

Bénédicte DELIGNON

LES AMOURS ANCILLAIRES DANS *SERM.* I. 2 ET *CARM.* II. 4 : UN MOTIF DE LA DIVERSITÉ HORATIENNE ?

La diversité de l'œuvre d'Horace, c'est avant tout celle des genres poétiques qu'il embrasse. À cet égard, rien de plus divers, voire de plus disparate, que la satire et l'ode. Alors que la satire est un genre proprement latin, si l'on en croit Quintilien¹, l'ode d'Horace se donne comme l'adaptation, en langue latine, d'une forme poétique grecque². Alors que la satire est uniformément écrite en hexamètres dactyliques, l'ode adopte les polymètres de la lyrique archaïque³. Alors que la satire se veut didactique et morale, dans les *Odes* cohabitent des pièces érotiques, politiques ou mondaines. Au-delà de ces grandes lignes de partage, il existe pourtant des phénomènes d'échos entre les deux œuvres, Horace convoquant les mêmes thèmes ou les mêmes sources dans l'un et l'autre recueil. Ces phénomènes n'annulent évidemment pas l'hétérogénéité des deux genres, mais ils établissent entre eux une circulation à laquelle les commentateurs n'ont pas souvent prêté attention. La diversité horatienne se fait alors variation.

Dans cette perspective, je me propose ici de confronter la satire I, 2 et l'ode II, 4. Ces deux poèmes ont en effet un intertexte commun : une épigramme érotique de Philodème. La question qui se pose alors est de savoir dans quelle mesure la réécriture satirique et la réécriture lyrique de Philodème sont marquées par le genre dans lequel elles s'inscrivent, autrement dit de déterminer si l'on retrouve, entre ces deux *retractationes*, les différences fondamentales qui semblent opposer la satire et l'ode.

L'ÉPIGRAMME DE PHILODÈME DANS LA SATIRE I, 2

Dans la satire I, 2, Horace cherche à détourner les jeunes gens de l'adultère. Pour ce faire, il vante les mérites de l'affranchie. Ses arguments sont les suivants : alors qu'avec une matrone, le plaisir est sans cesse mêlé de crainte (crainte que le mari ne rentre à l'improviste, crainte du châtement encouru par l'adultère), avec l'affranchie il est sans mélange ; alors que la matrone cache ses défauts physiques derrière la beauté de ses atours, l'affranchie se donne à voir comme elle est. Dans les vers 90 et suivants, le satiriste raille en particulier l'amant aveugle, qui s'extasie devant les jambes et les bras d'une femme sans voir les nombreux défauts physiques qui l'affectent par ailleurs :

*Ne corporis optima Lyncei
contemplere oculis, Hypsaea caecior illa,*

¹ Quintilien, X, 1, 93, écrit : *Satura quidem tota nostra est.*

² C'est en tout cas la manière dont Horace présente ses poèmes dans *Carm.* III, 3, 13-14 : *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos.* Dans *Epist.* I, 19, 32-33, Horace affirme également être le premier à avoir fait entendre en latin la musique d'Alcée.

³ Cette variété métrique est d'ailleurs suffisamment importante aux yeux d'Horace pour qu'il organise le début du livre I comme une sorte de passage en revue de tous les mètres qu'il est capable d'adopter, ce que l'on a appelé la « parade des odes ». On doit cette expression à A. Elter, « Die Anordnung der Oden des Horaz », *Wiener Studien*, 10, 1888, p. 158-162. L'idée a été reprise par J. Perret, *Horace*, Paris, 1959, p.102-111, pour qui la parade des odes permet à Horace de faire d'emblée la preuve de ses capacités d'innovation métrique. Elle figure dans nombre d'ouvrages plus récents qui s'intéressent à la composition du livre I. Voir par exemple A. Mirani, *Lucidus Ordo. L'architettura della lirica oraziana (Libri I-III)*, Bologne, 1989, p. 25 sq.

*quae mala sunt, spectes. « O crus, o brachia ! » ; uerum
de pugis, nasuta, breui latere ac pede longo est.*

N'admire pas ses avantages physiques avec les yeux de Lyncée, en étant plus aveugle qu'Hypsea lorsque tu regardes ses défauts : « Quelle jambe ! Quels bras ! » ; mais elle n'a pas de fesses, pas de taille, un gros nez et de grands pieds⁴.

Les commentateurs ont tôt rapproché ces vers d'une épigramme érotique de Philodème, dans laquelle le poète-philosophe s'extasie sur les avantages de sa maîtresse.

