondissant.
C'est que tu n'as pas un chevauteur habile pour te monter²⁶.

On retrouve la métaphore de la pouliche, avec des détails aussi précis que le jeu (*ludit/παίζεις*), les bonds dans la plaine (*exultim/σκιρτῶσα*) ou la

25 Hor., *Carm.* III, 11, 1-12.

26 Anacréon, 417 P.M.G. (trad. Gérard Lambin).

crainte (*metuit/φειδύγεις*). L'œuvre d'Anacréon ne nous est parvenue qu'à l'état fragmentaire, mais selon toute vraisemblance, sa poésie érotique n'était guère concernée par les questions matrimoniales. Le fragment 417 P.M.G. met de surcroît en scène un rapport de force physique entre la pouliche et le cavalier qui évoque davantage l'initiation sexuelle que le rituel nuptial : le poète dit la passion qu'il éprouve pour une jeune vierge qu'il entend bien soumettre à son désir. Le thème de la fuite de la jeune fille devant l'homme qui la convoite est une image topique de la passion érotique et de ses violences : on songe à la fuite de Daphné devant Apollon, par exemple²⁷. En imitant Anacréon, Horace souligne donc la puissance érotique de Lydé, qui a tout pour susciter le désir : c'est le chant de la passion qui s'invite dans une ode matrimoniale.

De ce point de vue, il est intéressant de noter qu'Horace utilise dans l'*Ode* I, 23 le motif de la fuite et la comparaison de la jeune fille à un animal farouche, indépendamment de tout contexte nuptial :

*Vitas inuleo me similis, Chloe,
quaerenti pauidam montibus auis
matrem non sine uano
aurarum et siluae metu.*

*Nam seu mobilibus ueris inhorruit
aduentus foliis, seu uirides rubum
dimouere lacertae,
et corde et genibus tremit.*

*Atqui non ego te, tigris ut aspera
Gaetulusue leo, frangere persequor :
tandem desine matrem
tempestiua sequi uiro*

Tu m'évites, Chloé, semblable au faon
qui, sur les monts escarpés, recherche sa craintive
mère et sans raison
s'effraie des vents et de la forêt.

Et parce que le premier souffle du printemps vient d'agiter
un feuillage léger, parce que des lézards verts

27 Ov., *Met.* I, 502-515.

ont écarté les broussailles,
son cœur et ses genoux se mettent à trembler.

Pourtant moi, je ne suis pas un tigre féroce
ou un lion de Gétulie, je ne te poursuis pas pour te déchirer :
cesse enfin de suivre ta mère,
toi qui es mûre pour l'homme²⁸.

250

Certains commentateurs considèrent qu'Horace imite là encore Anacréon, plus librement que dans l'*Ode* III, 11²⁹. Il est difficile d'en avoir la certitude et c'est peut-être en raison de l'imitation de l'*Ode* III, 11 que l'on est tenté, abusivement, de retrouver Anacréon dans l'*Ode* I, 23. Quoi qu'il en soit, Horace confère à l'image du jeune animal farouche une puissance érotique évidente, qui parcourt tout le poème. On a souvent noté, entre autres, la symbolique sexuelle des lézards pénétrant dans les buissons, ainsi que les tremblements qui affectent à la fois le cœur et les genoux³⁰. C'est également la dimension érotique du poème qui invite à retenir au vers 5 la leçon *ueris* que donnent tous les manuscrits, et à rejeter la conjecture *uepris* de Richard Bentley³¹. Richard Bentley fait valoir que les feuilles n'ont pas encore poussé au printemps et ne peuvent donc pas être agitées par le vent. Sur le plan des *realia*, c'est ne pas tenir compte des feuillages persistants. Sur le plan poétique, c'est oublier que le printemps est la saison des amours, autrement dit une saison parfaitement adaptée lorsqu'il s'agit de décrire l'accession d'une jeune fille à la maturité sexuelle. Le dernier vers peut paraître ambigu : *uir* désignant à la fois l'homme et le mari, il est difficile de savoir si l'expression *tempestiua sequi uiro* fait de Chloé une jeune fille mûre pour la sexualité ou pour le mariage. Nous verrons qu'Horace joue sur le même genre d'ambiguïté dans l'*Ode* II, 5, avec le même verbe *sequi*³². Mais alors que l'ambivalence du lexique caractérise l'*Ode* II, 5 tout entière, aucun autre terme dans l'*Ode* I, 23 ne permet de penser que le poète invite Chloé

28 Hor., *Carm.* I, 23.

29 Voir François Villeneuve dans Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 35 n. 3 ; Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 274 ; Michele Ameruoso, « Cloe, la madre e lo spasimante (Hor. *Carm.* 1, 23) », *Bollettino di Studi Latini*, 37/1, 2007, p. 99-115.

30 Sur la dimension érotique de l'*Ode* I, 23, voir Ronnie Ancona, « The Subterfuge of reason. Horace *Odes* 1.23 and the construction of male desire », *Helios*, 16, 1989, p. 49-57 ; Michele V. Ronnick, « Green lizards in Horace: *lacertae virides* in *Odes* I. 23 », *Phoenix*, 47, 1993, p. 155-157 ; Cynthia J. Bannon, « Erotic brambles and the text of Horace *Carmen* 1.23.5-6 », *Classical Philology*, 88, 1993, p. 220-222.

31 Voir Richard Bentley, *In Q. Horatium Flaccum notae et emendationes*, Apud Cantabridgienses praefecti. Cantabridgiae, 1711, p. 58-59.

32 Voir *infra*, p. 280.

au mariage et les images animales renvoient à un rapprochement physique, indépendamment de toute considération matrimoniale. L'*Ode* I, 23 chante le désir du poète pour la jeune Chloé et le motif de l'animal farouche a une valeur exclusivement érotique³³. Qu'elle imite ou non le fragment 417 P.M.G., elle prouve qu'Horace est sensible, comme Anacréon, à la puissance érotique de l'image du jeune animal farouche. Lorsqu'il a recours, dans l'*Ode* III, 11, à la métaphore de la pouliche craintive, c'est donc bien l'érotisme du poème d'Anacréon qu'il cherche à se réapproprier³⁴. En érotisant la figure de la jeune fille nubile, il introduit la passion dans une ode matrimoniale et tout le poème se construit ensuite autour de cette double voix : la voix de la passion érotique et la voix du *mos maiorum*.

Morale et érotisme : la double lecture du mythe des Danaïdes

Nous avons vu que le recours au mythe des Danaïdes pour illustrer la nécessité du mariage s'inscrit dans une certaine actualité augustéenne et confirme l'importance de la morale matrimoniale dans l'*Ode* III, 11³⁵. Mais le traitement du mythe est ambivalent : il participe lui aussi à l'érotisation de la jeune fille nubile et à l'introduction de la passion érotique en contexte nuptial.

Le mythe des Danaïdes a connu des traitements très divers dans la tradition poétique grecque. Alors qu'il avait très vraisemblablement une signification

33 Seul Ernst A. Fredrickmeyer considère qu'il faut interpréter à la lettre la dernière strophe et que le poète n'a que des intentions honorables (« Horace's Chloe [Odes 1.23]: *inamorata* or victim? », *The Classical Journal*, 89, 1993-1994, p. 251-259). Mais c'est un article où il répond à Ronnie Ancona (« The Subterfuge of reason », art. cit.), qui défend l'idée d'un poète cherchant à masquer la violence de son désir. Ronnie Ancona, dans la perspective féministe qui est la sienne, force sans doute le trait et Ernst A. Fredrickmeyer cherche à rétablir l'équilibre. Il ne faut évidemment pas voir dans l'*Ode* I, 23 l'affreuse stratégie d'un homme qui voudrait camoufler à une jeune fille innocente la violence de l'acte sexuel qui l'attend. Mais il ne faut pas pour autant nier la place du désir sexuel dans ce poème : c'est bien parce qu'il désire physiquement la jeune fille que le poète cherche à la rassurer.

34 C'est ce qui conduit Andrea Serio à classer l'*Ode* III, 11 parmi les poèmes d'exhortation à l'amour, précisément aux côtés de l'*Ode* I, 23, mais aussi des *Odes* I, 9, I, 11, II, 5 et IV, 10 (« Amore e tempo nelle *Odi* oraziane », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia. Studi classici*, n.s. 19, 1997-2000, p. 229-256). Il oppose cette série d'invitations à l'amour à une série d'odes condamnant le désir des vieilles femmes qui prétendent continuer à aimer (I, 25, III, 15, III, 19 et IV, 13), pour montrer que chez Horace, il existe un « temps de l'amour ». Cette classification un peu large a le défaut de ne pas prendre en compte l'importance de la morale sociale dans l'*Ode* III, 11, de même qu'elle ne prend pas en compte les ambiguïtés de l'*Ode* II, 5 ou le primat du philosophique sur l'érotique dans l'*Ode* I, 9. Le poète n'invite pas seulement Lydé à l'amour, il l'invite au mariage, comme l'indiquent sans ambiguïté le terme *nuptiarum* au vers 11 et le recours à l'*exemplum* des Danaïdes, dont nous avons dit qu'il ne pouvait s'expliquer que dans le cadre de la morale matrimoniale et du programme d'Auguste. Mais une telle classification a le mérite de souligner la continuité poétique de toutes ces odes, où la passion érotique occupe une place centrale : parce qu'il s'attache à la figure de la jeune vierge rétive, le poète fait de l'invitation au mariage l'occasion d'évoquer la passion érotique.

35 Voir *supra*, p. 189-194.

politique dans la tragédie d'Eschyle, il revêt à l'époque alexandrine une évidente coloration érotique³⁶. Lyncée, l'époux d'Hypermnestre, est ainsi régulièrement représenté en compagnie de Pothos, le dieu du désir³⁷. Cette figuration suggère que les deux jeunes gens ont découvert l'amour et c'est toute l'interprétation du mythe qui s'en trouve modifiée: si Hypermnestre épargne Lyncée, ce n'est pas parce qu'en elle la *pietas* pour le mari l'emporte finalement sur la *pietas* pour le père; c'est parce que l'amour pour le jeune Lyncée l'empêche d'accomplir le meurtre réclamé par Danaos. Or cette interprétation érotique du mythe est loin d'être absente de l'*Ode* III, 111.

« Surge », quae dixit iuueni marito,
 « surge, ne longus tibi somnus, unde
 non times, detur; socerum et scelestas
 falle sorores,

252

quae uelut nactae uitulos leaenae
 singulos eheu lacerant. Ego illis
 mollior nec te feriam neque intra
 claustra tenebo.

Me pater saeuus oneret catenis,
 quod uiro clemens misero pepercit,
 me uel extremos Numidarum in agros
 classe releget.

36 De la trilogie d'Eschyle, nous n'avons malheureusement conservé que *Les Suppliantes* et perdu *Les Égyptiens* et *Les Danaïdes*. Mais dans la mesure où ces tragédies formaient une trilogie, il devait y avoir une certaine continuité dans le traitement du mythe. Or *Les Suppliantes* ont une visée politique. On a pu dater en effet la pièce entre 466 et 459 av. J.-C. En 466, Thémistocle est condamné par contumace pour haute trahison, alors qu'il s'est réfugié à Argos, traqué par des sicaires spartiates et athéniens. L'exaltation d'Argos, terre hospitalière aux exilés injustement poursuivis et en danger de mort (v. 985-988), fait écho à la situation dans laquelle se trouve Thémistocle. La mise en scène d'une assemblée populaire capable de prendre des décisions judicieuses en matière de politique étrangère (v. 480-489, 517-523, 600-624), même quand la situation est délicate, est une allusion aux débats athéniens qui déboucheront, en 462, sur la réforme d'Éphialte. Le mythe des Danaïdes est ainsi d'emblée placé sur le terrain politique. Il n'y a aucune raison pour qu'Eschyle ait procédé différemment dans la suite de la trilogie. *Les Danaïdes* pouvaient, par exemple, envisager la question des rapports homme/femme à la lumière du conflit entre le code ancestral et le code juridique. Eschyle a prouvé, avec l'*Orestie*, qu'il s'intéressait à ce genre de débats. Sur cette valeur du mythe à l'époque classique et sur son évolution à l'époque hellénistique, voir Bénédicte Deleignon, « Mythes archaïques et mythes alexandrins dans les Odes d'Horace: valeur politique d'une double réception », dans Christophe Cusset, Fanny Levin, Nadine Le Meur (dir.), *Mythe et pouvoir à l'époque hellénistique*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2012, p. 460-461.

37 Voir *LIMC* 5.1, n° 589 sq.

*I, pedes quo te rapiunt et aerae,
dum fauet Nox et Venus, i secundo
omine et nostri memorem sepulcro
scalpe querellam. »*

« Lève-toi », dit-elle au jeune homme, son mari,
« lève-toi, de peur qu'un long sommeil
ne te vienne d'où tu ne le crains pas. Trompe un beau-père
et des sœurs criminelles,

qui, telles des lionnes ayant surpris des veaux,
hélas, déchirent chacune sa proie. Moi,
plus tendre qu'elles, je ne te frapperai pas ni entre
ces murs ne te retiendrai.

Que mon père me charge de chaînes cruelles,
parce que, trop douce, j'ai épargné mon malheureux mari,
qu'aux extrémités des terres de Numidie,
il me relègue et m'envoie par la mer.

Va où te portent tes pas et les vents,
pendant que la Nuit et Vénus te sont favorables, va sous un heureux
auspice et sur ma tombe, en ma mémoire,
grave des vers plaintifs³⁸. »

On notera d'abord qu'au vers 50, Hypermnestre met Lyncée sous la protection de Vénus qui, comme la Nuit, doit favoriser sa fuite, c'est-à-dire le sauver de la mort : c'est donc bien l'amour qui a empêché la jeune fille de tuer son époux et c'est l'amour qui doit continuer à lui porter chance et à le faire échapper au courroux de Danaos. L'adjectif *mollior* au vers 43 prend dans cette perspective un double sens : la *mollitia* dont Hypermnestre a fait preuve, c'est un manque de courage, un manque d'énergie, mais c'est aussi une forme de tendresse et de sensibilité³⁹. En se disant *mollior*, elle suggère à la fois qu'elle n'a pas eu la *uirtus* de ses sœurs, qui ont obéi à Danaos et ont tué leur époux, et qu'elle ne l'a pas eue en raison de l'amour qu'elle a aussitôt ressenti pour Lyncée. Le terme rattache lui

38 Hor., *Carm.* III, 11, 37-52.

39 Pour *mollis* au sens de « mou, sans énergie », voir Cic., *Cat.* 1, 30, *Fin.* I, 30, 5, 12. Pour *mollis* au sens de « doux, tendre, caressant », voir Juv., 14, 131, Cic., *De or.* II, 98. On notera que Sénèque appelle les mignons de Cléopâtre les *Cleopatrae molles* (Sen., *Ep.* 87, 16), ce qui confirme le caractère possiblement érotique du terme.

aussi le mythe à la tradition alexandrine. Stephen Harrison considère même que l'adjectif *mollis* a ici une valeur réflexive et qu'il inscrit la figure d'Hypermnestre dans l'esthétique alexandrine de la *leptotès*⁴⁰. Enfin, Horace évoque le sommeil de Lyncée en des termes assez obscurs pour être suggestifs. Le *longus somnus* peut apparaître comme une périphrase pour désigner la mort. Mais dans ce cas, on comprend assez mal l'expression *unde non times*. Au moment où Hypermnestre prononce ces paroles, elle a déjà pris la décision de ne pas tuer Lyncée. S'il risque encore de mourir, c'est bien sûr de la main de Danaos lui-même. Or Lyncée connaît bien les rivalités qui opposent depuis toujours Égyptos et son frère, et rien n'indique qu'un parfait climat de confiance soit désormais revenu entre les deux familles. L'expression *unde non times* s'éclaire uniquement si l'on admet qu'Horace joue ici sur les deux sens possibles de *longus somnus*: le sens figuré de « mort », mais aussi le sens propre de « long sommeil ». Au sens propre, le *longus somnus* qui s'empare de Lyncée est un sommeil dont il ne devrait en effet rien avoir à craindre: le sommeil qui suit l'amour, le sommeil profond de l'amant satisfait. Mais précisément, dans le cas de Lyncée, ce sommeil est particulièrement dangereux: si Lyncée s'endort, il n'aura pas le temps de fuir et sera tué par Danaos lui-même; le profond sommeil deviendra sommeil éternel. L'expression *unde non times* prend pleinement son sens si l'on admet que *longus somnus* désigne, autant que la mort, le profond sommeil de l'amant: là encore, Horace se souvient de la version alexandrine du mythe, qui permet d'introduire la passion érotique en contexte matrimonial⁴¹.

Morale et érotisme: l'ambivalence de l'épithaphe

On retrouve cette cohabitation de la morale matrimoniale et de la passion érotique dans les deux derniers vers. En demandant à Lyncée de graver sur son tombeau une *querela* qui conserve sa mémoire, Hypermnestre réclame une épithaphe comme celles que les époux offrent à leur femme disparue. Mais dans ce type d'épithaphe, le mari n'exprime pas ses sentiments et ne dit pas la souffrance du deuil: il s'agit toujours de chanter la vertu de l'épouse, son exemplarité. Hypermnestre, quant à elle, veut une *querela*: elle entend voir gravées dans la pierre les lamentations de Lyncée, autrement dit voir passer

40 Stephen Harrison, *Generic enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford UP, 2007, p. 189-194. De ce point de vue, il n'est pas sans intérêt de noter qu'Ov., *Tr.* II, 307, désigne sa poésie élégiaque par l'expression *mollis uersus*.

41 Dans l'*Héroïde* 14, 39-42, Ovide jouera sur la même ambiguïté. Pour certains commentateurs, le contraste entre l'agitation fébrile de la jeune femme et le sommeil profond du jeune homme suffit à indiquer que la nuit de noces a été consommée. La suite de la scène est d'ailleurs plus suggestive encore, Lyncée cherchant à étreindre Hypermnestre dans son sommeil. Sur la dimension érotique de l'*Héroïde* 14 et sur le rapprochement à faire avec l'Ode III, 11, voir Bénédicte Delignon, « Mythes archaïques et mythes alexandrins dans les Odes d'Horace », art. cit., p. 461-463.

à la postérité sa souffrance d'amant. L'épithaphe funéraire se transforme en poème élégiaque et la demande d'Hypermnestre n'est finalement pas très éloignée du rêve de l'amant qui, chez Properce, imagine qu'au moment de sa mort, Cynthia accomplira les rites funéraires qui reviennent habituellement à l'épouse. En prêtant à Cynthia les gestes de l'épouse, Properce chante l'amour éternel, au-delà de la mort. De la même manière, en demandant à Lyncée de graver sur son tombeau sa souffrance d'amant, Hypermnestre exige un amour éternel. Mais l'inscription a une autre fonction : elle se substitue à l'épithaphe attendue, celle qui chante l'exemplarité de l'épouse. L'amour d'Hypermnestre et de Lyncée, tout en prenant une forme élégiaque, s'inscrit sur fond de relations matrimoniales. En évoquant son propre tombeau, Hypermnestre se fait ainsi à la fois épouse et amante et contribue à faire cohabiter morale matrimoniale et passion érotique dans l'*Ode* III, 11.

En mêlant forme hymnique, lyrique anacréontique, mythe alexandrin et épithaphe élégiaque, Horace réconcilie donc la morale matrimoniale et la poésie érotique. Il choisit la figure de la jeune fille nubile, tout juste prête pour le mariage, mais pas encore entrée dans le monde des matrones, physiquement mûre, mais pas encore consciente des devoirs qui lui incombent en tant que jeune fille de naissance libre. Il y aurait quelque chose de tout à fait scandaleux à faire d'une femme mariée l'objet d'une passion érotique : ce serait suggérer qu'elle peut devenir adultère. Chanter la puissance érotique de la jeune fille nubile en revanche, ce n'est finalement rien faire d'autre que célébrer sa maturité sexuelle. D'une certaine manière, cette puissance érotique légitime l'invitation au mariage : elle doit être contrôlée au plus vite et laisser place à la *dignitas* de la matrone. Horace associe l'érotisme de la jeune fille nubile au moment très fugitif qui précède le mariage et il engage Lydé à se marier, considérant que l'érotisme de la jeune fille de naissance libre doit tendre à l'union matrimoniale, seule issue possible. Le chant anacréontique de la passion ne vient donc pas remettre en cause la morale de l'ode. Ce n'est pour autant pas un élément secondaire : le poème est tout entier construit autour d'une double voix, celle du chant érotique et celle du *mos maiorum*. Mais c'est moins la morale des *Odes* qui est en jeu, que leur poétique. De Sappho à Properce, la poésie érotique fait en effet de la passion un élément central et Horace, malgré la forte dimension morale de ses odes érotiques, entend s'inscrire dans cette tradition. Dans l'*Ode* III, 11, le poème anacréontique, le mythe alexandrin et l'épithaphe élégiaque, insérés dans la forme hymnique, prennent en charge le marqueur de la poésie érotique qu'est la passion.

HYMNE À VÉNUS ET ÉPIGRAMME DANS L'ODE I, 30

L'Ode I, 30 est l'ode la plus courte du recueil et elle a parfois été considérée, à tort, comme la plus transparente. Elle n'est pourtant pas sans soulever de multiples problèmes, à commencer par celui de sa forme. C'est un hymne à Vénus comme on en rencontre dans la lyrique archaïque, mais sa brièveté et la mention finale de Mercure pourraient renvoyer à la réception épigrammatique de l'hymne, et c'est alors le sens du poème qui est en jeu, ainsi que la place qu'y occupent respectivement la passion et la morale érotique.

La forme hymnique et l'éthique érotique dans l'Ode I, 30

Dans l'Ode I, 30, le poète demande à Vénus de quitter Chypre pour venir dans la demeure de Glycère :

256

*O Venus regina Cnidi Paphique,
speme dilectam Cypron et uocantis
ture te multo Glyceræ decoram
transfer in aedem.*

*Feruidus tecum puer et solutis
gratiæ zonis properentque Nymphae
et parum comis sine te Iuuentas
Mercuriusque.*

Ô Vénus, reine de Cnide et de Paphos,
dédaigne ta chère Chypre et, dans le sanctuaire
bien décoré où Glycère t'appelle avec force encens,
transporte-toi.

Que l'ardent enfant et les Grâces
à la ceinture dénouée se hâtent de t'accompagner, ainsi que les Nymphes
et la Jeunesse qui tient de toi sa douceur,
et aussi Mercure⁴².

L'Ode I, 30 est un hymne à Vénus, comme on en rencontre plusieurs dans la lyrique grecque qui nous a été conservée. On peut citer le fragment 2 V. de Sappho :

δεῦρό μ' ἐκ Κρήτας ἐπ[ι τόνδε] ναῦον
ἄγνον, ὄππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος

42 Hor., *Carm.* I, 30.

μαλί[αν], βῶμοι δὲ τεθυμιάμε-
νοι [λι]βανώτοι

Viens jusqu'à moi depuis la Crète, jusqu'à ce sanctuaire, qu'embellit ton verger
et tes autels embaumés des fumées de l'encens⁴³.

Eva-Maria Voigt rapproche ce fragment de l'*Ode* I, 30, notamment en raison de la mention du sanctuaire et de l'encens⁴⁴. Il est intéressant, de ce point de vue, de comparer le fragment 2 V. à l'*Hymne à Aphrodite*⁴⁵. Aucun des deux hymnes n'a vraisemblablement été chanté lors un véritable culte, mais il est évident que Sappho a maintenu dans le premier des éléments culturels qu'elle a choisi d'effacer complètement dans le second. Le fragment 2 V. mentionne en deux vers le sanctuaire, l'autel, l'encens, autant de réminiscences de ce que pouvait être un véritable culte à la déesse. Dans l'*Hymne à Aphrodite*, il n'est en revanche question ni d'encens, ni d'autel, ni de sanctuaire : la déesse vient aider Sappho dans ses amours, mais Sappho ne lui ouvre aucun temple et ne lui rend aucun culte dans sa demeure. Dans les *Odes*, Horace joue lui aussi sur la possibilité d'effacer ou de souligner les éléments culturels de l'hymne à Vénus : alors qu'avec l'*Ode* IV, 1, il s'inscrit dans la lignée de l'*Hymne à Aphrodite*⁴⁶, il est évident qu'avec l'*Ode* I, 30, il s'emploie à créer l'illusion d'un culte, comme Sappho dans le fragment 2 V. La question qui se pose alors est de savoir quelle fonction revêt la dimension culturelle de l'*Ode* I, 30.

L'importance prise par les éléments culturels dans l'*Ode* I, 30 permet d'abord de donner au poème une coloration rituelle qui relègue à l'arrière-plan l'histoire singulière de Glycère. Alors que l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho met au premier plan la demande concrète de la poétesse, qui réclame l'aide de la déesse dans une situation érotique bien précise, l'*Ode* I, 30, par sa forte connotation religieuse, se donne comme un chant à valeur universelle, dans lequel le cas particulier de Glycère reste secondaire. De fait, de nombreux commentateurs ont souligné l'indétermination de la situation érotique dans l'ode : on ignore tout des motivations de Glycère et de la nature du vœu qu'elle adresse à Vénus, ainsi que des rapports qui l'unissent au poète⁴⁷. Or cette indétermination confère

43 Sappho, 2 Campbell.

44 Sappho et Alcée, *Fragmenta*, éd. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1971, p. 34.

45 Nous le citons plus loin (voir *infra*, p. 314).

46 Voir *infra*, p. 269-272.

47 Les difficultés d'interprétation de l'ode étaient déjà notées par Porphyrius et le Pseudo-Acron, qui voulaient voir, derrière cette apparente transparence, un poème à clef. La plupart des commentateurs, tout en soulignant le caractère fort peu explicite de la situation érotique de l'*Ode* I, 30, choisissent finalement de voir dans Glycère la maîtresse du poète. Voir, par exemple, Erich Burck, « Drei Liebesgedichte des Horaz (c. 1.19; 1.30;

à l'hymne une dimension morale. L'amour, parce qu'il ne s'inscrit pas dans une situation érotique concrète, n'est associé à aucune souffrance, ni à aucune passion. L'*Ode* I, 30 apparaît finalement davantage comme un chant universel à l'amour que comme une prière à Vénus pour obtenir son aide. Sans en faire un exact équivalent de l'hymne à Vénus qui ouvre le *De rerum natura*, il faut noter que l'amour indéterminé de Glycère tire de son indétermination même une dimension morale qu'il n'aurait pas si le poète la montrait en proie à une passion amoureuse précise.

La dimension culturelle de l'*Ode* I, 30 prend par ailleurs une coloration romaine qui contribue elle aussi à ancrer le poème du côté de la morale érotique. Jörg Rüpke a relevé plusieurs éléments qui renvoient aux pratiques religieuses romaines⁴⁸. Certaines conclusions sont moins convaincantes que d'autres. L'hypothèse d'une allusion à la pratique de l'*euocatio*, notamment, que Jörg Rüpke emprunte à Francis Cairns, n'emporte pas l'adhésion⁴⁹. Mais on ne peut que s'accorder avec lui sur l'importance de la mention de *Iuventas* dans le cortège de Vénus. Il fait remarquer que *Iuventas* n'est pas une simple allégorie de la jeunesse, mais une véritable divinité, qui verse l'ambrosie aux dieux⁵⁰. Il faut ajouter qu'au moment où Horace compose l'*Ode* I, 30, *Iuventas* renvoie à l'actualité politique : c'est à Rome une divinité protectrice des jeunes gens et Auguste a créé un festival en son honneur le 18 octobre, date anniversaire du jour où il a pris la toge virile. Tous ces éléments invitent à ne pas minimiser la figure de *Iuventas* comme le font certains commentateurs,

258

2.8) », *Gymnasium* 67, 1960, p. 161-176 ; Francis Cairns, « Five "religious" Odes of Horace (I,10; I,21 and IV,6; I,30; I,15) », *American Journal of Philology*, 92, 1971, p. 433-452 ; Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, 1970, p. 343-347.

48 Jörg Rüpke, « Merkur am Ende: Horaz, *Carmen* 1. 30 », *Hermes*, 126, 1998, p. 435-453.
 49 Francis Cairns, « Five "religious" Odes of Horace (I,10; I,21 and IV,6; I,30; I,15) », art. cit., p. 446. Jörg Rüpke et Francis Cairns n'ont pas recours à la pratique de l'*euocatio* pour les mêmes raisons et sur cette question, Francis Cairns est sans doute plus convaincant que Jörg Rüpke. Pour ce dernier, les premiers vers prennent la forme d'une *euocatio* parce que le vœu du début de l'ode est un vœu amoureux dont le poète souligne ainsi le caractère impérial ; le ton se ferait ensuite plus serein parce que le vœu prendrait une valeur métapoétique à la fin du poème. Mais Jörg Rüpke a pour seul argument le fait que *transfere* est un terme propre à la pratique de l'*euocatio*. Dans un hymne clélique, le verbe n'a cependant rien de surprenant et l'argument ne convainc pas. Francis Cairns, lui, n'introduit l'*euocatio* que pour expliquer comment la lyrique culturelle peut trouver sa place à Rome alors même qu'elle ne dispose plus des contextes proprement grecs : un hymne clélique n'est pas totalement dépourvu de sens pour un Romain, qui peut se faire une représentation de sa valeur culturelle en se référant à une pratique qu'il connaît, celle de l'*euocatio*. Francis Cairns ne lit pas le début de l'*Ode* I, 30 comme une *euocatio*, mais dit simplement que l'emploi du terme *transfere*, que l'on trouve également dans une *euocatio*, pourrait indiquer que l'*euocatio* joue un rôle et rend possible le transfert de l'hymne clélique grec en terre romaine.

50 Jörg Rüpke, « Merkur am Ende: Horaz, *Carmen* 1. 30 », art. cit., p. 450-451, qui s'appuie notamment sur Cic., *Tusc.* I, 65.

en considérant qu'elle n'est qu'une allusion à la jeunesse du poète, réelle ou perdue⁵¹. *Iuventas* ne contribue pas moins que les Nymphes ou Mercure à conférer une coloration religieuse et une dimension morale au poème. De fait, si la déesse Vénus est accompagnée de la déesse *Iuventas*, c'est que le chant à l'amour dans l'*Ode* I, 30 est aussi un chant à la jeunesse. Or, comme nous l'avons vu dans la première partie de cet ouvrage, l'association de l'amour à la jeunesse est un motif moral qui doit à la tradition philosophique, à la fois épicurienne et cicéronienne⁵².

Qu'ils soient grecs ou romains, les éléments culturels confèrent donc une valeur morale à l'hymne à Vénus de l'*Ode* I, 30 : le poète chante un amour qui ne prend pas la forme d'une passion singulière, avec son cortège de souffrances, et qui est rattaché à la brève saison de la jeunesse.

Épigramme, comédie et érotisme dans l'*Ode* I, 30

Dans le cortège de Vénus, on trouve cependant un autre dieu, qui vient interroger la lecture universelle de l'hymne : c'est Mercure. Mercure peut certes apparaître ici en tant dieu de la persuasion, qualité que tout amant souhaite avoir auprès de son aimée, ou en tant qu'amant de Vénus, ce qu'il est dans certaines traditions mythologiques⁵³. Mais comme le Pseudo-Acron le notait déjà, Mercure est également le dieu de l'argent et pourrait suggérer, par sa présence, que Glycère est une courtisane et qu'elle prie Vénus pour avoir de bons succès en amour et s'enrichir toujours davantage⁵⁴. Cette idée est admise par plusieurs commentateurs⁵⁵. Elle paraît d'autant moins invraisemblable qu'une épigramme d'époque hellénistique, attribuée à Posidippe, utilise précisément l'hymne à Aphrodite pour stigmatiser la cupidité d'une courtisane :

Ἄ Κύπρον ἄ τε Κύθηρα καὶ ἄ Μίλητον ἐποικνεῖς
καὶ καλὸν Συρίας Ἴπποκρότου δάπεδον,

51 Pour Erich Burck, l'*Ode* I, 30 est écrite dans les années 40 et *Iuventas* représente la jeunesse du poète (« Drei Liebesgedichte des Horaz (c. 1.19; 1.30; 2.8) », art. cit., p. 164.). Pour Hans Oppermann, elle est beaucoup plus tardive et en introduisant *Iuventas* dans le cortège de Vénus, le poète souhaite retrouver sa propre jeunesse perdue (« Späte Liebeslyrik des Horaz », dans Hans Oppermann [dir.], *Wege zu Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 360).

52 Voir *supra*, p. 99-101 et p. 129-132.

53 Sur ces différentes fonctions de Mercure, voir Jörg Rüpke, « Merkur am Ende: Horaz, *Carmen* 1. 30 », art. cit., p. 441 n. 21.

54 Pseudo-Acron, *ad Carm.* III, 30, 8 (p. 113 Keller), qui écrit : *Per Mercurium uero quaestum uult accipi, tamquam sine uenustate nec lucrum sit*. La remarque ne figure pas chez Porphyryon.

55 Voir David A. Traill, « Horace *Carmen* 1.30: Glycera's problem », *Classical Philology*, 88, 1993, p. 332 et Vincenzo Di Benedetto, « Da Posidippo (epigr. 91, 118, 139 A.-B.) a Saffo (fr. 35 V.) e Catullo (36) e Orazio (*Carm.* I 30) », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, 47/2, 2005, p. 249-264.

ἔλθοις Ἰλαοῦ Καλλιστίῳ ἢ τὸν ἐραστὴν
οὐδέποτε οἰκείων ὄσεν ἀπὸ προθύρων.

Toi qui visites Chypre, Cythère, Milet
et le beau sol de la Syrie foulé par les chevaux,
sois propice à Kallistio qui n'a encore
jamais mis à la porte un amoureux⁵⁶.

260

Kallistio est un nom qui, formé sur *καλός*, convient particulièrement bien à une courtisane et la satire semble viser un type de femmes plutôt qu'une femme précise. Le dernier vers constitue la pointe qui, comme il se doit, ménage un effet de surprise : dans l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho, la déesse est implorée pour une situation particulière, parce que celle qui aime voudrait être aimée en retour ; ici, Kallistio n'a pas d'objet amoureux précis, elle est prête à aimer le premier venu ; son souci véritable n'est pas d'être aimée en retour, comme la forme hymnique le laisse d'abord penser, mais de gagner toujours plus d'argent. La prière à Aphrodite moque finalement la cupidité de la courtisane et l'esthétique de l'épigramme est évidemment propice à ce type de retournement interprétatif.

L'*Ode* I, 30 présente certains points communs avec l'épigramme de Posidippe. Glycère ressemble par bien des aspects à Kallistio : comme elle, elle porte un prénom dont la racine est significative ; c'était un prénom de courtisane dans la *nea* et elle a ce statut dans l'*Ode* III, 19, où elle apparaît aux côtés du poète lors un banquet. Horace donne par ailleurs à l'*Ode* I, 30 une forme qui n'est pas très éloignée de celle de l'épigramme et ce n'est certainement pas un hasard : l'ode est exceptionnellement courte au regard des autres poèmes du recueil et se termine par une pointe, avec son énigmatique *Mercuriusque* qui occupe tout le dernier vers. Il se peut donc tout à fait qu'avec Mercure, Horace convoque une relecture épigrammatique de l'hymne. La pointe lui permettrait alors de dessiner, derrière la Glycère indéterminée, une Glycère bien déterminée dans une situation érotique bien précise : la courtisane cupide toujours prête à ruiner les jeunes gens passionnés.

Si l'on admet qu'Horace convoque la réception épigrammatique de l'hymne, le sens du poème s'en trouve infléchi. De fait, si Glycère est une courtisane

56 Posidippe dans *A. P.* XII, 131. Comme le fait remarquer Robert Aubreton dans son édition de l'*Anthologie palatine*, Aphrodite avait des sanctuaires dans de nombreux endroits : à Chypre, Cythère, mais aussi en Syrie, à Byblos et à Hiéropolis, où un culte était rendu à une Astarté, appelée aussi Hagnè Théos ou Hagnè Aphrodité (*Anthologie palatine* XII, éd. Robert Aubreton, Félix Buffière, Jean Irigoin, Paris, Les Belles lettres, CUF, [1968] 1994, p. 47 n. 1). Voir Lucien, *De dea Syria* 9. On attendrait plutôt Cnide que Milet.

cupide, de celles qui prêtent également leurs traits à la *dura puella* dans certaines élégies, la situation érotique se précise et il faut élucider le lien que le poète entretient avec la jeune femme et comprendre les motivations du vœu qu'il formule avec elle. La plupart des commentateurs considèrent qu'il est l'amant de Glycère et que l'*Ode* I, 30, sous couvert d'être une prière à Vénus, est en réalité une prière à la jeune femme pour qu'elle lui ouvre sa porte : les faveurs de Vénus profiteraient surtout au poète lui-même. C'est une première lecture possible, mais elle n'explique pas pourquoi le poète rapporte le vœu de Glycère, qu'il semble se contenter de redoubler auprès de Vénus : Glycère a fait une première demande en son nom et le poète vient l'appuyer auprès de la déesse par son ode. Si Glycère est une courtisane, le redoublement du vœu prend tout son sens : le poète n'est pas un amant passionné qui attend les faveurs de sa belle, mais un amant complaisant qui espère lui aussi que sa maîtresse aura de multiples amants qui pourront la faire vivre. Au modèle épigrammatique s'ajoute alors le modèle comique. La *palliata* est pleine de jeunes gens désargentés qui aime une courtisane sans pouvoir l'entretenir, et les rivaux s'avèrent alors très utiles. À la fin de *L'Eunuque*, Phédria accepte ainsi la présence de Gnathon, un *miles gloriosus*, auprès de sa maîtresse Thaïs, parce qu'il lui apportera tous les cadeaux qu'il ne peut lui offrir et qu'il ne lui restera alors qu'à jouir de l'amour de Thaïs sans avoir lui-même à le rémunérer. Le dernier vers de l'ode, inspiré de la réception hellénistique de l'hymne à Vénus, permettrait donc à Horace de dessiner, derrière le chant universel à l'amour, le chant d'une passion singulière, celle du poète pour Glycère. Il inscrirait ainsi l'*Ode* I, 30 dans la tradition de la poésie érotique, en y intégrant un marqueur de la passion, avec la figure de la courtisane empruntée à la comédie.

Si l'on doit maintenir le conditionnel et continuer de regarder cette lecture comme un simple hypothèse, c'est que l'extrême brièveté de l'*Ode* I, 30 la rend énigmatique et interdit d'aller plus loin. De fait, si Horace joue effectivement sur la réception hellénistique de l'hymne à Vénus pour conjuguer morale de l'amour et poésie érotique, l'articulation des deux lectures ne se fait pas de la même manière que dans l'*Ode* III, 11 et rend le poème plus difficile à décrypter. Alors que dans l'*Ode* III, 11, l'évocation de la puissance érotique de la jeune fille nubile et la morale matrimoniale ne sont pas incompatibles, la première se mettant finalement au service de la seconde, dans l'*Ode* I, 30, faut choisir entre l'une ou l'autre des interprétations : ou bien le poète et Glycère ne sont pas amants et l'*Ode* I, 30 est un hymne universel à l'amour et à la jeunesse qui s'inscrit parfaitement dans la morale érotique du recueil, d'origine philosophique ; ou bien le poète est l'amant de Glycère et l'*Ode* I, 30 chante la passion qu'il nourrit pour la *puella* et évoque, à travers le motif de sa cupidité, toutes les souffrances qu'elle ne manquera pas de lui infliger. Horace ne donne

aucun indice qui permette de trancher en faveur de l'une ou l'autre des lectures. Dans l'*Ode* I, 30, il y a une sorte de suspension du sens, et il est impossible de dire si le chant universel à l'amour l'emporte sur le chant de la passion singulière, ni même de déterminer lequel des deux est véritablement à l'œuvre. C'est pourquoi ce poème, en dépit de sa brièveté et de son apparente simplicité, fait partie des *Odes* érotiques les plus difficiles à interpréter.

TRANSGÉNÉRICITÉ, PASSION ET ÉTHIQUE ÉROTIQUE DANS L'ODE III, 26

Dans l'*Ode* III, 26, c'est également le mélange des formes qui permet de chanter la passion érotique dans un poème qui la condamne. Là encore, c'est pour Horace une manière de s'inscrire dans la tradition de la poésie érotique.

L'humour de l'épigramme comme sanction de la passion érotique

262 L'*Ode* III, 26 s'ouvre sur une *renuntiatio amoris* :

*Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria ;
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,*

*laeuom marinae qui Veneris latus
custodit. Hic, hic ponite lucida
funalia et uectis securisque
oppositis foribus minacis.*

J'ai vécu pour les jeunes femmes, naguère apte encore,
et j'ai mené campagne non sans gloire ;
à présent mes armes et ma lyre,
abandonnant le combat, resteront sur ce mur,

qui de la Vénus marine protège le flanc
gauche. Ici, ici, déposez les brillantes
torches, les leviers et les haches,
menaces pour les portes closes⁵⁷.

Horace joue ici sur la métaphore de la *militia amoris*, qui parcourt la poésie érotique depuis la lyrique grecque archaïque jusqu'à l'élégie romaine : de même qu'un soldat peut consacrer ses armes ou celles d'un ennemi pour marquer la fin

57 Hor., *Carm.* III, 26, 1-8.

d'un combat, le poète consacre à Vénus tous ses attributs d'amant pour marquer son renoncement à l'amour. Le renoncement à l'amour prend alors la forme d'une épigramme votive tout à fait caractéristique des épigrammes d'époque hellénistique. On peut facilement rapprocher ces deux premières strophes d'une épigramme de Léonidas de Tarente, par exemple :

Ὅκτώ τοι θυρεοὺς, ὀκτὼ κράνη, ὀκτὼ ὕφαντοὺς
 θώρηκας, τόσσας θ' αἰμαλέας κοπίδας,
 ταῦτ' ἀπὸ Λευκανῶν Κορυφασίᾳ ἔντε' Ἀθάνᾳ
 Ἄγων Εὐάνθευς θῆχ' ὁ βιαιομάχος.

Huit boucliers, huit casques, huit cuirasses tissées, autant de sabres rouges de sang ; telles sont les dépouilles des Lucaniens qu'a dédiées à Athéna de Coryphasion le valeureux Hagnon, fils d'Euanthès⁵⁸.

ou d'une autre, attribuée à Mnasalcès :

Ἦδη τᾷδε μένω πολέμου δίχα, καλὸν ἄνακτος
 στέρνον ἐμῷ νότῳ πολλάκι ῥυσαμένα.
 Καίπερ τηλεβόλους ἰοὺς καὶ χερμάδι' αἰνὰ
 μυρία καὶ δολιχὰς δεξαμένα κάμακας,
 οὐδέποτε Κλείτιο λιπεῖν περιμάκεια πᾶχυν
 φάμι κατὰ βλοσυρὸν φλοῖσβον Ἐνυαλίου.

Désormais je demeure ici, loin des combats, moi qui souvent ai si bien protégé de mon dos la poitrine de mon maître. Malgré les flèches lancées de loin, les milliers de pierres terribles et les longs javelots que j'ai reçus, jamais, je l'affirme, je n'ai quitté le bras gigantesque de Cleitos dans la sinistre mêlée d'Enyalios⁵⁹.

L'énonciation de l'*Ode* III, 26 n'est cependant pas caractéristique de l'épigramme votive. Dans l'épigramme votive en effet, ou bien ce sont les armes qui révèlent elles-mêmes leur propre histoire, notamment lorsqu'il s'agit des armes d'un soldat qui s'est retiré, ou bien un tiers prend la parole pour dire l'auteur de la dédicace et l'origine des armes, notamment lorsqu'il s'agit de dépouilles prises sur l'ennemi. La 1^{re} personne du singulier est ici à rattacher à une autre forme épigrammatique : l'épithaphe au soldat mort. Et c'est en effet à l'épithaphe qu'Horace emprunte la formule *uixi, militavi non sine gloria*⁶⁰. *Puellis* n'aurait évidemment pas sa place dans une véritable épithaphe, mais le

58 Léonidas de Tarente dans *A. P.* VI, 129 (trad. P. Waltz).

59 Mnasalcès dans *A. P.* VI, 125 (trad. P. Waltz).

60 Voir Reinhold Merkelbach, « Horaz und die römische Grabsteine », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 17, 1975, p. 140, qui cite notamment *ILS* 2030.

terme s'explique par le transfert de la forme funéraire au domaine érotique et par la métaphore de la *militia amoris*. Il n'est donc absolument pas nécessaire de conjecturer, comme l'a proposé Franke, *duellis* au lieu de *puellis*⁶¹. En combinant épigramme votive et épigramme funéraire, le poète dit à la fois les souffrances de la *militia amoris* et le renoncement à ces souffrances : les formes hellénistiques construisent le morale érotique de l'ode, celle de la *renuntatio amoris* et du rejet de la passion au nom des souffrances qu'elle ne manque pas d'infliger.

264

La forme de l'épigramme votive permet par ailleurs d'introduire dans l'*Ode* III, 26 une tonalité humoristique qui contribue également à la construction de la morale érotique. La liste des attributs que le poète consacre à Vénus ridiculise en effet ses anciennes activités d'amant et légitime la *renuntatio amoris*. Certains de ces attributs renvoient au contexte du *kômos* archaïque, ce cortège de joyeux convives qui quittent le banquet pour accompagner l'amant jusqu'à la porte de l'aimée : *funalia* (v. 7) évoque les torches avec lesquelles s'éclairent les kômastes ; le *barbiton* (v. 4) est l'instrument dont s'accompagne l'amant pour chanter sous les fenêtres de sa belle⁶². Or l'amant du *kômos*, jeune homme ivre et bruyant, est plus comique que pathétique⁶³. La dimension comique est confirmée par la suite de l'énumération, qui renvoie à l'univers de la comédie plutôt qu'à celui de la lyrique : les leviers (*uectis*, v. 7) ne sont un accessoire de l'amant qu'au théâtre, lorsqu'un jeune homme de la *nea* ou de la *palliata* prend d'assaut la maison d'une courtisane⁶⁴. Pour le terme qui suit, tous les manuscrits donnent *et arcus*, mais certains commentateurs considèrent que cette leçon n'est guère satisfaisante pour le sens et que le texte est corrompu. Lorsqu'il se lance à l'assaut de la maison d'une courtisane, l'amant comique se munit en effet d'outils lui permettant de forcer la porte et non d'armes véritables : le lexique militaire n'intervient que sur le plan métaphorique de la *militia amoris* et l'on voit mal ce que viendraient faire les arcs au côté des leviers. Certains éditeurs proposent de voir dans *arcus* l'évocation de l'arc de Cupidon et le symbole de la toute-puissance de l'amour⁶⁵. Mais comme le font remarquer Robin Nisbet et Margaret Hubbard, on voit mal quel sens il faudrait donner, dans ce cas, au pluriel de *arcus*. La coordination avec *uectis* et le fait que les *arcus* menacent la porte fermée (v. 8) invitent à corriger *arcus* et à rechercher un

61 Sur la conjecture de Franke, voir Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 207.

62 Sur la valeur métapoétique que revêt par ailleurs le *barbiton* dans cette ode, voir *supra*, p. 12 n. 15.

63 Sur la différence entre le *kômos* et le *paraklausithyron* et sur le potentiel comique du *kômos*, voir *supra*, p. 64.

64 Voir par exemple Térence, *Eun.* 771 sq. où Thrason s'apprête à se lancer à l'assaut de la maison de la courtisane Thaïs et emploie précisément le terme de *uectis* (v. 774). *L'Eunuque* est une adaptation du *Kolax* de Ménandre.

65 Voir par exemple Horace, *Odes et Épodes*, éd. cit., p. 140 n. 2.

autre accessoire de l'amant lancé à l'assaut de la maison de sa maîtresse. De ce point de vue, la conjecture de Richard Bentley mérite de retenir l'attention : il propose de lire *securesque*⁶⁶. Le vers devient alors hypermétrique, mais le cas n'est pas unique dans les *Odes* et la syllabe hypermétrique peut précisément expliquer l'erreur du copiste, qui n'aurait pas vu l'élision en fin de vers⁶⁷. Horace introduirait alors, aux côtés de *uectis*, un second accessoire comique, également utilisé au moment de l'assaut des maisons des courtisanes : la hache⁶⁸. Aucun argument décisif ne permet bien sûr d'imposer cette leçon, mais elle serait tout à fait dans le ton du passage. C'est pourquoi nous la retenons ici. Avec les leviers, et peut-être avec les haches, Horace construit la figure d'un amant comique, qui fait le siège de la maison d'une courtisane et tient le mauvais rôle dans une scène de *paraklausithyron*. En associant l'outillage de l'*exclusus amator* et la métaphore de la *militia amoris*, Horace dessine en particulier la figure du *miles gloriosus* qui, croyant pouvoir imposer ses volontés à la courtisane comique, se lance à l'assaut de sa maison comme il se lancerait à l'assaut des ennemis et finit toujours par être ridiculisé. La combinaison de l'épigramme votive et de l'épigramme funéraire permet donc tourner en dérision l'ancienne passion dont le poète était la proie : l'humour vaut comme sanction et contribue à la dimension morale de l'ode⁶⁹.

