



**HAL**  
open science

## Lyrique érotique et lyrique politique dans le Carm. 4.1 d'Horace

Bénédictte Delignon

► **To cite this version:**

Bénédictte Delignon. Lyrique érotique et lyrique politique dans le Carm. 4.1 d'Horace. B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz (éd.),. Le poète lyrique dans la cité antique: les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque,, CERGR, pp.263-274, 2016. halshs-01742302

**HAL Id: halshs-01742302**

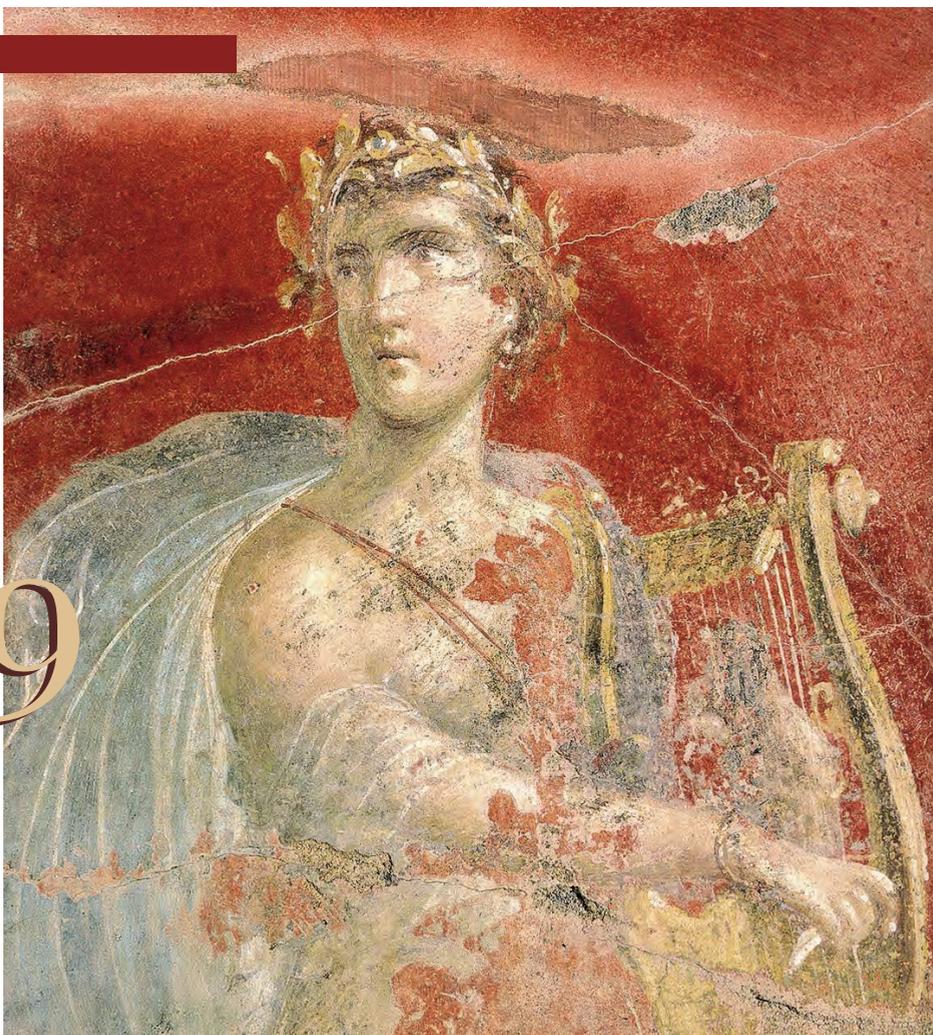
**<https://shs.hal.science/halshs-01742302>**

Submitted on 10 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

49



Collection Études et Recherches  
sur l'Occident Romain – CEROR

# La poésie lyrique dans la cité antique

Les *Odes* d'Horace au miroir  
de la lyrique grecque archaïque

Textes réunis par  
Bénédicte DELIGNON  
Nadine LE MEUR  
et Olivier THÉVENAZ

LA POÉSIE LYRIQUE  
DANS LA CITÉ ANTIQUE

LES *ODES* D'HORACE  
AU MIROIR DE LA LYRIQUE GRECQUE ARCHAÏQUE



# **La poésie lyrique dans la cité antique**

**Les *Odes* d'Horace au miroir de la  
lyrique grecque archaïque**

Textes réunis par  
Bénédicte DELIGNON, Nadine LE MEUR et Olivier THÉVENAZ

Actes du colloque organisé les 6–8 juin 2012  
par l'ENS de Lyon, HiSoMA (UMR 5189) et  
l'Université de Lausanne

Diffusion Librairie De Boccard  
11, rue Médicis  
PARIS

Lyon, 2016

***Directeur de la collection :***

Benjamin Goldlust

***Comité éditorial :***

Pascal Arnaud

Christian Bouchet

Michèle Brunet

Bruno Bureau

Bernadette Cabouret

Pascale Giovannelli-Jouanna

Marie Ledentu

Christian Nicolas

Gérard Salamon

Jean Schneider

ISBN : 978-2-36442-058-8

ISSN : 0298 S 500

Diffusion De Boccard – 75006 Paris

© CEROR 2016 – Tous droits réservés – Dépôt légal février 2016

# Lyrique érotique et lyrique politique dans l'*Ode* 4.1 d'Horace

Bénédicte DELIGNON  
Université de Lyon – ENS de Lyon  
UMR 5189 HiSoMA

La plupart des commentateurs expliquent la cohabitation des thèmes érotiques et des thèmes politiques dans l'ode qui ouvre le livre IV par la valeur programmatique de ce poème liminaire. Horace mêle inspiration érotique et inspiration politique pour annoncer la variété qui sera celle de son recueil. C'est une idée que l'on trouve déjà chez E. Fraenkel et qui a souvent été reprise par la suite<sup>1</sup>. Il reste cependant à comprendre pourquoi, alors que le livre IV se caractérise par un fort ancrage civique et par une dimension encomiastique qui a parfois rebuté la critique<sup>2</sup>, l'ode liminaire programmatique est essentiellement érotique, ne laissant place à l'éloge d'un homme public, Paulus Maximus, qu'au détour d'un hymne à Vénus<sup>3</sup>.

