



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 :
chapitre 7. Érotisme, morale et transgénéricité

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 :

979-10-231-3532-9

<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)

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,

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 Philétaïros 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 μείξας
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 Philétaïros, 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,
sperne 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 Porphyryon 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'ambroisie 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 ἐποιχνεῖς
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 Ἰλαος 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 securesque
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 θυρεούς, ὀκτώ κράνη, ὀκτώ ὑφαντούς
 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 saeua 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,
 πτόνια, θῦμον.
 ἀλλὰ τυῖδ' ἔλθ' αἶ ποτα κατέρωτα
 τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι
 ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
 χρύσιον ἦλθες
 ἄρμ' ὑπασδεύξαισα·
 [...] σύ δ', ὦ μάκαιρα,
 μειδίασαι σ' 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 Salium 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 ἐναντιός 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 τἔαγετ, λέπτον
δ' αὐτικά χροῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν,
ὀπάτεσσιν δ' οὐδὲν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισιν δ' ἄκουαι.
τέκαδετ μ' ἰδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐται.

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 ὄμφακος 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' ὕδῳι,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳι, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες·
οὐ μὲν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκῃεσθαι¹⁰⁹

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 ».

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 Chryssippe*, 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 Properce », *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 Proporziana 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 », *Eranos*, 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 ? », *Camenaes*, 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 », *Camenaes* 18, « Fortune des *Épodes* », dir. Tristan Vigliano, 2016 (<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/26a16ba6e823d4ff96b312354603cc6d/camenaes-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.
- FEDÉL, 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, « Eironia 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 poésie 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).
- PAVLOVSIS, 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.
- Chrysispe
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.

Juventius 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	111
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