L'hymne, Catulle et le chant de la passion dans l'Ode III, 26

La dernière strophe de l'Ode III, 26 introduit cependant une nouvelle forme poétique empruntée à la lyrique archaïque et ménage un véritable retournement du sens. Le poète s'adresse en effet en ces termes à Vénus :

*O quae beatam diua tenes Cyprum et
Memphin carentem Sithonis niue*

66 Cette proposition de Bentley est mentionnée par Robin G. M. Nisbet, Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004, p. 315, mais Bentley ne l'a pas finalement retenue dans son édition. Giuseppe Giagrande, « Émendation d'une *crux* horatienne », *Eranos*, 64, 1966, p. 82-84, propose de corriger par *aduncos* et de comprendre « les leviers recourbés ».

67 Voir Hor., *Carm.* II, 3, 27 et III, 39, 35.

68 Voir Plaute, *Bacch.* 1119, où le vieillard Nicobulus se dit prêt à forcer la porte des Bacchis *securibus* si elles n'ouvrent pas. On retrouve l'association de la hache et du levier dans une scène similaire chez Lucilius, 839 M.

69 C'est ce qui conduit Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962, p. 148, à considérer qu'avec l'Ode III, 26, le poète tourne en dérision sa propre passion amoureuse, cherchant ainsi à la contrôler. Nous ne retenons pas ce type d'interprétation psychologique. Mais nous nous accordons avec Steele Commager pour considérer que l'épigramme introduit, dans l'Ode III, 26, un certain humour et que l'humour contribue à mettre à distance la passion amoureuse. Il ne s'agit cependant pas d'une quelconque thérapie du poète, mais d'un élément de la poétique horatienne, qui vise à réconcilier morale de l'amour et poétique érotique.

*regina, sublimi flagello
tange Chloen semel arrogantem.*

Ô toi qui habites la bienheureuse Chypre et
Memphis qui ne connaît pas la neige thrace,
ô souveraine, brandis haut ton fouet
et touche une fois l'arrogante Chloé⁷⁰.

266

On retrouve certaines formules hymniques caractéristiques, notamment la périphrase au vocatif qui définit la déesse par les lieux qu'elle occupe. La mention du *flagellum* confère à la prière une dimension apotropaïque : comme dans une véritable ἀποπομπή, il s'agit de détourner la haine du dieu vers un autre que soi. Le vœu n'est cependant pas tout à fait clair. Certains commentateurs considèrent que le poète souhaite obtenir de Vénus l'amour de Chloé : Vénus doit toucher Chloé pour qu'elle apprenne à l'aimer⁷¹. Mais avec une telle interprétation, on s'explique mal la mention du *flagellum* et la dimension apotropaïque du vœu : si Chloé se mettait à aimer le poète, elle serait certainement payée en retour et ne souffrirait pas. Il faut donc plutôt comprendre, avec Robin Nisbet et Margaret Hubbard, que le poète voudrait voir souffrir Chloé comme il a souffert, c'est-à-dire qu'il voudrait la voir aimer sans être aimée en retour⁷². Que le poète exprime ici un nouvel espoir de réciprocité ou simplement la haine d'un amant déçu, il est certain, en tout cas, que la troisième strophe révèle son amour encore vif pour Chloé et l'inanité de sa *renuntiatio amoris*⁷³. Avec la prière apotropaïque, Horace réintroduit la passion érotique dans une ode qui prétend la condamner.

Michael Putnam voit par ailleurs dans cette strophe une allusion au *Carmen* 62 de Catulle⁷⁴. Le *Carmen* 62 prend la forme d'un épithalame dans lequel un

70 Hor., *Carm.* III, 26, 9-12.

71 Voir David H. Porter, *Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1987, p. 47-48 ; Lieve van Hoof, « Horace, *Odes* 3, 26 : gemme taillée au début de la fin », *Latomus*, 63/2, 2004, p. 310-326.

72 Robin G. M. Nisbet, Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 310-311.

73 Sur le retournement de la 3^e strophe, qui vient annuler la *renuntiatio amoris*, voir Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 63-65 et Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study, op. cit.*, p. 148, qui rapprochent l'Ode III, 26 de l'Ode III, 9, une ode qui dit également la fragilité des résolutions des amants ; David H. Porter, *Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3, op. cit.*, p. 47-48, qui rapproche l'Ode III, 26 de l'Ode III, 28, dans laquelle l'amour du poète se révèle également de manière inattendue ; Martin Helzle, « Eironeia in Horace's Odes 1.5 and 3.26 », *Antichthon*, 28, 1994, p. 52-57 qui rapproche I, 5 et III, 26 pour les mêmes raisons.

74 Michael C. J. Putnam, *Poetic Interplay. Catullus and Horace*, Princeton (NJ), Princeton UP, 2006, p. 132-133.

chœur de jeunes gens vante les bienfaits du mariage, en réponse à un chœur de jeunes filles qui chantent la virginité. Les jeunes gens comparent la vierge qui refuserait de se marier à une vigne que l'on n'attacherait pas à un ormeau et qui pousserait seule : elle ne manquerait pas de dépérir. Pour dire qu'elle s'affaîsserait sur elle-même, Catulle utilise l'expression suivante : « bientôt, bientôt, elle touche l'extrémité de ses sarments avec sa racine », *iam iam contingit summum radice flagellum* (v. 52). On attendrait plutôt l'image inverse, « l'extrémité des sarments touchent ses racines », et l'expression, particulièrement étrange, pourrait avoir retenu l'attention d'Horace. C'est ce qui expliquerait que l'on trouve, au vers 11 de l'*Ode* III, 26, la mention du *flagellum* : de fait, en dehors de cet exemple, le *flagellum* n'apparaît chez aucun autre poète ni dans aucun poème d'Horace en contexte érotique, puisque ce sont habituellement les *uerbera* qui sont associés à Vénus⁷⁵. La singularité d'un tel emploi, associée au fait que *tange* est la racine de *contingit* et que *sublimi* est synonyme de *summum*, plaide en faveur d'une allusion au *Carmen* 62. L'intertexte catullien, s'il est avéré, conduit à la même interprétation que le recours à l'hymne apotropaïque : de même que dans le *Carmen* 62, l'affaîssement de la vigne est la sanction de la virginité, de même le fouet de Vénus doit punir Chloé parce qu'elle s'est refusée au poète. On peut même aller sans doute plus loin et considérer que l'allusion à Catulle redouble l'imprécation : non seulement le poète demande à Vénus de châtier Chloé en lui infligeant une blessure d'amour, mais il la menace implicitement de rester vierge à jamais, comme la vigne sans ormeau du *Carmen* 62.

Avec l'hymne apotropaïque et le possible intertexte catullien, Horace introduit donc dans l'*Ode* III, 26 la passion érotique : ce que le poète réclame à Vénus, c'est une vengeance ; il parle en amant blessé. Mais alors que dans l'*Ode* III, 11, la puissance érotique de Lydé est mise au service de la morale matrimoniale, alors que dans l'*Ode* I, 30, le sens reste en suspens, l'*Ode* III, 26 n'offre aucune ambivalence et fait du chant de la passion la véritable voix du poète : avec la dernière strophe, la *renuntiatio amoris* apparaît comme une stratégie parfaitement vaine pour échapper aux souffrances de l'amour. Et de fait, la tonalité humoristique des premières strophes annonce d'emblée l'échec de la *renuntiatio* et le revirement de la fin de l'ode. Cette tonalité repose sur la liste des attributs de l'amant et sur le contraste entre le sérieux des modèles épigrammatiques convoqués et la réalité de la dédicace⁷⁶. L'épigramme votive

75 Voir Tib., I, 8, 6 par exemple.

76 C'est en raison de ce contraste que la métaphore de la *militia amoris* contient en elle-même un potentiel comique : en comparant ses souffrances à celles d'un soldat, l'amant n'est jamais très loin du ridicule. C'est ce contraste comique que la comédie et certaines élégies ont exploité. L'utilisation qu'Horace fait ici de l'épithète et de l'épigramme votive ne fait que révéler et renforcer la dimension comique de la *militia amoris*.

est par nature dotée d'une certaine solennité, que vient ici renforcer la gravité de l'épithaphe. Mais cette solennité est aussitôt désamorcée par l'énumération des attributs comiques que dépose le poète. À travers cette parodie de dédicace et d'épithaphe, le locuteur de la *renuntiatio amoris* se trouve discrédité : il est difficile de prendre au sérieux son renoncement à l'amour, puisqu'il donne d'emblée à en rire par l'emphase qu'il lui prête. L'échec de la *renuntiatio amoris*, annoncé dès le début de l'ode, fait du retour de la passion érotique une fatalité. Ce revirement ne vient pas pour autant remettre en cause la morale érotique des *Odes*. Comme nous l'avons montré⁷⁷, Horace construit plusieurs odes sur ce modèle et cette structure est une manière de rattacher la morale érotique des *Odes* à l'éthique du progressant : en donnant à voir un double mouvement, celui de la raison qui renonce à l'amour, et celui de la passion que le poète ne parvient pas à maîtriser, Horace reconnaît la difficulté qu'il y a à avancer sur le chemin de la sagesse. Cela n'enlève rien à la condamnation de la passion au nom des souffrances qu'elle inflige et cela lui permet de s'inscrire dans la tradition de la poésie érotique.

HYMNE, ÉPITHALAME ET LYRIQUE SAPPHIQUE DANS L'ODE IV, 1

L'*Ode* IV, 1 mêle plusieurs formes empruntées à la lyrique archaïque, qui tantôt sont mises au service de la morale matrimoniale, tantôt contribuent à inscrire le poème dans la tradition érotique.

Transgénéricité et morale dans l'*Ode* IV, 1

L'*Ode* IV, 1 commence par une prière du poète à Vénus :

*Intermissa, Venus, diu
rursus bella moues? parce precor, precor.
Non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. Desine, dulcium
mater saeva Cupidinum,
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis: abi,
quo blandae iuuenum te reuocant preces.
Tempestiuus in domum
Pauli purpureis ales oloribus
comissabere Maximi,
si torrere iecur quaeris idoneum.*

77 Voir *supra*, p. 135-138.

Ces guerres longtemps interrompues, Vénus,
tu les provoques à nouveau? Épargne-moi, je t'en supplie, je t'en supplie.
Je ne suis plus celui que j'étais
sous le règne de la bonne Cinara. Cesse,
mère cruelle des doux Désirs,
de vouloir me plier à tes tendres commandements, moi qui achève mon dixième lustre
et suis déjà bien endurci : va
là où t'appellent à leur tour les caressantes prières des jeunes gens.
Plus opportunément dans la maison
de Paulus Maximus, sur les ailes pourpres de tes cygnes,
tu descendras t'amuser,
si tu veux embraser un cœur digne de toi⁷⁸.

Ces vers ont souvent été rapprochés de l'*Hymne à Aphrodite* qui ouvre l'édition alexandrine de Sappho et que nous citons ici en partie :

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον.
ἀλλὰ τυῖδ' ἔλθ' αἶ ποτα κατέρωτα
τάς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρῦσιον ἦλθες
ἄρμ' ὑπασδεύξαισα.
[...] σύ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδίασαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
ἦρε' ὅτι δηῦτε πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημμι,
κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμωι· τίνα δηῦτε πείθω
... σάγην ἐς σὰν φιλότατα ; τίς σ', ὦ
Ψάπφ', ἀδικήσι ;
καὶ γὰρ αἶ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἶ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἶ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὺκ ἐθέλοισα.

78 Hor., *Carm.* IV, 1, 1-12.

Toi dont le trône brille de couleurs changeantes, ô immortelle Aphrodite, fille de Zeus, ourdisseuse d'intrigues, je t'en supplie: ne soumets pas mon cœur, ô souveraine, aux douleurs et aux chagrins, mais viens jusqu'ici, s'il est vrai qu'autrefois, entendant de loin ma voix, tu m'as écoutée, tu as quitté la demeure dorée de ton père et tu es venue après avoir attelé ton char. [...] Et toi, bienheureuse, éclairant d'un sourire ton immortel visage, tu demandais ce qui de nouveau me faisait souffrir, pourquoi de nouveau j'avais crié vers toi, ce que je désirais tant en mon cœur insensé: « Qui de nouveau dois-je persuader de se rendre à ton amour? qui, Sappho, t'a causé du tort? Parle: si elle fuit, bientôt elle poursuivra; si elle refuse les présents, elle en offrira; si elle n'aime pas, bientôt elle aimera, qu'elle le veuille ou non⁷⁹. »

270

Au vers 2 des deux poèmes figure un verbe performatif de prière: *λίσομαι* se chez Sappho, *precor* chez Horace. *Rursus* traduit le *δηῦτε* sapphique. On retrouve la métaphore militaire dans les deux cas. La situation érotique est cependant très différente d'un poème à l'autre. Dans l'*Hymne à Aphrodite*, Sappho supplie la déesse de descendre lui apporter son soutien dans ses amours malheureuses. Horace, quant à lui, demande à Vénus de le quitter pour se rendre dans la maison du jeune et beau Paulus Maximus. Alors que Sappho appelle la déesse de l'amour dans sa demeure, Horace la chasse parce qu'il se sent trop vieux pour aimer encore. Comme le notait déjà Eduard Fraenkel⁸⁰, chez Horace, la prière est à la fois clétique et apotropaïque. Et c'est précisément la dimension apotropaïque de l'hymne à Vénus qui confère à l'*Ode IV, 1* sa valeur morale. En chassant Vénus, le poète prend acte de son propre vieillissement, admet que la saison des amours est passée et renonce à l'amour. Il respecte ainsi un double principe: celui du rejet des souffrances de la passion, d'inspiration épicurienne, et celui du *decorum* qui, d'inspiration cicéronienne, réserve l'amour au temps de la jeunesse⁸¹.

Une autre différence sépare l'adresse à Vénus de l'*Ode IV, 1* de l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho: c'est la place qu'y occupent les éléments cultuels. Comme nous l'avons souligné plus haut, l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho ne mentionne ni encens, ni sanctuaire, ni autel, et de ce point de vue, s'oppose au fragment 2 V., qui ancre l'adresse à Aphrodite dans un véritable rite religieux⁸². Or, dans l'*Ode IV, 1*, Horace réintroduit peu à peu certains éléments cultuels,

79 Sappho, 1, 1-9 et 13-24 V.

80 Eduard Fraenkel, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 410-412, avec notamment une étude du lexique propre à la forme apotropaïque.

81 Sur l'inspiration épicurienne de la morale érotique des *Odes*, voir *supra*, p. 37-43. Sur l'inspiration cicéronienne de la morale érotique des *Odes*, voir *supra*, p. 129-138.

82 Voir *supra*, p. 257.

en particulier dans les vers qui décrivent la manière dont Paulus Maximus honorerait Vénus si la déesse acceptait de se rendre dans sa demeure :

*Namque et nobilis et decens
et pro sollicitis non tacitus reis
et centum puer artium
late signa feret militiae tuae,
et, quandoque potentior
largi muneribus riserit aemuli,
Albanos prope te lacus
ponet marmoream sub trabe citrea.
Illic plurima naribus
duces tura, lyraque et Berecynthia
delectabere tibia
mixtis carminibus non sine fistula ;
illic bis pueri die
numen cum teneris uirginibus tuum
laudantes pede candido
in morem Saliū ter quatient humum.*

Car, noble et beau,
capable d'éloquence pour les accusés tourmentés,
enfant aux cent talents,
il portera loin les enseignes de ton combat
et quand, plus fort
que les cadeaux d'un rival prodigue, il en aura bien ri,
près des lacs albains
il te dressera, tout en marbre, sous une charpente de thuya.
Là, tes narines
respireront un abondant encens, et par la lyre et la flûte phrygienne
tu te laisseras charmer,
lorsqu'elles mêleront leurs chants à ceux de la syrinx.
Là, deux fois par jour, de jeunes garçons,
accompagnés de tendres vierges, loueront
ta divinité et de leur pied blanc
frapperont trois fois sol à la manière des Saliens⁸³.

Avec *te marmoream*, Horace ne s'adresse plus à Vénus, mais à sa statue : c'est un premier élément qui renvoie au culte de la déesse. La mention des chœurs de

83 Hor., *Carm.* IV, 1, 13-28.

jeunes gens et de jeunes filles, associée à la faveur dont Vénus gratifiera Paulus Maximus, évoque par ailleurs la lyrique nuptiale telle que Catulle la réinvente dans le *Carmen* 62. C'est ce qui conduit certains commentateurs à considérer que l'*Ode* IV, 1, sans être un épithalame au sens strict du terme, est un poème écrit à l'occasion du mariage de Paulus Maximus⁸⁴. C'est une hypothèse difficile à défendre : s'il s'agissait vraiment de chanter le mariage de Paulus Maximus, on imagine mal Horace mêler à l'éloge du jeune époux ses propres péripéties amoureuses, pédérastiques de surcroît. C'est pourquoi on tend aujourd'hui à voir dans le recours à l'hymne un jeu sur les formes culturelles, et non la trace d'une véritable occasion. Mais dire que l'*Ode* IV, 1 n'a pas été écrite pour une véritable occasion ne doit pas conduire à minimiser l'importance des éléments rituels. C'était déjà le propos d'Otto Weinreich et c'est encore celui de Michael Putnam, lorsqu'il fait remarquer qu'Horace procède à une sorte de « re-ritualisation » du poème sapphique⁸⁵. Dans l'*Hymne à Aphrodite*, Sappho utilise la forme hymnique pour exprimer la passion érotique et ne ménage guère de place à l'origine culturelle de cette forme. En introduisant la statue de Vénus et les chœurs de jeunes gens et de jeunes filles, Horace ramène la prière à Vénus en contexte rituel, même s'il ne s'agit que d'un contexte fictif. Cette « re-ritualisation » contribue à construire la morale de l'ode : en mettant en scène les chœurs de jeunes gens et de jeunes filles qui, depuis Catulle, évoquent le rituel nuptial, le poète souhaite à Paulus Maximus des amours de type matrimonial.

Le mélange des formes dans l'*Ode* IV, 1 participe donc de la dimension morale du poème : l'hymne de type sapphique permet au poète de rejeter les souffrances de la passion érotique et de renoncer à l'amour au seuil de la vieillesse ; la « re-ritualisation » de l'hymne sapphique et l'évocation du rituel nuptial lui permettent d'introduire la morale matrimoniale du *mos maiorum*.

Transgénéricité et chant de la passion dans l'*Ode* IV, 1

Parce que l'introduction de la lyrique nuptiale n'est pas associée de véritables noces, Horace peut s'autoriser, sans transition aucune, à faire suivre le chant à la Vénus matrimoniale qui ne manquera pas un jour de favoriser Paulus Maximus, de l'évocation de ses propres amours pédérastiques :

*Me nec femina nec puer
iam nec spes animi credula mutui
nec certare iuuat mero*

⁸⁴ Arnold T. von S. Bradshaw, « Horace, Odes 4.1 », *Classical Quarterly*, 20, 1970, p. 146.

⁸⁵ Voir Otto Weinreich, « Religionswissenschaftliche und Literaturgeschichtliche Beiträge zu Horaz », *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 61, 1942, p. 33-74 et Michael C.J. Putnam, *Artifices of Eternity. Horace's fourth Book of Odes*, Ithaca/London, Cornell UP, 1986, p. 40.

nec uincire nouis tempora floribus.

*Sed cur heu, Ligurine, cur
manat rara meas lacrimas per genas?*

*Cur facunda parum decoro
inter uerba cadit lingua silentio?*

Quant à moi, ni femme ni jeune garçon
ni espoir crédule d'un cœur accordé au mien
ne me plaisent plus, ni les banquets où rivalisent les buveurs,
ni les fleurs nouvelles entrelacées autour des tempes.
Mais hélas, pourquoi, Ligurinus, pourquoi
des larmes coulent-elles goutte à goutte sur mes joues?
pourquoi ma langue éloquente,
en plein discours, se brise-t-elle en un silence inconvenant⁸⁶ ?

Comme l'ont noté de nombreux commentateurs⁸⁷, on retrouve ici l'évocation des symptômes de l'amour tels qu'ils sont décrits dans le fragment 31 V. de Sappho que nous avons déjà rencontré, mais dont nous donne ici une citation plus longue :

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐναντιὸς τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
σας ὑπακούει,
καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μάν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.
ὥς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνη-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ τκαμτ μὲν γλῶσσα τῆαγετ, λέπτον
δ' αὔτικα χροῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκουαι.
τέκαδετ μ' ἰδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὔται.

86 Hor., *Carm.* IV, 1, 29-36.

87 Voir, par exemple, Michael C.J. Putnam, *Artifices of Eternity. Horace's fourth Book of Odes*, *op. cit.*, p. 39-42, Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, *op. cit.*, p. 70, Gregory Nagy, « Copies and models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », *Classical World*, 87/5, 1994, p. 420-421.

Il me paraît l'égal des dieux, l'homme qui est assis face à toi et écoute, tout près, la douceur de ta voix et la sensualité de ton rire, qui laissent mon cœur tout tremblant dans ma poitrine. Car dès que je t'aperçois un instant, je ne peux plus articuler un son, ma langue se brise, aussitôt un feu subtil se répand sous ma peau, mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent, mon corps se couvre de sueur, je frissonne tout entière, je suis plus verte que l'herbe, je crois bientôt mourir⁸⁸.

274

Chez Horace comme chez Sappho, les symptômes de l'amour naissent à la vue de l'objet amoureux. On trouve, chez l'un et l'autre, le thème de la paralysie de la langue sous l'effet de l'émotion. Comme le suggère Gregory Nagy, le jeu de métrique imitative chez Horace pourrait être une réponse au jeu de métrique imitative que l'on rencontre chez Sappho au même endroit⁸⁹. La passion érotique est alors réintroduite dans l'*Ode* IV, 1, avec son cortège de souffrances. On trouve d'abord la mention des larmes. Il y a ensuite le verbe *cadit* qui, employé avec *lingua*, est une étrangeté et s'explique seulement comme la traduction horatienne du ἔαγε grec. C'est alors tout l'arrière-plan sapphique qui est convoqué, et en particulier le *dolor* que la poétesse associe à la chute, à la maladie et à la mort. De ce point de vue, il se peut que le *Carmen* 51 de Catulle joue lui aussi un rôle. Catulle y propose en effet une adaptation du fragment 31 V. :

*Ille mi par esse deo uidetur,
ille, si fas est, superare diuos,
qui sedens aduersus identidem te
spectat et audit*

*dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi; nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
uocis in ore,*

*lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte*

88 Sappho, 31, 1-16 Voigt.

89 Gregory Nagy (« Copies and models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », art. cit., p. 420-421 n. 19), à la suite de Michael C. J. Putnam (*Artifices of Eternity, op. cit.*, p. 39) et de Steele Commager (« Some Horatian vagaries », *Symbolae Osloenses*, 55, 1980, p. 65-66), fait remarquer que le vers 35 est un vers hypermétrique et mime, sur le plan métrique, le débordement émotionnel du poète, incapable de contrôler son désir et de bien parler. Il rapproche ce jeu métrique de l'effet de hiatus dans la séquence γλώσσά ἔαγε, qui mime l'incapacité de la poétesse à bien parler face à son aimée.

*tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte.*

*Otium, Catulle, tibi molestum est;
otio exultas nimiumque gestis.
otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.*

Il me paraît l'égal d'un dieu,
il me paraît même, si ce n'est pas sacrilège, surpasser les dieux,
celui qui, assis en face de toi, sans cesse
te regarde et entend

ton doux rire, spectacle qui, pauvre de moi,
me prive de tous mes sens ; car dès que je t'aperçois,
Lesbie, plus aucun son
ne sort de ma bouche,

ma langue se paralyse, un feu subtil
se répand dans tout mon corps, mes oreilles
tintent de leur propre bourdonnement, la nuit
recouvre mes deux yeux.

L'oisiveté, Catulle, t'est funeste ;
par oisiveté, tu t'échauffes et tu t'agites outre mesure ;
l'oisiveté avant toi a ruiné des rois
et des villes florissantes⁹⁰.

On trouve chez Catulle un détail qui ne figure pas chez Sappho et qui incite à penser qu'il constitue également un modèle pour Horace : c'est le détail des yeux sur lesquels la nuit tombe. Les commentateurs comprennent tantôt que les yeux de l'amant sont aveuglés par les larmes, tantôt que l'amant perd la vue, c'est-à-dire la conscience de ce qui l'entoure, sous la force de l'émotion. Or les deux thèmes se retrouvent chez Horace. Le poète de l'*Ode* IV, 1 pleure devant Ligurinus. En introduisant les larmes, Horace explicite le sens de l'image catullienne : la nuit tombe sur les yeux de l'amant parce qu'il est aveuglé par ses pleurs. Immédiatement après la mention de la langue paralysée, au vers 37, il est par ailleurs question des *nocturnis somniis* au cours desquels le poète rêve

90 Catulle, *Carm.* 51.

de posséder Ligurinus. En introduisant les rêves nocturnes de l'amant frustré, Horace donne à l'image catullienne de la nuit son sens propre : la nuit n'est plus seulement celle qui tombe sur les yeux de l'amant, sous l'effet de l'émotion, mais celle où l'amant se réfugie pour échapper à la frustration de son désir.

Qu'il soit directement l'héritier de Sappho ou qu'il emprunte à Sappho par l'intermédiaire de Catulle, Horace donne donc à voir, à la fin de l'*Ode* IV, 1, la passion érotique et ses souffrances : il s'inscrit ainsi dans la tradition poétique érotique. On peut même penser que la *renuntiatio amoris* sur laquelle s'ouvre l'ode sert essentiellement à préparer le revirement du poète et à montrer l'ampleur de la passion qui s'empare à nouveau de lui. Ainsi, l'*Ode* IV, 1 serait morale par sa mise en scène de la Vénus matrimoniale de Paulus Maximus et érotique par sa mise en scène des amours passionnées du poète. Mais cette lecture est simpliste et, comme toujours dans les odes érotiques, morale et chant de la passion s'entremêlent.

276

Il faut noter tout d'abord que le fait d'exprimer la soudaine passion du poète pour Ligurinus en imitant à la fois Sappho et Catulle n'est pas indifférent. Alors que l'imitation de Sappho dit la violence de la passion, l'imitation de Catulle est plus ambivalente : si l'on admet que la dernière strophe fait partie du *Carmen* 51⁹¹, Catulle introduit en dernier ressort une condamnation de la passion érotique et l'anaphore du mot *otium* convoque la morale du *mos maiorum* au nom de laquelle se fait cette condamnation. Dès lors, dans l'*Ode* IV, 1, en mêlant Catulle et Sappho pour décrire les symptômes de son amour pour Ligurinus, le poète dit à la fois le caractère répréhensible de la passion et l'impossibilité dans laquelle il se trouve d'y résister : les amours du poète ont une dimension morale en même temps qu'elles s'inscrivent dans la tradition poétique érotique.

De la même manière, la morale matrimoniale qui caractérise les amours de Paulus Maximus n'est pas totalement dépourvue d'érotisme dans son expression. Dans la première partie de l'ode, c'est en effet le poète qui, au sein de son hymne à Vénus, prend en charge l'éloge de Paulus Maximus. Or cet éloge est en quelque sorte contaminé par la passion : c'est en amant passionné que le poète loue Paulus Maximus et la seule gloire qu'il puisse chanter est évidemment la gloire érotique. Avec l'expression *late signa feret militiae tuae*, Horace a recours à la métaphore de la *militia amoris*. Cette métaphore est caractéristique de l'élégie

91 En raison de l'apparente absence de continuité thématique, on a parfois supposé que cette strophe appartenait à un autre poème aujourd'hui perdu ou que s'intercalaient juste avant d'autres vers également perdus. Mais aucun manuscrit ne matérialise de lacune entre cette quatrième strophe et les trois premières et la rupture thématique peut facilement prendre sens, comme nous le voyons ici. C'est pourquoi la plupart des éditeurs modernes admettent qu'elle fait partie du *Carmen* 51.

romaine, qui l'associe au refus des valeurs civiques : si l'amant élégiaque se livre avec tant d'ardeur à la *militia amoris*, c'est qu'il la regarde comme la seule *militia* valable, c'est qu'il refuse de remplir ses devoirs militaires et méprise la gloire et les honneurs que pourraient lui apporter les véritables campagnes. Or c'est précisément à un tel transfert de valeurs que l'on assiste dans les vers 16-18 de l'*Ode* IV, 1. Le poète prétend faire l'éloge de Paulus Maximus, mais alors qu'il a à sa disposition de nombreux hauts-faits effectivement accomplis par le jeune homme, il s'en tient résolument à ses conquêtes amoureuses. Horace joue sur plusieurs expressions avec lesquelles il introduit l'univers militaire ou politique où l'on s'attend à voir évoluer Paulus Maximus, pour finalement se cantonner au terrain érotique. Il souligne de cette manière la dimension déceptive de l'éloge. L'expression *late signa feret*, qui a parfois troublé les commentateurs, convient aux réalités de la guerre, et non à celles de l'amour : par définition, l'amant ne saurait aller bien loin, puisqu'il refuse de quitter Rome, où le retiennent ses amours. Howard Jacobson a proposé la correction *laete*⁹². Mais c'est une leçon que l'on ne trouve dans aucun manuscrit. Il faut maintenir *late*, qui renvoie aux *realia* de l'action militaire, et souligne ainsi qu'en réalité, le poète amoureux est incapable de citer le moindre haut-fait militaire de Paulus Maximus et s'en tient à ses conquêtes érotiques. Dans le même ordre d'idée, au vers 16, lorsqu'il supprime un rival amoureux, Paulus Maximus est qualifié de *potentior*. Or *potens* appartient avant tout au vocabulaire politique : est *potens* celui qui est puissant, influent dans la cité⁹³. La *potestas* désigne en particulier le pouvoir des magistrats. Le qualificatif *potentior* souligne le fait que le poète, en matière de *potestas*, n'évoque aucune des charges politiques dont Paulus Maximus pourrait légitimement tirer gloire et se contente d'évoquer sa victoire contre un rival en amour. La pourpre des cygnes de Vénus a la même fonction. La *iunctura* « *purpureis oloribus* » (v. 10) est pour le moins inattendue et a beaucoup interrogé les commentateurs. Paulo Fedeli a certainement raison de se tourner, pour l'expliquer, vers le terme grec πορφύρεος, qui peut avoir le sens de « brillant » et que des poètes comme Sappho et Anacréon appliquent précisément à la splendeur divine de Vénus⁹⁴. Mais la pourpre n'en reste pas moins une couleur très connotée à Rome, où elle est le symbole de la *potestas*, la couleur, en particulier, de l'angusticlave et du laticlave. En prêtant cette couleur aux cygnes de Vénus, Horace souligne là encore le transfert qui s'opère, dans l'*Ode* IV, 1, du *decus* politique au *decus* érotique, et le caractère exclusivement érotique de l'éloge de Paulus Maximus auquel se livre le poète, éternel amant.

92 Howard Jacobson, « Two conjectures in Horace, *Odes* », *Classical Quarterly*, 46, 1996, p. 583.

93 Ernout-Meillet, p. 934.

94 Sappho, 54 V.; Anacr., 12 P.M.G.

Cela n'enlève rien au fait que l'éloge ouvre sur l'évocation du futur mariage du jeune homme et la réaffirmation de la morale matrimoniale. Mais cette morale matrimoniale est introduite par un portrait de Paulus Maximus qui s'inscrit parfaitement dans la tradition poétique érotique. En jouant avec les formes (hymne, lyrique sapphique, lyrique catullienne, élégie), Horace parvient donc à conjuguer, là encore, morale matrimoniale et chant de la passion.

ANACRÉON ET SAPPHO DANS L'ODE II, 5 : PASSION ET CONTRÔLE DU DÉSIR

L'Ode II, 5, comme l'Ode III, 11, chante le moment où la jeune fille est prête pour le mariage et réaffirme ainsi l'importance de la morale traditionnelle. Mais comme dans l'Ode III, 11, le mélange des formes contribue à l'érotisation de la jeune fille nubile et à l'introduction de la passion érotique dans un poème à forte dimension morale.

278

La morale matrimoniale dans l'Ode II, 5

Dans l'Ode II, 5, le poète recommande à son interlocuteur⁹⁵ de patienter : la très désirable Lalagé n'est pas encore prête pour l'amour, mais bientôt, d'elle-même, elle recherchera un *maritum*.

*Nondum subacta ferre iugum ualet
ceruice, nondum munia comparis
aequare nec tauri ruentis
in uenerem tolerare pondus.*

95 Certains commentateurs considèrent que l'interlocuteur de l'Ode II, 5 n'est autre que le poète lui-même et que l'ode est auto-adressée. C'est le cas de Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 77 et Paulo Fedeli dans *Orazio, Tutte le poesie*, éd. Paulo Fedeli, C. Carena, Torino, G. Einaudi, 2009, p. 736, qui s'appuient sur le fait que dans la plupart des odes adressées, Horace nomme son destinataire. Ils rapprochent l'Ode II, 5 du *Carmen* 8 de Catulle, explicitement auto-adressé puisque Catulle s'apostrophe lui-même par son nom. Pour aller dans le même sens, on ajoutera que le *Carmen* 8 de Catulle imite comme l'Ode II, 5 un passage de l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho et qu'il constitue sans aucun doute possible un monologue. Mais on a objecté avec raison qu'Horace a pu choisir de ne pas nommer son destinataire en raison de la situation peu reluisante dans laquelle il le représente, que, s'il s'agissait d'un monologue, il aurait donné davantage d'indices et que, la situation étant fictionnelle, il n'avait aucune raison de nommer son destinataire. Voir Hans Peter Syndikus, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1973, 2 vol., t. I, p. 379; Elaine Fantham, « The mating of Lalage. Horace, *Odes* 2.5 », *Liverpool Classical Monthly*, 4, 1979, p. 47-48; Elizabeth H. Sutherland, *Horace's well-trained Reader. Toward a Methodology of Audience Participation in the Odes*, Bern/Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002, p. 97-98. Notre préférence va à la seconde interprétation. Mais on notera que, dans l'hypothèse d'un poème auto-adressé, la *renuntiatio amoris* qui clôt l'Ode II, 4 n'en aurait que plus de sel.

*Circa uirentis est animus tuae
campos iuuencae, nunc fluuiis grauem
solantis aestum, nunc in udo
ludere cum uitulis salicto*

*praegestientis. Tolle cupidinem
immitis uuae: iam tibi liuidos
distinguet autumnus racemos
purpureo uarius colore;*

*iam te sequetur; currit enim ferox
aetas et illi quos tibi dempserit
adponet annos; iam proterua
fronte petet Lalage maritum.*

Elle ne peut pas encore supporter le joug ni soumettre
son cou; les travaux d'un compagnon, elle ne peut pas encore
les partager, et du taureau qui se rue
à l'amour, elle ne peut encore endurer le poids.

Vers les plaines verdoyantes le coeur de ta génisse est
tout entier tourné, tantôt dans les rivières cherchant à adoucir
la pesante chaleur, tantôt sous les saules
humides n'aspirant qu'à jouer

avec les veaux. Chasse le désir
du raisin vert: voici que pour toi
l'automne aux multiples couleurs va moucheter
de pourpre les grappes violettes;

voici qu'elle va te suivre; car il court, l'indomptable
temps, et les années qu'il t'aura enlevées,
il les lui donnera; bientôt, d'un air
effronté, Lalagé réclamera un mari⁹⁶.

De nombreux commentateurs lisent cette ode comme une ode exclusivement
érotique et donnent à *maritum* un sens métaphorique. Dans le lexique animal,

96 Hor., *Carm.* II, 5, 1-16.

maritum peut en effet désigner le mâle qui s'accouple avec la femelle⁹⁷. Dans la mesure où l'ode s'ouvre en comparant la farouche Lalagé à une jeune génisse qui ne supporte pas le joug, Horace pourrait ne faire ici que filer la métaphore et suggérer que Lalagé recherchera bientôt un amant. Il s'agirait alors d'annoncer la prochaine maturité sexuelle de la jeune fille et de chanter la naissance du désir⁹⁸. Et de fait, plusieurs indices invitent à la lecture érotique de l'ode : les expressions *proterua fronte* et *iam te sequetur*, notamment, font de Lalagé une séductrice pleine d'initiatives et l'on est loin de l'image de la jeune fille tout juste prête à marier⁹⁹. D'autres commentateurs considèrent pourtant que la question du mariage est centrale. C'est le cas de Elaine Fantham, pour qui des termes comme *munus* et *compar* sont souvent liés à la question de la fécondité et ne sauraient être interprétés à la seule lumière du rapprochement sexuel¹⁰⁰. Le poète chercherait ainsi à dire la nécessité du mariage, qui s'impose comme une évidence lorsque c'est le moment. Et de fait, l'analyse des occurrences de *maritus* dans l'œuvre d'Horace incite à privilégier l'hypothèse d'une ode matrimoniale plutôt qu'érotique : sur 15 occurrences, *maritus* désigne 13 fois le mari¹⁰¹. Dans deux cas seulement, il désigne l'animal mâle, mais le recours au terme *maritus* se justifie

97 Virg., *Georg.* III, 125.

98 Ce ne serait pas l'unique exemple d'un tel emploi de *maritus* dans la poésie augustéenne. Ainsi, chez Ovide, *Am.* III, 5, 15, le poète fait un rêve dans lequel lui apparaissent un taureau et une génisse, qui représentent en réalité le poète et sa maîtresse. Le taureau est désigné par le terme *maritus* : au détour de la métaphore animale, *maritus* désigne l'amant, et non le mari.

99 Pour Henry D. Jocelyn, l'*Ode* II, 5 annonce la métamorphose de Lalagé en femme séductrice qui perdra tout attrait par l'avidité sexuelle qui sera un jour la sienne (« Horace, *Odes*, 2, 5 », *Liverpool Classical Monthly*, 5, 1980, p. 197-200). Mais rien n'indique dans l'*Ode* II, 5 que l'interlocuteur se détournera un jour de Lalagé et cette interprétation est tout à fait excessive. La dimension érotique de l'*Ode* II, 5 est cependant indéniable. Voir Colin W. Macleod, « Horatian imitation and *Odes* 2.5 », dans David West, Tony Woodman (dir.), *Creative imitation and Latin Literature*, London/New York/Melbourne, Cambridge UP, 1979, p. 92-101 ; Elisa Romano dans Orazio, *Le Opere*, éd. Francesco Della Corte, Roma, Libreria del Stato, 1991-1994, 6 vol., t. I.2, p. 654, qui s'appuie sur Pline, *Hist. nat.* VIII, 177, pour faire de *iam te sequetur* une allusion au fait que Lalagé prendra un jour des initiatives sexuelles ; Elizabeth H. Sutherland, « Vision and desire in Horace c. 2.5 », *Helios*, 24, 1997, p. 43, qui lit l'*Ode* II, 5 comme une véritable leçon d'érotisme à usage du lecteur, leçon qui finit par montrer que l'objet du désir n'est finalement qu'une construction de celui qui le désire. Pour une mise au point sur les différentes lectures de l'*Ode* II, 5, voir Bénédicte Delignon, « Érotisme et mariage dans la lyrique amoureuse d'Horace : l'exemple de l'*Ode* II, 5 », *Euphrosyne*, 409, 2012, p. 95-98.

100 Elaine Fantham, « The mating of Lalage. Horace, *Odes* 2.5 », art. cit., p. 47-52, qui s'appuie notamment sur Catulle, 61, 234-235 et 68, 126, ainsi que sur Columelle, III, 10, 9 et Lucrèce, IV, 1255. Voir aussi Kenneth Quinn dans Horace, *The Odes*, éd. Kenneth Quinn, London, Bristol Classical Press, 1980, p. 205-208, et Olivier Thévenaz, « Échos de Sappho et éléments nuptiaux dans les *Odes* d'Horace », *Dictynna*, 4, 2007 (<http://dictynna.revues.org/155>), pour qui l'évocation du futur *maritus* de Lalagé permet au poète de présenter le mariage comme un idéal inaccessible au je lyrique.

101 Hor., *Carm.* II, 8, 24 ; III, 5, 5 ; III, 6, 21 ; III, 11, 37 ; III, 14, 5 ; *Carm. Saec.* 13 ; *Ars Poetica* 396 ; *Epist.* I, 1, 87 ; II, 1, 132 ; *Serm.* II, 3, 216 ; II, 7, 61.

alors systématiquement par une analogie entre l'accouplement des animaux et l'union matrimoniale : *maritus*, bien que renvoyant métaphoriquement à l'animal mâle, a bien son sens de « mari ». Dans l'*Ode* I, 17, 7, le bouc est ainsi désigné par le terme de *maritus* et la chèvre par celui d'*uxor* : il ne viendrait à l'idée de personne de traduire *uxor* par « femelle » et il n'y pas de raison de traduire *maritus* par « mâle ». Dans l'*Ode* III, 11, 12 déjà évoquée, *maritus* désigne le mâle auquel se refuse la jeune pouliche, mais le choix de ce terme est motivé par le contexte : le poète tente de convaincre Lydé d'accepter un époux, il la compare à une jeune pouliche qui, comme elle, refuse de prendre un *maritus* ; avec *maritus*, Horace anticipe sur la thématique matrimoniale de l'ode et il faut traduire *maritus* par « mari »¹⁰². Dans un tel contexte, il est difficile de croire que *maritus* désigne, dans la seule *Ode* II, 5, l'amant plutôt que le mari¹⁰³.

L'*Ode* II, 5 est donc bien une invitation au mariage, qui se double ici d'un discours moral sur la nécessité de contrôler le désir masculin et là encore, Horace reprend à son compte la morale traditionnelle. Pour un Romain, il est des femmes interdites et la jeune vierge, future matrone, en fait partie : lorsque le poète conseille à son interlocuteur d'oublier la jeune Lalagé, c'est parce qu'il sera trop vieux pour l'épouser lorsqu'elle sera en âge de se marier, et qu'il est inimaginable d'avoir avec elle un commerce érotique en dehors d'un cadre conjugal. Lalagé fait partie, pour l'interlocuteur, des femmes interdites et le poète l'engage à respecter cet interdit. Mais l'*Ode* II, 5, tout en réaffirmant la morale traditionnelle, s'inscrit dans une tradition poétique du chant de la passion et le mélange des modèles contribue à l'érotisation de la jeune fille nubile.

Anacréon, Sappho et l'érotisation de la jeune fille nubile

Tous les commentateurs s'accordent à penser que le début de l'*Ode* II, 5, comme le début de l'*Ode* III, 11, est imité d'Anacréon. La pouliche a certes été remplacée par une génisse, mais de nombreux éléments sont communs : le motif

102 *Maritus* est d'ailleurs repris au vers 37 avec le sens de « mari ».

103 L'utilisation ironique de *maritus* au sens d'amant est plus tardive et apparaît dans des poèmes à tonalité satirique, où il s'agit de railler l'amant, ce qui n'est évidemment pas le cas ici. Voir Apulée, *Métamorphoses* VII, 22, où un adultère est nommé, par moquerie, le *maritus* de toutes les femmes ; Martial, XI, 61, 1, où l'épigrammatiste, pour condamner les pratiques sexuelles douteuses d'un amant, le nomme *lingua maritus* ; Martial, XII, 96, où le poète, pour se moquer de l'onanisme auquel son destinataire devra se livrer s'il lit un livre érotique en l'absence de sa maîtresse, le nomme *sine femina maritus*. Il faut noter par ailleurs que l'association de la métaphore du taureau et du mariage apparaît non seulement dans l'*Ode* II, 5 et dans l'*Ode* III, 11, mais aussi dans l'*Ode* II, 8 : Bariné est une séductrice impitoyable et les mères craignent pour leur jeunes taureaux (*iuvencis*, v. 21), c'est-à-dire pour leurs fils, tandis que les jeunes mariées (*uirgines nuptae*) craignent pour leurs époux (*maritos*, v. 24). Bariné est l'ennemi de l'ordre social, elle met en péril les mariages existants et les mariages à venir : l'image du taureau est là encore associée à la thématique matrimoniale.

du joug, la prairie comme lieu symbolique de la liberté féminine, la violence de la conquête masculine¹⁰⁴. Or nous avons dit qu'Anacréon chantait la conquête sexuelle, et non l'union matrimoniale¹⁰⁵. En introduisant son invitation au mariage par l'imitation d'un poème d'Anacréon qui est une invitation au plaisir sexuel, Horace fait cohabiter morale sociale de l'amour et invitation à la passion érotique. C'est dans la même perspective qu'il faut comprendre la fonction des différentes allusions à Sappho.

282

L'expression *iam te sequetur* peut être interprétée de deux manières : ou bien la jeune fille suivra bientôt l'interlocuteur de l'*Ode* II, 5, c'est-à-dire qu'elle répondra bientôt à ses avances sexuelles ; ou bien elle lui succédera, c'est-à-dire qu'elle connaîtra à son tour le désir sexuel, mais pour un autre que lui, pour son *maritus*. La mention du *ferox aetas* aux vers 13-14 invite à privilégier la seconde lecture : le temps passe, tandis que la jeune fille mûrira et sera finalement prête pour le mariage, l'interlocuteur vieillira et sera exclu de tout commerce amoureux. C'est le sens qu'il faut donner à l'image des vases communicants qui suit : chacun connaît à son tour le temps de l'amour et ce qui est retiré aux uns est offert aux autres. Cette réflexion sur le temps s'inscrit parfaitement dans la perspective moralisante de l'ode : le poète invite finalement son interlocuteur à dompter son propre désir, à oublier Lalagé, qui n'est pas un objet amoureux possible pour lui et qui se mariera en temps voulu. Mais l'expression *iam te sequetur* est empruntée à l'*Hymne à Aphrodite* de Sappho, que nous avons cité plus haut¹⁰⁶. L'anaphore de *iam* autour de laquelle sont construites les strophes 2 et 3 de l'*Ode* II, 5 est calquée sur l'anaphore de *ταχέως* dans l'*Hymne à Aphrodite* et *iam te sequetur* traduit parfaitement le *ταχέως διώξει* sapphique. Or le poème de Sappho est, sans ambiguïté aucune, un chant érotique où la question matrimoniale n'a pas sa place : la référence à Sappho confère à l'affirmation *iam te sequetur* une coloration érotique, alors même que la mention du *ferox aetas* la rattache au motif moral du temps de l'amour. En ce sens, l'allusion à Sappho remplit la même fonction que l'allusion liminaire à Anacréon.

Un autre passage pourrait devoir à Sappho : c'est l'image de la grappe de raisin qui finira par mûrir. Cette image figure dans l'*Idylle* 11 de Théocrite :

Ἔλευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ,
 λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἀρνός,
 μόςχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα δμφακος ὀμᾶς ;

104 Chez Horace, le taureau, lorsqu'il s'unit à la génisse, se précipite (*ruentis*) et l'écrase de son poids (*pondus*) ; chez Anacréon, des verbes comme ἐμβάλομι (« lancer le mors ») ou στρέφοιμί (« faire tourner la pouliche ») marquent la violence avec laquelle le cavalier dompte la cavale.

105 Voir *supra*, p. 249.

106 Voir *supra*, p. 273.

Blanche Galatée, pourquoi repousses-tu celui qui t'aime, toi que je vois plus blanche que le lait caillé, plus tendre que l'agneau, plus rayonnante que la génisse, plus brillante que le raisin vert¹⁰⁷ ?

Elle apparaît au milieu d'autres images qui ont toutes une valeur érotique : il s'agit de dire la passion du Cyclope pour Galatée. Théocrite joue ici sur l'accumulation et l'hyperbole. Or nous savons, grâce à Grégoire de Corinthe, que toutes ces images figuraient dans la lyrique nuptiale de Sappho¹⁰⁸. Nous n'avons pas conservé le fragment de Sappho contenant la métaphore du raisin vert, mais son utilisation en contexte nuptial devait être très proche de celle que Sappho fait de la pomme dans un fragment d'épithalame qui n'a pas été perdu :

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ' ὕδωι,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης·
οὐ μὲν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκισθαι¹⁰⁹

comme une pomme douce qui rougit sur une haute branche, très haut, sur la plus haute branche et que les cueilleurs ont oubliée. Ou plutôt, ils ne l'ont pas oubliée, mais ils n'ont pas pu l'atteindre¹¹⁰.

