



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 8. Érotisme, morale et pragmatique des formes poétiques

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 :

979-10-231-3533-6

<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<sup>e</sup> 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 PRAGMATIQUE DES FORMES POÉTIQUES

L'absence d'occasion réelle dans les *Odes* permet à Horace de jouir d'une grande liberté poétique et de mêler, comme nous venons de le voir, des genres qui, s'ils étaient rattachés à de véritables performances, seraient difficilement compatibles entre eux. Cette liberté poétique se manifeste également à travers la déconnexion des formes et des contextes. Dans la lyrique grecque archaïque, une forme poétique ne prend pleinement son sens que si l'on veut bien la replacer dans le contexte de sa performance : l'hymne doit être lu à la lumière de sa fonction cultuelle, l'épithalame doit être compris comme rite nuptial, le parthénée comme rite initiatique. Lorsque l'on s'intéresse à la lyrique archaïque, il faut donc prendre en compte la pragmatique des formes poétiques, c'est-à-dire tout ce qui, dans les formes poétiques, ne s'explique vraiment qu'au regard du contexte spécifique de la performance à laquelle elles sont destinées. Dans les *Odes*, Horace s'empare des formes lyriques indépendamment des contextes : en l'absence d'occasion et de performance, il n'est pas contraint par la pragmatique des formes. Il n'est pourtant pas sans en tenir compte, mais c'est souvent pour la détourner ou en jouer. Comme la transgénéricité, le jeu sur la pragmatique des formes lyriques lui permet de réintroduire la passion érotique dans des odes à forte dimension morale.

### UNE LIBERTÉ HÉRITÉE DE L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE

Lorsqu'il joue sur la pragmatique des formes poétiques, Horace est là encore davantage l'héritier de la période hellénistique que de l'époque archaïque. La lyrique hellénistique, parce qu'elle fait passer au second plan la performance, est en effet beaucoup moins contrainte par la pragmatique que son modèle archaïque.

#### Statut de la performance à l'époque hellénistique

De nombreux spécialistes soulignent actuellement les limites de l'opposition traditionnelle entre la culture de la performance de l'époque archaïque et la culture littéraire de l'époque hellénistique<sup>1</sup>. Il est certain qu'il ne faut pas

<sup>1</sup> Alan Cameron est certainement celui qui a remis le plus radicalement en cause cette opposition (*Callimachus and his Critics*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1995). Sur les

s'exagérer cette opposition et que la tradition de la performance musicale ne disparaît pas complètement à l'époque hellénistique. Comme l'a montré Michel Briand, certaines pièces de Callimaque, comme l'*Éloge de Sosibios* (fr. 384 Pf.), présentent une construction polyphonique qui manifeste une véritable nostalgie de la performance, une « quête de l'occasion perdue »<sup>2</sup>. On continue par ailleurs à composer des *skolia* pour les banquets et la chanson a encore une place dans les divertissements populaires<sup>3</sup>. Des formes comme le péan et le dithyrambe connaissent toujours un certain succès et semblent bien donner lieu à des performances<sup>4</sup>. Les Ptolémées organisent d'impressionnants festivals à Alexandrie, comme les *Ptolemaia*, qui sont l'occasion d'importants concours de poésie. Des festivals du même genre voient le jour dans d'autres cités hellénistiques, comme démonstration de pouvoir ou à l'occasion de rencontres diplomatiques. On assiste alors au développement des *Dionysiakoi technitai*, ces confréries de poètes professionnels spécialisées dans ce type de concours poétiques<sup>5</sup>. Ces *technitai* ne sont pas les seuls à se produire. Des poètes comme Posidippe, Teagetus ou Nicandre y figurent également<sup>6</sup>.

nuances à apporter à la position d'Alan Cameron, voir Peter Bing, « Text or performance/ Text and performance. Alan Camerons' Callimachus and his critics », dans *La Letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, Roma, Seminari Romani di Cultura Greca, 1, 2000, p. 139-148.

- 2 Voir Michel Briand, « Callimaque, (ré)inventeur de Pindare : entre archivage et performance, un philologue-poète », *Fabula. Littérature, histoire, théorie*, 5, 2008, qui analyse la construction polyphonique de l'*Éloge de Sosibios* (fr. 384 Pf.). Il montre également que certains traits réflexifs que l'on trouve chez Callimaque et que l'on attribue généralement à la quête de l'occasion perdue et à l'absence de performance, sont en réalité empruntés à Pindare, qui use lui aussi de traits réflexifs, notamment dans ses hymnes, où il décrit la cérémonie en train de se faire sans que personne pourtant ne songe à remettre en cause la réalité de la performance pour laquelle ils ont été composés. Il rapproche en particulier Callimaque fr. 1 Pf. de Pindare, *Péans* VII b, 11-14.
- 3 Pour les *skolia*, voir Arthur S. Hunt (dir.), *Select Papyri*, London/Cambridge (Mass.), W. Heinemann/Harvard UP, 1942-1962, 5 vol., t. III, Denys L. Page (éd.), *Literary Papyri* I. *Poetry*, n° 97. Dans les divertissements populaires, la chanson semble avoir cohabité avec le mime, comme un exercice de virtuosité. Voir Camillo Neri, « Sotto la politica: una lettura dei *Carmina popularia* melici », *Lexis*, 21, 2003, p. 193-260.
- 4 Pour le dithyrambe, voir Arthur S. Hunt (dir.), *Select Papyri*, éd. cit., t. III, n° 87-89. De nombreuses inscriptions à Épidaure et à Delphes attestent la popularité du péan. Sur toutes ces performances à l'époque hellénistique, voir Silvia Barbantani, « Lyric in the Hellenistic period and beyond », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2009, p. 314-315.
- 5 Des inscriptions épigraphiques donnent les listes des gagnants à ces concours panhelléniques, avec l'appartenance à leur troupe et les genres dans lesquels ils se sont illustrés. On y trouve des chanteurs et des compositeurs spécialisés dans les péans et les dithyrambes. Voir Brigitte Le Guen, *Les Associations de technites dionysiaques à l'époque hellénistique*, Nancy/Paris, De Boccard, 2001, 2 vol., t. I, p. 113 sq. ; Sophia Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart, F. Steiner, 2003, p. 207, 425-428, Tab. 3.
- 6 Pour Posidippe, voir S.H. 705, qui mentionne la participation de Posidippe à une performance en Béotie. Pour Teagetus, voir A.P. IX, 565. Pour Nicandre, voir

Mais ces performances détournent souvent les formes lyriques de leur fonction première. Un hymne chanté lors des *Ptolemaia*, par exemple, perd sa fonction cultuelle au profit d'une fonction essentiellement politique. Il s'agit avant tout pour le poète de participer à la démonstration de force du pouvoir, par la virtuosité qui est la sienne, et ce quelle que soit la forme lyrique dans laquelle il concourt. La forme lyrique continue, dans ce cas, à être chantée, mais on assiste à un détournement de la visée de la performance. Et même lorsque la forme lyrique est encore utilisée dans le contexte attendu, la visée première se double souvent d'une visée seconde au moins aussi importante. L'*Hymne à Délos* de Callimaque, par exemple, a vraisemblablement été composé pour une véritable occasion cultuelle, une cérémonie généralement datée de 275 av. J.-C.<sup>7</sup>. Mais Callimaque mêle à l'hymne un éloge de Ptolémée en forme d'épigramme<sup>8</sup>, ce qui suffit à prouver que la cérémonie était autant politique que religieuse. Le poète prend donc des libertés avec la pragmatique des formes : il compose un hymne pour une véritable cérémonie certes, mais dans la mesure où le culte d'Apollon vaut moins comme pratique religieuse communautaire que comme expression du pouvoir politique, il faut le lire non pas (ou pas seulement) à la lumière du contexte spécifique de la performance cultuelle, mais à la lumière du contexte général du règne de Ptolémée. Cette liberté face à la pragmatique des formes lyriques se retrouve chez Horace.

#### Statut de la *recitatio* à Rome

De même qu'il ne faut pas opposer de manière trop schématique une lyrique archaïque de la performance et une lyrique hellénistique du livre, il ne faut pas systématiquement opposer une lyrique grecque ancrée dans les pratiques communautaires et une lyrique latine qui, parce qu'elle représente des occasions fictives, ne connaîtrait aucune forme de performance. Comme l'a très bien montré Michèle Lowrie, la notion de performance revêt des réalités très différentes et dire que les *Odes* d'Horace ne sont ni chantées ni dansées à la manière de la lyrique archaïque ne signifie pas qu'elles sont déconnectées de toute pratique communautaire<sup>9</sup>. La *recitatio*, forme de performance spécifiquement romaine et particulièrement développée à l'époque augustéenne, a nécessairement joué un

Giulio Massimilla, « Nuovi elementi per la cronologia di Nicandro », dans Roberto Pretagostini (dir.), *La Letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, Roma, Quasar, 2000, p. 127-137. Aristophane de Byzance lui-même semble avoir été juge dans une compétition de ce genre (Vitr., *De arch.* VII *praef.* 5-7).

7 La date de 275 est inférée des diverses allusions à la défaite des Gaulois à Delphes, puis en Égypte, contre Ptolémée Philadelphie. Voir Michel Briand, « Callimaque, (ré)inventeur de Pindare », art. cit.

8 Callimaque, *Hymne à Délos*, 150-190.

9 Voir Michèle Lowrie, *Writing Performance and Authority in the Age of Augustus*, Oxford/New York, Oxford UP, 2009.

rôle dans la réception des *Odes*<sup>10</sup>. Mais les performances de la Grèce archaïque et la performance de la *recitatio* à l'époque augustéenne ne sont absolument pas de la même nature<sup>11</sup>. En Grèce archaïque, un hymne prend la forme d'une adresse à un dieu parce qu'il fait partie d'un culte, un épithalame donne la parole à un chœur de jeunes filles parce qu'il fait partie du rituel nuptial effectivement accompli. La *recitatio* ne détermine absolument pas la forme que prend le poème et si l'on excepte le *Carmen Saeculare* qui a été composé pour une véritable occasion, il est difficile de parler d'une pragmatique des formes poétiques chez Horace. C'est tout à fait net dans les *Odes*. L'*Ode* I, 35, par exemple, se présente comme un hymne à la déesse Fortune, mais a pour but de souhaiter bon succès à Auguste dans ses expéditions en Bretagne et en Orient. Elle n'a évidemment pas été composée pour un véritable culte à *Fortuna* : Horace déconnecte la forme hymnique de tout contexte religieux. Il ne faut pas pour autant renoncer à toute étude pragmatique. Cette ode a pu être lue au cours d'une *recitatio*, voire même en présence d'Auguste : dans ce cas, la dimension politique du poème prend pleinement son sens à la lumière du contexte de sa performance. Et même si la réception publique de l'ode n'est pas passée par la *recitatio*, mais par d'autres modes de circulation, le constat reste vrai : Horace a posé un véritable acte de communication publique et pour comprendre la portée du poème, il faut prendre en compte cet acte de communication, autrement dit la pragmatique poétique. La pragmatique n'a cependant pas d'incidence directe sur la forme des odes, ou en tout cas ne la contraint pas. Cette déconnexion de la forme et de la pragmatique est avant tout à l'œuvre dans les odes politiques. Mais elle est aussi un élément central dans quelques pièces érotiques et elle permet alors de réintroduire, dans des odes à forte dimension morale, le chant de la passion érotique.

#### PRAGMATIQUE DE L'IAMBE, MORALE ET PASSION DANS L'ODE I, 25

La forme iambique est rattachée, du moins dans sa réception romaine, à l'invective et à la *diffamatio*<sup>12</sup>. Dans l'*Ode* I, 25, l'iambe remplit parfaitement cette fonction première. Mais plusieurs éléments suggèrent que la *diffamatio*

10 Pour une analyse de la *recitatio* comme performance, voir Emmanuelle Valette-Cagnac, *La Lecture à Rome. Rites et pratiques*, Paris, Belin, 1997, chap. 3. Sur les différentes formes de la *recitatio* à Rome, voir *supra*, p. 186.

11 Nous nous accordons tout à fait avec Alessandro Barchiesi lorsqu'il refuse de voir dans la *recitatio* une sorte d'intermédiaire entre la performance et le poème écrit. La *recitatio* n'est pas une demi-performance, c'est une performance différente (Alessandro Barchiesi, « Rituals in ink: Horace on the Greek lyric tradition », dans Mary Depew, Dirk Obbink [dir.], *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 2000, p. 167-182).

12 Voir *infra*, p. 295-296.

se fait en réalité l'expression du dépit amoureux du poète : Horace joue sur la pragmatique de la forme iambique pour la mettre au service du chant de la passion.

#### La vieille femme débauchée : figure iambique ou figure comique ?

Les *Odes* I, 25, III, 15 et IV, 13 mettent toutes trois en scène une vieille femme débauchée, qui refuse de renoncer au plaisir sexuel en dépit de son grand âge. Dans les trois odes, le poète stigmatise l'indécence de l'*anus libidinosa* en jouant sur un contraste cruel : dans l'*Ode* I, 25, il rappelle à Lydia combien de prétendants elle avait autrefois et confronte la femme sur le déclin à sa propre jeunesse ; dans l'*Ode* III, 15, c'est en contemplant la beauté de sa fille Chloris que l'épouse d'Ibycus devrait comprendre l'indécence de ses désirs de vieille femme ; dans l'*Ode* IV, 13, Lycé doit envier Cinara, qui est morte dans la fleur de l'âge et n'a pas connu, comme elle, le désastre de la décrépitude.

On trouve cette figure de la vieille amoureuse, associée à cette même poétique du contraste avec la jeunesse perdue, dans la poésie iambique grecque. Le fragment 188 W. d'Archiloque, par exemple, fait le portrait cruel du visage vieillissant d'une femme, pour constater qu'Éros l'a déserté : Horace utilise la même image dans l'*Ode* IV, 13, 17-18, où c'est Vénus qui a abandonné le visage de Lycé. Dans le fragment 196a W., Archiloque dit son dégoût pour Néoboulé qui a vieilli et dont il ne veut plus : il oppose sa laideur défraîchie à la beauté d'une jeune femme qu'il tente de séduire<sup>13</sup>. Le motif se trouvait peut-être également chez Hipponax. Si l'on en croit le témoignage de Choeroboscus, Hipponax aurait rencontré une vieille femme du nom d'Iambè, qui lavait ses vêtements sur le rivage<sup>14</sup>. Tous les commentateurs s'accordent à penser qu'il s'agit moins là d'une véritable anecdote que d'une allusion à un poème d'Hipponax qui devait avoir une valeur réflexive<sup>15</sup>. Beaucoup font remarquer que la rencontre d'Hipponax et d'Iambè parodie la rencontre d'Ulysse et Nausicaa dans l'*Odyssee*<sup>16</sup>. La parodie visait peut-être à railler les tentatives d'Iambè pour séduire le poète. Il est certain, en tout cas, qu'en personnifiant l'iambe sous les

13 Archiloque, 196a W., 24-28.

14 Hipponax, test. 21 Dg.

15 Voir Christopher G. Brown, « Hipponax and Iambè », *Hermes*, 116/4, 1988, p. 481 ; Ralph M. Rosen, « A poetic initiation scene in Hipponax? », *American Journal of Philology*, 109/2, 1988, p. 175-179. Le lien qu'entretiennent peut-être l'iambe et l'Iambè de l'*Hymne à Déméter* est un élément de plus à verser au crédit de la valeur réflexive de la vieille Iambè d'Hipponax. Voir *infra*, p. 295.

16 Voir Chris Carey, « Genre, occasion and performance », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, *op. cit.*, p. 165. Sur l'importance de l'élément parodique chez Hipponax, et notamment de la parodie de l'*Odyssee*, voir Enzo Degani, *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica, 1984, p. 187-188.

traits de la vieille Iambè, Hipponax confirme que les attaques contre les vieilles femmes font partie du genre.

