

SAPPHO AU BANQUET D'HORACE

La nouveauté qu'Horace revendique pour son œuvre non hexamétrique est la recreation des modèles grecs archaïques, l'iambe d'Archiloque dans les *Épodes* et les lyriques éoliens de Lesbos dans les *Odes*. À propos de ce second recueil, je me concentrerai ici sur Sappho, qui constitue à côté d'Alcée une référence également importante. En particulier, je veux mettre en relation cette réception horatienne avec le banquet, et ce pour deux raisons. D'une part, ce contexte a joué un rôle essentiel dans la transmission des lyriques grecs, y compris et en particulier de Sappho. D'autre part, il s'agit d'un thème important chez Horace, qui apparaît parfois comme une métaphore de sa poésie, et qui permet d'envisager les *Odes* dans le cadre plus large de son œuvre.

SAPPHO ET ALCEE, BINOME INDISSOCIABLE DE MODELES LYRIQUES

Horace, c'est bien connu, met régulièrement en relation sa production lyrique avec la tradition éolienne et lesbienne. C'est le cas, entre autres et en particulier, à l'ouverture du premier recueil des *Odes*, où le *je* compte sur Polymnie pour qu'elle ne refuse pas d'accorder la lyre de Lesbos (I, 1, 33–34 : [s] *nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton*), ainsi qu'à l'épilogue, où il affirme avoir été le premier à réduire le chant éolien aux mesures italiennes (III, 30, 13–14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos*). Il emploie ainsi volontiers – d'autres attestations apparaîtront plus loin dans cet article – les adjectifs *Aeolius* et *Lesbius*, renvoyant sans distinction aux deux poètes éoliens de Lesbos du canon lyrique alexandrin, Sappho et Alcée, qu'il se représente rencontrer l'un et l'autre lors de sa descente aux Enfers imaginée dans l'*Ode* II, 13.

Néanmoins, on a souvent identifié Alcée comme le modèle lyrique privilégié d'Horace, sur la base de textes dont la lecture n'est toutefois pas univoque, comme l'a bien montré Tony Woodman (2002)¹. Ainsi, l'assimilation du *je* à Alcée dans l'*Épître* II, 2 (v. 99) est le fait d'un élégiaque dans un duel d'éloges superlatifs dont l'ironie du discours montre bien la vacuité et le caractère réducteur (v. 91–101). Par ailleurs, la catabase de l'*Ode* II, 13 mène à deux caricatures opposées, et la préférence pour Alcée est attribuée non au *je* lui-même, mais au peuple des ombres, désigné par le terme *uolgius*, dont on connaît la connotation négative chez Horace². Restent deux textes où Alcée est mis apparemment au premier plan : avant de venir à l'*Ode* I, 32, l'*Épître* I, 19, que je reprendrai sous un autre angle dans la seconde moitié de cet article, mérite déjà ici un mot à propos de ce problème.

En effet, si dans un premier temps, à propos de son imitation partielle d'Archiloque, le *je* se réclame de l'exemple tant de Sappho (v. 28) que d'Alcée (v. 29–31), il focalise ensuite sur le second en affirmant que c'est lui qu'il a popularisé dans son activité de poète lyrique latin, alors qu'aucune autre bouche ne l'avait auparavant célébré (v. 31–32 : *hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus / uolganis fidicen*). Tous deux font la transition entre poésie iambique et

¹ A. J. Woodman, « *Biformis vates* : the *Odes*, Catullus and Greek lyric », *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, éd. A. J. Woodman, D. C. Feeney, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2002, p. 53–64.

² A. J. Woodman, « *Biformis vates* », p. 55 ; voir aussi D. Feeney, « The odiousness of comparisons : Horace on literary history and the limitations of *synkrisis* », *Horace and Greek lyric poetry*, éd. M. Paschalis, Rethymnon, University of Crete, 2002, p. 7–18. La lecture traditionnelle est illustrée par l'article classique de A. La Penna, « *Sunt qui Sappho malint*. Note sulla σύγκρισις di Saffo e Alceo nell'antichità », *Maia*, 24, p. 208–215.

lyrique, mais Alcée se voit consacrer plus de vers et se trouve mis en relief comme modèle lyrique à la fin du passage. On soulignera cependant deux points. D'une part, Sappho est évoquée d'abord sur le même plan qu'Alcée, qui plus est avec un adjectif qui la met très en évidence (*mascula* : voir *infra*), alors que lui n'est défini que par la négative en contraste avec Archiloque³. D'autre part, en précisant que c'est Alcée qu'il a fait connaître au public – à nouveau évoqué par un verbe de la famille de *uolgu* (*uolgaui*) – parce que personne ne l'avait chanté avant lui, Horace sous-entend qu'au contraire Sappho avait déjà été célébrée à Rome par Catulle : c'est dès lors certainement parce qu'il doit prendre position par rapport à ce prédécesseur lyrique latin, et pour ainsi dire l'annuler, pour pouvoir affirmer être le premier à amener en Italie le chant éolien, que Sappho est aussi importante que son compatriote masculin ; la nouveauté, c'est Alcée, mais il faut aussi refaire Sappho⁴.

Pour mieux saisir le rôle de Sappho, il faut encore évoquer l'*Ode* I, 32, quand bien même elle semble explicitement faire d'Alcée le modèle premier d'Horace :

*Poscimus. si quid uacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
uiuat et pluris, age, dic Latinum,
barbite, carmen,*

C'est à nous ! S'il est vrai que sans souci, à l'ombre,
nous avons joué avec toi, dis un chant qui puisse
vivre cette année et davantage, allez ! dis
un chant latin, ô lyre

*Lesbio primum modulate ciui,
qui, ferox bello, tamen inter arma,
sine iactatam religarat udo
litore nauem,*

5 modulée en premier par le citoyen de Lesbos qui,
quoique fier à la guerre, entre les combats pourtant,
ou une fois qu'au rivage humide il avait attaché
son navire secoué par la tempête,

*Liberum et Musas Veneremque et illi
semper haerentem puerum canebat
et Lycum nigris oculis nigroque
crine decorum.*

10 chantait Liber et les Muses, ainsi que Vénus
et l'enfant toujours collé à son côté,
et Lycos, dont les noirs yeux et la noire
chevelure font la grâce.

*o decus Phoebi et dapibus supremi
grata testudo Iouis, o laborum
dulce lenimen, mihi cumque salue
rite uocanti.*

15 Ô toi, honneur de Phébus, tortue qui fais l'agrément
des festins du très-haut Jupiter, ô toi, de nos peines
doux repos, reçois de moi, quel que je sois, le salut :
selon les rites je t'invoque.

Ce poème – c'est indiscutable – évoque explicitement le seul Alcée, et se présente même comme un hymne demandant son inspiration à la lyre « modulée en premier par le citoyen de Lesbos ». Toutefois, dans l'article auquel j'ai déjà fait référence, Tony Woodman a attiré l'attention en particulier sur le fait que ce poème est composé en strophes sapphiques – une forme certes utilisée par les deux poètes de Lesbos, mais liée au nom de Sappho – et que l'invocation à la lyre fait clairement écho à celle du fragment 118 Voigt de la poétesse :

ἄγι δῆ, χέλυ δῖα, †μοι λέγε†,
φωνάεσσα †δὲ γίνεο†

Allez, tortue divine, dis-moi,
et deviens parlante !

Cette apostrophe à la lyre trouve un clair reflet dans celle des vers 3–4 d'Horace, même d'un point de vue phonétique (*age, dic Latinum, / barbite, carmen // ági dè, chélu... lége*)⁵.