Chez Sappho comme chez Théocrite et Horace, le fruit est une image de la jeune fille inaccessible. Dans le contexte de l'épithalame, la pomme de Sappho finissait nécessairement par mûrir et par tomber, comme le raisin d'Horace finit par mûrir et peut finalement être cueilli. L'épithalame est un élément central du rituel nuptial et le recours à l'image du raisin confirme que le *maritus* de Lalagé est son époux : l'*Ode* II, 5 dit la nécessité du mariage, qui arrive fatalement en temps voulu, autrement dit réaffirme la morale sociale de l'amour. Mais comme nous avons eu l'occasion de le rappeler, l'épithalame d'époque archaïque ménage une place importante à l'érotisme et la métaphore du fruit permet aussi, et peut-être surtout, de dire le désir de l'homme pour sa jeune épouse¹¹¹. Il se peut par ailleurs qu'Horace se souvienne ici de la réception théocritéenne des

107 Théocrite, *Id.* XI, 19-21 Gow.

108 Greg. Cor., *In Hermog. Meth.* 13 = *Rhet. Gr.* 7.1236.10 ss. Walz = Sapph. fr. 156 test. Le contexte nuptial de cette liste est assuré par Michael Ital., *Or. ad Michaelem* II, p. 69.1-4 Gautier = Sapph., test. 194A. Voir François Lasserre, *Sappho. Une autre lecture*, Padova, Antenore, 1989, p. 57-59.

109 Nous savons que ce fragment appartient à un épithalame grâce à Himérius, *Orationes*, I, 16. Sur l'existence d'un livre d'épithalames de Sappho, voir Servius, ad Verg. *Georgica*, I, 31 et Denys d'Halicarnasse, *De compositione uerborum* 25. C'est un rapprochement que font notamment Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 85 et Elisa Romano, dans *Orazio, Le Opere*, éd. cit., t. I.2, p. 653-654.

110 Sappho, 105a V.

111 Sur l'érotisme dans l'épithalame, voir *supra*, p. 13. Sur la valeur érotique de la métaphore du fruit, voir Anne Carson, « Putting her in her place: woman, dirt and desire », dans David

images nuptiales de Sappho, réception exclusivement érotique, puisqu'il s'agit de dire le désir du Cyclope pour Galatée¹¹². En empruntant à l'épithalame sapphique, Horace affirme la place occupée par la morale traditionnelle romaine dans l'*Ode* II, 5. Mais en choisissant précisément une métaphore nuptiale qui a été détournée en contexte érotique par Théocrite, il fait cohabiter morale matrimoniale et évocation de la passion érotique.

Structure de l'*Ode* II, 5, morale et érotisme

Horace s'appuie également sur la structure de l'ode pour faire cohabiter morale et érotisme. Dans les deux dernières strophes, le poète dresse la liste des amants que Lalagé a définitivement relégués dans le passé :

284

*dilecta, quantum non Pholoe fugax,
non Chloris albo sic umero nitens
ut pura nocturno renidet
luna mari Cnidiusue Gyges,*

*quem si puellarum insereres choro,
mire sagacis falleret hospites
discrimen obscurum solutis
crinibus ambiguoque uoltu.*

(Lalagé) aimée comme ne le furent ni Pholoé qui s'enfuit,
ni Chloris dont la blanche épaule brille
comme luit dans une nuit sans nuages
le reflet de la lune sur la mer, ni non plus Gygès le Cnidien

qui, mêlé à un chœur de jeunes filles,
tromperait admirablement les hôtes les plus sagaces
par son identité incertaine, les cheveux
dénoués et le visage ambigu¹¹³.

M. Halperin, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (dir.), *Before Sexuality. The construction of Erotic Experience in the Ancient World*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1990, p. 145-148.

¹¹² Sur la réception horatienne de l'épithalame sapphique par le prisme de Théocrite, voir Olivier Thévenaz, *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, thèse présentée à la faculté des Lettres de l'université de Lausanne, 2010, p. 255-257. Sur la présence de Sappho, et notamment des hyperboles nuptiales sapphiques, dans l'*Idylle* XI de Théocrite, voir Luigi Belloni, « Il canto di Polifemo nel Ciclope di Teocrito », *Aevum(ant)*, 2, 1989, p. 223-233; Onofrio Vox, « Poetesse in Teocrito », dans Francesco De Martino (dir.), *Rose di Pieria*, Bari, Levante editori, 1991, p. 199-220 et Mauro Messi, « Polifemo e Galatea: il κῶμος 'imperfetto' di Teocrito, *Id.* VI e XI », *Acme*, 53/1, 2000, p. 23-41.

¹¹³ Hor., *Carm.* II, 5, 17-24.

Dire la supériorité de Lalagé sur les amants du passé, c'est bien sûr une manière de faire son éloge et de ce point de vue, les deux dernières strophes reprennent à leur compte la morale matrimoniale de l'ode, puisque l'éloge de la jeune épouse fait partie du rituel nuptial et, d'une certaine manière, garantit la légitimité et la solidité de l'union. Mais l'évocation des amours passées, que Lalagé est supposée faire oublier, frappe surtout par sa puissance suggestive et prend une importance qu'elle ne saurait avoir s'il s'agissait uniquement de chanter l'élection de la jeune épouse. On a ainsi noté l'érotisme de la focalisation sur l'épaule blanche de Chloris, de la comparaison avec la lune¹¹⁴ ou encore de l'indifférenciation sexuelle de Gygès¹¹⁵. Loin d'être des points de comparaison avantageux, les amants du passé sont dotés d'un pouvoir de séduction qui ressemble beaucoup à celui de Lalagé : Pholoé est *fugax* comme la farouche Lalagé du début de l'ode et Gygès, qui rappelle Achille se cachant parmi les jeunes filles de Skyros pour échapper à la guerre, peut lui aussi apparaître comme un double de la craintive Lalagé encore vierge. Les deux dernières strophes démultiplient, à travers la remémoration des amours passées, la dimension érotique contenue dans le portrait de Lalagé. L'ode se construit ainsi autour de deux mouvements contradictoires : les deux premières strophes invitent l'interlocuteur à maîtriser son désir pour Lalagé, à renoncer à la jeune fille ; les deux dernières strophes se caractérisent par une sorte d'effusion érotique, comme si le désir, irrésistible, renaissait à travers l'évocation des amants du passé ; les deux strophes centrales, qui affirment que Lalagé reconnaîtra un jour elle-même la nécessité du mariage et qui associent cette reconnaissance à la maturité sexuelle et à la découverte du désir, ont un rôle charnière et permettent à ces deux mouvements contradictoires de s'articuler¹¹⁶. La structure de l'ode vise donc à conjuguer morale matrimoniale et chant de la passion, mais l'*Ode* II, 5, plus que les autres odes, semble dire la puissance de l'érotisme, que la morale matrimoniale ne suffit pas à contrôler.

114 Colin W. Macleod rappelle que la lune est le paradigme de la beauté et rapproche le passage de Sappho, 96.6-14 L.P (« Horatian imitation and *Odes* 2.5 », art. cit., p. 100-101).

115 Voir *infra*, p. 338. Pour Elizabeth H. Sutherland, les deux dernières strophes permettent même la déconstruction de l'érotisme : il s'agit de montrer qu'un objet n'est désirable que parce qu'il est à la fois accessible et inaccessible, ce que sont Pholoé parce qu'elle est *fugax*, Chloris parce qu'elle est tangible comme une statue et immatérielle comme le reflet de la lune, Gygès parce qu'on sait qu'il est là, dans la troupe de jeunes filles, mais qu'on ne parvient pas à le trouver (« Vision and desire in Horace c. 2.5 », art. cit., p. 33-43).

116 Nous avons montré ailleurs que cette structure peut prendre une valeur réflexive, le poète substituant aux amours frustrantes de la réalité l'effusion érotique universelle de la lyrique. C'est également en ce sens que l'on peut interpréter le jeu sur les adverbes autour duquel est construite l'ode (*nondum, nondum, nunc, nunc, iam, iam, iam*), la capacité du poète à accélérer le temps étant le signe de la liberté que gagne l'érotisme en passant du terrain moral au terrain poétique (« Érotisme et mariage dans la lyrique amoureuse d'Horace », art. cit., p. 107-108).

Le mélange des formes caractérise donc la poétique d'Horace et lui permet de conjuguer morale et chant de la passion. Dans l'*Ode* III, 11, la lyrique anacréontique et l'épithaphe introduisent ainsi la passion érotique dans un hymne à Mercure qui revêt une évidente dimension morale : la jeune fille nubile est présentée comme l'objet d'une possible passion érotique, mais cet érotisme est mis au service d'une invitation au mariage. Dans l'*Ode* I, 30, l'hymne à Vénus, par l'importance de ses éléments culturels, la référence à *Iuventas* et l'absence de précisions sur la situation érotique, célèbre un amour dépourvu des souffrances, associé à la jeunesse. Mais la mention de Mercure, l'extrême brièveté de l'ode et la pointe du dernier vers renvoient davantage à la tradition de l'épigramme et au traitement satirique de l'hymne à Aphrodite : on quitte alors le chant universel pour l'expression d'une passion singulière, celle du poète pour la courtisane Glycère, avec son lot de déplaisirs. Les deux lectures sont exclusives l'une de l'autre et Horace ne tranche pas : le poème demeure dans une ambivalence morale que rien ne permet de lever. Dans l'*Ode* III, 26, le poète prononce une *renuntiatio amoris*, qui prend la forme d'une épigramme votive et d'une épithaphe au soldat mort. Mais la prière apotropaïque de la dernière strophe révèle qu'il est encore la proie d'une véritable passion pour Chloé et relègue la *renuntiatio amoris* au rang de vaine stratégie : elle donne à entendre la voix de l'amant passionné et la difficulté du *proficiens* à accéder à la sagesse. Dans l'*Ode* IV, 1, le poète, tout en s'appuyant sur la forme hymnique pour placer Paulus Maximus sous la protection d'une Vénus matrimoniale, introduit le modèle sapphique et l'élégie romaine, de sorte que la passion contamine l'ensemble du poème, jusqu'à l'éloge de Paulus Maximus. Dans l'*Ode* II, 5, la lyrique anacréontique, la lyrique nuptiale sapphique et sa réception théocritéenne font ressurgir la passion érotique dans une ode au mariage, et la construction du poème dit le caractère incontrôlable du désir.

Lorsqu'il joue sur les genres pour conjuguer la morale érotique et la tradition poétique du chant de la passion, Horace le fait donc sans aucun systématisme : une même forme peut tantôt porter la dimension morale du poème, tantôt introduire la dimension érotique ; l'équilibre diffère d'une ode à l'autre, l'érotisme pouvant l'emporter sur la morale ou lui être subordonné. Mais la visée reste la même : faire cohabiter morale et érotisme dans des odes placées sous le signe de la transgénéricité et d'une « poétique du compromis ».

ÉROTISME, MORALE ET PRAGMATIQUE DES FORMES POÉTIQUES

L'absence d'occasion réelle dans les *Odes* permet à Horace de jouir d'une grande liberté poétique et de mêler, comme nous venons de le voir, des genres qui, s'ils étaient rattachés à de véritables performances, seraient difficilement compatibles entre eux. Cette liberté poétique se manifeste également à travers la déconnexion des formes et des contextes. Dans la lyrique grecque archaïque, une forme poétique ne prend pleinement son sens que si l'on veut bien la replacer dans le contexte de sa performance : l'hymne doit être lu à la lumière de sa fonction cultuelle, l'épithalame doit être compris comme rite nuptial, le parthénée comme rite initiatique. Lorsque l'on s'intéresse à la lyrique archaïque, il faut donc prendre en compte la pragmatique des formes poétiques, c'est-à-dire tout ce qui, dans les formes poétiques, ne s'explique vraiment qu'au regard du contexte spécifique de la performance à laquelle elles sont destinées. Dans les *Odes*, Horace s'empare des formes lyriques indépendamment des contextes : en l'absence d'occasion et de performance, il n'est pas contraint par la pragmatique des formes. Il n'est pourtant pas sans en tenir compte, mais c'est souvent pour la détourner ou en jouer. Comme la transgénéricité, le jeu sur la pragmatique des formes lyriques lui permet de réintroduire la passion érotique dans des odes à forte dimension morale.

UNE LIBERTÉ HÉRITÉE DE L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE

Lorsqu'il joue sur la pragmatique des formes poétiques, Horace est là encore davantage l'héritier de la période hellénistique que de l'époque archaïque. La lyrique hellénistique, parce qu'elle fait passer au second plan la performance, est en effet beaucoup moins contrainte par la pragmatique que son modèle archaïque.

Statut de la performance à l'époque hellénistique

De nombreux spécialistes soulignent actuellement les limites de l'opposition traditionnelle entre la culture de la performance de l'époque archaïque et la culture littéraire de l'époque hellénistique¹. Il est certain qu'il ne faut pas

¹ Alan Cameron est certainement celui qui a remis le plus radicalement en cause cette opposition (*Callimachus and his Critics*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1995). Sur les

s'exagérer cette opposition et que la tradition de la performance musicale ne disparaît pas complètement à l'époque hellénistique. Comme l'a montré Michel Briand, certaines pièces de Callimaque, comme l'*Éloge de Sosibios* (fr. 384 Pf.), présentent une construction polyphonique qui manifeste une véritable nostalgie de la performance, une « quête de l'occasion perdue »². On continue par ailleurs à composer des *skolia* pour les banquets et la chanson a encore une place dans les divertissements populaires³. Des formes comme le péan et le dithyrambe connaissent toujours un certain succès et semblent bien donner lieu à des performances⁴. Les Ptolémées organisent d'impressionnants festivals à Alexandrie, comme les *Ptolemaia*, qui sont l'occasion d'importants concours de poésie. Des festivals du même genre voient le jour dans d'autres cités hellénistiques, comme démonstration de pouvoir ou à l'occasion de rencontres diplomatiques. On assiste alors au développement des *Dionysiakoi technitai*, ces confréries de poètes professionnels spécialisées dans ce type de concours poétiques⁵. Ces *technitai* ne sont pas les seuls à se produire. Des poètes comme Posidippe, Teagetus ou Nicandre y figurent également⁶.

nuances à apporter à la position d'Alan Cameron, voir Peter Bing, « Text or performance/ Text and performance. Alan Camerons' Callimachus and his critics », dans *La Letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, Roma, Seminari Romani di Cultura Greca, 1, 2000, p. 139-148.

- 2 Voir Michel Briand, « Callimaque, (ré)inventeur de Pindare : entre archivage et performance, un philologue-poète », *Fabula. Littérature, histoire, théorie*, 5, 2008, qui analyse la construction polyphonique de l'*Éloge de Sosibios* (fr. 384 Pf.). Il montre également que certains traits réflexifs que l'on trouve chez Callimaque et que l'on attribue généralement à la quête de l'occasion perdue et à l'absence de performance, sont en réalité empruntés à Pindare, qui use lui aussi de traits réflexifs, notamment dans ses hymnes, où il décrit la cérémonie en train de se faire sans que personne pourtant ne songe à remettre en cause la réalité de la performance pour laquelle ils ont été composés. Il rapproche en particulier Callimaque fr. 1 Pf. de Pindare, *Péans* VII b, 11-14.
- 3 Pour les *skolia*, voir Arthur S. Hunt (dir.), *Select Papyri*, London/Cambridge (Mass.), W. Heinemann/Harvard UP, 1942-1962, 5 vol., t. III, Denys L. Page (éd.), *Literary Papyri* I. *Poetry*, n° 97. Dans les divertissements populaires, la chanson semble avoir cohabité avec le mime, comme un exercice de virtuosité. Voir Camillo Neri, « Sotto la politica: una lettura dei *Carmina popularia* melici », *Lexis*, 21, 2003, p. 193-260.
- 4 Pour le dithyrambe, voir Arthur S. Hunt (dir.), *Select Papyri*, éd. cit., t. III, n° 87-89. De nombreuses inscriptions à Épidaure et à Delphes attestent la popularité du péan. Sur toutes ces performances à l'époque hellénistique, voir Silvia Barbantani, « Lyric in the Hellenistic period and beyond », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 314-315.
- 5 Des inscriptions épigraphiques donnent les listes des gagnants à ces concours panhelléniques, avec l'appartenance à leur troupe et les genres dans lesquels ils se sont illustrés. On y trouve des chanteurs et des compositeurs spécialisés dans les péans et les dithyrambes. Voir Brigitte Le Guen, *Les Associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy/Paris, De Boccard, 2001, 2 vol., t. I, p. 113 sq. ; Sophia Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart, F. Steiner, 2003, p. 207, 425-428, Tab. 3.
- 6 Pour Posidippe, voir S.H. 705, qui mentionne la participation de Posidippe à une performance en Béotie. Pour Teagetus, voir A.P. IX, 565. Pour Nicandre, voir

Mais ces performances détournent souvent les formes lyriques de leur fonction première. Un hymne chanté lors des *Ptolemaia*, par exemple, perd sa fonction cultuelle au profit d'une fonction essentiellement politique. Il s'agit avant tout pour le poète de participer à la démonstration de force du pouvoir, par la virtuosité qui est la sienne, et ce quelle que soit la forme lyrique dans laquelle il concourt. La forme lyrique continue, dans ce cas, à être chantée, mais on assiste à un détournement de la visée de la performance. Et même lorsque la forme lyrique est encore utilisée dans le contexte attendu, la visée première se double souvent d'une visée seconde au moins aussi importante. L'*Hymne à Délos* de Callimaque, par exemple, a vraisemblablement été composé pour une véritable occasion culturelle, une cérémonie généralement datée de 275 av. J.-C.⁷. Mais Callimaque mêle à l'hymne un éloge de Ptolémée en forme d'épigramme⁸, ce qui suffit à prouver que la cérémonie était autant politique que religieuse. Le poète prend donc des libertés avec la pragmatique des formes : il compose un hymne pour une véritable cérémonie certes, mais dans la mesure où le culte d'Apollon vaut moins comme pratique religieuse communautaire que comme expression du pouvoir politique, il faut le lire non pas (ou pas seulement) à la lumière du contexte spécifique de la performance culturelle, mais à la lumière du contexte général du règne de Ptolémée. Cette liberté face à la pragmatique des formes lyriques se retrouve chez Horace.

Statut de la *recitatio* à Rome

De même qu'il ne faut pas opposer de manière trop schématique une lyrique archaïque de la performance et une lyrique hellénistique du livre, il ne faut pas systématiquement opposer une lyrique grecque ancrée dans les pratiques communautaires et une lyrique latine qui, parce qu'elle représente des occasions fictives, ne connaîtrait aucune forme de performance. Comme l'a très bien montré Michèle Lowrie, la notion de performance revêt des réalités très différentes et dire que les *Odes* d'Horace ne sont ni chantées ni dansées à la manière de la lyrique archaïque ne signifie pas qu'elles sont déconnectées de toute pratique communautaire⁹. La *recitatio*, forme de performance spécifiquement romaine et particulièrement développée à l'époque augustéenne, a nécessairement joué un

Giulio Massimilla, « Nuovi elementi per la cronologia di Nicandro », dans Roberto Pretagostini (dir.), *La Letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, Roma, Quasar, 2000, p. 127-137. Aristophane de Byzance lui-même semble avoir été juge dans une compétition de ce genre (Vitr., *De arch.* VII *praef.* 5-7).

7 La date de 275 est inférée des diverses allusions à la défaite des Gaulois à Delphes, puis en Égypte, contre Ptolémée Philadelphie. Voir Michel Briand, « Callimaque, (ré)inventeur de Pindare », art. cit.

8 Callimaque, *Hymne à Délos*, 150-190.

9 Voir Michèle Lowrie, *Writing Performance and Authority in the Age of Augustus*, Oxford/New York, Oxford UP, 2009.

rôle dans la réception des *Odes*¹⁰. Mais les performances de la Grèce archaïque et la performance de la *recitatio* à l'époque augustéenne ne sont absolument pas de la même nature¹¹. En Grèce archaïque, un hymne prend la forme d'une adresse à un dieu parce qu'il fait partie d'un culte, un épithalame donne la parole à un chœur de jeunes filles parce qu'il fait partie du rituel nuptial effectivement accompli. La *recitatio* ne détermine absolument pas la forme que prend le poème et si l'on excepte le *Carmen Saeculare* qui a été composé pour une véritable occasion, il est difficile de parler d'une pragmatique des formes poétiques chez Horace. C'est tout à fait net dans les *Odes*. L'*Ode* I, 35, par exemple, se présente comme un hymne à la déesse Fortune, mais a pour but de souhaiter bon succès à Auguste dans ses expéditions en Bretagne et en Orient. Elle n'a évidemment pas été composée pour un véritable culte à *Fortuna* : Horace déconnecte la forme hymnique de tout contexte religieux. Il ne faut pas pour autant renoncer à toute étude pragmatique. Cette ode a pu être lue au cours d'une *recitatio*, voire même en présence d'Auguste : dans ce cas, la dimension politique du poème prend pleinement son sens à la lumière du contexte de sa performance. Et même si la réception publique de l'ode n'est pas passée par la *recitatio*, mais par d'autres modes de circulation, le constat reste vrai : Horace a posé un véritable acte de communication publique et pour comprendre la portée du poème, il faut prendre en compte cet acte de communication, autrement dit la pragmatique poétique. La pragmatique n'a cependant pas d'incidence directe sur la forme des odes, ou en tout cas ne la contraint pas. Cette déconnexion de la forme et de la pragmatique est avant tout à l'œuvre dans les odes politiques. Mais elle est aussi un élément central dans quelques pièces érotiques et elle permet alors de réintroduire, dans des odes à forte dimension morale, le chant de la passion érotique.

PRAGMATIQUE DE L'IAMBE, MORALE ET PASSION DANS L'ODE I, 25

La forme iambique est rattachée, du moins dans sa réception romaine, à l'invective et à la *diffamatio*¹². Dans l'*Ode* I, 25, l'iambe remplit parfaitement cette fonction première. Mais plusieurs éléments suggèrent que la *diffamatio*

10 Pour une analyse de la *recitatio* comme performance, voir Emmanuelle Valette-Cagnac, *La Lecture à Rome. Rites et pratiques*, Paris, Belin, 1997, chap. 3. Sur les différentes formes de la *recitatio* à Rome, voir *supra*, p. 186.

11 Nous nous accordons tout à fait avec Alessandro Barchiesi lorsqu'il refuse de voir dans la *recitatio* une sorte d'intermédiaire entre la performance et le poème écrit. La *recitatio* n'est pas une demi-performance, c'est une performance différente (Alessandro Barchiesi, « Rituals in ink: Horace on the Greek lyric tradition », dans Mary Depew, Dirk Obbink [dir.], *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 2000, p. 167-182).

12 Voir *infra*, p. 295-296.

se fait en réalité l'expression du dépit amoureux du poète : Horace joue sur la pragmatique de la forme iambique pour la mettre au service du chant de la passion.

La vieille femme débauchée : figure iambique ou figure comique ?

Les *Odes* I, 25, III, 15 et IV, 13 mettent toutes trois en scène une vieille femme débauchée, qui refuse de renoncer au plaisir sexuel en dépit de son grand âge. Dans les trois odes, le poète stigmatise l'indécence de l'*anus libidinosa* en jouant sur un contraste cruel : dans l'*Ode* I, 25, il rappelle à Lydia combien de prétendants elle avait autrefois et confronte la femme sur le déclin à sa propre jeunesse ; dans l'*Ode* III, 15, c'est en contemplant la beauté de sa fille Chloris que l'épouse d'Ibycus devrait comprendre l'indécence de ses désirs de vieille femme ; dans l'*Ode* IV, 13, Lycé doit envier Cinara, qui est morte dans la fleur de l'âge et n'a pas connu, comme elle, le désastre de la décrépitude.

On trouve cette figure de la vieille amoureuse, associée à cette même poétique du contraste avec la jeunesse perdue, dans la poésie iambique grecque. Le fragment 188 W. d'Archiloque, par exemple, fait le portrait cruel du visage vieillissant d'une femme, pour constater qu'Éros l'a déserté : Horace utilise la même image dans l'*Ode* IV, 13, 17-18, où c'est Vénus qui a abandonné le visage de Lycé. Dans le fragment 196a W., Archiloque dit son dégoût pour Néoboulé qui a vieilli et dont il ne veut plus : il oppose sa laideur défraîchie à la beauté d'une jeune femme qu'il tente de séduire¹³. Le motif se trouvait peut-être également chez Hipponax. Si l'on en croit le témoignage de Choeroboscus, Hipponax aurait rencontré une vieille femme du nom d'Iambè, qui lavait ses vêtements sur le rivage¹⁴. Tous les commentateurs s'accordent à penser qu'il s'agit moins là d'une véritable anecdote que d'une allusion à un poème d'Hipponax qui devait avoir une valeur réflexive¹⁵. Beaucoup font remarquer que la rencontre d'Hipponax et d'Iambè parodie la rencontre d'Ulysse et Nausicaa dans l'*Odyssée*¹⁶. La parodie visait peut-être à railler les tentatives d'Iambè pour séduire le poète. Il est certain, en tout cas, qu'en personnifiant l'iambe sous les

13 Archiloque, 196a W., 24-28.

14 Hipponax, test. 21 Dg.

15 Voir Christopher G. Brown, « Hipponax and Iambè », *Hermes*, 116/4, 1988, p. 481 ; Ralph M. Rosen, « A poetic initiation scene in Hipponax? », *American Journal of Philology*, 109/2, 1988, p. 175-179. Le lien qu'entretiennent peut-être l'iambe et l'Iambè de l'*Hymne à Déméter* est un élément de plus à verser au crédit de la valeur réflexive de la vieille Iambè d'Hipponax. Voir *infra*, p. 295.

16 Voir Chris Carey, « Genre, occasion and performance », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, *op. cit.*, p. 165. Sur l'importance de l'élément parodique chez Hipponax, et notamment de la parodie de l'*Odyssée*, voir Enzo Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica, 1984, p. 187-188.

traits de la vieille Iambè, Hipponax confirme que les attaques contre les vieilles femmes font partie du genre.

La figure de la vieille amoureuse est également attestée dans la comédie ancienne. On la trouve par exemple dans *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane. Les femmes ont pris le pouvoir et elles ont décidé de faire de la cité une communauté où tous les biens seront partagés. Les hommes deviennent des objets dont toutes doivent pouvoir jouir. Pour qu'aucune ne se trouve lésée, un jeune homme désireux de posséder une jeune femme doit d'abord accepter de satisfaire une laide ou une vieille qui le réclame. On voit alors une vieille femme fardée, guettant à la fenêtre de sa maison l'arrivée de l'amant de sa jeune voisine, bien décidée à profiter de lui avant qu'il ne rende visite à sa belle¹⁷. La jeune fille passe à son tour la tête par la fenêtre et les deux femmes vantent chacune leurs attraits et échangent des injures sexuelles. Le comique de la scène provient du contraste entre l'âge de la vieille femme et sa prétention à la séduction, contraste que soulignent à la fois son maquillage excessif et le contre-point de la jeune fille. Aristophane porte le grotesque à son comble en faisant ensuite paraître une deuxième, puis une troisième vieille, chacune prétendant arracher le jeune homme à la précédente en raison de son âge plus avancé encore.

292

La figure de la vieille amoureuse disparaît dans la comédie nouvelle. Mais la *palliata* de Plaute met régulièrement en scène un vieillard qui joue sur les mêmes ressorts comiques et qui figurait sans doute déjà dans la comédie moyenne grecque¹⁸ et dans la *nea*¹⁹. Comme dans l'*archaia*, le comique repose souvent sur le contraste entre la vieillesse du *senex* et la jeunesse de la courtisane qu'il entend séduire. Ce contraste est notamment souligné par le fait que le vieillard devient le rival de son propre fils : dans *Les Bacchis*, Nicobule et Philoxène, après avoir interdit à leurs fils de fréquenter les courtisanes, se laissent séduire à leur tour et finissent par accepter de les partager avec eux ; dans la *Casina*, le vieux

17 Ar., *Ecl.*, 877 sq.

18 Un fragment du *Phaon* de Platon (*Phaon*, 195 K.-A.), que l'on date de 392 et qui est donc rattaché à la comédie moyenne plutôt qu'à l'ancienne comédie, l'atteste. Par ailleurs, deux vases phrygiens (Heyd. i = Bieber fig. 377 et Bieber, fig. 503) montrent un vieillard et une jeune femme enlacés. Sur le second, la jeune femme porte un bandeau, ce qui indique qu'il s'agit sans doute d'une courtisane : c'est une situation que l'on retrouvera dans la nouvelle comédie. Un autre vase phrygien (Bieber fig. 502 a-b, p. 138 = Boston, Museum of Fine Arts, n° 00.363) montre un vieillard courant vers une jeune femme pour lui apporter des pommes que, dans sa précipitation maladroite, il laisse tomber de son manteau : le vieillard amoureux prétend courir comme un jeune homme, mais il n'en a plus l'âge.

19 Deux fragments de Ménandre laissent supposer que le vieillard amoureux n'était pas absent de la *nea* : Mén., 400 K.-A., qui plaint le vieillard amoureux, à la fois ridicule et fatalement malheureux ; Mén., 264 K.-A., dans lequel un vieillard semble s'adresser à une jeune femme en faisant la liste des coûteux artifices qu'il peut s'offrir pour compenser son grand âge et ressembler à un jeune homme imberbe.

Lysidame veut jouir des charmes de la jeune Casine, que son épouse a pourtant prévu de marier à leur fils ; dans le *Mercator*, Démiphon tombe amoureux de Pasicompsa, dont son fils est également épris. La comédie moyenne devait elle aussi exploiter ce contraste entre la vieillesse et la jeunesse amoureuses : un vase phlyake représente en effet un vieil homme et un jeune homme se battant pour une même femme²⁰.

Les *Odes* à la vieille femme s'inscrivent donc dans une longue tradition. Plusieurs éléments invitent cependant à penser qu'Horace est davantage l'héritier de l'iambe que de la comédie, même si celle-ci a pu également jouer un rôle. De fait, la mise en scène de l'*anus libidinosa* n'a pas absolument pas la même visée dans l'iambe et dans la comédie et Horace, sur ce terrain, est plus proche du premier que de la seconde.

Lorsqu'elle met en scène la vieille femme amoureuse, la comédie ancienne cherche à tenir non un discours moral sur le désir et ses excès, mais un discours politique sur le danger que représentent les démagogues pour la démocratie. Comme l'a montré Suzanne Saïd, dans *L'Assemblée des femmes*, en prenant le pouvoir, les femmes font passer la cité sous un régime domestique, autrement dit entérinent la victoire du privé sur le public²¹. Leur principale activité est de nourrir les hommes, qui ne sont plus que ventres : Aristophane dénonce ici les dérives d'une démocratie où, sous couvert d'égalité, les dirigeants ne s'inquiéteraient plus que de satisfaire les désirs individuels, et en particulier les leurs. Dans ce contexte, la mise en scène des vieilles amoureuses vaut comme métaphore du désordre social auquel aboutirait un régime politique qui ne reposerait que sur la juxtaposition d'appétits personnels. Aristophane met ainsi en garde contre l'ampleur de la désaffection du politique. De ce point de vue, les vieilles femmes des *Odes* ne doivent évidemment rien à la comédie ancienne.

La comédie nouvelle se situe sur un terrain plus moral que politique et l'*anus libidinosa* d'Horace est sans doute plus proche du *senex libidinosus* de Plaute que des vieilles amoureuses d'Aristophane. Il faut noter cependant que, même s'il raille le désir incontrôlable dont le vieillard est soudain la proie, Plaute affiche souvent une certaine sympathie pour ce personnage, voire fait preuve d'une forme d'indulgence à son égard. Dans l'*Asinaria*, le chef de troupe conclut :

20 Bieber Fig. 504 p. 138. On a parfois vu dans les deux personnages masculins Ulysse et Elpénor menaçant Circé. Mais Margarete Bieber fait remarquer que c'est impossible car, au moment où Ulysse menace Circé, Elpénor est encore métamorphosé en porc (*The History of Greek and Roman Theatre*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1961, p. 138).

21 Suzanne Saïd, « L'Assemblée des femmes : les femmes, l'économie et la politique », *Les Cahiers de Fontenay*, 17, « Aristophane, les femmes et la cité », 1979, p. 56-57. Voir aussi Danièle Auger, « Figures et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane », dans Pascal Thiery, Michel Menu (dir.), *Aristophane, la langue, la scène et la cité*, Bari, Levante, 1997, p. 361-377.

*Hic senex si quid clam uxorem suo animo fecit uolup,
 neque nouum neque mirum fecit nec secus quam alii solent :
 nec quisquam est tam ingenio duro nec tam firmo pectore,
 quin, ubi quicque occasionis sit, sibi faciat bene.
 Nunc si uoltis deprecari huic seni ne uapulet,
 remur impetrari posse, [si] plausum si clarum datis.*

Si ce vieillard s'est donné du bon temps en cachette de sa femme, il n'a rien fait là de bien neuf, ni d'extraordinaire, ni qui diffère de ce que les autres font. Quel est l'homme de caractère assez ferme, de cœur assez intraitable pour renoncer au plaisir, quand l'occasion se présente ? Maintenant, si vous voulez intercéder pour épargner au barbon la bastonnade, applaudissez à tout rompre, et, je pense, vous obtiendrez sa grâce²².

294

On retrouve le même thème dans le final de la *Casina* (Pl., *Cas.*, 1015-1016) : le chef de troupe promet que les maris qui applaudissent bien fort seront récompensés, en obtenant une belle courtisane, à l'insu de leur épouse. La précision *clam uxorem* place le spectateur dans la situation du vieillard libidineux que sa femme risque à tout moment de venir arracher au lieu des plaisirs. Plaute incite le public à la complaisance : ce que Lysidame a fait, tous les maris rêvent de le faire. Et finalement, il se montre plus sévère avec l'épouse du vieillard, l'*uxor dotata*, qu'il dépeint systématiquement comme une femme acariâtre et antipathique. Le discours moral de la comédie nouvelle est complexe, mais il est certain que Plaute s'intéresse davantage au processus de désordre et de retour à l'ordre qu'à la question du *decorum* telle que Cicéron la posera dans son éthique des passions²³. Si l'on cherche une figure de vieille amoureuse associée à une condamnation morale parfaitement nette, c'est vers l'iambe grec qu'il faut se tourner, ou du moins vers la représentation de l'iambe grec que se font les Romains.

Nous savons très peu de choses sur l'iambe grec archaïque. Il a probablement eu, à l'origine, une fonction culturelle. Ἰαμβος doit en effet être rapproché de διθύραμβος et de θρίαμβος, qui sont à la fois des titres portés par Dionysos et des chants en son honneur²⁴. Plusieurs indices permettent par ailleurs de penser qu'Archiloque était lié au culte de Déméter : dans l'*Hymne à Déméter*, Paros, la

22 Pl., *As.*, 942-947 (trad. Alfred Ernout).

23 Sur le *decorum* dans l'éthique des passions de Cicéron, voir *supra*, p. 121-126.

24 Sur l'origine rituelle de l'iambe, voir Martin L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1974, p. 22-35, qui cite également les témoignages d'un antiquaire délien du III^e siècle avant Jésus-Christ (*F.Gr.Hist.* 396 F 24), d'Aristote, *Pol.* 1336b20 et d'Athénée, 620c.

ville d'Archiloque, est citée comme un lieu de culte de la déesse ; Polygnote a peint Tellis, le grand père d'Archiloque, en le représentant aux Enfers, dans la barque de Charon, avec à ses côtés Cleoboa, la prêtresse qui importa le culte de Déméter de Paros à Thasos ; une tradition attribuée à Archiloque une chanson cultuelle en mètres iambiques ; enfin, le fragment 251 W. évoque un festival durant lequel Archiloque a improvisé des vers en l'honneur de Dionysos et les a fait chanter à un chœur²⁵. Dès l'époque hellénistique cependant, cette fonction cultuelle de l'iambe passe au second plan, voire est oubliée, et l'iambe devient le genre de l'agressivité, de la polémique. Ainsi, une épigramme d'époque hellénistique met en garde Cerbère contre l'agressivité d'Archiloque qui arrive aux Enfers²⁶. Une autre donne la parole à de jeunes vierges outragées par les iambes du poète²⁷. Cette appréhension de la forme iambique avait sans doute déjà cours à l'époque archaïque. Dans la deuxième *Pythique*, avant de faire l'éloge de Hiéron, vainqueur au quadriges, Pindare oppose ainsi sa propre poétique, fondée sur l'éloge, à celle de son prédécesseur Archiloque, fondée sur le blâme et l'attaque²⁸. Mais c'est à partir de l'époque hellénistique que l'iambe est systématiquement et exclusivement considéré comme la forme de

25 Voir *Hymne à Déméter*, 491. Sur la peinture de Polygnote, voir Paus., X, 28. 3. Sur la chanson cultuelle, voir le fr. 322 W., qui contient la formule : Δήμητρος ἀγνῆς καὶ Κόρης / τὴν πανήγυριν σέβων : « célébrant la fête solennelle de la sainte Déméter et de Corè ». Sur les liens d'Archiloque avec le culte à Déméter, voir Martin L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, op. cit., p. 24-25. Un autre élément semble confirmer cette origine rituelle de l'érotisme iambique : c'est le rôle que joue l'ambè dans la mythologie. l'ambè est un personnage qui apparaît pour la première fois dans l'*Hymne à Déméter* (v. 202), où elle incarne une femme qui a réussi à déridier la déesse par ses insolences pleines d'humour. Martin L. West considère que l'ambè hymnique a pu donner son nom à l'iambe dans la forme rituelle qui était à l'origine la sienne, et que les χλεῦται d'ambè sont une sorte de prototype des invectives obscènes du genre : la fonction d'ambè dans le mythe légitimerait, en quelque sorte, la place des plaisanteries sexuelles dans l'iambe cultuel. Voir Martin L. West, dans *The Oxford Classical Dictionary*, s.u. « iambic poetry, Greek », et Jan Bremmer, « Scapegoat rituals in Ancient Greece », *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 1983, p. 299-320. On a également prêté une fonction rituelle à certains iambes d'Hippoxan en s'appuyant sur l'importance qu'y revêt la figure du φαρμακός, du bouc-émissaire, et sur le fait qu'un fragment du poète fait allusion aux Thargelia, festival agricole qui comportait un rituel purificateur durant lequel on flagellait les parties sexuelles d'une victime expiatoire. Mais comme le fait remarquer Chris Carey, cette hypothèse reste impossible à prouver (« Genre, occasion and performance », art. cit., p. 163).

26 *A.P.*, VII, 69-71

27 *A.P.*, VII, 352.

28 Pindare, *Pythiques* 2, 52-56. Martin L. West fait par ailleurs remarquer que, si le mètre iambique tire son nom de l'iambe, tous les iambes ne sont pas en mètres iambiques, et considère que les poèmes d'Archiloque écrits en tétramètres trochaïques, par exemple, n'ont pris le titre d'iambes qu'en raison de la place qu'y occupait l'invective, devenue caractéristique du genre (*Studies in Greek Elegy and Iambus*, op. cit., p. 22 et 25, qui renvoie à certains *Iambi* d'Archiloque et à Arist., *Poet.* 1448b31). Voir aussi Kenneth J. Dover, « The poetry of Archilochos », *Archiloque. Entretiens de la Fondation Hardt* X, 1964, p. 186-187.

l'invective. Cette interprétation devient la règle à Rome. Lorsqu'Horace place les *Épodes* dans la filiation de l'iambe, il le fait au nom de l'agressivité du genre, qu'il entend se réapproprier :

*Caue, caue, namque in malos asperrimus
parata tollo cornua,
qualis Lycambae spretus infido gener
aut acer hostis Bupalos.
An siquis atro dente me petiuerit,
inultus ut flebo puer?*

Mais prends garde, prends garde, car je suis intraitable avec les méchants
et je lève contre eux des cornes toujours prêtes,
comme le gendre qu'avait méprisé l'infidèle Lycambès,
ou comme l'àpre ennemi de Boupalos.
Crois-tu vraiment que si quelqu'un m'attaque de sa dent dure,
je pleurerai comme un enfant incapable de se venger²⁹ ?

296

Horace fait ici référence à deux anecdotes tout à fait significatives : Lycambès aurait refusé de donner sa fille à Archiloque après la lui avoir promise et celui-ci se serait vengé en le poussant au suicide par la seule agressivité de ses iambes, rapporte la tradition ; Hipponax se serait vengé de la même façon du sculpteur Boupalos, qui avait fait de lui un portrait particulièrement laid. Horace se dit prêt à composer des vers vengeurs si son interlocuteur l'attaque : il fait de l'épode l'héritière de l'iambe en tant que l'iambe est le genre de l'invective. Ce faisant, il assigne à l'iambe grec une double fonction : l'invective iambique est à la fois une manière de blâmer et une manière de punir. De fait, le blâme iambique, parce qu'il se fait publiquement et relève donc de la *diffamatio*, porte en lui-même une forme de sanction.

Lorsqu'Horace met en scène une vieille amoureuse dans les *Odes* I, 25, III, 15 et IV, 13, c'est toujours pour dénoncer l'inconvenance du désir dont elle est encore la proie. Dans les trois cas, il s'adresse directement à l'*anus libidinosa* : on est donc du côté de l'invective et l'inspiration est plus iambique que comique. Il faut noter, d'ailleurs, qu'avant d'apparaître dans les *Odes*, le personnage figure dans les *Épodes* : les *Épodes* 8 et 12 stigmatisent toutes deux l'avidité sexuelle d'une vieille femme et là encore, Horace s'adresse directement à celle qu'il fustige. Le poète est certes moins agressif dans les *Odes* que dans les *Épodes*, l'invective étant tempérée par l'arrière-plan cicéronien que nous avons vu³⁰. Mais les

29 Hor., *Ep.* 6, 11-16.

30 Voir *supra*, p. 129-130.

vieilles amoureuses de la lyrique n'en sont pas moins les héritières des vieilles amoureuses de l'épode, c'est-à-dire de la version latine de l'iambe grec. C'est sur cet héritage iambique et sur la pragmatique qui lui est associée qu'Horace joue dans l'*Ode* I, 25 pour conjuguer morale et poétique érotique.

Forme iambique, *diffamatio* et punition dans l'*Ode* I, 25

Dans l'*Ode* I, 25, le poète fait le portrait de Lydie en femme vieillissante, puis en vieille femme, encore en proie au désir et pourtant délaissée de tous ses amants :

*Parcius iunctas quatiunt fenestras
iactibus crebris iuuenes proterui
nec tibi somnos adimunt amatque
ianua limen,*

*quae prius multum facilis mouebat
cardines. Audis minus et minus iam :*
« *Me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis ?* »

*Inuicem moechos anus arrogantis
flebis in solo leuis angiportu
Thracio bacchante magis sub inter-
lunia uento,*

*cum tibi flagrans amor et libido,
quae solet matres furiare equorum,
saeuiet circa iecur ulcerosum
non sine questu,*

*laeta quod pubes hedera uirenti
gaudeat pulla magis atque myrto,
aridas frondes hiemis sodali
dedicet Hebro³¹.*

31 À la leçon *Euro* proposée par Aldi dans son édition de 1501 et retenue par François Villeneuve (Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 38 n. 1), nous préférons la leçon *Hebro* que donnent absolument tous les manuscrits. L'Hèbre est un fleuve thrace et la Thrace est mentionnée dans la même ode. L'Hèbre est par ailleurs associé à l'hiver et au froid dans la tradition poétique romaine, et par Horace lui-même : voir Hor., *Epist.* I, 3, 3 et I, 16, 13 ; Virg., *Buc.* 10, 65 ; *Aen.* XII, 331. Dans la mesure où la leçon du manuscrit fait sens, il n'y a pour nous

Ils frappent plus rarement tes fenêtres closes
à coups redoublés, les jeunes gens audacieux,
ils ne t'enlèvent plus le sommeil et ta porte
reste fidèle à son seuil,

elle qui auparavant faisait avec grande complaisance tourner
ses gonds. Déjà tu entends de moins en moins :
« Moi qui suis tout à toi, je me meurs durant de longues nuits,
et toi, Lydia, tu dors ? »

À ton tour, devenue vieille, sur l'arrogance des amants
tu verseras des larmes, passant inaperçue dans une ruelle solitaire,
où se déchaînera le vent de Thrace
sous un ciel sans lune,

alors que l'amour brûlant et le désir,
qui rendent les cavales folles,
feront rage en ton foie ulcéré
et que tu te lamenteras

de ce qu'à la joyeuse jeunesse le lierre verdoyant
plaise davantage que la myrte sombre,
et de ce qu'elle jette les feuillages desséchés dans l'Hèbre,
camarade de l'hiver³².

Horace se réapproprie parfaitement ici la pragmatique de l'iambe telle que les Romains se la figurent : l'invective constitue à la fois un acte de *diffamatio* et un acte de punition. La *dedicatio* à l'Hèbre résonne en effet comme un blâme et comme une sanction. La métaphore des feuillages, qui oppose le lierre verdoyant aux rameaux desséchés, dit l'inconvenance du désir chez une vieille

aucune raison de la modifier. L'argument de François Villeneuve selon lequel la mention de l'Hèbre dans la bouche des jeunes Romains est invraisemblable ne convainc pas : d'une part, Horace ne recherche pas la vraisemblance, d'autre part, la mention de l'Hèbre peut être mise aussi bien au compte du poète qu'au compte des jeunes gens qu'il met en scène. Enfin, il nous paraît tout à fait intéressant de voir la manière dont Horace joue sur la récurrence du fleuve thrace dans les odes érotiques et sur les différentes traditions poétiques qui lui sont associées : lorsqu'Horace veut évoquer l'érotisme du jeune guerrier, il emprunte l'Hèbre à Alcée et c'est le lieu suggestif de la baignade des jeunes filles (voir *supra*, p. 211) ; lorsqu'il veut stigmatiser les vieilles femmes incapables de renoncer à l'amour, il emprunte l'Hèbre à la tradition poétique romaine et c'est un fleuve glacé associé à l'hiver. L'amour peut tour à tour être une valeur positive ou une valeur négative et le fleuve thrace est finalement doté de la même ambivalence.

32 Hor., *Carm.* I, 25.

femme et rappelle que l'amour doit être réservé à la brève saison de la jeunesse. Mais l'image des feuillages que l'on jette dans un fleuve associé à l'hiver et au froid dit aussi le mépris agressif des jeunes gens pour l'*anus libidinosa*, et cette agressivité est la juste punition d'une attitude contraire à l'*honestum*. D'une certaine manière, les rameaux desséchés étant le symbole de la femme devenue vieille, c'est Lydia elle-même que l'on jette dans le fleuve. Horace, en mettant en scène un personnage hérité de la tradition iambique, se réapproprie donc parfaitement la pragmatique du genre : comme l'iambe, l'*Ode* I, 25 se présente comme un acte de *diffamatio* et comme une forme de punition³³. Un certain nombre d'indices invitent cependant à penser que le poème n'est pas exclusivement diffamatoire ni punitif : une autre visée se dessine, qui ne devrait pas être associée à la forme iambique et qui participe à réintroduire la passion érotique, en dépit de la forte dimension morale de l'ode.