La figure de la vieille amoureuse est également attestée dans la comédie ancienne. On la trouve par exemple dans *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane. Les femmes ont pris le pouvoir et elles ont décidé de faire de la cité une communauté où tous les biens seront partagés. Les hommes deviennent des objets dont toutes doivent pouvoir jouir. Pour qu'aucune ne se trouve lésée, un jeune homme désireux de posséder une jeune femme doit d'abord accepter de satisfaire une laide ou une vieille qui le réclame. On voit alors une vieille femme fardée, guettant à la fenêtre de sa maison l'arrivée de l'amant de sa jeune voisine, bien décidée à profiter de lui avant qu'il ne rende visite à sa belle<sup>17</sup>. La jeune fille passe à son tour la tête par la fenêtre et les deux femmes vantent chacune leurs attraits et échangent des injures sexuelles. Le comique de la scène provient du contraste entre l'âge de la vieille femme et sa prétention à la séduction, contraste que soulignent à la fois son maquillage excessif et le contre-point de la jeune fille. Aristophane porte le grotesque à son comble en faisant ensuite paraître une deuxième, puis une troisième vieille, chacune prétendant arracher le jeune homme à la précédente en raison de son âge plus avancé encore.

292

La figure de la vieille amoureuse disparaît dans la comédie nouvelle. Mais la *palliata* de Plaute met régulièrement en scène un vieillard qui joue sur les mêmes ressorts comiques et qui figurait sans doute déjà dans la comédie moyenne grecque<sup>18</sup> et dans la *nea*<sup>19</sup>. Comme dans l'*archaia*, le comique repose souvent sur le contraste entre la vieillesse du *senex* et la jeunesse de la courtisane qu'il entend séduire. Ce contraste est notamment souligné par le fait que le vieillard devient le rival de son propre fils : dans *Les Bacchis*, Nicobule et Philoxène, après avoir interdit à leurs fils de fréquenter les courtisanes, se laissent séduire à leur tour et finissent par accepter de les partager avec eux ; dans la *Casina*, le vieux

17 Ar., *Ecl.*, 877 sq.

18 Un fragment du *Phaon* de Platon (*Phaon*, 195 K.-A.), que l'on date de 392 et qui est donc rattaché à la comédie moyenne plutôt qu'à l'ancienne comédie, l'atteste. Par ailleurs, deux vases phrygiens (Heyd. i = Bieber fig. 377 et Bieber, fig. 503) montrent un vieillard et une jeune femme enlacés. Sur le second, la jeune femme porte un bandeau, ce qui indique qu'il s'agit sans doute d'une courtisane : c'est une situation que l'on retrouvera dans la nouvelle comédie. Un autre vase phrygien (Bieber fig. 502 a-b, p. 138 = Boston, Museum of Fine Arts, n° 00.363) montre un vieillard courant vers une jeune femme pour lui apporter des pommes que, dans sa précipitation maladroite, il laisse tomber de son manteau : le vieillard amoureux prétend courir comme un jeune homme, mais il n'en a plus l'âge.

19 Deux fragments de Ménandre laissent supposer que le vieillard amoureux n'était pas absent de la *nea* : Mén., 400 K.-A., qui plaint le vieillard amoureux, à la fois ridicule et fatalement malheureux ; Mén., 264 K.-A., dans lequel un vieillard semble s'adresser à une jeune femme en faisant la liste des coûteux artifices qu'il peut s'offrir pour compenser son grand âge et ressembler à un jeune homme imberbe.



Lysidame veut jouir des charmes de la jeune Casine, que son épouse a pourtant prévu de marier à leur fils ; dans le *Mercator*, Démiphon tombe amoureux de Pasicompsa, dont son fils est également épris. La comédie moyenne devait elle aussi exploiter ce contraste entre la vieillesse et la jeunesse amoureuses : un vase phlyake représente en effet un vieil homme et un jeune homme se battant pour une même femme<sup>20</sup>.

Les *Odes* à la vieille femme s'inscrivent donc dans une longue tradition. Plusieurs éléments invitent cependant à penser qu'Horace est davantage l'héritier de l'iambe que de la comédie, même si celle-ci a pu également jouer un rôle. De fait, la mise en scène de l'*anus libidinosa* n'a pas absolument pas la même visée dans l'iambe et dans la comédie et Horace, sur ce terrain, est plus proche du premier que de la seconde.

Lorsqu'elle met en scène la vieille femme amoureuse, la comédie ancienne cherche à tenir non un discours moral sur le désir et ses excès, mais un discours politique sur le danger que représentent les démagogues pour la démocratie. Comme l'a montré Suzanne Saïd, dans *L'Assemblée des femmes*, en prenant le pouvoir, les femmes font passer la cité sous un régime domestique, autrement dit entérinent la victoire du privé sur le public<sup>21</sup>. Leur principale activité est de nourrir les hommes, qui ne sont plus que ventres : Aristophane dénonce ici les dérives d'une démocratie où, sous couvert d'égalité, les dirigeants ne s'inquiéteraient plus que de satisfaire les désirs individuels, et en particulier les leurs. Dans ce contexte, la mise en scène des vieilles amoureuses vaut comme métaphore du désordre social auquel aboutirait un régime politique qui ne reposerait que sur la juxtaposition d'appétits personnels. Aristophane met ainsi en garde contre l'ampleur de la désaffection du politique. De ce point de vue, les vieilles femmes des *Odes* ne doivent évidemment rien à la comédie ancienne.

La comédie nouvelle se situe sur un terrain plus moral que politique et l'*anus libidinosa* d'Horace est sans doute plus proche du *senex libidinosus* de Plaute que des vieilles amoureuses d'Aristophane. Il faut noter cependant que, même s'il raille le désir incontrôlable dont le vieillard est soudain la proie, Plaute affiche souvent une certaine sympathie pour ce personnage, voire fait preuve d'une forme d'indulgence à son égard. Dans l'*Asinaria*, le chef de troupe conclut :

20 Bieber Fig. 504 p. 138. On a parfois vu dans les deux personnages masculins Ulysse et Elpénor menaçant Circé. Mais Margarete Bieber fait remarquer que c'est impossible car, au moment où Ulysse menace Circé, Elpénor est encore métamorphosé en porc (*The History of Greek and Roman Theatre*, Princeton [NJ], Princeton UP, 1961, p. 138).

21 Suzanne Saïd, « L'Assemblée des femmes : les femmes, l'économie et la politique », *Les Cahiers de Fontenay*, 17, « Aristophane, les femmes et la cité », 1979, p. 56-57. Voir aussi Danièle Auger, « Figures et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane », dans Pascal Thiery, Michel Menu (dir.), *Aristophane, la langue, la scène et la cité*, Bari, Levante, 1997, p. 361-377.

*Hic senex si quid clam uxorem suo animo fecit uolup,  
neque nouum neque mirum fecit nec secus quam alii solent :  
nec quisquam est tam ingenio duro nec tam firmo pectore,  
quin, ubi quicque occasionis sit, sibi faciat bene.  
Nunc si uoltis deprecari huic seni ne uapulet,  
remur impetrari posse, [si] plausum si clarum datis.*

Si ce vieillard s'est donné du bon temps en cachette de sa femme, il n'a rien fait là de bien neuf, ni d'extraordinaire, ni qui diffère de ce que les autres font. Quel est l'homme de caractère assez ferme, de cœur assez intraitable pour renoncer au plaisir, quand l'occasion se présente ? Maintenant, si vous voulez intercéder pour épargner au barbon la bastonnade, applaudissez à tout rompre, et, je pense, vous obtiendrez sa grâce<sup>22</sup>.

294

On retrouve le même thème dans le final de la *Casina* (Pl., *Cas.*, 1015-1016) : le chef de troupe promet que les maris qui applaudissent bien fort seront récompensés, en obtenant une belle courtisane, à l'insu de leur épouse. La précision *clam uxorem* place le spectateur dans la situation du vieillard libidineux que sa femme risque à tout moment de venir arracher au lieu des plaisirs. Plaute incite le public à la complaisance : ce que Lysidame a fait, tous les maris rêvent de le faire. Et finalement, il se montre plus sévère avec l'épouse du vieillard, l'*uxor dotata*, qu'il dépeint systématiquement comme une femme acariâtre et antipathique. Le discours moral de la comédie nouvelle est complexe, mais il est certain que Plaute s'intéresse davantage au processus de désordre et de retour à l'ordre qu'à la question du *decorum* telle que Cicéron la posera dans son éthique des passions<sup>23</sup>. Si l'on cherche une figure de vieille amoureuse associée à une condamnation morale parfaitement nette, c'est vers l'iambe grec qu'il faut se tourner, ou du moins vers la représentation de l'iambe grec que se font les Romains.

Nous savons très peu de choses sur l'iambe grec archaïque. Il a probablement eu, à l'origine, une fonction culturelle. Ἰαμβος doit en effet être rapproché de διθύραμβος et de θρίαμβος, qui sont à la fois des titres portés par Dionysos et des chants en son honneur<sup>24</sup>. Plusieurs indices permettent par ailleurs de penser qu'Archiloque était lié au culte de Déméter : dans l'*Hymne à Déméter*, Paros, la

22 Pl., *As.*, 942-947 (trad. Alfred Ernout).

23 Sur le *decorum* dans l'éthique des passions de Cicéron, voir *supra*, p. 121-126.

24 Sur l'origine rituelle de l'iambe, voir Martin L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1974, p. 22-35, qui cite également les témoignages d'un antiquaire délien du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ (*F.Gr.Hist.* 396 F 24), d'Aristote, *Pol.* 1336b20 et d'Athénée, 620c.

ville d'Archiloque, est citée comme un lieu de culte de la déesse ; Polygnote a peint Tellis, le grand père d'Archiloque, en le représentant aux Enfers, dans la barque de Charon, avec à ses côtés Cleoboa, la prêtresse qui importa le culte de Déméter de Paros à Thasos ; une tradition attribue à Archiloque une chanson culturelle en mètres iambiques ; enfin, le fragment 251 W. évoque un festival durant lequel Archiloque a improvisé des vers en l'honneur de Dionysos et les a fait chanter à un chœur<sup>25</sup>. Dès l'époque hellénistique cependant, cette fonction culturelle de l'iambe passe au second plan, voire est oubliée, et l'iambe devient le genre de l'agressivité, de la polémique. Ainsi, une épigramme d'époque hellénistique met en garde Cerbère contre l'agressivité d'Archiloque qui arrive aux Enfers<sup>26</sup>. Une autre donne la parole à de jeunes vierges outragées par les iambes du poète<sup>27</sup>. Cette appréhension de la forme iambique avait sans doute déjà cours à l'époque archaïque. Dans la deuxième *Pythique*, avant de faire l'éloge de Hiéron, vainqueur au quadriges, Pindare oppose ainsi sa propre poétique, fondée sur l'éloge, à celle de son prédécesseur Archiloque, fondée sur le blâme et l'attaque<sup>28</sup>. Mais c'est à partir de l'époque hellénistique que l'iambe est systématiquement et exclusivement considéré comme la forme de

25 Voir *Hymne à Déméter*, 491. Sur la peinture de Polygnote, voir Paus., X, 28. 3. Sur la chanson culturelle, voir le fr. 322 W., qui contient la formule : Δήμητρος ἀγνῆς καὶ Κόρης / τὴν πανήγυριν σέβων : « célébrant la fête solennelle de la sainte Déméter et de Corè ». Sur les liens d'Archiloque avec le culte à Déméter, voir Martin L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, op. cit., p. 24-25. Un autre élément semble confirmer cette origine rituelle de l'érotisme iambique : c'est le rôle que joue l'ambè dans la mythologie. l'ambè est un personnage qui apparaît pour la première fois dans l'*Hymne à Déméter* (v. 202), où elle incarne une femme qui a réussi à déridier la déesse par ses insolences pleines d'humour. Martin L. West considère que l'ambè hymnique a pu donner son nom à l'iambe dans la forme rituelle qui était à l'origine la sienne, et que les χλεῦται d'ambè sont une sorte de prototype des invectives obscènes du genre : la fonction d'ambè dans le mythe légitimerait, en quelque sorte, la place des plaisanteries sexuelles dans l'iambe cultuel. Voir Martin L. West, dans *The Oxford Classical Dictionary*, s.u. « iambic poetry, Greek », et Jan Bremmer, « Scapegoat rituals in Ancient Greece », *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, 1983, p. 299-320. On a également prêté une fonction rituelle à certains iambes d'Hippoxan en s'appuyant sur l'importance qu'y revêt la figure du φαρμακός, du bouc-émissaire, et sur le fait qu'un fragment du poète fait allusion aux Thargelia, festival agricole qui comportait un rituel purificateur durant lequel on flagellait les parties sexuelles d'une victime expiatoire. Mais comme le fait remarquer Chris Carey, cette hypothèse reste impossible à prouver (« Genre, occasion and performance », art. cit., p. 163).

26 A.P., VII, 69-71

27 A.P., VII, 352.

28 Pindare, *Pythiques* 2, 52-56. Martin L. West fait par ailleurs remarquer que, si le mètre iambique tire son nom de l'iambe, tous les iambes ne sont pas en mètres iambiques, et considère que les poèmes d'Archiloque écrits en tétramètres trochaïques, par exemple, n'ont pris le titre d'iambes qu'en raison de la place qu'y occupait l'invective, devenue caractéristique du genre (*Studies in Greek Elegy and Iambus*, op. cit., p. 22 et 25, qui renvoie à certains *Iambi* d'Archiloque et à Arist., *Poet.* 1448b31). Voir aussi Kenneth J. Dover, « The poetry of Archilochos », *Archiloque. Entretiens de la Fondation Hardt X*, 1964, p. 186-187.

l'invective. Cette interprétation devient la règle à Rome. Lorsqu'Horace place les *Épodes* dans la filiation de l'iambe, il le fait au nom de l'agressivité du genre, qu'il entend se réapproprier :

*Caue, caue, namque in malos asperrimus  
parata tollo cornua,  
qualis Lycambae spretus infido gener  
aut acer hostis Bupalos.  
An siquis atro dente me petiuerit,  
inultus ut flebo puer?*

Mais prends garde, prends garde, car je suis intraitable avec les méchants  
et je lève contre eux des cornes toujours prêtes,  
comme le gendre qu'avait méprisé l'infidèle Lycambès,  
ou comme l'âpre ennemi de Boupalos.  
Crois-tu vraiment que si quelqu'un m'attaque de sa dent dure,  
je pleurerai comme un enfant incapable de se venger<sup>29</sup> ?

296

Horace fait ici référence à deux anecdotes tout à fait significatives : Lycambès aurait refusé de donner sa fille à Archiloque après la lui avoir promise et celui-ci se serait vengé en le poussant au suicide par la seule agressivité de ses iambes, rapporte la tradition ; Hipponax se serait vengé de la même façon du sculpteur Boupalos, qui avait fait de lui un portrait particulièrement laid. Horace se dit prêt à composer des vers vengeurs si son interlocuteur l'attaque : il fait de l'épode l'héritière de l'iambe en tant que l'iambe est le genre de l'invective. Ce faisant, il assigne à l'iambe grec une double fonction : l'invective iambique est à la fois une manière de blâmer et une manière de punir. De fait, le blâme iambique, parce qu'il se fait publiquement et relève donc de la *diffamatio*, porte en lui-même une forme de sanction.

Lorsqu'Horace met en scène une vieille amoureuse dans les *Odes* I, 25, III, 15 et IV, 13, c'est toujours pour dénoncer l'inconvenance du désir dont elle est encore la proie. Dans les trois cas, il s'adresse directement à l'*anus libidinosa* : on est donc du côté de l'invective et l'inspiration est plus iambique que comique. Il faut noter, d'ailleurs, qu'avant d'apparaître dans les *Odes*, le personnage figure dans les *Épodes* : les *Épodes* 8 et 12 stigmatisent toutes deux l'avidité sexuelle d'une vieille femme et là encore, Horace s'adresse directement à celle qu'il fustige. Le poète est certes moins agressif dans les *Odes* que dans les *Épodes*, l'invective étant tempérée par l'arrière-plan cicéronien que nous avons vu<sup>30</sup>. Mais les

29 Hor., *Ep.* 6, 11-16.

30 Voir *supra*, p. 129-130.

vieilles amoureuses de la lyrique n'en sont pas moins les héritières des vieilles amoureuses de l'épode, c'est-à-dire de la version latine de l'iambe grec. C'est sur cet héritage iambique et sur la pragmatique qui lui est associée qu'Horace joue dans l'*Ode* I, 25 pour conjuguer morale et poétique érotique.