## Les thématiques érotiques et la crédibilité de l'éloge civique

P. Fedeli, dans son commentaire au livre IV, note que lyrique érotique et lyrique politique sont inséparables dans l'*Ode* 4.1, puisque Horace réunit en Paulus Maximus la figure de l'amant et celle de l'homme public, se démarquant ainsi de l'éthique élégiaque dans laquelle l'amant reste résolument en marge de la cité<sup>4</sup>. Mais Horace ne se contente pas d'associer érotisme et politique : en fondant l'éloge de Paulus Maximus sur ses qualités érotiques, il subordonne

---

<sup>1</sup> Voir FRAENKEL E. (1957) : p. 410, LUDWIG W. (1961) : p. 7-8, et plus récemment FEDELI P. (2008) : p. 25-26. HUNTER R. L. (2007) : p. 217-219 considère que l'*Ode* 4.1, en se donnant pour modèle la poésie érotique de Sappho, prépare le refus du modèle pindarique qui s'exprimera dans l'*Ode* 4.2.

<sup>2</sup> Pour une vision négative des poèmes politiques, voir WILKINSON L. P. (1951) : p. 85-86, PERRET J. (1959) : p. 135, COMMAGER S. (1962) : p. 228-234 ou WILLIAMS G. (1982) : p. 3-27.

<sup>3</sup> Cette place privilégiée de la thématique amoureuse explique que la plupart des commentateurs s'intéressent avant tout à ce que l'*Ode* 4.1 dit des rapports d'Horace à la lyrique érotique. DAVIS G. (1991) : p. 65-71, par exemple, montre que la fin du poème marque le retour à l'inspiration érotique. Pour PUTNAM M. C. J. (1986) : p. 39-42, l'*Ode* 4.1 annonce un renouveau possible de la tradition érotique grecque.

<sup>4</sup> FEDELI P. (2008) : p. 86-89. Cette opposition entre l'amant lyrique et l'amant élégiaque doit être nuancée. Le poète amoureux est aussi, chez Tibulle, celui qui fait l'éloge de son *patronus* Messala : voir Tib. 1.1, 1.3, 1.5 ou 1.7. Dès le livre II, les élégies de Properce ménagent une place à l'éloge d'Octave et de ses victoires : voir Prop. 2.1, 2.16, 3.4, 3.11.

l'inspiration politique à l'inspiration érotique, ce qui n'est évidemment pas sans poser question.

Pour T. S. Johnson, cette subordination est une manière de remettre en cause le sérieux de l'éloge<sup>5</sup>. Son raisonnement est le suivant : l'Ode 4.1 est un épithalame écrit à l'occasion du mariage de Paulus Maximus avec Marcia, cousine d'Auguste ; Paulus Maximus a alors au moins vingt-neuf ans, ce qui est un âge déjà bien avancé pour se marier à Rome, et il y a quelque chose de comique à vanter les prouesses amoureuses d'un vieux célibataire ; la forme même de l'ode désamorce le sérieux de l'éloge, puisqu'elle commence par un panégyrique pour se terminer par un épithalame dans lequel dominent les plaisirs symposiaques. Cette démonstration ne nous paraît pas convaincante pour plusieurs raisons. Le mariage de Paulus Maximus a effectivement eu lieu peu avant ou peu après la composition de l'Ode 4.1<sup>6</sup>, et il se peut qu'Horace y fasse ici allusion<sup>7</sup>. Pour autant, contrairement à ce que dit T. S. Johnson, le poème ne prend absolument pas la forme d'un épithalame. Il n'est pas certain, par ailleurs, que trente ans soit considéré à Rome, du moins pour les hommes, comme un âge avancé pour se marier. Pour E. Fantham au contraire, à l'époque augustéenne, et notamment dans l'aristocratie sénatoriale, on marie volontiers les jeunes femmes à des hommes plus âgés qu'elles<sup>8</sup>. Enfin, l'évocation des amours de Paulus Maximus donne lieu à des réjouissances culturelles bien plus que symposiaques, qui ne viennent en rien décrédibiliser l'éloge. T. S. Johnson a raison de penser que le jeu sur les différentes formes de la lyrique grecque archaïque engage le sens du poème, mais ce jeu mérite réexamen<sup>9</sup>.

Nous nous proposons donc de revenir ici sur la prééminence de l'inspiration érotique dans l'ode liminaire du livre IV, de comprendre quel lien elle entretient avec l'inspiration politique et d'analyser le rôle joué par les modèles de la lyrique grecque archaïque.

<sup>5</sup> JOHNSON T. S. (2004) : p. 34-51. Cette interprétation s'inscrit dans la perspective générale de son ouvrage *A Symposium of Praise*, où il cherche à montrer qu'Horace interroge la dimension civique des *Odes*, en ayant notamment recours au registre serio-comique, et qu'il prend soin de convoquer, dans les poèmes encomiastiques, une représentation de la communauté à laquelle il transfère la responsabilité de l'éloge qu'il prodigue.

<sup>6</sup> Voir Ov. *Pont.* 1.2.130-139 et FEDELI P. (2008) : p. 89.

<sup>7</sup> C'est l'hypothèse défendue par BRADSHAW A. T. von S. (1970) : p. 142-153, suivi par HABINEK T. N. (1986) : p. 407-416. Ce dernier, en s'appuyant notamment sur Isidore de Séville (9.7.28-29), montre que les qualités louées chez Paulus Maximus sont précisément celles que la rhétorique nuptiale loue chez le fiancé : Horace se livre ici à l'éloge de Paulus Maximus en tant que futur époux de Marcia. T. N. Habinek explique la forte présence d'un érotisme peu matrimonial en lisant l'ode comme la mise en scène de l'échec d'un hymne apotropaïque : le poète chercherait à attirer la Vénus lyrique chez Paulus Maximus, mais n'y parviendrait pas, car seule la Vénus matrimoniale y aurait droit de séjour. Les deux formes d'érotisme nous semblent beaucoup plus mêlées que ne le dit T. N. Habinek et le poème ne nous paraît pas pouvoir être éclairé par le seul recours à l'*apopompè*. Il faut tenir compte de l'ensemble des formes poétiques convoquées. Mais nous nous accordons à reconnaître avec T. N. Habinek l'importance de la thématique matrimoniale dans les *laudes* de Paulus Maximus et l'allusion probable à son mariage à venir.

<sup>8</sup> FANTHAM E. (1979) : p. 47-52. Chez Aristote, l'âge idéal pour le mariage est dix-huit ans pour les femmes et trente-sept ans pour les hommes (Arist. *Pol.* 7.14, 1334b29-1335a12).

<sup>9</sup> Dans les *Odes*, le mélange de différentes formes empruntées à la poésie grecque archaïque permet souvent à Horace d'articuler lyrique érotique et lyrique politique et de donner sens à la rencontre, voire à la superposition, d'une voix personnelle et d'une voix civique. Pour un autre exemple d'un tel mélange et d'une telle articulation, voir DELIGNON B. (2012) : p. 95-108.

## Confusion des vertus politiques et des vertus érotiques

Il faut noter tout d'abord qu'Horace ne se contente pas de faire cohabiter les qualités politiques et les qualités érotiques en la personne de Paulus Maximus : il suggère qu'elles se confondent, qu'elles sont les deux aspects d'une même vertu.

Paulus Maximus est, on le sait, un représentant de l'illustre famille des Fabii<sup>10</sup>. À l'époque où Horace écrit l'*Ode* 4.1, il fait déjà partie de l'entourage d'Auguste et a commencé une carrière politique. L'*Ode* 4.1 a été composée après le *Carmen saeculare*, c'est-à-dire après 17. Paulus Maximus s'est donc déjà illustré par son tribunat militaire en Espagne (en 26-25) et par sa questure en Orient (en 22-19)<sup>11</sup>. Et de fait, Horace le représente comme un jeune aristocrate doué de toutes les qualités nécessaires pour occuper sa place dans la cité (*Carm.* 4.1.1-20) :

<i>Intermissa, Venus, diu rursus bella moues ? parce precor, precor, non sum qualis eram bonae sub regno Cinarae. desine, dulcium mater saeua Cupidinum,</i>	5
<i>circa lustra decem flectere mollibus iam durum imperiis ; abi, quo blandae iuuenum te reuocant preces. tempestiuus in domum Pauli purpureis ales oloribus</i>	10
<i>comissabere Maximi, si torrere iecur quaeris idoneum ; namque et nobilis et decens et pro sollicitis non tacitus reis et centum puer artium</i>	15
<i>late signa feret militae tuae, et, quandoque potentior largi muneribus riserit aemuli, Albanos prope te lacus ponet marmoream sub trabe citrea.</i>	20

« Ces guerres longtemps interrompues, Vénus, tu les provoques à nouveau ? Épargne-moi, je t'en supplie, je t'en supplie. Je ne suis plus celui que j'étais sous le règne de la bonne Cinara. Cesse, mère cruelle des doux Désirs, de vouloir me plier à tes tendres commandements, moi qui achève mon dixième lustre et suis désormais bien endurci : va là où t'appellent à leur tour les caressantes prières des jeunes gens. C'est plutôt le moment de descendre t'amuser dans la maison de Paulus Maximus, sur les ailes de tes cygnes qui brillent autant que la pourpre, si tu veux embraser un cœur digne de toi ; car, noble et glorieux, capable d'éloquence pour les accusés tourmentés, enfant aux cent talents, il portera loin les enseignes de ton combat et quand, plus fort que les cadeaux d'un rival prodigue, il en aura bien ri, près des lacs albains il te dressera tout en marbre, sous une charpente de thuya. »<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Sur Paulus Maximus et la famille des Fabii, voir Sen. *Contr.* 2.4.11, Ov. *Pont.* 1.2, *Fast.* 1.605-606.

<sup>11</sup> Il obtiendra le consulat en 11 et deviendra le rival de Tibère.

<sup>12</sup> Sauf mention contraire, les traductions sont les nôtres.

*Nobilis* fait évidemment référence à la naissance de Paulus Maximus. P. Fedeli rappelle à juste titre que *decens*, comme le grec εὐπρεπής, peut avoir le sens de « noble, glorieux » et qu'Horace l'emploie ici en référence à l'idéal aristocratique du *decus*<sup>13</sup>. *Non tacitus* enfin, avec la mention des *solliciti rei*, renvoie à l'éloquence judiciaire. Si l'on en croit les témoignages de Quintilien et d'Ovide, Paulus Maximus était effectivement connu pour son éloquence<sup>14</sup>. Par ces trois qualificatifs, Horace fait donc de Paulus Maximus une sorte d'archétype du jeune aristocrate prêt à porter haut les couleurs de sa noble famille, en s'illustrant notamment sur le forum. Or il établit un lien de cause à effet entre ces qualités politiques et le pouvoir de séduction de Paulus Maximus : c'est parce que Paulus Maximus est de bonne naissance, apte à la gloire et doué d'éloquence qu'il fera un bon amant. C'est en tout cas ce que suggèrent *namque* et la place du portrait de Paulus Maximus, qui suit immédiatement la prière à Vénus. Si le poète énumère les qualités politiques du jeune homme au moment où il cherche à convaincre Vénus que Paulus Maximus a tout ce qu'il faut pour la servir brillamment, c'est qu'il leur prête des vertus sur le terrain érotique. Et de fait, on peut imaginer que la noblesse et la gloire de Paulus Maximus exercent sur les jeunes femmes un certain attrait et que son éloquence lui est de quelque utilité pour séduire.

Mais il y a plus. *Decens* et *non tacitus* sont des qualificatifs qui peuvent renvoyer autant au domaine érotique qu'au domaine civique. *Decens* peut en effet prendre le sens de « beau » et être un équivalent de *formosus*. Or, d'après Sénèque le Père, Paulus Maximus était effectivement beau<sup>15</sup>. Avec *decens*, Horace choisit donc un terme qui peut évoquer à la fois la noblesse morale de Paulus Maximus et sa beauté physique. Il convoque le premier sens en associant *decens* à *nobilis* dans le même glyconique. Il suggère le second sens en utilisant *decens* pour convaincre Vénus de favoriser Paulus Maximus. Avec *decens*, il s'opère une sorte de confusion entre la qualité civique et la qualité érotique, la beauté de l'âme et la beauté du corps n'étant finalement que les deux expressions d'une même vertu<sup>16</sup>.

L'expression *non tacitus* fonctionne de la même manière. Avec le complément *pro sollicitis reis*, *non tacitus* est évidemment un équivalent de *disertus* ou *facundus*. Mais le vers 36 invite à lui donner également une autre valeur. Le poète, parmi les symptômes de l'amour qu'il ressent lui-même pour Ligurinus, cite le silence auquel il est soudain réduit (Hor. *Carm.* 4.1.35-36) :

<sup>13</sup> PASQUALI G. (1920) : p. 146, FRAENKEL E. (1957) : p. 413, PUTNAM M. C. J. (1986) : p. 25, FEDELI P. (2008) : p. 100. Sur le *decus* comme idéal aristocratique, voir HELLEGOUARC'H J. (1972) : p. 224-227, 430-439.

<sup>14</sup> Quint. *Inst.* 6.3.52-53 et Ov. *Pont.* 1.2.69-70 et 116.

<sup>15</sup> Sen. *Contr.* 2.4.11.

<sup>16</sup> On notera d'ailleurs qu'Horace qualifie le silence du poète qui échoue en amour de *parum decorum* : dire que l'impuissance érotique est peu glorieuse, c'est suggérer que la puissance érotique apporte la gloire, est un ornement du *decus*.

*cur facunda parum decoro  
inter uerba cadit lingua silentio ?*

« Pourquoi ma langue éloquente, en plein discours, se brise-t-elle en un honteux silence ? »

De nombreux commentateurs ont montré que ce thème était emprunté à Sappho (fr. 31.7-9 Voigt) :

ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώνη-  
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,  
ἀλλὰ τὰ μὲν γλῶσσα τ' ἔαγε†.

« Car dès que je t'aperçois, je ne peux plus articuler un son et ma langue se brise. »

Le verbe *cado*, lorsqu'il est appliqué au corps humain, concerne généralement des éléments qui peuvent vraiment tomber, comme les dents ou les cheveux, ou encore des membres dont l'affaiblissement se traduit effectivement par un mouvement d'affaissement, tels les jambes ou les bras<sup>17</sup>. L'emploi de *cado* pour dire la faiblesse de la langue est surprenant et n'apparaît que dans l'*Ode* 4.1. Il trouve certainement son explication dans le fait qu'Horace se réfère aux symptômes sapphiques de l'amour et cherche à donner à ἔαγε un équivalent qui puisse prendre sens en latin. Mais *cado*, qui évoque la chute et la perte, confère au détail de la paralysie de la langue une nuance particulière : il contribue à souligner l'impuissance du poète amoureux, son incapacité à séduire Ligurinus, qu'il est condamné à posséder en rêve<sup>18</sup>. Le poète précise que sa langue était autrefois *facunda*, autrement dit douée d'éloquence. Il y a donc une association entre la perte de l'éloquence et la perte du pouvoir de séduction. Si Paulus Maximus, contrairement au poète, n'est pas muet, c'est qu'il n'est pas réduit à l'impuissance par quelque amour qui le tétaniserait, c'est qu'il incarne un érotisme victorieux. Éloquence judiciaire et éloquence érotique sont les deux manifestations d'une seule et même qualité.

Horace ne se contente donc pas de faire cohabiter, en la personne de Paulus Maximus, la figure de l'amant et la figure du jeune ambitieux : il opère à travers lui la fusion des qualités érotiques et des qualités politiques, qui ne sont que l'expression, sur deux plans différents, des mêmes vertus.

<sup>17</sup> Voir les exemples que donne le *T.L.L.* 3.18.

<sup>18</sup> THÉVENAZ O. (2003) : p. 121, fait remarquer que le vers 35 d'Horace est hypermétrique et que le vers 9 de Sappho, si l'on accepte le texte tel qu'il nous est parvenu, présente un hiatus absolument unique dans l'œuvre que nous avons conservée : ce n'est évidemment pas le fruit du hasard et Horace cherche certainement à donner un équivalent à l'anomalie métrique sapphique, qui illustre parfaitement l'impuissance oratoire à laquelle le désir réduit l'amant(e).

### **Le *decus* érotique comme substitut du *decus* politique : un éloge problématique**

Cette fusion des vertus érotiques et des vertus politiques n'est pas sans poser problème. Dans l'éloge de Paulus Maximus, les prouesses de l'amant prennent en effet le pas sur toute autre forme d'illustration, et Horace se plaît à souligner ce transfert du *decus* du champ politique au champ érotique.

En ayant recours à la métaphore de la *militia amoris* aux vers 16-18, il suggère qu'en matière de hauts faits, Paulus Maximus se signale surtout par ses conquêtes amoureuses. L'expression *late signa feret* a parfois troublé les commentateurs. Elle convient en effet aux réalités de la guerre, mais moins à celles de l'amour : par définition, l'amant ne saurait aller bien loin, puisqu'il refuse de quitter Rome, où le retiennent ses amours. H. Jacobson propose de lire *laete*<sup>19</sup>. Mais aucun manuscrit ne porte une telle leçon, et il n'y a aucune raison de ne pas maintenir *late*, qui met au premier plan le comparant, les *realia* de la *militia*, soulignant ainsi l'absence de véritables exploits guerriers. Le recours à l'adjectif *potentior* au vers 16 participe du même effet. *Potens* appartient au vocabulaire politique : est *potens* celui qui est puissant, influent dans la cité ; la *potestas* désigne en particulier le pouvoir des magistrats<sup>20</sup>. Alors que *potentior* devrait renvoyer aux diverses charges politiques dont Paulus Maximus peut légitimement s'enorgueillir, Horace n'évoque ici que sa puissance de séduction et la victoire qu'il remporte face à un rival. Il cantonne délibérément la gloire de Paulus Maximus au terrain érotique. La pourpre des cygnes de Vénus contribue elle aussi à cette restriction du champ de l'éloge. La *iunctura* du vers 10, *purpureis oloribus*, est pour le moins inattendue et a beaucoup interrogé les commentateurs. P. Fedeli a certainement raison de se tourner, pour l'expliquer, vers le terme grec πορφύρεος, qui peut avoir le sens de « brillant », et que des poètes comme Sappho et Anacréon appliquent précisément à la splendeur divine de Vénus<sup>21</sup>. Mais la pourpre est une couleur très connotée à Rome, où elle est le symbole de la *potestas*, la couleur, en particulier, de l'angusticlave et du laticlave. En transcrivant l'adjectif sapphique et en l'appliquant aux cygnes de Vénus, Horace opère un transfert de symbole : la pourpre de la puissance politique devient la pourpre de la puissance de Vénus, c'est-à-dire de la puissance de l'amour.

Les vertus érotiques sont des vertus de second ordre, et en les substituant aux vertus politiques de Paulus Maximus, Horace semble finalement empêcher le véritable *encomium* de se développer. Faut-il pour autant croire, avec T. S. Johnson, qu'Horace cherche ainsi à décrédibiliser l'éloge de Paulus Maximus ? C'est ne pas tenir compte de la place occupée par l'érotisme dans l'ensemble de l'ode et de la fonction des modèles grecs.

<sup>19</sup> JACOBSON H. (1996) : p. 583.

<sup>20</sup> Voir *T.L.L.* 10.2.279.

<sup>21</sup> Sapph. fr. 54 Voigt ; Anacr. fr. 12.3 Page.

## Les formes de la lyrique grecque archaïque et la réaffirmation du politique

Les commentateurs<sup>22</sup> s'accordent à voir, dans les premiers vers de l'*Ode* 4.1, une réécriture de la célèbre prière à Aphrodite de Sappho, placée en tête du recueil par les éditeurs alexandrins, dans laquelle Sappho demande à Aphrodite de bien vouloir encore une fois descendre pour l'aider dans ses tourments érotiques (fr. 1 Voigt) :

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,  
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,  
μῆ μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,  
πότνια, θῦμον.

ἀλλὰ τυιδ' ἔλθ' αἶ ποτα κἀτέρωτα 5  
τὰς ἔμας αὐδας αἰοῖσα πῆλοι  
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα  
χρῦσιον ἦλθεσ

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον 10  
ώκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας  
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-  
ρος διὰ μέσσω·

αἴψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,  
μειδιαίσαισ' ἀθανάτῳ προσώπωι 15  
ἦρε' ὅτι δηῦτε πέπονθα κῶττι  
δηῦτε κάλημι,

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι  
μαινόλαι θῦμοι· τίνα δηῦτε πειθῶ 20  
... σάγην ἐς σὺν φιλότατα ; τίς σ', ὦ  
Ψάφφ', ἀδίκησι;

καὶ γὰρ αἶ φεύγει, ταχέως διώξει,  
αἶ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,  
αἶ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει  
κωῦκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον 25  
ἐκ μερίμαν, ὅσσα δὲ μοι τέλεσσαι  
θῦμος ἱμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτα  
σύμμαχος ἔσσο.

« Toi dont le trône brille de couleurs changeantes, ô immortelle Aphrodite, fille de Zeus, ourdisseuse d'intrigues, je t'en supplie : ne soumets pas mon cœur, ô souveraine, aux douleurs et aux chagrins, mais viens jusqu'ici, s'il est vrai qu'autrefois, entendant de loin ma voix, tu m'as écoutée, tu as quitté la demeure dorée de ton père et tu es venue après avoir attelé ton char. De beaux et vifs

<sup>22</sup> Voir par exemple PUTNAM M. C. J. (1986) : p. 40 ; NAGY G. (1994a) : p. 419-420, qui montre comment Horace se réapproprie le δηῦτε sapphique, en même temps que la répétition et la variété des situations érotiques auxquelles il renvoie ; THÉVENAZ O. (2003) : p. 112-115, qui note cependant que la valeur performative du verbe de prière est affaiblie chez Horace dans la mesure où *precor* est construit en incise ; HUNTER R. L. (2007) : p. 214, pour qui Horace offre une version « emotionally intensified » de Sappho, avec la répétition de *precor*.

moineaux, faisant battre rapidement leurs ailes, t'entraînaient du haut du ciel à travers les airs tout autour de notre sombre terre. Et bientôt ils étaient là. Et toi, bienheureuse, éclairant d'un sourire ton immortel visage, tu demandais ce qui de nouveau me faisait souffrir, pourquoi de nouveau j'avais crié vers toi, ce que je désirais tant en mon cœur insensé : "Qui de nouveau dois-je persuader de se laisser conduire vers ton amour ? qui, Sappho, t'a causé du tort ? Car si elle fuit, bientôt elle poursuivra ; si elle refuse les présents, elle les offrira ; si elle n'aime pas, bientôt elle aimera, qu'elle le veuille ou non." Cette fois encore, viens à moi, délivre-moi de mes âpres souffrances, tout ce que désire mon cœur, exauce-le, et sois mon alliée dans le combat. »

La référence est assez nette. Au vers 2 des deux poèmes on trouve un verbe performatif de la prière : *λίσσομαι σε* chez Sappho, *precor* chez Horace. *Rursus* au vers 2 traduit le *δηῦτε* sapphique. On retrouve la métaphore militaire dans les deux poèmes. Or le fragment 1 de Sappho prend la forme de ce que l'on nomme parfois un ὕμνος κλητικός, c'est-à-dire un hymne qui demande au dieu de se faire réellement présent et qui relève donc de la lyrique cultuelle et possède, à ce titre, une valeur pragmatique n'engageant pas le seul poète, mais la cité dans son ensemble, ou au moins un groupe dans la cité. Ainsi Alcée écrit-il un hymne clétique aux Dioscures afin qu'ils viennent sauver un navire en grand danger dans la tempête (fr. 34 Voigt). La situation est moins claire chez Sappho. La dimension communautaire réside en effet davantage dans le contexte de la performance que dans le chant lui-même : l'*Hymne à Aphrodite* est avant tout un chant au désir érotique et ne prend une valeur communautaire que parce qu'il est chanté dans le cadre d'un groupe que l'on a parfois identifié au thiasos et que S. Caciagli rapproche de l'hétérie d'Alcée<sup>23</sup>. C'est ce qui explique la réception alexandrine de la poésie de Sappho, regardée comme une poésie érotique personnelle, indépendamment de toute fonction communautaire. Or, les premiers vers de l'*Ode 4.1* semblent devoir davantage à la réception alexandrine de l'*Hymne à Aphrodite* qu'à ce que devait être la performance archaïque du poème. Comme l'a très bien montré O. Thévenaz, en s'appuyant notamment sur l'analyse de la *deixis*, la valeur performative de la prière chez Horace est beaucoup plus faible que dans son modèle sapphique<sup>24</sup>. Le poète s'adresse à Vénus pour dire sa *renuntiatio amoris* et la puissance de séduction du jeune Paulus Maximus : la valeur cultuelle et la dimension communautaire de l'hymne sont détournées au profit d'une poétique érotique qui paraît dépourvue de tout ancrage dans la cité.