Forme iambique et invitation à l'amour : une fonction inattendue

Plusieurs indices laissent penser que l'on ne peut pas se contenter de lire l'*Ode* I, 25 à la lumière de la pragmatique iambique. C'est tout d'abord la place qu'occupe Lydia dans le recueil. Contrairement aux poètes élégiaques, nous l'avons dit, Horace refuse de construire un roman d'amour et multiplie les objets érotiques³⁴. Pour autant, les odes ne sont pas absolument indépendantes les unes et des autres et leur place dans le recueil n'est pas indifférente : les travaux des trente dernières années ont au contraire montré à quel point l'architecture de l'ensemble était construite et pensée³⁵. Lorsqu'Horace utilise un même prénom féminin dans plusieurs odes, il ne cherche pas nécessairement à mettre en scène les différentes étapes d'une aventure, ni à tisser le récit d'un commerce amoureux, mais la récurrence du prénom n'est cependant pas gratuite et le système d'échos ainsi créé entre plusieurs poèmes doit pouvoir prendre sens. Or Lydia apparaît dans deux autres odes. Dans l'*Ode* I, 13, elle est une jeune

33 Si la fonction punitive de l'invective est rarement soulignée, l'importance du blâme dans l'*Ode* 1, 25 fait consensus. Voir par exemple Brian Arkins, « A reading of Horace c. 1.25 », *Classica & Medioevalia*, 34, 1983, p. 161-175, qui considère que l'ode raille une courtisane sur un ton détaché et objectif, et Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 219, qui rapproche l'*Ode* I, 25 d'Ibycus, 5 P.M.G., 6-13, pour montrer que le poète se fait l'écho ici d'un certain consensus moral. Gregson Davis note que l'on trouve dans les deux poèmes la mention du vent de Thrace, la folie, les saisons et la sécheresse. La situation d'énonciation est en réalité très différente chez Ibycus, puisque la parole est donnée à la vieille femme et non à un tiers qui la jugerait de l'extérieur. Il est donc assez peu probable qu'Horace l'ait ici imité. Mais il est évident que le manque d'empathie du poète pour Lydia relève de l'opinion commune et le rapprochement avec Ibycus montre que la condamnation des femmes qui refusent leur vieillissement est universelle.

34 Sur le refus du roman d'amour dans les *Odes*, voir *supra*, p. 53-54.

35 Sur l'importance du recueil dans la poétique des *Odes*, voir *supra*, p. 141-148.

femme que se disputent le poète et Télèphe et ses attraits sont tels que le poète est pris d'une jalousie qui présente tous les symptômes de la passion amoureuse la plus violente³⁶. Dans l'*Ode* III, 9, Lydia est toujours jeune et jolie, puisque le poète peut envisager de se laisser à nouveau aller à son amour pour elle³⁷. Il est intéressant de comparer le cas de Lydia avec celui de Lycé. Lycé apparaît dans l'*Ode* III, 10 comme une *dura puella* refusant d'ouvrir sa porte au poète, puis dans l'*Ode* IV, 13 comme une vieille femme dont tous les jeunes se détournent et qui se trouve ainsi punie de ses mépris passés : non seulement la chronologie est cohérente, mais l'*Ode* IV, 13 fait clairement écho à l'*Ode* III, 10 et l'*Ode* III, 10 vient, en quelque sorte, donner corps et sens au personnage de l'*Ode* IV, 13. Les *Odes* I, 13 et III, 9 au contraire, loin de permettre la construction du personnage de la vieille femme lubrique de l'*Ode* I, 25, le rendent parfaitement invraisemblable : Lydia ne peut pas être une vieille femme au livre I et une jeune femme au livre III. Par ce jeu d'échos, Horace indique qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux le vieillissement de Lydia et le blâme iambique de l'ode.

Comment faut-il comprendre, dès lors, le portrait de Lydia en vieille amoureuse dans l'*Ode* I, 25 ? Horace joue en réalité sur une temporalité ambiguë. Il présente une Lydia vieillissante, c'est-à-dire en voie de devenir une *anus libidinosa* : le vieillissement n'est pas effectif et le portrait de la vieille femme lubrique se fait au futur. Le présent correspond à un entre-deux, à un moment où Lydia, encore jeune, ne l'est plus tout à fait et devrait commencer à renoncer. Or ce jeu sur le temps empêche l'*Ode* I, 25 d'assumer tout à fait la fonction diffamatoire et punitive de la forme iambique telle qu'elle se donne à voir dans l'*Ode* IV, 13. Dans l'*Ode* IV, 13, Lycé est effectivement vieille et les railleries sont au présent. Dans l'*Ode* I, 25, la vieillesse et les railleries planent sur Lydia comme une menace. Il est donc trop tôt pour reprocher à Lydia ce que le poète iambique reproche généralement aux vieilles femmes : sa porte n'est pas encore tout à fait désertée par les jeunes gens, la saison des amours n'est pas encore tout à fait achevée pour elle et l'on ne peut pas l'accuser de vouloir aimer, puisqu'elle en a encore un peu l'âge. C'est alors vers une tout autre tradition poétique qu'il faut se tourner pour comprendre la raison d'être du futur et de la menace : celle de l'invitation à l'amour telle qu'elle se décline dans les *Odes* I, 9, II, 11 et IV, 10. Dans toutes ces odes, le poète, pour obtenir les faveurs de son aimé(e), brandit la menace du temps qui passe : le temps fuit, il faut profiter des plaisirs de la jeunesse, il faut aimer, c'est-à-dire céder à mes avances avant qu'il ne soit trop tard, dit le poète. Dans l'*Ode* I, 25, le thème de la fuite du temps,

36 Sur les symptômes de la jalousie et sur le modèle sapphique dans l'*Ode* I, 13, voir *infra*, p. 312-315.

37 Sur l'*Ode* III, 9 et la renaissance de l'amour, voir *infra*, p. 310-312.

associé à l'image des *exclusi amatores*, suffit à indiquer que le poète cherche à persuader Lydia de lui ouvrir sa porte : en annonçant à Lydia qu'elle deviendra bientôt une vieille femme abandonnée de tous ses amants, il lui rappelle que la vieillesse arrive à grand pas et l'engage à accepter l'amour qu'il lui offre³⁸.

Contrairement à ce qui a pu être écrit, l'*Ode* I, 25 ne se fait donc pas l'expression du dépit amoureux du poète³⁹ et Horace ne se situe pas seulement dans la lignée des fameux poèmes d'Archiloque contre Néoboulè, qui sont à la fois une forme de blâme et l'expression d'une déception personnelle⁴⁰. Le poète n'est pas un amant qui cherche à se venger, mais un amant impatient qui a bien du mal à supporter la frustration que lui impose Lydia et qui espère encore pouvoir obtenir la jeune femme. C'est pourquoi l'ode se rattache à une double tradition poétique : l'invective iambique, qui permet d'exprimer la frustration érotique, et le motif du *carpe diem*, qui est une invitation à l'amour. En introduisant dans l'*Ode* I, 25 la figure de la vieille amoureuse, Horace se réapproprie la pragmatique iambique, c'est-à-dire qu'il assume la fonction de *diffamatio* et de sanction de l'iambe. C'est la pragmatique iambique qui lui permet de conférer au poème sa dimension morale : l'*Ode* I, 25 condamne la passion érotique chez les vieilles femmes au nom du *decorum*. Mais en rattachant l'ode au motif de la fuite du temps et du *carpe diem*, Horace s'affranchit de la pragmatique iambique : l'invective et l'agressivité n'ont plus alors pour fonction de condamner l'*anus libidinosa*, mais de dire la violence du désir dont le poète est la proie et l'espoir de conquête qu'il nourrit encore. C'est donc en réinventant la pragmatique iambique qu'Horace parvient à conjuguer, dans l'*Ode* I, 25, morale érotique et chant de la passion.

- 38 On trouve cette interprétation chez William S. Anderson, « The secret of Lydia's aging: Horace, Odes 1.25 », dans William S. Anderson (dir.), *Why Horace? A collection of interpretations*, Wauconda (Ill.), Bolchazy-Carducci Publishers, 1999, p. 85-91, qui s'appuie notamment sur le rapprochement avec la Lydia de l'*Ode* I, 13, et chez Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 289-290, qui invitent à distinguer nettement l'*Ode* I, 25 des *Odes* III, 15 ou IV, 13 dans lesquelles le poète jubile face à la *dura puella* devenue vieille et qui proposent de la rapprocher de l'épigramme *A.P.* V, 298, qui est une invitation à l'amour. Mais ils ne disent rien de la dimension diffamatoire de l'ode et de la manière dont peuvent s'articuler dans le poème le blâme et l'invitation à l'amour.
- 39 Gregson Davis considère par exemple qu'en substituant à la figure de l'*exclusus amator* celle d'*exclusa amator*, le poète se venge de l'indifférence de Lydia à son égard (*Polyhymnia*, *op. cit.*, p. 217).
- 40 Dans le fragment 196a W. 24-28, par exemple, le poète dit son dégoût pour Néoboulè qui a vieilli et dont il ne veut plus. Or Néoboulè est précisément la fille de Lycambès, à qui le même Archiloque reproche d'avoir trahi sa promesse et de ne pas avoir fait de lui son gendre. Quelle que soit la réalité de l'épisode, Archiloque construit bien les vers du fragment 196a W. comme une vengeance poétique. Mais c'est un poème de rupture, où l'on ne peut trouver aucune trace de tentative de séduction.

Dans l'*Ode* I, 5, le poète se pose en maître de sagesse soucieux de mettre en garde le jeune amant de Pyrrha contre les dangers de la passion érotique. Il légitime son autorité en affirmant qu'il a lui-même renoncé à l'amour. Cette *renuntiatio amoris* prend la forme d'une épigramme votive, à laquelle le poète confère la fonction dédicatoire attendue. Mais là encore, le poète joue sur la pragmatique des formes et derrière la fonction dédicatoire se dessine la stratégie érotique de l'amant éconduit. Horace conjugue ainsi morale et passion.

Pragmatique de l'épigramme votive et morale érotique dans l'*Ode* I, 5

L'*Ode* I, 5 est adressée à Pyrrha, mais se présente comme une mise en garde à destination du nouvel amant de la jeune fille :

302

*Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
Cui flauam religas comam,*

*simplex munditiis? heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora uentis
emirabitur insolens,*

*qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper uacuam, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis. Miseri, quibus*

*intemptata nites. Me tabula sacer
uotiuu paries indicat uuida
suspendisse potenti
uestimenta maris deo.*

Quel enfant gracile, dans une profusion de roses,
tout baigné de liquides parfums, te presse,
Pyrrha, à l'ombre d'une grotte charmante?
Pour qui rattaches-tu ta blonde chevelure,

avec une élégante simplicité? Hélas, bien souvent il pleurera
l'inconstance de ta foi et des dieux, et de voir la mer

agitée de noires tempêtes,
dans son inexpérience il s'étonnera,

lui qui, pour l'heure, crédule, jouit de ta beauté d'or,
lui qui t'espère à jamais toute à lui, à jamais digne de son amour
et ignore que la brise
est trompeuse. Malheureux ceux que

tu n'as pas mis à l'épreuve de ton éclat. Quant à moi, une tablette
votive sur le mur sacré indique
que j'ai voué mes vêtements trempés
au dieu de la mer⁴¹.

Les premières strophes ont recours à des motifs que l'on trouve aussi bien dans la lyrique grecque archaïque que dans l'épigramme hellénistique, dans l'élegie, voire dans le roman grec⁴². Le poète compare par exemple l'inconstance de Pyrrha et les souffrances qu'elle inflige à des tempêtes en mer : c'est une image qui apparaît aussi bien chez un poète iambique comme Simonide d'Amorgos que chez les épigrammatistes d'époque hellénistique⁴³. Mais le *topos* prend ici une valeur morale en raison, notamment, de la dernière strophe. Cessant de discourir sur les dangers de l'amour, le poète consacre ses vêtements au dieu de la mer. Tous les commentateurs s'accordent à lire dans cette dernière strophe une *renuntiatio amoris* : même si l'on conserve la leçon des manuscrits et si l'on ne remplace pas *deo* par *deae* pour lire dans les derniers vers une dédicace à Vénus, c'est évidemment à l'amour, et non à la mer, que renonce le poète, dans la mesure où la mer constitue, dans les strophes qui précèdent, une métaphore de l'amour⁴⁴. Les vêtements mouillés sont le signe que, comme le jeune amant

41 Horace, *Carm.* I, 5.

42 Il y a débat pour savoir si *multa in rosa* désigne l'ornement de la grotte ou un lit de roses qui se trouverait à l'intérieur de la grotte. Dans le premier cas, l'image est empruntée à la lyrique archaïque. Dans le second, on est plutôt dans l'esprit du roman grec. Voir Lucien, *Asin.* 7; Philostr., *Epist.*, 20 (32), 54 (28). C'est ce qui peut faire préférer la première interprétation, le roman grec n'ayant pas vraiment sa place par ailleurs dans les *Odes*.

43 Voir Simonide d'Amorgos, 7, 37 ff; Méléagre, *A.P.* V, 156, 190; XII, 157, 167. Sur ces images chez les autres poètes, voir Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 72-73; Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962, p. 67-68; Ewen Bowie, « One that got away: Archilochus 188-192W and Horace, *Odes* 1.4 and 5 », dans Philip Hardie, Mary Whitby, Michael Whitby (dir.), *Homo viator. Classical essays for John Bramble*, Bristol, Bristol Classical Press, 1987, p. 13-23, qui opère notamment un rapprochement avec Archiloque 188-192 W.

44 Sur ce problème d'établissement du texte et sur les raisons qui conduisent à privilégier *deo*, voir Ernst A. Fredricksmeier, « Horace, *Odes* 1.5.16. God or Goddess? », *Classical Philology*, 67, 1972, p. 124-126.

de Pyrrha, le poète a connu les tourments de la passion amoureuse et y renonce. Horace se réapproprie ici la pragmatique de l'épigramme dédicatoire : comme dans l'Ode III, 26, l'amant consacre à la déesse de l'amour des accessoires significatifs pour dire qu'il se retire de la vie amoureuse. On trouve parmi les épigrammes votives de l'*Anthologie palatine* plusieurs exemples de ce type de dédicaces : la vieille courtisane Laïs consacre son miroir à Vénus pour signifier qu'elle prend sa retraite, la jeune Callirhoé lui consacre ses couronnes de fleurs le jour où elle se marie et tourne le dos aux plaisirs érotico-symposiaques⁴⁵. Sans aller jusqu'à penser, avec Ralph Marcellino, que l'Ode I, 5 offre la parodie d'un poème érotique et raille, à travers un certain nombre d'images convenues, la posture de l'amant passionné⁴⁶, il est certain que la dernière strophe, en se réappropriant la pragmatique de l'épigramme votive, confère à l'ode une dimension morale : face aux dangers de l'amour, l'attitude la plus sage reste la *renuntiatio*, et le poète le signifie en donnant à son renoncement la forme d'un poème dédicatoire, c'est-à-dire d'un poème rattaché à une pratique religieuse d'une grande force symbolique.

Épigramme votive et stratégie érotique dans l'Ode I, 5

Comme nous l'avons vu cependant, l'Ode I, 5 repose sur une tension entre la leçon de sagesse et la passion encore vive que le poète éprouve pour Pyrrha. C'est ce que révèle notamment l'ambiguïté de l'expression *intemptata nites*, qui peut signifier aussi bien « malheureux ceux qui n'ont pas tiré de leçon de l'expérience de ta beauté » que « malheureux ceux qui ne se sont pas laissés toucher par ton éclat »⁴⁷. Or si l'on admet que le poète a lui aussi aimé Pyrrha, l'épigramme votive revêt une toute autre fonction : loin de constituer une *renuntiatio amoris* et une invitation à la sagesse, elle relève d'une stratégie érotique du poète qui, encore épris de Pyrrha, cherche à décourager son nouvel amant, c'est-à-dire évincer son rival⁴⁸. En donnant à sa supposée *renuntiatio* la forme d'une épigramme votive, c'est-à-dire en l'associant à une pratique dédicatoire, le poète lui confère

45 La consécration de son miroir par Laïs a donné lieu à plusieurs épigrammes : c'est le sujet de l'épigramme *A.P.*, VI, 1 attribuée à Platon, de l'épigramme *A.P.*, VI, 18 attribuée à Lucien et des épigrammes *A.P.*, VI, 19 et 20 attribuées à Julien d'Égypte. C'est dans l'épigramme VI, 59 que Callirhoé consacre ses couronnes.

46 Ralph Marcellino, « Propertius and Horace. *Quis multa gracilis* », *Classical Journal*, 50, 1955, p. 321-325, pour qui le *gracilis puer* représente Properce, dont le poète parodierait les métaphores tirées de la navigation. Outre le fait que ces métaphores ne sont pas exclusivement proprietiennes, comme nous venons de le dire, rien ne permet de voir dans l'Ode I, 5 un poème à clef qui viserait spécifiquement Properce.

47 Voir *supra*, p. 137.

48 Sur ce retournement dans la dernière strophe de l'Ode I, 5, voir notamment Martin Helzle, « Eironeia in Horace's *Odes* 1.5 and 3.26 », *Antichthon*, 28, 1994, p. 52-57, qui rapproche l'Ode I, 5 de l'Ode III, 26 pour montrer que toutes deux proposent un retournement final ; Elizabeth H. Sutherland, « Audience manipulation and emotional experience in Horace's

une valeur exemplaire, mais c'est pour mieux engager le nouvel amant de Pyrrha à faire comme lui au nom des dangers qui le guettent, autrement dit pour mieux obtenir de son rival qu'il renonce à Pyrrha. Cette dimension érotique de l'ode interdit de voir dans Pyrrha, comme le font certains commentateurs, une sorte d'archétype féminin, et dans l'*Ode* I, 5 une ode à valeur universelle⁴⁹ : l'*Ode* I, 5 a une valeur morale, certes, mais elle est ancrée dans une véritable situation, celle de la passion du poète pour Pyrrha et de sa rivalité avec le *puer*. La pragmatique dédicatoire de l'épigramme votive porte la dimension morale de l'ode, mais son inscription dans un triangle amoureux lui confère une tout autre fonction et permet à Horace de conjuguer morale et poétique érotique.

CHANT AMÉBÉE, JEU ET PASSION DANS L'*ODE* III, 9

Le chant amébée est avant tout une joute poétique et cette visée première fait du dialogue de Lydia et du poète un jeu qui met à distance la passion érotique. En ce sens, il revêt une valeur morale. Mais la joute poétique est aussi un jeu érotique et l'occasion de réintroduire toute une rhétorique de la passion : le chant amébée se trouve alors détourné de sa fonction première et permet à Horace de conjuguer morale et poétique érotique.

Pragmatique du chant amébée et morale érotique

Dans l'*Ode* III, 9, le poète et son ancienne maîtresse Lydia évoquent leurs amours passées, leurs nouveaux amants et de possibles retrouvailles si ces nouveaux amants venaient à moins leur plaire :

« *Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior bracchia candidae
ceruici iuuenis dabat,
Persarum uigui rege beatior.* »
« *Donec non alia magis
arsisti neque erat Lydia post Chloen,
multi Lydia nominis,
Romana uigui clarior Ilia.* »

Pyrrha Ode », *American Journal of Philology*, 116, 1995, p. 441-452, qui montre que l'*Ode* I, 5 cherche à la fois à dissimuler et à révéler la passion amoureuse.

49 Sur une lecture éthique et allégorique de l'*Ode* I, 5, voir Ernst A. Fredricksmeier, « Horace's Ode to Pyrrha (c.1.5) », *Classical Philology*, 60, 1965, p. 180-185 ; Richard Minadeo, *The Golden Plectrum. Sexual symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 15-17, qui voit de nombreux symboles dans l'*Ode* I, 5, dont le vent symbole du désir pur et simple et la grotte symbole vaginal. Nous avons dit les limites d'une lecture exclusivement symbolique des odes érotiques. Voir *supra*, p. 9-10.

*« Me nunc Thressa Chloe regit,
dulcis docta modos et citharae sciens,
pro qua non metuam mori,
si parcent animae fata superstiti. »*

*« Me torret face mutua
Thurini Calais filius Ornyti,
pro quo bis patiar mori,
si parcent puero fata superstiti. »*

*« Quid si prisca redit Venus
diductosque iugo cogit aeneo,
si flaua excutitur Chloe
reiectaeque patet ianua Lydiae? »*

*« Quamquam sidere pulchrior
ille est, tu leuior cortice et inprobo
iracundior Hadria,
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens. »*

« Tant que je te plaisais
et qu'aucun jeune homme plus séduisant n'enlaçait
ton cou éclatant de blancheur,
j'étais florissant et plus fortuné que le roi des Perses. »

« Tant que pour une autre
tu n'as pas brûlé davantage et que Lydia ne passait pas après Chloé,
Lydia dont on se répétait le nom,
j'étais florissante et plus illustre qu'Ilia la Romaine. »

« Moi, maintenant, j'ai pour souveraine Chloé la Thrace,
instruite aux doux rythmes, habile à la cithare,
pour laquelle je ne craindrai pas de mourir
si les destins veulent bien épargner la chère âme afin qu'elle me survive. »

« Moi, celui qui me consume d'une flamme qu'il partage,
c'est Calais le Thuriens, fils d'Ornytus,
pour lequel j'accepterai de mourir deux fois,
si les destins veulent bien épargner le cher enfant afin qu'il me survive. »

« Eh quoi? si notre ancienne Vénus revient,
si, bien que séparés, elle nous soumet de force au même joug d'airain,
si la blonde Chloé est renvoyée
et si la porte s'ouvre pour Lydia, autrefois rejetée? »

« Bien qu'il soit plus beau qu'un astre,
et que toi, tu sois plus instable que le liège, plus colérique

que le fougueux Adriatique,
avec toi il me plairait de vivre, avec toi je mourrais volontiers. »

Comme nous l'avons dit, la dimension morale de l'*Ode* III, 9 repose notamment sur son ancrage dans le présent de l'énonciation⁵⁰. Mais elle repose également sur la forme que prend le poème : celle d'un chant amébee. Le *carmen amoebaeum* est un chant alterné dans lequel deux chanteurs se répondent strophe à strophe, chacun essayant de proposer la variation la plus brillante sur un même sujet. Sa visée est purement ludique et poétique : il s'agit pour les protagonistes de donner à entendre leur virtuosité. Dans l'*Idylle* 5 de Théocrite, le chant amébee est ainsi clairement circonscrit aux vers 80-137 : l'invocation aux Muses et à Apollon en marque le début et le jugement de Morson, qui invite explicitement les deux bergers à mettre un terme à la joute, la fin. La surenchère des cadeaux qu'ils prétendent offrir à leur maîtresse respective apparaît donc comme un élément de la rivalité poétique et non comme l'expression d'une passion amoureuse. On ne s'étonne pas, dans ce cas, de voir d'autres amants surgir à la fin du chant. De la même manière, le chant amébee qui oppose Corydon et Thyrsis dans la *Bucolique* 7 de Virgile est nettement délimité : c'est un dialogue inséré, rapporté par Mélibée, qui se remémore cette joute historique ; il commence au vers 21 par l'invocation aux Muses de Corydon, il se termine au vers 68 avec l'intervention de Mélibée, qui rappelle que Corydon a finalement été déclaré vainqueur. Dès lors, entre le vers 21 et le vers 28, tout doit être interprété comme un élément de la joute poétique, y compris les sentiments exprimés par Corydon pour Galatée ou le bel d'Alexis.

Dans l'*Ode* III, 9, Horace se réapproprie la pragmatique du chant amébee : il fait de son poème une joute poétique construite autour d'une série de motifs et de contre-motifs, visant à illustrer la virtuosité des deux protagonistes. Lydia reprend ainsi chaque fois le thème et la structure choisis par le poète : *donec* et *uigui clarior* répondent à *donec* et *uigui beatior* ; *me* et *pro qua non metuum mori* répondent à *me* et *pro quo bis patiar mori* ; les deux dernières strophes combinent l'éloge de l'amant actuel et une invitation à renouer avec les amours passés ; la dernière strophe est par ailleurs construite comme une réponse à la question *quid* posée par le poète. Une forme de surenchère se met rapidement en place. Dans la première strophe, le poète dit avoir été *Persarum rege beatior* du temps de son amour pour Lydia. Les rois de Perse étaient proverbialement riches et cette richesse les faisait passer, aux yeux du vulgaire, pour des hommes heureux⁵¹. Le bonheur évoqué par le poète est donc un bonheur dont le sage fait assez peu de

50 Voir *supra*, p. 75-77.

51 Sur la richesse proverbiale des rois de Perse, voir Hor., *Carm.* II, 12, 21, Juv., XIV, 328.

cas⁵². Lydia lui répond en affirmant qu'elle a été *Romana clarior Ilia*. Avec une telle réponse, elle l'emporte sans nul doute. Elle réussit d'abord à jouer sur la géographie plus brillamment que le poète : si le poète choisit la comparaison avec les rois de Perse, c'est sans doute parce que le nom de Lydia évoque la Lydie, région d'Asie Mineure qui fut annexée par la Perse ; en convoquant *Romana Ilia*, Lydia réussit à reprendre le thème de sa propre origine asiatique, puisqu'Ilia peut évoquer Ilion, tout en affirmant son ancrage à Rome, puisqu'Ilia est le nom que l'on donnait à Rhéa Silvia, mère de Rémus et Romulus. L'adjectif *clarior*, quant à lui, renvoie à la fois à la bonne renommée dont jouit toute matrone romaine à l'instar de l'illustre Ilia, et à la renommée que le poète a offert à Lydia en la chantant lorsqu'il l'aimait. Le bonheur de Lydia, qui repose à la fois sur la *fama* morale et la *fama* poétique, est plus noble et plus admirable que celui du poète⁵³. On notera qu'à la surenchère sur la qualité du bonheur s'ajoute une surenchère stylistique, puisque Lydia reprend l'hyperbate du poète, mais en l'allongeant : comme *Persarum, Romana* est placé en tête de vers, mais il est séparé de *Ilia* par deux mots, et non par un seul.

Le jeu sur la géographie se poursuit dans les strophes suivantes et c'est encore Lydia qui l'emporte. Le poète aime désormais une Thrace et se transporte donc d'Asie Mineure en Grèce. Lydia aime un Thurien, c'est-à-dire un homme de Lucanie, mais elle lui donne le nom de Calais et précise qu'il est fils d'Ornytus. Elle invite ainsi à le rattacher au Calais d'Apollonios de Rhodes, puisque Calais et Ornytus figurent tous deux dans la liste des Argonautes, à quatre vers de distance⁵⁴. Or, chez Apollonios, Calais est un Thrace. Comme dans le premier échange, Lydia se réapproprie donc la géographie du poète, tout en restant en territoire italien, avec la Lucanie. Elle se livre par ailleurs à la surenchère : le poète serait capable de mourir pour Chloé, elle mourra deux fois pour Calais s'il le faut. Le dernier échange tourne lui aussi en faveur de Lydia. Le poète se contente de noter la blondeur de Chloé : pour retrouver Lydia, il ne renonce finalement qu'à une qualité plastique tout à fait convenue. Lydia compare la beauté de Calais à celle d'une étoile : pour retrouver le poète, elle est prête à renoncer à

52 Voir Cic., *Tusc.* V, 35, Dio Chrys., VI, 7 ou Athen., 545, qui condamnent unanimement cette conception du bonheur.

53 Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd soulignent tout ce que l'analogie peut avoir d'extravagant pour une courtisane et proposent de voir dans *Romana Ilia* une imitation d'Asclepiades, *A. P.* IX, 63, 1 ff : « grâce à Antimaque, je suis plus honorée que les femmes de Colophon qui prétendent descendre de Codrus » (*A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004, p. 136). Il n'est pas certain qu'Horace ait imité précisément cette épigramme, mais il reprend un thème tout à fait classique : celui de la supériorité de la *fama* poétique sur la *fama* qu'offre la société. Le thème est généralement appliqué aux hommes et à la gloire militaire ou politique. Mais l'épigramme d'Antimaque prouve qu'il pouvait également s'appliquer aux femmes et à la gloire de la naissance.

54 Ap. Rhod., I, 207 et I, 213. D'après Apollonios de Rhodes, le nom de Calais viendrait de *kalos*, ce qui est déjà une bonne raison pour le prêter au nouvel amant de Lydia.

une beauté tout à fait exceptionnelle. Lydia rappelle par ailleurs l'inconstance du poète, qui se manifeste notamment par des changements d'humeur : pour le retrouver, elle est prête à supporter à nouveau ses colères. Cette cyclothymie est sans doute la métaphore de son inconstance érotique. La comparaison avec l'Adriatique figure en effet déjà dans l'*Ode* I, 33, où Myrtale, la maîtresse du poète, est qualifiée de *acrior Hadriae*. Or, dans l'*Ode* I, 33, Myrtale incarne la *dura puella* et les tempêtes de l'Adriatique sont une image de la passion qu'elle suscite en dépit, ou peut-être en raison de ses cruautés. En même temps que les colères de son amant, Lydia est prête à supporter ses trahisons. C'est aussi ce que suggère la métaphore du liège et l'emploi de l'adjectif *leuis*, qui renvoie souvent à l'inconstance, qu'elle soit érotique ou politique⁵⁵. À renouer, Lydia a donc beaucoup à perdre et l'amour qu'elle porte encore au poète paraît bien plus fort que celui que le poète dit éprouver pour elle.

Cette surenchère doit cependant être replacée dans le contexte du chant amébéé : si Lydia veut dire mieux et plus que le poète, ce n'est pas qu'elle l'aime véritablement, mais qu'elle entend remporter la joute poétique. Si elle cherche à paraître plus passionnée que le poète, c'est uniquement pour répondre au thème imposé par le poète dans le dernier échange. Et finalement, comme l'ont noté de nombreux commentateurs, il est impossible de croire aux promesses de fidélité de Lydia dans la dernière strophe puisqu'au moment où elle assure au poète qu'elle pourrait l'aimer jusqu'à la mort, elle envisage de quitter Calais, qui présente pourtant encore à ses yeux toutes les qualités⁵⁶. L'expression de la passion amoureuse ne vaut pas en tant que telle, mais comme un élément de la joute poétique que se livrent les protagonistes. Or le fait même de faire de la passion érotique le thème principal de la joute est une manière de la mettre à distance, de la regarder comme un simple motif poétique et non comme une réalité. De ce point de vue, l'*Ode* III, 9 s'inscrit parfaitement dans cette morale d'inspiration épicurienne que l'on retrouve dans plusieurs odes érotiques⁵⁷ : les amants tirent plaisir de leur jeu et de l'instant présent, mais échappent aux souffrances de la passion érotique. La pragmatique ludique du chant amébéé porte la dimension morale de l'ode. Certains éléments invitent cependant à penser que le chant amébéé dans l'*Ode* III, 9 n'est pas un simple jeu : il participe

55 Sur *leuis* comme marque de l'inconstance, voir Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 140 et Cic., *Sull.* 10 ; Ov., *Am.* II, 9, 49 ; Cic., *Mur* 35, *Planc.* 15.

56 Voir par exemple Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 134 ou Brian Arkins, « The cruel joke of Venus: Horace as love poet », dans Niall Rudd (dir.), *Horace 2000. A Celebration. Essays for the Bimillennium*, London, Duckworth, 1993, p. 117, qui considère que les retrouvailles du poète et de Lydia sont présentées comme une nouvelle étape dans la ronde sans fin de l'amour.

57 Voir *supra*, p. 91-98.

également d'une véritable entreprise de séduction et permet de réintroduire toute une rhétorique de la passion qui inscrit l'ode dans la tradition poétique érotique. Là encore, Horace détourne la pragmatique d'une forme poétique pour conjuguer morale et poétique de la passion.

Pragmatique du chant amébée et rhétorique de la passion

310 Plusieurs indices permettent de penser que le chant amébée a ici une double fonction : il s'agit pour les protagonistes de remporter le concours de la virtuosité poétique certes, mais aussi, et peut-être surtout, de séduire par le chant. On notera d'abord que, contrairement à ce qui se passe chez Virgile ou chez Théocrite, le chant amébée de l'*Ode* III, 9 n'est pas encadré. Il occupe toute l'ode et aucun tiers n'est présent pour décréter le début de la joute et son issue. La fonction du chant amébée ne saurait donc être de départager les deux chanteurs puisque, contrairement à ce que prévoient les règles du genre, aucun juge n'est présent pour le faire. Il faut donc que cette joute ait une autre visée, moins attendue au regard de sa forme. C'est un jeu gratuit, un jeu pour le plaisir, mais le plaisir poétique n'est sans doute pas seul en cause. Alors que chez Virgile et Théocrite, l'amour n'est qu'un thème parmi d'autres, il est en effet l'unique thème de l'affrontement du poète et de Lydia et toutes les strophes comportent une importante charge érotique. Ainsi le jeu sur la géographie est-il fondé sur une série de rapprochements successifs et progressifs : la Lydie a été annexée à la Perse, certes, mais elle a ensuite été conquise par les Romains, comme le poète a conquis Lydia ; et lorsque Lydia réaffirme son ancrage romain avec l'évocation d'Ilia, elle redit son appartenance à Rome, c'est-à-dire au poète ; l'éloignement du poète se fait en Grèce, avec Chloé la Thrace ; celui de Lydia se fait dans l'Italie du Sud, avec le Thurien Calaïs ; là encore Lydia ramène peu à peu le poète en territoire romain⁵⁸. Le jeu sur la géographie n'est pas seulement un exercice de virtuosité poétique : c'est un chant qui invite au rapprochement érotique des deux protagonistes, autrement dit un chant de séduction. En déclarant sa passion encore vive pour le poète, Lydia n'est pas sincère, puisque le chant amébée est un jeu. Mais ce jeu, qui a lieu en l'absence de tout tiers, devient aussi un jeu de séduction, dans lequel Lydia et le poète cherchent à se reconquérir mutuellement en rivalisant d'imagination poétique sur des thèmes exclusivement érotiques dans la joute qu'ils se livrent. C'est également cette visée érotique seconde qui explique le recours au système éventuel dans les dernières strophes : le poète et Lydia ne se contentent pas d'imaginer qu'ils pourraient se

58 Sur la signification des lieux géographiques et des noms de personnages, voir Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 137-138.

retrouver ; ils indiquent, par le recours à un système hypothétique à l'indicatif, que ces retrouvailles sont non seulement possibles, mais même probables.

Cela ne signifie pas, bien sûr, que Lydia et le poète sont la proie d'une passion réciproque : le jeu érotique qui double le jeu poétique reste ancré dans l'instant présent et rien n'indique que les deux anciens amants recherchent autre chose que le pur plaisir du moment. Mais ce jeu érotique est l'occasion de réintroduire le lexique de la passion et de renouer ainsi avec les motifs topiques de la poésie érotique, en particulier élégiaque⁵⁹. Le poète se voit doté d'une *persona* d'amant passionné, qui croit encore à la *fides* et à l'amour durable. Lydia, quant à elle, endosse la *persona* d'une femme sexuellement avide, qui ne regarde pas la sexualité comme la simple satisfaction d'un besoin, mais qui recherche un plaisir violent et effréné que l'éthique épicurienne réprouverait à n'en pas douter. C'est en tout cas l'image qu'elle construit à travers l'éloge de Calaïs. Le verbe *torrere*, en particulier, prend un sens érotique et indique que l'attachement de Lydia au jeune homme ne tient pas seulement à sa beauté, mais aussi à ses performances sexuelles⁶⁰. Apollonios de Rhodes nous apprend par ailleurs que Calaïs est le fils de Borée. Borée est un vent du Nord, mais c'est aussi un Titan qui incarne la violence pré-olympienne. Il enlève Orythie, fille du roi d'Athènes, que ce dernier lui a refusée. Chez Apollonios, Calaïs naît donc d'une union placée sous le signe de la violence. Lydia ne fait pas d'Ornytus le père de Calaïs par hasard. Le nom pourrait venir de ὄρνυμι, qui signifie « faire se lever, exciter » et peut en particulier s'appliquer à un vent que l'Aurore fait souffler. C'est en tout cas, chez Virgile, le nom d'un vent violent⁶¹. On retrouve les mêmes connotations dans l'origine géographique prêtée à Calaïs, puisque *Thurii* vient de θούριος, qui signifie « se ruer, se précipiter ». Si Horace savait de surcroît qu'à Thurii, on rendait un culte à Borée, on peut dire qu'il a mis en place un réseau d'allusions très serré⁶². Il est certain, en tout cas, qu'en précisant que Calaïs est fils d'Ornytus et qu'il est thurien, Lydia indique qu'il partage avec Borée, l'ascendant de son homonyme, une certaine propension à la violence, notamment sexuelle, et ce n'est sans doute pas pour elle le moindre des attraits du jeune homme. Il se pourrait d'ailleurs qu'en comparant le poète avec la mer de l'Adriatique, elle fasse également allusion à sa puissance sexuelle. Dans l'*Ode* I, 33, l'expression *acrior Hadriae* renvoie à la cruauté de Myrtales, qui incarne la *dura puella*, nous l'avons dit. Mais le terme *acrior* a toutes les chances de renvoyer également à

59 Voir *supra*, p. 63.

60 Voir Catulle, 68, 52.

61 Virg., *Aen.* XI, 677 f.

62 Sur le culte à Borée de Thurii, voir Ael., *Var. Hist.* XII, 61

l'impétuosité sexuelle de la jeune femme⁶³. Lydia, en renouant avec le poète, manifesterait là encore la violence de son désir.

Dans l'*Ode* III, 9, Horace s'appuie donc sur la pragmatique du chant amébee pour construire la morale érotique du poème : les anciens amants, débarrassés de toute passion véritable, ne recherchent que le plaisir du jeu et s'inscrivent, de ce point de vue, dans la morale d'inspiration épicurienne qui parcourt l'ensemble des odes érotiques ancrées dans l'instant présent. Mais la joute poétique, en prenant l'amour pour unique thème, se trouve détournée de sa fonction première : elle devient jeu de séduction et c'est alors toute une rhétorique de la passion qui s'invite dans l'ode, avec en particulier le motif de la *fides* et celui de la violence du désir sexuel. Horace joue donc sur la pragmatique du chant amébee pour conjuguer morale et tradition poétique érotique.

312

SYMPTÔMES DE L'AMOUR, MORALE ET PASSION DANS L'*ODE* I, 13

Dans l'*Ode* I, 13, Horace détourne le poème de Sappho sur les symptômes de l'amour pour faire l'éloge d'une union durable de type matrimonial. Dans la mesure où nous ne pouvons pas déterminer dans quel contexte ont été chantés les poèmes de Sappho, dans la mesure où Horace lui-même l'ignorait sans doute, il est difficile de parler ici de jeu sur la pragmatique des formes. Mais Sappho n'en met pas moins en scène une situation d'énonciation claire et c'est en la transformant et en réorientant les jeux de regards qui lui sont associés qu'Horace parvient à conjuguer, dans l'*Ode* I, 13, morale érotique et chant de la passion. Même si le contexte pris en compte est un contexte fictif, Horace montre une fois encore à quel point il est sensible à la dimension pragmatique de la lyrique, et comment il s'en empare pour inventer une nouvelle poétique érotique.

Sappho et Catulle dans l'*Ode* I, 13

Dans l'*Ode* I, 13, le poète regarde Lydia et Téléphe s'aimer et il est en proie à de terribles souffrances, qui le conduisent à rêver, finalement, d'une union durable et sereine :

*Cum tu, Lydia, Telephi
ceruicem roseam, cerea Telephi
laudas brachia, uae, meum
feruens difficili bile tumet iecur.*

63 Sur le double sens d'*acrior Hadriae* dans l'*Ode* I, 33, voir *supra*, p. 62.

*Tunc nec mens mihi nec color
 certa sede manet, umor et in genas
 furtim labitur, arguens
 quam lentis penitus macerer ignibus.
 Vror, seu tibi candidos
 turparunt umeros inmodicae mero
 rixae, siue puer furens
 inpressit memorem dente labris notam.
 Non, si me satis audias,
 speres perpetuum dulcia barbata
 laedentem oscula, quae Venus
 quinta parte sui nectaris imbuit.
 Felices ter et amplius
 quos inrupta tenet copula nec malis
 diuolsus querimoniis
 suprema citius soluet amor die.*

Quand toi, Lydie, de Télèphe
 tu loues le cou de rose, de Télèphe
 les bras de cire, hélas, mon
 foie échauffé se gonfle d'une bile incommode.
 Alors mon esprit et mon teint
 se brouillent, une humeur liquide coule
 furtivement sur mes joues, révélant
 à quelle profondeur couvent les feux qui me consomment.
 Je me consume, si tes blanches
 épaules ont été meurtries lors de ces disputes que le vin
 échauffe, ou si l'enfant, dans sa fureur,
 a de sa dent imprimé sur tes lèvres une marque qui gardera son souvenir.
 Non, si tu m'écoutes un peu,
 tu ne l'espérerais pas fidèle, le barbare
 qui blesse cette douce petite bouche que Vénus
 a imprégnée de la quintessence de son nectar.
 Heureux trois fois et davantage
 ceux qu'unit un indissoluble lien et que l'amour,
 jamais entamé par les mauvaises querelles,
 ne séparera pas avant le dernier jour.

Tous les commentateurs rapprochent l'*Ode* I, 13 du fragment 31 V. de Sappho sur les symptômes de l'amour, auquel Horace fait également allusion dans l'*Ode* IV, 1 et que nous citons de nouveau⁶⁴ :

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
 ἔμμεν ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί-
 σαις ὑπακούει,
 καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὴν
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.
 ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνη-
 σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,
 ἀλλὰ τκαμῖ μὲν γλῶσσα τῆαγετ, λέπτον
 δ' αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρομάκεν,
 ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι', ἐπιβρό-
 μεισι δ' ἄκουαι.
 τέκαδετ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίαισ
 ἔμμι, τεθνάκηγ δ' ὀλίγω ἔπιδεύης
 φαίνομ' ἔμ' αὔται.

314

Il me paraît l'égal des dieux, l'homme qui est assis face à toi et écoute, tout près, la douceur de ta voix et la sensualité de ton rire, qui laissent mon cœur tout tremblant dans ma poitrine. Car dès que je t'aperçois un instant, je ne peux plus articuler un son, ma langue se brise, aussitôt un feu subtil se répand sous ma peau, mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent, mon corps se couvre de sueur, je frissonne tout entière, je suis plus verte que l'herbe, je crois bientôt mourir⁶⁵.

Il convient bien sûr d'être prudent. Le poème de Sappho a en effet connu de multiples réécritures, que nous n'avons pas toutes conservées. Horace pourrait n'imiter Sappho qu'indirectement, à travers sa réception latine notamment. Dans l'une des deux épigrammes de Valerius Aeditus qui nous sont parvenues, on retrouve ainsi le motif des symptômes de l'amour, qui semble bien être emprunté au poème sapphique⁶⁶. Il faut aussi compter avec le *Carmen* 51 de Catulle, adaptation du fragment 31 V. qu'Horace convoque également dans

⁶⁴ Voir *supra*, p. 16 n. 25.

⁶⁵ Sappho, 31, 1-16 V.

⁶⁶ Valerius Aeditus, fr. 1 Courtney = *ap. Gell., N.A., XIX, 9, 11*. Sur la référence à Sappho dans ce fragment, voir Alessandro Barchiesi, « Lyric in Rome », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric, op. cit.*, p. 321.

l'*Ode* IV, 1, comme nous l'avons vu⁶⁷. La mention des effets de l'amour sur l'esprit (*mens*, v. 5), par exemple, doit à Catulle (*sensus*, v. 6) et non à Sappho. De même, le prénom Lydia renvoie à Lesbia par ses sonorités et la *puella* de l'*Ode* I, 13 fait ainsi écho à la *puella* du *Carmen* 51. Mais comme l'a souligné Olivier Thévenaz, Lesbos et la Lydie sont deux terres qui se font face : Horace construit Lydia en référence à la Lesbia de Catulle certes, mais ce qui unit profondément Lydia et Lesbia, ainsi que l'*Ode* I, 13 et le *Carmen* 51, c'est Sappho et son fragment 31 V.⁶⁸. Et même si Horace prend en compte la réception latine du motif des symptômes de l'amour, le modèle sapphique reste central. Plusieurs éléments du fragment 31 V., omis par Catulle, se retrouvent en effet dans l'*Ode* I, 13 : la sueur (*umor*, v. 6) est empruntée à Sappho (ἰδρωσ, v. 13) et non à Catulle ; l'allusion au teint de l'amant (*color*, v. 5) renvoie à la fin du fragment 31 V. et ne figure pas dans le *Carmen* 51 ; la mention d'un organe considéré comme le siège des passions (*iecur*, v. 4) imite Sappho (καρδίαν, v. 6) et non Catulle. Si Horace convoque le *Carmen* 51, c'est en tant qu'il traduit et adapte le fragment 31 V. de Sappho, qui reste le modèle premier pour l'*Ode* I, 13. Comme l'a très justement fait remarquer Michèle Lowrie, le fait que le poème de Sappho ait été beaucoup imité contribue précisément à en faire un modèle reconnaissable par tous et l'original ne se trouve jamais vraiment dilué dans ses réécritures successives⁶⁹. Et de fait, c'est au regard du modèle sapphique et des modifications que lui fait subir Horace que l'*Ode* I, 13 prend tout son sens.

Contexte, regards et morale érotique chez Sappho et Horace

Il est difficile de se faire une idée précise du contexte dans lequel les poèmes de Sappho ont pu être chantés. Depuis les travaux d'Ulrich von Wilamowitz, l'une des hypothèses consiste à penser qu'ils faisaient partie d'un rituel initiatique ou d'un culte, Sappho étant le chef d'une association de jeunes filles à vocation à la fois éducative et religieuse, le θίασος⁷⁰. Mais Denys L. Page s'oppose à cette reconstruction et considère que Sappho chantait de manière informelle pour un

67 Voir *supra*, p. 273.

68 Voir Olivier Thévenaz, *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, thèse présentée à la faculté des Lettres de l'université de Lausanne, 2010, p. 214-216.

69 Michèle Lowrie, « A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace, Odes and Epodes*, Oxford/New York, Oxford UP, 2009, p. 341 n. 11. Elle fait remarquer qu'il y a finalement très peu de traces de Catulle, 51 dans l'*Ode* I, 13. Elle s'oppose à Eleonora Cavallini, « Saffo e Alceo in Orazio », *Museum Criticum*, 13-14, 1978-1979, p. 377, qui considère que l'*Ode* I, 13 est « une reprise libre » qui doit beaucoup plus à Catulle qu'à Sappho. Sur les différentes imitations de Sappho, 31 V., voir Herbert W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London/New York, Macmillan, 1963, p. 234.

70 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, « Der Chor der Hagesichora », *Hermes*, 32, 1897, p. 251-263.

groupe de jeunes filles, comme Alcée pouvait chanter pour un groupe de jeunes hommes au συμπόσιον⁷¹. Comme Stefano Caciagli l'a récemment montré, plusieurs fragments de Sappho permettent de penser que les jeunes filles qui entouraient la poétesse appartenaient aux familles aristocratiques de Lesbos et que le thiasé était une association qui reposait sur des alliances politiques, comme l'hétairie d'Alcée⁷². On voit que la notion même de thiasé fait problème et nous disposons de trop peu de sources et données fiables pour aller au-delà de ces conjectures. Il faut renoncer, dès lors, à s'interroger sur la manière dont Horace se réapproprie, ou non, la pragmatique de la poésie sapphique, dont nous ne savons rien. Mais, pour un lecteur des *Odes*, ce renoncement se fait sans grand dommage. De fait, concernant le thiasé, Horace vivait certainement dans la même ignorance que nous. Non seulement il ne devait pas disposer de sources plus nombreuses, mais il ne devait pas avoir moins de mal à se représenter les pratiques sapphiques. Autant un poète augustéen peut facilement se figurer la fonction d'un hymne et sa performance lors d'un culte, autant il demeure étranger aux pratiques d'associations comme le thiasé ou l'hétairie, qui sont étroitement liées à l'organisation spécifique des cités grecques archaïques et ont des usages et des rites tout à fait exotiques pour un Romain. Lorsqu'il imite Sappho, Horace s'intéresse donc davantage au contexte fictif, c'est-à-dire à la situation d'énonciation que dessine le poème, qu'au contexte réel, c'est-à-dire aux conditions de sa première performance.

Dans l'*Ode* I, 13 comme dans le fragment 31 V., le contexte fictif met en scène trois personnages : la poétesse, l'aimée et un homme chez Sappho ; le poète, Lydie et Télèphe chez Horace. Dans les deux cas, le locuteur (la poétesse/le poète) se trouve face aux deux autres (l'aimée et un homme/Lydie et Télèphe) qui, sans qu'on puisse nécessairement définir la nature du lien qui les unit, font couple. Le locuteur dit l'émotion qui le saisit en contemplant la jeune femme ainsi accompagnée. Mais tout en se réappropriant le contexte fictif du fragment 31 V. et en remplaçant la poétesse par le poète pour assumer, comme Sappho, ce poème en 1^{re} personne, Horace modifie le jeu des regards. Chez Sappho, l'homme est assis en face de l'aimée : dans la mesure où la poétesse contemple elle aussi l'aimée, il faut en conclure que l'homme lui tourne le dos, ou en tout cas qu'il ne lui fait pas face. Les regards de la poétesse et de l'homme ne se rencontrent pas et vont dans la même direction, celle de l'aimée.

71 Denys L. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 119.

72 Stefano Caciagli, « Lesbos et Athènes entre *polis* et *oikia* », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique ans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2006, p. 35-48.

L'homme est évidemment un rival pour la poétesse, mais le jeu des regards suggère que la question de la rivalité reste secondaire⁷³. Si la poétesse dit le bonheur de l'homme, suggérant ainsi qu'elle envie la place qu'il occupe assis en face de l'aimée, elle n'instaure pas de relation frontale avec lui : il apparaît plutôt comme son prolongement ou comme un intermédiaire entre elle et l'aimée. Le fragment 31 V. chante la passion érotique et les bouleversements qu'elle suscite, et la présence de l'homme met en abyme le désir de la poétesse, pour mieux en dire la puissance. Chez Horace, le jeu des regards est très différent. Le poète commente les actions de Lydia et de Télèphe. Il voit donc l'amant aussi bien que sa maîtresse, autrement dit son regard englobe le couple. Lydia commente la beauté de Télèphe : au lieu de voir l'amant regarder l'aimée comme lui, le poète voit l'aimée regarder l'amant, c'est-à-dire répondre à son amour. Ce jeu de regards réoriente le sens de l'ode : parce qu'il voit le couple et qu'il voit Lydia regardant Télèphe, le poète est la proie d'une émotion qui ressemble davantage aux souffrances de la jalousie qu'aux exaltations de l'amour. Cette réinterprétation du contexte fictif du fragment 31 V. est mise au service d'une morale d'inspiration philosophique et matrimoniale.

Chanter la jalousie, c'est d'abord pour Horace l'occasion de condamner une nouvelle fois la passion érotique. Comme l'ont noté de nombreux commentateurs, en réécrivant Sappho, Horace introduit en effet un lexique médical rattaché à la théorie des humeurs : l'association de *bile, iccur, feruens, umor* et *ignibus* est tout à fait classique dans cette théorie puisque l'humeur de la bile jaune est liée au feu et caractérise les tempéraments colériques⁷⁴.

73 Michèle Lowrie fait remarquer que rien dans le fragment 31 V. ni dans les poèmes qui l'ont imité avant Horace n'indique que l'homme est un rival de la poétesse. Elle considère que la lecture d'Horace et le passage des symptômes de l'amour aux symptômes de la jalousie pourrait expliquer cette interprétation de Sappho 31 V. comme un poème sur la jalousie (« A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », art. cit., p. 335-355). Miroslav Marcovich va plus loin et pense que l'homme du fragment 31 V. ne vaut que comme figure de l'amant dépassionné, pour mettre en valeur la passion de la poétesse (« Sappho fr. 31: anxiety attack or love declaration ? », *Classical Quarterly*, n.s. 22, 1972, p. 19-32). Voir aussi William H. Race, « "That Man" in Sappho fr. 31 L.-P. », *Classical Antiquity*, 2, 1983, 1983, p. 92-101. Il ne faut sans doute pas aller trop loin en ce sens. L'homme et la poétesse désirent la même femme et de ce point de vue, ce sont bien des rivaux. Voir Denys L. Page, *Sappho and Alcaeus*, op. cit., p. 28 ; George Devereux, « The nature of Sappho's seizure in fr. 31 LP as evidence of her inversion », *Classical Quarterly*, n.s. 20, 1970, p. 17-31. Mais il est certain que le fragment 31 V. chante le désir et non la jalousie.

74 Sur la dimension médicale des symptômes horatiens, voir Paul Keyser, « Horace Odes 1.13.3-8, 14-16. Humoural and aetherial love », *Philologus*, 133, 1989, p. 75-81 ; Paula Radici Colace, « Il poeta si diverte. Orazio, Catullo e due esempi di poesia non seria », *Giornale Italiano di Filologia*, 16, 1985, p. 53-71 ; Innocenzo Mazzini, « La medicina nella letteratura latina, II: esegesi e traduzione di Horat. Epod. 11, 15-16 e Od. I, 13, 4-5 », dans Pietro Janni, Innocenzo Mazzini (dir.), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Macerata, Università degli Studi, 1991, p. 109-112 ; Olivier Thévenaz, *Sappho à Rome*, op. cit., p. 209-210, qui met en garde contre les

En conférant un caractère résolument pathologique à ses symptômes, Horace fait de l'amour jaloux une maladie dont il faut se guérir. Il convoque ainsi une représentation stoïcienne de la passion, condamnée en tant que « maladie de l'âme ». Il offre également le spectacle des souffrances physiques qu'endure le jaloux : la condamnation de la passion par refus du *dolor* est récurrente dans les odes érotiques et construit une morale érotique d'inspiration épicurienne, comme nous l'avons vu⁷⁵. Il n'est pas exclu, enfin, qu'en relisant le fragment 31 V. à la lumière de la théorie des humeurs, le poète cherche à mettre à distance sa passion, voire à la tourner en dérision, le tempérament du bilieux associé à l'humeur de la bile jaune étant doté, en raison des colères qui le caractérisent, d'un certain potentiel comique⁷⁶. Dans tous les cas, la description pathologique de la jalousie participe de la condamnation de la passion érotique. Pourvue d'une forte charge morale, elle ouvre sur une conclusion qui renvoie à la morale matrimoniale : si la passion n'apporte que des souffrances terribles, si à aimer on devient fatalement malade de jalousie, il vaut mieux se tourner vers une union durable et sereine.

En modifiant le contexte fictif du fragment 31 V., en changeant la position des protagonistes et la direction des regards, Horace confère donc aux symptômes de l'amour une valeur morale qu'ils n'ont absolument pas chez Sappho. Mais paradoxalement, cette réinterprétation du contexte fictif est aussi l'occasion d'un surcroît d'érotisme.

Jeux de regards et passion érotique dans l'Ode I, 13

En plaçant l'amant aux côtés de sa maîtresse, et non face à elle comme dans le fragment 31 V., Horace met le poète dans la position de l'amant malheureux face au bonheur de son rival et la description des symptômes de la jalousie lui

excès de l'interprétation médicale, notamment contre ceux de P. Keyser, lequel essaie de retrouver dans l'ode l'ensemble des humeurs et rattache abusivement *mens* à la bile noire, les larmes au phlegme et *color* au sang. Il est difficile de le suivre, en effet, et seule l'humeur de la bile jaune a incontestablement sa place dans l'ode. Olivier Thévenaz rappelle qu'il ne faut pas s'exagérer la fonction du lexique médical et qu'« il ne s'agit là que de connotations données à des symptômes d'abord érotiques ».

75 Voir *supra*, p. 38-40.

76 Sur le caractère trivial des manifestations de la jalousie chez Horace et la dimension parodique du poème, voir Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, op. cit., p. 153-156 ; David West, *Reading Horace*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1967, p. 65-67, qui voit une métaphore culinaire autant que médicale ; Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 564-565 ; Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, op. cit., p. 169-70. Seul Hans Peter Syndikus pense qu'Horace a cherché à adoucir les détails trop réalistes et trop grossiers de Sappho, montrant par là qu'il appartient à une civilisation raffinée. Il paraît bien difficile de tenir cette position à la lecture des deux poèmes (*Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1973, 2 vol., t. I, p. 156-157).

permet de construire la morale de l'ode. Mais cette réorganisation de la situation énonciative est aussi pour Horace l'occasion d'introduire dans l'*Ode* I, 13 une série d'évocations érotiques qui ne peuvent pas se trouver chez Sappho en raison même de la place qui est celle de l'amant. C'est d'abord la beauté de Télèphe, dont on notera qu'elle est toute féminine, comme si elle pouvait inspirer du désir au poète autant qu'à Lydia⁷⁷ ; ce sont ensuite les baisers échangés, qui disent à la fois la douceur et la violence du désir de Télèphe pour Lydia. Si l'introduction du lexique médical confère à l'*Ode* I, 13 une valeur morale, la description de Lydia et de Télèphe se livrant à l'amour l'inscrit dans la tradition poétique du chant de la passion : il faut sans doute condamner la passion au nom des souffrances qu'elle inflige, mais le doux spectacle de Télèphe et Lydia se livrant à l'amour dit assez qu'à tout prendre, la meilleure place reste encore celle de Télèphe, autrement dit celle de l'amant qui peut jouir de sa maîtresse. En introduisant le lexique médical, le poète dit son adhésion à la morale érotique des *Odes*, mais en décrivant le bonheur de Télèphe et Lydia, il dit les beautés d'une passion partagée.

On retrouve la même ambivalence, entre morale et érotisme, dans les derniers vers de l'ode⁷⁸. On peut effectivement les lire comme l'éloge d'une union de type matrimonial, alternative morale à la passion érotique. Mais on peut également y voir une référence à l'idéal élégiaque d'une passion partagée et éternelle⁷⁹. De fait, les poètes élégiaques rêvent souvent de voir leur amour s'inscrire dans la durée. Chez Properce par exemple, le poète affirme à plusieurs reprises son désir de vieillir et de mourir avec Cynthie et pour exprimer cet idéal amoureux, il a volontiers recours au lexique matrimonial⁸⁰. Il place ainsi

77 La beauté de Télèphe repose en effet sur deux couleurs généralement associées à la beauté féminine : le rose et le blanc.

78 Steele Commager note déjà que l'interprétation des derniers vers de l'*Ode* I, 13 pose problème, en raison notamment de la tournure épique *felices ter et amplius*, qui peut signaler le sérieux de la conclusion aussi bien que la tonalité parodique, et considère que cette incertitude est voulue par Horace (*The Odes of Horace. A Critical Study, op. cit.*, p. 155).

79 Voir Horace, *Oden und Epoden*, éd. Adolf Kiessling, Richard Heinze, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1930, *ad loc.* ; Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 170 ; Viktor Pöschl, « Horace et l'élégie », dans Andrée Thill (dir.), *L'Élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, Ophrys, 1980, p. 157-161 ; Paulo Fedeli, « Carmi d'amore di Ozario: un percorso didattico », *Aufidus*, 18, 1992, p. 59-73 qui rapproche de Tib., II, 2, 19-20 ; Bernd Hessen, « Liebe bis zum Tod? Bemerkungen zur letzten Strophe von Horaz, *carm. 1,13* », dans Andreas Haltenhoff, Fritz-Heiner Mutschler (dir.), *Hortus litterarum antiquarum. Festschrift für Hans Armin Gärtner zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, C. Winter, 2000, p. 243-251, qui passe en revue toutes les interprétations auxquelles la fin de l'*Ode* I, 13 a donné lieu. Sur l'incompatibilité du statut de Lydie et de la thématique matrimoniale, voir également Gregor Maurach, « Hor. c. 1, 13: einige Methodenprobleme », *Gymnasium*, 99, 1992, p. 501-517.

80 Prop., *Él.*, I, 8, 46 ; I, 19, 16-26.

à plusieurs reprises son amour sous le signe de la *fides*⁸¹. Dans l'*Élégie* I, 17, il se reproche d'avoir quitté la jeune femme pour prendre la mer et, persuadé qu'il va mourir en pleine tempête, se lamente en songeant aux belles funérailles qu'il aurait pu avoir à Rome : en imagination, il fait alors accomplir à Cynthie tous les gestes rituels qui sont normalement réservés à l'épouse légitime⁸². De ce point de vue, il est intéressant de constater qu'Horace ne précise pas la nature de l'union durable dont il fait l'éloge, alors même que d'autres odes érotiques chantent explicitement les vertus matrimoniales⁸³. Le statut de Lydia ne suffit pas à expliquer cette indétermination. Certes Lydia est rattachée, nous l'avons dit, à la catégorie des affranchies plutôt qu'à celle des femmes de naissance libre⁸⁴, et de ce fait, le poète ne peut pas rêver de l'épouser. Mais pour échapper aux souffrances que lui inflige l'infidèle, il pourrait songer à se marier avec une autre femme qui serait, elle, de naissance libre. Si Horace choisit de ne pas définir plus précisément la nature de cette union durable, c'est qu'une telle indétermination lui permet de maintenir toute l'ambivalence des derniers vers : il est impossible de savoir s'il fait effectivement l'éloge du mariage, tirant les conclusions de sa description pathologique de la jalousie et de sa condamnation de la passion, ou s'il fait au contraire l'éloge de l'idéal élégiaque d'une passion durable, animé par l'émotion qui le saisit lorsqu'il contemple Télèphe et Lydia dans leurs jeux amoureux.

La réinterprétation de la situation fictive du fragment 31 V. permet donc à Horace d'inscrire l'*Ode* I, 13 sous le signe de l'ambivalence et de conjuguer morale et poétique érotique.

Comme les poètes hellénistiques, comme Catulle, Horace ne compose donc pas pour de véritables occasions et peut se jouer librement des contextes qui ont vu naître les formes poétiques dont il s'empare. Dans plusieurs odes, ce jeu lui permet de conjuguer morale et poétique érotique. Dans l'*Ode* I, 25, il se réapproprie la pragmatique iambique et confère au poème une fonction à la fois diffamatoire et punitive : il s'agit de condamner et de sanctionner par la *diffamatio* une vieille femme qui ne veut pas renoncer à l'amour. Mais il utilise également l'iambe pour rattacher l'ode à la série des invitations à l'amour : la *diffamatio*, associée au motif du *carpe diem*, devient une simple menace qui doit convaincre Lydia d'aimer avant que d'être vieille, autrement dit de céder

81 Prop., *Él.*, I, 4, 16, où la *fides* est mutuelle, I, 12, 8, où il s'agit de la *fides* du poète, I, 18, 18, où il se reproche de n'avoir pas suffisamment assuré Cynthie de sa *fides*.

82 Prop., *Él.*, I, 17, 19-24, où Cynthie offre au mort ses cheveux, dépose l'urne de ses cendres sur des pétales de roses et accomplit le rite de la *conclamatio*.

83 Sur les odes matrimoniales, voir *supra*, p. 161-162.

84 Voir *supra*, p. 169.

aux avances du poète. L'agressivité iambique se fait alors l'expression de la violence d'un désir érotique impatient et la forme iambique porte ainsi à la fois la dimension morale du poème et sa dimension érotique. Dans l'*Ode* I, 5, le poète s'appuie sur la fonction dédicatoire de l'épigramme pour conférer à sa *renuntiatio amoris* un caractère exemplaire. Mais derrière le maître de sagesse se dessine l'amant passionné et l'épigramme votive, détournée de sa visée première, s'inscrit alors dans une stratégie érotique qui vise à évincer le rival, l'ode conjuguant ainsi condamnation de la passion et poésie érotique de type élégiaque. Dans l'*Ode* III, 9, Horace se réapproprie la fonction ludique du chant amébee pour mettre à distance la passion. Mais parce que la joute verbale prend pour thème l'amour, avec un jeu de surenchère caractéristique de la forme, elle permet aussi de réintroduire le motif de la passion. La fonction ludique du chant amébee est utilisée à la fois pour conférer à l'ode une dimension morale et pour l'inscrire dans la tradition poétique érotique. Dans l'*Ode* I, 13, Horace imite le fragment 31 V. de Sappho. Il ne peut pas prendre en compte le contexte, dont il ignore sans doute à peu près tout. Mais il se réapproprie la situation fictive du fragment en modifiant la place des différents protagonistes, de manière à ce que les jeux de regards puissent à la fois condamner la passion en donnant à voir les souffrances de l'amant jaloux et évoquer toutes les beautés d'un amour partagé. Comme le mélange des genres, le jeu sur la pragmatique des formes poétiques et sur les contextes permet à Horace de construire la morale érotique des *Odes* tout en se rattachant à la tradition poétique du chant de la passion.

HOMOÉROTISME, MORALE ET MÉLANGE DES CULTURES

Plusieurs odes érotiques évoquent l'amour entre deux hommes. Horace n'est évidemment pas le premier poète latin à composer une poésie d'inspiration homoérotique : les précédents de Catulle et de Tibulle jouent un rôle évident. Mais alors que Catulle et Tibulle présentent un traitement à la fois homogène et relativement attendu du motif, Horace offre une grande variété de représentations, qui doivent tantôt au monde grec, tantôt au monde latin. Il fait en cela œuvre tout à fait originale. Nous nous proposons de montrer ici comment il construit les différentes relations homoérotiques des *Odes* et comment, à l'instar du mélange des genres, le mélange des cultures lui permet de conjuguer morale et chant de la passion.

Nous parlerons ici d'homoérotisme plutôt que d'homosexualité, d'une part parce que les relations mises en scène par la poésie ne sont pas sexuelles au sens strict du terme, d'autre part parce que le terme d'homosexualité a l'inconvénient de renvoyer aussi bien à une identité qu'à des pratiques. Or, en Grèce et à Rome, comme l'ont montré de nombreux travaux rattachés aux *gender studies*, nul ne se définit comme *homosexuel* ou *hétérosexuel*, mais chacun adopte des pratiques qui sont tantôt homosexuelles, tantôt hétérosexuelles¹. Ces pratiques ne sont pas exclusives les unes des autres, c'est pourquoi elles ne fondent pas une identité. Contrairement à ce qui a parfois été suggéré, elles ne sont cependant pas équivalentes : non seulement la morale sociale et l'éthique philosophique ne portent pas le même jugement sur les unes et sur les autres, mais les cultures grecques et la culture romaine ne leur accordent pas le même statut. Et c'est précisément sur les différentes valeurs morales de ces pratiques qu'Horace joue dans les odes d'inspiration homoérotique.

1 Voir en particulier David M. Halperin, *How to do the History of Homosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2002 ; John J. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York/London, Routledge, 1990. Florence Dupont et Thierry Éloi ont cherché à montrer que les pratiques homosexuelles pouvaient être le lieu de la construction du masculin (*L'Érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001).

Dans l'Antiquité, le jugement moral porté sur les pratiques homosexuelles dépend, entre autres, du statut social des partenaires. À Rome, les pratiques homosexuelles entre deux hommes de naissance libre n'ont guère droit de cité, alors même qu'elles sont non seulement admises, mais parfois valorisées en Grèce, comme nous le verrons plus loin. On ne s'étonne pas, dès lors, de voir les poètes latins ménager si peu de place à une relation qu'ils ont bien du mal à se représenter et qu'ils traitent tantôt comme une relation hétéroérotique, tantôt sur le mode satirique.

Le statut des pratiques homosexuelles à Rome

324

Les mœurs romaines n'admettent pas, à l'origine, les pratiques homosexuelles. Si l'on en croit le témoignage de Polybe, c'est sous l'influence de la culture grecque que la pédérastie se développe plus ouvertement à partir du II^e siècle avant Jésus-Christ². Mais elle rencontre encore bien des détracteurs, tant parmi les tenants du *mos maiorum* que dans les cercles philhellènes³. Florence Dupont et Thierry Éloi rattachent ce refus de la pédérastie au rôle du *pater familias* dans la société romaine : l'accession à l'âge adulte et à la citoyenneté se fait par le père, qui assure le lien entre le jeune homme et la cité ; une initiation par un membre extérieur à la famille, sur le mode grec, n'aurait aucune légitimité⁴. C'est un refus qui se traduit très tôt sur le plan juridique. La pédérastie est condamnée par la *Lex Scantinia de infanda uenere*, qui entre en vigueur en 255 av. J.-C. et reste valable au moins jusqu'en 50 avant J.-C.⁵ : le *dominus* a tout pouvoir sur ses jeunes esclaves et toute liberté d'entretenir avec eux un commerce sexuel, mais le *stuprum* avec un *ingenuus* est interdit par la loi. L'édit *De ademptata pudicitia*, qui voit le jour environ trente ans plus tard, vient compléter cet arsenal juridique en condamnant le racolage dans la rue, y compris de jeunes hommes libres⁶. Les seules pratiques homosexuelles véritablement autorisées sont celles du *dominus* avec son jeune esclave. Mais elles sont présentées comme une forme d'hygiène sexuelle et ne sauraient revêtir la valeur initiatique et morale qui

2 Polybe, XXXI, 25, 3f.

3 On ne s'étonne pas de voir Caton la condamner (Gell., IX, 12, 7), mais il est beaucoup plus significatif de voir Scipion Émilien s'y opposer (Gell., VI, 12, 5 ; Macrobe, *Sat.* III, 14, 7) : il faut que la pédérastie entre bien peu dans les mœurs romaines pour qu'un tel admirateur de la culture grecque s'y montre hostile. Voir aussi Cic., *De Rep.* IV, 4, 4 et *De or.*, II, 223-224.

4 Florence Dupont et Thierry Éloi, *L'Érotisme masculin dans la Rome antique*, op. cit., p. 35-36.

5 Voir Giovanni Rotondi, *Leges publicae populi Romani. Elenco cronologico con una introduzione sull'attività legislativa dei comizi romani*, Milano, Libreria, 1912, p. 293.

6 Sur l'encadrement juridique de la pédérastie, voir Eva Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma, Editori reuniti, 1988, p. 141-156

était celle de la pédérastie grecque. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire la *Satire* I, 2 d'Horace, dans laquelle le satiriste fait du *puer*, interchangeable avec l'*ancilla*, un objet sexuel utile à une bonne hygiène de vie : lorsque le désir charnel se fait trop violent, il est conseillé de le satisfaire avec le premier objet venu, servante ou jeune esclave, exactement comme l'on s'empresse d'assouvir sa faim ou sa soif⁷. Finalement, dans ce cas précis, ce qui définit la nature de la relation et la légitime aux yeux des Romains, c'est l'âge et le statut social de l'*ancilla* ou du *puer* plutôt que son sexe⁸. Et même si, dans les dernières décennies de la République, des pratiques homosexuelles entre deux hommes de naissance libre ont pu se développer dans certains milieux, ce qui reste à prouver, Cicéron continue de les condamner lorsqu'il s'adresse au plus grand nombre et la morale romaine ne les approuvera jamais⁹. Il est significatif, à cet égard, de voir avec quelle circonspection l'Arpinate évoque le point de vue des stoïciens sur la pédérastie :

Stoici uero et sapientem amaturum esse dicunt et amorem ipsum « conatum amicitiae faciendae ex pulchritudinis specie » definiunt. Qui si quis est in rerum natura sine sollicitudine, sine desiderio, sine cura, sine suspirio, sit sane ; uacat enim omni libidine ; haec autem de libidine oratio est.

7 Horace, *Serm.* I, 2, 114-120.

8 C'est en se fondant sur ce genre de pratiques que les spécialistes des *gender studies* mettent en garde contre l'utilisation des catégories de l'homosexualité et de l'hétérosexualité lorsqu'il s'agit de comprendre les pratiques sexuelles des Anciens. Voir l'excellente mise au point de Sandra Boehringer, « Sexe, genre, sexualité : mode d'emploi (dans l'Antiquité) », *Kenyon*, 21, 2005, p. 83-110, en part. p. 103.

9 Cicéron n'hésite pas dans ses plaidoiries à brandir les pratiques homosexuelles comme un argument *ad hominem* (*Verr.* 2, 1, 32 sq.). On s'appuie souvent sur l'apparition de relations homosexuelles dans la poésie augustéenne pour affirmer que de telles pratiques ont vu le jour à la fin de la République dans les milieux philhellènes. L'églogue 2 de Virgile et l'épisode de Nisus et Euryale au chant IX de l'*Énéide* sont ainsi régulièrement invoqués. Voir Gianfranco Stroppini, *Amour et dualité dans les Bucoliques de Virgile*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 53-76, qui cherche à y retrouver la pensée platonicienne et la pensée stoïcienne. Mais Florence Dupont et Thierry Éloi rappellent à juste titre que, chez Virgile, les relations homosexuelles valent avant tout comme un marqueur grec et qu'il faut les interpréter au regard de la poétique virgilienne. S'il est vrai qu'Alexis est un jeune esclave offert par Auguste à Virgile, Florence Dupont et Thierry Éloi ont raison de noter que le poète joue ici sur le passage d'une pratique romaine à une pratique grecque : le poète, pour remercier son *patronus* du cadeau qu'il lui a fait, écrit un poème à la coloration grecque, mettant en scène un éraste qui courtise son éromène. Cette transformation d'une pratique romaine en pratique grecque serait alors aussi bien une manière élégante pour Virgile de remercier Auguste qu'un jeu poétique par lequel il ferait de la bucolique une sorte d'interface entre les deux cultures. On ne peut pas en tirer de conclusions quant à la réalité de ces pratiques dans la société romaine (L'*Érotisme masculin dans la Rome antique*, op. cit., p. 37 et 45-57). Voir aussi sur ce point les arguments de Jacques Perret dans Virgile, *Les Bucoliques*, éd. J. Perret, Paris, PUF, CUF, 1961, p. 27-28.

Mais les stoïciens disent que le sage sera amoureux et définissent l'amour comme « une impulsion à se lier d'amitié suscitée par une belle apparence ». S'il existe un tel amour dans notre monde, exempt d'inquiétude, de désirs, de soucis, de soupirs, acceptons-le, car il ne connaît pas la sensualité ; or c'est elle qui nous occupe¹⁰.

C'est la restriction introduite par *si* qui donne tout son sens au passage : Cicéron a bien du mal à admettre les vertus pédagogiques que le stoïcisme prête à la pédérastie, parce qu'il pense à l'intérieur de la société romaine, dans laquelle la *libido* entre deux hommes de naissance libre continue d'être réprouvée et ne saurait être une pratique du sage. On ne s'étonne pas, dans un tel contexte, de voir l'homoérotisme occuper si peu de place dans la poésie latine.

L'homoérotisme dans l'épigramme latine

326

Tibulle est le seul poète épigrammatique à représenter une relation érotique entre deux hommes de naissance libre, dans ses épigrammes à Marathus. Les camarades parmi lesquels figure Marathus dans l'*Épigramme* I, 4 sont d'excellents cavaliers ou d'excellents nageurs et le tableau est celui de la jeune élite romaine à l'entraînement militaire : Marathus est présenté comme un *ingenuus*¹¹. Le poète n'adopte pas pour autant la posture de l'homme plus âgé et la relation ne renvoie absolument pas à l'initiation pédérastique grecque. Elle est en réalité traitée exactement comme une relation hétéroérotique épigrammatique. L'*Épigramme* I, 4 est une *ars amandi* que Tibulle met dans la bouche de Priape. Priape commence par associer la beauté des jeunes gens séduisants à leurs qualités morales : l'un brille par son *audacia*, l'autre par son *pudor*¹². Mais il abandonne très vite ce registre pour inviter le poète lui-même à renoncer à la vertu, tous les moyens étant bons pour séduire un jeune homme, y compris le parjure¹³. Priape peint les jeunes gens auxquels le poète aura affaire en leur prêtant les vices qui sont ceux de la courtisane comique ou de la *dura puella* épigrammatique : ils sont cupides et attendent toujours plus de cadeaux ; ils sont capricieux et il faut toujours céder à leurs fantaisies¹⁴. Il engage finalement le poète à se plier au *seruitium amoris* que lui imposera Marathus. Le même thème se retrouve dans l'*Épigramme* I, 9 : le poète se lamente parce que Marathus s'est laissé séduire par les largesses d'un rival. Tibulle se contente finalement de transposer, dans l'univers homoérotique, la passion hétéroérotique. L'épigramme se plaît à représenter des relations illégitimes

10 Cicéron, *Tusc.*, IV, 34, 72.

11 Tib., *Ép.* I, 4, 9-12.

12 Tib., *Ép.* I, 4, 11-14.

13 Tib., *Ép.* I, 4, 21-26.

14 Tib., *Ép.* I, 4, 41-60.

et réprochées par la morale romaine : ils font de la femme aimée tantôt une affranchie, tantôt une prostituée, tantôt une femme de naissance libre, tenant ainsi une position ambiguë qui vise autant à interroger la morale sociale qu'à la réaffirmer¹⁵. C'est sans doute dans la même perspective qu'il faut lire les élégies à Marathus : Tibulle représente une relation homoérotique réprochée par la morale romaine, mais, comme dans les élégies hétéroérotiques, il donne à voir les méfaits d'une telle passion, ce qui est une manière de confirmer le bien-fondé d'une telle morale. Il est certain en tout cas qu'en prêtant à la relation homoérotique toutes les caractéristiques de la relation hétéroérotique, Tibulle nous permet de mesurer la difficulté qu'éprouvent les poètes romains à se représenter, et donc à représenter, des pratiques homosexuelles de type grec.

Les autres poètes élégiaques n'envisagent jamais la relation érotique entre deux hommes de naissance libre. L'homoérotisme ne concerne que le *dominus* et son *puer delicatus*, c'est-à-dire qu'il s'exprime dans le seul cadre moralement admis à Rome. Ovide y fait ainsi allusion dans son *Ars amatoria*, au moment où il explique que le plaisir sexuel augmente lorsque les deux partenaires sont actifs :

*Odi concubitus qui non utrumque resoluunt
(Hoc est cur pueri tangar amore minus).*

Je hais l'union charnelle qui ne satisfait pas chacun des deux partenaires
(c'est pourquoi je suis moins attiré par l'amour avec un jeune garçon)¹⁶.

Le *puer* est ici un objet passif qui ne prend aucune part à la jouissance, et c'est précisément pourquoi le poète en tire lui-même moins de plaisir. La représentation est typiquement romaine : le *dominus* est autorisé, par la loi comme par l'usage, à avoir avec son jeune esclave un commerce charnel ; le *puer* se soumet à son maître et la question de son propre désir ne se pose pas. Propertius fait lui aussi mention de cette forme proprement romaine de pédérastie, au livre II de ses *Élégies*, alors qu'il vient de peindre une nouvelle fois toutes les souffrances qu'inflige fatalement la *dura puella* à son amant :

*Hostis si quis erit nobis, amet ille puellas;
gaudeat in puero, si quis amicus erit.*

Si un jour j'ai un ennemi, je lui souhaiterai d'aimer les jeunes femmes ;
à mon ami, je souhaite de trouver du plaisir auprès d'un jeune garçon¹⁷.

15 Voir *supra*, p. 169-172.

16 Ov., *Ars* II, 683-684.

17 Prop., *Él.* II, 4, 17-18.

La relation avec le jeune esclave est présentée comme une issue aux souffrances amoureuses : on passe de *amet* pour la *puella* à *gaudeat* pour le *puer*. La logique est celle de la *Satire* I, 2 d'Horace : la relation pédérastique avec le jeune esclave est vantée comme une alternative aux relations érotiques qui causent désagréments ou souffrances ; elle relève d'une saine hygiène sexuelle.

L'homoérotisme chez Catulle

Chez Catulle, la relation homoérotique est davantage représentée, et ce n'est pas pour étonner chez un poète qui a imité les mètres de la lyrique grecque et traduit un poème de Sappho. Là encore cependant, l'interdit romain pèse et semble contraindre la poésie érotique des *Carmina*.

Il faut noter tout d'abord que Catulle reprend souvent à son compte la morale sexuelle romaine, en particulier lorsqu'il confère à l'homoérotisme une valeur satirique. L'exemple le plus célèbre est celui de la relation qu'entretiennent César et son lieutenant Mamurra, que Catulle affuble du surnom de *Mentula*, « la Verge »¹⁸. Le choix du surnom repose sur une métonymie : Mamurra est réduit à ses appétits sexuels, à moins que ce ne soit à ceux de César, gratifié dans la même épigramme du titre de « Romulus inversi »¹⁹. L'attaque est évidemment politique²⁰, même si les relations entre César et Catulle étaient certainement plus complexes et meilleures que ne le laissent entendre ces *carmina*²¹. En faisant de l'homosexualité une forme d'accusation, et même d'injure, Catulle se

¹⁸ Catulle, 29, 13 ; 94, 1 ; 105, 1 ; 114, 1 ; 115, 1, 8.

¹⁹ *Ibid.*, 29, 5 et 9 : *Cinaede Romule*. Sur la valeur de cette métonymie, voir Carl Deroux, « Mamurra (Mentula) princeps (Catulle CV) », *Latomus*, 72/2, 2013, p. 502-503.

²⁰ Frédérique Biville, Marc Baratin, Jacqueline Dangel, Anne Videau ont montré que Catulle reprenait les thèmes et les jeux de mots caractéristiques des vers fescennins que les soldats adressaient à César lors du triomphe, mais que les septénaires trochaïques, support officiel de la marche militaire, étaient remplacés tantôt par l'iambe rageur d'Archiloque (*Carmen* 29), tantôt par le distique élégiaque passionnel (*Carmen* 93) : on passe de l'attaque rituelle et autorisée à l'écrit diffamatoire et réprouvé (« Pour une réception de l'écriture polémique à Rome », *Euphrosyne*, 26, 1998, p. 305-306).

²¹ La réaction de César à l'égard des attaques de Catulle nous est connue grâce à Suétone, *Jul.* 73 : *Valerium Catullum, a quo sibi uersiculis de Mamurra perpetua stigmata imposita non dissimulauerat, satis facientem eadem die adhibuit cenae hospitioque patris eius, sicut consuerat, uti perseuerauit* : « Valerius Catullus, avec ses petits vers sur Mamurra, lui avait imprimé, il ne s'en cachait pas, une flétrissure ineffaçable, et pourtant, lorsque ce poète lui fit amende honorable, il l'admit à sa table le jour même et jamais il n'interrompit ses relations d'hospitalité avec son père. ». Frédérique Biville, Marc Baratin, Jacqueline Dangel, Anne Videau notent que la position sociale de Catulle explique sans doute l'indulgence de César. En invitant Catulle à dîner et en persistant à entretenir de bonnes relations avec son père, César suggère en effet qu'entre gens du même monde, il y a toujours moyen de s'entendre. On peut penser également qu'en accordant au fils d'être invité à son tour comme le père, il lui signifie qu'il veut oublier ses erreurs de jeunesse, les enfantillages que sont ses poèmes injurieux. Il les annule ainsi mieux qu'en les combattant de front. Et le *Carmen* 11 manifeste chez Catulle un changement d'humeur à son égard, qui pourrait être la preuve que sa stratégie a réussi (« Pour une réception de l'écriture polémique à Rome », art. cit., 1998, p. 309).

réapproprié tout un imaginaire romain, dans lequel les pratiques homosexuelles sont jugées dégradantes. C'est au même type de poèmes qu'il faut rattacher l'*Épigramme* 16, dans laquelle il menace de sodomiser « Aurélius le giton » et « Furius l'inverti » (*Aureli pathice et cinaede Furi*, v. 2), parce qu'ils lui ont reproché l'obscénité de ses poèmes. Il y a bien sûr quelque malice à répondre à une accusation d'obscénité par une obscénité plus grande encore. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de constater que la pratique homosexuelle est tellement infamante à Rome, en particulier pour celui qui occupe la position passive, qu'elle peut constituer une forme de punition, en tout cas de punition poétique.

Catulle évoque par ailleurs l'homoérotisme dans le *Carmen* 61, qui prend la forme d'un épithalame. Aux vers 126-143, le chœur rappelle l'attachement du jeune marié à son *concupinus* et l'engage à s'abstenir désormais de semblables plaisirs pour se livrer à l'hétérosexualité de l'adulte qu'il devient en se mariant. D'une certaine manière, le motif doit aux représentations grecques : la lyrique chorale archaïque, en particulier, évoque un homoérotisme pré-nuptial à valeur initiatique²². Mais la morale demeure bien romaine : dans le *Carmen* 61, ce n'est pas un homme de naissance libre qu'a aimé le jeune époux, mais un esclave, comme l'atteste, entre autres, le verbe *seruire* employé au vers 134. Même si le *Carmen* 61 confère une couleur grecque à son chant nuptial, avec en particulier le refrain *O Hymen Hymenae*, la relation pédérastique est donc traitée sur un mode romain, et non sur un mode grec.

Seuls les poèmes à Juventius mettent en scène une forme de pédérastie véritablement grecque. Le *Carmen* 24, qui introduit Juventius pour la première fois dans le recueil, insiste d'emblée sur la jeunesse de l'amant du poète. Il s'ouvre en effet sur une apostrophe tout à fait significative : *o qui flosculus es Iuuentiorum*, « ô toi qui es la fleur des Juventius ». *Flosculus*, diminutif de *flos*, évoque bien sûr la beauté du jeune homme, mais renvoie également à l'expression *flos iuuentutis*, la fleur de la jeunesse, et vient souligner la proximité sonore du nom Juventius avec *iuuentus*, « la jeunesse ». La même apostrophe, avec le génitif pluriel *Iuuentiorum*, inscrit d'emblée Juventius dans sa *gens* : nous ne trouvons pas ici face à l'amour d'un *dominus* pour son *puer delicatus*, mais bien face à l'amour de deux hommes de naissance libre. Mais comme chez Tibulle, cette relation homoérotique est finalement traitée à la manière d'une relation hétéroérotique : il est question des rivaux du poète dans les *Carmina* 24 et 81 et, dans le *Carmen* 99, l'indifférence de Juventius n'a rien à envier à celle d'une *dura puella*, bien qu'elle se manifeste plus crûment, puisque le jeune amant essuie avec dégoût les traces des baisers du poète sur ses lèvres. On peut même dire que Catulle construit le roman de ses amours avec Juventius comme il construit le roman de ses amours avec Lesbie : le

22 Voir *infra*, p. 335-336.

Carmen 48 marque une embellie dans leur relation, le *Carmen* 81 une nouvelle crise et le *Carmen* 99 le *discidium*²³.

La poésie érotique latine ne ménage donc pas une grande place à l'homoérotisme : dans une société où les pratiques homosexuelles sont en général réprouvées, il reste en marge de la production poétique et prend des formes proprement romaines, qui vont de l'hygiène sexuelle entre le *dominus* et son *puer delicatus* à l'invective satirique, en passant par une relecture hétéroérotique. Sur ce terrain, Horace occupe une position tout à fait différente.

HOMOÉROSTIME ET MORALE ROMAINE DANS LES ODES

Dans certaines odes, Horace s'inscrit dans la lignée de Catulle ou de Tibulle, reprenant à son compte les représentations romaines de l'homoérotisme ou transposant en terrain homoérotique la morale hétéroérotique.

330

La pédérastie dans l'*Ode* II, 9 : représentation et morale romaines

Dans l'*Ode* II, 9, Valgius pleure Mystès disparu et le poète l'invite à mettre un terme à son chagrin :

*Tu semper urges flebilibus modis
Mysten ademptum, nec tibi Vespero
surgente decedunt amores
nec rapidum fugiente solem.*

*At non ter aeno functus amabilem
ploravit omnis Antilochum senex
annos nec inpubem parentes
Troilon aut Phrygiae sorores*

*fleuere semper. Desine mollium
tandem querellarum et potius noua
cantemus Augusti tropaea
Caesaris.*

23 C'est pourquoi Wilfried Stroh considère que les *carmina* à Lesbie et à Juventius formaient à l'origine un recueil publié à part (« Lesbia und Juventius: ein erotisches Liederbuch im Corpus Catullianum », dans Peter Neukam [dir.], *Die Antike als Begleiterin*, München, Bayerischer Schulbuchverlag, 1990, p. 134-158). Jan-Wilhelm Beck pense qu'il existait deux libelles, l'un regroupant les poèmes à Lesbie, l'autre les poèmes à Juventius (« *Lesbia* » und « *Juventius* »: *zwei libelli im Corpus Catullianum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996). Il est difficile d'aller au-delà de simples hypothèses, mais il est certain, en revanche, que les poèmes à Lesbie et les poèmes à Juventius ont des thématiques très proches.

Sans cesse tu poursuis de tes chants larmoyants
Mystès qui t'a été ravi, et tes amours
ne connaissent de répit ni quand Vesper se lève
ni quand il fuit le soleil dévorant.

Pourtant le vieillard dont la vie dura trois générations
ne gémit pas sur l'aimable Antilochus durant toutes
ces années, et le juvénile Troïlus, ni ses parents
ni ses sœurs phrygiennes

ne le pleurèrent toujours. Mets un terme enfin
à ces trop tendres plaintes et chantons plutôt
les nouveaux trophées de César
Auguste²⁴.

L'analogie avec la douleur de Nestor à la mort de son fils Antilochus (v. 14) et avec celle de Priam perdant son fils Troïlus (v. 15-16) suffit à indiquer que Mystès est un jeune garçon et qu'il est probablement mort. Horace encourage Valgius à cesser ses lamentations et à oublier son chagrin en chantant les hauts-faits de César²⁵ : il ne s'autoriserait sans doute pas une telle exhortation si Valgius avait vraiment perdu un fils et la plupart des commentateurs admettent, avec Porphyriion, que Mystès est son jeune esclave²⁶. L'*Ode* II, 9 offre donc une représentation romaine de la

24 Hor., *Carm.* II, 9, 9-20.

25 Sur la valeur métapoétique de cette invitation, voir *supra*, p. 147-148.

26 Porphyriion, *ad Carm.* II, 9, écrit : *Hac ode Valgium consularem amicum suum solatur morte pueri delicati grauitè affectum*. Les commentateurs ne s'accordent pas, en revanche, sur le contexte véritable de l'ode et sur le sens qu'il faut donner à l'expression *Mysten ademptum* (v. 10). Les uns comprennent que Mystès est parti pour un rival, les autres qu'il est vraiment mort. Parmi les partisans de la première hypothèse, on trouve William S. Anderson, « Two Odes of Horace's Book Two », *California Studies in Classical Antiquity*, 1, 1968, p. 35-61 et Paul Murgatroyd, « Horace, Odes II, 9 », *Mnemosyne*, 28, 1975, p. 69-71. Ce dernier fait remarquer que l'invitation finale à chanter la gloire d'Auguste est une exhortation que l'on trouve dans la poésie élégiaque (notamment chez Prop., *Él.* I, 7, 15 et I, 9, 9) et que cet arrière-plan élégiaque invite à voir dans le chagrin de Valgius un chagrin amoureux plutôt qu'un deuil. L'argument convainc peu. Dans l'élégie, l'invitation au *genus grande* est un élément de la *recusatio* et à ce titre, elle est toujours rejetée, ce qui n'est pas le cas ici. De plus, Horace peut tout à fait emprunter à l'élégie certains éléments pour les insérer dans un véritable chant de deuil : comme le fait très justement remarquer Michèle Lowrie, l'*Ode* II, 9 joue sur l'association de l'élégie au chant de deuil, association qui repose sur l'origine supposée du genre (*Horace's Narrative Odes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 83). Pour Gregson Davis, au contraire, la mort est un thème central dans l'*Ode* II, 9 (*Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 54-55). Il note que Mystès est un titre rituel dans les religions à mystère, comme les religions orphiques et dionysiaques. Dans ces religions, le but de l'initiation est de transcender les limites humaines et l'existence terrestre et d'obtenir le privilège d'entrer dans le cycle

pédérastie : la relation d'un *dominus* avec son *puer delicatus*. La douleur de Valgius suggère que cette relation ne se réduisait pas à une simple hygiène sexuelle, comme dans la *Satire* I, 2, mais était fondée sur un véritable amour du maître pour son esclave. Cet amour ne confère pas pour autant à l'ode une quelconque coloration grecque et il ne s'agit pas pour Horace de placer la relation du *dominus* et de son *puer* sous le signe d'un érotisme pédérastique emprunté à la culture athénienne. Horace reprend en réalité un motif tout à fait classique dans la littérature latine : la mort d'un jeune esclave, comme d'autres deuils, donne lieu à l'écriture de *solacia*; certains de ces *solacia* évoquent le désir érotique que le maître a pu éprouver pour le *puer delicatus* disparu²⁷ et, comme l'*Ode* II, 9, reconnaissent la légitimité de la douleur du *dominus* mais rappellent qu'elle doit avoir des limites²⁸. C'est bien la morale romaine qui est à l'œuvre dans l'*Ode* II, 9 : une morale du *modus*, de la mesure, qui vaut aussi pour les relations hétéroérotiques.

Représentation grecque et morale romaine dans l'*Ode* III, 20

Dans l'*Ode* III, 20, Pyrrhus aime le jeune Néarque et a pour rivale une femme qui n'est pas nommée :

*Non uides quanto moueas periclo,
Pyrrhe, Gaetulae catulos leaenae?
dura post paulo fugies inaudax
proelia raptor,*

*cum per obstantis iuuenum cateruas
ibit insignem repetens Nearchum;
grande certamen tibi praeda cedat
maior, an illi.*

éternel de la mort et de la renaissance. Horace joue sur la contradiction entre le nom, qui renvoie à une initiation où la mort n'est plus une fatalité, et l'émotion de Valgius, qui refuse la mort. Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard considèrent que la mort de Mystès est fictive ici : pour eux, l'injonction à chanter les haut-faits de César, dans le contexte d'un deuil véritable, serait insupportable. Mais ils font par ailleurs remarquer que les vers 10-13 sont peut-être imités de Cinna (fr. 6), ce qui contribue à donner au poème la couleur du deuil (*A commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 136). Le contexte véritable, qui nous échappera toujours, importe finalement moins que la forme donnée par Horace à l'*Ode* II, 9 : par le jeu des analogies et l'invitation à l'oubli, Horace s'inscrit dans la tradition littéraire des *solacia* pour la mort d'un jeune esclave, autrement dit écrit une ode exactement comme si Mystès était un jeune esclave mort. C'est ce qui explique le commentaire de Porphyryon et c'est ce qui contribue à conférer à l'*Ode* II, 9 une dimension morale.

²⁷ Voir notamment Stace, *Silu.* II, 1.

²⁸ Voir Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard, *A commentary on Horace, Odes, Book II*, op. cit., p. 136, qui citent les exemples de Cicéron, *Att.* 1, 12, 4, Pline, *Epist.* VIII, 16 et 19 et Stace, *Silu.* II, 1 et 6.

*Interim, dum tu celeris sagittas
promis, haec dentes acuit timendos,
arbiter pugnae posuisse nudo
sub pede palmam*

*fertur, et leni recreare uento
sparsum odoratis umerum capillis,
qualis aut Nireus fuit aut aquosa
raptus ab Ida.*

Ne vois-tu pas tout le danger d'enlever,
Pyrrhus, ses petits à une lionne gétule ?
Avant peu tu fuiras, ravisseur
Sans audace, les durs combats

lorsque, traversant des bataillons de jeunes gens qui voudront l'arrêter,
elle viendra réclamer le beau Néarque :
âpre lutte pour savoir à qui le butin reviendra
dans sa plus grande part, à toi ou à elle.

En attendant, pendant que tu prépares tes flèches rapides,
qu'elle aiguisse des dents redoutables,
l'arbitre du combat a posé
sous son pied nu la palme,

dit-on, et rafraîchit dans la douceur du vent
une épaule où se répandent des cheveux parfumés,
tel Nérée ou l'enfant
ravi à l'humide Ida²⁹.

L'ode insiste à plusieurs reprises sur la jeunesse de Néarque : il est comparé d'abord à un lionceau que Pyrrhus aurait enlevé à sa mère (v. 1-2), puis à Ganymède ravi par l'aigle de Zeus sur le mont Ida (v. 15-16). Néarque est un jeune soldat, autrement dit un jeune homme de naissance libre. L'amour de Pyrrhus pour Néarque est donc clairement représenté comme un amour homoérotique de type grec. Mais la morale, elle, est bien romaine : l'ode est effet adressée à Pyrrhus et le poète cherche à le dissuader d'aimer Néarque. La tonalité héroï-comique tourne la situation en dérision et participe de cette

29 Hor., *Carm.* III, 20.

condamnation³⁰ : en important des motifs homériques pour décrire ce qui n'est qu'une rivalité amoureuse entre Pyrrhus et la jeune femme, le poète ridiculise la rage érotique qui s'est emparée des protagonistes. Le registre héroï-comique et la visée satirique de l'ode permettent de comprendre la leçon *illi* que l'on trouve dans tous les manuscrits au vers 8 et qui a interrogé de nombreux commentateurs. Il n'est pas nécessaire de lire *maior an illa* comme l'a suggéré Peerlkamp : avec *illi* et la *iunctura* « *praeda maior* », Horace fait de Néarque un butin que les deux protagonistes pourraient se partager (*tibi an illi*), ce qui est une manière de filer la métaphore épique³¹. Néarque, qui est le premier spectateur de l'amour que Pyrrhus et la jeune femme lui portent, leur jette un regard méprisant : il est en quelque sorte le prolongement, au niveau diégétique, du regard du locuteur et il redouble la condamnation. Ce refus de la passion n'est certes pas étranger à la pédérasie grecque : comme nous le rappelons plus loin, l'éthique philosophique fait de l'amour homosexuel une forme supérieure de l'amour qui, si elle n'exclut pas tout commerce charnel, tire sa valeur de sa capacité de sublimation ; de la même manière, dans la morale sociale grecque, l'éromène ne doit pas céder trop vite aux avances de l'éraсте, qui ne doit pas se montrer trop pressant. Or c'est bien en tant qu'il ne maîtrise pas son désir pour Néarque, et non en tant qu'il aime un jeune homme de naissance libre, que Pyrrhus est stigmatisé par Horace : autrement dit pour un motif qui n'est pas spécifiquement romain. Mais il ne faut sans doute pas s'exagérer ici l'influence de la pensée grecque. La place occupée par la relation hétéroérotique dans la même ode interdit de le faire.

Dans l'*Ode* III, 20, sur l'échelle de la folie amoureuse, la relation hétérosexuelle semble tout d'abord l'emporter, et la relation homosexuelle lui servir à la fois de cadre et de faire-valoir. La métaphore du combat amoureux offre en effet à Pyrrhus de véritables armes (des flèches au v. 9), tandis que la jeune femme se bat avec les dents dont la métaphore animale des premiers vers l'a dotée. Elle est prête pourtant à affronter des bataillons de jeunes gens pour récupérer Néarque : le tableau est celui d'une lionne enragée se jetant au milieu des guerriers. Mais Pyrrhus n'est finalement pas en reste, et il se montre prêt, lui aussi, à se jeter avec ardeur dans le combat amoureux et à disputer l'exclusivité de Néarque. Au milieu de cette rage érotique qui se déchaîne de tous bords, le personnage le plus intéressant est sans nul doute Néarque. Il attend l'issue du combat avec une

30 Sur les motifs homériques dans l'*Ode* III, 20, voir Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004, p. 241-243, qui relèvent en particulier l'image homérique de la lionne à qui l'on enlève ses petits (Homère, *Il.* XVII, 133 ; XVIII, 318).

31 La conjecture de Peerlkamp (1834), qui comprend « pour savoir si le butin te reviendra ou si elle sera la plus forte », est adoptée par Mueller (1875) et Klingner (1970). Mais *illi* est la leçon donnée par tous les manuscrits et elle est retenue par la plupart des éditeurs.

indifférence méprisante, qu'il manifeste en écrasant la palme de la victoire³². Aux yeux de Néarque, Pyrrhus et la jeune femme sont donc deux amants interchangeables : il renvoie l'amour homoérotique et l'amour hétéroérotique dos-à-dos. De ce point de vue, Horace ne rompt pas avec la tradition élégiaque illustrée par Tibulle : le poète, chez Tibulle, est prêt à faire pour Marathus les mêmes folies que pour Délie ; Pyrrhus, dans l'*Ode* III, 20, se montre finalement aussi fou que la jeune maîtresse de Néarque. Le poète stigmatise la passion de Pyrrhus pour les mêmes motifs qu'il condamne la passion de la jeune femme : non pas en tant que passion pédérastique, au nom d'une éthique grecque qui insiste sur la valeur pédagogique de la pédérastie et exige la maîtrise du désir, mais en tant que passion amoureuse, au nom d'une éthique érotique qui refuse les souffrances de l'amour et qui est à l'œuvre, comme nous l'avons vu, dans de nombreuses odes hétéroérotiques du recueil.

L'HOMOÉROTISME PRÉ-MATRIMONIAL : INFLUENCE DES MODÈLES GRECS

L'*Ode* II, 5 évoque une relation homoérotique pré-matrimoniale. On quitte ici la culture romaine, et la dimension érotique de l'ode aussi bien que sa dimension morale reposent sur des représentations clairement grecques, empruntées en particulier à la lyrique chorale.

Valeur initiatique de l'homoérotisme dans la lyrique chorale grecque

Le parthénée, chanté par un chœur de jeunes filles, offre un très bon exemple des représentations homoérotiques que l'on peut rencontrer dans la lyrique chorale grecque. Dans le premier parthénée d'Alcman, les choreutes louent la beauté de la coryphée Hagésichora. Les vers 51-53 chantent sa chevelure. Aux vers 46-49 et 58, elle est comparée à une cavale plus belle que toutes les autres³³. Claude Calame a montré que certains détails confèrent à l'éloge une dimension érotique. Il y a d'abord la couleur rouge au vers 64, qui se rapporte probablement au vêtement de la coryphée. Il y a surtout le vers 77 : ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τείρει. Le verbe τείρει, qui signifie « presser vivement » ou « user en frottant », revêt

32 Sur le mépris affiché par Néarque, voir Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 244, qui rapprochent le fait de fouler la palme de la victoire au pied de Prop., *Él.* I, 1, 4, Lucr., I, 78 et Cic., *Pis.* 61. Voir également Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962, p. 144 pour qui *interim* et *fertur* soulignent à la fois le détachement de Néarque et la distance ironique du locuteur.

33 Claude Calame dans Alcman, *Fragmenta*, éd. Claude Calame, Roma, Ateneo, 1983, p. 330, rapproche le motif d'Homère, *Il.* II, 480 sq., où Agamemnon est comparé à un taureau que l'on distingue dans le troupeau ; il comprend qu'Agido, la jeune fille dont on célèbre le départ, rivalise de beauté avec la coryphée Hagésichora, mais ne la supplante pas.

souvent un sens sexuel, qui ne fait ici guère de doute³⁴. Pour Claude Calame, l'homoérotisme du parthénée doit être compris à la lumière du rite initiatique dans lequel il s'inscrit : les parthénées étaient vraisemblablement associés à un rituel marquant l'accession des jeunes filles à l'âge de la maturité sexuelle et du mariage et, dans ce contexte, les vers homoérotiques commémoraient les relations qui prévalaient dans l'univers qu'elles s'apprêtaient à quitter³⁵. De fait, les parthénées d'Alcman étaient chantés à Sparte et si l'on en croit le témoignage de Plutarque, les pratiques homosexuelles avaient effectivement cours parmi les jeunes filles spartiates³⁶. C'est pourquoi l'hypothèse de Claude Calame est encore largement admise aujourd'hui³⁷. Il se peut que de telles pratiques aient existé dans d'autres cités de la Grèce archaïque. Certains fragments de Sappho, par exemple, semblent pouvoir être rattachés à ce type de lyrique initiatique, même si nous manquons d'éléments pour déterminer exactement la nature et le fonctionnement du thiasé et pour préciser les rapports que les jeunes filles y entretenaient avec la poétesse³⁸.

- 34 Voir Hésiode, fr. 298 M.W. Certains éditeurs retiennent la leçon τηρεῖ, de τηρέω « protéger ». Voir John A. Davison, « Notes on Alcman », *Proceedings of the IXth International Congress of Papyrology, Oslo, 19th-22nd August 1958*, Oslo, Norwegian Universities Press, 1961, p. 48 et Antonio Garzya, *Alcmane. I frammenti*, Napoli, Libreria Scientifica, 1954, p. 38 n. 69. Mais comme le fait remarquer Claude Calame dans Alcman, *Fragmenta*, éd. cit., 1983, p. 339-340, la leçon τείρει est confirmée par la scholie B 3 (b) 11 et l'émendation proposée par ces éditeurs repose finalement sur un glissement de τήρει, qui est la forme dialectale de τείρει, à τηρεῖ, qui est un tout autre verbe. Rien n'autorise à opérer un tel glissement.
- 35 Claude Calame fait le rapprochement avec les relations homoérotiques dans l'entourage de Sappho (*Les Chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, Ateneo e Bizarrì, 1977, p. 86-97).
- 36 Plutarque, *Lyc.*, 18, 4. Mais il est difficile de savoir dans quelle mesure ces relations impliquaient ou non un commerce sexuel.
- 37 Eva Stehle considère, quant à elle, que le parthénée était chanté lors d'un rituel lié aux récoltes et non lors d'un rite initiatique. Elle s'appuie notamment sur le fait que, dans le premier parthénée d'Alcman, les jeunes filles apportent une charrue à la déesse de l'Aube et chassent l'étoile Sirius. La déesse de l'Aube représenterait alors le moment favorable aux moissons et l'étoile Sirius la chaleur, qui menace l'Aube et rend les moissons plus difficiles. Mais de nombreux éditeurs comprennent qu'elles apportent un vêtement, et non une charrue, à la déesse de l'Aube, que rien n'associe généralement aux moissons. L'hypothèse repose sur des arguments bien fragiles et n'explique en rien la dimension érotique du parthénée (*Performance and Gender in Ancient Greece*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1997, p. 71-90). Sur la fonction du parthénée, voir aussi Carlo Odo Pavese, *Il grande partenio di Alcmane*, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1992 ; Mario Puelma, « Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment », *Museum Helveticum*, 34, 1977, p. 1-55.
- 38 Sur une lecture initiatique de la lyrique sapphique, voir Reinhold Merkelbach, « Sappho und ihr Kreis », *Philologus*, 101, 1957, 1-29/1957, p. 1-29 ; Claude Calame, « Sappho's group: an initiation into womanhood », dans Ellen Greene (dir.), *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996, p. 113-124 ; André Lardinois, « Subject and circumstance in Sappho's poetry », *Transactions of the American Philological Association*, 124, 1994, p. 57-84 ; André Lardinois, « Who sang Sappho's songs? », dans Ellen Greene (dir.), *Reading Sappho. Contemporary*

Dans l'Ode II, 5, Horace associe la représentation d'un amour homoérotique pré-matrimonial à l'évocation d'un chœur. Et contrairement à ce que fait Catulle dans l'épithalame du *Carmen* 61, il ne le romanise pas en identifiant l'amant au *puer delicatus*. Dans les dernières strophes, le poète déclare que Lalagé sera bientôt prête à supporter le joug du mariage et sera aimée comme ne le furent jamais ni Pholoé, ni Chloris, ni Gygès :

*iam proterua
fronte petet Lalage maritum,*

*dilecta, quantum non Pholoe fugax,
non Chloris albo sic umero nitens
ut pura nocturno renidet
luna mari Cnidiusue Gyges,*

*quem si puellarum insereres choro,
mire sagacis falleret hospites
discrimen obscurum solutis
crinibus ambiguoque uoltu.*

bientôt, d'un air effronté
Lalagé réclamera un mari,

aimée comme ne le furent ni Pholoé qui s'enfuit,
ni Chloris dont la blanche épaupe brille
comme luit dans une nuit sans nuages
le reflet de la lune sur la mer, ni non plus Gygès le Cnidiien

qui, mêlé à un chœur de jeunes filles,

approaches, *op. cit.*, p. 150-172. Contre une telle interprétation voir Holt N. Parker, « Sappho schoolmistress », *Transactions of the American Philological Association*, 123, 1993, p. 309-351 = 1996, p. 146-183, qui préfère rapprocher la poésie de Sappho de la poésie symposiaque masculine et Eva Stehle, *Performance and gender in Ancient Greece*, *op. cit.*, 1997, p. 271-275. Pour une opinion plus nuancée et plus prudente, voir Antonio Aloni dans *Saffo, Frammenti*, éd. Antonio Aloni, Firenze, Giunti, 1997, p. xi-xxix et Gregory O. Hutchinson, *Greek lyric poetry. A commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford/New York, Oxford UP, 2001, p. 144-146. Sur la difficulté à définir la nature du thiasos et sur sa proximité avec l'hétairie d'Alcée, voir Stefano Caciagli, « Lesbos and Athènes entre πόλις et οἰκία », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 35-48.

tromperait admirablement les hôtes les plus sagaces
par son identité incertaine, les cheveux
dénoués et le visage ambigu³⁹.

338

De l'avis de tous les commentateurs, le poète oppose ici l'amour durable que Lalagé sera bientôt capable de susciter aux amours fugitives qu'a jusque-là connues son *maritus*. Si Gygès peut figurer au nombre des amours passées du *maritus*, c'est qu'il est un tout jeune homme, encore à un âge où la différenciation sexuelle n'est pas complètement faite, où il peut être confondu avec une jeune fille. C'est le sens qu'il faut donner à l'adjectif *ambiguo* par lequel le poète caractérise son visage. C'est également le sens de l'image finale. Gygès se cachant au milieu d'un chœur de *puellae* rappelle Achille se dissimulant au milieu des jeunes filles de Skyros avant la guerre de Troie⁴⁰. Tout l'intérêt de l'épisode d'Achille à Skyros est de poser la question de la féminisation du héros, comme l'attestent les représentations picturales que nous avons pu conserver et qui prêtent à Achille non seulement des vêtements, mais aussi un teint et une gestuelle féminine⁴¹. Si Gygès a pu être un objet amoureux pour le *maritus* de Lalagé, c'est bien en tant que *puer* efféminé, parce qu'il n'était pas encore complètement différencié sexuellement. Mais dans l'épisode de Skyros, rien n'indique que les jeunes filles au milieu desquelles se cache Achille soient en train de danser ou de chanter. Le *puellarum chorus* est un détail proprement horatien et, dans les *Odes*, il apparaît nécessairement comme une allusion à la lyrique grecque : le chœur des jeunes filles évoque les chants choraux de la Grèce archaïque et Gygès, jeune homme sexuellement immature, renvoie à l'érotisme pré-matrimonial qui caractérise les parthénées ou la lyrique sapphique. Il ne s'agit évidemment pas de penser qu'Horace cherche ici à imiter Alcman ou Sappho, mais simplement de noter

39 Horace, *Carm.* II, 5, 15-24.

40 Apollod., III, 13, 8. Voir Hans Peter Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, op. cit., p. 373-374; Elizabeth H. Sutherland, *Horace's well-trained Reader*, op. cit., p. 23-43; Eleanor W. Leach, « Hypermestra's *querela*: coopting the Danaids in Horace *Ode* 3.11 and in Augustan Rome », *Classical World*, 102/1, 2008, p. 13-32; Bénédicte Delignon, « Érotisme et mariage dans la lyrique amoureuse d'Horace : l'exemple de l'*Ode* II, 5 », *Euphrosyne*, 409, 2012, p. 95-108.

41 Sur les représentations picturales d'Achille à Skyros, voir Jean-Christophe Jolivet, « La dispute d'Ovide et des Alexandrins ou Briséis γραμματικωτάτη : trois problèmes homériques et une *quaestio ovidiana* dans la troisième *Héroïde* », dans Jacqueline Fabre-Serris et Alain Deremetz (dir.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne* (Héroïdes et Amours) en hommage à Simone Viarre, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999, p. 23 n. 1. Il renvoie à *LIMC* I, art. Achilleus, n° 95-104. Voir aussi Eleanor W. Leach, « Hypermestra's *querela*: coopting the Danaids in Horace *Ode* 3.11 and in Augustan Rome », art. cit., p. 12-32; Elizabeth H. Sutherland, « Vision and desire in Horace c. 2.5 », *Helios*, 24, 1997, p. 23-43, qui renvoie aux fresques de Pompéi, et en particulier à la peinture de la maison des Dioscures, où le visage d'Achille est peint dans la couleur claire qui est habituellement réservée aux femmes.

qu'en mentionnant le chœur des jeunes filles, il inscrit le jeune amant Gygès dans la tradition grecque d'un homoérotisme à valeur initiatique, le distinguant nettement de la figure romaine du *puer delicatus*.

Morale matrimoniale et lyrique sapphique dans l'Ode II, 5

Si la valeur érotique de la figure de Gygès repose sur une représentation empruntée à la lyrique chorale, la valeur morale du poème doit elle aussi à la culture grecque. Comme nous l'avons montré précédemment, l'Ode II, 5 est construite autour d'un premier mouvement qui invite au mariage et à la maîtrise du désir, suivi d'un second mouvement qui, sous couvert de dresser la liste des amours auxquelles le jeune époux renoncera, dit l'incontrôlable effusion de la passion érotique⁴². Ce second mouvement culmine avec l'évocation de Gygès. Contrairement aux Odes II, 9 et III, 20, l'Ode II, 5 ne condamne absolument pas la relation homoérotique, et l'éloge de Gygès est même plus développé que celui de Pholoé et de Chloris et constitue le dernier élément de la séquence ascendante. L'Ode II, 5 n'en a pas moins une valeur morale : si la forte charge érotique des dernières strophes réaffirme la puissance de l'amour, les premières strophes chantent la nécessité du mariage et du contrôle des passions. Mais contrairement à Catulle qui, dans le *Carmen* 61, fait de l'ancien amant du fiancé un *puer delicatus*, inscrivant ainsi l'évocation de l'homoérotisme pré-matrimonial dans un cadre romain, Horace demeure en territoire grec : l'invitation au mariage passe en effet par une imitation des épithalames de Sappho, comme nous avons eu l'occasion de le voir⁴³, et Gygès, qui rappelle Achille à Skyros, n'est absolument pas présenté comme un jeune esclave. La morale matrimoniale est à l'œuvre dans de nombreuses odes hétéroérotiques, mais il est intéressant de noter que, dans une ode qui chante un amour homoérotique pré-nuptial de type grec, inspiré de la lyrique chorale, Horace confère à la morale matrimoniale une forme grecque. L'idée que le mariage constitue l'accession à une certaine maturité marquée, entre autres, par le renoncement à la passion érotique n'est évidemment pas étrangère à la culture romaine : elle est ainsi au cœur des comédies de Plaute ou de Térence et on la retrouve dans la philosophie cicéronienne des passions, qui accorde au *decorum* et au critère de l'âge la place qu'on a vue⁴⁴. Mais Horace choisit ici de la traiter sur un mode exclusivement grec. Ce choix tient sans doute à l'expérimentation poétique qui est la sienne dans les Odes, où il s'agit d'inventer une lyrique latine inspirée de la lyrique grecque. On peut également y voir une manière

42 Voir *supra*, p. 285.

43 Voir *supra*, p. 283.

44 Voir *supra*, p. 125-126.

de souligner le caractère universel de la morale matrimoniale, qui admet les passions pour autant qu'elles soient rattachées au temps pré-nuptial.

LA PÉDÉRASTIE AU LIVRE IV DES *ODES*: INFLUENCE DES MODÈLES GRECS

Dans les *Odes* IV, 1 et IV, 10, le poète chante son amour pour le jeune Ligurinus. Là encore, l'inspiration grecque permet à la fois de réaffirmer la puissance érotique de cette relation de type pédérastique, tout en conférant aux deux poèmes une valeur morale.

Valeur initiatique de la pédérastie dans la tradition philosophique grecque

340 La valeur initiatique de l'homoérotisme n'est pas réservée à la lyrique archaïque. On la retrouve dans la tradition philosophique grecque. Mais il ne s'agit plus de l'amour pré-matrimonial que se portent deux jeunes gens de même sexe, mais de l'amour qu'un homme d'âge mûr porte à un jeune homme, autrement dit d'un amour pédérastique.

Cette tradition commence avec l'Académie. Dans *Le Banquet*, Socrate, se faisant l'écho de l'enseignement qu'il a reçu de Diotime, définit l'amour comme « amour de la procréation et de l'enfantement dans le beau⁴⁵ ». Mais l'amour du beau doit conduire l'homme du monde sensible au monde des formes : l'amour de la beauté des corps doit mener à l'amour de la beauté des âmes et des belles actions, qui doit lui-même conduire à l'amour du beau en soi, c'est-à-dire à la véritable connaissance du beau⁴⁶. Ces trois étapes correspondent aux trois fonctions de l'amour : la fécondité biologique, la fécondité de la pensée et l'ordonnance de la cité⁴⁷. Cet exposé est suivi de l'arrivée d'Alcibiade qui, faisant l'éloge de Socrate, révèle l'amour qu'il lui porte et la jalousie qu'il nourrit à l'égard de son rival Agathon. L'amour que *Le Banquet* met en scène est donc pédérastique. Ce n'est pas pour étonner. En associant amour des beaux corps et fécondité biologique, la définition socratique de l'amour relègue l'amour hétérosexuel au dernier rang, celui du monde sensible. Seul l'amour pédérastique autorise le processus de sublimation par lequel le philosophe dépasse l'amour du beau corps pour accéder à l'amour de la belle âme et des belles actions, qui lui permettra finalement de contempler le beau en soi. C'est le sens qu'il faut donner à l'opposition d'Aphrodite Ourania et d'Aphrodite Pandemos : celui qui est inspiré par Aphrodite Ourania aime les garçons ; celui qui est inspiré par Aphrodite Pandemos, l'Aphrodite vulgaire, aime les femmes.

45 Platon, *Le Banquet* 206e : Τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ.

46 Platon, *Le Banquet* 210b-211b.

47 Platon, *Le Banquet* 208e-209b.

Seule Aphrodite Ourania peut conduire à la découverte du beau en soi⁴⁸. Platon regarde donc l'amour pédérastique comme une forme d'amour supérieure à l'amour hétérosexuel et en fait un moyen de progresser sur le chemin de la vérité, puisqu'il permet de passer du monde sensible au monde des formes. À partir de Platon, il existe une tradition philosophique de l'éloge de la pédérastie, que l'on retrouve notamment chez les stoïciens.

Selon Chrysippe, l'amour (ἔρωσ) est une forme d'ἐπιθυμία, c'est-à-dire une forme de désir⁴⁹. Or l'ἐπιθυμία fait partie des quatre passions principales qui font obstacle à l'ἀπαθεία que doit rechercher le sage. C'est pourquoi il lui est interdit :

ἔρωσ δέ ἐστιν ἐπιθυμία <καί> οὐχι περὶ σπουδαίους· ἔστι γὰρ ἐπιβολὴ φιλοποΐας διὰ κάλλος ἐμφαινόμενον.

L'amour est un désir qui n'atteint pas les sages ; c'est en effet un effort pour se faire un ami à cause de sa beauté manifeste⁵⁰.

Ailleurs, Chrysippe loue pourtant l'amour et le conseille au sage :

Καὶ ἐρασθήσεται δὲ τὸν σοφὸν τῶν νέων, τῶν ἐμφαινόντων διὰ τοῦ εἶδους τὴν πρὸς ἀρετὴν εὐφυΐαν.

Le sage sera amoureux des jeunes gens, de ceux qui manifestent par leur apparence une disposition naturelle pour la vertu⁵¹.

L'amour n'est ici autorisé au sage que parce qu'il se porte vers un jeune homme naturellement disposé à la vertu : la pédérastie devient un chemin vers le perfectionnement moral⁵². Comme dans la pensée platonicienne, c'est alors

48 Platon, *Le Banquet* 181b. Sur l'éloge de l'amour pédérastique dans *Le Banquet*, voir Thierry Ménissier, *Éros philosophe. Une interprétation philosophique du Banquet de Platon*, Paris, Kimé, 1996, p. 72-74, qui montre que cet éloge repose également sur le vieil idéal homérique de la virilité : pour Phèdre et Pausanias, être amoureux rend courageux et viril. Voir aussi Thomas K. Hubbard, *Homosexuality in Greece and Rome. A sourcebook of basic documents*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2003, p. 163-166 ; Eva Cantarella, *Secondo natura, op. cit.*, p. 83-89, qui fait remarquer qu'à l'opposition entre l'Aphrodite Ourania et l'Aphrodite Pandemos du *Banquet* répond, dans les *Lois* 636e l'opposition entre l'amour *kata physin* et l'amour *para physin*, autrement dit l'amour avec les femmes dont le but est la procréation et l'amour avec les hommes dont le but n'est pas la procréation, mais la *paideia*.

49 Voir S.V.F. III, 396 = Diog. Laërt., VII, 113-114.

50 S.V.F. III, 396 = Diog. Laërt., VII, 113.

51 S.V.F. III, 716 = Diog. Laërt., VII, 129. Voir aussi S.V.F. III, 650 = Stobée, *Ec.* II, 115, 1 W., où Chrysippe, après avoir à nouveau défini l'amour comme un désir d'amitié en raison d'une belle apparence, conseille au sage d'être amoureux.

52 Plutarque, *De comm. not.* 28, 1073c note que l'amour, selon les stoïciens, est une chasse (θήρα) pour attraper un jeune homme certes imparfait, mais naturellement disposé pour

une forme d'amour autorisée, et même valorisée pour la vertu philosophique qui est la sienne. Cet amour initiatique n'exclut pas le désir physique, puisque l'aptitude de l'amant à la vertu se manifeste à travers sa beauté : c'est la beauté physique de l'être aimé qui déclenche l'amour, même si cet amour est ensuite un désir d'amitié, c'est-à-dire qu'il ne se limite pas à un commerce charnel et vaut comme moyen de progresser sur le chemin du bien.

Pour éclairer l'opposition stoïcienne entre l'amour défini comme une ἐπιθυμία et à ce titre interdit au sage, et l'amour défini comme une ἐπιβολή ou comme un *conatus* et à ce titre recommandé au sage, Martha Nussbaum se tourne à juste titre vers le contexte culturel grec⁵³. S'appuyant sur l'étude de vases et de textes littéraires, elle met en évidence deux visions de l'amour en Grèce, la première rattachant l'amour à la folie et à la maladie, la seconde le rattachant à l'éducation et à la recherche de la vertu. Si l'amour comme maladie ou comme folie est indifféremment hétéro- ou homosexuel, l'amour éducatif est exclusivement pédérastique et vise le lien qui unit l'éraсте à l'éromène⁵⁴. Cette distinction correspond tout à fait aux pratiques grecques. La παιδραστία, pratique pédérastique masculine réservée à l'élite, se donne en effet comme le moyen de réaliser la παιδεία, c'est-à-dire d'atteindre ce niveau d'éducation sans lequel on ne peut être un homme libre⁵⁵. La relation homosexuelle, parce qu'elle se donne un but éducatif, est nécessairement une relation asymétrique : celle de l'éraсте et de son éromène. C'est une pratique socialement admise, mais qui a ses codes : l'éromène ne doit pas désirer l'éraсте, ni se livrer à lui trop rapidement, mais seulement après une cour assidue et comme par convenance ; il doit s'assurer que la motivation de l'éraсте n'est pas purement sexuelle⁵⁶.

342

la vertu.

53 Martha Nussbaum, « Eros and the wise: the stoic response to a cultural dilemma », *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 13, 1995, p. 234.

54 Pour Martha Nussbaum, il ne s'agit donc absolument pas d'opposer un ἔρωσ défini comme appétit sexuel face à la beauté et un ἔρωσ défini comme appétit de vertus face à un jeune homme doué de qualités particulières, mais d'opposer un ἔρωσ réductible à l'appétit sexuel et un ἔρωσ sensible à la fois à la beauté du corps et à la beauté de l'âme, qui n'exclut pas la sexualité mais qui ne se limite pas à elle et qui est avant tout appétit pour la vertu. La sexualité est finalement une question indifférente pour définir les types d'amour et le rapport que le sage entretient avec eux.

55 Voir Thierry Ménissier, *Éros philosophe*, *op. cit.*, p. 72-74.

56 Sur les codes sociaux de la relation pédérastique, voir Eva Cantarella, *Secondo natura*, *op. cit.*, p. 34-47 ; David H. Halperin, « Plato and the Erotic Reciprocity », *Classical Antiquity*, 5, 1986, p. 60-80, qui souligne que dans le *Phèdre* 255c-e, Platon rompt avec les convenances sociales en imaginant la réciprocité du désir entre les deux amants et qu'il cherche ainsi à supprimer le pôle passif et le pôle actif de la relation pédérastique, pour lui substituer une relation dans laquelle chacun est actif dans la recherche du bien et du vrai. Kenneth J. Dover s'appuie sur l'iconographie pour affirmer que les codes sociaux de la pédérastie interdisaient la pénétration anale. Les représentations sont en effet toujours les mêmes : à l'étape de la séduction, l'éraсте effleure d'une main le visage de l'éromène, et de l'autre ses organes génitaux ; à l'étape sexuelle, le pénis de l'éraсте

Platonisme et stoïcisme illustrent donc une tradition philosophique qui fait de la pédérastie un moyen de progresser sur le chemin de la sagesse, et cette tradition, qui ne se retrouve pas à Rome, est étroitement liée à la place qu'occupe la pédérastie dans la société grecque à partir de l'époque classique.

Ligurinus et la valeur initiatique de la pédérastie dans les *Odes*

Au livre IV des *Odes*, la relation du poète avec Ligurinus est présentée comme la relation pédérastique d'un homme mûr avec un jeune homme de naissance libre et correspond parfaitement à la relation qu'entretiennent, dans la culture grecque classique, l'éraсте et son éromène. La fin de l'ode exclut en effet de voir en Ligurinus un *puer delicatus*:

*Nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam uolucrum sequor
te per gramina Martii
Campi, te per aquas, dure, uolubilis.*

Mais dans les songes de la nuit,
déjà je te possède, tu es mon prisonnier, déjà je te poursuis quand, vif et léger,
tu traverses les gazons du Champ de Mars,
quand, insensible, tu traverses les eaux qui roulent⁵⁷.

La mention du Champ de Mars renvoie à l'exercice militaire des jeunes Romains. Les eaux sont certainement celles du Tibre, la natation faisant également partie de l'*exercitatio*. S'il participe à l'entraînement militaire, Ligurinus est nécessairement de naissance libre. Dans la même *Ode* IV, 1, le poète se présente lui-même comme un homme d'âge mûr, dont la carrière amoureuse touche à sa fin. La relation est donc pédérastique, au sens grec du terme, et comme la relation pédérastique grecque, elle comporte une dimension initiatique, qui apparaît clairement dans l'*Ode* IV, 10 :

*O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum ueniet pluma superbiae
et, quae nunc umeris inuolitant, deciderint comae,*

se trouve entre les cuisses de l'éromène (*Greek Homosexuality*, Cambridge [Mass.], Harvard UP, [1979] 1989, p. 96-98). Mais Eva Cantarella fait remarquer que dans la représentation hétérosexuelle, la pénétration n'est représentée qu'avec les hétaires et que l'on n'en conclut pas, pour autant, que les époux n'avaient pas de rapports sexuels avec leurs épouses (*Secundo natura, op. cit.*, p. 44). Ces représentations peuvent tout à fait s'expliquer par une volonté de minimiser la dimension sexuelle de la relation pédérastique, pour souligner sa dimension éducative : elles ne permettent pas de savoir quelle était exactement la nature de la sexualité pédérastique.

57 Hor., *Carm.* IV, 1, 37-40.

*nunc et qui color est puniceae flore prior rosae
mutatus Ligurinum in faciem uerterit hispidam,
dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum :
« Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
uel cur his animis incolumes non redeunt genae? »*

Ô toi, cruel encore et fort des dons de Vénus,
lorsque viendra le duvet que n'attend pas ton orgueil,
lorsque les cheveux qui maintenant flottent sur tes épaules auront été coupés,
que le teint qui maintenant l'emporte sur la fleur pourpre du rosier
se sera transformé, faisant de Ligurinus une face rugueuse,
tu diras, hélas, chaque fois que dans ton miroir il te semblera être un autre :
« Mes pensées d'aujourd'hui, pourquoi ne les avais-je pas enfant,
ou pourquoi, avec de tels sentiments, ne puis-je retrouver mes joues imberbes ?⁵⁸ »

344

Ligurinus est décrit comme un *puer* (v. 7) encore imberbe, qui porte les cheveux longs et qui est doté d'un teint de rose, comparaison généralement réservée au visage des jeunes filles. Comme Gygès, Ligurinus n'est désirable que parce qu'il offre une beauté toute féminine, que parce qu'il est encore indifférencié sexuellement. Mais si le poète insiste ici sur ce point, c'est moins pour faire l'éloge de sa beauté que pour le convaincre qu'il doit se hâter de céder à ses avances : lorsqu'il sera devenu physiquement un homme, il sera trop tard⁵⁹. L'amour pédérastique est donc clairement présenté, dans l'*Ode* IV, 10, comme une étape de l'initiation du jeune homme, limitée à la période pré-matrimoniale. C'est d'ailleurs bien la posture d'éraсте initiateur que le poète adopte ici : tout en cherchant à séduire Ligurinus, il évoque la fuite du temps, question qui se trouve au cœur de la morale érotique des *Odes* ; autrement dit, il n'entend pas initier Ligurinus sur le seul plan sexuel, mais aussi sur le plan éthique. Il imagine les regrets qui s'empareront de Ligurinus lorsqu'il sera devenu homme et qu'il ne pourra plus jouir de son indifférenciation sexuelle. La lamentation des deux derniers vers repose sur l'opposition de *mens* et *animae* d'un côté et de *puer* et *genae* de l'autre, c'est-à-dire sur l'opposition de la sagesse et de la beauté qui paraissent irréconciliables, la première n'arrivant que lorsque la seconde a fui. C'est précisément cette opposition qui légitime la pédérastie dans la pensée

⁵⁸ Hor., *Carm.* IV, 10.

⁵⁹ On retrouve le même motif dans un certain nombre de poèmes adressés aux femmes (Hor., *Carm.* I, 25, III, 25 et IV, 13). Mais chez les femmes, c'est le vieillissement physique qui met un terme à toute vie amoureuse ; chez Ligurinus, c'est l'accession à la maturité et à la différenciation sexuelle qui finira par exclure toute relation érotique avec le poète.

grecque : le couple de l'éraсте et de l'éromène associe, dans l'amour, la sagesse et la beauté qui ne peuvent être réunies en une seule et même personne.

L'*Ode* IV, 10 s'inscrit dans la série des odes qui chantent le *carpe diem*, mais Horace compose une variation pédérastique d'inspiration grecque autour du motif, dont il redouble ainsi à la fois la valeur érotique et la valeur morale. Dans les odes hétéroérotiques, le motif du *carpe diem* vaut comme stratégie de séduction et chante ainsi la puissance du désir du poète, qui invite la jeune fille à céder à ses avances. Horace ajoute ici à l'érotisme du motif l'érotisme inhérent à la relation pédérastique grecque. Le motif du *carpe diem* relève par ailleurs d'une morale érotique d'inspiration épicurienne, qui invite à cantonner l'amour à l'instant présent pour éviter les souffrances de la passion. Cette valeur morale est redoublée ici car en contexte pédérastique, l'invitation à vivre dans le présent devient un élément de l'initiation du jeune homme et le poète endosse la posture de l'éraсте qui, dans les représentations grecques, est une posture morale.

Pédérastie et morale matrimoniale dans l'*Ode* IV, 1

Dans l'*Ode* IV, 1, l'évocation de l'amour du poète pour Ligurinus est associée à la morale matrimoniale. Comme nous avons eu l'occasion de le montrer, plusieurs éléments rattachent Paulus Maximus à la lyrique nuptiale et font de lui, à l'opposé de Ligurinus, un jeune homme prêt au mariage⁶⁰. Paulus Maximus est présenté en ces termes :

*Namque et nobilis et decens
et pro sollicitis non tacitus reis
et centum puer artium
late signa feret militiae tuae,
et, quandoque potentior
largi muneribus riserit aemuli,
Albanos prope te lacus
ponet marmoream sub trabe citrea*

car, noble et beau,
capable d'éloquence pour les accusés tourmentés,
enfant aux cent talents,
il portera loin les enseignes de ton combat

60 Voir *supra*, p. 131-132. Les commentateurs ont souvent souligné le contraste qui oppose, dans l'*Ode* IV, 1, la Vénus stable et triomphante de Paulus Maximus et la Vénus instable et douloureuse du poète. Voir en particulier Michael C. J. Putnam, *Artifices of eternity. Horace's fourth book of Odes*, Ithaca/London, Cornell UP, 1986, p. 38-39. Mais le contraste qui oppose Ligurinus et Paulus Maximus ne mérite pas moins de retenir l'attention et structure lui aussi l'ode.

et quand, plus fort
 que les cadeaux d'un rival prodigue, il en aura bien ri,
 près des lacs alpins
 il te dressera, tout en marbre, sous une charpente de thuya⁶¹.

346

Comme Ligurinus, Paulus Maximus porte le nom de *puer*. Mais la métaphore de la *militia amoris*, le thème du rival et des cadeaux, suffisent à convoquer l'hétéroérotisme élégiaque et à arracher Paulus Maximus à l'indifférenciation sexuelle. Les qualités d'orateur qui lui sont prêtées font par ailleurs de lui un homme accompli. Et de fait, au moment où Horace écrit l'*Ode* IV, 1, il doit avoir une trentaine d'années⁶². Le poème se construit donc autour d'un contraste entre la figure de Paulus Maximus, en âge de se marier et rattaché à la lyrique nuptiale, et la figure indifférenciée de Ligurinus, associée à la pédérastie. C'est une manière pour le poète de conférer à son amour pour Ligurinus une dimension morale : l'exemple de Paulus Maximus rappelle qu'il est limité dans le temps et devra laisser place à l'hétéroérotisme de type matrimonial.

La relation du poète et de Ligurinus s'inscrit donc sur fond de représentations grecques. L'âge du poète, la cour assidue qu'il fait à Ligurinus et l'indifférence apparente du jeune homme, l'initiation morale associée à l'initiation sexuelle, la lyrique nuptiale qui rappelle qu'à la pédérastie succédera l'hétérosexualité matrimoniale sont autant d'éléments qui permettent à Horace de conjuguer érotisme et morale dans les *Odes* IV, 1 et IV, 10. L'injonction à jouir de l'instant présent et l'invitation au mariage sont des motifs moraux que l'on retrouve dans les odes hétéroérotiques et qui sont également latins. Mais Horace en propose ici une version homoérotique d'inspiration grecque. On peut s'interroger sur l'importance que prend le modèle grec au livre IV et se demander pourquoi, alors que l'homoérotisme dans les trois premiers livres n'apparaît que dans très peu d'odes et se trouve réservé à d'autres personnages que le poète, l'amour du poète pour Ligurinus occupe une telle place. Le contexte dans lequel Horace compose le livre IV est une explication possible. Il a déjà écrit le *Carmen Saeculare*, il est devenu, en quelque sorte, la voix poétique de la cité. Il tient à maintenir une veine érotique dans le dernier livre des *Odes*, mais son âge, son statut et la dimension nettement politique du recueil y font d'une certaine manière obstacle. En se dotant d'un nouvel *ethos* érotique, l'*ethos* grec de

61 Hor., *Carm.* IV, 1, 13-20.

62 Paulus Maximus fut consul en 11 av. J.-C. Dans la mesure où l'âge légal du consulat était alors 33 ans, il doit avoir une trentaine d'années au moment où Horace écrit l'*Ode* IV, 1. Voir François Villeneuve dans Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 156 n. 3 ; Timothy S. Johnson, *A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 2004, p. 50-51, *R.E.* VI, 1780-89 s.u. *Fabius* 102.

l'éraсте, c'est-à-dire d'un homme d'âge mur capable d'associer désir sexuel et initiation philosophique, érotisme et sagesse⁶³, il pourrait tout simplement chercher à légitimer cette persistance de l'inspiration érotique et à indiquer clairement qu'elle est un jeu poétique, au sein duquel il endosse un rôle qui n'est évidemment pas le sien : Horace ne saurait aimer un jeune homme de naissance libre et il est évident pour chacun qu'il met ici en scène une *persona* qui ne lui doit rien. Les odes homoérotiques « à la grecque » apparaissent clairement comme une fiction et, à ce titre, elles n'enlèvent rien à la nouvelle *auctoritas* d'Horace.

Horace propose donc dans ses *Odes* un traitement de l'homoérotisme tout à fait singulier. L'*Ode* II, 9 est certes d'inspiration plus romaine que grecque : elle représente la seule relation homosexuelle admise à Rome, celle du *dominus* et de son *puer delicatus*, et se réapproprie la morale du *modus* souvent l'œuvre dans les *solacia*. Horace est alors l'héritier de Catulle. L'*Ode* III, 20 met en scène la relation entre deux jeunes gens de naissance libre, impensable à Rome. Mais le traitement n'a en réalité rien de grec, puisqu'Horace transfère en situation homoérotique des motifs et une morale hétéroérotiques, comme le fait Tibulle dans ses élégies à Marathus. Mais dans d'autres *Odes*, le mélange des cultures est véritablement à l'œuvre. Dans l'*Ode* II, 5, la figure de Gygès est associée à un homoérotisme pré-matrimonial emprunté à la lyrique chorale archaïque et la valeur morale du poème est introduite par une référence à la lyrique nuptiale de Sappho. Au livre IV, l'amour du poète pour Ligurinus s'inspire du modèle

63 La dimension initiatique de l'*Ode* IV, 10 a été perçue par de nombreux commentateurs, qui lui ont donné une valeur métapoétique. Pour Eduard Fraenkel, avec l'*Ode* IV, 10, Horace se retourne en réalité vers sa propre jeunesse (*Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 415). L'idée est reprise par Michael C. J. Putnam, qui s'appuie notamment sur les significations du nom *Ligurinus* : il peut être rapproché de l'adjectif λιγύς, qui signifie « au son clair, harmonieux », mais évoque aussi le Ligurien Cycnus, personnage de l'*Énéide* qu'Apollon a doté d'une voix douce et qui est l'amant de Phaeton (*Énéide*, X, 185-193 et Servius *ad Aen.* 10.189 ; Pausanias, 1.30.3 qui cite un musicien nommé Cycnus, roi des Liguriens). Or à sa mort, Cycnus se transforme en cygne (Ovide, *Met.* II, 367-380). Michael Putnam, rapprochant cet épisode de l'*Ode* III, 20 dans laquelle le poète se transforme lui-même en cygne lors de son apothéose, fait de Ligurinus, avatar du Cycnus de l'*Énéide*, un double du poète lui-même. C'est dans cette perspective qu'il faudrait comprendre le fait que le char de Vénus soit tiré par des cygnes au début de l'*Ode* IV, 1 et le fait que la barbe de Ligurinus soit désignée par le terme tout à fait insolite de *pluma* dans l'*Ode* IV, 10 (*Artifices of Eternity. Horace's fourth Book of Odes*, *op. cit.*, p. 43-46). Tout ceci ne peut bien sûr pas être prouvé, mais l'hypothèse est ingénieuse et le faisceau d'indices assez convaincant. Si l'on admet qu'Horace voit en Ligurinus un double de lui-même, la relation pédérastique prend alors un sens métaphorique. Mais elle ne peut endosser ce sens que si l'on veut bien prendre en compte la dimension initiatique de la pédérastie : son double jeune ignore tout du temps qui passe, lui-même sait que la seule véritable sagesse consiste à profiter de l'instant présent, en raison même de son caractère éphémère ; le couple de l'éraсте et de l'éromène figure alors le parcours que le poète a accompli sur la voie de la sagesse.

pédérastique de la philosophie grecque et c'est à nouveau la lyrique archaïque qui permet de conjuguer chant érotique et morale. La morale des *Odes* II, 5, IV, 1 et IV, 10 n'est pas spécifiquement grecque : elle réaffirme la valeur du mariage ou l'importance de cantonner l'amour à l'instant présent ; ce sont des motifs que l'on retrouve également dans les odes hétéroérotiques. Mais toute l'originalité d'Horace réside dans le fait d'associer cette morale à un homoérotisme d'inspiration grecque et de la construire à partir de références à la lyrique archaïque. On mesure à quel point le défi des *Odes*, qui entendent fonder une lyrique latine, est aussi pour Horace un terrain d'expérimentation poétique.

CONCLUSION

La poétique érotique des *Odes* présente une originalité qui est rarement soulignée. Elle tient bien sûr à la nouveauté de la forme : plus systématiquement qu'aucun poète avant lui, Horace imite la lyrique grecque archaïque, alors même que le contexte romain rend l'exercice difficile. Mais au-delà de la forme, c'est le projet même d'Horace qui est original : allant à l'encontre de toute la tradition poétique qui le précède, il entend conjuguer chant de la passion et morale de l'amour. Pour comprendre les raisons et les implications d'un tel projet, il faut tenir compte de tout ce qui fonde la poétique érotique d'Horace : le désir de rompre avec le modèle élégiaque, la curiosité pour l'expérience lyrique, l'ambition de devenir une voix de la cité et de se faire le porte-parole des valeurs du *mos maiorum*, l'intérêt pour la philosophie, avec notamment un tropisme cicéronien, la nécessité de dire son adhésion au nouveau régime, la volonté de s'inscrire malgré tout dans la longue tradition de la poésie d'amour. Les enjeux de la poétique érotique des *Odes* sont nombreux et c'est leur interaction au sein de chaque poème que nous avons voulu étudier ici.

Ce qui caractérise les odes érotiques, c'est d'abord qu'elles sont le lieu d'un dialogue entre la poésie et la philosophie. C'est particulièrement net dans tous les poèmes qui condamnent la passion érotique. Nombre d'entre eux s'appuient sur un argument d'origine épicurienne : il faut fuir la passion car elle est source de déplaisir. Dans plusieurs odes, cet argument s'exprime à travers le rejet du modèle élégiaque, associé à la *querela*, au *seruitium* et au *dolor*, au profit du modèle lyrique. La morale érotique repose alors sur un choix poétique. Dans les *Odes* I, 33 et III, 10, Horace ne rompt pas avec la poétique élégiaque, mais en propose une relecture épicurienne : le poète aime une *dura puella*, il se met en scène en *exclusus amator*, mais les derniers vers réaffirment que le plaisir doit rester le souverain bien, y compris en situation élégiaque, et c'est alors la doctrine du Jardin qui confère au poème sa valeur morale. La condamnation de la passion dans les *Odes* procède donc à la fois d'un choix poétique et d'un substrat épicurien. Il est impossible d'établir une hiérarchie : on peut dire qu'Horace rompt avec le modèle élégiaque et choisit la forme lyrique parce qu'il entend composer des odes morales qui condamnent la passion ; mais on peut dire aussi qu'Horace introduit dans ses odes une morale d'origine épicurienne parce qu'il entend rompre avec l'élégie et sa poétique du *dolor*.

La morale de l'amour tient également à la temporalité des odes érotiques et là encore, elle repose sur un dialogue de la poésie et de la philosophie. Les *Odes* sont marquées par un fort ancrage dans le présent du poème et par une absence de profondeur temporelle. C'est avant tout un héritage de la lyrique grecque archaïque, une manière pour Horace de créer l'illusion de la performance. Mais cet ancrage dans le présent prend parfois une valeur morale, en particulier dans les odes symposiaques, et là encore, il est impossible d'établir une hiérarchie entre la fonction des modèles poétiques et celle du substrat philosophique. Le banquet est présenté comme le lieu par excellence du plaisir de l'instant : l'amour et le vin y procurent l'oubli des soucis et une parfaite *tranquillitas animi*. Le motif est emprunté à la lyrique symposiaque d'Alcée, mais il doit également à Lucrèce : dans la doctrine du Jardin, le plaisir pur est un plaisir de l'instant présent, et dans le *De rerum natura*, le repas champêtre entre amis en est une image. C'est autour du banquet d'Alcée et du repas champêtre épicurien que se construisent la temporalité et la morale de l'*Ode* I, 17. De la même manière, la convocation de la temporalité linéaire et de la menace de la mort pour inviter au banquet se trouve chez Alcée : il faut jouir du plaisir présent tant qu'on est encore jeune. Mais lorsqu'Horace adresse la même invitation à un vieil homme, le plaisir de l'instant présent est présenté comme le seul moyen de lutter contre la crainte de la mort et l'inspiration est plus épicurienne que lyrique. Le substrat stoïcien, même s'il est moins présent que le substrat épicurien, apparaît cependant dans quelques odes : dans l'*Ode* I, 9, le poète met en garde contre l'illusion de toute projection dans l'avenir et introduit le thème stoïcien du destin ; dans l'*Ode* II, 9, il invite Valgius à surmonter son chagrin, à cesser de ressasser le passé, à suivre l'exemple d'hommes qui ont su faire preuve de *uirtus* et à retrouver le chemin du devoir civique, autant de conseils que donne la doctrine du Portique.

Il arrive à Horace de se réapproprier le lexique d'une doctrine et de lui donner ainsi une place plus avouée dans la construction de la morale érotique. Mais contre toute attente, ce n'est pas alors vers l'épicurisme qu'il se tourne, mais vers l'Académie. On sous-évalue souvent l'importance de la doctrine académicienne chez Horace. C'est pourtant à l'Académie qu'il a été formé à Athènes et l'influence de Cicéron, avec qui il partage une certaine conception de l'héritage socratique et une défiance face au dogmatisme, est perceptible dans toute son œuvre. Dans l'*Épître aux Pisons*, un passage atteste qu'il connaissait la doctrine cicéronienne des *personae* et portait un véritable intérêt à son éthique du *decorum*. Et de fait, cette doctrine et cette éthique sont explicitement à l'œuvre dans les odes à la vieille amoureuse et dans l'*Ode* IV, 1, qui fondent leur morale de l'amour sur le lexique du *decorum* et sur l'argument de l'âge et du statut

social. L'influence de la doctrine académicienne est également perceptible dans la composition même de certaines odes. Horace se réapproprie la conception dualiste de l'Académie, qui envisage l'âme comme le lieu d'un conflit permanent entre raison et passion et qui conduit Cicéron à mettre l'accent sur la *contentio* et à adresser ses *Tusculanes* au progressant plutôt qu'au sage. La structure de plusieurs odes repose sur une telle conception : par un jeu de double lecture ou de renversement interprétatif, elles disent à la fois la nécessité d'éradiquer la passion et la difficulté qu'il y a à le faire et mettent en scène un poète prêt à la *renuntiatio amoris*, mais toujours rattrapé par l'*amor*. C'est ce qui permet à Horace de composer une poésie morale tout en s'inscrivant dans une tradition poétique érotique qui chante la puissance de la passion.

Le substrat philosophique ne permet cependant pas de comprendre l'ensemble des enjeux moraux des odes érotiques. La morale érotique des *Odes* est aussi une morale sociale. De fait, Horace ne dissocie pas l'inspiration civique et l'inspiration érotique et rompt avec le modèle élégiaque, qui oppose chant de l'amour et engagement civique, *uita iners* et *militia*. Dans certaines odes, les valeurs civiques viennent légitimer l'amour et lui conférer une valeur morale : dans l'Ode II, 9, l'engagement politique permet à l'amant de réguler sa passion et de la rendre moralement acceptable ; dans l'Ode IV, 1, les qualités érotiques et les qualités civiques deviennent l'expression, sur deux plans différents, d'une seule et même vertu.

L'importance de la morale sociale dans les *Odes* est particulièrement nette dans la représentation des femmes. La figure de la matrone est ainsi systématiquement associée à la condamnation de l'adultère, et la morale de l'ode se fonde alors sur les principes du *mos maiorum*. La figure de la jeune fille de naissance libre, quant à elle, est toujours convoquée pour faire l'éloge du mariage. Les femmes qui sont l'objet de passion érotique sont désignées, plus ou moins explicitement, comme des affranchies ou des prostituées, c'est-à-dire comme des femmes autorisées par la morale traditionnelle. Horace se démarque là encore du modèle élégiaque. Catulle en revanche constitue un précédent : dans le *Carmen* 61, il se réapproprie le potentiel érotique de la fiancée, tout en insistant sur le fait qu'elle donnera des enfants à chaque maison, et même des soldats à la cité. On retrouve chez Horace cette association de l'érotisme, du mariage et des valeurs militaires autour de la figure de la jeune fille nubile.

Il faut se garder cependant d'opposer des odes qui s'appuieraient sur la morale traditionnelle romaine pour louer le mariage et des odes qui s'inspireraient de l'éthique philosophique pour condamner la passion érotique. De fait morale sociale et éthique philosophique s'accordent sur bien des points et Horace emprunte à l'une et à l'autre indifféremment, sans qu'il soit toujours possible de

les distinguer. Ainsi, le stoïcien Musonius Rufus fait l'éloge du mariage comme bien universel et le thème était peut-être déjà en débat parmi les philosophes à l'époque d'Horace. Il est certain en tout cas qu'Horace, tout en se faisant l'écho de la morale traditionnelle romaine, n'envisage jamais explicitement les implications sociales du mariage et confère à son éloge une valeur universelle, de nature plus philosophique que sociale. Il pourrait s'agir pour lui de gommer les enjeux politiques du mariage dans les *Odes*.

352

Car c'est un autre aspect important de la morale des *Odes* : philosophique, sociale, elle est aussi éminemment politique. Certaines odes érotiques mentionnent ainsi des magistrats en vue et des campagnes augustéennes : la valeur épideictique n'occupe certes pas le premier plan, mais de telles mentions se font malgré tout l'expression d'une forme d'adhésion au nouveau régime, puisque les *recitationes*, jouant en quelque sorte le rôle de la performance grecque, leur assurent une certaine publicité. Or la politique du nouveau régime comporte un important volet moral : Auguste se présente comme le restaurateur des institutions de la *res publica* et du *mos maiorum*. Cette idéologie du principat se concrétise en particulier par la réfection et l'édification de temples et par la promulgation de lois matrimoniales. Il est difficile de croire, dès lors, qu'en associant éloge du mariage et allusion aux temples dans les *Odes* III, 11 et III, 6, Horace ne cherche pas à apporter un discret soutien à la politique d'Auguste. Au moment où il compose les trois premiers livres des *Odes*, l'élegie, qui a longtemps utilisé l'érotisme pour dire son désengagement politique, comme un espace de retrait, exprime elle aussi une aspiration à la restauration de la morale traditionnelle : on assiste donc, dans l'élite romaine, à une adhésion progressive au nouveau régime et les odes érotiques, de ce point de vue, arrivent en terrain favorable.

Dans certaines odes, l'érotisme revêt une valeur politique toute autre. Il ne fait pas allusion au programme de restauration morale du Prince, mais sert de substitut au discours politique qui ne peut pas se dire : Auguste ne peut pas réclamer le triomphe et une ode symposiaque se substitue à l'épinicie ; Mécène est disgracié et une ode symposiaque remplace le *genethliakon*.

La morale des odes érotique est donc une morale composite, qui doit autant à la philosophie qu'au *mos maiorum* et au contexte idéologique des débuts du Principat. Ce qui rend parfois difficile la lecture de ces poèmes, c'est qu'Horace joue sur ces arrière-plans multiples sans aucun systématisme : un même motif peut connaître tour à tour des traitements divers, qui le rattache tantôt à une doctrine philosophique, tantôt à la morale traditionnelle, tantôt à la politique augustéenne. De ce point de vue, les motifs de la paix et de la guerre sont tout à fait exemplaires. Dans l'*Ode* III, 12, l'entraînement militaire vaut comme

spectacle des valeurs du *mos maiorum* et introduit dans le poème la morale matrimoniale romaine. Mais dans l'*Ode* I, 8, il devient le lieu de la *uirtus* et de la virilité et permet de condamner l'érotisme comme lieu de la faiblesse morale : la lecture est philosophique et repose sur une association de la *disciplina* et de l'éthique des passions qui doit sans doute à Cicéron. Dans les *Odes* I, 16, et I, 22, la paix érotique est une métaphore de la paix politique, c'est-à-dire de la fin des guerres civiles, garantie par Auguste. Dans l'*Ode* I, 17, l'éloge de la paix condamne la passion érotique en des termes beaucoup plus personnels, puisqu'Horace superpose à la campagne bucolique virgilienne la campagne de son domaine de Sabine. Il suggère ainsi qu'en ce qui le concerne, la retraite solitaire dans sa *uilla* est une solution plus efficace que la *disciplina* cicéronienne pour lutter contre les passions : c'est l'éthique du progressant qui caractérise les odes érotiques.

Si Horace cherche à construire une morale de l'amour qui doit à la fois à la philosophie, au *mos maiorum* et à l'idéologie augustéenne, il n'en reste pas moins un poète et les odes érotiques naissent aussi, et peut-être surtout, d'une volonté de faire œuvre nouvelle au moment où les élégiaques occupent le premier plan sur ce terrain, ainsi que d'un profond désir d'inventer une poésie lyrique latine qui puisse rivaliser avec la lyrique grecque archaïque. C'est pourquoi, tout en conférant aux odes érotiques une évidente dimension morale, Horace cherche à s'inscrire et à s'illustrer au sein d'une tradition poétique érotique qui chante la puissance et les beautés de la passion. Cette double contrainte le conduit à construire ce que nous appelons une « poétique du compromis ». Horace revendique l'héritage de la lyrique grecque archaïque, mais il ne faut jamais oublier qu'il la lit aussi au prisme de sa réception hellénistique, c'est-à-dire au prisme d'une poésie marquée par l'effacement de la performance et la déconnexion des formes et des occasions. De ce point de vue, il est l'héritier de Catulle, pour lequel la lyrique sans performance est avant tout un espace de liberté propice au mélange des formes. Et c'est souvent en mêlant les formes qu'Horace parvient à réconcilier dans un même poème inspiration érotique et inspiration morale. Mais là encore, l'absence de systématisme prévaut. Dans l'*Ode* III, 11, la morale matrimoniale est portée par la forme hymnique, tandis que la lyrique anacréontique confère tout son potentiel érotique à la figure de la jeune fille nubile. Mais dans l'*Ode* III, 26, l'hymne se fait l'expression de la passion, et c'est la forme épigrammatique qui introduit la morale, la même forme épigrammatique qui, dans l'*Ode* I, 30, autorise l'interprétation érotique de ce qui apparaît d'abord comme un hymne à valeur universelle. La lyrique sapphique nourrit la dimension érotique de l'*Ode* IV, 1 dans laquelle la forme hymnique permet l'éloge du mariage. Mais dans l'*Ode* II, 5, la même lyrique

sapphique contribue aussi bien à la lecture matrimoniale qu'à la lecture érotique, aux côtés d'Anacréon.

Pour faire cohabiter érotisme et morale, Horace joue également sur la pragmatique des formes poétiques. Parce qu'il ne compose pas pour de véritables performances, il jouit d'une grande liberté et peut déconnecter les formes lyriques du contexte auquel elles sont destinées et de la fonction qui est supposée être la leur. La forme iambique porte la dimension morale de l'*Ode* I, 25 en remplissant la fonction de blâme qui est originellement la sienne, mais permet également d'exprimer la passion du poète. L'épigramme votive de l'*Ode* I, 5 assume parfaitement sa fonction dédicatoire, qui permet d'introduire la *renuntiatio amoris*, mais elle dit également la jalousie de l'amant encore passionné. Dans l'*Ode* III, 9, le chant amébee est bien un jeu poétique qui met à distance l'amour et revêt ainsi une fonction morale, mais il favorise aussi la renaissance du désir. Dans l'*Ode* I, 13, Horace imite Sappho, mais réinvente le contexte, composant ainsi un poème qui est à la fois condamnation et chant de la passion.

354

La même poétique du compromis est à l'œuvre dans les odes homoérotiques, mais Horace ne joue ni sur la transgénéricité ni sur la pragmatique des formes, mais sur le mélange de représentations grecques et de représentations romaines. L'homoérotisme est peu présent dans la poésie latine. On trouve bien les élégies à Marathus chez Tibulle, mais elles se contentent de prêter à la relation homoérotique les mêmes caractéristiques qu'à la relation hétéroérotique, ce qui dit assez la difficulté des poètes latins à se représenter des pratiques homosexuelles entre hommes de naissance libre. Catulle, quant à lui, ne met en scène de telles pratiques qu'à titre d'invective, se faisant ainsi le miroir de leur condamnation par la morale traditionnelle romaine. Et lorsqu'il compose un épithalame, la relation pédérastique à valeur initiatique que l'on trouve dans la lyrique grecque archaïque est remplacée par la relation du *dominus* avec son jeune esclave, relation parfaitement admise à Rome. Certaines odes homoérotiques d'Horace procèdent elles aussi à une forme de romanisation du motif, mais d'autres s'emparent véritablement des représentations grecques. Dans l'*Ode* II, 5 Horace met ainsi en scène une relation pédérastique à valeur initiatique, directement inspirée de la lyrique chorale grecque : la représentation grecque porte la dimension érotique de l'ode, mais aussi sa dimension morale, puisque l'amour pédérastique est par définition limité à la courte saison de la jeunesse et sur ce point, rencontre le *decorum* cicéronien. Dans les *Odes* IV, 1 et IV, 10, l'amour du poète pour Ligurinus doit au modèle pédérastique tel que le définissent la philosophie et les pratiques sociales grecques et Horace joue ici sur la fonction pédagogique que revêt la pédérastie en Grèce ancienne pour conjuguer poétique érotique et morale de l'amour.

Éclairer la poétique composite des *Odes* érotiques, c'est donc étudier la manière dont se conjuguent le substrat philosophique, la morale traditionnelle, le contexte idéologique, un héritage poétique multiple et complexe et la capacité d'innovation d'Horace. Tous ces éléments sont indissociables : ils se mêlent, coïncident, se superposent et s'entrecroisent au sein de chaque ode d'une manière chaque fois singulière. Les odes érotiques ne sont pas de plaisants intermèdes permettant au lecteur de reprendre son souffle : comme les autres odes, elles présentent différents niveaux interprétatifs, qui méritent d'être sondés, avec l'humilité et la ténacité du *proficiens*.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- ALCÉE, *Fragments*, éd. et trad. Gauthier Liberman, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1999, 2 vol.
- (et Sappho), *Fragmenta*, éd. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1971.
- ALCMAN, *I frammenti*, éd., trad. et comment. Antonio Garzya, Napoli, Libreria Scientifica, 1954.
- , *Fragmenta*, éd., trad. et comment. Claude Calame, Roma, Ateneo, 1983.
- , *Il grande partenio di Alcmane*, éd., trad. et comment. Carlo Odo Pavese, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1992.
- ANACRÉON, *Fragments*, trad. Gérard Lambin, Rennes, PUR, 2002.
- CATULLE, *Carmina*, éd. et trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1923], éd. revue et corrigée par Simone Viarre, 1992.
- CICÉRON, *De l'orateur*, éd. Henri Bornecque, trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1922-1930] 1959-1962.
- , *Des termes extrêmes des biens et des maux*, éd. et trad. Jules Martha, [1928-1930] 1997-1999, 3 vol.
- , *Les Devoirs*, éd. et trad. Maurice Testard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1965-1970] 1974-1984.
- , *Tusculanes*, éd. Georges Fohlen, trad. Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1931] 1997, 2 vol.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, éd. dirigée par Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, LGF, coll. « La Pochothèque », 1999.
- ÉPICURE, *Epicurea*, éd. Hermann Usener, Leipzig, Teubner, 1887.
- , *Lettres et Maximes*, éd. et trad. Marcel Conche, Paris, PUF, 1977.
- , *Lettres, maximes et autres textes*, trad. Pierre-Marie Morel, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011.
- HORACE, *Carmina*
- , *Q. Horatius Flaccus, Opera omnia*, éd. Johann Caspar Orelli [1850], éd. tion revue et augmentée par Johann Georg Baiter, Berolini, S. Calvary, 1886-1892, 2 vol., t. I.

- , *Q. Horati Flacci, Opera*, éd. et comment. Paul Lejay, Frédéric Plessis, Paris, Hachette, 1924.
- , *Q. Horatius Flaccus, Opera omnia*, éd. Richard Heinze, comment. Adolf Kiessling, Berlin, Weidmann, [1914-1921] 1961-1963, 3 vol., t. I, *Oden und Epoden*.
- , *Odes et Épodes*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991.
- , *Q. Orazio Flacco, Le Opere*, éd. dirigée par Francesco Della Corte, Roma, Libreria del Stato, 1991-1994, 6 vol., t. I.1, *Le Odi. Il Carme saeculare. Gli Epodi*, éd. Elisa Romano, trad. Luca Canali; t. I.2, comment. Elisa Romano.
- , *The Odes*, éd. et comment. Kenneth Quinn, London, Bristol Classical Press, [1980] 1997.
- , *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, éd. et comment. Paolo Fedeli, Irma Ciccarelli, Firenze, Felice Le Monnier, 2008
- , *Orazio, Tutte le poesie*, éd. et comment. Paulo Fedeli, trad. Carlo Carena, Torino, G. Einaudi, 2009.
- , *Odes Book IV and Carmen Saeculare*, éd. et comment. Richard F. Thomas, Cambridge, Cambridge UP, 2011.
- HORACE, *Epistulae*
- , *Épîtres. Art poétique*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1934] 1995.
- HORACE, *Epodon liber*
- , *Epodes*, éd., trad. et comment. David Mankin, Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- HORACE, *Sermones*
- , *Q. Horati Flacci Satirae*, éd. Paul Lejay, Paris, Hachette, 1911.
- , *Satires*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1932] 1980.
- LUCRÈCE, *De rerum natura*
- , *De rerum natura. Libri Sex*, éd., trad. et comment. Cyril Bailey, London, Oxford UP, 1966, 3 vol.
- , *De rerum natura*, éd. et trad. José Kany-Turpin [1993], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997.
- , *De la nature des choses*, trad. Bernard Pautrat, notes Alain Gigandet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2002.
- , *La Naissance des choses*, éd. et trad. Bernard Combaut, Bordeaux, Mollat, 2015.
- OVIDE, *Les Amours*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1930] 1997.
- , *L'Art d'aimer*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1924] 1994.
- , *Héroïdes*, éd. Henri Bornecque, trad. Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1928, éd. revue et corrigée Danielle Porte, 1991.

POÈTES HELLÉNISTIQUES, fragments

—, *Supplementum Hellenisticum*, éd. Hugh Lloyd-Jones, Berlin/New York, Peter Parsons, 1983-2005, 2 vol.

POÈTES LATINS, fragments

—, *The Fragmentary Latin Poets*, éd. et comment. Edward Courtney, Oxford, Clarendon Press, 1993.

POÈTES LYRIQUES GRECS ARCHAÏQUES, fragments

—, *Select Papyri*, éd. Arthur S. Hunt, London/Cambridge (Mass.), W. Heinemann/Harvard UP, 1942-1962, 5 vol., t. III, Denys L. Page (éd.), *Literary Papyri I. Poetry*.

—, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, éd. Edgard Lobel, Denys L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1955.

—, *Poetae Melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, Poetarum Minorum reliquias, Carmina Popularia et Convivialia, quaeque adespota feruntur*, éd. Denys L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1962.

—, *Lirici Greci. Antologia*, éd. et trad. Gabriele Burzacchini, Enzo Degani, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

—, *Iambi et Elegi Graeci Ante Alexandrum Cantati*, éd. Martin L. West, Oxford, Clarendon Press, 1989-1992, 2 vol., t. I, *Archilochus, Hipponax & Theognidea*; t. II, *Callinus, Mimnermus, Semonides, Solon, Tyrtaeus, Minora Adespota*.

PLATON, *Le Banquet*, éd. et trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1930] 1989.

PROPERCE, *Elegies I-IV*, éd. et comment. Lawrence Richardson, Norman, University of Oklahoma Press, 1976

—, *Élégies*, éd. et trad. Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2005.

SAPPHO (et Alcée), *Fragmenta*, éd. Eva-Maria Voigt, Amsterdam, Polak & Van Genneep, 1971.

—, *Frammenti*, éd. et trad. Antonio Aloni, Firenze, Giunti, 1997.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, éd. François Préchac, trad. Henri Nobiot, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1931-1964, 5 vol., éd. revue et corrigée.

STOÏCIENS, fragments

—, *Stoicorum ueterum fragmenta*, éd. Hans von Arnim, Stuttgart, Teubner, 1903, 3 vol., t. II, *Chrysippi fragmenta. Logica et physica*; t. III, *Chrysippi fragmenta moralia. Fragmenta successorum Chrysippi*.

—, *Les Stoïciens*, t. I, *Zénon, Cléanthe Chrysippe*, éd. et trad. Frédérique Ildefonse, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 2000.

—, *Les Stoïciens*, t. III, *Musonius, Épictète, Marc Aurèle*, éd. Thomas Bénatouïl, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 2009.

—, *Les Stoïciens*, t. II, *Le Stoïcisme intermédiaire. Diogène de Babylone, Panétius de Rhodes, Posidonius d'Apamée*, éd. Christelle Veillard, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 2015.

TÉRENCE, *Comédies*, t. I. *L'Andrienne. L'Eunuque*, éd. et trad. Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1942] 1967.

—, *L'Eunuque*, éd. Jules Marouzeau, trad. et comment. Bruno Bureau, Christian Nicolas, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Commentario », 2015.

THÉOCRITE, *Idylles*, éd., trad. et comment. Andrew S. F. Gow, Cambridge, Cambridge UP, [1950] 1952.

TIBULLE [et les auteurs du *Corpus Tibullianum*], *Élégies*, éd. et trad. Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1924] 1989.

VIRGILE, *Les Bucoliques*, éd. et comment. Jacques Perret, Paris, PUF, 1961.

SOURCES SECONDAIRES

ABEL, Karl Hans, « Horaz auf der Suche nach dem Wahren Selbst », *Antique und Abendland*, 15, 1969, p. 34-46.

360

ACOSTA-HUGHES, Benjamin, *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002.

AMERUOSO, Michele, « Cloe, la madre e lo spasimante (Hor. *Carm.* 1, 23) », *Bolletino di Studi Latini*, 37/1, 2007, p. 99-115.

ANCONA, Ronnie, « The subterfuge of reason. Horace *Odes* 1.23 and the construction of male desire », *Helios*, 16, 1989, p. 49-57.

—, *Time and the Erotic in Horace's Odes*, Durham (NC), Duke UP, 1994.

ANDERSON, William S., *Essays on Roman Satire*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1982.

—, « The secret of Lydia's aging: Horace, *Odes* 1.25 », dans William Scovill Anderson (dir.), *Why Horace? A collection of interpretations*, Wauconda (Ill.), Bolchazy-Carducci Publishers, 1999, p. 85-91.

ANDRÉ, Jean-Marie, *L'Otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, Paris, PUF, 1966.

ANEZIRI, Sophia, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart, F. Steiner, 2003.

ARKINS, Brian, « A reading of Horace c. 1.25 », *Classica & Medioevalia*, 34, 1983, p. 161-175.

—, « The cruel joke of Venus: Horace as love Poet », dans Niall Rudd (dir.), *Horace 2000. A Celebration. Essays for the Bimillennium*, London, Duckworth, 1993, p. 106-119.

AUGER, Danièle, « Figures et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane », dans Pascal Thiery, Michel Menu (dir.), *Aristophane, la langue, la scène et la cité*, Bari, Levante, 1997, p. 361-377.

BADIAN, Ernst, « A phantom marriage law », *Philologus*, 129, 1985, p. 82-98.

- BALENSIEFEN, Lilian, « Überlegungen zu Aufbau und Lage der Danaidenhalle auf dem Palatin », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1995, p. 189-209, pl. 48-53.
- BALL, Robert J., « *Albi, ne doleas*: Horace and Tibullus », *Classical World*, 87, 1993-1994, p. 409-414.
- BANNON, Cynthia J., « Erotic brambles and the text of Horace *Carmen* 1.23.5-6 », *Classical Philology*, 88, 1993, p. 220-222.
- BARBANTANI, Silvia, Φότις νικηφόρος. *Frammenti di elegia encomiastica nell'età delle Guerre Galatiche*, Supplementum Hellenisticum 958 e 969, Milano, Vita e pensiero, 2001.
- , « Lyric in the Hellenistic period and beyond », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 297-318.
- BARCHIESI, Alessandro, « Rituals in ink: Horace on the Greek lyric tradition », dans Mary Depew, Dirk Obbink (dir.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 2000, p. 167-182 = dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 418-440.
- , « Lyric in Rome », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 319-335.
- BECK, Jan-Wilhelm, « *Lesbia* » und « *Juventius* ». *Zwei libelli im Corpus Catullianum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- BELLONI, Luigi, « Il canto di Polifemo nel Ciclope di Teocrito », *Aevum(ant)*, 2, 1989, p. 223-233.
- BÉNABOU, Marcel, « Pratique matrimoniale et représentation philosophique: le crépuscule des stratégies », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 42/6, 1987, p. 1255-1266.
- BENTLEY, Richard, *In Q. Horatium Flaccum notae et emendationes*, Apud Cantabridgienses praefecti. Cantabrigiae, 1711.
- BERT LOTT, John, *The Neighborhoods of Augustan Rome*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 2004.
- BESNIER, Bernard, « Justice et utilité de la politique dans l'épicurisme », dans Clara Auvray-Assayas, Daniel Delattre (dir.), *Cicéron et Philodème. La polémique en philosophie*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2001, p. 129-157.
- BETENSKY, Aya, « Lucretius and love », *Classical World*, 73, 1980, p. 291-99.
- BIEBER, Margarete, *The History of Greek and Roman Theatre*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1961.
- BING, Peter, « Text or performance / Text and performance. Alan Camerons' Callimachus and his critics », dans *La Letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, Roma, Seminari Romani di Cultura Greca, 1, 2000, p. 139-148.

- BIONDI, Giuseppe, « Catullo “eolico” in Orazio lirico » dans Renato Uglione (dir.), *Atti del convegno nazionale di studi su Orazio (Torino, 13-14-15 aprile 1992)*, Torino, Regione Piemonte Assessorato ai Beni Culturali, 1993, p. 181-182
- BITTO, Gregor, *Lyrik als Philologie. Zur Rezeption hellenistischer Pindarkommentierung in den Oden des Horaz*, Rahden/Westf., Leidorf, 2012.
- BIVILLE, Frédérique, BARATIN, Marc, DANGEL, Jacqueline, VIDEAU, Anne, « Pour une réception de l'écriture polémique à Rome », *Euphrosyne*, 26, 1998, p. 303-329.
- BLAISE, Florence, « Les deux (?) Hélène de Stésichore », dans Laurent Dubois (dir.), *Poésie et lyrique antiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 28-40.
- BLÖSEL, Wolfgang, « Die Geschichte des Begriffes *mos maiorum* von den Anfängen bis zu Cicero », dans Bernhard Linke, Michael Stemmler (dir.), *Mos maiorum. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsstiftung und Stabilisierung in der römischen Republik*, Stuttgart, F. Steiner, 2000, p. 25-97.
- BOEHRINGER, Sandra, « Sexe, genre, sexualité : mode d'emploi (dans l'Antiquité) », *Kentron*, 21, 2005, p. 83-110
- BOUCHER, Jean-Paul, *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, De Boccard, 1980.
- BOWIE, Ewen, « Symposium and public festival », *Journal of Hellenistic Studies*, 1986, p. 13-25.
- , « One that got away: Archilochus 188-192W and Horace, *Odes* 1.4 and 5 », dans Philip Hardie, Mary Whitby, Michael Whitby (dir.), *Homo viator. Classical essays for John Bramble*, Bristol, Bristol Classical Press, 1987, p. 13-23.
- BOWRA, Cecil M., *Greek Lyrik Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press, [1936] 1961.
- BOYLE, Anthony J., « The edict of Venus. An interpretative essay on Horace's amatory odes », *Ramus*, 2, 1973, p. 163-188.
- BRADLEY, Keith R., *Discovering the Roman Family. Studies in Roman Social History*, New York/Oxford, Oxford UP, 1991.
- BRADSHAW, Arnold T. von S., « Horace, *Odes* 4.1 », *Classical Quaterly*, 20, 1970, p. 142-153.
- BREMMER, Jan, « Scapegoat rituals in ancient Greece », *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 1983, p. 299-320.
- BRIAND, Michel, « Callimaque, (ré)inventeur de Pindare : entre archivage et performance, un philologue-poète », *Fabula. Littérature, histoire, théorie*, 5, 2008 (<http://www.fabula.org/lht/5/briand.html>).
- , « *Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle...* Sur les avatars de Pindare, *Pythique* III, 61-62, des scholiastes anciens à Saint-John Perse, Paul Valéry, Albert Camus et alentour », *Rursus*, 6, 2011, § 4 (<https://rursus.revues.org/468#tocto1n2>)
- BRON, Christiane, « Le *comos* dans tous ses états », *Pallas*, 60, 2002, p. 269-274.
- BROWN, Christopher G., « Hipponax and Iambè », *Hermes*, 116/4, 1988, p. 478-481.

- BROWN, Robert D., *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287*, Leiden/New York/Köln, Brill, 1987.
- BURCK, Erich, « Drei Liebesgedichte des Horaz (c. 1.19; 1.30; 2.8) », *Gymnasium*, 67, 1960, p. 161-176.
- BURNETT, Anne P., *Three Archaic Poets. Archilocus, Sappho, Alcaeus*, London, Duckworth, 1983.
- CACIAGLI, Stefano, « Lesbos et Athènes entre πόλις et οἰκία », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collections du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 35-48.
- CAIRNS, Francis, « Five "religious" odes of Horace (I,10; I,21 and IV,6; I,30; I,15) », *American Journal of Philology*, 92, 1971, p. 433-452.
- , « Horace on other people's love affairs (Odes I,27; II,4; I,8; III,12) », *Quaderni urbinati di cultura classica*, 2, 1977, p. 121-147.
- , « The genre palinode and three horatian examples: *Epode 17, Odes, 1.16; 1.34* », *L'Antiquité classique*, 47, 1978, p. 546-552.
- , « Horace, *Odes 3.7*: elegy, lyric, myth, learning and interpretation », dans Stephen Harrison (dir.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 65-99.
- CALAME, Claude, *Les Chœurs des jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma, Ateneo e Bizarri, 1977.
- , « Sappho's group: an initiation into womanhood », dans Ellen Greene (dir.), *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996, p. 113-124.
- , « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, 1998, p. 87-110.
- CAMERON, Alan, « Genre and style in Callimachus », *Transactions of the American Philological Association*, 122, 1992, p. 305-312.
- , *Callimachus and his Critics*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1995.
- CAMPBELL, Archibald Y., *Horace. A New Interpretation*, Westport, Greenwood Press, 1970.
- CANTARELLA, Eva, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Roma, Editori reuniti, 1988.
- , « Marriage and sexuality in republican Rome: a Roman conjugal love story », dans Martha C. Nussbaum, Juha Sihvola (dir.), *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 269-282.
- CANTARELLA, Eva, RICCA, Paula, *I comandamenti. Non commettere adulterio*, Bologna, Il Mulino, 2010.

- CAREY, Chris, « Genre, occasion and performance », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 21-38.
- CARSON, Anne, « Putting her in her place: woman, dirt and desire », dans David M. Halperin, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (dir.), *Before Sexuality. The construction of Erotic Experience in the Ancient World*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1990, p. 135-169.
- CARTAULT, Augustin, *Études sur les Satires d'Horace*, Paris, Félix Alcan, 1899.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène, *Amor Scribendi. Lecture des Héroïdes d'Ovide*, Grenoble, Jérôme Millon, 2007.
- , « Cynthia : rayonnement et éclipses de la *puella* dans le premier livre des *Élégies* de Propertius », *Vita latina*, 176, 2007, p. 26-38.
- CAVALLINI, Eleonora, « Saffo e Alceo in Orazio », *Museum Criticum*, 13-14, 1978-1979, p. 377-380.
- CAVARZERE, Alberto, *Sul limitare. Il « motto » e la poesia di Orazio*, Bologna, Pàtron, 1996.
- CINGANO, Ettore, « Entre skolion et enkomion : réflexions sur le "genre" et la performance de la lyrique chorale grecque », *Cahiers de la Villa Kerylos*, 14, « La poésie grecque antique », dir. Jacques Jouanna, Jean Leclant Paris, Académie des inscriptions et des belles-lettres, 2003, p. 17-45.
- CITRONI, Mario, « Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 10-11, 1983, p. 133-214 = « Occasion and Levels of Address in Horatian Lyric », dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 72-105.
- , « Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique comme poésie civique », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collections du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 225-242.
- CLAY, Diskin, « Framing the margins of Philodemus and poetry », dans Dirk Obbink (dir.), *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus and Horace*, Oxford/New York, Oxford UP, 1995, p. 3-14.
- COARELLI, Filippo, « Assisi, Roma, Tivoli. I luoghi di Properzio », dans Carlo Santini, Francesco Santucci (dir.), *Properzio tra storia arte mito*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 2004, p. 99-115.
- COFFTA, David J., « Programmatic synthesis in Horace *Odes* III, 13 », dans Carl Deroux (dir.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 9, Bruxelles, Latomus, 1998, p. 268-281.
- , « Programme and *persona* in Horace, *Odes* 1.5 », *Erano*, 96/1-2, 1998, p. 26-31.
- COLISH, Marcia L., *The Stoic tradition from antiquity to the early middle ages*, Leiden, Brill, 1985, 2 vol., t. I, *Stoicism in Classical Latin Literature*.
- COLLINGE, Neville E., *The Structure of Horace's Odes*, London/New York/Toronto, Oxford UP, 1961.

- COMMAGER, Steele, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962.
- , « Some Horatian vagaries », *Symbolae Osloenses*, 55, 1980, p. 59-70.
- CONTE, Gian Biagio, « Lettura della decima Bucolica », dans Marcello Gigante (dir.), *Lecturae Vergilianae*, Napoli, Giannini, 1981-1982, 2 vol., t. I, *Le Bucoliche*, p. 347-373.
- CORNELIS VAN GEYTENBEEK, Anton, *Musonius Rufus and the Greek Diatribe*, Assen, Von Gorcum, 1963.
- COURBAUD, Edmond, *Horace. Sa vie et sa pensée à l'époque des Épîtres*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1914.
- CUCCHIARELLI, Andrea, *La satira e il poeta. Orazio tra Epodi e Sermones*, Pisa, Giardini editori, 2001.
- CUPAIUOLO, Giovanni, *Terenzio. Teatro e società*, Napoli, Lofredo, 1991.
- CUSSET, Christophe, *La Muse dans la bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS éditions, 1999.
- D'ALESSIO, Gian Battista, « Pindar's prosodia and the classification of Pindaric papyrus fragments », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 118, 1997, p. 23-60.
- DALZELL, Alexander, « C. Asinius Pollio and the early history of public recitations at Rome », *Hermathena*, 86, 1955, p. 20-28.
- D'AMBRA, Eve, *Roman Women*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge UP, 2007.
- D'ARMS, John H., « The Roman *convivium* and the idea of equality », dans Oswyn Murray (dir.), *Symptica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 308-320.
- DAVIS, Gregson, « The *persona* of Licymnia: a revaluation of Horace *Carm.* 2.12 », *Philologus*, 119, 1975, p. 70-83.
- , « *Carmina/Lambi*: The literary-generic dimension of Horace's *integer Vitae* (C. I, 22) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 27.3, 1987, p. 67-78.
- , *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991.
- DAVISON, John A., « Notes on Alcman », *Proceedings of the IXth International Congress of Papyrology (Oslo, 19th-22nd August 1958)*, Oslo, Norwegian Universities Press, 1961, p. 35-38.
- DEGANI, Enzo, *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica, 1984.
- DELARUE, Fernand, « Le dossier du *De Matrimonio* de Sénèque », *Revue des études latines*, 79, 2001, p. 163-187.
- DELIGNON, Bénédicte, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine. Une poétique de l'ambiguïté*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2006.

- , « Les amours adultères dans la *Satire* I, 2 d'Horace : exagérations comiques et réalités socio-politiques », dans Jean-Michel Fontanier (dir.), *Amor Romanus. Mélanges Albert Foulon*, Rennes, PUR, 2008, p. 45-68.
- , « Les amours ancillaires dans *Serm.* I, 2 et *Carm.* II, 4 : un motif de la diversité horatienne ? », *Camenaë*, 12, « L'œuvre d'Horace dans sa diversité », dir. Robin Glinatsis, 2012 (<http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/4-B-Delignon.pdf>).
- , « Érotisme et mariage dans la lyrique amoureuse d'Horace : l'exemple de l'*Ode* II, 5 », *Euphrosyne*, 409, 2012, p. 95-108.
- , « Mythes archaïques et mythes alexandrins dans les *Odes* d'Horace : valeur politique d'une double réception », dans Christophe Cusset, Fanny Levin, Nadine Le Meur (dir.), *Mythe et pouvoir à l'époque hellénistique*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2012, p. 453-468.
- , « La figure du *doctor ineptus* dans les *Satires* d'Horace : enjeux philosophiques et enjeux poétiques », *Revue des études latines*, 90, 2013, p. 164-179.
- , « L'iambe dans l'œuvre d'Horace : représentation et fonction d'une forme poétique singulière », *Camenaë* 18, « Fortune des *Épodes* », dir. Tristan Vigliano, 2016 (<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/26a16ba6e823d4ff96b312354603cc6d/camenaë-18-01-benedicte-delignon.pdf>)
- , « Lyrique érotique et lyrique politique dans le *Carm.* 4.1 d'Horace », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *Le Poète lyrique dans la cité antique : les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 263-273.
- , « Dîner avec Mécène : vie privée et vie publique dans les *Satires* et dans les *Odes* », dans Line Cottegnies, Nathalie Dauvois, Bénédicte Delignon (dir.), *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 77-90.
- DELIGNON, Bénédicte, LE MEUR, Nadine, THÉVENAZ, Olivier (dir.), *Le Poète lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016.
- DELLA CORTE, Francesco, *Catone Censore. La vita e la fortuna*, Firenze, La Nuova Italia, [1949] 1969.
- DEPEW, Mary, « Enacted and represented dedications: genre and Greek hymn », dans Mary Depew, Dirk Obbink (dir.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 2000, p. 59-79.
- DEROUX, Carl, « Mamurra (Mentula) praecepta (Catulle CV) », *Latomus*, 72/2, 2013, p. 502-503
- DESBORDES, Françoise, « Masculin-féminin. Notes sur les *Odes* d'Horace », dans Suzanne Saïd (dir.), *Études de littérature ancienne*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, p. 51-80.
- DEVEREUX, George, « The nature of Sappho's seizure in fr. 31 LP as evidence of her Inversion », *Classical Quarterly*, n.s. 20, 1970, p. 17-31.

- DI BENEDETTO, Vincenzo, « Da Posidippo (epigr. 91, 118, 139 A.-B.) a Saffo (fr. 35 V.) e Catullo (36) e Orazio (Carm. I 30) », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 47/2, 2005, p. 249-264.
- DOVER, Kenneth J., « The poetry of Archilochos », *Archiloque. Entretiens de la Fondation Hardt X*, 1964, p. 181-222.
- , *Greek Homosexuality*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, [1979] 1989.
- DUQUESNAY, Ian M. Le M., « Horace, *Odes* 4.5: *Pro Reditu Imperatoris Caesari Divi Filii Augusti* », dans Stephen Harrison (dir.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 128-187 = dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 271-336.
- DUPONT, Florence, « *Recitatio* and the reorganization of the space of public course », dans Thomas Habinek, Alessandro Schiesaro, *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 44-59.
- DUPONT, Florence, ÉLOI, Thierry, *L'Érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.
- EICKS, Mathias, *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011.
- FANTHAM, Elaine, « The mating of Lalage. Horace, *Odes* 2.5 », *Liverpool Classical Monthly*, 4, 1979, p. 47-52.
- FANTUZZI, Marco, « La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema? », *Lingua e stile*, 15, 1980, p. 433-450.
- , « Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec. A.C. », dans Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, Diedo Lanza (dir.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, Salerno, 1992-1996, 3 vol., t. II, p. 31-73.
- , « Levio, Saffo e la grazia delle fanciulle lidie (Laev. Fr. 18) », dans Luigi Belloni, Guido Milanese, Antonietta Porro (dir.), *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e pensiero, 1995, p. 341-347.
- FANTUZZI, Marco, HUNTER, Richard L., *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma/Bari, Laterza, 2002.
- FÄRBER, Hans, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München, Neuer Filser-Verlag, 1936.
- FEDELI, Paulo, « Carmi d'amore di Ozario: un percorso didattico », *Aufidus*, 18, 1992, p. 59-73.
- , « Poesia d'amore di Orazio », dans Ferruccio Bertini (dir.), *Giornate filologiche « Francesco Della Corte » II*, Genève, Darficlet, 2001, p. 109-124.
- , « Il *fons Bandusiae*: Hor. Carm. 3, 13 », dans Luciano Celi (dir.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, Aracne, 2008, 2 vol. t. I, p. 475-496.

- FEENEY, Denis, « Horace and the Greek lyric poets », dans Niall Rudd (dir.), *Horace. A Celebration. Essays for the Bimillennium*, London, 1993, 41-63 = dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 202-231.
- FEENEY, Denis, WOODMAN Anthony J. (dir.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 2002.
- FERRARINO, Pietro, « Struttura e spirito del poema lucreziano », dans Ettore Paratore (dir.), *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma, Angelo Signorelli, 1955, p. 52-57.
- FERRARY, Jean-Louis, *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Rome, École française de Rome, 1988.
- FOUCART, Paul-François, « Donation de Philétaïros aux Muses de l'Hélicon », *Bulletin de correspondance hellénique*, 8, 1884, p. 158-160.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984, 3 vol., t. II, *L'Usage des plaisirs*.
- FRAENKEL, Eduard, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- FREDRICKSMEYER, Ernst A., « Horace's *Ode* to Pyrrha (c. 1.5) », *Classical Philology*, 60, 1965, p. 180-185.
- , « Horace's Chloë (*Odes* 1.23): *Inamorata* or Victim? », *The Classical Journal*, 89, 1993-1994, p. 251-259.
- FRIEDLÄNDER, Paul, « Pattern of sound and atomistic theory in Lucretius », *American Journal of Philology*, 62, 1941, p. 17-18.
- FUHRER, Therese, *Die Auseinandersetzung mit den Chorlyrikern in den Epinikien des Kallimachos*, Basel, F. Reinhardt, 1992.
- GAGLIARDI, Donato, « *Pietas et Musa* in Hor. *Carm.* 1.17 », *Vichiana*, 11, 1982, p. 139-142.
- GALASSO, Luigi, « Laevius, fr. 22, Blänsdorf », dans Massimo Gioseffi (dir.), *Il diletto monte. Raccolta di saggi di filologia e tradizione classica*, Milano, LED, 2004, p. 29-38.
- GALLO, Italo, « L'epigramma biografico sui nove lirici e il "canone" alessandrino », *Quaderni urbinati di cultura classica*, 17, 1974, p. 106-9.
- GANTAR, Kajetan, « Horaz zwischen Akademie und Epikur », *Ziva Antika*, 22, 1972, p. 225-247.
- GARGIULO, Tristano, « Echi catulliani in Orazio, *Carm.* I, 22 », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 21-22, 1979-1980, p. 77-82.
- GENTILI, Bruno, PRETAGOSTINI, Roberto (dir.), *La musica in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, 1988.
- GIANGRANDE, Giuseppe, « Émendation d'une *crux* horatienne », *Eranos*, 64, 1966, p. 82-84.
- GIGANDET, Alain, *Fama deum. Lucrèce et les raisons du mythe*, Paris, Vrin, 1998.

- , *Lucrèce. Atomes, mouvement. Physique et éthique*, Paris, PUF, 2001.
- , « Lucrèce et l'amour conjugal. Un remède à la passion ? », dans Bernard Besnier, Pierre-François Moreau, Laurence Renault (dir.), *Les Passions antiques et médiévales*, Paris, PUF, 2003, p. 95-110.
- GIUFFRIDA, Pasquale, *L'epicureismo nella letteratura latina nel I sec. av. Cristo*, Torino/Milano/Padova, Paravia, 1941, 2 vol., t. I, *Esame e ricostruzione delle fonti. Filodemo*.
- GOAR, Robert J., « On the end of Lucretius' Fourth Book », *The Classical Bulletin*, 47, 1971, p. 75-77.
- GOLDSCHMIDT, Victor, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1953.
- GRASSMANN, Victor, *Die erotischen Epoden des Horaz. Literarischer Hintergrund und sprachliche tradition*, München, Beck, 1966.
- GRIFFIN, Miriam T., « Le mouvement cynique et les Romains : attraction et répulsion », dans Marie-Odile Goulet-Cazé, Richard Goulet (dir.), *Le Cynisme ancien et ses prolongements*, Paris, PUF, 1993, p. 242-250.
- GRILLI, Alberto, « Epicuro e il matrimonio (DL X 119) », *Rivista di studi fenici*, 26, 1971, p. 51-56.
- GRIMAL, Pierre, « La philosophie d'Horace au premier livre des *Épîtres* », *Vita latina*, 146, 1997, p. 6-14 = *Vita Latina*, 72, 1978, p. 2-10.
- , *L'Amour à Rome*, Paris, Payot et Rivages, [1988] 1995.
- GRUEN, Erich S., *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca/London, Cornell UP, 1992.
- GUÉRIN, Charles, *Persona. L'élaboration d'une notion rhétorique au 1^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Vrin, 2011, 2 vol., t. II, *Théorisation cicéronienne de la persona oratoire*.
- HADOT, Ilsetraut, « Du bon et du mauvais usage du terme "éclectisme" dans l'histoire de la philosophie antique », dans Rémi Brague, Jean-François Courtine (dir.), *Herméneutique et ontologie. Hommage à Pierre Aubenque*, Paris, PUF, 1990, p. 147-162.
- HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995.
- HAFNER, Markus, « Ein Böckchen für den Kaiser: zum subtilen Spiel mit *recusatio* und *concatenatio* in und um Horazens Ode 3, 13 », *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 138/3-4, 2010, p. 410-425.
- HALPERIN, David H., « Plato and the erotic reciprocity », *Classical Antiquity*, 5, 1986, p. 60-80.
- , *How to do the History of Homosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- HARRISON, Stephen, « Fuscus the Stoic: Horace *Odes* 1. 22 and *Epistles* 1. 10 », *The Classical Quarterly*, 42, 1992, p. 543-547.
- , « The literary form of Horace's Odes », dans Walther Ludwig (dir.), *Horace, l'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, Genève, Fondation Hardt, 1993, p. 131-162.

- , « The Sword-Belt of Pallas: Moral Symbolism and Political Ideology (*Aen.* 8. 630-728) », dans Hans-Peter Stahl (dir.), *Vergil's Aeneid. Augustan Epic and Political Context*, London, Duckworth, 1998, p. 223-242.
- , *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford UP, 2007.
- HARRISON, Stephen (dir.), *Homage to Horace. A bimillenary celebration*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford UP, 1995.
- , *The Cambridge companion to Horace*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 2007.
- HEINZE, Richard, *Die lyrischen Verse des Horaz*, Leipzig, B. G. Teubner, [1918] 1959.
- , « Die horazische Ode », *Neue Jahrbücher*, 51, 1923, p. 153-168 = « The Horatian Ode », dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 11-32.
- HELLEGOUARC'H, Joseph, *Le Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- HELZLE, Martin, « Eironeia in Horace's *Odes* 1.5 and 3.26 », *Antichthon*, 28, 1994, p. 52-57.
- HESSEN, Bernd, « Liebe bis zum Tod? Bemerkungen zur letzten Strophe von Horaz, *carm.* 1,13 », dans Andreas Haltenhoff, Fritz-Heiner Mutschler (dir.), *Hortus litterarum antiquarum. Festschrift für Hans Armin Gärtner zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, C. Winter, 2000, p. 243-251.
- HEUZÉ, Philippe, « Quand s'éloigne l'Arcadie. Remarques sur la *Dixième Bucolique* », *Vita latina*, 174, 2006, p. 64-70.
- HOLLEMAN, Aloysius W.J., « Horace's Lalage (*Ode* 1.22) and Tibullus' Delia », *Latomus*, 28, 1969, p. 575-582.
- , « Horace and Faunus: Portrait of a *Nympharum fugientum amator* », *L'Antiquité classique*, 61, 1972, p. 563-572.
- , « Horace, *Odes* III 10, et la louve du Capitole », *L'Antiquité classique*, 55, 1986, p. 324-327.
- HOPPIN, Meredith C., « New perspectives on Horace, *Odes* 1.5. », *American Journal of Philology*, 105, 1984, p. 54-68.
- HUBBARD, Thomas K., « Horace and Catullus: the case of the suppressed precursor in *Odes* 1.22 and 1.32 », *Classical World*, 94/1, 2000-2001, p. 25-38.
- , *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2003.
- HUNTER, Richard L., *Theocritus and the Archeology of Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- HUTCHINSON, Gregory O., *Greek lyric poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford/New York, Oxford UP, 2001.
- IOPPOLO, Anna Maria, *Opinione e scienza*, Napoli, Bibliopolis, 1986.

- JACOBSON, Howard, « Two conjectures in Horace, *Odes* », *Classical Quarterly*, 46, 1996, p. 582-584.
- JOCELYN, Henry D., « Horace, *Odes*, 2, 5 », *Liverpool Classical Monthly*, 5, 1980, p. 197-200.
- JOHNSON, Timothy S., *A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 2004.
- JOLIVET, Jean-Christophe, « La dispute d'Ovide et des Alexandrins ou Briséis γραμματικωτάτη : trois problèmes homériques et une *quaestio ovidiana* dans la troisième *Héroïde* », dans Jacqueline Fabre-Serris, Alain Deremetz (dir.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours) en hommage à Simone Viarre*, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999, p. 15-39.
- , *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Rome, École française de Rome, 2001.
- JULHE, Jean-Claude, *La Critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens. Genèse et jeunesse de l'épigramme à Rome (62 av. J.-C.-16 av. J.-C.)*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2004.
- KARDOS, Marie-José, *Topographie de Rome*, Paris, L'Harmattan, 2000, 2 vol., t. I, *Les Sources littéraires latines*.
- KELLUM, Barbara, « Sculptural programs and propaganda in Augustan Rome: the temple of Apollo on the Palatine », dans Rolf Winkes (dir.) *The Age of Augustus*, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, 1985, p. 169-176.
- KERKHECKER, Arnd, *Callimachus' Book of Iambi*, Oxford, Oxford UP, 1999.
- KEYSER, Paul, « Horace *Odes* I.13.3-8, 14-16. Humoural and aetherial love », *Philologus*, 133, 1989, p. 75-81.
- KNOCHE, Ulrich, *Die römische Satire*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1957.
- KOHLER, Joseph Paul, *Epikur und Stoa bei Horaz*, Greiswald, Druck von J. Abel, 1911.
- LA PENNA, Antonio, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1963.
- LABATE, Mario, « La forma dell'amore: appunti sulla poesia erotica oraziana », dans *Bimillenario della morte di Q. Orazio Flacco*, Venosa, Osanna, 1994, p. 69-87.
- LAIGNEAU, Sylvie, *La Femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.
- LARDINOIS, André, « Subject and circumstance in Sappho's poetry », *Transactions of the American Philological Association*, 124, 1994, p. 57-84.
- , « Who sang Sappho's songs? », dans Ellen Greene (dir.), *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996, p. 150-172.

LASSERRE, François, *Sappho. Une autre lecture*, Padova, Antenore, 1989.

LAURAND, Valéry, « Philosophie et politique: la "référence" ambiguë de Musonius Rufus aux lois d'Auguste sur le mariage: une lecture croisée de Dion, *Histoire romaine*, LVI, 1-10 et de Musonius XIII-XV », dans Perrine Galand-Hallyn et Carlos Lévy (dir.), *La Villa et l'univers familial dans l'antiquité et à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008, p. 147-167.

LEACH, Eleanor W, « Horace c. 1.8: Achilles, the Campus Martius and the articulation of the gender roles in Augustan Rome », *Classical Philology*, 89, 1994, p. 334-343.

—, « Hypermestra's *querela*: coopting the Danaids in Horace *Ode* 3.11 and in Augustan Rome », *Classical World*, 102/1, 2008, p. 13-32.

LECLERCQ, René, *Le Divin Loisir. Essai sur les Bucoliques de Virgile*, Bruxelles, Latomus, 1996.

LEDENTU, Marie, *In arto labor. L'écriture et le pouvoir sous le Principat d'Auguste. Enjeux et modalités d'une interaction*, mémoire d'Habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne, 2012.

372

LEFÈVRE, Eckard, « Horaz und Maecenas », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.31.3, 1981, p. 1987-2029.

LE GUEN, Brigitte, *Les Associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy/Paris, De Boccard, 2001, 2 vol.

LÉVY, Carlos, « Le *De officiis* dans l'œuvre philosophique de Cicéron », *Vita latina*, 116, 1989, p. 11-16.

—, Cicero Academicus. *Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne*, Rome, École française de Rome, 1992.

—, « La conversation à Rome à la fin de la République », *Rhetorica*, 11, 1993, p. 399-414.

—, *Les Philosophies hellénistiques*, Paris, LGF, coll. « Références », 1997.

—, « Y a-t-il quelqu'un derrière le masque? À propos de la théorie des *personae* chez Cicéron », dans Perrine Galland-Hallyn, Carlos Lévy (dir.), *Vivre pour soi, vivre dans la cité: de l'antiquité à la renaissance*, Paris, PUPS, 2006, p. 45-58.

—, « Soldat de la vertu, soldat du plaisir: les métamorphoses de la notion de *militia* chez Lucrèce, Cicéron, les Sextii et Sénèque », dans Perrine Galand-Hallyn, Carlos Lévy, Wim Verbaal (dir.), *Le Plaisir dans l'antiquité et à la renaissance*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 289-312.

—, « Rhétorique et philosophie dans les *Partitiones oratoriae* », dans Marc Baratin, Carlos Lévy, Régine Utard (dir.), Stylus. *La parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 247-262.

—, « Other followers of Antiochus », dans David Sedley (dir.), *The Philosophy of Antiochus*, Cambridge, Cambridge UP, 2012, p. 290-306.

LIEBERG, Godo, « *Quis fuerit Licymnia, quaeritur: ad Horatii carmen* II 12 », *Vox latina*, 43, 2007, p. 37-39.

LISSARRAGUE, François, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, A. Biro, 1987.

- LOWRIE, Michèle, *Horace's Narrative Odes*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- , *Writing Performance and Authority in the Age of Augustus*, Oxford/New York, Oxford UP, 2009.
- , « A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », *Phoenix*, 49/1, 1995, p. 33-48 = dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 335-355.
- LOWRIE, Michèle (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford/New York, Oxford UP, 2009.
- LUCIANI, Sabine, *L'Éclair immobile dans la plaine. Philosophie et poétique du temps chez Lucrèce*, Paris/Leuven/Dudley (Mass.), Peeters, 2000.
- LUDWIG, Walther, « Zu Horaz 2, 1-12 », *Hermes*, 85, 1957, p. 336-345.
- LYNE, Richard O. A. M., *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- , *Horace. Behind the Public Poetry*, New Haven/London, Yale UP, 1995.
- MACKAY, Louis A., « Odes I, 16 and 17. *O matre pulchra... Velox amoenum* », *American Journal of Philology*, 83, 1962, p. 298-300.
- MACLEOD, Colin W., « Horatian imitation and Odes 2.5 », dans David West, Tony Woodman (dir.), *Creative imitation and Latin Literature*, London/New York/Melbourne, Cambridge UP, 1979, p. 89-102.
- MANZONI, Gian Erico, *Foroiulienensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milano, Vita e pensiero, 1995.
- MARCELLINO, Ralph, « Propertius and Horace. *Quis multa gracilis* », *Classical Journal*, 50, 1955, p. 321-325.
- MARCOVICH, Miroslav, « Sappho fr. 31: anxiety attack or love declaration? », *Classical Quarterly*, n.s. 22, 1972, p. 19-32.
- MASSIMILLA, Giulio, « Nuovi elementi per la cronologia di Nicandro », dans Roberto Pretagostini (dir.), *La Letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, Roma, Quasar, 2000, p. 127-137.
- MAURACH, Gregor, « Hor. c. 1, 13: einige Methodenprobleme », *Gymnasium*, 99, 1992, p. 501-517.
- MAZZINI, Innocenzo, « La medicina nella letteratura latina, II: esegesi e traduzione di Horat. *Epod.* 11, 15-16 e *Ode.* I, 13, 4-5 », dans Pietro Janni, Innocenzo Mazzini (dir.), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Macerata, Università degli Studi, 1991, p. 99-114.
- MCCARTER, Stéphanie, *Horace between Freedom and Slavery. The first Book of Epistles*, Madison (Wis.), The University of Wisconsin Press, 2015.
- MCGINN, Thomas A. J., *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, New York, Oxford UP, 1998.
- MÉNISSIER, Thierry, *Éros philosophe. Une interprétation philosophique du Banquet de Platon*, Paris, Kimé, 1996.

- MERKELBACH, Reinhold, « Sappho und ihr Kreis », *Philologus*, 101, 1957, p. 1-29.
- , « Horaz und die römische Grabsteine », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 17, 1975, p. 140.
- MESSI, Mauro, « Polifemo e Galatea: il κῶμος “imperfetto” di Teocrito, *Id. VI e XI* », *Acme*, 53/1, 2000, p. 23-41.
- MINADEO, Richard, *The Golden Plectrum. Sexual symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- MOMMSEN, Theodor, *Römisches Straatsrecht*, Leipzig, Hirzel, 1899.
- MONCOND'HUY, Dominique, SCEPI Henri (dir.), *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, PUR, 2008.
- MURGATROYD, Paul, « Horace, *Odes* II,9 », *Mnemosyne*, 28, 1975, p. 69-71.
- MURRAY, Oswyn, « Symposium and genre in the poetry of Horace », *Journal of Roman Studies*, 75, 1985, p. 39-50.
- , « Symptotic history », dans Oswyn Murray (dir.), *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 4-13
- MURRAY, Oswyn (dir.), *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- MUTSCHLER, Fritz-Heiner, « Beobachtung zur Gedichtanordnung in der ersten Odensammlung des Horaz », *Rheinisches Museum für Philologie*, 117, 1974, p. 109-133.
- , « Kaufmanns liebe: Eine Interpretation der Horazode *Quid fles Asterie* (C. 3.7) », *Symbolae Osloenses*, 53, 1978, p. 111-131.
- NADEAU, Yvan, *Erotica for Caesar Augustus. A Study of the Love-Poetry of Horace, “Carmina”, Books I to III*, Bruxelles, Latomus, 2008.
- NAGEL, Rebecca E., « The lyric lover in Horace *Odes* 1.15 and 1.17 », *Phoenix*, 54/1-2, 2000, p. 53-63.
- NAGY, Gregory, « Copies and models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », *Classical World*, 87/5, 1994, p. 415-426.
- NASTA, Mihail, « Considérations sur la facture spécifique des poèmes catulliens », *Interférences*, 6, 2012, §19 (<http://interferences.revues.org/190#tocto1n5>)
- NERI, Camillo, « Sotto la politica: una lettura dei *Carmina popularia melici* », *Lexis*, 21, 2003, p. 193-260.
- NEWMAN, John Kevin, *Augustan Propertius. The Recapitulation of the Genre*, Hildesheim, G. Olms, 1997.
- NICASTRI, Luciano, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana. Studi dei nuovi frammenti*, Napoli, M. d'Auria, 1984.
- NICHOLS, James H., *Epicurean Political Philosophy. The De Rerum Natura of Lucretius*, Ithaca/London, Cornell UP, 1976.

- NICKEL, Rainer, « Hypermnestra und Horaz: ein Beispiel für die Verweigerung einer Norm », *Der altsprachliche Unterricht*, 49/1, 2006, p. 66-70.
- NICOLAS, Christian, « Problèmes d'énonciation et de temporalité dans le *carmen* 64 de Catulle », *Vita latina*, 144/1, 1996, p. 38-51.
- NIELSEN, Rosemary M., « Catullus 45 and Horace *Odes* 3.9. The glass house », *Ramus*, 6, 1977, p. 132-138.
- NISBET, Robin G. M., HUBBARD Margaret, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- , *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- NISBET, Robin G. M., RUDD Niall, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004.
- NORBERG, Dag, « Le quatrième livre des *Odes* d'Horace », *Emerita*, 20, 1952, p. 95-107.
- NUSSBAUM, Martha, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1994.
- , « Eros and the wise: the stoic response to a cultural dilemma », *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 13, 1995, p. 231-267.
- OLSTEIN, Katherine, « Horace's *integritas* and the geography of *Carm.* 1.22 », *Grazer Beiträge*, 11, 1984, p. 113-120.
- OPPERMANN, Hans, « Späte Liebeslyrik des Horaz », dans Hans Oppermann (dir.), *Wege zu Horaz* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 349-368.
- PAGE, Denys L., *Sappho and Alcaeus, An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- PANSIERI, Claude, *Plaute et Rome ou les Ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, Latomus, 1997.
- PARKER, Holt N., « Sappho schoolmistress », *Transactions of the American Philological Association*, 123, 1993, p. 309-351 = dans Ellen Greene (dir.), *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996, p. 146-183.
- PASQUALI, Giorgio, *Orazio lirico*, Firenze, F. Le Monnier, 1920 (rev. Antonio La Penna, 1966).
- PAVLOVSIĆ, Zoja, « Aristote, Horace and the ironic man », *Classical Philology*, 63, 1968, p. 22-41.
- PENNACINI, Adriano, « L'arte della parola », dans Guglielmo Cavalò, Paulo Fedeli, Andrea Giardina (dir.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno, 1989, 4 vol., t. II, *La circolazione del testo*, p. 254-267.
- PEROTTI, Pier Angelo, « Note su Orazio e Propertio: Hor. *Carm.* 1, 17, 20; Prop. 2, 12, 5-6; 2, 32, 6 », *Giornale Italiano di Filologia*, 59/2, 2007, p. 286-299.

- PERRELLI, Raffaele, « Orazio e Tibullo a confronto in *Carm.* I, 33: il dialogo con un elegiaco moderato », *Paideia*, 60, 2005, p. 239-253.
- PERRET, Jacques, *Horace*, Paris, Hatier, 1959.
- PERROTTA, Gennaro, GENTILI, Bruno (dir.), *Polinnia. Poesia Greca arcaica*, Messinal Firenze, G. d'Anna, 1965.
- PFEIFFER, Rudolf, *History of the Classical Scholarship*, Oxford, Clarendon Press, 1968-1976, 2 vol., t. I, *From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*.
- PHILIPPSON, Robert, « Das dritte und vierte Buch der *Tusculanen* », *Hermes*, 67, 1932, p. 245-294.
- POHLENZ, Max, « Das dritte und vierte Buch der *Tusculanen* », *Hermes*, 41, 1906, p. 321-335.
- PÖHLMANN, Egert, « Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro », dans Gentili Bruno, Pretagostini Roberto (dir.), *La musica in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, 1988, p. 132-144.
- PORT, Wilhelm, « Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit », *Philologus*, 81, 1926, p. 279-308.
- PORTER, David H., *Horace's Poetic Journey. A Reading of Odes 1-3*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1987.
- PÖSCHL, Viktor, *Horazische Lyrik. Interpretationen*, Heidelberg, C. Winter, [1970] 1991.
- , « Horace et l'épigramme » dans Andrée Thill (dir.), *L'Épigramme romaine. Enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, Ophrys, 1980, p. 157-161.
- , « Bemerkungen zu den Horazoden III 7-12 », dans *Litterature Comparate: problemi e metode. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, Patron, 1981, 2 vol., t. II, p. 505-509.
- PRADEAU, Jean-François, « Platon, avant l'érection de la passion », dans Bernard Besnier, Pierre-François Moreau, Laurence Renault (dir.), *Les Passions antiques et médiévales*, Paris, PUF, 2003, 2 vol., t. I, *Théories et critiques des passions*, p. 15-28.
- PROST, François, *Les Théories hellénistiques de la douleur*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2004.
- PUELMA, Mario, « Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment », *Museum Helveticum*, 34, 1977, p. 1-55.
- PUTNAM, Michael C. J., « Horace c. 1.5. Love and death », *Classical Philology*, 55, 1970, p. 251-254.
- , « Horace and Tibullus », *Classical Philology*, 67, 1972, p. 81-88.
- , *Artifices of Eternity. Horace's fourth Book of Odes*, Ithaca/London, Cornell UP, 1986.
- , *Poetic Interplay. Catullus and Horace*, Princeton/Oxford, Princeton UP, 2006.
- QUINN, Kenneth, « The poet and his audience », *Aufstieg un Niedergang der römischen Welt*, II.30.1, 1982, p. 76-176.

- RACE, William H., « "That man" in Sappho fr. 31 L.-P. », *Classical Antiquity*, 2, 1983, p. 92-101.
- RADICI COLACE, Paula, « Il poeta si diverte. Orazio, Catullo e due esempi di poesia non seria », *Giornale Italiano di Filologia*, 16, 1985, p. 53-71.
- RAMBAUX, Claude, *Properce ou les Difficultés de l'émancipation féminine*, Bruxelles, Latomus, 2001.
- RENARD, Marcel, « À propos de Tibulle et de l'Albius d'Horace », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 25, 1946-1947, p. 129-134.
- RONNICK, Michele V., « Green lizards in Horace: *lacertae virides* in *Odes* I. 23 », *Phoenix*, 47, 1993, p. 155-157.
- ROSEN, Ralph M., « A poetic initiation scene in Hipponax? », *American Journal of Philology*, 109/2, 1988, p. 174-179.
- ROSKAM, Geert, « Mariage ou virginité? Le *carmen* 62 de Catulle et la lutte entre deux idéaux de vie », *Latomus*, 59/1, 2000, p. 41-56.
- ROSSI, Luigi Enrico, « Il simposio arcaico e classico come spettacolo a se stesso », dans *Spettacoli coniuiali dall'antichità classica alle corti italiane dell'400*, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1983, p. 41-50
- , « Orazio, un lirico greco senza musica », dans *Seminari Romani di cultura greca*, 1 (Università di Roma, 1998), p. 163-181 = « Horace, a Greek Lyric without Music », dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 356-377.
- ROTONDI, Giovanni, *Leges publicae populi Romani. Elenco cronologico con una introduzione sull'attività legislativa dei comizi romani*, Milano, Libreria, 1912.
- ROUSELLE, Aline, « Concubinat et adultère », *Opus*, 3, 1984, p. 75-84.
- RUDD, Niall, *The Satires of Horace*, Cambridge, Cambridge UP, 1966.
- RUDD, Niall (dir.), *Horace 2000. A Celebration*, London, Duckworth, 1993.
- RÜPKE, Jörg, « *Quantum distet ab Inacho* – Der Dichter als Arbitrer bibendi (Hor., *Carm.* 3.19) », *Museum helveticum*, 53, 1996, p. 217-231.
- , « Merkur am Ende: Horaz, *Carmen* 1. 30 », *Hermes*, 126, 1998, p. 435-453.
- SABOT, Augustin, « L'Élégie à Rome. Essai de définition du genre », dans *Hommage à Jean Cousin. Rencontres avec l'antiquité classique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon », 1983, p. 133-144.
- SAÏD, Suzanne, « *L'Assemblée des femmes*: les femmes, l'économie et la politique », *Les Cahiers de Fontenay*, 17, « Aristophane, les femmes et la cité », 1979, p. 33-55.
- SALLER, Richard, « Men's Age at Marriage and Its Consequences for the Roman Family », *Classical Philology*, 82, 1987, p. 21-34.
- SANTIROCCO, Matthew S., *Unity and design in Horace's Odes*, Chapel Hill (NC)/ London, The University of North Carolina Press, 1986.

- SAURON, Gilles, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies religieuses et politiques à Rome*, Rome, École française de Rome, 1994.
- SCHMITT PANTEL, Pauline, *La Cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, École française de Rome, 1992.
- SCHRIJVERS, Pieter Herman, *Horror ac diuina uoluptas. Études sur la poésie et la poétique de Lucrèce*, Amsterdam, A.M. Hakkert, 1970.
- SCHWINDT, Jürgen Paul, « Die leichte und die schwere Muse. Über einige Gesichtspunkte der Erklärung von Horaz c. 3,9 », *Gymnasium*, 109, 2002, p. 497-517.
- SEDGWICK, Henry D., *Horace. A biography*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1947.
- SEEL, Otto, PÖHLMAN, Egert, « Quantität und Wortakzent im horazischen Sappiker », *Philologus*, 103, 1959, p. 204-249.
- SERIO, Andrea, « Amore e tempo nelle *Odi* oraziane », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia. Studi classici*, n.s. 19, 1997-2000, p. 229-256.
- SMOLAK, Kurt, « Unter der Oberfläche...: Beobachtungen zu Horaz, *carm.* 1, 22 und *Catull* 45 », *Wiener Studien*, 121, 2008, p. 171-188.
- SMYTH, Herbert W., *Greek Melic Poets*, London/New York, Macmillan, 1963.
- SNYDER, Jane McIntosh, *Puns and Poetry in Lucretius' De Rerum Natura*, Amsterdam, B. R. Grüner, 1980.
- STEHLE, Eva, *Performance and Gender in Ancient Greece*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1997.
- STROH, Wilfried, « Lesbia und Juuentius: ein erotisches Liederbuch im *Corpus Catullianum* », dans Peter Neukam (dir.), *Die Antike als Begleiterin*, München, Bayerischer Schulbuchverlag, 1990, p. 134-158.
- STROPPINI, Gianfranco, *Amour et dualité dans les Bucoliques de Virgile*, Paris, Klincksieck, 1993.
- SUTHERLAND, Elizabeth H., « Audience manipulation and emotional experience in Horace's *Pyrrha* Ode », *American Journal of Philology*, 116, 1995, p. 441-452.
- , « Vision and desire in Horace c. 2.5 », *Helios*, 24, 1997, p. 23-43.
- , *Horace's Well-trained Reader. Toward a Methodology of Audience Participation in the Odes*, Bern/Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002.
- SYME, Ronald, *The Roman Revolution*, Oxford, Clarendon Press 1939 = *La Révolution romaine*, trad. Roger Stuveras [1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2016.
- SYNDIKUS, Hans Peter, *Die Lyrik des Horaz. Eine interpretation der Oden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1973, 2 vol.
- THÉVENAZ, Olivier, « Échos de Sappho et éléments nuptiaux dans les *Odes* d'Horace », *Dictynna*, 2007, 4 (<http://dictynna.revues.org/155>).
- , *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, thèse présentée à la faculté des Lettres de l'université de Lausanne, 2010.

- , « Actium aux confins de l'iambe et de la lyrique », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 99-130.
- TOMEI, Maria Antonietta, « Le tre "Danai" in nero antico dal Palatino », *Bolletino di archaeologia*, 1990, p. 35-48.
- TORRE, Chiara, *Il matrimonio del Sapiens. Ricerche sul De matrimonio di Seneca*, Genova, Dipartimento di archeologia filologia classica e loro tradizioni, 2000.
- TRAGLIA, Antonio, « ... *memor inmitis Glyceræ* (Hor., *carm.* I, 33, 1-2) », dans Oswald Dilke *et al.* (dir.), *De Tibullo eiusque ætate*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1982, p. 29-35.
- TRAILL, David A., « Horace *Carmen* 1.30: Glyceræ's problem », *Classical Philology*, 88, 1993, p. 332.
- TRÄNKLE, Hermann, « Horazens Murena-Ode (*Carm.* 3.19) », *Museum helveticum*, 35, 1978, p. 48-60.
- , « Gedanken zu zwei umstrittenen Oden des Horaz », *Museum helveticum*, 51, 1994, p. 206-213.
- TREGGIARI, Susan, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- , « Caught in the act », dans John F. Miller, Cynthia Damon, K. Sara Myers (dir.), *Vertis in usum, Studies in honor of E. Courtney*, München/Leipzig, K. G. Saur, 2002, p. 243-249.
- TRENKNER, Sophie, *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge, Cambridge UP, 1958.
- TURNER, Eric G., « Ptolemaic bookhands and Lille Stesichorus », *Scrittura e Civiltà*, 4, 1980, p. 19-40.
- USSANI, Vincenzo, « Orazio e la filosofia popolare », *Atene e Roma*, 19, 1916, p. 2-5.
- VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle, *La Lecture à Rome. Rites et pratiques*, Paris, Belin, 1997.
- VAN HOOFF, Lieve, « Horace, *Odes* 3, 26: gemme taillée au début de la fin », *Latomus*, 63/2, 2004, p. 310-326.
- VESPERINI, Pierre, *La Philosophia et ses pratiques d'Ennius à Cicéron*, Rome, École française de Rome, 2012.
- VOX, Onofrio, « Poetesse in Teocrito », dans Francesco De Martino (dir.), *Rose di Pieria*, Bari, Levante editori, 1991, p. 199-220.
- WEINREICH, Otto « Religionswissenschaftliche und Literaturgeschichtliche Beiträge zu Horaz », *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 61, 1942, p. 33-74.
- WEST, David, *Reading Horace*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1967.

- WEST, Martin L., *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1974.
- , *Greek metre*, Oxford, Oxford UP, 1982.
- , *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, Ulrich von, « Der Chor der Hagesichora », *Hermes*, 32, 1897, p. 251-263.
- , *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1900.
- WILI, Walter, *Horaz und die augusteische Kultur*, Basel, B. Schwabe & Co., 1948.
- WILLE, Günter, *Musica romana*, Amsterdam, P. Schippers, 1967.
- WILLIAMS, Gordon, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1966.
- , *Horace*, Oxford, Oxford UP, 1972.
- WINKLER, John J., *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York/London, Routledge, 1990
- WITKE, Charles, *Latin Satire*, Leiden, E.J. Brill, 1970.
- WITT DE NORMAN, Wentworth, « Epicurean Doctrine in Horace », *Classical Philology*, 34, 1939, p. 127-134.
- YARDLEY, John C., « Horace and the Wolf », *Mnemosyne*, 32, 1979, p. 333-337.
- ZANKER, Paul, « Der Apollontempel auf dem Palatin », dans Kjeld de Fine Licht (dir.), *Città e architettura nella Roma imperiale*, Odense, Odense UP, 1983, p. 21-40.
- ZORZETTI, Nevio, « The *carmina conuiuialia* », dans Oswyn Murray (dir.), *Symptica. A Symposium on the Symposion*, Oxford, Clarendon, Press, 1990, p. 289-307.

INDEX LOCORUM

- Alcée
 38a V. – 98, 99, 102 ; 45 V. – 211, 212 ;
 70 V. – 90n ; 72 V. – 91n ; 332 V. –
 90n ; 338 V. – 90 ; 346 V. – 89-91 ;
 347 V. – 86 ; 348 V. – 90n.
- Alcman
Parthénées – 335, 336.
- Anacréon
 12 P.M.G. – 277n ; 346 P.M.G. – 86n ;
 356a-b P.M.G. – 81 ; 373 P.M.G. –
 63n ; 385 P.M.G. – 212n ;
 396 P.M.G. – 87 ; 413 P.M.G. – 48n ;
 417 P.M.G. – 248, 249, 281, 282.
- Anytè de Mytilène
I. G. XI, 4 – 244, 245.
- Archiloque
 122 W. – 295 ; 188 W. – 291 ; 196a
 W – 291.
- Aristophane
Ec. – 64n, 292, 293.
- Arius
S.V.F. II, 509 – 103.
- Aulu Gelle
 VI, 12, 5 – 324n ; IX, 12, 7 – 324n ; X,
 23, 5 – 156, 157.
- Callimaque
 384 Pfeiffer – 288.
Hymne à Délos – 289.
- Carmina conuiuialia*
 902 P.M.G. – 86.
- Catulle
 11 – 77 ; 16 – 329 ; 24 – 329 ; 29 –
 328n ; 45 – 76n, 78n ; 51 – 13, 77,
 274-276, 314, 315 ; 61 – 13, 81, 173,
 174, 329, 339, 351 ; 62 – 246, 266,
 267, 272 ; 64 – 246 ; 71 – 65n ; 81 –
 329 ; 83 – 14 ; 99 – 329, 330 ; 105 –
 14n ; 114 – 14n, 328n ; 115 – 14n,
 328n.
- Chryssippe
S.V.F. III, 396 – 341 ; *S.V.F.* III, 716 –
 341.
- Cicéron
Ad Fam. XV, 16 – 32n.
De Fin. II, 115 – 16n ; V, 10 – 115.
De Off. I, 15 – 121, 122 ; I, 34 – 125n,
 128n, 131n ; I, 93 – 122 ; I, 97 – 123 ;
 I, 107 – 123 ; I, 110 – 124 ; I, 115 –
 125 ; I, 132 – 113n.
De Or. II, 62-63 – 116n ; II, 223-224 –
 324n.
De Rep. IV, 4, 4 – 324n.
Partitiones oratoriae – 35, 36.
Tusc. I, 2 – 219 ; II, 7 – 135n ; II, 9 –
 115 ; II, 12 – 135n ; II, 16-17 – 218 ;
 II, 21 – 134n ; II, 23 – 134n ; II, 48 –
 219 ; III, 14 – 91n ; III, 15 – 104n ;
 III, 17 – 105 ; IV, 5, 10-11 – 132-135 ;
 IV, 21 – 116 ; IV, 28 – 105n ; IV, 34 –
 325, 326 ; IV, 35 – 18n, 118-120 ; V,
 11, 33 – 29, 115, 116 ; V, 22 – 112n.
- Diogène Laërce
 X, 5 – 177n ; X, 119 – 177.
- Épicure
 67 Usener – 63n, 93n.
Lettre à Ménécée – 92n, 99n.
Sentences Vaticanes 35 – 91 ; 55 – 104n.
- Galien
De locis affectis V, 1 – 37n.

De temperamentis II, 6 – 37n.

Hippocrate

Épidémies VI, 5 – 37n.

Horace

A. P. 114-122 – 126 ; 306-318 – 127, 128.

Carmen Saeculare – 17, 83.

Carm. I, 1 – 11, 205 ; I, 2 – 141 ; I, 4 – 99-101 ; I, 5 – 15n, 39, 40, 42, 76n, 83n, 85, 135-138, 141, 302-305, 321, 354 ; I, 6 – 83n ; I, 7 – 17n, 34, 35 ; I, 8 – 15, 215-221, 353 ; I, 9 – 101n, 106, 109, 251n, 350 ; I, 11 – 33, 34, 42, 101n, 251n ; I, 12 – 53n ; I, 13 – 15, 40, 42, 46, 52n, 69n, 178, 300, 312-321, 354 ; I, 14 – 83n, 299, 300 ; I, 15 – 15, 141, 159, 225, 226 ; I, 16 – 40, 83n, 224-228, 234, 353 ; I, 17 – 15, 40, 42, 52n, 85, 94-97, 141, 168, 225, 226, 231-238, 281, 350, 353 ; I, 19 – 42, 73, 85, 169 ; I, 20 – 205 ; I, 21 – 82 ; I, 22 – 15, 42, 73, 75, 77-79, 169, 228-231, 234, 353 ; I, 23 – 42, 52, 249, 250 ; I, 24 – 17n, 53n ; I, 25 – 42, 73, 129, 130, 290-301, 320, 344n, 354 ; I, 26 – 183n ; I, 27 – 85-89, 95n ; I, 29 – 33, 83n, 116, 117 ; I, 30 – 14n, 42, 52n, 85, 169, 256-262, 267, 286, 353 ; I, 33 – 15, 40, 42, 52, 53n, 57n, 58-63, 73, 85, 167, 309, 349 ; I, 35 – 290 ; I, 36 – 86, 183, 184 ; I, 38 – 85.

Carm. II, 2 – 145, 146 ; II, 3 – 145, 146, 265n ; II, 4 – 145-148, 167, 168 ; II, 5 – 15, 42n, 50, 51, 73, 145-148, 162, 173, 174, 250, 251n, 278-286, 335-340, 347, 348, 353, 354 ; II, 6 – 145, 146 ; II, 7 – 145, 146 ; II, 8 – 42n, 49, 145-148, 281n ; II, 9 – 15, 40, 73n, 85, 107-109, 145-150, 173, 174, 184, 330-332, 339, 347, 350, 351 ; II, 10 – 17n, 53n, 145, 147 ; II, 11 – 75, 87, 89, 97, 98, 101, 102, 145, 147, 167, 184 ; II, 12 – 42n, 52n, 162-167,

205n, 206 ; II, 15 – 17n ; II, 16 – 101n ; II, 17 – 205n ; II, 20 – 205n.

Carm. III, 2 – 33 ; III, 6 – 143, 191-194, 201, 352 ; III, 7 – 15, 142, 143, 159, 221-223 ; III, 8 – 97n, 143-145, 205 ; III, 9 – 42, 52, 73, 75-77, 142-144, 169, 300, 305-312, 321, 354 ; III, 10 – 15, 42, 63, 67-71, 85, 144, 160, 161, 300, 349 ; III, 11 – 15, 83n, 85, 162, 167, 173, 189-191, 247-255, 267, 281, 286, 352-353 ; III, 12 – 15, 142, 143, 161, 162, 173, 209-215, 219, 352-353 ; III, 13 – 144 ; III, 14 – 144, 184, 201-204, 207 ; III, 15 – 42n, 73, 129, 130, 160, 291 ; III, 16 – 17n, 205n ; III, 17 – 183n ; III, 19 – 42, 73, 75, 86, 87 ; III, 20 – 40, 332-335, 339, 347 ; III, 21 – 113, 114 ; III, 24 – 83n ; III, 26 – 42, 85, 142, 262-268, 286, 304, 353 ; III, 27 – 85, 169 ; III, 28 – 42, 52n, 74, 75, 95n, 142, 168 ; III, 29 – 97n, 145, 205.

Carm. IV, 1 – 15n, 42, 79n, 130-132, 138, 150-153, 169, 184, 185, 268-278, 286, 314, 315, 343, 345-348, 350, 351, 353, 354 ; IV, 4 – 131n ; IV, 5 – 82n, 131n ; IV, 7 – 101n ; IV, 8 – 131n ; IV, 9 – 12, 131n, 236n ; IV, 10 – 42, 251n, 343-345, 348, 354 ; IV, 11 – 15, 42, 75, 79n, 85, 86, 97n, 169, 185, 198, 204-207, 222, 223 ; IV, 13 – 42, 129, 130, 291, 300 ; IV, 15 – 131n.

Epist. I, 1 – 29, 33, 78n ; I, 10 – 78 ; I, 13 – 53n ; I, 14 – 58n ; I, 18 – 27, 28 ; I, 19 – 12, 82n ; II, 1 – 16, 17 ; II, 2 – 32, 111, 112.

Ep. 6 – 296 ; 8 – 296 ; 9 – 236 ; 12 – 296.

Serm. I, 1 – 32 ; I, 2 – 19, 31, 37n, 156-158, 160, 161n, 325, 332 ; I, 3 – 32, 121n ; I, 4 – 186 ; II, 1 – 186n ; II,

- 3 – 30-33, 112, 113, 120, 121 ; II, 4 – 31, 32 ; II, 6 – 238.
- Jérôme
Jov. I, 41 – 180n ; I, 48 – 180n ; I, 49 – : 180n.
- Laevius
 18 Courtney – 16n, 245, 246.
- Laudatio Turiae* – 155.
- Léonidas de Tarente
A. P. VI, 129 – 263.
- Lucreté
 I – 43n ; II – 38, 39, 93, 94, 97, 98 ; III – 92, 93, 99n, 190 ; IV – 38, 40, 41, 43-45, 47-52, 64, 65, 174-178 ; VI – 38.
- Macrobe
Sat. III, 14 – 324n.
- Ménandre
 264 K.-A. – 292n ; 400 K.-A. – 292n.
- Moschos
Apospasmata 2 – 61.
- Musonius Rufus
 XV – 178-180.
- Némésien
 II, 41 – 70.
- Ovide
Am. I, 1 – 48 ; II, 9 – 57, 58n ; II, 19 – 57, 68n.
Ars – 39, 69n, 327.
Epist. 3 – 216, 217 ; 9 – 218 ; 14 – 254n.
Tr. IV, 10 – 194n.
- Philodème
De Poematibus V – 31n.
- Pindare
Pyth. 2 – 295 ; 3 – 243.
- Platon
Banquet 204 a-b – 134n ; 206e-211b – 340, 341.
Gorgias 493b – 190n.
Lois 783a-785a – 37n.
République 428a-444a – 122n.
- Platon le Comique
Phaon 195 K.-A. – 292n.
- Plaute
As. – 293, 294.
Bacch. – 265n, 292.
Cas. – 292.
Curc. – 64n.
Merc. – 293.
- Pline l'Ancien
 XXI – 70 ; XXV, 4 – 184n.
- Pline le Jeune
 I, 13 – 186 ; VII, 5 – 154-155.
- Polybe
 XXXI – 324.
- Posidippe
A. P. XII, 131 – 259-261.
- Properce
 I, 1 – 73n ; I, 3 – 170n ; I, 4 – 55 ; I, 6 – 58n, 194n ; I, 7 – 14n, 197, 198 ; I, 8 – 319n ; I, 9 – 14n, 39n ; I, 11 – 55 ; I, 12 – 55, 56 ; I, 16 – 66, 67, 68n, 170 ; I, 17 – 320 ; I, 18 – 58n ; I, 19 – 319n ; I, 22 – 69n ; II, 1 – 189n ; II, 4 – 327, 328 ; II, 7 – 170, 188n, 194-196 ; II, 15 – 196, 197 ; II, 16 – 196, 197 ; II, 29 – 170n ; II, 32 – 170 ; III, 5 – 194n ; III, 6 – 171n ; III, 7 – 193n ; III, 9 – 200 ; III, 12 – 200, 201 ; III, 13 – 201 ; III, 14 – 196 ; III, 16 – 170 ; III, 18 – 53n ; IV, 1 – 194n.
- Pseudo-Andronicos
S.V.F. III, 272 – 124n.
- Quintilien
 X – 32n.
- Sappho
 1 V. – 257, 269-272, 282 ; 2 V. – 256, 257 ; 30 V. – 13n, 80, 173n ; 31 V. – 13, 14, 45, 46, 69n, 77, 273-276, 314-321 ; 54 V. – 277n ; 98 V. – 246 ; 107 V. – 80n ; 105a V. – 283, 284 ; 108 V. – 13n, 81 ; 113 V. – 13n, 80, 173n ; 114 V. – 13n, 80.

- Sénèque
Ep. 7 – 28n ; 49 – 16n ; 101 – 104.
- Tacite
Dial. II, 1 – 186.
- Térence
Eun. 57-63 – 117, 118.
- Théocrite
Id. 1 – 233 ; 2 : 212n ; 5 – 307 ; 11 – 282-284.
- Tibulle
- I, 2 – 14, 58n, 66, 78n, 170n, 171, 172 ;
 I, 3 – 189n ; I, 4 – 39n, 58n, 326 ; I,
 5 – 56, 57, 198-200 ; I, 9 – 326, 327 ;
 I, 10 – 194n ; II, 3 – 194n.
- Valerius Aeditus
 I Courtney – 245.
- Virgile
Ec. 1 – 233, 234 ; 2 – 70 ; 4 – 233 ; 5 – 233 ; 9 – 234 ; 10 – 237.

INDEX NOMINUM

Nous donnons uniquement des noms de personnages qui apparaissent chez Horace ou chez d'autres poètes. Les personnages historiques ne figurent donc dans cette liste qu'en tant qu'ils sont mis en scène par un poète.

- A** _____
- Achille 111, 128, 167, 216, 217, 219-221, 285, 338, 339.
- Albius 15, 40, 58, 63, 73.
- Antiloque 108.
- Aphrodite (*voir aussi* Vénus) 257, 259, 260, 269, 270, 272, 278n, 282, 286.
- Archiloque 30, 112, 113, 296.
- Astérie 15, 142, 143, 159, 221-223.
- Auguste / César 17, 107, 144, 149, 150, 153n, 161, 162, 166, 179, 184, 186, 195, 202-204, 207, 231, 331.
- B** _____
- Barinè 42 n, 146, 147, 281n.
- C** _____
- Calais 73, 76n, 306, 308-311.
- Catius 31, 32.
- Caton 19, 33n, 37n, 78n, 114, 229, 230n.
- César *Voir* Auguste.
- Chloé 9, 42, 76n, 137, 159, 169, 249-251, 266, 267, 286, 306, 308, 310.
- Chloris 42n, 73, 129, 130, 160, 284, 291, 337, 339.
- Cinara 42, 268, 269, 291.
- Circé 94, 232, 235, 236, 237n, 293n.
- Corvinus (M. Valerius Messala) 113, 114.
- Corydon 233, 234, 236, 307.
- Crispinus 32.
- Cupidon/Éros 49, 61, 87, 264, 291.
- Cynthia 9, 54-56, 58n, 59n, 73n, 157n, 170, 171, 195, 250n, 255, 319, 320.
- Cyrus 15, 40, 60, 95-97, 235, 236n.
- D** _____
- Damalis 42, 86, 183.
- Damasippe 30-32, 112.
- Délie 9, 14, 54, 56, 59n, 66, 171, 172, 198-200, 335.
- E** _____
- Énipée 15, 143, 159, 222, 223.
- Éros *Voir* Cupidon.
- Eupolis 30, 112, 113.
- F** _____
- Fuscus (Aristius) 78, 229.
- G** _____
- Galatée 42, 145n, 169, 283, 284, 307.
- Galla 200, 201.
- Glycère 15, 40, 42, 58, 61, 73, 86, 169, 256-261, 286.
- Grâces (les) 100, 256.
- Gygès 42n, 143, 159, 222n, 284, 285, 337-339, 344, 347.
- H** _____
- Hagésichora 13n, 335.
- Hébrus 161, 162, 209-214.

Hélène 141, 159, 225, 226.

Hypermestre 189, 190, 191n, 252-255, 265.

I _____

Ibycus 160, 291.

Iccius 33, 116, 117.

Iuventas 102, 256, 258, 259, 286.

J _____

Jules César 14, 230, 328.

Juventus 329, 330n.

L _____

Lalagé 15, 42, 73, 77, 78n, 79, 147, 162, 169, 229-231, 278-285, 337-338.

Lamia 183, 184.

Lesbie 13, 14, 170, 171n, 275, 329, 330n.

Leuconoé 33, 42.

Licymnia 42n, 162-167.

Ligurinus 42, 131, 132, 138, 152, 222, 223, 273, 275, 276, 340, 343-346, 347n, 348, 354.

Lollius 27, 28, 131n.

Lycé 42, 67, 68, 130, 137, 142n, 160, 161, 231-233, 291, 300.

Lydé 15, 42, 61, 74, 75, 87, 142n, 162, 168, 184, 189, 191, 247, 248, 251n, 255, 267, 281.

Lydia 9, 15, 40, 42, 73, 75, 76, 169, 215-218, 220, 221, 291, 297-301, 305-312, 315, 317, 319, 320.

Lyncée 31, 191n, 252-255.

M _____

Mécène 9, 29, 42n, 85n, 97n, 143-145, 153n, 162, 164-166, 169, 185, 198, 200, 201, 204-207, 252.

Mélanippe 98.

Ménandre 30, 112, 113.

Mercure 247, 248, 256, 259, 260, 286.

Messala 197-200.

Myrsale 90.

Myrtale 42, 60-62, 167, 309, 311.

Mystès 15, 40, 107, 148-150, 184, 330, 331, 332n.

N _____

Néarque 40, 332-335.

Néère 42, 184, 203.

Néobulé 15, 142n, 161, 162n, 209-214.

Nestor 108, 331.

Numida 86, 183, 184, 252.

P _____

Pâris 15, 159, 217n, 225.

Paulus Maximus 9, 131, 132, 150-153, 181n, 184, 185, 269-272, 276-278, 286, 345, 346.

Pénélope 68, 94, 160, 171n, 201, 232, 235, 236.

Pholoé 42n, 60, 73, 129, 130, 284, 285n, 337, 339.

Phyllis 15, 42, 79n, 86, 97n, 146, 147, 167-169, 185, 198, 204-207.

Pittacos 90, 91n.

Platon 30-33, 112-114.

Postumus 200, 201.

Priam 108, 331.

Prométhée 227.

Pyrrha 39, 42, 76n, 135-137, 302-305.

Pyrrhus 40, 332-335.

Q _____

Quinctus Hirpinus 87.

R _____

Rhodé 86.

S _____

Sestius 99-101.

Sisyphé 98, 99, 102.

Sybaris 15, 215-217, 220, 221.

T _____

Télèphe 15, 40, 86, 204, 300, 312, 313,
316, 317, 319, 320.

Thétis 216, 220.

Thyeste 226, 227.

Thyrsis 233, 307.

Tityre 233, 234.

Troilus 108.

Tyndaris 15, 42, 94-97, 168, 226, 232,
233, 236, 237.

V _____

Valgius 9, 15, 40, 107-109, 148-150,
174, 181, 184, 330-332, 350.

Vénus (*voir aussi* Aphrodite) 41, 47, 49,
50, 52, 56, 60, 62, 65, 68, 100, 130,
131, 141, 142n, 150-152, 172, 173,
175, 176n, 184, 204, 223, 253, 256-
259, 261-272, 276, 277, 286, 291, 303-
304, 306, 313, 344, 345, 347.

X _____

Xanthias 147, 167, 168.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	9
Un héritage multiple.....	11
La morale dans la tradition poétique érotique.....	13
La morale dans les odes érotiques : une originalité d'Horace.....	15
Les odes érotiques et le statut du poète lyrique dans la cité.....	16
Une morale composite.....	17

PREMIÈRE PARTIE

LA MORALE ÉROTIQUE DES *ODES* EST-ELLE D'ORIGINE PHILOSOPHIQUE ?

PROLÉGOMÈNES. Le statut de la philosophie dans l'œuvre d'Horace :	
pour une nouvelle approche.....	25
De l'hypothèse de la conversion au constat de l'éclectisme	25
L'éclectisme est-il la preuve d'une indifférence philosophique?	28
Les attaques d'Horace contre les philosophes	30
La philosophie dans l'œuvre d'Horace : problème de méthode	33
Trois modalités d'intégration de la philosophie dans les odes érotiques.....	34
CHAPITRE 1. La passion érotique dans les <i>Odes</i> :	
éthique épicurienne et modèle élégiaque	37
Condamnation de la passion et philosophèmes épicuriens dans les <i>Odes</i>	38
Représentations du corps et limites de l'influence épicurienne.....	43
Les animaux amoureux : de l'analogie à la métaphore.....	49
La morale érotique des <i>Odes</i> : un choix poétique	53
La morale érotique dans l' <i>Ode</i> I, 33 : poésie et philosophie	58
Le <i>paraklausithyron</i> : motif lucrétien et motif élégiaque	63
CHAPITRE 2. Temps et morale dans les odes érotiques :	
entre héritage lyrique et substrat philosophique	73
Absence de profondeur temporelle des odes érotiques.....	73
Le présent de la performance dans la lyrique archaïque	79
Temporalité et poétique de la performance dans les <i>Odes</i>	82
Temporalité symposiaque et <i>tranquillitas animi</i>	89
Présent symposiaque et temporalité linéaire	98
Éthique stoïcienne et temporalité dans les odes érotiques	103
CHAPITRE 3. L'Académie dans les odes érotiques	
Horace et l'Académie.....	111
La <i>socratica domus</i> , Cicéron et le dogmatisme	114

<i>L'Eunuque</i> chez Horace : une allusion à Cicéron ?	117
<i>Decorum</i> et théorie des <i>personae</i> de Cicéron à Horace	121
Éthique des passions et dualité de l'âme de Cicéron à Horace	132

DEUXIÈME PARTIE

MORALE SOCIALE ET IDÉOLOGIE POLITIQUE
DANS LES ODES ÉROTIQUES

CHAPITRE 4. La morale érotique des <i>Odes</i> : une morale sociale.....	141
Inspiration érotique et inspiration civique dans le recueil	141
L'amant-citoyen et la morale sociale des odes érotiques	148
La morale matrimoniale dans les odes érotiques.....	153
La morale matrimoniale dans la tradition poétique érotique	169
La tradition philosophique de l'éloge du mariage	174
CHAPITRE 5. La morale sociale des odes érotiques a-t-elle une fonction politique? ..	183
Les odes érotiques et l'adhésion d'Horace au nouveau régime	183
Temples et morale matrimoniale dans les <i>Odes</i>	189
Politique et poésie érotique avant Horace : le cas de l'élegie.....	194
La poésie érotique, substitut d'une poésie politique empêchée.....	201
CHAPITRE 6. La paix et la guerre dans les odes érotiques :	
éthique philosophique, morale sociale et politique.....	209
La guerre, l'érotisme et la morale dans les <i>Odes</i>	209
<i>Exercitatio</i> et éthique du progressant	220
La paix, l'érotisme et la morale dans les <i>Odes</i>	223

TROISIÈME PARTIE

L'ÉROTISME À L'ÉPREUVE DE LA MORALE :
UNE POÉTIQUE DU COMPROMIS

CHAPITRE 7. Érotisme, morale et transgénéricité.....	241
Horace et l'héritage lyrique : un espace de liberté.....	241
Transgénéricité, passion et <i>mos maiorum</i> dans l' <i>Ode</i> III, 11	247
Hymne à Vénus et épigramme dans l' <i>Ode</i> I, 30	256
Transgénéricité, passion et éthique érotique dans l' <i>Ode</i> III, 26.....	262
Hymne, épithalame et lyrique sapphique dans l' <i>Ode</i> IV, 1	268
Anacréon et Sappho dans l' <i>Ode</i> II, 5 : passion et contrôle du désir.....	278
CHAPITRE 8. Érotisme, morale et pragmatique des formes poétiques	287
Une liberté héritée de l'époque hellénistique.....	287
Pragmatique de l'iambe, morale et passion dans l' <i>Ode</i> I, 25	290
Épigramme votive, <i>renuntiatio amoris</i> et passion dans l' <i>Ode</i> I, 5	302
Chant amébee, jeu et passion dans l' <i>Ode</i> III, 9	305
Symptômes de l'amour, morale et passion dans l' <i>Ode</i> I, 13	312

CHAPITRE 9. Homoérotisme, morale et mélange des cultures	323
L'homoérotisme dans la poésie latine	324
Homoérotisme et morale romaine dans les <i>Odes</i>	330
L'homoérotisme pré-matrimonial : influence des modèles grecs.....	335
La pédérastie au livre IV des <i>Odes</i> : influence des modèles grecs.....	340
Conclusion.....	349
Bibliographie	357
Sources primaires.....	357
Sources secondaires.....	360
Index locorum.....	381
Index nominum.....	385
Table des matières	389