**Forme iambique, *diffamatio* et punition dans l'*Ode* I, 25**

Dans l'*Ode* I, 25, le poète fait le portrait de Lydie en femme vieillissante, puis en vieille femme, encore en proie au désir et pourtant délaissée de tous ses amants :

*Parcius iunctas quatiunt fenestras  
iactibus crebris iuuenes proterui  
nec tibi somnos adimunt amatque  
ianua limen,*

*quae prius multum facilis mouebat  
cardines. Audis minus et minus iam :*  
« *Me tuo longas pereunte noctes,  
Lydia, dormis ?* »

*Inuicem moechos anus arrogantis  
flebis in solo leuis angiportu  
Thracio bacchante magis sub inter-  
lunia uento,*

*cum tibi flagrans amor et libido,  
quae solet matres furiare equorum,  
saeuiet circa iecur ulcerosum  
non sine questu,*

*laeta quod pubes hedera uirenti  
gaudeat pulla magis atque myrto,  
aridas frondes hiemis sodali  
dedicet Hebro<sup>31</sup>.*

31 À la leçon *Euro* proposée par Aldi dans son édition de 1501 et retenue par François Villeneuve (Horace, *Odes et Épodes*, éd. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1929] 1991, p. 38 n. 1), nous préférons la leçon *Hebro* que donnent absolument tous les manuscrits. L'Hèbre est un fleuve thrace et la Thrace est mentionnée dans la même ode. L'Hèbre est par ailleurs associé à l'hiver et au froid dans la tradition poétique romaine, et par Horace lui-même : voir Hor., *Epist.* I, 3, 3 et I, 16, 13 ; Virg., *Buc.* 10, 65 ; *Aen.* XII, 331. Dans la mesure où la leçon du manuscrit fait sens, il n'y a pour nous

Ils frappent plus rarement tes fenêtres closes  
à coups redoublés, les jeunes gens audacieux,  
ils ne t'enlèvent plus le sommeil et ta porte  
reste fidèle à son seuil,

elle qui auparavant faisait avec grande complaisance tourner  
ses gonds. Déjà tu entends de moins en moins :  
« Moi qui suis tout à toi, je me meurs durant de longues nuits,  
et toi, Lydia, tu dors ? »

À ton tour, devenue vieille, sur l'arrogance des amants  
tu verseras des larmes, passant inaperçue dans une ruelle solitaire,  
où se déchaînera le vent de Thrace  
sous un ciel sans lune,

alors que l'amour brûlant et le désir,  
qui rendent les cavales folles,  
feront rage en ton foie ulcéré  
et que tu te lamenteras

de ce qu'à la joyeuse jeunesse le lierre verdoyant  
plaie davantage que la myrte sombre,  
et de ce qu'elle jette les feuillages desséchés dans l'Hèbre,  
camarade de l'hiver<sup>32</sup>.

Horace se réapproprie parfaitement ici la pragmatique de l'iambe telle que les Romains se la figurent : l'invective constitue à la fois un acte de *diffamatio* et un acte de punition. La *dedicatio* à l'Hèbre résonne en effet comme un blâme et comme une sanction. La métaphore des feuillages, qui oppose le lierre verdoyant aux rameaux desséchés, dit l'inconvenance du désir chez une vieille

---

aucune raison de la modifier. L'argument de François Villeneuve selon lequel la mention de l'Hèbre dans la bouche des jeunes Romains est invraisemblable ne convainc pas : d'une part, Horace ne recherche pas la vraisemblance, d'autre part, la mention de l'Hèbre peut être mise aussi bien au compte du poète qu'au compte des jeunes gens qu'il met en scène. Enfin, il nous paraît tout à fait intéressant de voir la manière dont Horace joue sur la récurrence du fleuve thrace dans les odes érotiques et sur les différentes traditions poétiques qui lui sont associées : lorsqu'Horace veut évoquer l'érotisme du jeune guerrier, il emprunte l'Hèbre à Alcée et c'est le lieu suggestif de la baignade des jeunes filles (voir *supra*, p. 211) ; lorsqu'il veut stigmatiser les vieilles femmes incapables de renoncer à l'amour, il emprunte l'Hèbre à la tradition poétique romaine et c'est un fleuve glacé associé à l'hiver. L'amour peut tour à tour être une valeur positive ou une valeur négative et le fleuve thrace est finalement doté de la même ambivalence.

32 Hor., *Carm.* I, 25.

femme et rappelle que l'amour doit être réservé à la brève saison de la jeunesse. Mais l'image des feuillages que l'on jette dans un fleuve associé à l'hiver et au froid dit aussi le mépris agressif des jeunes gens pour l'*anus libidinosa*, et cette agressivité est la juste punition d'une attitude contraire à l'*honestum*. D'une certaine manière, les rameaux desséchés étant le symbole de la femme devenue vieille, c'est Lydia elle-même que l'on jette dans le fleuve. Horace, en mettant en scène un personnage hérité de la tradition iambique, se réapproprie donc parfaitement la pragmatique du genre : comme l'iambe, l'*Ode* I, 25 se présente comme un acte de *diffamatio* et comme une forme de punition<sup>33</sup>. Un certain nombre d'indices invitent cependant à penser que le poème n'est pas exclusivement diffamatoire ni punitif : une autre visée se dessine, qui ne devrait pas être associée à la forme iambique et qui participe à réintroduire la passion érotique, en dépit de la forte dimension morale de l'ode.

### Forme iambique et invitation à l'amour : une fonction inattendue

Plusieurs indices laissent penser que l'on ne peut pas se contenter de lire l'*Ode* I, 25 à la lumière de la pragmatique iambique. C'est tout d'abord la place qu'occupe Lydia dans le recueil. Contrairement aux poètes élégiaques, nous l'avons dit, Horace refuse de construire un roman d'amour et multiplie les objets érotiques<sup>34</sup>. Pour autant, les odes ne sont pas absolument indépendantes les unes et des autres et leur place dans le recueil n'est pas indifférente : les travaux des trente dernières années ont au contraire montré à quel point l'architecture de l'ensemble était construite et pensée<sup>35</sup>. Lorsqu'Horace utilise un même prénom féminin dans plusieurs odes, il ne cherche pas nécessairement à mettre en scène les différentes étapes d'une aventure, ni à tisser le récit d'un commerce amoureux, mais la récurrence du prénom n'est cependant pas gratuite et le système d'échos ainsi créé entre plusieurs poèmes doit pouvoir prendre sens. Or Lydia apparaît dans deux autres odes. Dans l'*Ode* I, 13, elle est une jeune

33 Si la fonction punitive de l'invective est rarement soulignée, l'importance du blâme dans l'*Ode* 1, 25 fait consensus. Voir par exemple Brian Arkins, « A reading of Horace c. 1.25 », *Classica & Medioevalia*, 34, 1983, p. 161-175, qui considère que l'ode raille une courtisane sur un ton détaché et objectif, et Gregson Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, p. 219, qui rapproche l'*Ode* I, 25 d'Ibycus, 5 P.M.G., 6-13, pour montrer que le poète se fait l'écho ici d'un certain consensus moral. Gregson Davis note que l'on trouve dans les deux poèmes la mention du vent de Thrace, la folie, les saisons et la sécheresse. La situation d'énonciation est en réalité très différente chez Ibycus, puisque la parole est donnée à la vieille femme et non à un tiers qui la jugerait de l'extérieur. Il est donc assez peu probable qu'Horace l'ait ici imité. Mais il est évident que le manque d'empathie du poète pour Lydia relève de l'opinion commune et le rapprochement avec Ibycus montre que la condamnation des femmes qui refusent leur vieillissement est universelle.

34 Sur le refus du roman d'amour dans les *Odes*, voir *supra*, p. 53-54.

35 Sur l'importance du recueil dans la poétique des *Odes*, voir *supra*, p. 141-148.

femme que se disputent le poète et Télèphe et ses attraits sont tels que le poète est pris d'une jalousie qui présente tous les symptômes de la passion amoureuse la plus violente<sup>36</sup>. Dans l'*Ode* III, 9, Lydia est toujours jeune et jolie, puisque le poète peut envisager de se laisser à nouveau aller à son amour pour elle<sup>37</sup>. Il est intéressant de comparer le cas de Lydia avec celui de Lycé. Lycé apparaît dans l'*Ode* III, 10 comme une *dura puella* refusant d'ouvrir sa porte au poète, puis dans l'*Ode* IV, 13 comme une vieille femme dont tous les jeunes se détournent et qui se trouve ainsi punie de ses mépris passés : non seulement la chronologie est cohérente, mais l'*Ode* IV, 13 fait clairement écho à l'*Ode* III, 10 et l'*Ode* III, 10 vient, en quelque sorte, donner corps et sens au personnage de l'*Ode* IV, 13. Les *Odes* I, 13 et III, 9 au contraire, loin de permettre la construction du personnage de la vieille femme lubrique de l'*Ode* I, 25, le rendent parfaitement invraisemblable : Lydia ne peut pas être une vieille femme au livre I et une jeune femme au livre III. Par ce jeu d'échos, Horace indique qu'il ne faut pas prendre trop au sérieux le vieillissement de Lydia et le blâme iambique de l'ode.

Comment faut-il comprendre, dès lors, le portrait de Lydia en vieille amoureuse dans l'*Ode* I, 25 ? Horace joue en réalité sur une temporalité ambiguë. Il présente une Lydia vieillissante, c'est-à-dire en voie de devenir une *anus libidinosa* : le vieillissement n'est pas effectif et le portrait de la vieille femme lubrique se fait au futur. Le présent correspond à un entre-deux, à un moment où Lydia, encore jeune, ne l'est plus tout à fait et devrait commencer à renoncer. Or ce jeu sur le temps empêche l'*Ode* I, 25 d'assumer tout à fait la fonction diffamatoire et punitive de la forme iambique telle qu'elle se donne à voir dans l'*Ode* IV, 13. Dans l'*Ode* IV, 13, Lycé est effectivement vieille et les railleries sont au présent. Dans l'*Ode* I, 25, la vieillesse et les railleries planent sur Lydia comme une menace. Il est donc trop tôt pour reprocher à Lydia ce que le poète iambique reproche généralement aux vieilles femmes : sa porte n'est pas encore tout à fait désertée par les jeunes gens, la saison des amours n'est pas encore tout à fait achevée pour elle et l'on ne peut pas l'accuser de vouloir aimer, puisqu'elle en a encore un peu l'âge. C'est alors vers une tout autre tradition poétique qu'il faut se tourner pour comprendre la raison d'être du futur et de la menace : celle de l'invitation à l'amour telle qu'elle se décline dans les *Odes* I, 9, II, 11 et IV, 10. Dans toutes ces odes, le poète, pour obtenir les faveurs de son aimé(e), brandit la menace du temps qui passe : le temps fuit, il faut profiter des plaisirs de la jeunesse, il faut aimer, c'est-à-dire céder à mes avances avant qu'il ne soit trop tard, dit le poète. Dans l'*Ode* I, 25, le thème de la fuite du temps,

36 Sur les symptômes de la jalousie et sur le modèle sapphique dans l'*Ode* I, 13, voir *infra*, p. 312-315.

37 Sur l'*Ode* III, 9 et la renaissance de l'amour, voir *infra*, p. 310-312.



associé à l'image des *exclusi amatores*, suffit à indiquer que le poète cherche à persuader Lydia de lui ouvrir sa porte : en annonçant à Lydia qu'elle deviendra bientôt une vieille femme abandonnée de tous ses amants, il lui rappelle que la vieillesse arrive à grand pas et l'engage à accepter l'amour qu'il lui offre<sup>38</sup>.

Contrairement à ce qui a pu être écrit, l'*Ode* I, 25 ne se fait donc pas l'expression du dépit amoureux du poète<sup>39</sup> et Horace ne se situe pas seulement dans la lignée des fameux poèmes d'Archiloque contre Néoboulè, qui sont à la fois une forme de blâme et l'expression d'une déception personnelle<sup>40</sup>. Le poète n'est pas un amant qui cherche à se venger, mais un amant impatient qui a bien du mal à supporter la frustration que lui impose Lydia et qui espère encore pouvoir obtenir la jeune femme. C'est pourquoi l'ode se rattache à une double tradition poétique : l'invective iambique, qui permet d'exprimer la frustration érotique, et le motif du *carpe diem*, qui est une invitation à l'amour. En introduisant dans l'*Ode* I, 25 la figure de la vieille amoureuse, Horace se réapproprie la pragmatique iambique, c'est-à-dire qu'il assume la fonction de *diffamatio* et de sanction de l'iambe. C'est la pragmatique iambique qui lui permet de conférer au poème sa dimension morale : l'*Ode* I, 25 condamne la passion érotique chez les vieilles femmes au nom du *decorum*. Mais en rattachant l'ode au motif de la fuite du temps et du *carpe diem*, Horace s'affranchit de la pragmatique iambique : l'invective et l'agressivité n'ont plus alors pour fonction de condamner l'*anus libidinosa*, mais de dire la violence du désir dont le poète est la proie et l'espoir de conquête qu'il nourrit encore. C'est donc en réinventant la pragmatique iambique qu'Horace parvient à conjuguer, dans l'*Ode* I, 25, morale érotique et chant de la passion.

- 38 On trouve cette interprétation chez William S. Anderson, « The secret of Lydia's aging: Horace, Odes 1.25 », dans William S. Anderson (dir.), *Why Horace? A collection of interpretations*, Wauconda (Ill.), Bolchazy-Carducci Publishers, 1999, p. 85-91, qui s'appuie notamment sur le rapprochement avec la Lydia de l'*Ode* I, 13, et chez Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 289-290, qui invitent à distinguer nettement l'*Ode* I, 25 des *Odes* III, 15 ou IV, 13 dans lesquelles le poète jubile face à la *dura puella* devenue vieille et qui proposent de la rapprocher de l'épigramme *A.P.* V, 298, qui est une invitation à l'amour. Mais ils ne disent rien de la dimension diffamatoire de l'ode et de la manière dont peuvent s'articuler dans le poème le blâme et l'invitation à l'amour.
- 39 Gregson Davis considère par exemple qu'en substituant à la figure de l'*exclusus amator* celle d'*exclusa amator*, le poète se venge de l'indifférence de Lydia à son égard (*Polyhymnia*, op. cit., p. 217).
- 40 Dans le fragment 196a W. 24-28, par exemple, le poète dit son dégoût pour Néoboulè qui a vieilli et dont il ne veut plus. Or Néoboulè est précisément la fille de Lycambès, à qui le même Archiloque reproche d'avoir trahi sa promesse et de ne pas avoir fait de lui son gendre. Quelle que soit la réalité de l'épisode, Archiloque construit bien les vers du fragment 196a W. comme une vengeance poétique. Mais c'est un poème de rupture, où l'on ne peut trouver aucune trace de tentative de séduction.

Dans l'*Ode* I, 5, le poète se pose en maître de sagesse soucieux de mettre en garde le jeune amant de Pyrrha contre les dangers de la passion érotique. Il légitime son autorité en affirmant qu'il a lui-même renoncé à l'amour. Cette *renuntiatio amoris* prend la forme d'une épigramme votive, à laquelle le poète confère la fonction dédicatoire attendue. Mais là encore, le poète joue sur la pragmatique des formes et derrière la fonction dédicatoire se dessine la stratégie érotique de l'amant éconduit. Horace conjugue ainsi morale et passion.