Le même constat peut être fait pour l'autre forme hymnique qu'Horace conjugue avec l'hymne clétique : l'*ἀποπομπή*. L'*ἀποπομπή*, comme l'*ὕμνος κλητικός*, a une valeur religieuse tout à fait indépendante du contexte érotique. Ainsi Clytemnestre, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, demande-t-elle au Daimôn des Pleisthénides de quitter sa demeure et d'aller plonger dans le crime d'autres familles<sup>25</sup>. Le détournement de l'*ἀποπομπή* en contexte érotique a de multiples précédents : le poète se lamente sur les souffrances que lui inflige Vénus et

<sup>23</sup> Voir l'article de S. Caciagli dans ce volume.

<sup>24</sup> THÉVENAZ O. (2003) : p. 115-118, qui montre également que le temps cyclique de l'*Hymne à Aphrodite* ne caractérise pas l'*Ode 4.1*.

<sup>25</sup> A. A. 1571-1573.

demande à la déesse de les porter contre un autre. C'est un motif dont s'est emparée la tradition élégiaque latine. Ainsi Properce supplie-t-il Éros en ces termes :

*si pudor est, alio traice tela tua !  
intactos isto satius temptare ueneno :  
non ego, sed tenuis uapulat umbra mea.*

« Si tu as le sentiment de l'honneur, jette ailleurs tes flèches ! Empoisonne de ton venin ceux que tu n'as encore jamais touchés : ce n'est pas moi que tu malmènes, mais seulement l'ombre de moi-même<sup>26</sup>. »

L'utilisation qu'Horace fait ici du motif est cependant tout à fait singulière et inédite : ce n'est pas la cruauté de Vénus que le poète cherche à diriger contre Paulus Maximus, mais sa faveur. L'*ἀποπομπή* vaut moins comme lamentation érotique que comme prétexte à faire l'éloge de la puissance de séduction de Paulus Maximus. Elle aussi semble perdre toute véritable dimension culturelle et tout ancrage dans la cité.

Il faut noter cependant qu'à partir du vers 19, Horace reconstruit un culte à Vénus qui vient remettre en cause la valeur purement allégorique de la déesse et qui réintroduit une dimension culturelle dans l'ode (Hor. *Carm.* 4.1.21-28) :

*illic plurima naribus  
duces tura, lyraque et Berecynthia  
delectabere tibia  
mixtis carminibus non sine fistula ;  
illic bis pueri die  
numen cum teneris uirginibus tuum  
laudantes pede candido  
in morem Salium ter quatient humum.*

25

« Là, tes narines respireront un abondant encens, tu te laisseras charmer par la lyre et la flûte phrygienne qui, avec la syrinx, mêlent leurs chants. Là, deux fois par jour, des jeunes garçons, accompagnés de tendres vierges, loueront ta divinité et frapperont trois fois le sol à la manière des Saliens. »

Avec l'épithète *marmoream* appliqué à *te*, le poète ne s'adresse plus à Vénus, mais à sa statue. A. Barchiesi considère que l'on passe ainsi à une copie romaine, à un ersatz froid de l'Aphrodite sapphique, et qu'Horace souligne par là la présence/absence du modèle grec<sup>27</sup>. Au-delà de cette valeur réflexive que l'on peut tout à fait admettre, cette substitution doit être interprétée au regard de la valeur culturelle que revêtent à l'origine l'hymne clétique et l'*ἀποπομπή*. La transformation de Vénus en statue, associée à la mention des chœurs et des danses rituelles, permet à Horace d'évoquer le culte qui sera rendu à Vénus le jour où elle acceptera de se rendre dans la maison de Paulus Maximus. Il ne s'agit évidemment pas de suivre O. Weinreich lorsqu'il considère que l'*Ode* 4.1 met en scène un véritable culte à Vénus<sup>28</sup>. Le culte est parfaitement fantaisiste,

<sup>26</sup> Prop. 2.12.18-20.

<sup>27</sup> BARCHIESI A. (2000) : p. 170-171.

<sup>28</sup> WEINREICH O. (1942) : p. 33-74.

mais il n'en réactualise pas moins la dimension religieuse des deux formes. Les chœurs de jeunes gens et de jeunes filles évoquent un rite nuptial, transformant la Vénus instable du début de l'ode, invoquée par le poète en son nom propre, en Vénus matrimoniale, célébrée collectivement en l'honneur de Paulus Maximus. Cela ne fait pas de l'Ode 4.1 un épithalame, mais Horace fait très certainement ici allusion au mariage de Paulus Maximus et de Marcia. Or ce mariage revêt une dimension politique, puisqu'il scelle l'alliance des Fabii à la maison impériale. Cet arrière-plan politique pourrait d'ailleurs éclairer la comparaison pour le moins surprenante des chœurs nuptiaux aux Saliens au vers 28. Horace joue bien sûr ici sur l'étymologie supposée du nom : *salire*, « sauter ». Mais les Saliens, gardiens des douze boucliers sacrés, sont associés à Mars, plutôt qu'à Vénus. Ils président en particulier aux Quinquatries, fête qui ouvre la saison de la guerre et au cours de laquelle ils frappent leurs boucliers avec une lance. Peut-être Horace fait-il ici discrètement allusion à l'intérêt qu'Auguste leur portait, au point de faire introduire son nom dans l'hymne salien, par sénatus-consulte<sup>29</sup>. En tout état de cause, la transformation de Vénus en statue de marbre, l'introduction des deux chœurs et la mention des Saliens contribuent à réactualiser, en contexte érotique, la dimension cultuelle des deux formes hymniques<sup>30</sup>. Les thématiques érotiques qui, dans la première partie de l'ode, semblent affaiblir, voire décrédibiliser l'éloge de Paulus Maximus, permettent donc finalement à Horace de faire sans le dire l'éloge du mariage et des valeurs de la cité. L'*encomium* reprend alors tous ses droits.

### Fonction des thématiques érotiques dans l'éloge politique

La question qui se pose, en dernier ressort, est celle de la nécessité d'un tel détour par des thématiques érotiques. Pourquoi Horace a-t-il besoin, pour faire l'éloge de Paulus Maximus, de louer ses prouesses amoureuses, alors même qu'il y aurait beaucoup à dire sur ses qualités politiques ? La réponse se situe certainement du côté du statut de l'éloge dans la poésie d'époque augustéenne. Comme de nombreux travaux l'ont montré, avec l'avènement du Principat et la notion de *res publica restituta* sur laquelle Auguste entend asseoir son pouvoir, l'éloge politique est devenu problématique. Après le *Carmen saeculare*, la question prend pour Horace une importance toute particulière : il est désormais identifié comme le poète de l'*encomium* et il ne peut pas ouvrir le livre IV sans se situer par rapport à ce chant choral composé à l'occasion des Jeux Séculaires et qui doit beaucoup à la tradition panégyrique hellénistique. De ce point de vue, la présence des chœurs dans l'Ode 4.1 est tout à fait significative. D'une certaine manière, Horace délègue l'éloge public de Paulus Maximus aux chœurs qu'il met

<sup>29</sup> Voir *R. Gest. Div. Aug.* 2.10. Mais la mention des Saliens pourrait être également pour Horace une manière de filer la métaphore de la *militia amoris* introduite au vers 16 et de la transférer du terrain privé des conquêtes amoureuses de Paulus Maximus au terrain public de la célébration des valeurs matrimoniales qu'il incarne.

<sup>30</sup> C'est ce que M. C. J. Putnam nomme une « *reritualization of Venus* ». Voir PUTNAM M. C. J. (1986) : p. 40. Mais M. C. J. Putnam y voit essentiellement une manière de prendre ses distances par rapport au modèle de Sappho, pour réaffirmer sa propre poétique érotique.

en scène : l'éloge public devient un élément de sa poésie, mais il ne l'assume pas directement, il le médiatise. Dans cette ode liminaire, c'est évidemment une manière d'annoncer que le livre IV sera certes doté d'une dimension politique et encomiastique, mais que l'éloge n'aura ni l'importance ni le statut qui étaient les siens dans le *Carmen saeculare*. C'est également en ce sens qu'il faut interpréter le recours aux thématiques érotiques : elles ne sont pas un obstacle à l'éloge politique, mais elles constituent un détour, autrement dit un moyen de médiatiser l'*encomium*, et d'une certaine manière de le rendre acceptable et moins problématique. La lyrique érotique, loin de s'opposer à la lyrique politique, la rend ici possible<sup>31</sup>.

Lorsqu'il s'agit pour Horace de définir la place du poète des *Odes* dans la cité, le modèle de la lyrique grecque archaïque joue donc un véritable rôle. Mais parce que les *Odes* sont composées indépendamment de toute performance réelle, Horace peut jouer sur les différentes formes de la lyrique et sur leurs différentes valeurs pragmatiques. Dans l'*Ode* 4.1, il met en place un double mouvement de « dé-ritualisation » et de « re-ritualisation » de l'hymne qui lui permet d'assumer la dimension politique du livre IV tout en se démarquant de la poésie encomiastique du *Carmen saeculare*.

---

<sup>31</sup> C'est une situation que l'on retrouve ailleurs dans les *Odes*. Dans l'*Ode* 3.14, l'éloge d'Auguste à son retour d'Espagne est problématique : il a laissé Agrippa achever la pacification espagnole et, de retour à Rome, a refusé le triomphe. Horace, en hommage à ses victoires, se contente d'écrire un poème érotico-symposiaque : la lyrique érotique rend l'hommage possible en lui conférant la couleur d'une fête privée, et non celle d'un triomphe public. On retrouve le même procédé dans l'*Ode* 4.11, où l'éloge de Mécène est devenu problématique en raison de sa disgrâce auprès d'Auguste.

## Références

- BARCHIESI A. (2000) : « Rituals in Ink : Horace on the Greek Lyric Tradition », dans Depew M. – Obbink D. (éd.), *Matrices of Genre : Authors, Canons, and Society*, Cambridge Mass., Harvard University Press, p. 167-182 [repris dans Lowrie M. (2009), p. 418-440].
- BASTIANINI G. – CASANOVA A. (éd.) (2007) : *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006*, Firenze, Istituto Papirologico G. Vitelli.
- BRADSHAW A. T. von S. (1970) : « Horace, *Odes* 4.1 », *CQ*, 20, p. 142-153.
- COMMAGER S. (1962) : *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven, Yale University Press.
- DAVIS G. (1991) : *Polyhymnia : The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press.
- DELIGNON B. (2012) : « Érotisme et mariage dans la lyrique amoureuse d'Horace : l'exemple de l'ode II, 5 », *Euphrosyne*, 409, p. 95-108.
- FANTHAM E. (1979) : « The Mating of Lalage. Horace, *Odes* 2.5 », *LCM*, 4.4, p. 47-52.
- FEDALI P. – CICCARELLI I. (2008) : *Q. Horatii Flacci Carmina : Liber IV*, Florence, Felice Le Monnier.
- FRAENKEL E. (1957) : *Horace*, Oxford, Clarendon Press.
- HABINEK T. N. (1986) : « The Marriageability of Maximus : Horace, *Ode* 4.1 », *AJPh*, 107, 407-416.
- HELLEGOUARC'H J. (1972) : *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Les Belles Lettres.
- HUNTER R. L. (2007) : « Sappho and Latin Poetry », dans Bastianini G. – Casanova A. (2007), p. 213-225.
- JACOBSON H. (1996) : « Two Conjectures in Horace, *Odes* », *CQ*, 46, p. 582-583.
- JOHNSON T. S. (2004) : *A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison, The University of Wisconsin Press.

RÉFÉRENCES

- LOWRIE M. (éd.) (2009), *Horace : Odes and Epodes*, Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, Oxford University Press.
- LUDWIG W. (1961) : « Die Anordnung des vierten horazischen Odenbuches », *MH*, 18, p. 1-10.
- NAGY G. (1994a) : « Copies and Models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », *CW*, 87, p. 415-426.
- PASQUALI G. (1920) : *Orazio lirico. Studi*, Florence, Felice Le Monnier (rist. con introduzione, indici e appendice a cura di A. La Penna, 1964).
- PERRET J. (1959) : *Horace*, Paris, Hatier.
- PUTNAM M. C. J. (1986) : *Artifices of Eternity : Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca NY – Londres, Cornell University Press.
- THÉVENAZ O. (2003) : « Poétiques comparées : de l'Aphrodite de Sappho à la Vénus d'Horace », dans Heidmann U. (éd.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité — En hommage à Claude Calame*, Lausanne, Payot = *Études de lettres*, 2003.3, p. 107-127.
- WEINREICH O. (1942) : « Religionswissenschaftliche und literaturgeschichtliche Beiträge zu Horaz », *ZKG*, 61, p. 33-74.
- WILKINSON L. P. (1951<sup>2</sup>) : *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press (1945<sup>1</sup>).
- WILLIAMS G. (1982) : « Phases in Political Patronage of Literature in Rome », dans Gold B. K. (éd.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin, University of North Carolina Press, p. 3-27.

# Table des matières

Bénédicte DELIGNON, Nadine LE MEUR et Olivier THÉVENAZ  
Introduction ..... page 7

## PREMIÈRE PARTIE

### LA LYRIQUE DANS SON CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE

Antonio ALONI  
Κῶμος et cité ..... page 21

Stefano CACIAGLI  
Lesbos et Athènes entre πόλις et οἰκία ..... page 35

Virginie HOLLARD  
La fonction politique du poète dans la cité à l'époque d'Auguste :  
l'exemple d'Horace (*Odes* et *Carmen saeculare*) ..... page 49

Hans-Christian GÜNTHER  
Horace : poetry and politics ..... page 63

Michèle LOWRIE  
Le salut, la sécurité et le corps du chef : transformations  
dans la sphère publique à l'époque d'Horace ..... page 71

## DEUXIÈME PARTIE

### NOUVEAUX CONTEXTES ET CRÉATION POÉTIQUE

Stephen J. HARRISON  
Horace *Odes* 2.7 : Greek models and Roman civil war ..... page 89

Olivier THÉVENAZ  
Actium aux confins de l'iambe et de la lyrique ..... page 99

Lucia ATHANASSAKI  
*Pindarum quisquis studet aemulari* :  
Greek and Roman civic performance contexts (Pindar's  
*Fourth and Fifth Pythians* and Horace's *Odes* 4.2) ..... page 131

TROISIÈME PARTIE

CONDITIONS D'ÉNONCIATION ET ANCRAGE CIVIQUE DE LA LYRIQUE

Nadine LE MEUR  
Prier pour la cité : présence de la communauté civique  
dans les *Péans* de Pindare ..... page 161

Chris CAREY  
Negotiating the public voice ..... page 177

Michel BRIAND  
Entre spectacle et texte : contextes, instances  
et procédures pragmatiques chez Pindare et Horace ..... page 193

Jean YVONNEAU  
Une présence inexplicable : la déesse Létô  
chez Timocréon (fr. 727.4 Page) ..... page 213

QUATRIÈME PARTIE

HORACE, LA LYRIQUE CIVIQUE ET L'INNOVATION POÉTIQUE

Mario CITRONI  
Cicéron, Horace et la légitimation de la lyrique  
comme poésie civique ..... page 225

Grégory BOUCHAUD  
Pouvoir et impuissance poétiques : éléments  
de comparaison entre Pindare et Horace ..... page 243

Bénédicte DELIGNON  
Lyrique érotique et lyrique politique  
dans l'*Ode* 4.1 d'Horace ..... page 263

Gregson DAVIS	
<i>Festo quid potius die</i> : locus of performance and lyric program in Horace, <i>Odes</i> 3.28 .....	page 275
Jenny STRAUSS CLAY	
Horace et le frère cadet d'Apollon .....	page 285
Denis C. FEENEY	
Horace and the literature of the past : lyric, epic, and history in <i>Odes</i> 4 .....	page 295
Références bibliographiques.....	page 313
Index locorum .....	page 347

# La poésie lyrique dans la cité antique

## Les *Odes* d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque

La cité est le contexte premier dans lequel il convient de situer la lyrique antique. En Grèce archaïque, les fonctions civiques des formes lyriques sont multiples. Dans la Rome augustéenne, le rôle politique de la poésie est également crucial et culmine lors des Jeux séculaires de 17 avant notre ère, pour lesquels Horace obtient la charge de composer un chant choral.

Attentif aux spécificités de chaque discours poétique, ainsi qu'à la diversité des cultures et des cités qui les voient naître, le présent ouvrage approfondit et affine notre perception des enjeux civiques et politiques de la lyrique. Il se focalise sur la façon dont Horace, dans les *Épodes* et les *Odes*, assume et réoriente l'héritage archaïque pour recréer une partie de ses formes dans le contexte augustéen et devenir la voix d'une Rome refondée.

Ce volume est issu du colloque inaugural d'un partenariat sur la lyrique antique qui associe l'École Normale Supérieure de Lyon, l'UMR 5189 HiSoMA et l'Université de Lausanne, avec le soutien de la Région Rhône-Alpes. Ce partenariat se propose de repenser les rapports entre la lyrique grecque et ses prolongements latins à la lumière des avancées récentes de la recherche, en instaurant un véritable échange de savoirs entre latinistes et hellénistes, qui permette l'éclairage réciproque de deux champs trop souvent étudiés séparément.

Ont contribué à ce volume :

Antonio ALONI, Lucia ATHANASSAKI, Grégory BOUCHAUD, Michel BRIAND, Stefano CACIAGLI, Chris CAREY, Mario CITRONI, Gregson DAVIS, Bénédicte DELIGNON, Denis C. FEENEY, Hans-Christian GÜNTHER, Stephen J. HARRISON, Virginie HOLLARD, Nadine LE MEUR, Michèle LOWRIE, Jenny STRAUSS CLAY, Olivier THÉVENAZ, Jean YVONNEAU



© CEROR – Dépôt légal février 2016  
ISBN : N° 978-2-36442-058-8  
ISSN : N° 0298 S 500  
Prix de vente : 36 euros