³ Les vers 30–31, que l'on considère d'ordinaire comme une mise en valeur d'Alcée, ne consistent en réalité pas tant en l'évocation de ses sujets poétiques qu'en un rejet de ceux d'Archiloque (*nec socerum quaerit quem uersibus oblinat atris, / nec sponsae laqueum famoso carmine nectit*).

⁴ La prise de position par rapport à Catulle est un des arguments centraux de A. J. Woodman, « *Biformis vates* ».

⁵ A. J. Woodman, « *Biformis vates* », p. 54.

On peut également noter que deux éléments du fragment de Sappho absents de cette première invocation horatienne se retrouvent dans sa reprise à la fin du poème (v. 13–14) : il s'agit de la métonymie de la tortue (*testudo*) et de la divinité de la lyre, implicite au début (elle se voit adresser un hymne) et associée ensuite explicitement à Phébus et à Jupiter⁶. Je souligne déjà en passant le renvoi final aux banquets (*dapibus*), contexte auquel je vais revenir.

J'ajouterai encore un point à propos de ce poème. En plus de ces éléments saphiques, on constate une hiérarchisation particulière de la poésie d'Alcée : dans la deuxième strophe, où il est désigné comme citoyen de Lesbos (*Lesbio... civi*) farouche à la guerre (*ferox bello*), la poésie civique qui faisait sa célébrité dans l'Antiquité – et sa caricature dans l'*Ode* II, 13 – est placée au second plan par l'adverbe « pourtant » (*tamen*) et par l'évocation de ce qu'il faisait entre les combats (*arma*) et quand il avait attaché son navire à la rive après la tempête (*sive iactatam religarat udo / litore nauem*), allusion aux fameux poèmes allégoriques sur le navire de la cité ; cette mise à distance fait ressortir dans la troisième strophe sa poésie symposiaque, par la référence à Liber et aux Muses, et tout particulièrement érotique, avec Vénus, Amour et les chants pédérastiques à Lycos. Ce dernier aspect de la lyrique d'Alcée, très peu connu et peu considéré dans l'Antiquité, occupe ici presque toute la strophe et prend un relief très frappant à la clôture. Si l'on associe cela à la présence de Sappho dans ce poème, il semble que cette dernière, célèbre pour sa poésie d'amour, réoriente le portrait d'Alcée.

J'aimerais ici montrer comment se manifeste la présence de Sappho, en association et en contraste avec celle d'Alcée, non pas en poursuivant systématiquement les traces plus ou moins marquées dans les *Odes*, comme je l'ai fait dans ma thèse, mais en me limitant à des considérations générales et à quelques exemples du livre I⁷. Que cela soit bien clair : si je me concentre sur Sappho, ce n'est nullement pour minimiser le rôle d'Alcée, mais plutôt pour rétablir un certain équilibre ; elle m'intéresse pour le binôme qu'elle forme avec lui, dont elle infléchit l'image, ainsi que pour le dialogue qu'elle instaure avec Catulle.

VOIX CROISEES DE SAPPHO ET D'ALCEE AU LIVRE I DES ODES

La présence de Sappho et d'Alcée, sensible dans des échos, mais aussi dans le choix des mètres et des thèmes, se manifeste très progressivement au livre I des *Odes*. Deux études récentes indépendantes, par Oliver Lyne (2005) et Andrea Cucchiarelli (2006), ont suivi les traces d'Alcée⁸. Ainsi, Lyne s'intéresse particulièrement aux rythmes employés, en lien avec d'autres indices : il montre ainsi que si le recueil alexandrin d'Alcée s'ouvre par un hymne à Apollon en strophes alcaïques, un à Hermès en strophes saphiques et un aux Nymphes en asclépiades majeurs, on trouve chez Horace la même séquence de mètres entre les *Odes* I, 9 et I, 11, avec un *motto* d'Alcée dans le poème alcaïque I, 9, et surtout une correspondance étroite entre l'hymne saphique à Mercure de I, 10 et celui (à Hermès, son équivalent grec) qui occupe la deuxième position dans le recueil d'Alcée ; Lyne va jusqu'à faire de I, 9 le vrai début du livre, qui se structurerait selon lui en une introduction de huit poèmes suivie de trois groupes de dix (38 odes en tout)⁹. Cucchiarelli, de son côté, partant de l'idée qu'on

⁶ On trouve dans la lyrique d'Horace une autre invocation à la lyre très proche de celle de Sappho, avec en plus un reflet de *φωνάεσσα*, en III, 11, 3–7 : *tuque testudo [...], / nec loquax olim neque grata, nunc et / diuitum mensis et amica templis, / dic modos...*

⁷ O. Thévenaz, *Sappho à Rome. Poétiques en échos de Catulle à Horace*, thèse de lettres, Lausanne, 2010 ; une version révisée sera publiée prochainement dans la collection ECHO aux éditions Peter Lang, Bern.

⁸ R. O. A. M. Lyne, « Horace *Odes* book 1 and the Alexandrian edition of Alcaeus », *Classical Quarterly*, 55, 2005, p. 542–558 ; A. Cucchiarelli, « La tempesta e il dio (forme editoriali nei *Carmina* di Orazio) », *Dictynna*, 3, 2006 (<http://dictynna.revues.org/204>).

⁹ R. O. A. M. Lyne, « Horace *Odes* book 1 », en particulier p. 547–549 et 552–556.

attendrait une invocation à un dieu au début du recueil lyrique d'Horace, y cherche ceux auxquels étaient adressés les hymnes ouvrant l'édition alexandrine d'Alcée : il note que c'est seulement en I, 10 qu'on trouve un véritable hymne au deuxième, Mercure-Hermès, et que l'attente d'une prière au premier, Apollon, n'est pas satisfaite avant I, 21 (à Diane et Apollon), voire I, 31 (à Apollon seul)¹⁰. Mais si Lyne et Cucchiarelli estiment qu'Horace, après avoir brouillé les pistes, identifie ensuite son modèle lyrique en Alcée, je relèverai pour ma part plutôt des indices de la présence de Sappho, pour montrer qu'elle reste une voix qui dialogue avec lui.

À propos de l'Ode I, 2, qui suit immédiatement la mention de la lyre de Lesbos dans le poème d'ouverture (I, 1, 34), Lyne note qu'elle est en strophes saphiques, en précisant que cette forme rythmique est souvent employée par Alcée, sans toutefois en être l'emblème¹¹. Je dirais plutôt que si elle devait identifier un des poètes de Lesbos, ce qu'elle ne fait pas, ce serait davantage Sappho, vu que le livre I de l'édition alexandrine réunissait tous les poèmes composés dans ce mètre, auquel elle a donné son nom. Quant à Cucchiarelli, il observe de façon intéressante que sans être un hymne, ce poème contient une section d'invocations, mise en relief par une interrogation initiale sur le dieu qu'il convient d'appeler et la prière qu'il faut faire (v. 25–28 : *quem uocet diuum populus ruentis / imperi rebus ? prece qua fatigent... ?*), et que les dieux interpellés directement par Horace en premier et en dernier sont ceux à qui étaient adressés les deux hymnes ouvrant le recueil alexandrin d'Alcée : après une référence (mais non une apostrophe) à Jupiter (v. 29–30), la prière se tourne vers Apollon (v. 30–32), et elle se clôt sur Mercure (41–44), assimilé à Octavien dans les deux dernières strophes du poème (v. 45–52)¹². De mon côté, j'ajouterai que la divinité invoquée juste après Apollon, et avant Mars (v. 35–40), n'est autre que Vénus, la « riante Érycine que Jeu et Désir entourent de leur vol » (v. 33–34 : *sive tu mauis, Erycina ridens, / quam Iocus circumuolat et Cupido*) : le dieu initial d'Alcée, Apollon, est donc suivi de la correspondante latine d'Aphrodite, destinataire de la prière ouvrant le recueil alexandrin de Sappho (fr. 1 Voigt). De plus, un fragment de Sappho présente la même image du désir qui vole autour de quelqu'un, en l'occurrence une femme belle (fr. 22, 11–13 : ἄς σε δηῶτε πόθος τ.[/ ἀμφιπτόταται / τὰν κάλαν)¹³. À l'emploi de la strophe saphique s'ajoutent donc l'invocation de la divinité initiale de Sappho, à la suite de celle d'Alcée, et un écho de la poétesse. Mais si Vénus est décrite ici comme déesse de l'amour, c'est pour son association aux origines de Rome et de la famille julienne qu'elle est interpellée entre Apollon et Mars, et avant Mercure-Octavien, dans un poème politique et non érotique. Et à mon sens, ce contraste est essentiel : on n'a ici ni l'Alcée politique, ni la Sappho érotique, mais une association hybride des deux, qui se tempèrent réciproquement – un poème politique évoquant Alcée, mais en strophes saphiques, avec un écho érotique de Sappho, mais dans un contexte politique.

J'apporterais donc une nuance à l'idée de Lyne et de Cucchiarelli selon laquelle Horace désoriente dans un premier temps le lecteur pour retarder – et rendre ainsi plus frappante – l'identification d'Alcée comme son modèle premier. Selon moi, tous deux ont une place essentielle, mais tous deux sont introduits de façon progressive, et en contraste réciproque : dans un premier temps, on ne trouve pas de poème politique en mètre alcaïque avec échos d'Alcée, ni de poème érotique en strophes saphiques avec indices renvoyant à Sappho.

¹⁰ A. Cucchiarelli, « La tempesta e il dio », en particulier § 12, 53 et 56

¹¹ R. O. A. M. Lyne, « Horace *Odes* book 1 », p. 545.

¹² A. Cucchiarelli, « La tempesta e il dio », § 8–9.

¹³ Voir par exemple R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace, Odes Book 1*, Oxford, Clarendon Press, 1970, *ad loc.* p. 31.

Ainsi, la déesse première de Sappho, déjà invoquée en I, 2 dans le mètre et avec un écho érotique de la poétesse, mais en contexte politique, se manifeste à nouveau dans les deux odes qui suivent, mais toujours en dehors de sa sphère érotique ordinaire. Elle réapparaît à l'ouverture de I, 3 (*Sic te diua potens Cypri*), où est apostrophé le bateau de Virgile qu'elle doit amener à bon port en Grèce, dans une ode propemptique dont Richard Hunter a montré la proximité avec un chant où Sappho prie Cypris, déesse de la navigation, de lui ramener son frère sain et sauf (fr. 5)¹⁴. En I, 4, Vénus continue de jouer un rôle important, mais comme divinité du printemps. En revanche, dans la première ode érotique du recueil, en I, 5, on ne trouve pas de mention de la déesse de l'amour, ni d'écho de Sappho. Il en va de même dans la deuxième, I, 8, où seul le mètre, quoique non attesté chez Sappho, l'évoque peut-être indirectement¹⁵.

Quant à Alcée, il est davantage présent dès la fin de la première décade. L'Ode I, 9, qui introduit la strophe alcaïque dans le recueil, s'ouvre sur un *motto* d'Alcée : toutefois, ce n'est pas l'Alcée politique qui transparait de ce poème, mais un Alcée symposiaque. De même, on peut voir un Alcée hymnique et non politique dans l'ode à Mercure de I, 10 en strophes saphiques. Par ailleurs, c'est cette forme liée au nom de Sappho qui, à son retour en I, 10, montre que la parade est terminée et marque la fin de la première décade. On ne peut donc pas dire qu'Horace adopte Alcée, et en tout cas pas l'Alcée politique, plutôt que Sappho.

On observe des phénomènes comparables au début de la deuxième décade. La strophe saphique revient en I, 12, qui, de façon parallèle à I, 2, est à nouveau une ode politique en strophes saphiques présentant un écho érotique de Sappho : la comparaison de l'éclat de la famille julienne à celui de la lune au milieu de feux moins brillants (v. 46–48 : *micat inter omnis / Iulium sidus, uelut inter ignis / luna minores*) évoque deux fragments où la lune éclipsant les étoiles alentour est l'image d'une beauté féminine supérieure (fr. 34, 1–4 : ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν / ἄψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος, / ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπη / γᾶν ; fr. 96, 6–9 : νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι- / κέσσιν ὡς ποτ' ἀελίῳ / δύντος ἂ βροδοδάκτυλος <σελάνναν> / πάντα περ<ρ>έχουσ' ἄστρα)¹⁶. Le contraste entre forme, thème et écho est encore souligné par le fait que cette ode politique en mètre saphique précède un poème érotique qui n'est pas en strophes saphiques, mais où la présence de Sappho est à nouveau très forte : l'Ode I, 13, avec de clairs échos du poème listant les effets physiques de la passion (fr. 31)¹⁷. Quant au poème suivant, I, 14, il s'adresse à un bateau allégorique rappelant les poèmes d'Alcée sur le navire de la cité, mais en des termes et avec un mètre qui orientent la

¹⁴ Horace, *Odes*, I, 3, 1–8 : *Sic te diua potens Cypri / [...] regat [...], / nauis, quae tibi creditum / debes Vergilium ; finibus Atticis / reddas incolumem precor / et serues animae dimidium meae* ; Sappho, fr. 5, 1–2 : Κύπρι καὶ Νηρήιδες, ἀβλάβην μοι / τὸν κασίγνητον δότε τυῖδ' ἴκεσθαι ; R. L. Hunter, « Sappho and Latin poetry », *I papiri di Saffo e di Alceo. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 8-9 giugno 2006*, éd. G. Bastianini, A. Casanova, Firenze, Istituto Papirologico G. Vitelli, 2007, p. 213–225, en particulier p. 223.

¹⁵ Ce poème est composé en distiques formés d'un archiloquien et d'un saphique majeur, deux types de vers apparentés à l'hendécasyllabe saphique, sans double base éolienne pour l'un, avec extension choriambique pour l'autre.

¹⁶ R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace, ad loc.* p. 163.

¹⁷ Pour les échos de Sappho, voir notamment les observations de R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace*, en particulier p. 169 et 173 ; H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz. Eine Interpretation der Oden*, I : *Erstes und zweites Buch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

lecture vers une interprétation moins politique qu'érotique, direction dans laquelle pousse aussi le voisinage saphique et érotique de I, 13¹⁸.

Ainsi, on observe souvent, du point de vue de l'association aux modèles lyriques grecs, un contraste entre le mètre employé, le thème traité et les échos intertextuels perceptibles, ainsi que des phénomènes de juxtaposition. La coïncidence entre ces indices est rare, et se fait attendre, ce qui la rend d'autant plus frappante. Si I, 13 est le premier poème présentant des échos de Sappho et citant Vénus en contexte érotique, il faut attendre la conclusion de I, 22 pour qu'une telle rencontre s'observe dans un poème en strophes saphiques, et I, 30 pour trouver une prière à Vénus en strophes saphiques avec un thème érotique et un écho de Sappho. Cette coïncidence arrive d'ailleurs dans le poème qui précède immédiatement la prière à Apollon en strophes alcaïques de I, 31 ; mais on notera que si cette prière est liée à une occasion éminemment civique, la dédicace du temple d'Apollon sur le Palatin, elle n'a pas un contenu politique, mais personnel et poétique. Ce n'est d'ailleurs qu'en I, 35, prière à la Fortune d'Antium pour qu'elle préserve César Auguste dans ses expéditions de Bretagne et d'Arabie, que le mètre représentatif d'Alcée finira par être utilisé en contexte politique ; enfin, le seul poème politique en strophes alcaïques avec un écho d'Alcée est la fameuse *Ode* I, 37, contrebalancée – j'y viens – par le bref et humble épilogue saphique qui suit.

Je m'arrête là dans cette rapide revue du livre I des *Odes*, en soulignant encore un dernier indice très fort pour montrer la place de Sappho comme modèle lyrique de premier plan à côté d'Alcée, le rôle structurant de la strophe saphique dans ce livre : j'ai déjà relevé que ce mètre était employé juste après le poème d'ouverture, en I, 2, puis en I, 10 à la clôture de la première décade, et à nouveau en I, 12 ; or, cette série se poursuit tout au long du livre I, avec une ode en strophes saphiques en clôture de chaque décade (I, 10 ; I, 20 ; I, 30) et à l'épilogue du livre (I, 38), ainsi qu'en deuxième position des quatre groupes (I, 2 ; I, 12 ; I, 22 ; I, 32)¹⁹. Cet agencement met en évidence une structure saphique en trois décades et une coda de huit poèmes, bien plus claire que la structure alcaïque inverse de Lyne.

LE BANQUET, METAPHORE ET CONTEXTE LYRIQUE

En guise de transition vers la seconde partie de mon propos, j'aimerais évoquer deux de ces poèmes charnières en strophes saphiques, les *Odes* I, 20 et I, 38. S'ils ne présentent pas d'échos manifestes de Sappho, ils sont intéressants pour la poétique du recueil, notamment parce qu'ils renvoient au banquet. En effet, comme j'ai déjà pu le suggérer et comme des études récentes l'ont montré, ce contexte est essentiel pour la lyrique d'Horace²⁰. Pour s'en convaincre, j'ajouterai un seul exemple, tiré d'un poème programmatique du début du recueil : dans l'*Ode* I, 6, à la fin d'une *recusatio* de la poésie épique où il dit laisser à Varius le soin de célébrer Agrippa, le *je* affirme chanter au contraire les banquets avec les combats érotiques des jeunes gens (v. 17–19 : *nos conuiuia, nos proelia uirginum / sectis in iuuenes unguibus acrium / cantamus*).

¹⁸ Ce poème, interprété comme une allégorie de la cité par Quintilien (*Institution oratoire*, VIII, 6, 44) et par la plupart des commentateurs modernes (p. ex. R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace*, p. 179–181), contient plusieurs indices difficilement conciliables avec une telle lecture et orientant davantage vers une allégorie érotique, comme l'ont montré W. S. Anderson, « Horace *Carm.* I, 14 : what kind of ship ? » *Classical Philology*, 61, 1966, p. 84–98, et, avec une hypothèse différente, N. K. Zumwalt, « Horace's *navis* of love poetry », *Classical World*, 71, 1977, p. 249–254.

¹⁹ A. Cucchiarelli, « La tempesta e il dio », § 52, 55, 57, 63 ; le seul poème en strophes saphiques en dehors de ces places fixes est l'*Ode* I, 25, qui marque le milieu de la troisième décade.

²⁰ N. Mindt, *Die meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz*, Göttingen, Ruprecht, 2007 ; T. S. Johnson, *A symposium of praise. Horace returns to lyric in Odes IV*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2004. Voir déjà O. Murray, « Symposium and genre in the poetry of Horace », *Horace 2000 : a celebration. Essays for the bimillennium*, éd. N. Rudd, London, Duckworth, 1993, p. 89–105.

Le premier des deux poèmes qui m'intéressent ici est celui qui clôt la deuxième décade et marque le milieu du livre. L'Ode I, 20, adressée à Mécène comme le poème d'ouverture (I, 1), est une invitation à boire dans des coupes modestes un humble vin sabin mis dans une amphore grecque et cacheté par le *je* lui-même (v. 1–5 : *Vile potabis modicis Sabinum / cantharis, Graeca quod ego ipse testa / conditum leui* [...], / *care Maecenas eques*). Composée dans la tradition des poèmes d'invitation représentée en particulier avant Horace par Catulle, cette ode peut être lue de façon métopoétique comme une invitation au banquet métaphorique que constitue la lecture de la lyrique d'Horace, issue de formes grecques et servie en latin en des poèmes aux dimensions modestes²¹. Il n'y a pas ici de lien plus spécifique avec Sappho que le mètre qui porte son nom et structure le livre I des *Odes*, mais il m'importait de noter de façon générale que la reprise des modèles grecs, dont Sappho fait partie au même titre qu'Alcée et avec d'autres poètes encore, s'inscrit dans un cadre symposiaque.

L'autre poème que je veux mettre en exergue est l'épilogue du livre, qui est également lié au banquet. Cette ode brève, composée uniquement de deux strophes saphiques, continue une tradition analogue à celle que je viens d'évoquer, celle de la recommandation à l'esclave servant d'échanson, qui est également attestée chez Catulle et peut avoir, comme ici en fin de livre, une dimension métalittéraire : le *je* souhaite ici un banquet simple, sans apprêts, qui reflète à l'épilogue l'humilité poétique souvent revendiquée par Horace dans les *Odes*²².

Ce qui m'intéresse plus particulièrement, c'est le couple frappant que ce poème forme avec le précédent autour du thème du banquet, renforçant la clôture symposiaque du livre²³. Plusieurs indices invitent en effet à lire conjointement l'épénicie sur la victoire d'Actium et l'épilogue. D'abord, si l'Ode I, 37 s'ouvre sur une invitation à boire notoirement inspirée de celle d'Alcée suivant la mort du tyran Myrsilos (v. 1 : *Nunc est bibendum* ; cf. fr. 332 : *Νῦν χρῆ μεθύσθην καὶ τινα πᾶρ βίαν / πόνην, ἐπεὶ δὴ κάθθαυε Μύρσιλος*), on trouve une réponse en structure annulaire à l'extrême fin de I, 38 avec l'image du poète buvant sous sa tonnelle (v. 7–8 : *me sub arta / uite bibentem*). Ensuite, les apprêts persiques rejetés par le *je* au premier vers de l'épilogue (*Persicos odi, puer, apparatus*) sont peut-être à mettre en relation avec le faste oriental d'Antoine et Cléopâtre, qui n'est certes qu'implicite en I, 37, mais très présent dans d'autres récits augustéens de l'affrontement. La principale antithèse est bien sûr à voir entre la grandiloquence politique de l'avant-dernier poème et la modestie érotico-symposiaque du dernier. On peut y ajouter le contraste entre la forme sinon longue, du moins assez étendue de l'épénicie (8 strophes) et la brièveté de l'épilogue (2 strophes). Enfin, je soulignerai aussi celui entre les strophes alcaïque et saphique : la succession de ces mètres, déjà observée à la charnière entre la troisième décade et la coda (I, 29–30 et 31–32), anticipe à la fin du livre I leur alternance qui caractérisera ensuite toute la première moitié du livre II (1–11).

Ainsi, dans ce final symposiaque du livre I, la dernière ode, I, 38, fait contrepois, par l'humilité de son thème et de sa forme, à l'avant-dernière, dont le registre est plus élevé. Or, dans la mesure où l'Ode I, 37 est marquée fortement par la présence d'Alcée, non seulement par le mètre, mais aussi par le *motto* alcaïque initial et l'analogie des thèmes, je serais prêt à

²¹ Pour la tradition des poèmes d'invitation, voir p. ex. R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace*, p. 244–246 ; je signale en particulier le *carmen* XIII de Catulle (*Cenabis bene, mi Fabulle, apud me*), où le *je* prie son hôte d'amener le repas car il est sans le sou, mais lui promet en échange des amours et le parfum de sa *puella*, qui est probablement aussi une métaphore de la poésie érotique de Catulle.

²² Pour la recommandation à l'échanson, voir p. ex. R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace*, p. 421–422 ; je renvoie en particulier au *carmen* XXVII de Catulle, où l'ordre donné à l'esclave de remplir des coupes plus amères (v. 2 : *inger mi calices amariores*) et celui donné aux eaux de partir chez les gens austères et de laisser place au vin pur précèdent un groupe de poèmes iambiques particulièrement violents.

²³ Il s'agit même d'un triptyque symposiaque de clôture, vu que l'Ode I, 36 traite aussi ce thème et annonce les deux suivants.

soutenir que Sappho n'est pas étrangère au fait que l'épilogue en strophes saphiques crée un couple antithétique avec elle. Certes, on ne trouve pas dans l'épilogue d'écho clairement perceptible de Sappho ; mais, en plus du mètre, la référence finale à la couronne de myrte (v. 5–8 : *simplici myrto nihil adlabores / sedulus, curo : neque te ministrum / dedecet myrtus, neque me sub arta / uite bibentem*), qui renvoie à la poésie d'amour par le fait que cette plante toujours verte est consacrée à Vénus, me semble aussi aller dans ce sens. Quoi qu'il en soit, ces deux poèmes, en strophes alcaïques et saphiques, forment un diptyque de clôture contrasté lié au thème du banquet.

Le banquet, on le voit, est pour Horace non seulement une circonstance lyrique, mais aussi un cadre qui peut avoir une dimension métapoétique et être lu comme une métaphore de son recueil. On peut dès lors avancer l'idée que les modèles lyriques grecs sont conviés au banquet d'Horace par la reprise qu'il en fait. C'est ce que suggèrent entre autres deux odes alcaïques du livre I : en I, 17, Tyndaris est invitée à un banquet champêtre où elle fera de la poésie sur la lyre d'Anacréon de Téos (v. 18 : *fide Teia*) et boira des coupes de vin de Lesbos (v. 21 : *pocula Lesbii*) qui sont peut-être aussi une métaphore poétique ; en I, 26, c'est la Muse Pimpléenne qui est appelée à venir tresser pour Lamia les couronnes de fleurs du banquet et, à travers les éloges du *je*, à l'immortaliser sur une lyre nouvelle grâce au plectre de Lesbos (v. 7–12 : *apricos necte flores, / necte meo Lamiae coronas, / Piplea dulcis. nil sine te mei / prosunt honores : hunc fidibus nouis, / hunc Lesbio sacrare plectro / teque tuasque decet sorores*). Même si la référence à Lesbos est sans doute liée dans ces deux poèmes au mètre alcaïque, cela ne me semble pas impliquer que Sappho soit mise à l'écart des modèles – en IV, 6, à l'inverse, *Lesbius pes* renvoie spécifiquement à la strophe saphique (v. 35) – ni du banquet d'Horace.

Bien sûr, Alcée est à sa place dans un cadre symposiaque. Cela apparaît dès le premier poème alcaïque du recueil, l'Ode I, 9, où le *motto* initial d'Alcée et la réflexion qui suit sur le thème du *carpe diem* s'articulent autour d'une scène de banquet. On peut aussi évoquer un autre poème (en asclépiades majeurs) ouvert par un *motto* d'Alcée sur le thème du vin, I, 18 (v. 1 : *nullam, Vare, sacra uite prius seueris arborem* ; fr. 342 : μηδ' ἐν ἄλλο φουτεύσης πρότερον δένδριον ἀμπέλω). Je rappelle enfin comment l'Ode I, 32 réoriente la figure politique d'Alcée en une figure plutôt symposiaque et érotique, avec d'ailleurs le concours de Sappho. Or, le cadre du banquet est aussi important pour la réception de Sappho chez Horace. Cela ne se limite pas à des poèmes symposiaques en strophes saphiques (aux deux déjà cités, on peut ajouter III, 8 et III, 14, ainsi que IV, 11). En I, 13, le poème le plus marqué par la présence de Sappho, les échos du fragment 31 interviennent dans un cadre symposiaque suggéré par la référence aux rixes dues aux excès de vin (v. 10–11 : *immodicae mero / rixae*) et sont liés à un courant de réception de Sappho dans l'épigramme érotique, elle-même liée au banquet. Enfin, dans le poème d'ouverture du livre IV des *Odes*, une prière programmatique à Vénus très marquée par la présence de Sappho, entre autres par des reflets inversés de l'hymne à Aphrodite placé en tête du recueil alexandrin de ses poèmes, la reprise d'une inspiration érotique, que le *je* cherche à rejeter, est mise en relation avec les jeux et les couronnes du banquet (IV, 1, 29–32 : *me nec femina nec puer / iam nec spes animi credula mutui / nec certare iuuat mero / nec uincere nouis tempora floribus*)²⁴.

Cette idée d'une association de Sappho au banquet lyrique d'Horace s'accorde bien avec les résultats des recherches récentes qui ont montré qu'un des plus importants contextes de

²⁴ Pour la présence de Sappho dans l'Ode IV, 1, voir M. C. J. Putnam, *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1986, p. 39–42 ; G. Nagy, « Copies and models in Horace Odes 4.1 and 4.2 », *Classical World*, 87, 1994, p. 415–426 ; O. Thévenaz, « Poétiques comparées : de l'Aphrodite de Sappho à la Vénus d'Horace », *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, éd. U. Heidmann, Lausanne, Payot (*Études de lettres*, 3), 2003, p. 107–127 ; R. L. Hunter, « Sappho and Latin poetry », p. 213–220.

réception et de transmission de la poésie de Sappho, en dehors des circonstances premières de sa production, était précisément celui des banquets²⁵. Et nous allons voir que c'est aussi dans un contexte de banquet qu'Horace représente ses modèles archaïques.

QUAND LA MALE SAPPHO MET DE L'EAU DANS LE VIN D'ARCHILOQUE : L'ÉPITRE I, 19

Pour la seconde moitié de cet article, toujours en lien avec le thème du banquet, je veux revenir sur ce rapport d'Horace à ses deux modèles lyriques éoliens de Lesbos, Sappho et Alcée, à partir de l'Épître I, 19, pour élargir le champ de vision à « l'œuvre d'Horace dans sa diversité » et en souligner une cohérence. En effet, dans ce texte précédant immédiatement l'épilogue de son nouveau livre, Horace propose un regard rétrospectif sur sa production antérieure, évoquant Sappho et Alcée dans une phrase et dans un argument d'interprétation notoirement difficile²⁶.

Le passage en question est celui des vers 21–34, où Horace proclame l'originalité de son imitation des iambes de Paros (qui suit les rythmes et l'esprit d'Archiloque, mais non ses sujets et ses mots injurieux), puis se réclame des précédents de Sappho et d'Alcée pour une adaptation partielle d'Archiloque, et enfin affirme la nouveauté – nous l'avons déjà vu – de sa divulgation de la poésie d'Alcée dans sa lyrique latine. Les principaux problèmes sont posés par le vers 28, *temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho*, où l'on s'interroge sur la signification de l'adjectif « mâle » qualifiant Sappho, sur la fonction syntaxique de l'ablatif *pede* et sur le sens à donner au verbe *temperat*.

Dans son article de 1999, Andrea Cucchiarelli, dont je reprends ici pour une bonne part l'analyse, a relevé que l'essentiel des difficultés provenait du fait que l'on isole trop souvent ces vers de l'argument auquel ils s'insèrent²⁷. Avant de revenir à ce passage, il convient donc de l'appréhender dans l'ensemble de la lettre. Celle-ci concerne en général la production et la réception de la poésie : plus précisément, elle traite dans un premier temps la question de l'inspiration et de l'imitation (v. 1–20) ; puis, après notre passage de transition où il illustre son argument en prenant son propre exemple (v. 21–34), Horace termine sur la réception de ses propres œuvres, qui ne visent pas le public ordinaire (v. 35–49).

Dès le premier vers du poème, Horace place son *sermo* épistolaire dans la suite de celui de ses *Satires*, et en particulier des pièces littéraires, dans la mesure où il fait une référence directe à la comédie ancienne et au poète Cratinos (*Prisco... Cratino*), qu'il évoquait déjà au début de la *Satire* I, 4. Des *Satires* aux *Épîtres*, en passant par les *Épodes* et les *Odes*, le poème implique ainsi toute la production poétique horatienne existante à cette date.

La lettre s'ouvre donc sur le mot fameux de Cratinos, tiré de sa comédie intitulée « La bouteille » (*Putine*), selon lequel les poèmes ne peuvent plaire ni vivre longtemps s'ils sont écrits par des buveurs d'eau (v. 2–3 : *nulla placere diu nec uiuere carmina possunt / quae scribuntur aquae potoribus*). Le vin apparaît ainsi comme une source d'inspiration, ce qui fait que, dans la formulation d'Horace, les douces Camènes ont fini par sentir le vin au petit matin (v. 5 : *uina fere dulces oluerunt mane Camenae*). On note d'emblée la thématique symposiaque, qui se prolonge encore quelques vers, jusqu'à la moquerie adressée aux poètes qui n'arrêtent pas

²⁵ D. Yatromanolakis, *Sappho in the making. The early reception*, Cambridge Mass. / London : Harvard University Press, 2007. On trouve déjà une mise en relation de ce cadre de réception avec l'image postérieure de Sappho chez G. W. Most, « Reflecting Sappho », *Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London*, 40, 1995, p. 15–38, en particulier 31. Pour une série de textes liés à la réception de Sappho dans le cadre du banquet, voir A.-E. Peponi, « Fantasizing lyric : Horace, *Epistles* 1.19 », *Horace and Greek lyric poetry*, éd. M. Paschalis, Rethymnon, University of Crete, 2002, p. 19–45, en particulier 27–31.

²⁶ Pour l'exposé des problèmes et l'historique des interprétations, je renvoie à la présentation et aux références données par A. Cucchiarelli, « Hor. *epist.* 1, 19, 28 : *pede mascula Sappho* », *Hermes*, 127, 1999, p. 328–344.

²⁷ A. Cucchiarelli, « *pede mascula Sappho* », p. 328.

de rivaliser d'ivresse la nuit et de puer la journée (v. 10–11 : *non cessauere poetae / nocturno certare mero, putere diurno*), contre ceux qui donc croient à tort qu'il suffit, pour avoir du génie et de l'inspiration, de s'enivrer, à savoir d'appliquer stupidement le principe de Cratinos, de le reproduire, pour ainsi dire de l'imiter.

À partir de là (v. 12–20), la réflexion s'oriente sur la mauvaise et la bonne imitation, et s'articule autour de l'opposition entre *simulare* (v. 13) et *repraesentare* (v. 14) : il ne suffit pas de singer Caton, de reproduire ses dehors, pour recréer sa vertu et re-présenter son caractère. C'est la différence entre l'imitation servile, qui peut s'attacher également aux défauts, et la re-performance, l'incarnation nouvelle, personnelle et originale, d'un rôle antérieur. Par rapport à la première moitié de la section initiale du poème, l'isotopie de la boisson est en retrait dans la seconde, mais y apparaît brièvement à propos d'un défaut de pâleur qu'un mauvais imitateur chercherait à reproduire en buvant du cumin qui rend exsangue (v. 17–18 : *decipit exemplar uitii imitabile ; quodsi / pallerem casu, biberent exsangue cuminum*). Ce qui est ici au centre, c'est la critique contre le troupeau servile des imitateurs (v. 19–20).

C'est dans ce contexte, et en lien avec les références à la boisson et au banquet, qu'il faut comprendre les vers 21–34. Horace y prend son propre exemple pour illustrer ce qu'est la bonne imitation. Sa nouvelle présentation latine des iambes d'Archiloque est une recreation originale : il y suit ses rythmes et son esprit, non ses sujets et ses mots injurieux (v. 23–25 : *Parios ego primus iambos / ostendi Latio, numeros animosque secutus / Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben*). Et c'est pour se justifier d'avoir gardé une partie de son modèle qu'Horace introduit l'exemple de Sappho et d'Alcée. En effet, face à un interlocuteur qui lui tresserait de moindres couronnes pour n'avoir pas osé changer également les mètres et le caractère du poème, il argumente que Sappho aussi, du point de vue du mètre, adoucit juste la poésie d'Archiloque, tout comme Alcée, qui se distingue de lui par ses sujets et sa disposition et ne reprend pas plus l'expression salissante et diffamatoire de ses vers (v. 26–31 : *ac ne me foliis ideo brevioribus ornes / quod timui mutare modos et carminis artem, / temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho, / temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar, / nec socerum quaerit, quem uersibus oblinat atris, / nec sponsae laqueum famoso carmine nectit*).

Comme le montre bien Cucchiarelli, il y a contraste entre les verbes *mutare*, qui décrit un changement radical, une substitution, et *temperare*, qui implique une adaptation, un dosage : si les deux poètes lyriques de Lesbos, dans un autre genre poétique qu'Archiloque, ne font qu'adapter ses vers (selon la théorie de dérivation des mètres), à combien plus forte raison Horace, qui recrée le même genre que lui, est-il en droit de ne pas les changer ?²⁸ Le seul point sur lequel je m'écarte de la position de Cucchiarelli, c'est la fonction syntaxique de l'ablatif *pede* : plutôt que de le rattacher comme lui à l'adjectif *mascula* et de voir dans cette qualification une référence à l'éthos masculin des mètres saphiques, je préfère retenir une option qu'il laisse ouverte, celle d'un ablatif de relation portant sur la phrase entière, sur le même plan que *rebus et ordine* du vers 29, et donc sous-entendu à propos d'Alcée (*temperat [scil. Archilochi Musam pede] Alcaeus*)²⁹. Suivant cette lecture, le vers 28 répond au 27 point par point : *pede* correspond à *modos*, *Archilochi Musam* à *carminis artem* (de façon parallèle aussi aux vers 24–25, avec *numeros* d'un côté et *animos* de l'autre, tout comme les vers 29–31, avec *rebus et ordine dispar* et les références à l'expression injurieuse d'Archiloque, reprennent *res et agentia uerba Lycamben* du vers 25). Ainsi, comme Sappho et Alcée, dans un genre différent, se contentent de régler le dosage de la poésie d'Archiloque, du point de vue du caractère et des mètres, Horace, dans le même genre que lui, ne change pas ces éléments, mais, comme eux, prend d'autres sujets et une expression différente.

²⁸ A. Cucchiarelli, « *pede mascula Sappho* », p. 329–332, avec références.

²⁹ A. Cucchiarelli, « *pede mascula Sappho* », p. 333 pour l'option retenue ici et 336–341 pour son interprétation.

Reste à donner un sens au qualificatif « mâle » attribué à Sappho (v. 28 : *mascula Sappho*). Ce paradoxe a suscité des interrogations dès l'Antiquité. Ainsi, dans son commentaire à ce vers, Porphyron propose deux interprétations : Sappho serait masculine en raison soit de sa célébrité dans la poésie, où s'illustrent d'ordinaire les hommes, soit de sa réputation de tribade (*mascula autem Sappho, uel quia in poetico studio est <inchyta>, in quo saepius uiri, uel quia tribas diffamatur fuisse*). Alors qu'on retient en général la première interprétation, Cucchiarelli, tout en admettant un clin d'œil à la sexualité de Sappho, ouvre une troisième piste, celle de l'éthos poétique : s'il y voit une référence spécifique à la métrique et limite le sens de *mascula* avec l'ablatif *pede*, l'idée est plus généralement pertinente, comme l'ont montré Alessandro Barchiesi et Anastasia-Erasmia Peponi, qui suggèrent que pour pouvoir ré-incarner son rôle sans courir le danger de la féminisation, Horace doit masculiniser Sappho, et se distingue en cela de Catulle³⁰.

Dès lors, il me semble intéressant de relire cet adjectif dans le contexte du banquet, dont Anastasia-Erasmia Peponi a montré qu'il continuait d'être présent dans cette partie autant qu'au début de l'*Épître* : elle montre à juste titre que dans ce contexte, le verbe *temperat* doit être compris dans son sens symposiaque de « adoucir, mettre de l'eau dans du vin », le vin étant l'image de la poésie d'Archiloque, qu'il s'agit de rendre moins amère³¹. On peut en déduire que c'est comme participante au banquet poétique, au même titre qu'Archiloque ou Alcée, que Sappho est dite masculine : dans la phrase, le syntagme *mascula Sappho*, composé de l'adjectif et du nom, est syntaxiquement parallèle au seul nom *Alcaeus*. On se rapproche là de la première interprétation donnée par Porphyron, mais moins dans le contexte de la poésie en général que dans celui du banquet, où Sappho occupe une place sur le même plan que les poètes masculins. Mais cette interprétation n'exclut pas l'idée d'une masculinisation par Horace de la poésie de Sappho, bien au contraire : Sappho doit aussi être éthiquement masculine pour prendre part au banquet de l'*alter ego* des trois poètes cités, pour faire comme eux l'objet d'une re-performance par Horace.

SAPPHO AU BANQUET GENERAL DE L'ŒUVRE D'HORACE ?

Pour terminer, il faut se demander si l'on peut, à la lumière de l'*Épître* I, 19, mettre en relation Sappho avec l'ensemble de l'œuvre d'Horace, à commencer par les *Épodes*, vu qu'il lui donne comme continuatrice d'Archiloque une position parallèle à la sienne dans ce livre. On peut chercher d'abord du côté de la Sappho iambique : si l'existence d'un livre d'iambes de Sappho dont parle un témoignage est douteuse, quelques fragments lyriques que nous possédons contiennent effectivement des attaques de type iambique, en particulier contre des femmes appartenant à d'autres groupes que le sien ; mais on ne trouve pas chez Horace de trace textuelle de tels poèmes, du moins à mes yeux³². En revanche, deux poèmes du recueil des *Épodes* me semblent laisser percevoir des échos de la Sappho « lyrique ».

Dans l'*Épode* II, on assiste d'abord à un long discours d'éloge de la vie rurale, qui ne se révèle que dans les quatre vers de conclusion être celui non du *je*, mais de l'usurier Alfius ; c'est donc seulement à l'extrême fin de la pièce que se manifeste son caractère iambique. Le discours même est fortement virgilien, marqué par des échos des *Bucoliques* et des *Géorgiques* surtout, mais présente aussi des accents lyriques : ainsi, le *locus amoenus* où le paysan se repose, avec ses arbres et sa prairie au milieu desquels coulent les eaux d'un ruisseau qui fait

³⁰ A. Cucchiarelli, « *pede mascula Sappho* », p. 334–341 ; A. Barchiesi, « Rituals in ink : Horace on the Greek lyric tradition », *Matrices of genre. Canons, authors, and society*, éd. M. Depew et D. Obbink, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000, p. 167–182, en particulier p. 169 ; A.-E. Peponi, « Fantasizing lyric », p. 41.

³¹ A.-E. Peponi, « Fantasizing lyric », p. 23–38, en particulier p. 24–25, 27 et 30–31.

³² Pour la Sappho iambique, voir A. Aloni, *Saffo : Frammenti*, Firenze, Giunti, 1997, pp. LXVI–LXXV ; on peut renvoyer en particulier aux fr. 15, 55, 57, 68a, 155.

entendre un murmure invitant au sommeil (v. 23–28 : *libet iacere modo sub antiqua ilice, / modo in tenaci gramine ; labuntur altis interim ripis aquae, / queruntur in siluis aues, / fontesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod inuitet leuis*), rappelle entre autres le cadre champêtre de la prière à Aphrodite de l’ostracon de Florence, où l’on trouve les mêmes éléments³³.

L’*Épode* XV, d’autre part, est l’un des poèmes érotiques de la seconde moitié du recueil. Elle s’ouvre sur le rappel d’une scène nocturne où la lune, dans un ciel serein, brillait entre des astres moins lumineux (v. 1–2 : *Nox erat et caelo fulgebat Luna sereno / inter minora sidera*), tandis que l’aimée, future parjure, faisait le serment de rester attachée au *je* dans un amour éternel (v. 3–10) ; dans la seconde partie du poème, le *je* apostrophe d’abord Néère, à qui il promet sa colère, puis l’amant de celle-ci pour le prévenir qu’il sera trahi, et que rira bien qui rira le dernier. Même si l’effet de renversement est moindre que dans l’*Épode* II, il s’agit donc ici à nouveau d’un poème dont le caractère iambique n’apparaît pas tout de suite.

Or, le tableau initial rappelle deux comparaisons de Sappho, dont j’ai déjà signalé l’écho dans une ode politique en strophes saphiques (I, 2, 46–48 ; cf. *supra*), assimilant une jeune femme à la lune éclatante qui éclipse les astres autour d’elle (fr. 34, 1–4 et 96, 6–9 Voigt). Certes, il ne s’agit pas ici d’une comparaison, mais le contexte est érotique. De plus, comme l’image du second fragment de Sappho se réfère à une ex-compagne désormais mariée en Lydie et celle du premier sans doute à une jeune fille proche du mariage, il se peut qu’il y ait un lien entre l’écho de cette image dans le tableau initial de l’*Épode* et la promesse d’un amour réciproque durable qui suit immédiatement, soulignée d’ailleurs par une autre image de type nuptial, celle du lierre enserrant l’yverse. On aurait alors, avec ce cadre où se reflète la situation évoquée ensuite, un mouvement inverse à celui du fragment 96 de Sappho, où la comparaison se prolonge dans une description du paysage éclairé par la lune qui finit par se confondre avec le cadre naturel du poème. Toutefois, si l’écho est assez clair, une telle interprétation reste sujette à caution, au vu du petit nombre d’indices.

Ces deux possibles échos saphiques dans le recueil iambique d’Horace ne sont donc ni assez marqués, ni assez nombreux pour permettre de tirer des conclusions plus générales sur la présence de Sappho dans les *Épodes*. Tout au plus peut-on suggérer que, dans ces cas particuliers, Sappho permet par contraste à Horace de distinguer sa voix iambique de la lyrique, entre autres types de discours par rapport auxquels il la définit. S’il peut paraître décevant au vu des attentes suscitées rétrospectivement par l’argument de l’*Épître* I, 19, ce constat n’est en définitive guère surprenant, dans la mesure où Sappho y est citée en tant que modèle non pas iambique, mais lyrique.

Je voudrais toutefois conclure sur une observation plus positive, permettant d’inscrire la référence à Sappho et Alcée dans un contexte plus large et, dans la mesure où elle nous fera remonter aux *Satires* et descendre jusqu’au quatrième livre des *Odes*, de poser un regard plus global sur l’œuvre d’Horace.

Dans la pièce liminaire du livre II des *Satires*, le *je* déclare suivre la pratique poétique de Lucilius (v. 28–34), disant en particulier de lui qu’il confiait ses secrets à ses livres comme à des confidents (v. 30–31 : *ille uelut fidis arcana sodalibus olim / credebat libris*). Or, le scholiaste Porphyrius rapproche ce vers de l’idée d’Aristoxène selon laquelle Sappho et Alcée avaient pour compagnons leurs volumes (*Commentaire à Horace, Satires, II, 1, 30 = Aristoxène, fragment 71b Wehrli : Aristoxeni sententia est : ille enim in suis scriptis ostendit Sapphonem et Alcaeam uolumina sua loco sodalium habuisse*). Ce témoignage, fort intéressant pour la réception

³³ Sappho, fr. 2, 2–11 : χάριεν μὲν ἄλσος / μαλί[αν], βῶμοι δ’ ἔ<v>ι θυμιάμε- / νοι [λι]βανώτω<ι>· / ἐν δ’ ὕδωρ ψυχρον κελάδει δι’ ὕσδων / μαλίνων, βρόδοισι δ’ παῖς ὁ χῶρος / ἐσκίαστ’, αἰθουσομένων δὲ φύλλων / κῶμα ἡκαταριον· / ἐν δὲ λείμων ἰππόβοτος τέθαλε / [...] ἄνθεςιν, αἱ δ’ ἄηται / μέλλιχα πνέοισιν. Cf. L. C. Watson, *A commentary on Horace’s Epodes*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 102–103.

des poètes archaïques en ce qu'il marque la transition entre le contexte oral du banquet et celui du recueil écrit, pourrait paraître se limiter à illustrer l'idée des confidences faites à un livre et n'avoir pas grande portée sur le rapport d'Horace à Sappho et Alcée en particulier. Et pourtant, un indice postérieur très frappant invite à nuancer cette impression.

En effet, la même idée réapparaît précisément à propos de Sappho dans l'*Ode* IV, 9, un poème programmatique du second recueil lyrique d'Horace, à la fin d'une liste de modèles lyriques que je cite ici en entier (v. 1–12) :

<p><i>Ne forte credas interitura quae longe sonantem natus ad Aufidum non ante uolgatas per artis uerba loquor socianda chordis :</i></p>	<p>Ne va pas croire qu'elles périront, les paroles que, né au bord de l'Aufide qui résonne au loin, en des modes auparavant inconnus du public, je prononce pour les associer à la lyre :</p>
<p><i>non, si priores Maeonius tenet sedes Homerus, Pindaricae latent Caeaque et Alcaeï minaces Stesichorinae graues Camenae,</i></p>	<p>5 non, si le Méonien Homère tient le premier rang, les Camènes de Pindare ne sont pas dans l'ombre, ni celles de Céos, ni celles, menaçantes, d'Alcée, ou celles, graves, de Stésichore ;</p>
<p><i>nec siquid olim lusit Anacreon, deleuit aetas ; spirat adhuc amor uiuuntque commissi calores Aeoliae fidibus puellae.</i></p>	<p>10 non, si jadis Anacréon s'est livré à des jeux, le temps ne les a pas détruits ; il a encore du souffle, l'amour, et elles vivent, les ardeurs que la fille d'Éolie a confiées à sa lyre.</p>

On reconnaît dans ces vers plusieurs éléments déjà présents dans l'*Épître* I, 19, au niveau tant de la forme – on note le parallélisme des subordonnées initiales introduites par *ne* et introduisant le jugement d'un *tu*, suivies dans les deux cas par une principale présentant des parallèles à la poésie du *je* – que du contenu : Horace affirme ici aussi la nouveauté de sa re-performance et de sa ré-incarnation d'un souffle vivant, et insiste sur le fait que la poésie qu'il recrée est orale et accompagnée par la lyre, comme il le faisait déjà dans ce texte-là (v. 31–32 : *hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus / uolgaui fidicen*). On peut noter par ailleurs la place de choix réservée dans la troisième strophe à la lyrique légère d'Anacréon et surtout à celle, érotique, de Sappho, qui est ici mise largement plus en relief qu'Alcée (deux vers et demi, deux propositions coordonnées positives). Enfin, on retrouve ici comme à propos de Lucilius l'idée des secrets confiés par Sappho, non pas à ses livres, mais – conformément à la notion de chant accompagné constitutive des *Odes* – à sa lyre, désignée par le substantif pluriel *fidibus*, qui rappelle par assonance les *fidis... sodalibus* de la *Satire* II, 1 : s'opposant à l'idée d'Aristoxène qu'il reprend à propos de Lucilius, Horace ne montre pas ici Sappho se confiant à ses livres, mais à sa lyre, et la présente donc, en maintenant la fiction de l'oralité typique des *Odes*, comme une poétesse orale, une voix vivante qui n'a cependant plus de contexte de réception aural, plus d'autre compagnon que cette lyre.

Comment interpréter le lien entre le texte des *Satires* et celui des *Odes*, et entre Lucilius, Sappho et Horace ? Il ne faut certainement pas y voir une présence directe de Sappho dans le portrait de Lucilius, ni à l'inverse un rappel de ce Lucilius dans cette représentation de Sappho. En revanche, cette idée, reprise dans les deux recueils, souligne plus généralement le fait qu'Horace, à l'instar de ces deux modèles entre autres, pratique des types de poésie impliquant un *je* fort, qu'il soit satirique, iambique, lyrique ou épistolaire, des genres – écrits ou fictivement oraux – où l'on crée, au gré des contextes, une image de soi face aux autres.

BIBLIOGRAPHIE

- BARCHIESI, A., « Rituals in ink : Horace on the Greek lyric tradition », *Matrices of genre. Canons, authors, and society*, éd. M. Depew et D. Obbink, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 2000, p. 167–182.
- CUCCHIARELLI, A., « Hor. *epist.* 1, 19, 28 : *pede mascula Sappho* », *Hermes*, 127, 1999, p. 328–344.
- CUCCHIARELLI, A., « La tempesta e il dio (forme editoriali nei *Carmina* di Orazio) », *Dictynna*, 3, 2006 (<http://dictynna.revues.org/204>).
- LYNE, R. O. A. M., « Horace *Odes* book 1 and the Alexandrian edition of Alcaeus », *Classical Quarterly*, 55, 2005, p. 542–558.
- MINDT, N., *Die meta-sympotischen Oden und Epoden des Horaz*, Göttingen : Ruprecht, 2007.
- MURRAY, O., « Symposium and genre in the poetry of Horace », *Horace 2000 : a celebration. Essays for the bimillennium*, éd. N. Rudd, London, Duckworth, 1993, p. 89–105.
- NISBET, R. G. M., HUBBARD, M., *A commentary on Horace, Odes Book 1*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- PEPONI, A.-E., « Fantasizing lyric : Horace, *Epistles* 1.19 », *Horace and Greek lyric poetry*, éd. M. Paschalis, Rethymnon : University of Crete, 2002, p. 19–45.
- WOODMAN, A. J., « *Biformis vates* : the Odes, Catullus and Greek lyric », *Traditions and contexts in the poetry of Horace*, éd. A. J. Woodman, D. C. Feeney, Cambridge / New York : Cambridge University Press, 2002, p. 53–64.
- YATROMANOLAKIS, D., *Sappho in the making. The early reception*, Cambridge Mass. / London : Harvard University Press, 2007.