**Pragmatique de l'épigramme votive et morale érotique dans l'*Ode* I, 5**

L'*Ode* I, 5 est adressée à Pyrrha, mais se présente comme une mise en garde à destination du nouvel amant de la jeune fille :

302

*Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus  
grato, Pyrrha, sub antro?  
Cui flauam religas comam,*

*simplex munditiis? heu quotiens fidem  
mutatosque deos flebit et aspera  
nigris aequora uentis  
emirabitur insolens,*

*qui nunc te fruitur credulus aurea,  
qui semper uacuam, semper amabilem  
sperat, nescius aurae  
fallacis. Miseri, quibus*

*intemptata nites. Me tabula sacer  
uotiuu paries indicat uuida  
suspendisse potenti  
uestimenta maris deo.*

Quel enfant gracile, dans une profusion de roses,  
tout baigné de liquides parfums, te presse,  
Pyrrha, à l'ombre d'une grotte charmante?  
Pour qui rattaches-tu ta blonde chevelure,

avec une élégante simplicité? Hélas, bien souvent il pleurera  
l'inconstance de ta foi et des dieux, et de voir la mer

agitée de noires tempêtes,  
dans son inexpérience il s'étonnera,

lui qui, pour l'heure, crédule, jouit de ta beauté d'or,  
lui qui t'espère à jamais toute à lui, à jamais digne de son amour  
et ignore que la brise  
est trompeuse. Malheureux ceux que

tu n'as pas mis à l'épreuve de ton éclat. Quant à moi, une tablette  
votive sur le mur sacré indique  
que j'ai voué mes vêtements trempés  
au dieu de la mer<sup>41</sup>.

Les premières strophes ont recours à des motifs que l'on trouve aussi bien dans la lyrique grecque archaïque que dans l'épigramme hellénistique, dans l'épigramme, voire dans le roman grec<sup>42</sup>. Le poète compare par exemple l'inconstance de Pyrrha et les souffrances qu'elle inflige à des tempêtes en mer : c'est une image qui apparaît aussi bien chez un poète iambique comme Simonide d'Amorgos que chez les épigrammatistes d'époque hellénistique<sup>43</sup>. Mais le *topos* prend ici une valeur morale en raison, notamment, de la dernière strophe. Cessant de discourir sur les dangers de l'amour, le poète consacre ses vêtements au dieu de la mer. Tous les commentateurs s'accordent à lire dans cette dernière strophe une *renuntiatio amoris* : même si l'on conserve la leçon des manuscrits et si l'on ne remplace pas *deo* par *deae* pour lire dans les derniers vers une dédicace à Vénus, c'est évidemment à l'amour, et non à la mer, que renonce le poète, dans la mesure où la mer constitue, dans les strophes qui précèdent, une métaphore de l'amour<sup>44</sup>. Les vêtements mouillés sont le signe que, comme le jeune amant

41 Horace, *Carm.* I, 5.

42 Il y a débat pour savoir si *multa in rosa* désigne l'ornement de la grotte ou un lit de roses qui se trouverait à l'intérieur de la grotte. Dans le premier cas, l'image est empruntée à la lyrique archaïque. Dans le second, on est plutôt dans l'esprit du roman grec. Voir Lucien, *Asin.* 7; Philostr., *Epist.*, 20 (32), 54 (28). C'est ce qui peut faire préférer la première interprétation, le roman grec n'ayant pas vraiment sa place par ailleurs dans les *Odes*.

43 Voir Simonide d'Amorgos, 7, 37 ff; Méléagre, *A.P.* V, 156, 190; XII, 157, 167. Sur ces images chez les autres poètes, voir Robin G. M. Nisbet, Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 72-73; Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962, p. 67-68; Ewen Bowie, « One that got away: Archilochus 188-192W and Horace, *Odes* 1.4 and 5 », dans Philip Hardie, Mary Whitby, Michael Whitby (dir.), *Homo viator. Classical essays for John Bramble*, Bristol, Bristol Classical Press, 1987, p. 13-23, qui opère notamment un rapprochement avec Archiloque 188-192 W.

44 Sur ce problème d'établissement du texte et sur les raisons qui conduisent à privilégier *deo*, voir Ernst A. Fredricksmeier, « Horace, *Odes* 1.5.16. God or Goddess? », *Classical Philology*, 67, 1972, p. 124-126.

de Pyrrha, le poète a connu les tourments de la passion amoureuse et y renonce. Horace se réapproprie ici la pragmatique de l'épigramme dédicatoire : comme dans l'Ode III, 26, l'amant consacre à la déesse de l'amour des accessoires significatifs pour dire qu'il se retire de la vie amoureuse. On trouve parmi les épigrammes votives de l'*Anthologie palatine* plusieurs exemples de ce type de dédicaces : la vieille courtisane Laïs consacre son miroir à Vénus pour signifier qu'elle prend sa retraite, la jeune Callirhoé lui consacre ses couronnes de fleurs le jour où elle se marie et tourne le dos aux plaisirs érotico-symposiaques<sup>45</sup>. Sans aller jusqu'à penser, avec Ralph Marcellino, que l'Ode I, 5 offre la parodie d'un poème érotique et raille, à travers un certain nombre d'images convenues, la posture de l'amant passionné<sup>46</sup>, il est certain que la dernière strophe, en se réappropriant la pragmatique de l'épigramme votive, confère à l'ode une dimension morale : face aux dangers de l'amour, l'attitude la plus sage reste la *renuntiatio*, et le poète le signifie en donnant à son renoncement la forme d'un poème dédicatoire, c'est-à-dire d'un poème rattaché à une pratique religieuse d'une grande force symbolique.

#### Épigramme votive et stratégie érotique dans l'Ode I, 5

Comme nous l'avons vu cependant, l'Ode I, 5 repose sur une tension entre la leçon de sagesse et la passion encore vive que le poète éprouve pour Pyrrha. C'est ce que révèle notamment l'ambiguïté de l'expression *intemptata nites*, qui peut signifier aussi bien « malheureux ceux qui n'ont pas tiré de leçon de l'expérience de ta beauté » que « malheureux ceux qui ne se sont pas laissés toucher par ton éclat »<sup>47</sup>. Or si l'on admet que le poète a lui aussi aimé Pyrrha, l'épigramme votive revêt une toute autre fonction : loin de constituer une *renuntiatio amoris* et une invitation à la sagesse, elle relève d'une stratégie érotique du poète qui, encore épris de Pyrrha, cherche à décourager son nouvel amant, c'est-à-dire évincer son rival<sup>48</sup>. En donnant à sa supposée *renuntiatio* la forme d'une épigramme votive, c'est-à-dire en l'associant à une pratique dédicatoire, le poète lui confère

45 La consécration de son miroir par Laïs a donné lieu à plusieurs épigrammes : c'est le sujet de l'épigramme *A.P.*, VI, 1 attribuée à Platon, de l'épigramme *A.P.*, VI, 18 attribuée à Lucien et des épigrammes *A.P.*, VI, 19 et 20 attribuées à Julien d'Égypte. C'est dans l'épigramme VI, 59 que Callirhoé consacre ses couronnes.

46 Ralph Marcellino, « Propertius and Horace. *Quis multa gracilis* », *Classical Journal*, 50, 1955, p. 321-325, pour qui le *gracilis puer* représente Properce, dont le poète parodierait les métaphores tirées de la navigation. Outre le fait que ces métaphores ne sont pas exclusivement proprietiennes, comme nous venons de le dire, rien ne permet de voir dans l'Ode I, 5 un poème à clef qui viserait spécifiquement Properce.

47 Voir *supra*, p. 137.

48 Sur ce retournement dans la dernière strophe de l'Ode I, 5, voir notamment Martin Helzle, « Eironeia in Horace's *Odes* 1.5 and 3.26 », *Antichthon*, 28, 1994, p. 52-57, qui rapproche l'Ode I, 5 de l'Ode III, 26 pour montrer que toutes deux proposent un retournement final ; Elizabeth H. Sutherland, « Audience manipulation and emotional experience in Horace's

une valeur exemplaire, mais c'est pour mieux engager le nouvel amant de Pyrrha à faire comme lui au nom des dangers qui le guettent, autrement dit pour mieux obtenir de son rival qu'il renonce à Pyrrha. Cette dimension érotique de l'ode interdit de voir dans Pyrrha, comme le font certains commentateurs, une sorte d'archétype féminin, et dans l'*Ode* I, 5 une ode à valeur universelle<sup>49</sup> : l'*Ode* I, 5 a une valeur morale, certes, mais elle est ancrée dans une véritable situation, celle de la passion du poète pour Pyrrha et de sa rivalité avec le *puer*. La pragmatique dédicatoire de l'épigramme votive porte la dimension morale de l'ode, mais son inscription dans un triangle amoureux lui confère une tout autre fonction et permet à Horace de conjuguer morale et poétique érotique.

### CHANT AMÉBÉE, JEU ET PASSION DANS L'*ODE* III, 9

Le chant amébée est avant tout une joute poétique et cette visée première fait du dialogue de Lydia et du poète un jeu qui met à distance la passion érotique. En ce sens, il revêt une valeur morale. Mais la joute poétique est aussi un jeu érotique et l'occasion de réintroduire toute une rhétorique de la passion : le chant amébée se trouve alors détourné de sa fonction première et permet à Horace de conjuguer morale et poétique érotique.

#### Pragmatique du chant amébée et morale érotique

Dans l'*Ode* III, 9, le poète et son ancienne maîtresse Lydia évoquent leurs amours passées, leurs nouveaux amants et de possibles retrouvailles si ces nouveaux amants venaient à moins leur plaire :

« *Donec gratus eram tibi  
nec quisquam potior bracchia candidae  
ceruici iuuenis dabat,  
Persarum uigui rege beatior.* »  
« *Donec non alia magis  
arsisti neque erat Lydia post Chloen,  
multi Lydia nominis,  
Romana uigui clarior Ilia.* »

Pyrrha Ode », *American Journal of Philology*, 116, 1995, p. 441-452, qui montre que l'*Ode* I, 5 cherche à la fois à dissimuler et à révéler la passion amoureuse.

49 Sur une lecture éthique et allégorique de l'*Ode* I, 5, voir Ernst A. Fredricksmeier, « Horace's Ode to Pyrrha (c.1.5) », *Classical Philology*, 60, 1965, p. 180-185 ; Richard Minadeo, *The Golden Plectrum. Sexual symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 15-17, qui voit de nombreux symboles dans l'*Ode* I, 5, dont le vent symbole du désir pur et simple et la grotte symbole vaginal. Nous avons dit les limites d'une lecture exclusivement symbolique des odes érotiques. Voir *supra*, p. 9-10.

*« Me nunc Thressa Chloe regit,  
dulcis docta modos et citharae sciens,  
pro qua non metuam mori,  
si parcent animae fata superstiti. »*

*« Me torret face mutua  
Thurini Calais filius Ornyti,  
pro quo bis patiar mori,  
si parcent puero fata superstiti. »*

*« Quid si prisca redit Venus  
diductosque iugo cogit aeneo,  
si flaua excutitur Chloe  
reiectaeque patet ianua Lydiae? »*

*« Quamquam sidere pulchrior  
ille est, tu leuior cortice et inprobo  
iracundior Hadria,  
tecum uiuere amem, tecum obeam lubens. »*

« Tant que je te plaisais  
et qu'aucun jeune homme plus séduisant n'enlaçait  
ton cou éclatant de blancheur,  
j'étais florissant et plus fortuné que le roi des Perses. »

« Tant que pour une autre  
tu n'as pas brûlé davantage et que Lydia ne passait pas après Chloé,  
Lydia dont on se répétait le nom,  
j'étais florissante et plus illustre qu'Ilia la Romaine. »

« Moi, maintenant, j'ai pour souveraine Chloé la Thrace,  
instruite aux doux rythmes, habile à la cithare,  
pour laquelle je ne craindrai pas de mourir  
si les destins veulent bien épargner la chère âme afin qu'elle me survive. »

« Moi, celui qui me consume d'une flamme qu'il partage,  
c'est Calais le Thuriens, fils d'Ornytus,  
pour lequel j'accepterai de mourir deux fois,  
si les destins veulent bien épargner le cher enfant afin qu'il me survive. »

« Eh quoi? si notre ancienne Vénus revient,  
si, bien que séparés, elle nous soumet de force au même joug d'airain,  
si la blonde Chloé est renvoyée  
et si la porte s'ouvre pour Lydia, autrefois rejetée? »

« Bien qu'il soit plus beau qu'un astre,  
et que toi, tu sois plus instable que le liège, plus colérique

que le fougueux Adriatique,  
avec toi il me plairait de vivre, avec toi je mourrais volontiers. »

Comme nous l'avons dit, la dimension morale de l'*Ode* III, 9 repose notamment sur son ancrage dans le présent de l'énonciation<sup>50</sup>. Mais elle repose également sur la forme que prend le poème : celle d'un chant amébée. Le *carmen amoebaeum* est un chant alterné dans lequel deux chanteurs se répondent strophe à strophe, chacun essayant de proposer la variation la plus brillante sur un même sujet. Sa visée est purement ludique et poétique : il s'agit pour les protagonistes de donner à entendre leur virtuosité. Dans l'*Idylle* 5 de Théocrite, le chant amébée est ainsi clairement circonscrit aux vers 80-137 : l'invocation aux Muses et à Apollon en marque le début et le jugement de Morson, qui invite explicitement les deux bergers à mettre un terme à la joute, la fin. La surenchère des cadeaux qu'ils prétendent offrir à leur maîtresse respective apparaît donc comme un élément de la rivalité poétique et non comme l'expression d'une passion amoureuse. On ne s'étonne pas, dans ce cas, de voir d'autres amants surgir à la fin du chant. De la même manière, le chant amébée qui oppose Corydon et Thyrsis dans la *Bucolique* 7 de Virgile est nettement délimité : c'est un dialogue inséré, rapporté par Mélibée, qui se remémore cette joute historique ; il commence au vers 21 par l'invocation aux Muses de Corydon, il se termine au vers 68 avec l'intervention de Mélibée, qui rappelle que Corydon a finalement été déclaré vainqueur. Dès lors, entre le vers 21 et le vers 28, tout doit être interprété comme un élément de la joute poétique, y compris les sentiments exprimés par Corydon pour Galatée ou le bel d'Alexis.

Dans l'*Ode* III, 9, Horace se réapproprie la pragmatique du chant amébée : il fait de son poème une joute poétique construite autour d'une série de motifs et de contre-motifs, visant à illustrer la virtuosité des deux protagonistes. Lydia reprend ainsi chaque fois le thème et la structure choisis par le poète : *donec* et *uigui clarior* répondent à *donec* et *uigui beatior* ; *me* et *pro qua non metuum mori* répondent à *me* et *pro quo bis patiar mori* ; les deux dernières strophes combinent l'éloge de l'amant actuel et une invitation à renouer avec les amours passés ; la dernière strophe est par ailleurs construite comme une réponse à la question *quid* posée par le poète. Une forme de surenchère se met rapidement en place. Dans la première strophe, le poète dit avoir été *Persarum rege beatior* du temps de son amour pour Lydia. Les rois de Perse étaient proverbiallement riches et cette richesse les faisait passer, aux yeux du vulgaire, pour des hommes heureux<sup>51</sup>. Le bonheur évoqué par le poète est donc un bonheur dont le sage fait assez peu de

50 Voir *supra*, p. 75-77.

51 Sur la richesse proverbiale des rois de Perse, voir Hor., *Carm.* II, 12, 21, Juv., XIV, 328.

cas<sup>52</sup>. Lydia lui répond en affirmant qu'elle a été *Romana clarior Ilia*. Avec une telle réponse, elle l'emporte sans nul doute. Elle réussit d'abord à jouer sur la géographie plus brillamment que le poète : si le poète choisit la comparaison avec les rois de Perse, c'est sans doute parce que le nom de Lydia évoque la Lydie, région d'Asie Mineure qui fut annexée par la Perse ; en convoquant *Romana Ilia*, Lydia réussit à reprendre le thème de sa propre origine asiatique, puisqu'Ilia peut évoquer Ilion, tout en affirmant son ancrage à Rome, puisqu'Ilia est le nom que l'on donnait à Rhéa Silvia, mère de Rémus et Romulus. L'adjectif *clarior*, quant à lui, renvoie à la fois à la bonne renommée dont jouit toute matrone romaine à l'instar de l'illustre Ilia, et à la renommée que le poète a offert à Lydia en la chantant lorsqu'il l'aimait. Le bonheur de Lydia, qui repose à la fois sur la *fama* morale et la *fama* poétique, est plus noble et plus admirable que celui du poète<sup>53</sup>. On notera qu'à la surenchère sur la qualité du bonheur s'ajoute une surenchère stylistique, puisque Lydia reprend l'hyperbate du poète, mais en l'allongeant : comme *Persarum, Romana* est placé en tête de vers, mais il est séparé de *Ilia* par deux mots, et non par un seul.