ὦ ποδός, ὦ κνήμης, ὦ τῶν (ἀπόλωλα δικαίως)
μηρῶν, ὦ γλουτῶν, ὦ κτενός, ὦ λαγόνων,
ὦ μαστῶν, ὠμοῖν, ὦ τοῦ ῥαδινοῖο τραχήλου,
ὦ χειλῶν, ὦ τῶν (μαίνομαι) ὀμματίων,
ὦ κατατεχνοτάτου κινήματος, ὦ περιάλλων
γλωττισμῶν, ὦ τῶν (θῦέ με) φωναρίων.
εἰ δ' Ὀπικὴ καὶ χλῶρα καὶ οὐκ ἔδουσα τὰ Σαπφοῦς,
καὶ Περσεὺς Ἰνδῆς ἠράσατ' Ἀνδρομέδης.

O pied, ô jambe, ô cuisses pour lesquelles je ne peux que mourir, ô fesses, ô cils, ô creux de la taille, ô seins, ô cou délié, ô lèvres, ô petits yeux qui me rendent fou, ô mouvements plus que parfaits, ô baisers pénétrants, ô petits cris qui font mon délice ! Et si c'est une Opique, si elle n'a pas le teint clair, si elle ne chante pas les vers de Sappho, qu'importe : Persée aime bien Andromède l'Éthiopienne⁵.

Par le terme d'Opiques, les Grecs désignaient les habitants d'une partie de la Grande Grèce, mais les historiens antiques ne s'accordent ni sur leur identité ni sur l'étendue exacte de leur territoire⁶. Philodème joue certainement ici sur l'imprécision du terme : dire que la maîtresse du poète est une Opique, c'est la rejeter du côté des étrangers, des barbares, sans lui attribuer nécessairement une origine bien définie. La satire I, 2 et l'épigramme de Philodème font donc toutes deux l'éloge des amours ancillaires, si l'on veut bien désigner par cette expression l'amour d'un homme pour toute femme qui lui est socialement inférieure : l'affranchie chez Horace ; l'étrangère chez Philodème. Les vers 90-93 de la satire I, 2 offrent une imitation de l'épigramme de Philodème : le satiriste emprunte à l'épigrammatiste la forme exclamative et l'énumération des parties du corps. L'un des éléments de l'énumération horatienne ne peut d'ailleurs être compris qu'à la lumière de Philodème. Il s'agit de l'énigmatique *breui latere*. Dans la mesure où *latus* désigne le flanc, on voit mal quel sens il faut donner à *breue*. S'appuyant sur une scholie de Cruquianus, certains commentateurs considèrent qu'Horace stigmatise les femmes qui ont le buste trop court par rapport aux jambes. Mais c'est donner à *latus* un sens qu'il n'a pas. D'autres comprennent « les flancs maigres et étroits », mais c'est donner à *breuis* un sens qu'il n'a pas⁷. Le seul moyen de comprendre *breui latere* est d'admettre qu'Horace imite Philodème et transpose en latin *λαγόνων*, qui désigne très précisément en grec le creux des flancs, sous

⁴ Horace, *Serm.* I, 2, 90-93. Les traductions sont les nôtres.

⁵ Philodème, *Anthologie Palatine*, V, 132. Je retiens ici la conjecture de R. Brunck, qui propose de lire *χλῶρα* plutôt que *Φλῶρα*, dont on ne voit pas bien quel sens il pourrait avoir. La mention d'Andromède et de Persée rend cette conjecture tout à fait vraisemblable.

⁶ Pour certains auteurs, le territoire des Opiques correspond à la Campanie, pour d'autres il est plus étendu et va même jusqu'au Latium. Les Opiques sont parfois confondus avec les Ausones. Voir Polybe, XXXIV, 11, 6-7 ; Denys d'Halicarnasse, I, 72, 3.

⁷ Sur ces différentes interprétations, voir F. Plessis, P. Lejay, *Q. Horati Flacci Satirae*, Paris, 1911, p. 53, n. 93.

les côtes, autrement dit le creux de la taille. Philodème s'extasie sur la taille bien marquée de sa maîtresse. Et si Horace qualifie le *latus* de l'aimée de *breue*, c'est que le creux de sa taille est trop petit, autrement dit ne dessine pas une belle courbe. Mais *breue* ne peut prendre ce sens que parce que le terme grec comporte l'idée de creux, donc de taille, ce qui n'est pas le cas de *latus*, son équivalent latin. Philodème est bien l'intertexte de ce passage de la satire I, 2. Horace lui-même invite son lecteur à le reconnaître, puisqu'il cite Philodème quelques vers plus loin et en fait la figure exemplaire de l'amant doué de bon sens⁸. Le rapprochement ne fait aucun doute et il n'a pas échappé aux premiers commentateurs d'Horace⁹. Mais ce que les commentateurs soulignent moins volontiers, c'est tout ce qui sépare la satire I, 2 de son modèle grec.

TRANSFERT D'UNE EPIGRAMME EROTIQUE EN CONTEXTE PHILOSOPHIQUE

Si Horace cite Philodème comme l'exemple même de l'amant doué de bon sens, c'est indéniablement parce qu'il inscrit la satire I, 2 dans la lignée de certains principes épicuriens. Il y a sans doute quelque malice, de la part d'Horace, à encourager son lecteur dans la voie de Philodème l'épicurien au vers 121 et à imiter une épigramme érotique de Philodème aux vers 90-93, épigramme dans laquelle l'épicurien exemplaire se comporte en amant passionné plutôt qu'en sage. La classification épicurienne des désirs n'en joue pas moins un rôle important dans la satire I, 2. C'est particulièrement net dans la comparaison qu'Horace établit entre la sexualité, la nourriture et la boisson :

*Nonne, cupidinibus statuat natura modum quem,
quid latura sibi quid sit dolitura negatum,
quaerere plus prodest et inane abscindere soldo?
Num, tibi cum fauces urit sitis, aurea quaeris
pocula? num esuriens fastidis omnia praeter
pauonem rbombumque? tument tibi cum inguina, num, si
ancilla aut uerna est praesto puer, impetus in quem
continuo fiat, malis tentigine rumpi?
non ego ; namque parabilem amo uenerem facilemque.*

Quelle juste mesure la nature impose à nos désirs, ce qu'elle supportera et ce qu'elle ne supportera pas qu'on lui refuse, est-ce qu'il n'est pas plus utile de se le demander pour séparer l'essentiel du superflu ? Est-ce que vraiment, lorsque la soif te brûle la gorge, tu réclames des coupes d'or ? est-ce que vraiment, lorsque tu es affamé, tu repousses avec dégoût tous les mets, hormis le paon et le turbot ? et quand ton sexe se gonfle, est-ce que vraiment, si tu as sous la main une servante ou un petit esclave de la maison à qui donner l'assaut sur le champ, tu aimerais mieux rester tendu à en crever ? Pas moi : je préfère un plaisir facile et bon marché¹⁰.

On retrouve, dans ce passage, une terminologie et des idées épicuriennes. Le désir sexuel est en effet classé par Épicure parmi les désirs naturels et non nécessaires, c'est-à-dire parmi les désirs qui peuvent être satisfaits épisodiquement ou qui peuvent changer

⁸ Horace, *Serm.* I, 2, 121.

⁹ On le trouve déjà chez F. Plessis, P. Lejay, *Q. Horati Flacci Satirae*, p. 53, n. 92.

¹⁰ Horace, *Serm.* I, 2, 111-119. *Facilis* et *parabilis* sont souvent associés dans un tel contexte. Voir Sénèque, *De tranquillitate animi*, 1, 6, où l'on trouve *cibus parabilis facilisque*. Le sens des deux adjectifs est très proche, mais *parabilis* qualifie en particulier une chose facile à obtenir parce qu'elle est simple, bon marché. Les exemples choisis par Horace (la coupe d'or, les mets raffinés et onéreux) et les idées développées dans toute la satire I, 2 (les matrones ou les mimes qui ruinent le jeune amant) invitent à retenir ici cette nuance.

d'objet lorsque l'ataraxie du sage le réclame¹¹. C'est exactement ce que propose Horace lorsqu'il encourage les jeunes gens à ne pas rechercher les maîtresses qui sont sources d'ennuis, comme les matrones ou les mimes, et à se contenter du premier petit esclave venu. La distinction entre *inane* et *soldo* au vers 113 renvoie à la distinction épicurienne du nécessaire et du non nécessaire.

Il faut noter cependant qu'Horace ne reprend pas tout à fait fidèlement la classification d'Épicure. La recherche de mets raffinés est ici convoquée comme un autre exemple de désir naturel et non nécessaire, au même titre que le désir adultère, alors qu'elle illustre chez Épicure la catégorie des désirs vains, opposés aux désirs naturels. Horace introduit d'ailleurs une certaine confusion entre les catégories d'Épicure lorsqu'il oppose *inane* et *soldo*. *Inane* renvoie à la notion de désir vain. *Soldo* renvoie à la notion de désir nécessaire. Or Épicure n'oppose pas les désirs vains et les désirs nécessaires, mais les désirs vains et les désirs naturels, parmi lesquels il distingue les désirs naturels nécessaires et les désirs naturels non nécessaires. La satire I, 2 n'est donc pas une satire épicurienne au sens strict du terme et jamais le satiriste ne se fait le chantre d'une école philosophique en particulier. Horace vient d'ailleurs ajouter ici à la classification épicurienne la notion de *modus*, de juste mesure, que l'on retrouve dans divers courants philosophiques et qui appartient également à la sagesse des nations¹². Les exemples empruntés aux *realia* romaines (le jeune esclave domestique, la mention du turbot et du paon comme des mets de choix) le confirment. Comme toujours chez Horace, le discours philosophique n'est pas un discours d'école, mais un discours dans lequel se mêlent philosophie savante et sagesse populaire. L'arrière-plan philosophique, s'il ne peut pas être défini en termes rigoureusement dogmatiques, n'en est pas moins très présent. Or, en transférant l'épigramme de Philodème dans un tel contexte, Horace la dénature et lui ôte toute portée érotique.

LA MORALE TUE L'AMOUR

Le contexte philosophique dans lequel Horace inscrit sa réécriture ôte à l'épigramme de Philodème toute dimension érotique. Pour commencer, les attributs féminins énumérés à la manière de Philodème perdent leur puissance évocatrice en raison de la place qu'Horace leur accorde dans sa satire. Les vers 90-93 suivent en effet directement l'exemple du marchand de chevaux :

*Regibus hic mos est, ubi equos mercantur: opertos
inspiciunt, ne, si facies, ut saepe, decora
molli fulta pedest, emptorem inducat hiantem,
quod pulchrae clunes, breue quod caput, ardua cervix.
Hoc illi recte.*

Voici comment font habituellement les rois lorsqu'ils achètent des chevaux : ils les examinent recouverts afin que, si une belle apparence repose sur des pattes faibles, comme il arrive

¹¹ Dans sa *Lettre à Mécénée*, 127, Épicure procède à une classification des désirs à laquelle la satire I, 2 peut tout à fait se rattacher. Épicure distingue en effet trois types de désirs : les désirs vains, qui sont illimités et conduisent à la recherche pathétique d'une impossible satiété (la richesse, la gloire) ; les désirs naturels et nécessaires, sans la satisfaction desquels la vie deviendrait impossible ou malheureuse (l'eau, le pain, la philosophie, l'amitié) ; les désirs naturels et non nécessaires, qui peuvent être satisfaits épisodiquement ou détournés vers d'autres objets si l'objet désiré met en danger l'ataraxie (le désir sexuel). Voir C. Lévy, *Les Philosophes hellénistiques*, Paris, 1997, p. 90-97.

¹² On retrouve l'idée de juste milieu chez Aristote (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 2, 1106ab ; 4, *passim*), mais aussi chez Platon (Platon, *République*, 1, 349 e ; 4, 443d ; *Phédon*, 31c-32b, 64d-65d). C'est également une injonction de la religion grecque archaïque, si l'on en croit l'inscription μηδὲν ἄγαν qui se trouvait sur la porte du temple de Delphes.

souvent, elle ne séduise pas l'acheteur, bouche bée devant une belle croupe, une tête fine, une haute encolure. Et ils font bien¹³.

Horace établit une correspondance étroite entre le corps du cheval et le corps de la femme : sont évoqués, pour l'un et pour l'autre, les pieds (*pēde* au v. 88 et au v. 93), la croupe (*clunes* au v. 89 et *depugis* au v. 93), la tête (*caput* au v. 89 et *nasuta* au vers 93). Le satiriste cherche ainsi à souligner une analogie qui participe de son argumentaire : pour choisir un cheval comme pour choisir une maîtresse, on ne doit pas se laisser aveugler par la beauté de détails accessoires. Dès lors, l'énumération des parties du corps de la femme perd tout caractère érotique, pour devenir drôle ou obscène, selon le point de vue que l'on veut adopter¹⁴.

Le même contexte philosophico-moral conduit à d'importants changements dans le choix des attributs féminins. Chez Philodème, le poète s'extasie sur le pied, la jambe, les cuisses, les fesses, les cils, la taille, le sein, le cou, les lèvres, les yeux : chacun de ces lieux est doté d'une puissance érotique quasi-universelle et atemporelle et Philodème organise de toute évidence son énumération comme la découverte progressive et de plus en plus intime du corps de sa maîtresse. Chez Horace, l'exclamation tourne court : l'amant ne peut s'extasier que sur les jambes et les bras, car le reste est laid. L'effet est avant tout comique : Horace détourne l'épigramme pour la mettre au service de la stigmatisation des amants aveugles. Mais le détournement comique n'est pas la seule explication de cette réécriture. C'est également l'analogie avec le cheval et l'inscription dans le propos moral général qui conduisent Horace à amputer ainsi la femme de ses principaux attributs. S'il faut choisir sa maîtresse comme on choisit une bonne monture, les notions de nécessaire et de superflu, appliquées au cheval et à la femme, ne recouvrent pas tout à fait les mêmes réalités. Ce qui compte chez le cheval, ce sont les pattes ; ce qui compte chez la femme, ce sont les attributs érotiques. L'amant peu clairvoyant se laisse aveugler par la beauté superflue, celle des jambes et des bras, qui ne sont pas les attributs érotiques par excellence, et il ne voit rien de la laideur du nécessaire, c'est-à-dire de toutes les parties du corps qui sont plus directement érotiques. Il y a donc, dans la satire I, 2, une véritable réécriture de l'épigramme de Philodème, qui est mise au service d'une visée morale et didactique : l'analogie avec le cheval et l'effet déceptif de l'énumération permettent à Horace de donner à rire de l'amant aveugle et de souligner son absence totale de bon sens. La satire dénature ainsi l'épigramme, lui ôtant tout caractère érotique. La question qui se pose alors est de savoir si Horace fait subir à l'épigramme de Philodème un traitement différent lorsqu'il s'en empare dans une ode érotique, c'est-à-dire dans un poème a priori plus proche du modèle grec.

L'ÉPIGRAMME DE PHILODÈME DANS L'ODE II, 4 : RETOUR AU CONTEXTE ÉROTIQUE

Dans l'ode II, 4, le poète s'adresse à Xanthias, amoureux de son esclave Phyllis : comme chez Philodème, il s'agit d'amours ancillaires. Le poète encourage Xanthias à ne pas rougir d'une telle passion et à s'y abandonner sans frein. Dans la dernière strophe, il fait lui-même l'éloge de la beauté de Phyllis, énumérant ses charmes à la manière de Philodème :

*Brachia et uultum teretisque suras
integer laudo : fuge suspicari
cuius octauum trepidauit aetas*

¹³ Horace, *Serm.* I, 2, 86-90.

¹⁴ Sur les reproches d'obscénité qui ont été faits à Horace et sur la nécessité de contextualiser cette analogie, voir L. C. Curran, « Nature, convention, and obscenity in Horace, *Satires* 1.2 », *Arion*, 1970, 9, p. 220-245.

claudere lustrum.

Je loue ses bras, son visage et ses jambes élégantes, mais sans être touché moi-même : garde-toi de soupçonner un homme dont le temps, dans sa hâte, a clos le huitième lustre¹⁵.

L'épigramme de Philodème se retrouve donc ici en contexte érotique. De ce point de vue, la réécriture de l'ode II, 4 constitue un retour au modèle grec, que la satire I, 2 a dénaturé dans sa réappropriation morale. La situation d'énonciation de l'ode II, 4 est d'ailleurs typique de l'épigramme : le poète qui se fait le spectateur et le complice des amours de son ami et qui lui adresse ses encouragements se retrouve par exemple dans les épigrammes de Callimaque¹⁶. Ce double mouvement de réécriture – détournement moral de Philodème avec la satire I, 2, puis retour à l'érotique avec l'ode II, 4 – est souligné par le jeu d'Horace sur les carnations.

Dans la satire I, 2, Horace cite, parmi les attraits trompeurs de la matrone, son teint pâle, ou plutôt le teint pâle qu'elle prétend avoir : l'affranchie est une valeur plus sûre, parce qu'elle ne cherche pas à paraître plus blanche qu'elle n'est en réalité¹⁷. L'ode II, 4 offre un jeu sur les teints qui est tout à fait à l'opposé. Le nom de Xanthias est formé sur ξανθός, qui signifie « blond ». Le nom de Phyllis est formé sur φυλλίς, qui désigne le feuillage ou un hachis d'herbes et renvoie plutôt à une couleur foncée¹⁸. La situation de départ n'est donc pas très éloignée de celle qui conclut la satire I, 2 : de même que Philodème est loué, à la fin de la satire I, 2, parce qu'il veut bien se contenter d'une affranchie au teint mat, le blond Xanthias, dans l'ode II, 4, aime la brune Phyllis. Le jeu des carnations a bien sûr ici une valeur symbolique et vient souligner dans les deux cas l'infériorité sociale de la femme. Mais dans l'ode II, 4, la situation est finalement renversée : au vers 14 Phyllis s'avère *flava*, c'est-à-dire blonde¹⁹. Là encore, le jeu des teints est symbolique : cette mention, en contradiction avec l'étymologie de son nom, arrive au moment où le poète suggère que l'esclave Phyllis pourrait être de naissance libre, ce qui légitimerait les amours de Xanthias. Elle serait même fille de roi, autrement dit supérieure socialement à Xanthias. Ce renversement des situations sociales, associé à un renversement des couleurs, a été préparé par les exemples qui précèdent. Lorsque les vers 3-4 évoquent le couple d'Achille et de Briséis pour légitimer les amours ancillaires de Xanthias, rien n'est dit de la blondeur légendaire d'Achille et c'est Briséis qui est *niveo colore*. Aux vers 7-8, Agamemnon, dans ses amours pour Cassandre, est dit fils d'Atrée : or *ater* signifie « noir ».

Avec un tel renversement, on est à l'exact opposé du discours moral de la satire I, 2. Alors que la satire I, 2 invite le jeune homme à choisir une maîtresse qui ne ment pas sur son teint, l'ode II, 4 invite Xanthias à se mentir à lui-même sur le teint de sa maîtresse. Alors que la satire I, 2 invite le jeune homme à satisfaire son désir sexuel comme un désir naturel et non nécessaire, avec une affranchie, une servante ou un petit esclave, l'ode II, 4 invite Xanthias à faire de son désir sexuel une véritable passion, en s'aveuglant sur les véritables origines sociales de sa maîtresse, en imaginant que l'esclave qu'il aime est fille de roi. Autrement dit, dans l'ode II, 4, Horace invite Xanthias à faire exactement ce qu'il

¹⁵ Horace, *Carm.* II, 4, 21-24.

¹⁶ Callimaque, *Anth. Palat.*, XII, 71 et 134. La dernière strophe, quant à elle, évoque plutôt l'Élégie érotique latine, avec la figure de l'ami toujours susceptible de se transformer en rival. Voir par exemple Properce, I, 5. Mais là encore, le contexte est érotique, comme dans l'épigramme de Philodème.

¹⁷ Horace, *Serm.* I, 2, 123-124.

¹⁸ On notera qu'il est très proche, par le sens, de l'adjectif χλωρά que l'on trouve dans l'épigramme 132 de Philodème et dont le sens propre est « de la couleur de l'herbe ».

¹⁹ Sur le jeu des couleurs dans l'ode II, 4 et sur l'origine alexandrine, et non homérique, de la blondeur de Phyllis, voir G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley, 1991, p. 18-23.

condamne dans la satire I, 2. On passe d'une invitation au bon sens sexuel dans la satire I, 2 à une invitation à la passion amoureuse aveugle dans l'ode II, 4.

La réécriture de l'épigramme de Philodème par Horace procède donc bien d'un double mouvement : avec la satire I, 2, on quitte le terrain érotique de l'épigramme pour un terrain moral ; avec l'ode II, 4, on revient sur le terrain érotique. Dans ce contexte, on peut légitimement s'attendre à une plus grande fidélité de l'ode II, 4 au modèle grec. La situation n'est pourtant pas si simple.

PHILODEME DANS L'ODE II, 4 : INTERTEXTUALITE OU INTRATEXTUALITE ?

Il faut noter, tout d'abord, que si le jeu des carnations permet à Horace de quitter le terrain moral pour retrouver le terrain érotique, la satire I, 2 est plus proche de Philodème que l'ode II, 4 dans son traitement des teints. Dans l'épigramme de Philodème, le poète aime une Opique à la peau mate. Dans la satire I, 2, Philodème mis en scène par Horace est loué parce qu'il aime une affranchie qui ne cherche pas à paraître plus pâle qu'elle n'est en réalité. En mentionnant la question du teint dans la satire I, 2, Horace opère une sorte de réconciliation de Philodème sage épicurien avec Philodème poète érotique. Xanthias, en revanche, adopte une attitude tout à fait opposée à celle de l'épigrammatiste : alors que l'épigrammatiste affirme que le teint mat de sa maîtresse ne diminue en rien sa passion, Xanthias prête à Phyllis une blondeur imaginaire. Contre toute attente, la satire I, 2 est plus fidèle ici à l'épigramme que l'ode II, 4.

Pour ce qui est de l'énumération des avantages physiques de l'aimée, l'ode II, 4 s'avère beaucoup plus fidèle à la satire I, 2 qu'à l'épigramme de Philodème et là encore, le retour au terrain érotique n'a pas les incidences attendues. Dans l'énumération des attributs de Phyllis, on retrouve en effet les jambes et les bras de la satire I, 2, auxquels s'ajoute le visage. Mais ce visage est un simple *vultus*, qui n'a pas la puissance suggestive des yeux que loue Philodème dans son épigramme. Rien n'est dit des parties du corps de Phyllis qui pourraient être plus directement érotiques, comme les cuisses, la taille, les seins ou le cou que l'on trouve chez Philodème. Il faut noter d'ailleurs que les *surae* dont Horace fait l'éloge désignent très exactement les mollets, et non les jambes entières ou les cuisses. L'ode II, 4 cite donc uniquement des parties du corps que chacun peut voir, et non des parties du corps qui ne peuvent être vues que par un amant, qui supposent la nudité de l'aimée. Cela ne s'explique pas, comme dans la satire I, 2, par l'aveuglement un peu stupide de l'amant, mais par l'énonciation : l'éloge est prononcé par le poète, et non par Xanthias, et le poète n'est pas supposé avoir accès à la nudité de Phyllis. Mais ce choix énonciatif conduit Horace à réécrire l'épigramme de Philodème dans l'ode II, 4 à la manière du satiriste : comme dans la satire I, 2, l'énumération tourne court et perd la puissance érotique qui devrait être la sienne. L'intratextualité satirique l'emporte ici sur l'intertextualité épigrammatique.

Horace se joue donc de la diversité générique de son œuvre. Entre deux genres aussi différents que la satire et l'épigramme, il fait circuler un motif, celui des amours ancillaires. Il lui donne la même forme, celle d'une réécriture de l'épigramme de Philodème. Et dans les deux cas, il se démarque de la même manière du modèle grec. La question qui se pose alors est celle du sens qu'il faut accorder à ce phénomène d'intratextualité. Horace veut-il prêter à l'ode II, 4 la dimension morale de la satire I, 2 et l'intratextualité est-elle un argument supplémentaire pour tous les tenants d'une lecture ironique de l'ode II, 4 ? C'est une hypothèse qu'il faut manipuler avec précaution et qui ne suffit sans doute pas.

L'ODE II, 4 : UN DISCOURS MORAL EMPRUNTE A LA SATIRE I, 2 ?

De nombreux commentateurs notent que les arguments brandis par Horace pour convaincre Xanthias de se livrer sans scrupule à ses amours ancillaires sont assez peu convaincants²⁰. Le poète s'appuie ainsi sur l'absence de cupidité de Phyllis pour lui prêter des ascendances royales, comme s'il n'existait au monde que deux types de femmes : la *meretrix* cupide ou la princesse. Pour F. Cairns, Horace brandit des arguments volontairement absurdes pour railler Xanthias, et la tonalité du poème est ironique²¹.

Il faut donner le même sens aux *exempla* mythologiques. Non seulement leur accumulation est suspecte, mais ils ne fonctionnent pas, ce sont des *exempla* volontairement inadaptés à la situation qu'ils prétendent illustrer. Il ne s'agit pas, en effet, d'esclaves qui se seraient révélées libres après coup, mais de femmes qui sont notoirement libres et de naissance noble et que la guerre a réduites accidentellement à la captivité et à la servitude. La situation de Phyllis, plutôt que l'épopée ou la tragédie, évoque la comédie et ses scènes d'*anagnorisis*. Mais précisément, la scène d'*anagnorisis* ne vaut pas, dans la comédie, pour sa vraisemblance mais comme un moyen commode de dénouer l'intrigue. Les poètes comiques ne cherchent d'ailleurs jamais à en masquer l'invraisemblance et la traite souvent très rapidement²².

Si l'on veut aller dans le sens de cette lecture ironique de l'ode II, 4, le poète, loin d'encourager les amours de Xanthias, raille ici sa propension à l'aveuglement. En ayant l'air de prendre le parti des amants, le poète stigmatise la passion amoureuse. L'ode II, 4, apparemment érotique, serait alors morale et pas très éloignée de la satire I, 2. La primauté accordée à l'intratextualité sur l'intertextualité trouverait là sa motivation. Nous souhaiterions montrer ici qu'une telle interprétation est excessive et que reconnaître la dimension ironique de l'ode II, 4 n'implique pas nécessairement d'en faire une ode morale. L'intratextualité et l'ironie s'expliquent si l'on veut bien prendre en compte l'ensemble de l'ode, et notamment ses trois derniers vers.

VALEUR ÉROTIQUE DU DISCOURS MORAL DANS L'ODE II, 4

L'allusion à Philodème et à la satire I, 2 se trouve dans la dernière strophe de l'ode. Or cette dernière strophe est marquée par la mise à distance de l'érotisme. Le poète fait l'éloge des charmes de Phyllis, tout en affirmant qu'il est trop âgé pour se laisser séduire. On a pu voir là une parodie de discours nuptial : si l'on en croit le témoignage de Ménandre le Rhéteur, c'est en effet exactement ce que doit dire celui qui est chargé de faire l'éloge de la fiancée le jour du mariage²³. La dernière strophe, par cette parodie, achève de railler les amours de Xanthias²⁴. De nombreux commentateurs y lisent également une *renuntiatio amoris* : le poète dit son renoncement à l'amour à la manière de certains poètes lyriques grecs ou de Philodème lui-même²⁵. Le poète semble enfin se démarquer ici de la figure du

²⁰ Voir notamment H. P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz*, I, Darmstadt, 1973, p. 366 ; F. Cairns, « Horace on other people's love affairs (Odes I,27 ; II,4 ; I,8 ; III,12) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1977, 24, p. 121-147 ; E. Sutherland, *Horace's well-trained reader : toward a methodology of audience participation in the Odes*, Bern, Frankfurt am Main, 2002, p. 92-94.

²¹ F. Cairns, « Horace on other people's love affairs (Odes I,27 ; II,4 ; I,8 ; III,12) », p. 132, qui rapproche le passage de Pétrone, *Satyricon*, 57, 4 : *Eques Romanus es ? Et ego regis filius*.

²² À cet égard, le *Rudens* de Plaute fait exception. Mais c'est précisément une scène d'*anagnorisis* qui emprunte beaucoup à la tragédie.

²³ D'après Ménandre le Rhéteur, 3, 404, 11-14 Spengel. À ce sujet, voir O. Thévenaz, « Échos de Sappho et éléments nuptiaux dans les Odes d'Horace », *Dictynna*, 2007, 4.

²⁴ Sur l'humour de cette dernière strophe, voir D. Gagliardi, « Orazio e gli amori ancillari : per l'interpretazione di *Carm.* 2, 4 », *Scritti classici e cristiani offerti a F. Corsaro*, éd. C. Curti, C. Crimi, Catania, 1994, p. 261-267.

²⁵ Voir R. G. M. Nisbet, M. Hubbard, *A commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, 1978, p. 68. Pour des exemples précis, voir *infra* n. 22.

poète élégiaque : en faisant l'éloge des charmes de Phyllis, il convoque le *topos* élégiaque de l'ami rival amoureux ; en s'affirmant *integer*, il rompt aussitôt avec ce *topos*. Le choix de l'adjectif *integer* est particulièrement intéressant. *Integer* signifie à la fois « qui ne reçoit aucune atteinte », « dont la renommée reste intacte », et enfin « calme, raisonnable, sans passion ». En affirmant son *integritas*, le poète dit qu'il est capable de contempler la beauté de Phyllis sans être pris d'un désir passionné, que sa bonne renommée ne s'en trouvera pas entachée et qu'il n'aura à supporter aucune souffrance : *integer* dresse à lui seul un portrait du poète en tout point opposé à la figure de l'amant-poète élégiaque, qui se définit par la blessure d'amour que lui infligent Vénus et Cupidon et qui se caractérise par son mépris de la renommée. Il ne faut écarter aucune de ces trois lectures : Horace joue à la fois sur l'arrière-plan rhétorique, sur l'héritage de la lyrique grecque et sur une volonté de rupture avec la poétique élégiaque. La dernière strophe constitue une mise à distance de l'érotisme et ce réseau de significations contribue à lui donner tout le poids qu'elle doit avoir. Mais ces lectures, pour valides qu'elles soient, n'épuisent pas le sens de la dernière strophe : elles ne tiennent pas compte, en effet, de la présence de l'épigramme 132. Au moment où le poète affirme la mise à distance de l'érotisme, il réécrit une épigramme érotique de Philodème. Cette réunion, dans la même strophe, de l'épigramme érotique et de la *renuntiatio amoris* mérite un examen plus approfondi.

Le thème de la *renuntiatio amoris* a été abondamment traité dans la lyrique grecque qui, pour autant qu'on puisse en juger au regard des textes que nous avons conservés, présente finalement deux tendances opposées : d'un côté l'acceptation du vieillissement et le renoncement assumé et serein aux plaisirs de l'amour ; de l'autre le refus du vieillissement, la réaffirmation par le poète de sa volonté d'aimer, malgré son grand âge. Anacréon et Mimnerme suivent la seconde tendance et Solon, qui dialogue avec Mimnerme par poèmes interposés, la première²⁶. Philodème a lui aussi écrit une *renuntiatio amoris* que nous avons conservée et qui s'inscrit dans la droite ligne de Solon, puisque l'épigrammatiste, voyant venir les cheveux blancs, s'exhorte lui-même à oublier les plaisirs de l'amour pour leur substituer ceux de la philosophie²⁷.

Horace, qui convoque une épigramme érotique de Philodème au moment même où il dit adieu à l'amour, a certainement à l'esprit ces diverses *renuntiationes amoris*. Mais il adopte une position tout à fait singulière, qui tient précisément au fait qu'il réunit dans une même strophe l'épigramme érotique, avec l'énumération des attributs de Phyllis à la manière de Philodème, et la *renuntiatio amoris*, avec l'adjectif *integer* et l'affirmation de son grand âge. Le poète reste *integer*, certes, c'est-à-dire qu'il sait contrôler son désir et ne fera rien pour s'emparer de la belle Phyllis. Mais cela ne l'empêche pas de chanter sa beauté à la manière d'un Philodème, autrement dit d'écrire un poème érotique, de sublimer son désir par le poème. On comprend dès lors la primauté de l'intratextualité sur l'intertextualité : comme

²⁶ Voir par exemple Mimnerme, *Élégies*, 1 : « Quelle vie, quel bonheur possibles, sans l'Aphrodite d'or? Puissé-je mourir le jour où j'aurai perdu le souci de ces plaisirs : secrètes amours, présents délicieux, amoureuses étreintes. Seules les fleurs de la jeunesse sont désirables pour les hommes et les femmes. