

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (2003)
Heft:	3
Artikel:	Poétiques comparées : de l'Aphrodite de Sappho à la Venus d'Horace
Autor:	Thévenaz, Olivier
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870185

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

POÉTIQUES COMPARÉES : DE L'APHRODITE DE SAPPHO À LA VÉNUS D'HORACE

Entre l'*Ode à Aphrodite*, premier poème de l'édition alexandrine de Sappho, et l'imploration à la pitié de Vénus qui ouvre le quatrième livre des *Odes* d'Horace, la reprise d'un même thème — celui de l'intervention répétée de la déesse de l'amour dans la vie du *je* — permet de distinguer grâce à la comparaison quelques moments essentiels d'une tradition « lyrique ». La diffusion de la poésie orale de Sappho sous la forme d'un recueil écrit y joue un rôle cardinal : en détachant les déictiques de la situation d'énonciation à laquelle ils se référaient initialement, le livre insère le poème dans un nouveau contexte, et permet par exemple à une prière visant à l'épiphanie rituelle d'Aphrodite d'être lue comme une invocation initiale à l'inspiratrice de la poésie d'amour. Dès lors, la voie est ouverte à la reprise programmatique des textes de la Sappho du canon alexandrin, qui finit par autoriser des poétiques radicalement différentes des pragmatiques originelles de ses poèmes. Horace profite en particulier du thème de la répétition pour soulever la question d'une poétique de la réécriture.

« Pour qui aime la poésie — et l'amour — le nom de Sappho représente aujourd'hui un mythe hors du temps¹ ». Ces mots d'accroche d'une édition récente de Sappho destinée à un public étudiant sont tout à fait révélateurs : ils trahissent en effet d'une part le caractère emblématique de Sappho en tant que figure de proue d'une tradition séculaire de poésie d'amour, et l'universalisent

¹ « Per chi ama la poesia — e l'amore — il nome di Saffo rappresenta ormai un mito senza tempo »: SAFFO, *Poesie*, intr. di V. Di Benedetto, trad. e note di F. Ferrari, Milano : Rizzoli, 1987, quatrième de couverture.

d'autre part pour en faire à ce titre un « mythe » apparemment affranchi des contraintes de l'espace et du temps. Ils me fournissent également un prétexte pour mieux inscrire mon travail dans ce recueil intitulé « Poétiques comparées des mythes »; mais plutôt que d'affirmer la prétendue universalité du « mythe » Sappho, j'insisterai, dans l'esprit du Groupe de Recherches Interdisciplinaires en Analyse Comparée des Discours, sur l'importance déterminante des différents contextes de réception pour la constitution de ce *mythos* qu'est l'histoire d'une tradition littéraire. Plus particulièrement, je me propose d'étudier l'interaction, dans l'*Ode* IV 1 d'Horace, entre la nouvelle irruption de Vénus dans la vie du poète qui implore sa pitié — un « mythe personnel » détourné de l'appel à l'épiphanie répétée de la déesse dans l'*Ode à Aphrodite* de Sappho — et l'apparition que fait par ce biais cette dernière dans le discours lyrique horatien, en tant que « dixième Muse² ».

Une Sappho « mythique »?

C'est que la « mythification » de Sappho ne date pas d'hier... Elle n'a en effet pas attendu l'intérêt des classicistes pour la littérature comparée et les études de réception, ni les courants féministes et homosexuels du XX^e siècle, ni le culte du fragment célébré dès la fin du XIX^e siècle par la philologie à la recherche du temps perdu, pas plus que les préoccupations des éternels défenseurs de la moralité, les dilemmes tragiques des poètes romantiques, le goût des esprits romanesques du XVIII^e siècle pour les tribulations d'une poétesse amoureuse ou la fascination de la Renaissance pour la redécouverte des rares textes de la poétesse et de ceux qui ont fait sa légende³. Elle n'était pas non plus chose

² Le qualificatif de « dixième Muse », si pertinent pour la Sappho latine, se lit dans l'*Anthologie Palatine* (9, 156), dans une épigramme attribuée à PLATON. Dans une autre pièce du même recueil (7, 17), TULLIUS LAUREA, un affranchi de Cicéron, met en relation le nombre des Muses avec les neuf livres de l'édition de Sappho.

³ Glenn W. MOST, « Classics and Comparative Literature », *Classical Philology*, 92 (1997), p. 155-162, choisit le cas de Sappho pour illustrer l'apport de la littérature comparée et des études de réception pour la philologie classique. Dans un autre article, auquel ces lignes doivent beaucoup, « Reflecting Sappho », *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 40 (1995), p. 15-38, Glenn W. MOST affirme que « between text and context the relation is often problematic ; but rarely so much so as here » (p. 16) et retrace la double vie de Sappho, déjà dans l'antiquité, puis de la Renaissance au début du XIX^e s. Cet article est repris dans

nouvelle quand le dictionnaire byzantin de la *Suda* choisissait d'entériner une tradition biographique distinguant une Sappho poétesse d'une Sappho courtisane, ni quand l'*Héroïde* XV d'Ovide narrativisait la succession de ses amours homosexuelles pour ses élèves et de sa déception hétérosexuelle avec Phaon, ni quand Catulle donnait à son amie le pseudonyme de Lesbie pour mettre sa poésie sous le patronage de Sappho, ni quand les Alexandrins la plaçaient au canon des neuf poètes lyriques, ni quand les comiques attiques la montraient sur scène en dévergondée — non : comme bien souvent, il faut chercher chez les poètes eux-mêmes les sources de leurs légendes, et placer dans la fascination déconcertée, la curiosité insatiable et l'imagination débridée de leurs interprètes successifs la cause des développements incroyables qu'elles ont connus.