Le jeu sur la géographie se poursuit dans les strophes suivantes et c'est encore Lydia qui l'emporte. Le poète aime désormais une Thrace et se transporte donc d'Asie Mineure en Grèce. Lydia aime un Thurien, c'est-à-dire un homme de Lucanie, mais elle lui donne le nom de Calais et précise qu'il est fils d'Ornytus. Elle invite ainsi à le rattacher au Calais d'Apollonios de Rhodes, puisque Calais et Ornytus figurent tous deux dans la liste des Argonautes, à quatre vers de distance<sup>54</sup>. Or, chez Apollonios, Calais est un Thrace. Comme dans le premier échange, Lydia se réapproprie donc la géographie du poète, tout en restant en territoire italien, avec la Lucanie. Elle se livre par ailleurs à la surenchère : le poète serait capable de mourir pour Chloé, elle mourra deux fois pour Calais s'il le faut. Le dernier échange tourne lui aussi en faveur de Lydia. Le poète se contente de noter la blondeur de Chloé : pour retrouver Lydia, il ne renonce finalement qu'à une qualité plastique tout à fait convenue. Lydia compare la beauté de Calais à celle d'une étoile : pour retrouver le poète, elle est prête à renoncer à

52 Voir Cic., *Tusc.* V, 35, Dio Chrys., VI, 7 ou Athen., 545, qui condamnent unanimement cette conception du bonheur.

53 Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd soulignent tout ce que l'analogie peut avoir d'extravagant pour une courtisane et proposent de voir dans *Romana Ilia* une imitation d'Asclepiades, *A. P.* IX, 63, 1 ff : « grâce à Antimaque, je suis plus honorée que les femmes de Colophon qui prétendent descendre de Codrus » (*A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004, p. 136). Il n'est pas certain qu'Horace ait imité précisément cette épigramme, mais il reprend un thème tout à fait classique : celui de la supériorité de la *fama* poétique sur la *fama* qu'offre la société. Le thème est généralement appliqué aux hommes et à la gloire militaire ou politique. Mais l'épigramme d'Antimaque prouve qu'il pouvait également s'appliquer aux femmes et à la gloire de la naissance.

54 Ap. Rhod., I, 207 et I, 213. D'après Apollonios de Rhodes, le nom de Calais viendrait de *kalos*, ce qui est déjà une bonne raison pour le prêter au nouvel amant de Lydia.



une beauté tout à fait exceptionnelle. Lydia rappelle par ailleurs l'inconstance du poète, qui se manifeste notamment par des changements d'humeur : pour le retrouver, elle est prête à supporter à nouveau ses colères. Cette cyclothymie est sans doute la métaphore de son inconstance érotique. La comparaison avec l'Adriatique figure en effet déjà dans l'*Ode* I, 33, où Myrtale, la maîtresse du poète, est qualifiée de *acrior Hadriae*. Or, dans l'*Ode* I, 33, Myrtale incarne la *dura puella* et les tempêtes de l'Adriatique sont une image de la passion qu'elle suscite en dépit, ou peut-être en raison de ses cruautés. En même temps que les colères de son amant, Lydia est prête à supporter ses trahisons. C'est aussi ce que suggère la métaphore du liège et l'emploi de l'adjectif *leuis*, qui renvoie souvent à l'inconstance, qu'elle soit érotique ou politique<sup>55</sup>. À renouer, Lydia a donc beaucoup à perdre et l'amour qu'elle porte encore au poète paraît bien plus fort que celui que le poète dit éprouver pour elle.

Cette surenchère doit cependant être replacée dans le contexte du chant amébee : si Lydia veut dire mieux et plus que le poète, ce n'est pas qu'elle l'aime véritablement, mais qu'elle entend remporter la joute poétique. Si elle cherche à paraître plus passionnée que le poète, c'est uniquement pour répondre au thème imposé par le poète dans le dernier échange. Et finalement, comme l'ont noté de nombreux commentateurs, il est impossible de croire aux promesses de fidélité de Lydia dans la dernière strophe puisqu'au moment où elle assure au poète qu'elle pourrait l'aimer jusqu'à la mort, elle envisage de quitter Calais, qui présente pourtant encore à ses yeux toutes les qualités<sup>56</sup>. L'expression de la passion amoureuse ne vaut pas en tant que telle, mais comme un élément de la joute poétique que se livrent les protagonistes. Or le fait même de faire de la passion érotique le thème principal de la joute est une manière de la mettre à distance, de la regarder comme un simple motif poétique et non comme une réalité. De ce point de vue, l'*Ode* III, 9 s'inscrit parfaitement dans cette morale d'inspiration épicurienne que l'on retrouve dans plusieurs odes érotiques<sup>57</sup> : les amants tirent plaisir de leur jeu et de l'instant présent, mais échappent aux souffrances de la passion érotique. La pragmatique ludique du chant amébee porte la dimension morale de l'ode. Certains éléments invitent cependant à penser que le chant amébee dans l'*Ode* III, 9 n'est pas un simple jeu : il participe

55 Sur *leuis* comme marque de l'inconstance, voir Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 140 et Cic., *Sull.* 10 ; Ov., *Am.* II, 9, 49 ; Cic., *Mur* 35, *Planc.* 15.

56 Voir par exemple Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 134 ou Brian Arkins, « The cruel joke of Venus: Horace as love poet », dans Niall Rudd (dir.), *Horace 2000. A Celebration. Essays for the Bimillennium*, London, Duckworth, 1993, p. 117, qui considère que les retrouvailles du poète et de Lydia sont présentées comme une nouvelle étape dans la ronde sans fin de l'amour.

57 Voir *supra*, p. 91-98.

également d'une véritable entreprise de séduction et permet de réintroduire toute une rhétorique de la passion qui inscrit l'ode dans la tradition poétique érotique. Là encore, Horace détourne la pragmatique d'une forme poétique pour conjuguer morale et poétique de la passion.

#### **Pragmatique du chant amébée et rhétorique de la passion**

310 Plusieurs indices permettent de penser que le chant amébée a ici une double fonction : il s'agit pour les protagonistes de remporter le concours de la virtuosité poétique certes, mais aussi, et peut-être surtout, de séduire par le chant. On notera d'abord que, contrairement à ce qui se passe chez Virgile ou chez Théocrite, le chant amébée de l'*Ode* III, 9 n'est pas encadré. Il occupe toute l'ode et aucun tiers n'est présent pour décréter le début de la joute et son issue. La fonction du chant amébée ne saurait donc être de départager les deux chanteurs puisque, contrairement à ce que prévoient les règles du genre, aucun juge n'est présent pour le faire. Il faut donc que cette joute ait une autre visée, moins attendue au regard de sa forme. C'est un jeu gratuit, un jeu pour le plaisir, mais le plaisir poétique n'est sans doute pas seul en cause. Alors que chez Virgile et Théocrite, l'amour n'est qu'un thème parmi d'autres, il est en effet l'unique thème de l'affrontement du poète et de Lydia et toutes les strophes comportent une importante charge érotique. Ainsi le jeu sur la géographie est-il fondé sur une série de rapprochements successifs et progressifs : la Lydie a été annexée à la Perse, certes, mais elle a ensuite été conquise par les Romains, comme le poète a conquis Lydia ; et lorsque Lydia réaffirme son ancrage romain avec l'évocation d'Ilia, elle redit son appartenance à Rome, c'est-à-dire au poète ; l'éloignement du poète se fait en Grèce, avec Chloé la Thrace ; celui de Lydia se fait dans l'Italie du Sud, avec le Thurien Calaïs ; là encore Lydia ramène peu à peu le poète en territoire romain<sup>58</sup>. Le jeu sur la géographie n'est pas seulement un exercice de virtuosité poétique : c'est un chant qui invite au rapprochement érotique des deux protagonistes, autrement dit un chant de séduction. En déclarant sa passion encore vive pour le poète, Lydia n'est pas sincère, puisque le chant amébée est un jeu. Mais ce jeu, qui a lieu en l'absence de tout tiers, devient aussi un jeu de séduction, dans lequel Lydia et le poète cherchent à se reconquérir mutuellement en rivalisant d'imagination poétique sur des thèmes exclusivement érotiques dans la joute qu'ils se livrent. C'est également cette visée érotique seconde qui explique le recours au système éventuel dans les dernières strophes : le poète et Lydia ne se contentent pas d'imaginer qu'ils pourraient se

58 Sur la signification des lieux géographiques et des noms de personnages, voir Robin G. M. Nisbet et Niall Rudd, *A Commentary on Horace, Odes, Book III, op. cit.*, p. 137-138.

retrouver ; ils indiquent, par le recours à un système hypothétique à l'indicatif, que ces retrouvailles sont non seulement possibles, mais même probables.

Cela ne signifie pas, bien sûr, que Lydia et le poète sont la proie d'une passion réciproque : le jeu érotique qui double le jeu poétique reste ancré dans l'instant présent et rien n'indique que les deux anciens amants recherchent autre chose que le pur plaisir du moment. Mais ce jeu érotique est l'occasion de réintroduire le lexique de la passion et de renouer ainsi avec les motifs topiques de la poésie érotique, en particulier élégiaque<sup>59</sup>. Le poète se voit doté d'une *persona* d'amant passionné, qui croit encore à la *fides* et à l'amour durable. Lydia, quant à elle, endosse la *persona* d'une femme sexuellement avide, qui ne regarde pas la sexualité comme la simple satisfaction d'un besoin, mais qui recherche un plaisir violent et effréné que l'éthique épicurienne réprouverait à n'en pas douter. C'est en tout cas l'image qu'elle construit à travers l'éloge de Calaïs. Le verbe *torrere*, en particulier, prend un sens érotique et indique que l'attachement de Lydia au jeune homme ne tient pas seulement à sa beauté, mais aussi à ses performances sexuelles<sup>60</sup>. Apollonios de Rhodes nous apprend par ailleurs que Calaïs est le fils de Borée. Borée est un vent du Nord, mais c'est aussi un Titan qui incarne la violence pré-olympienne. Il enlève Orythie, fille du roi d'Athènes, que ce dernier lui a refusée. Chez Apollonios, Calaïs naît donc d'une union placée sous le signe de la violence. Lydia ne fait pas d'Ornytus le père de Calaïs par hasard. Le nom pourrait venir de ὄρνυμι, qui signifie « faire se lever, exciter » et peut en particulier s'appliquer à un vent que l'Aurore fait souffler. C'est en tout cas, chez Virgile, le nom d'un vent violent<sup>61</sup>. On retrouve les mêmes connotations dans l'origine géographique prêtée à Calaïs, puisque *Thurii* vient de θούριος, qui signifie « se ruer, se précipiter ». Si Horace savait de surcroît qu'à Thurii, on rendait un culte à Borée, on peut dire qu'il a mis en place un réseau d'allusions très serré<sup>62</sup>. Il est certain, en tout cas, qu'en précisant que Calaïs est fils d'Ornytus et qu'il est thurien, Lydia indique qu'il partage avec Borée, l'ascendant de son homonyme, une certaine propension à la violence, notamment sexuelle, et ce n'est sans doute pas pour elle le moindre des attraits du jeune homme. Il se pourrait d'ailleurs qu'en comparant le poète avec la mer de l'Adriatique, elle fasse également allusion à sa puissance sexuelle. Dans l'*Ode* I, 33, l'expression *acrior Hadriae* renvoie à la cruauté de Myrtales, qui incarne la *dura puella*, nous l'avons dit. Mais le terme *acrior* a toutes les chances de renvoyer également à

59 Voir *supra*, p. 63.

60 Voir Catulle, 68, 52.

61 Virg., *Aen.* XI, 677 f.

62 Sur le culte à Borée de Thurii, voir Ael., *Var. Hist.* XII, 61

l'impétuosité sexuelle de la jeune femme<sup>63</sup>. Lydia, en renouant avec le poète, manifesterait là encore la violence de son désir.

Dans l'*Ode* III, 9, Horace s'appuie donc sur la pragmatique du chant amébee pour construire la morale érotique du poème : les anciens amants, débarrassés de toute passion véritable, ne recherchent que le plaisir du jeu et s'inscrivent, de ce point de vue, dans la morale d'inspiration épicurienne qui parcourt l'ensemble des odes érotiques ancrées dans l'instant présent. Mais la joute poétique, en prenant l'amour pour unique thème, se trouve détournée de sa fonction première : elle devient jeu de séduction et c'est alors toute une rhétorique de la passion qui s'invite dans l'ode, avec en particulier le motif de la *fides* et celui de la violence du désir sexuel. Horace joue donc sur la pragmatique du chant amébee pour conjuguer morale et tradition poétique érotique.

312

#### SYMPTÔMES DE L'AMOUR, MORALE ET PASSION DANS L'ODE I, 13

Dans l'*Ode* I, 13, Horace détourne le poème de Sappho sur les symptômes de l'amour pour faire l'éloge d'une union durable de type matrimonial. Dans la mesure où nous ne pouvons pas déterminer dans quel contexte ont été chantés les poèmes de Sappho, dans la mesure où Horace lui-même l'ignorait sans doute, il est difficile de parler ici de jeu sur la pragmatique des formes. Mais Sappho n'en met pas moins en scène une situation d'énonciation claire et c'est en la transformant et en réorientant les jeux de regards qui lui sont associés qu'Horace parvient à conjuguer, dans l'*Ode* I, 13, morale érotique et chant de la passion. Même si le contexte pris en compte est un contexte fictif, Horace montre une fois encore à quel point il est sensible à la dimension pragmatique de la lyrique, et comment il s'en empare pour inventer une nouvelle poétique érotique.

#### Sappho et Catulle dans l'*Ode* I, 13

Dans l'*Ode* I, 13, le poète regarde Lydia et Téléphe s'aimer et il est en proie à de terribles souffrances, qui le conduisent à rêver, finalement, d'une union durable et sereine :

*Cum tu, Lydia, Telephi  
ceruicem roseam, cerea Telephi  
laudas brachia, uae, meum  
feruens difficili bile tumet iecur.*

63 Sur le double sens d'*acrior Hadriae* dans l'*Ode* I, 33, voir *supra*, p. 62.

*Tunc nec mens mihi nec color  
 certa sede manet, umor et in genas  
 furtim labitur, arguens  
 quam lentis penitus macerer ignibus.  
 Vror, seu tibi candidos  
 turparunt umeros inmodicae mero  
 rixae, siue puer furens  
 inpressit memorem dente labris notam.  
 Non, si me satis audias,  
 speres perpetuum dulcia barbata  
 laedentem oscula, quae Venus  
 quinta parte sui nectaris imbuit.  
 Felices ter et amplius  
 quos inrupta tenet copula nec malis  
 diuolsus querimoniis  
 suprema citius soluet amor die.*

Quand toi, Lydie, de Télèphe  
 tu loues le cou de rose, de Télèphe  
 les bras de cire, hélas, mon  
 foie échauffé se gonfle d'une bile incommode.  
 Alors mon esprit et mon teint  
 se brouillent, une humeur liquide coule  
 furtivement sur mes joues, révélant  
 à quelle profondeur couvent les feux qui me consomment.  
 Je me consume, si tes blanches  
 épaules ont été meurtries lors de ces disputes que le vin  
 échauffe, ou si l'enfant, dans sa fureur,  
 a de sa dent imprimé sur tes lèvres une marque qui gardera son souvenir.  
 Non, si tu m'écoutes un peu,  
 tu ne l'espérerais pas fidèle, le barbare  
 qui blesse cette douce petite bouche que Vénus  
 a imprégnée de la quintessence de son nectar.  
 Heureux trois fois et davantage  
 ceux qu'unit un indissoluble lien et que l'amour,  
 jamais entamé par les mauvaises querelles,  
 ne séparera pas avant le dernier jour.

Tous les commentateurs rapprochent l'*Ode* I, 13 du fragment 31 V. de Sappho sur les symptômes de l'amour, auquel Horace fait également allusion dans l'*Ode* IV, 1 et que nous citons de nouveau<sup>64</sup> :

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
 ἔμμεν ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι  
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί-  
 σας ὑπακούει,  
 καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὴν  
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν.  
 ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνη-  
 σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,  
 ἀλλὰ τκαμτ μὲν γλῶσσα τῆαγετ, λέπτον  
 δ' αὔτικα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρομάκεν,  
 ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι', ἐπιβρό-  
 μεισι δ' ἄκουαι.  
 τέκαδετ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ  
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας  
 ἔμμι, τεθνάκηγ δ' ὀλίγω ἔπιδεύης  
 φαίνομ' ἔμ' αὔται.

314

Il me paraît l'égal des dieux, l'homme qui est assis face à toi et écoute, tout près, la douceur de ta voix et la sensualité de ton rire, qui laissent mon cœur tout tremblant dans ma poitrine. Car dès que je t'aperçois un instant, je ne peux plus articuler un son, ma langue se brise, aussitôt un feu subtil se répand sous ma peau, mes yeux ne voient plus rien, mes oreilles bourdonnent, mon corps se couvre de sueur, je frissonne tout entière, je suis plus verte que l'herbe, je crois bientôt mourir<sup>65</sup>.

Il convient bien sûr d'être prudent. Le poème de Sappho a en effet connu de multiples réécritures, que nous n'avons pas toutes conservées. Horace pourrait n'imiter Sappho qu'indirectement, à travers sa réception latine notamment. Dans l'une des deux épigrammes de Valerius Aeditus qui nous sont parvenues, on retrouve ainsi le motif des symptômes de l'amour, qui semble bien être emprunté au poème sapphique<sup>66</sup>. Il faut aussi compter avec le *Carmen* 51 de Catulle, adaptation du fragment 31 V. qu'Horace convoque également dans

<sup>64</sup> Voir *supra*, p. 16 n. 25.

<sup>65</sup> Sappho, 31, 1-16 V.

<sup>66</sup> Valerius Aeditus, fr. 1 Courtney = *ap. Gell., N.A., XIX, 9, 11*. Sur la référence à Sappho dans ce fragment, voir Alessandro Barchiesi, « Lyric in Rome », dans Felix Budelmann (dir.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric, op. cit.*, p. 321.

l'*Ode* IV, 1, comme nous l'avons vu<sup>67</sup>. La mention des effets de l'amour sur l'esprit (*mens*, v. 5), par exemple, doit à Catulle (*sensus*, v. 6) et non à Sappho. De même, le prénom Lydia renvoie à Lesbia par ses sonorités et la *puella* de l'*Ode* I, 13 fait ainsi écho à la *puella* du *Carmen* 51. Mais comme l'a souligné Olivier Thévenaz, Lesbos et la Lydie sont deux terres qui se font face : Horace construit Lydia en référence à la Lesbia de Catulle certes, mais ce qui unit profondément Lydia et Lesbia, ainsi que l'*Ode* I, 13 et le *Carmen* 51, c'est Sappho et son fragment 31 V.<sup>68</sup>. Et même si Horace prend en compte la réception latine du motif des symptômes de l'amour, le modèle sapphique reste central. Plusieurs éléments du fragment 31 V., omis par Catulle, se retrouvent en effet dans l'*Ode* I, 13 : la sueur (*umor*, v. 6) est empruntée à Sappho (ἰδρωσ, v. 13) et non à Catulle ; l'allusion au teint de l'amant (*color*, v. 5) renvoie à la fin du fragment 31 V. et ne figure pas dans le *Carmen* 51 ; la mention d'un organe considéré comme le siège des passions (*iecur*, v. 4) imite Sappho (καρδίαν, v. 6) et non Catulle. Si Horace convoque le *Carmen* 51, c'est en tant qu'il traduit et adapte le fragment 31 V. de Sappho, qui reste le modèle premier pour l'*Ode* I, 13. Comme l'a très justement fait remarquer Michèle Lowrie, le fait que le poème de Sappho ait été beaucoup imité contribue précisément à en faire un modèle reconnaissable par tous et l'original ne se trouve jamais vraiment dilué dans ses réécritures successives<sup>69</sup>. Et de fait, c'est au regard du modèle sapphique et des modifications que lui fait subir Horace que l'*Ode* I, 13 prend tout son sens.

#### Contexte, regards et morale érotique chez Sappho et Horace

Il est difficile de se faire une idée précise du contexte dans lequel les poèmes de Sappho ont pu être chantés. Depuis les travaux d'Ulrich von Wilamowitz, l'une des hypothèses consiste à penser qu'ils faisaient partie d'un rituel initiatique ou d'un culte, Sappho étant le chef d'une association de jeunes filles à vocation à la fois éducative et religieuse, le θίασος<sup>70</sup>. Mais Denys L. Page s'oppose à cette reconstruction et considère que Sappho chantait de manière informelle pour un

67 Voir *supra*, p. 273.

68 Voir Olivier Thévenaz, *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, thèse présentée à la faculté des Lettres de l'université de Lausanne, 2010, p. 214-216.

69 Michèle Lowrie, « A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace, Odes and Epodes*, Oxford/New York, Oxford UP, 2009, p. 341 n. 11. Elle fait remarquer qu'il y a finalement très peu de traces de Catulle, 51 dans l'*Ode* I, 13. Elle s'oppose à Eleonora Cavallini, « Saffo e Alceo in Orazio », *Museum Criticum*, 13-14, 1978-1979, p. 377, qui considère que l'*Ode* I, 13 est « une reprise libre » qui doit beaucoup plus à Catulle qu'à Sappho. Sur les différentes imitations de Sappho, 31 V., voir Herbert W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London/New York, Macmillan, 1963, p. 234.

70 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, « Der Chor der Hagesichora », *Hermes*, 32, 1897, p. 251-263.

groupe de jeunes filles, comme Alcée pouvait chanter pour un groupe de jeunes hommes au συμπόσιον<sup>71</sup>. Comme Stefano Caciagli l'a récemment montré, plusieurs fragments de Sappho permettent de penser que les jeunes filles qui entouraient la poétesse appartenaient aux familles aristocratiques de Lesbos et que le thiasé était une association qui reposait sur des alliances politiques, comme l'hétairie d'Alcée<sup>72</sup>. On voit que la notion même de thiasé fait problème et nous disposons de trop peu de sources et données fiables pour aller au-delà de ces conjectures. Il faut renoncer, dès lors, à s'interroger sur la manière dont Horace se réapproprie, ou non, la pragmatique de la poésie sapphique, dont nous ne savons rien. Mais, pour un lecteur des *Odes*, ce renoncement se fait sans grand dommage. De fait, concernant le thiasé, Horace vivait certainement dans la même ignorance que nous. Non seulement il ne devait pas disposer de sources plus nombreuses, mais il ne devait pas avoir moins de mal à se représenter les pratiques sapphiques. Autant un poète augustéen peut facilement se figurer la fonction d'un hymne et sa performance lors d'un culte, autant il demeure étranger aux pratiques d'associations comme le thiasé ou l'hétairie, qui sont étroitement liées à l'organisation spécifique des cités grecques archaïques et ont des usages et des rites tout à fait exotiques pour un Romain. Lorsqu'il imite Sappho, Horace s'intéresse donc davantage au contexte fictif, c'est-à-dire à la situation d'énonciation que dessine le poème, qu'au contexte réel, c'est-à-dire aux conditions de sa première performance.

Dans l'*Ode* I, 13 comme dans le fragment 31 V., le contexte fictif met en scène trois personnages : la poétesse, l'aimée et un homme chez Sappho ; le poète, Lydie et Télèphe chez Horace. Dans les deux cas, le locuteur (la poétesse/le poète) se trouve face aux deux autres (l'aimée et un homme/Lydie et Télèphe) qui, sans qu'on puisse nécessairement définir la nature du lien qui les unit, font couple. Le locuteur dit l'émotion qui le saisit en contemplant la jeune femme ainsi accompagnée. Mais tout en se réappropriant le contexte fictif du fragment 31 V. et en remplaçant la poétesse par le poète pour assumer, comme Sappho, ce poème en 1<sup>re</sup> personne, Horace modifie le jeu des regards. Chez Sappho, l'homme est assis en face de l'aimée : dans la mesure où la poétesse contemple elle aussi l'aimée, il faut en conclure que l'homme lui tourne le dos, ou en tout cas qu'il ne lui fait pas face. Les regards de la poétesse et de l'homme ne se rencontrent pas et vont dans la même direction, celle de l'aimée.

71 Denys L. Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955, p. 119.

72 Stefano Caciagli, « Lesbos et Athènes entre *polis* et *oikia* », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *La Poésie lyrique ans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2006, p. 35-48.



L'homme est évidemment un rival pour la poétesse, mais le jeu des regards suggère que la question de la rivalité reste secondaire<sup>73</sup>. Si la poétesse dit le bonheur de l'homme, suggérant ainsi qu'elle envie la place qu'il occupe assis en face de l'aimée, elle n'instaure pas de relation frontale avec lui : il apparaît plutôt comme son prolongement ou comme un intermédiaire entre elle et l'aimée. Le fragment 31 V. chante la passion érotique et les bouleversements qu'elle suscite, et la présence de l'homme met en abyme le désir de la poétesse, pour mieux en dire la puissance. Chez Horace, le jeu des regards est très différent. Le poète commente les actions de Lydia et de Télèphe. Il voit donc l'amant aussi bien que sa maîtresse, autrement dit son regard englobe le couple. Lydia commente la beauté de Télèphe : au lieu de voir l'amant regarder l'aimée comme lui, le poète voit l'aimée regarder l'amant, c'est-à-dire répondre à son amour. Ce jeu de regards réoriente le sens de l'ode : parce qu'il voit le couple et qu'il voit Lydia regardant Télèphe, le poète est la proie d'une émotion qui ressemble davantage aux souffrances de la jalousie qu'aux exaltations de l'amour. Cette réinterprétation du contexte fictif du fragment 31 V. est mise au service d'une morale d'inspiration philosophique et matrimoniale.

Chanter la jalousie, c'est d'abord pour Horace l'occasion de condamner une nouvelle fois la passion érotique. Comme l'ont noté de nombreux commentateurs, en réécrivant Sappho, Horace introduit en effet un lexique médical rattaché à la théorie des humeurs : l'association de *bile, iccur, feruens, umor* et *ignibus* est tout à fait classique dans cette théorie puisque l'humeur de la bile jaune est liée au feu et caractérise les tempéraments colériques<sup>74</sup>.

73 Michèle Lowrie fait remarquer que rien dans le fragment 31 V. ni dans les poèmes qui l'ont imité avant Horace n'indique que l'homme est un rival de la poétesse. Elle considère que la lecture d'Horace et le passage des symptômes de l'amour aux symptômes de la jalousie pourrait expliquer cette interprétation de Sappho 31 V. comme un poème sur la jalousie (« A parade of lyric predecessors: Horace C. 1.12-1.18 », art. cit., p. 335-355). Miroslav Marcovich va plus loin et pense que l'homme du fragment 31 V. ne vaut que comme figure de l'amant dépassionné, pour mettre en valeur la passion de la poétesse (« Sappho fr. 31: anxiety attack or love declaration? », *Classical Quarterly*, n.s. 22, 1972, p. 19-32). Voir aussi William H. Race, « "That Man" in Sappho fr. 31 L.-P. », *Classical Antiquity*, 2, 1983, 1983, p. 92-101. Il ne faut sans doute pas aller trop loin en ce sens. L'homme et la poétesse désirent la même femme et de ce point de vue, ce sont bien des rivaux. Voir Denys L. Page, *Sappho and Alcaeus*, op. cit., p. 28; George Devereux, « The nature of Sappho's seizure in fr. 31 LP as evidence of her inversion », *Classical Quarterly*, n.s. 20, 1970, p. 17-31. Mais il est certain que le fragment 31 V. chante le désir et non la jalousie.

74 Sur la dimension médicale des symptômes horatiens, voir Paul Keyser, « Horace Odes 1.13.3-8, 14-16. Humoural and aetherial love », *Philologus*, 133, 1989, p. 75-81; Paula Radici Colace, « Il poeta si diverte. Orazio, Catullo e due esempi di poesia non seria », *Giornale Italiano di Filologia*, 16, 1985, p. 53-71; Innocenzo Mazzini, « La medicina nella letteratura latina, II: esegesi e traduzione di Horat. *Epod.* 11, 15-16 e *Od.* I, 13, 4-5 », dans Pietro Janni, Innocenzo Mazzini (dir.), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Macerata, Università degli Studi, 1991, p. 109-112; Olivier Thévenaz, *Sappho à Rome*, op. cit., p. 209-210, qui met en garde contre les

En conférant un caractère résolument pathologique à ses symptômes, Horace fait de l'amour jaloux une maladie dont il faut se guérir. Il convoque ainsi une représentation stoïcienne de la passion, condamnée en tant que « maladie de l'âme ». Il offre également le spectacle des souffrances physiques qu'endure le jaloux : la condamnation de la passion par refus du *dolor* est récurrente dans les odes érotiques et construit une morale érotique d'inspiration épicurienne, comme nous l'avons vu<sup>75</sup>. Il n'est pas exclu, enfin, qu'en relisant le fragment 31 V. à la lumière de la théorie des humeurs, le poète cherche à mettre à distance sa passion, voire à la tourner en dérision, le tempérament du bilieux associé à l'humeur de la bile jaune étant doté, en raison des colères qui le caractérisent, d'un certain potentiel comique<sup>76</sup>. Dans tous les cas, la description pathologique de la jalousie participe de la condamnation de la passion érotique. Pourvue d'une forte charge morale, elle ouvre sur une conclusion qui renvoie à la morale matrimoniale : si la passion n'apporte que des souffrances terribles, si à aimer on devient fatalement malade de jalousie, il vaut mieux se tourner vers une union durable et sereine.

En modifiant le contexte fictif du fragment 31 V., en changeant la position des protagonistes et la direction des regards, Horace confère donc aux symptômes de l'amour une valeur morale qu'ils n'ont absolument pas chez Sappho. Mais paradoxalement, cette réinterprétation du contexte fictif est aussi l'occasion d'un surcroît d'érotisme.

#### Jeux de regards et passion érotique dans l'Ode I, 13

En plaçant l'amant aux côtés de sa maîtresse, et non face à elle comme dans le fragment 31 V., Horace met le poète dans la position de l'amant malheureux face au bonheur de son rival et la description des symptômes de la jalousie lui

---

excès de l'interprétation médicale, notamment contre ceux de P. Keyser, lequel essaie de retrouver dans l'ode l'ensemble des humeurs et rattache abusivement *mens* à la bile noire, les larmes au phlegme et *color* au sang. Il est difficile de le suivre, en effet, et seule l'humeur de la bile jaune a incontestablement sa place dans l'ode. Olivier Thévenaz rappelle qu'il ne faut pas s'exagérer la fonction du lexique médical et qu'« il ne s'agit là que de connotations données à des symptômes d'abord érotiques ».

75 Voir *supra*, p. 38-40.

76 Sur le caractère trivial des manifestations de la jalousie chez Horace et la dimension parodique du poème, voir Steele Commager, *The Odes of Horace. A Critical Study*, op. cit., p. 153-156 ; David West, *Reading Horace*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1967, p. 65-67, qui voit une métaphore culinaire autant que médicale ; Gordon Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 564-565 ; Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, op. cit., p. 169-70. Seul Hans Peter Syndikus pense qu'Horace a cherché à adoucir les détails trop réalistes et trop grossiers de Sappho, montrant par là qu'il appartient à une civilisation raffinée. Il paraît bien difficile de tenir cette position à la lecture des deux poèmes (*Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972-1973, 2 vol., t. I, p. 156-157).

permet de construire la morale de l'ode. Mais cette réorganisation de la situation énonciative est aussi pour Horace l'occasion d'introduire dans l'*Ode* I, 13 une série d'évocations érotiques qui ne peuvent pas se trouver chez Sappho en raison même de la place qui est celle de l'amant. C'est d'abord la beauté de Télèphe, dont on notera qu'elle est toute féminine, comme si elle pouvait inspirer du désir au poète autant qu'à Lydia<sup>77</sup> ; ce sont ensuite les baisers échangés, qui disent à la fois la douceur et la violence du désir de Télèphe pour Lydia. Si l'introduction du lexique médical confère à l'*Ode* I, 13 une valeur morale, la description de Lydia et de Télèphe se livrant à l'amour l'inscrit dans la tradition poétique du chant de la passion : il faut sans doute condamner la passion au nom des souffrances qu'elle inflige, mais le doux spectacle de Télèphe et Lydia se livrant à l'amour dit assez qu'à tout prendre, la meilleure place reste encore celle de Télèphe, autrement dit celle de l'amant qui peut jouir de sa maîtresse. En introduisant le lexique médical, le poète dit son adhésion à la morale érotique des *Odes*, mais en décrivant le bonheur de Télèphe et Lydia, il dit les beautés d'une passion partagée.

On retrouve la même ambivalence, entre morale et érotisme, dans les derniers vers de l'ode<sup>78</sup>. On peut effectivement les lire comme l'éloge d'une union de type matrimonial, alternative morale à la passion érotique. Mais on peut également y voir une référence à l'idéal élégiaque d'une passion partagée et éternelle<sup>79</sup>. De fait, les poètes élégiaques rêvent souvent de voir leur amour s'inscrire dans la durée. Chez Properce par exemple, le poète affirme à plusieurs reprises son désir de vieillir et de mourir avec Cynthia et pour exprimer cet idéal amoureux, il a volontiers recours au lexique matrimonial<sup>80</sup>. Il place ainsi

77 La beauté de Télèphe repose en effet sur deux couleurs généralement associées à la beauté féminine : le rose et le blanc.

78 Steele Commager note déjà que l'interprétation des derniers vers de l'*Ode* I, 13 pose problème, en raison notamment de la tournure épique *felices ter et amplius*, qui peut signaler le sérieux de la conclusion aussi bien que la tonalité parodique, et considère que cette incertitude est voulue par Horace (*The Odes of Horace. A Critical Study, op. cit.*, p. 155).

79 Voir Horace, *Oden und Epoden*, éd. Adolf Kiessling, Richard Heinze, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1930, *ad loc.* ; Robin G. M. Nisbet et Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace, Odes, Book I, op. cit.*, p. 170 ; Viktor Pöschl, « Horace et l'élégie », dans Andrée Thill (dir.), *L'Élégie romaine. Enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, Ophrys, 1980, p. 157-161 ; Paulo Fedeli, « Carmi d'amore di Ozario: un percorso didattico », *Aufidus*, 18, 1992, p. 59-73 qui rapproche de Tib., II, 2, 19-20 ; Bernd Hessen, « Liebe bis zum Tod? Bemerkungen zur letzten Strophe von Horaz, *carm. 1,13* », dans Andreas Haltenhoff, Fritz-Heiner Mutschler (dir.), *Hortus litterarum antiquarum. Festschrift für Hans Armin Gärtner zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, C. Winter, 2000, p. 243-251, qui passe en revue toutes les interprétations auxquelles la fin de l'*Ode* I, 13 a donné lieu. Sur l'incompatibilité du statut de Lydie et de la thématique matrimoniale, voir également Gregor Maurach, « Hor. c. 1, 13: einige Methodenprobleme », *Gymnasium*, 99, 1992, p. 501-517.

80 Prop., *Él.*, I, 8, 46 ; I, 19, 16-26.

à plusieurs reprises son amour sous le signe de la *fides*<sup>81</sup>. Dans l'*Élégie* I, 17, il se reproche d'avoir quitté la jeune femme pour prendre la mer et, persuadé qu'il va mourir en pleine tempête, se lamente en songeant aux belles funérailles qu'il aurait pu avoir à Rome : en imagination, il fait alors accomplir à Cynthie tous les gestes rituels qui sont normalement réservés à l'épouse légitime<sup>82</sup>. De ce point de vue, il est intéressant de constater qu'Horace ne précise pas la nature de l'union durable dont il fait l'éloge, alors même que d'autres odes érotiques chantent explicitement les vertus matrimoniales<sup>83</sup>. Le statut de Lydia ne suffit pas à expliquer cette indétermination. Certes Lydia est rattachée, nous l'avons dit, à la catégorie des affranchies plutôt qu'à celle des femmes de naissance libre<sup>84</sup>, et de ce fait, le poète ne peut pas rêver de l'épouser. Mais pour échapper aux souffrances que lui inflige l'infidèle, il pourrait songer à se marier avec une autre femme qui serait, elle, de naissance libre. Si Horace choisit de ne pas définir plus précisément la nature de cette union durable, c'est qu'une telle indétermination lui permet de maintenir toute l'ambivalence des derniers vers : il est impossible de savoir s'il fait effectivement l'éloge du mariage, tirant les conclusions de sa description pathologique de la jalousie et de sa condamnation de la passion, ou s'il fait au contraire l'éloge de l'idéal élégiaque d'une passion durable, animé par l'émotion qui le saisit lorsqu'il contemple Télèphe et Lydia dans leurs jeux amoureux.

La réinterprétation de la situation fictive du fragment 31 V. permet donc à Horace d'inscrire l'*Ode* I, 13 sous le signe de l'ambivalence et de conjuguer morale et poétique érotique.

Comme les poètes hellénistiques, comme Catulle, Horace ne compose donc pas pour de véritables occasions et peut se jouer librement des contextes qui ont vu naître les formes poétiques dont il s'empare. Dans plusieurs odes, ce jeu lui permet de conjuguer morale et poétique érotique. Dans l'*Ode* I, 25, il se réapproprie la pragmatique iambique et confère au poème une fonction à la fois diffamatoire et punitive : il s'agit de condamner et de sanctionner par la *diffamatio* une vieille femme qui ne veut pas renoncer à l'amour. Mais il utilise également l'iambe pour rattacher l'ode à la série des invitations à l'amour : la *diffamatio*, associée au motif du *carpe diem*, devient une simple menace qui doit convaincre Lydia d'aimer avant que d'être vieille, autrement dit de céder

81 Prop., *Él.*, I, 4, 16, où la *fides* est mutuelle, I, 12, 8, où il s'agit de la *fides* du poète, I, 18, 18, où il se reproche de n'avoir pas suffisamment assuré Cynthie de sa *fides*.

82 Prop., *Él.*, I, 17, 19-24, où Cynthie offre au mort ses cheveux, dépose l'urne de ses cendres sur des pétales de roses et accomplit le rite de la *conclamatio*.

83 Sur les odes matrimoniales, voir *supra*, p. 161-162.

84 Voir *supra*, p. 169.

aux avances du poète. L'agressivité iambique se fait alors l'expression de la violence d'un désir érotique impatient et la forme iambique porte ainsi à la fois la dimension morale du poème et sa dimension érotique. Dans l'*Ode* I, 5, le poète s'appuie sur la fonction dédicatoire de l'épigramme pour conférer à sa *renuntiatio amoris* un caractère exemplaire. Mais derrière le maître de sagesse se dessine l'amant passionné et l'épigramme votive, détournée de sa visée première, s'inscrit alors dans une stratégie érotique qui vise à évincer le rival, l'ode conjuguant ainsi condamnation de la passion et poésie érotique de type élégiaque. Dans l'*Ode* III, 9, Horace se réapproprie la fonction ludique du chant amébee pour mettre à distance la passion. Mais parce que la joute verbale prend pour thème l'amour, avec un jeu de surenchère caractéristique de la forme, elle permet aussi de réintroduire le motif de la passion. La fonction ludique du chant amébee est utilisée à la fois pour conférer à l'ode une dimension morale et pour l'inscrire dans la tradition poétique érotique. Dans l'*Ode* I, 13, Horace imite le fragment 31 V. de Sappho. Il ne peut pas prendre en compte le contexte, dont il ignore sans doute à peu près tout. Mais il se réapproprie la situation fictive du fragment en modifiant la place des différents protagonistes, de manière à ce que les jeux de regards puissent à la fois condamner la passion en donnant à voir les souffrances de l'amant jaloux et évoquer toutes les beautés d'un amour partagé. Comme le mélange des genres, le jeu sur la pragmatique des formes poétiques et sur les contextes permet à Horace de construire la morale érotique des *Odes* tout en se rattachant à la tradition poétique du chant de la passion.



## 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 Chrysisippe*, 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 Quarterly*, 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*, Wesport, 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 Properziana del Subasio, 2004, p. 99-115.
- COFFTA, David J., « Programmatic synthesis in Horace *Odes* III, 13 », dans Carl Deroux (dir.), *Studies in Latin Literature and Roman History* 9, Bruxelles, Latomus, 1998, p. 268-281.
- , « Programme and *persona* in Horace, *Odes* 1.5 », *Erano*, 96/1-2, 1998, p. 26-31.
- COLISH, Marcia L., *The Stoic tradition from antiquity to the early middle ages*, Leiden, Brill, 1985, 2 vol., t. I, *Stoicism in Classical Latin Literature*.
- COLLINGE, Neville E., *The Structure of Horace's Odes*, London/New York/Toronto, Oxford UP, 1961.

- COMMAGER, Steele, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale UP, 1962.
- , « Some Horatian vagaries », *Symbolae Osloenses*, 55, 1980, p. 59-70.
- CONTE, Gian Biagio, « Lettura della decima Bucolica », dans Marcello Gigante (dir.), *Lecturae Vergilianae*, Napoli, Giannini, 1981-1982, 2 vol., t. I, *Le Bucoliche*, p. 347-373.
- CORNELIS VAN GEYTENBEEK, Anton, *Musonius Rufus and the Greek Diatribe*, Assen, Von Gorcum, 1963.
- COURBAUD, Edmond, *Horace. Sa vie et sa pensée à l'époque des Épîtres*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1914.
- CUCCHIARELLI, Andrea, *La satira e il poeta. Orazio tra Epodi e Sermones*, Pisa, Giardini editori, 2001.
- CUPAIUOLO, Giovanni, *Terenzio. Teatro e società*, Napoli, Lofredo, 1991.
- CUSSET, Christophe, *La Muse dans la bibliothèque. Réécriture et intertextualité dans la poésie alexandrine*, Paris, CNRS éditions, 1999.
- D'ALESSIO, Gian Battista, « Pindar's prosodia and the classification of Pindaric papyrus fragments », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 118, 1997, p. 23-60.
- DALZELL, Alexander, « C. Asinius Pollio and the early history of public recitations at Rome », *Hermathena*, 86, 1955, p. 20-28.
- D'AMBRA, Eve, *Roman Women*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge UP, 2007.
- D'ARMS, John H., « The Roman *convivium* and the idea of equality », dans Oswyn Murray (dir.), *Symptica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 308-320.
- DAVIS, Gregson, « The *persona* of Licymnia: a revaluation of Horace *Carm.* 2.12 », *Philologus*, 119, 1975, p. 70-83.
- , « *Carmina/Lambi*: The literary-generic dimension of Horace's *integer Vitae* (C. I, 22) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 27.3, 1987, p. 67-78.
- , *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991.
- DAVISON, John A., « Notes on Alcman », *Proceedings of the IXth International Congress of Papyrology (Oslo, 19th-22nd August 1958)*, Oslo, Norwegian Universities Press, 1961, p. 35-38.
- DEGANI, Enzo, *Studi su Ipponatte*, Bari, Adriatica, 1984.
- DELARUE, Fernand, « Le dossier du *De Matrimonio* de Sénèque », *Revue des études latines*, 79, 2001, p. 163-187.
- DELIGNON, Bénédicte, *Les Satires d'Horace et la comédie gréco-latine. Une poétique de l'ambiguïté*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2006.

- , « Les amours adultères dans la *Satire* I, 2 d'Horace : exagérations comiques et réalités socio-politiques », dans Jean-Michel Fontanier (dir.), *Amor Romanus. Mélanges Albert Foulon*, Rennes, PUR, 2008, p. 45-68.
- , « Les amours ancillaires dans *Serm.* I, 2 et *Carm.* II, 4 : un motif de la diversité horatienne ? », *Camenaë*, 12, « L'œuvre d'Horace dans sa diversité », dir. Robin Glinatsis, 2012 (<http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/4-B-Delignon.pdf>).
- , « Érotisme et mariage dans la lyrique amoureuse d'Horace : l'exemple de l'*Ode* II, 5 », *Euphrosyne*, 409, 2012, p. 95-108.
- , « Mythes archaïques et mythes alexandrins dans les *Odes* d'Horace : valeur politique d'une double réception », dans Christophe Cusset, Fanny Levin, Nadine Le Meur (dir.), *Mythe et pouvoir à l'époque hellénistique*, Leuven/Paris/Dudley (Mass.), Peeters, 2012, p. 453-468.
- , « La figure du *doctor ineptus* dans les *Satires* d'Horace : enjeux philosophiques et enjeux poétiques », *Revue des études latines*, 90, 2013, p. 164-179.
- , « L'iambe dans l'œuvre d'Horace : représentation et fonction d'une forme poétique singulière », *Camenaë* 18, « Fortune des *Épodes* », dir. Tristan Vigliano, 2016 (<http://sapat.ephe.sorbonne.fr/media/26a16ba6e823d4ff96b312354603cc6d/camenaë-18-01-benedicte-delignon.pdf>)
- , « Lyrique érotique et lyrique politique dans le *Carm.* 4.1 d'Horace », dans Bénédicte Delignon, Nadine Le Meur, Olivier Thévenaz (dir.), *Le Poète lyrique dans la cité antique : les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016, p. 263-273.
- , « Dîner avec Mécène : vie privée et vie publique dans les *Satires* et dans les *Odes* », dans Line Cottegnies, Nathalie Dauvois, Bénédicte Delignon (dir.), *L'Invention de la vie privée et le modèle d'Horace*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 77-90.
- DELIGNON, Bénédicte, LE MEUR, Nadine, THÉVENAZ, Olivier (dir.), *Le Poète lyrique dans la cité antique. Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Lyon, Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain, 2016.
- DELLA CORTE, Francesco, *Catone Censore. La vita e la fortuna*, Firenze, La Nuova Italia, [1949] 1969.
- DEPEW, Mary, « Enacted and represented dedications: genre and Greek hymn », dans Mary Depew, Dirk Obbink (dir.), *Matrices of Genre. Authors, Canons and Society*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 2000, p. 59-79.
- DEROUX, Carl, « Mamurra (Mentula) praecepta (Catulle CV) », *Latomus*, 72/2, 2013, p. 502-503
- DESBORDES, Françoise, « Masculin-féminin. Notes sur les *Odes* d'Horace », dans Suzanne Saïd (dir.), *Études de littérature ancienne*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979, p. 51-80.
- DEVEREUX, George, « The nature of Sappho's seizure in fr. 31 LP as evidence of her Inversion », *Classical Quarterly*, n.s. 20, 1970, p. 17-31.



- DI BENEDETTO, Vincenzo, « Da Posidippo (epigr. 91, 118, 139 A.-B.) a Saffo (fr. 35 V.) e Catullo (36) e Orazio (Carm. I 30) », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 47/2, 2005, p. 249-264.
- DOVER, Kenneth J., « The poetry of Archilochos », *Archiloque. Entretiens de la Fondation Hardt X*, 1964, p. 181-222.
- , *Greek Homosexuality*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, [1979] 1989.
- DUQUESNAY, Ian M. Le M., « Horace, *Odes* 4.5: *Pro Reditu Imperatoris Caesari Divi Filii Augusti* », dans Stephen Harrison (dir.), *Homage to Horace. A Bimillenary Celebration*, Oxford, Clarendon Press, 1995, 128-187 = dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 271-336.
- DUPONT, Florence, « *Recitatio* and the reorganization of the space of public course », dans Thomas Habinek, Alessandro Schiesaro, *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 44-59.
- DUPONT, Florence, ÉLOI, Thierry, *L'Érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.
- EICKS, Mathias, *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011.
- FANTHAM, Elaine, « The mating of Lalage. Horace, *Odes* 2.5 », *Liverpool Classical Monthly*, 4, 1979, p. 47-52.
- FANTUZZI, Marco, « La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema? », *Lingua e stile*, 15, 1980, p. 433-450.
- , « Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec. A.C. », dans Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, Diedo Lanza (dir.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, Salerno, 1992-1996, 3 vol., t. II, p. 31-73.
- , « Levio, Saffo e la grazia delle fanciulle lidie (Laev. Fr. 18) », dans Luigi Belloni, Guido Milanese, Antonietta Porro (dir.), *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e pensiero, 1995, p. 341-347.
- FANTUZZI, Marco, HUNTER, Richard L., *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma/Bari, Laterza, 2002.
- FÄRBER, Hans, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München, Neuer Filser-Verlag, 1936.
- FEDELI, Paulo, « Carmi d'amore di Ozario: un percorso didattico », *Aufidus*, 18, 1992, p. 59-73.
- , « Poesia d'amore di Orazio », dans Ferruccio Bertini (dir.), *Giornate filologiche « Francesco Della Corte » II*, Genève, Darficlet, 2001, p. 109-124.
- , « Il *fons Bandusiae*: Hor. Carm. 3, 13 », dans Luciano Celi (dir.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, Aracne, 2008, 2 vol. t. I, p. 475-496.

- FEENEY, Denis, « Horace and the Greek lyric poets », dans Niall Rudd (dir.), *Horace. A Celebration. Essays for the Bimillennium*, London, 1993, 41-63 = dans Michèle Lowrie (dir.), *Horace. Odes and Epodes*, Oxford, Oxford UP, 2009, p. 202-231.
- FEENEY, Denis, WOODMAN Anthony J. (dir.), *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge/New York, Cambridge UP, 2002.
- FERRARINO, Pietro, « Struttura e spirito del poema lucreziano », dans Ettore Paratore (dir.), *Studi in onore di Gino Funaioli*, Roma, Angelo Signorelli, 1955, p. 52-57.
- FERRARY, Jean-Louis, *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Rome, École française de Rome, 1988.
- FOUCART, Paul-François, « Donation de Philétairos 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<sup>er</sup> 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 poétique du temps chez Lucrèce*, Paris/Leuven/Dudley (Mass.), Peeters, 2000.
- LUDWIG, Walther, « Zu Horaz 2, 1-12 », *Hermes*, 85, 1957, p. 336-345.
- LYNE, Richard O. A. M., *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- , *Horace. Behind the Public Poetry*, New Haven/London, Yale UP, 1995.
- MACKAY, Louis A., « Odes I, 16 and 17. *O matre pulchra... Velox amoenum* », *American Journal of Philology*, 83, 1962, p. 298-300.
- MACLEOD, Colin W., « Horatian imitation and Odes 2.5 », dans David West, Tony Woodman (dir.), *Creative imitation and Latin Literature*, London/New York/Melbourne, Cambridge UP, 1979, p. 89-102.
- MANZONI, Gian Erico, *Foroiulienensis poeta. Vita e poesia di Cornelio Gallo*, Milano, Vita e pensiero, 1995.
- MARCELLINO, Ralph, « Propertius and Horace. *Quis multa gracilis* », *Classical Journal*, 50, 1955, p. 321-325.
- MARCOVICH, Miroslav, « Sappho fr. 31: anxiety attack or love declaration? », *Classical Quarterly*, n.s. 22, 1972, p. 19-32.
- MASSIMILLA, Giulio, « Nuovi elementi per la cronologia di Nicandro », dans Roberto Pretagostini (dir.), *La Letteratura ellenistica. Problemi e prospettive di ricerca*, Roma, Quasar, 2000, p. 127-137.
- MAURACH, Gregor, « Hor. c. 1, 13: einige Methodenprobleme », *Gymnasium*, 99, 1992, p. 501-517.
- MAZZINI, Innocenzo, « La medicina nella letteratura latina, II: esegesi e traduzione di Horat. *Epod.* 11, 15-16 e *Ode.* I, 13, 4-5 », dans Pietro Janni, Innocenzo Mazzini (dir.), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*, Macerata, Università degli Studi, 1991, p. 99-114.
- MCCARTER, Stéphanie, *Horace between Freedom and Slavery. The first Book of Epistles*, Madison (Wis.), The University of Wisconsin Press, 2015.
- MCGINN, Thomas A. J., *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*, New York, Oxford UP, 1998.
- MÉNISSIER, Thierry, *Éros philosophe. Une interprétation philosophique du Banquet de Platon*, Paris, Kimé, 1996.

- MERKELBACH, Reinhold, « Sappho und ihr Kreis », *Philologus*, 101, 1957, p. 1-29.
- , « Horaz und die römische Grabsteine », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 17, 1975, p. 140.
- MESSI, Mauro, « Polifemo e Galatea: il κῶμος “imperfetto” di Teocrito, *Id. VI e XI* », *Acme*, 53/1, 2000, p. 23-41.
- MINADEO, Richard, *The Golden Plectrum. Sexual symbolism in Horace's Odes*, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- MOMMSEN, Theodor, *Römisches Straatsrecht*, Leipzig, Hirzel, 1899.
- MONCOND'HUY, Dominique, SCEPI Henri (dir.), *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, PUR, 2008.
- MURGATROYD, Paul, « Horace, *Odes* II,9 », *Mnemosyne*, 28, 1975, p. 69-71.
- MURRAY, Oswyn, « Symposium and genre in the poetry of Horace », *Journal of Roman Studies*, 75, 1985, p. 39-50.
- , « Symptotic history », dans Oswyn Murray (dir.), *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 4-13
- MURRAY, Oswyn (dir.), *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- MUTSCHLER, Fritz-Heiner, « Beobachtung zur Gedichtanordnung in der ersten Odensammlung des Horaz », *Rheinisches Museum für Philologie*, 117, 1974, p. 109-133.
- , « Kaufmanns liebe: Eine Interpretation der Horazode *Quid fles Asterie (C. 3.7)* », *Symbolae Osloenses*, 53, 1978, p. 111-131.
- NADEAU, Yvan, *Erotica for Caesar Augustus. A Study of the Love-Poetry of Horace, “Carmina”, Books I to III*, Bruxelles, Latomus, 2008.
- NAGEL, Rebecca E., « The lyric lover in Horace *Odes* 1.15 and 1.17 », *Phoenix*, 54/1-2, 2000, p. 53-63.
- NAGY, Gregory, « Copies and models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », *Classical World*, 87/5, 1994, p. 415-426.
- NASTA, Mihail, « Considérations sur la facture spécifique des poèmes catulliens », *Interférences*, 6, 2012, §19 (<http://interferences.revues.org/190#tocto1n5>)
- NERI, Camillo, « Sotto la politica: una lettura dei *Carmina popularia melici* », *Lexis*, 21, 2003, p. 193-260.
- NEWMAN, John Kevin, *Augustan Propertius. The Recapitulation of the Genre*, Hildesheim, G. Olms, 1997.
- NICASTRI, Luciano, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana. Studi dei nuovi frammenti*, Napoli, M. d'Auria, 1984.
- NICHOLS, James H., *Epicurean Political Philosophy. The De Rerum Natura of Lucretius*, Ithaca/London, Cornell UP, 1976.



- NICKEL, Rainer, « Hypermnestra und Horaz: ein Beispiel für die Verweigerung einer Norm », *Der altsprachliche Unterricht*, 49/1, 2006, p. 66-70.
- NICOLAS, Christian, « Problèmes d'énonciation et de temporalité dans le *carmen* 64 de Catulle », *Vita latina*, 144/1, 1996, p. 38-51.
- NIELSEN, Rosemary M., « Catullus 45 and Horace *Odes* 3.9. The glass house », *Ramus*, 6, 1977, p. 132-138.
- NISBET, Robin G. M., HUBBARD Margaret, *A Commentary on Horace, Odes, Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- , *A Commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- NISBET, Robin G. M., RUDD Niall, *A Commentary on Horace, Odes, Book III*, Oxford, Oxford UP, 2004.
- NORBERG, Dag, « Le quatrième livre des *Odes* d'Horace », *Emerita*, 20, 1952, p. 95-107.
- NUSSBAUM, Martha, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton (NJ), Princeton UP, 1994.
- , « Eros and the wise: the stoic response to a cultural dilemma », *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 13, 1995, p. 231-267.
- OLSTEIN, Katherine, « Horace's *integritas* and the geography of *Carm.* 1.22 », *Grazer Beiträge*, 11, 1984, p. 113-120.
- OPPERMANN, Hans, « Späte Liebeslyrik des Horaz », dans Hans Oppermann (dir.), *Wege zu Horaz* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 349-368.
- PAGE, Denys L., *Sappho and Alcaeus, An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- PANSIERI, Claude, *Plaute et Rome ou les Ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles, Latomus, 1997.
- PARKER, Holt N., « Sappho schoolmistress », *Transactions of the American Philological Association*, 123, 1993, p. 309-351 = dans Ellen Greene (dir.), *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996, p. 146-183.
- PASQUALI, Giorgio, *Orazio lirico*, Firenze, F. Le Monnier, 1920 (rev. Antonio La Penna, 1966).
- 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.

Juventus 329, 330n.

L \_\_\_\_\_

Lalagé 15, 42, 73, 77, 78n, 79, 147, 162, 169, 229-231, 278-285, 337-338.

Lamia 183, 184.

Lesbie 13, 14, 170, 171n, 275, 329, 330n.

Leuconoé 33, 42.

Licymnia 42n, 162-167.

Ligurinus 42, 131, 132, 138, 152, 222, 223, 273, 275, 276, 340, 343-346, 347n, 348, 354.

Lollius 27, 28, 131n.

Lycé 42, 67, 68, 130, 137, 142n, 160, 161, 231-233, 291, 300.

Lydé 15, 42, 61, 74, 75, 87, 142n, 162, 168, 184, 189, 191, 247, 248, 251n, 255, 267, 281.

Lydia 9, 15, 40, 42, 73, 75, 76, 169, 215-218, 220, 221, 291, 297-301, 305-312, 315, 317, 319, 320.

Lyncée 31, 191n, 252-255.

M \_\_\_\_\_

Mécène 9, 29, 42n, 85n, 97n, 143-145, 153n, 162, 164-166, 169, 185, 198, 200, 201, 204-207, 252.

Mélanippe 98.

Ménandre 30, 112, 113.

Mercure 247, 248, 256, 259, 260, 286.

Messala 197-200.

Myrsale 90.

Myrtale 42, 60-62, 167, 309, 311.

Mystès 15, 40, 107, 148-150, 184, 330, 331, 332n.

N \_\_\_\_\_

Néarque 40, 332-335.

Néère 42, 184, 203.

Néobulé 15, 142n, 161, 162n, 209-214.

Nestor 108, 331.

Numida 86, 183, 184, 252.

P \_\_\_\_\_

Pâris 15, 159, 217n, 225.

Paulus Maximus 9, 131, 132, 150-153, 181n, 184, 185, 269-272, 276-278, 286, 345, 346.

Pénélope 68, 94, 160, 171n, 201, 232, 235, 236.

Pholoé 42n, 60, 73, 129, 130, 284, 285n, 337, 339.

Phyllis 15, 42, 79n, 86, 97n, 146, 147, 167-169, 185, 198, 204-207.

Pittacos 90, 91n.

Platon 30-33, 112-114.

Postumus 200, 201.

Priam 108, 331.

Prométhée 227.

Pyrrha 39, 42, 76n, 135-137, 302-305.

Pyrrhus 40, 332-335.

Q \_\_\_\_\_

Quinctus Hirpinus 87.

R \_\_\_\_\_

Rhodé 86.

S \_\_\_\_\_

Sestius 99-101.

Sisyphé 98, 99, 102.

Sybaris 15, 215-217, 220, 221.

T \_\_\_\_\_

Télèphe 15, 40, 86, 204, 300, 312, 313,  
316, 317, 319, 320.

Thétis 216, 220.

Thyeste 226, 227.

Thyrsis 233, 307.

Tityre 233, 234.

Troilus 108.

Tyndaris 15, 42, 94-97, 168, 226, 232,  
233, 236, 237.

V \_\_\_\_\_

Valgius 9, 15, 40, 107-109, 148-150,  
174, 181, 184, 330-332, 350.

Vénus (*voir aussi* Aphrodite) 41, 47, 49,  
50, 52, 56, 60, 62, 65, 68, 100, 130,  
131, 141, 142n, 150-152, 172, 173,  
175, 176n, 184, 204, 223, 253, 256-  
259, 261-272, 276, 277, 286, 291, 303-  
304, 306, 313, 344, 345, 347.

X \_\_\_\_\_

Xanthias 147, 167, 168.



## TABLE DES MATIÈRES

Introduction .....	9
Un héritage multiple.....	11
La morale dans la tradition poétique érotique.....	13
La morale dans les odes érotiques : une originalité d'Horace.....	15
Les odes érotiques et le statut du poète lyrique dans la cité.....	16
Une morale composite.....	17

### PREMIÈRE PARTIE

#### LA MORALE ÉROTIQUE DES *ODES* EST-ELLE D'ORIGINE PHILOSOPHIQUE ?

PROLÉGOMÈNES. Le statut de la philosophie dans l'œuvre d'Horace :	
pour une nouvelle approche.....	25
De l'hypothèse de la conversion au constat de l'éclectisme .....	25
L'éclectisme est-il la preuve d'une indifférence philosophique? .....	28
Les attaques d'Horace contre les philosophes .....	30
La philosophie dans l'œuvre d'Horace : problème de méthode .....	33
Trois modalités d'intégration de la philosophie dans les odes érotiques.....	34
CHAPITRE 1. La passion érotique dans les <i>Odes</i> :	
éthique épicurienne et modèle élégiaque .....	37
Condamnation de la passion et philosophèmes épicuriens dans les <i>Odes</i> .....	38
Représentations du corps et limites de l'influence épicurienne.....	43
Les animaux amoureux : de l'analogie à la métaphore.....	49
La morale érotique des <i>Odes</i> : un choix poétique .....	53
La morale érotique dans l' <i>Ode</i> I, 33 : poésie et philosophie .....	58
Le <i>paraklausithyron</i> : motif lucrétien et motif élégiaque .....	63
CHAPITRE 2. Temps et morale dans les odes érotiques :	
entre héritage lyrique et substrat philosophique .....	73
Absence de profondeur temporelle des odes érotiques.....	73
Le présent de la performance dans la lyrique archaïque .....	79
Temporalité et poétique de la performance dans les <i>Odes</i> .....	82
Temporalité symposiaque et <i>tranquillitas animi</i> .....	89
Présent symposiaque et temporalité linéaire .....	98
Éthique stoïcienne et temporalité dans les odes érotiques .....	103
CHAPITRE 3. L'Académie dans les odes érotiques .....	
Horace et l'Académie.....	111
La <i>socratica domus</i> , Cicéron et le dogmatisme .....	114

<i>L'Eunuque</i> chez Horace : une allusion à Cicéron ? .....	117
<i>Decorum</i> et théorie des <i>personae</i> de Cicéron à Horace .....	121
Éthique des passions et dualité de l'âme de Cicéron à Horace .....	132

DEUXIÈME PARTIE

MORALE SOCIALE ET IDÉOLOGIE POLITIQUE  
DANS LES ODES ÉROTIQUES

CHAPITRE 4. La morale érotique des <i>Odes</i> : une morale sociale.....	141
Inspiration érotique et inspiration civique dans le recueil .....	141
L'amant-citoyen et la morale sociale des odes érotiques .....	148
La morale matrimoniale dans les odes érotiques.....	153
La morale matrimoniale dans la tradition poétique érotique .....	169
La tradition philosophique de l'éloge du mariage .....	174
CHAPITRE 5. La morale sociale des odes érotiques a-t-elle une fonction politique? ..	183
Les odes érotiques et l'adhésion d'Horace au nouveau régime .....	183
Temples et morale matrimoniale dans les <i>Odes</i> .....	189
Politique et poésie érotique avant Horace : le cas de l'élégie.....	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