« Mais sa voix, si extraordinaire de limpidité et d'intensité, nous arrive des lointaines profondeurs de la Grèce archaïque, un monde lié à des traditions éthiques et à des coutumes particulières »: il faut en effet ajouter cette phrase pour rendre justice à l'édition citée en préambule de cet article — laquelle continue son rapide autoportrait en rappelant le contexte de création des poèmes qu'elle présente : née dans l'île de Lesbos vers 650 avant notre ère, Sappho aurait composé ses poèmes d'amour « dans le cercle restreint d'un thiase, une sorte d'association dans laquelle les jeunes filles de familles nobles se formaient à l'expérience de la vie en communauté par la pratique rituelle du chant et de la

Re-Reading Sappho. Reception and Transmission, éd. E. Greene, Berkeley – Los Angeles – London : The University of California Press, 1996, un volume qui témoigne de l'intérêt actuel pour ce type d'études. Un parcours à travers la réception de Sappho de la Renaissance au premier tiers du XX^e s. est offert par Joan DEJEAN, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago – London : The University of Chicago Press, 1989. Pour la Sappho lesbienne, cf. p. ex. Susan GUBAR, « Sapphistries », *Signs*, 10 (1984), p. 43-62, avec André LARDINOIS, « Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos », in *From Sappho to De Sade. Moments in the History of Sexuality*, éd. J. Bremmer, London – New York : Routledge, 1989, p. 15-35, pour de nécessaires distinctions. Le représentant historique des moralistes est Friedrich Gottlieb WELCKER, *Sappho von einem herrschendem Vorurtheil befreit*, Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1816, mais la lignée est bien plus ancienne (elle remonte au moins jusqu'à Rome) et a perduré bien au-delà. Pour une appréciation de ces différentes phases de réception dans l'optique d'une histoire des formes, cf. Martin STEINRÜCK, « Sappho sans sa vie », in *Biographie des hommes, biographie des dieux*, éd. M.-L. Desclos, Grenoble : Université Pierre Mendès France, 2000, p. 113-127.

danse⁴». Si l'accroche était atemporelle comme le cliché que tout un chacun peut avoir à l'esprit à l'évocation du seul nom de Sappho, l'approche effective est plus circonstanciée, et met en relief les éléments essentiels à l'appréhension de ces textes dans leur contexte originel.

Pour ma part, j'aimerais ici arrêter en cours de route cette remontée dans le temps : à Rome plus exactement, au début de l'époque impériale, l'un des moments les plus intenses de transaction directe entre les poèmes de Sappho et les textes qui l'ont fait connaître à la postérité⁵. En effet, sans même prendre en considération l'*Héroïde* XV d'Ovide — l'un des documents les plus influents dans l'histoire de la réception de Sappho —, c'est aux marges de cette période que Catulle transposait dans un contexte proto-élégiaque le fameux poème des effets physiques de l'amour, qui a connu tant de réécritures antiques et modernes, et que Denys d'Halicarnasse citait comme modèle d'harmonie vocale l'*Ode à Aphrodite* — les deux seuls textes de Sappho, ou presque, que la tradition européenne moderne ait connus jusqu'aux grandes découvertes papyrologiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles⁶. Je vais ici m'intéresser en particulier au second de ces

⁴ Je traduis et paraphrase ces mots de Saffo, *Poesie*, quatrième de couverture : « Ma la sua voce, così straordinariamente limpida e intensa, ci giunge dalle remote lontananze della Grecia arcaica, un mondo legato a peculiari tradizioni etiche e di costume. Saffo nacque nell'isola di Lesbo intorno al 650 a.C., e consumò gran parte della sua esistenza nella ristretta cerchia di un tiaso, una sorta di associazione in cui le fanciulle di nobili famiglie si formavano all'esperienza della vita collettiva nella pratica rituale del canto e della danza. La sua poesia scaturisce dalle emozioni vissute all'interno del raffinato sodalizio femminile da lei diretto, in una sfera di rapporti intensi ed esclusivi, in cui la componente erotica si palesa con ardente sincerità ».

⁵ Ce travail a pour cadre un projet de thèse de doctorat en littérature latine à l'Université de Lausanne consacré précisément à la présence interdiscursive de Sappho à Rome. Enrica MALCOVATI, « La Fortuna di Saffo nella letteratura latina », *Athenaeum* 44 (1966), p. 3-31, et Eleonora CAVALLINI, « Saffo », in *Enciclopedia oraziana* I, Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, p. 885-887, donnent un cadre général et passent en revue un certain nombre de textes latins faisant écho à Sappho.

⁶ Le poème de SAPPHO, fr. 31 Voigt, transposé par CATULLE 51, est cité presque entièrement moins de deux siècles plus tard par le Ps.-LONGIN, *Du Sublime* X 2, comme exemple de composition sublime, en particulier pour le choix des traits et leur disposition. Pour le contexte de citation du « fragment » 1 Voigt de SAPPHO (en réalité un poème complet), cf. Denys d'HALICARNASSE, *La Composition stylistique* VI 23, 11.

textes, qui occupait la première place de l'édition alexandrine de Sappho, et à sa reprise par Horace à l'ouverture du quatrième livre des *Odes*⁷.

Deux poèmes d'ouverture

Avant même de nous interroger sur la place de ces poèmes dans leur recueil respectif, qui nous offrira à la fois le premier élément de rapprochement et de distinction entre les deux textes, ainsi que le nœud du problème que pose leur comparaison, j'aimerais consacrer quelques lignes au cadre dans lequel s'insère cette mise en parallèle, moins pour la justifier que pour attirer l'attention sur les différences qu'elle présente avec d'autres confrontations de poétiques. C'est que ces deux textes s'inscrivent dans la dynamique d'une même tradition littéraire, bien plus : dans une relation d'affiliation directe. Horace affirme en effet à plusieurs reprises sa dérivation de la lyrique grecque, éolienne et lesbienne en particulier, et il mentionne volontiers Sappho, aux côtés d'Alcée, comme « modèle » ou point de référence⁸. Ainsi conditionnée, l'intertextualité paraît orientée, dirigée dans le sens de l'histoire littéraire, biaisée par l'auteur faisant allusion à ses prédecesseurs. Elle peut sembler n'avoir que peu de neuf à nous apprendre, nous permettant seulement de distinguer des spécificités à l'intérieur d'une même lignée, voire de réfléchir à la valeur métalittéraire de ces références, mais sans être en mesure d'apporter l'incomparable étincelle d'édification que l'autre absolu instille à la comparaison. Et pourtant nous verrons que comparer l'apparemment comparable n'est ni si simple et convenu, ni pareillement dépourvu d'intérêt.

Pour en donner la preuve, commençons donc par nous intéresser à ce statut de premier poème d'un livre que partagent nos deux textes. Dans le cadre du recueil savamment agencé des *Odes* d'Horace, cette place est extrêmement signifiante : non seulement la syntaxe de la collection met particulièrement en valeur les

⁷ Deux études m'ont principalement guidé dans ce parcours : Michael C. J. PUTNAM, *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca – London : Cornell University Press, 1986, p. 33-47, et Gregory NAGY, « Copies and Models in Horace *Odes* 4.1 and 4.2 », *Classical World*, 87 (1994), p. 415-426.

⁸ Voir par exemple HORACE, *Odes* II 13, 21-32 et IV 9, 1-12 ; *Épîtres* I 19, 23-33.

pièces situées au début et à la fin des livres, mais la succession des poèmes entre eux leur confère aussi une signification relative. Pour ce qui est du livre IV en particulier, l'importance de la disposition des pièces est double : d'une part, ce livre est moins le quatrième de la collection entière que le premier et l'unique du second recueil des *Odes*, qui reprend en coda, dix ans après, les principaux thèmes des livres I-III ; d'autre part, il commence par trois poèmes à caractère programmatique et métalittéraire. En effet, si dans l'*Ode* IV 3 Horace consacre à Melpomène sa reconnaissance comme poète lyrique, s'il refuse dans l'*Ode* IV 2 de célébrer les exploits d'Auguste dans un style sublime inspiré de Pindare pour adopter au contraire le genre humble, son invocation à Vénus dans l'*Ode* IV 1 marque, malgré son refus de s'y soumettre, le retour à une poésie d'inspiration érotique, qui constitue l'une des diverses facettes de la lyrique horatienne.

À l'inverse, le fait que l'*Ode à Aphrodite* occupe la première place de l'édition alexandrine de Sappho paraît à première vue tout à fait secondaire, la constitution du recueil étant l'œuvre des savants de la Bibliothèque, dont le classement arbitraire des poèmes à l'intérieur de livres caractérisés par l'unité des formes métriques ne reflète en aucun cas une intention auctoriale. En effet, s'il est un contexte qui influe sur la signification primordiale des poèmes de Sappho, ce n'est pas celui du recueil alexandrin (leur co-texte), mais bien celui de leur *performance* orale : les circonstances cultuelles, rituelles ou sociales dans lesquelles s'intégrait leur exécution, qu'une approche énonciative et anthropologique peut être à même de reconstituer partiellement⁹. Ainsi,

⁹ J'ai ici l'occasion de reconnaître, en forme d'hommage, ma dette envers Claude CALAME, dont l'enseignement aura marqué, entre autres, une génération d'étudiant-e-s et de chercheurs/euses lausannois-es en Sciences de l'Antiquité. Pour le contexte de la poésie de Sappho, je renvoie à son article « Sappho's Group : An Initiation into Womanhood », in *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, éd. E. Greene, Berkeley – Los Angeles – London : The University of California Press, 1996, p. 113-124. Par ailleurs, son étude « Diction formulaire et fonction pratique dans la poésie mélique archaïque », in *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, éd. F. Létoublon, Amsterdam : Gieben, 1997, p. 215-222, traite, dans une perspective énonciative, de la récurrence quasi formulaire de δηῦτε en relation avec Eros dans la mélique grecque archaïque : je reviendrai plus loin sur sa triple attestation dans l'*Ode à Aphrodite* de Sappho.

dans la communauté de Lesbos, c'est le culte d'Aphrodite que célébrait Sappho en prêtresse entourée du chœur de ses élèves qui détermine une partie du sens et de la portée du texte, et sa compréhension dépend de la manière dont les différents interprètes tentent de résoudre la tension entre le caractère officiel de l'institution religieuse et le contenu apparemment personnel de la requête formulée.

Toutefois — et c'est là que se situe tout l'enjeu de la comparaison — le fait que le premier poème du recueil d'Horace rappelle justement le premier poème de l'édition alexandrine de Sappho attire l'attention sur un phénomène si évident qu'il est trop souvent négligé : si arbitraire soit-elle, l'insertion d'un poème oral dans la syntaxe d'un livre écrit l'investit d'une valeur et d'une signification totalement étrangères à celles qu'il avait dans les conditions originelles de sa diffusion. C'est très probablement cette mise en évidence qui a valu à l'*Ode à Aphrodite* d'être le seul poème de Sappho à nous arriver intact par le biais de la tradition indirecte — Denys d'Halicarnasse ayant certainement choisi comme exemple d'enchaînement harmonieux des mots le premier texte de Sappho qui lui venait sous la main. Mais c'est aussi cette position qui lui a permis — de manière certainement moins gratuite et fortuite — d'être lu comme un poème programmatique, comme une forme d'invocation à Aphrodite en tant qu'instance inspiratrice de la poésie d'amour. Ainsi, en invoquant et cherchant à révoquer Vénus, Horace invoque et cherche à révoquer Sappho ; mais il s'agit moins de la Sappho archaïque, qui appelle à l'épiphanie d'Aphrodite dans le cadre d'une cérémonie rituelle, que de la Sappho du canon lyrique alexandrin, voire de celle des lecteurs contemporains, qui s'adresse à la déesse pour autoriser son recueil poétique. Ces deux moments sont à distinguer dans l'exercice même de la comparaison : la dynamique interdiscursive — pour reprendre une terminologie chère au Groupe de Recherches Interdisciplinaires en Analyse Comparée des Discours — naîtra de la tension entre les différences que révèlera l'apparition incongrue de la Sappho archaïque, « étrangère », dans le discours lyrique d'Horace, et les ressemblances que fera voir la présence d'une Sappho contemporaine, « assimilée », dans le débat littéraire romain au premier siècle avant notre ère. Mais voyons les textes plus en détail, en débutant par une rapide présentation de leur structure et de leur mouvement respectifs.

Horace et la Sappho « archaïque »

L'*Ode à Aphrodite* de Sappho (Annexe I), composée de sept strophes sapphiques, a la forme de l'hymne clétique : à une invocation et à une première formulation de la requête (v. 1-5a) succède le rappel d'une précédente intervention de la déesse en guise d'argument (v. 5b-24) pour permettre ensuite la reformulation plus circonstanciée de la prière : la demande d'une nouvelle épiphanie, l'appel à la délivrance du poids des tourments et à l'accomplissement des désirs, et le vœu d'avoir la déesse pour alliée (v. 25-28). La partie médiane s'articule en une partie de narration / description (v. 5b-12) aboutissant à l'épiphannie d'Aphrodite (v. 13-14), et en un discours rapporté de la déesse (v. 15-24), d'abord indirect (v. 15-18a), où les formes du *je* occupent la place de l'allocutaire, puis direct (v. 18b-24), adressé nommément à « Sappho », se terminant par l'affirmation, de la bouche même de la déesse, d'une certaine équité en matière de relations érotiques (v. 21-24).

L'*Ode IV 1* d'Horace (Annexe II) est également construite selon un schéma tripartite, mais sa forme générale, malgré son apparence symétrique, est plus complexe. Sans la rupture clairement marquée à la charnière de la troisième section du poème par la particule adversative *sed* et par un changement d'allocutaire (v. 33), le poème pourrait également être considéré comme une prière, un hymne non pas clétique cette fois, mais apopemptique¹⁰. En effet, la première partie du poème (v. 1-8) se présente comme une invocation / révocation marquée par les première et deuxième personnes, adressée directement à Vénus, ancrée dans le présent et caractérisée par la récurrence des formes de l'imperatif (v. 2 : *parce*, « épargne-moi »; v. 4 : *desine*, « cesse »; v. 7 : *abi*, « va-t'en »). Quant à la deuxième partie (v. 9-32), où prédomine le futur, elle sert bien d'argument à la tentative de détourner les assauts de la déesse : après une « strophe » de transition (v. 9-12) liée à la première partie par les formes de la deuxième personne, où Vénus se voit indiquer un tiers vers lequel elle aura meilleur temps de diriger son cortège, vient l'argument proprement dit, articulé en un diptyque formé d'un éloge du tiers en question (v. 13-20), qui finira par lui consacrer une statue dans un temple, et d'une description des honneurs qu'elle recevra là-

¹⁰ C'est l'interprétation de Eduard FRAENKEL, *Horace*, Oxford : Clarendon Press, 1957, p. 410-414.

bas (v. 21-28); les derniers vers de cette partie (v. 29-32) reviennent au *je* et au présent de la situation actuelle, qui par contraste ne présentent pas d'intérêt pour Vénus, et semblent devoir servir de transition vers une troisième section, où l'on s'attendrait à ce que soit reformulé l'appel initial à la pitié divine. Mais c'est là qu'au lieu de se clore, le cycle se rouvre, au présent, vers un nouvel horizon érotique, avec l'adresse à Ligurinus, qui obsède le corps et l'esprit du poète jusque dans ses songes, la nuit.

Pour mieux saisir les spécificités de ces deux textes, comparons tout d'abord les invocations, qui laissent apparaître les liens les plus étroits. Chez Sappho, Aphrodite, flanquée de diverses épithètes, est invoquée par un verbe performatif, « je te supplie » (λίσσομαι σε, avec visée sur le résultat : « je cherche à obtenir ton assentiment »), qui ancre la prière comme un acte rituel dans la situation d'énonciation, et qui introduit les deux requêtes à la déesse : « n'aie recours aux tourments nauséueux, au fléau de l'angoisse, pour me dompter, souveraine, le cœur. Viens à moi plutôt... » (μὴ μ' ἀσαισι μηδ' ὄνταισι δάμνα, / πότνια, θῦμον, // ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ...). Chez Horace, Vénus est d'abord invoquée par un simple vocatif, le seul qualificatif de « mère cruelle des doux Désirs » étant retardé à la deuxième adresse à l'impératif (v. 4-5 : *desine, dulcium/ mater saeua Cupidinum*,...). Par ailleurs, le verbe de la prière est certes redoublé, mais son isolation syntaxique en incise lui ôte toute valeur performative et en fait une formule exclamative subordonnée à l'ordre exprimé par l'impératif : « épargne-moi, je t'en prie, je t'en prie » (v. 2 : *parce precor, precor*). D'autre part, le contenu de la requête ne comprend que la moitié de la demande formulée chez Sappho : la délivrance des tourments de l'amour. L'appel à l'épiphanie n'a en effet pas lieu d'être, vu que la situation initiale est présentée non comme un état de fait requérant le secours de la déesse, mais bien comme le résultat d'une intervention indésirable de sa part : « ces guerres longtemps interrompues, tu les réveilles, Vénus ? » (v. 1-2 : *intermissa, Venus, diu / rursus bella moues* ?). Il apparaît toutefois très clairement en négatif, dans l'ordre intimé à la déesse de s'en aller là où la rappellent justement les prières (v. 8 : *preces*) des jeunes gens.

Ainsi, l'intervention d'Aphrodite / Vénus dans la vie du poète se présente sous un jour bien différent entre Sappho et Horace. Chez Sappho, le récit de l'épiphanie répétée d'Aphrodite — noter la triple récurrence de l'adverbe « de nouveau » (δηῦτε) dans le

discours rapporté de la déesse (v. 15, 16 et 18) — vient autoriser la demande d'une réitération de ce cycle dans le *hic et nunc*: « viens à moi plutôt, si jamais en d'autres temps... » (v. 5 : ἀλλὰ τούτῳ ἔλθ', αἴ ποτα κάτερωτα...), repris en structure annulaire par « viens à moi, et maintenant encore » (v. 25 : ἔλθε μοι καὶ νῦν). Chez Horace, la situation initiale est présentée elle-même comme la répétition d'une situation antérieure (v. 2 : *rursus*), non pas d'une intervention ponctuelle et cyclique, mais d'une hostilité durable longtemps interrompue (v. 1-2 : *intermissa... diu... bella*), qui contraste avec le statut d'alliée que Sappho demandait à Aphrodite d'accepter finalement (v. 27-28 : σὺ δ' αὔτα/ σύμμαχος ἔσσο). De plus, si dans le passé du récit de Sappho, le char de moineaux conduisait Aphrodite jusqu'à son épiphanie soudaine et souriante devant le *je* de la narratrice (v. 9-14), la Vénus d'Horace reçoit au futur le conseil d'aller rejoindre, « sur les ailes de [ses] cygnes éblouissants » (v. 10 : *purpureis ales oloribus*), la maison du jeune et noble Paulus Maximus, qui finira, lui, par sourire (v. 18 : *riserit*) après avoir triomphé d'un rival, et juste avant de consacrer une statue à la déesse. Ainsi, la reprise par Horace du thème de l'intervention de la déesse de l'amour dans la vie du *je* est marquée par une stratégie de décalage, d'inversion et de dédoublement : décalage du récit répété vers une situation d'énonciation répétée (et répétante); inversion de la valeur illocutoire d'un même acte de langage (hymne clétique / apopemptique); dédoublement enfin de la prière initiale, avec rejet de la partie positive de cette prière sur une troisième personne incarnée par Paulus Maximus.

Ces différences de mouvement sont bien marquées dans la *deixis*. Chez Sappho, le cadre énonciatif (str. 1 + enjambement et 7), ancré dans le *hic et nunc* (v. 5 : τούτῳ, « ici »; v. 25 : νῦν, « maintenant »), et la partie narrative de l'argument (str. 2-5a), située dans un passé indéterminé (v. 5 : ποτα κάτερωτα) et déjà cycliquement répété (je rappelle le triple δηνύτε des v. 15, 16 et 18), font clairement interagir la première et la deuxième personne, incarnée par Aphrodite, tandis qu'il faut attendre le discours rapporté direct de la déesse (str. 5b-6) pour voir intervenir une troisième personne indéterminée (v. 18-19 : τίνα..., τίς...), qui fait du tort à la deuxième personne incarnée dès lors par « Sappho », et que la première personne de la déesse doit flétrir. C'est aussi dans ce discours rapporté, quand Aphrodite définit la justice amoureuse (str. 6), que se dessine un temps linéaire ten-

dant vers un équilibre, avec l'évolution du rôle de la troisième personne entre un présent passif et négatif (« si elle fuit..., refuse les cadeaux..., n'est pas amoureuse ») et un futur actif et positif (« bientôt elle sera chasseresse..., en offrira..., sera amoureuse »). La prédominance d'un temps cyclique, marqué du point de vue de la première personne par le retour rituel des tourments de l'amour et de l'épiphanie d'Aphrodite, croise là, comme ailleurs chez Sappho, le temps linéaire qui marque l'évolution amoureuse des jeunes filles qui transitent par le groupe de la poëtesse¹¹.

Chez Horace, la troisième personne interagit avec la deuxième incarnée par Vénus dès la fin de l'invocation au présent (v. 8), et elle occupe toute la partie future de l'argument (v. 9-28) introduite par l'adverbe *tempestiuius* (« mieux à propos », « tu auras meilleur temps de... »). On peut noter en particulier les indications de lieu, qui pointent vers cette troisième personne : le groupe même des jeunes gens qui rappellent Vénus à eux est introduit par l'adverbe relatif de lieu *quo* (v. 8 : « [va-t'en] où... »), repris et précisé par le groupe prépositionnel *in domum Pauli... Maximi* (v. 9-11 : « dans la maison de Paulus Maximus »); l'adverbe *late* (v. 16 : « loin »), le groupe prépositionnel *Albanos prope... lacus* (v. 19 : « près des lacs albains »), et surtout la répétition de l'adverbe locatif de la troisième personne, *illuc* (v. 21 et 25 : « là »), insistent sur la distance qui devra éloigner Vénus de la première personne.

Pour ce qui est du temps, c'est ici le retour cyclique de Vénus — plutôt : la reprise d'une obsession perpétuelle interrompue par une longue trêve (v. 1-2 : *intermissa... diu / rursus bella moues*) — qui croise et brouille le temps de la vie du *je*, présenté avec insistance comme linéaire : on peut noter l'évocation des changements provoqués par le temps (« je ne suis plus celui que j'étais... », v. 3 : *non sum qualis eram...*) et la mention de l'âge du poète (« quand je touche au dixième lustre », v. 6 : *circa lustra decem*) opposé à celui des « jeunes hommes » (v. 8 : *iuuenum*), ainsi que l'adverbe « déjà » (v. 7 : *iam*), repris à la fin de l'argument par « ne... plus » (*nec...*

¹¹ Je suis là l'interprétation de Anne GIACOMELLI, « The Justice of Aphrodite in Sappho Fr. 1 », *Transactions of the American Philological Association*, 110 (1980), p. 153-142, qui insiste bien sur le fait que le futur n'amènera pas une inversion des rôles ou une réciprocité entre « Sappho » et la jeune fille rebelle, mais que l'actuelle aimée se retrouvera plus tard à son tour dans un rôle d'aimante comparable à celui de Sappho dans la situation présente.

iam) : « mais moi, ni femme, ni garçon, ni espérance crédule d'un cœur qui me réponde ne me plaisent plus ; il ne me plaît plus de disputer le prix du vin ni de ceindre mes tempes de fleurs nouvelles » (v. 29-32 : *me nec femina nec puer/ iam nec spes animi credula mutui/ nec certare iuuat mero/ nec uincire nouis tempora floribus*).

Les seuls éléments de temps cyclique, à part le *rursus* initial, se trouvent dans la description au futur des honneurs qui seront rendus à Vénus dans le temple que lui consacrera Paulus Maximus : « là, deux fois le jour, de jeunes garçons... frapperont... trois coups sur le sol » (v. 25 + 28 : *illic bis pueri die/ ... ter quatient humum*). Jusqu'à ce point, on pourrait voir dans ce poème une prière pour la « reritualisation » de Vénus, pour sa « réinstitutionnalisation » dans un cadre cultuel certes, agrémenté des parfums de l'encens, des sons des instruments de musique et des chœurs de jeunes filles et de jeunes garçons (v. 21-28), mais malgré tout bien différent de celui de Sappho¹². Il s'agira en effet d'une déesse de marbre (v. 20 : *marmoream*), non d'une déesse intervenant physiquement dans la communauté qui gravite autour de Sappho. Comme le montrent les derniers vers de cette partie du poème, il n'y a apparemment plus de place, chez le vieil Horace, pour une déesse de l'amour interventionniste, ni en matière d'amours hétéro- ou homoérotiques (v. 29 : *nec femina nec puer*), ni même dans le contexte des banquets (v. 31-32), et plus de place non plus pour la poésie qui s'y réfère.

Cependant, dans la partie finale adressée à Ligurinus, l'adverbe *iam*, le même qui marquait plus haut la fin d'une période, se trouve, redoublé, signifier « tantôt..., tantôt... » et marquer la reprise, sinon d'un cycle, du moins d'une alternance : « voilà que, la nuit, dans mes songes, je t'ai pris et te tiens captif, voilà que je suis ta course ailée parmi les gazons du champ de Mars, que je te suis, cruel, parmi les eaux qui roulent » (v. 37-40 : *nocturnis ego somniis/ iam captum teneo, iam uolucrem sequor/ te per gramina Martii/ campi, te per aquas, dure, uolubilis*). Ainsi, ce motif de fuite et de poursuite alternées, qui rappelle le vers 21 du poème de Sappho — de même que « l'espérance crédule d'un cœur qui

¹² Cf. M. C. J. Putnam, *Artifices of Eternity*, p. 40 : « looked at, therefore, as an epigon of Sappho's masterpiece, Horace's is a prayer for the reritualization of Venus ». A. T. von S. BRADSHAW, « Horace, *Odes 4.1* », *Classical Quarterly*, 64 (1970), p. 142-153, voit dans la partie centrale de ce poème un épithalame.

me réponde », au vers 30 de l'*Ode* d'Horace, rappelait (probablement à tort, cf. supra n. 11) le passage d'un amour refusé à un amour recherché par la jeune fille indéfinie de Sappho (v. 23) —, sanctionne l'échec du *je* à vouloir plier Vénus à une logique temporelle linéaire. Et cette reprise d'un cycle érotique que le poème laissera ouvert — il se suspend sur l'adjectif *uolubilis* décrivant les remous des eaux tourbillonnantes — marque bien le début d'un nouveau cycle de poésies.

Horace et la Sappho « contemporaine »

Si l'on substitue maintenant à la Sappho étrangère une Sappho assimilée pour poursuivre la comparaison avec l'*Ode* d'Horace et reprendre cette prière dans une perspective métalittéraire adaptée à la place qu'elle occupe à l'ouverture du recueil, il faut bien garder en mémoire la distance qui sépare la poésie augustéenne de la mélisque archaïque. Non seulement les contextes ne sont plus les mêmes, mais les contenus aussi ont changé, et Sappho — son spectre plutôt — finira par autoriser des poétiques totalement étrangères aux fonctions originelles de sa poésie : on passe d'une culture orale à une culture écrite, du public d'une communauté restreinte à un public largement dispersé dans l'espace et dans le temps, d'un contexte rituel au contexte d'un livre, d'un *je* féminin à un *je* masculin, d'une homophilie institutionnalisée à des relations hétéro- ou homoérotiques devenues pures conventions littéraires, d'une Aphrodite objet d'un culte à une Vénus métaphore de l'inspiration poétique amoureuse. Mais cette distance est montrée plutôt qu'effacée, et la tension qui en résulte crée la dynamique de la tradition littéraire.

Ma première observation relative à la place de Sappho dans le débat littéraire du I^{er} siècle avant notre ère concerne le discours élégiaque. On sait le « boom » qu'a connu ce courant poétique au début de l'époque augustéenne, sur les traces de Catulle et jusqu'à la révolution ovidienne. On connaît aussi les réticences d'Horace face à ce mouvement, lui qui préfère une poésie lyrique d'inspiration variée à une monomanie amoureuse, et qui maintient délibérément, par le jeu de ses masques poétiques, une distance par rapport à ses choix lyriques, plutôt que de se lancer « corps et âme » dans une vie de poète d'amour.

On trouve dans l'*Ode* IV 1 d'Horace quelques indices renvoyant le lecteur à cette conception élégiaque de l'amour : les prières des jeunes gens vers lesquels Vénus est priée de s'en aller sont qualifiées de « caressantes » (v. 8 : *blandae*), un adjectif emblématique

de l'élegie, et on peut noter à propos de Paulus Maximus une référence à la « milice » de l'amour (v. 16 : *late signa feret militiae tuae*), l'un des thèmes récurrents de cette poésie. Mais je pense ici surtout au *credo* élégiaque postulant une équivalence entre amour et poésie : c'est cette intervention de Vénus dans sa vie de poète qu'Horace cherche à détourner sur un cœur plus idoine que le sien (v. 12 : *si torrere iecur quaeris idoneum*). Ce n'est d'ailleurs pas la seule élégie qu'il semble vouloir rejeter, mais la poésie érotique en général, qu'elle soit adressée à des femmes ou à de jeunes garçons, y compris la poésie symptotique évoquée par la référence aux jeux des banquets (v. 31-32 : *nec certare iuuat mero / nec uincire nouis tempora floribus*)¹³. Pareille équivalence entre amour, vie et poésie n'est plus possible : à la fin du poème, qui marque pour Horace — « même contre son gré » — le retour effectif de l'amour, il ne montre que la dissymétrie, la disproportion, le déséquilibre, la tension dus à cette passion décalée par rapport à son âge — un thème qui caractérisera les poèmes érotiques du livre IV.

Or au moment où reprend en coda, contre la volonté du poète, l'obsession érotique incarnée par Ligurinus, la référence à Sappho s'impose à nouveau. On retrouve en effet en partie la liste des effets physiques de l'amour du fr. 31, que Catulle, une bonne génération plus tôt, transposait aux origines de l'élegie : « mais hélas ! pourquoi, Ligurinus, pourquoi les larmes, goutte à goutte, coulent-elles le long de mes joues ? Pourquoi, naguère éloquente, ma langue vient-elle à défaillir, suspendant mes paroles en un silence humiliant ? » (v. 33-36 : *sed cur heu, Ligurine, cur / manat rara meas lacrima per genas ? / cur facunda parum decoro / inter uerba cadit lingua silentio ?*). Des deux symptômes retenus, le premier — les larmes — n'apparaît certes pas chez Sappho, qui ne montre comme élément fluide que la sueur (fr. 31, 13 : *τὸρως*) ; mais il intervient dans d'autres listes de signes de la passion

¹³ Eckard LEFEVRE, « Rursus bella moves ? Die literarische Form von Horaz, c. 4.1 », *Rheinisches Museum für Philologie*, 111 (1968), p. 166-189, à la suite de Walter WIMMEL, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden : Steiner, 1960, p. 268-271, voit dans ce poème une *recusatio*, le refus d'un certain type de poésie. Pour Gregson DAVIS, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley – Los Angeles : University of California Press, 1991, p. 65-71, ce n'est qu'une apparence : non seulement il ne porte pas son choix sur un autre genre, mais il finira surtout, comme souvent chez Horace, par réintégrer des éléments prétendument refusés.

amoureuse, et permet une nouvelle suggestion de l'âge inapproprié du vieux poète, dont les larmes sont rares et ne coulent plus que goutte à goutte (v. 34: *manat rara... lacrima*).

Le second symptôme, déjà présent chez Sappho (fr. 31, 9: γλῶσσα ἔαγε, «ma langue est brisée»), m'intéresse davantage, car il influe sur le discours, en faisant défaillir cette langue qualifiée d'«éloquente» (cf. v. 35: *facunda*). Probablement déjà l'occasion d'un hiatus unique dans la diction même de Sappho — à condition qu'on accepte le texte tel qu'il nous est parvenu¹⁴ —, il donne lieu chez Horace à un vers hypermètre tout aussi exceptionnel, provoquant l'élation de la voyelle finale de l'adjectif relatif au silence qui en résulte: *parum decor[o]* (v. 35: «humiliant», «peu convenable»). Et l'insistance sur cette discontinuité phonique est d'autant plus forte que Denys d'Halicarnasse, à Rome et à l'époque même de la rédaction du livre IV des *Odes* d'Horace, cite justement l'*Ode à Aphrodite* de Sappho comme exemple de «composition polie», dont l'harmonie et la grâce tiennent «à l'aspect parfaitement lisse et continu des ajustements» entre les mots: qu'il s'agisse là d'une référence directe ou non, cette vision du style de Sappho est dans l'air du temps, et le fait que la «syncope» touche justement l'adjectif *decoro*, qui désigne non seulement le déorum moral, mais aussi la convenance poétique (la loi du genre, le πρέπον grec) est particulièrement évocateur¹⁵. Ainsi, en reprenant une exception de la diction de Sappho, Horace semble ici proposer un style à la fois anti-sapphique et presque plus sapphique que celui de Sappho elle-même — que le style de ses contemporains qui en revendiquent le patronage en tout cas.

On peut constater dans l'*Ode* IV 1 un semblable mouvement de «re-sapphisation» par rapport au premier recueil de la lyrique d'Horace lui-même: le vers 5 de notre *Ode* reprend en effet mot pour mot le premier vers d'une *Ode* du livre I (I 19, 1: *mater saeva Cupidinum*). De sujet d'un verbe à la troisième personne

¹⁴ Sur ce point, voir en particulier Dolores O'HIGGINS, «Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51», *American Journal of Philology*, 111 (1990), p. 156-167.

¹⁵ Pour la γλαφυρὰ σύνθεσις dont Sappho est un exemple, voir Denys D'HALICARNASSE, *La Composition stylistique* VI, 23, 1; je me réfère ici au début du § 12 où après avoir cité l'*Ode à Aphrodite*, Denys décrit le style de Sappho: ταύτης τῆς λέξεως ἡ εὐέπεια καὶ χάρις ἐν τῇ συνεχείᾳ καὶ λειότητι γέγονε τῶν ἀρμονιῶν...

qu'il avait dans son contexte initial, ce syntagme devient un vocatif dans une adresse à la deuxième personne. Mais surtout, il est élargi, à la fin du vers qui précède, d'un adjectif venant qualifier les Désirs de « doux »: « cesse, mère cruelle des doux Désirs » (v. 4-5: *desine, dulcium / mater saeuia Cupidinum*). Or cette extension crée l'oxymore fameux de l'amour doux-amer, dont la tradition remonte également à un fragment de Sappho, qui marque lui aussi le retour cyclique de l'amour par l'adverbe « de nouveau » (δηῦτε): « Éros, de nouveau, le briseur de membres, sous les frissons me courbe, doux-amer, qui déjoue la manœuvre, sinueux » (fr. 130: Ἔρος δηῦτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει, / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον). Ainsi, en invoquant et révoquant Vénus, et avec elle Sappho, Horace invoque et révoque non seulement ses contemporains successeurs de Catulle, avec la critique stylistique représentée par Denys d'Halicarnasse, mais il se reprend aussi lui-même, et c'est la Sappho livresque, accompagnée de la Vénus inspiratrice, qui vient arbitrer le débat. En définitive, la poésie d'Horace, plus que de parler d'amour, parle de poésie.

J'aimerais conclure avec la question de la répétition, sur laquelle Horace insiste tout particulièrement dans l'*Ode IV 1*¹⁶. En reprenant la récurrence de δηῦτε chez Sappho par l'adverbe *rursus*, le préfixe *re-* et un certain nombre de répétitions verbales et d'anaphores (v. 2: *precor, precor*; v. 13-17: 5x *et*; v. 21 + 25: 2x *illic*; v. 29-32: 5x *nec*; v. 33-35: 3x *cur*; v. 38: 2x *iam*; v. 39-40: 2x *te per*), Horace fait bien voir les différences entre la volubilité du tourbillon littéraire contemporain et la cyclicité des occasions rituelles de la mélodie archaïque. La comparaison nous aura montré que leurs fonctions ne sont — si j'ose le paradoxe — justement pas comparables. Si le « de nouveau » sapphique, attaché au récit d'une intervention d'Aphrodite passée et déjà répétée, renforce l'argument en l'ancrant dans un temps cyclique pour venir appuyer la visée pragmatique de l'appel à l'épiphanie rituelle de la divinité, la fonction du « de nouveau » horatien n'est plus pragmatique, mais poétique, et s'insère dans le temps linéaire d'une tradition « lyrique ». On peut même y voir thématisée une véritable poétique de la

¹⁶ Sur ce point en particulier, voir les bonnes observations de G. Nagy, « Copies and Models... », p. 417-421.

répétition, qui s'exerce dans la tension entre synchronie et diachronie et instaure la dynamique de l'histoire littéraire : c'est l'acte même de la réécriture qui, par un processus de réappropriation du matériau poétique, met à distance les précédentes écritures et crée son ascendance littéraire. Horace commence par se récrire lui-même, mais il se replace aussi dans le débat poétique contemporain sous le regard de Vénus et de Sappho, emblèmes protéiformes de la poésie d'amour, qu'il invoque et révoque dans un mouvement complexe d'autodéfinition. Mais qu'est-ce que récrire ? écrire une nouvelle fois, reproduire, ou revenir en arrière sur de précédentes écritures, refaire à neuf ? Voilà toute la dialectique soulevée par Horace, qui ne livre pas de réponse toute faite : on a vu que ses refus réintègrent en définitive bien des éléments qu'ils paraissaient vouloir écarter...

Olivier THÉVENAZ
Université de Lausanne
Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité (latin)

ANNEXE I: SAPPHO, *ODE À APHRODITE* (FR. 1 VOIGT)

Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Αφρόδιτα
 παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαι σε,
 μὴ μ' ἄσαισι μηδ' ὄνιαισι δάμνα,
 πότνια, θῦμον,

4

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κάτέρωτα
 τὰς ἐμας αὔδας ἀίοισα πήλοι
 ἔκλινες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
 χρύσιον ἥλθες

8

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δὲ σ' ἄγον
 ὕκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
 πύκνα δίνινεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
 ρος διὰ μέσσω·

12

αἰψα δ' ἔξικοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
 μειδιαίσαισι' ἀθανάτῳ προσώπῳ
 ἥρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
 δηῦτε κάλημμι

16

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
 μαινόλαι θύμωι· τίνα δηῦτε πείθω
 ..σάγην ἔσ σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
 Ψάπφ', ἀδίκησι;

20

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

24

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
 ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
 θῦμος ἴμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὕτα
 σύμμαχος ἔσσο.

28

Déesse au trône diapré, immortelle Aphrodite,
 Fille de Zeus, tisseuse de ruses, je te supplie :
 n'aie recours aux tourments nauséueux, au fléau de
 l'angoisse, pour me dompter, souveraine, le cœur.

Viens à moi plutôt, si jamais en d'autres temps,
 quand je crieais de loin vers toi, tu as entendu ma voix,
 si tu m'as exaucée, si tu as quitté le palais doré de ton père
 pour venir jusqu'à moi,

sur ton char attelé : de beaux oiseaux t'entraînaient,
 des passereaux rapides, au-dessus de la terre bleu et noir,
 du battement pressé de leurs ailes, depuis l'espace ouranien,
 au travers de l'éther,

et soudain ils furent là. Et toi, ô Bienheureuse,
 un sourire éclairait ton immortel visage
 quand tu me demandais quel tourment de nouveau était le
 mien, et pourquoi de nouveau je crieais vers toi,

et quel désir en moi devait être assouvi
 en mon cœur affolé : « Quelle fille de nouveau dois-je
 persuader de te séduire à elle en son spasme d'amour ?
 Quelle amie, ô Sapphô, te porte préjudice ?

Car si elle fuit, bientôt elle sera chasseresse.
 Si elle refuse les cadeaux, demain elle en offrira.
 Si elle n'est pas amoureuse, bientôt elle sera amoureuse,
 même contre son gré. »

Viens à moi, et maintenant encore ! Du poids de
 l'angoisse délivre-moi ! Tous les désirs de mon cœur
 passionné, accomplis-les ! Et toi, maîtresse,
 sois combattante à mes côtés.

Trad. Yves BATTISTINI, *Poétesses grecques : Sapphô, Corinne, Anytè...*, Paris : Imprimerie nationale, 1998

ANNEXE II : HORACE, *ODE IV 1*

Intervalle, Venus, diu
 rursus bella moues ? parce precor, precor.
 non sum qualis eram bonae
 sub regno Cinarae. desine, dulcium 4
 mater saeva Cupidinum,
 circa lustra decem flectere mollibus
 iam durum imperiis : abi,
 quo blandae iuuenum te reuocant preces. 8
 tempestiuus in domum
 Pauli purpureis ales oloribus
 comissabere Maximi,
 si torrere iecur quaeris idoneum ; 12
 namque et nobilis et decens
 et pro sollicitis non tacitus reis
 et centum puer artium
 late signa feret militiae tuae, 16
 et, quandoque potentior
 largi muneribus riserit aemuli,
 Albanos prope te lacus
 ponet marmoream sub trabe citrea. 20
 illic plurima naribus
 duces tura, lyraque et Berecyntia
 delectabere tibia
 mixtis carminibus non sine fistula ; 24
 illic bis pueri die
 numen cum teneris uirginibus tuum
 laudantes pede candido
 in morem Salium ter quatent humum. 28
 me nec femina nec puer
 iam nec spes animi credula mutui
 nec certare iuuat mero
 nec uincire nouis tempora floribus. 32
 sed cur heu, Ligurine, cur
 manat rara meas lacrima per genas ?
 cur facunda parum decoro
 inter uerba cadit lingua silentio ? 36
 nocturnis ego somniis
 iam captum teneo, iam uolucrem sequor
 te per gramina Martii
 campi, te per aquas, dure, uolubilis. 40

Ces guerres longtemps interrompues, tu les réveilles,
Vénus ? Épargne-moi, je t'en prie, je t'en prie. Je ne suis
plus celui que j'étais sous le règne de la bonne Cinara.
Cesse, mère cruelle des doux Désirs, quand je touche au
dixième lustre, de me plier, durci déjà, à tes tendres
commandements : va-t'en où te rappellent les prières
caressantes des jeunes hommes.

Mieux à propos, sur les ailes de tes cygnes éblouissants, tu
mèneras ton joyeux cortège dans la maison de Paulus
Maximus, si tu cherches à brûler un cœur apte à te servir :

car, beau, noble, de parole prête pour les accusés inquiets,
adolescent aux talents sans nombre, il portera loin les
enseignes de ta milice. Et quand, plus fort que les dons d'un
rival prodigue, il se sera ri de lui, alors, près des lacs albains,
il te dressera, de marbre, sous des poutres de thuya.

Là, tes narines aspireront force encens et tu auras pour te
charmer la lyre et la flûte bérécyntienne, mêlant leurs
chants, et, avec elles, le chalumeau ; là, deux fois le jour, de
jeunes garçons, des vierges d'âge tendre, louant ta divinité,
frapperont, de leur pied blanc, trois coups sur le sol, à la
manière des Saliens.

Mais moi, ni femme, ni garçon, ni espérance crédule d'un
cœur qui me réponde ne me plaisent plus ; il ne me plaît
plus de disputer le prix du vin ni de ceindre mes tempes de
fleurs nouvelles.

Mais hélas ! pourquoi, Ligurinus, pourquoi les larmes,
goutte à goutte, coulent-elles le long de mes joues ?
Pourquoi, naguère éloquente, ma langue vient-elle à
défaillir, suspendant mes paroles en un silence humiliant ?
Voilà que, la nuit, dans mes songes, je t'ai pris et te tiens
captif, voilà que je suis ta course ailée parmi les gazons du
champ de Mars, que je te suis, cruel, parmi les eaux qui
roulent.

Trad. F. Villeneuve : HORACE, *Odes et Épodes*, Paris :
Collection des Universités de France, 1927

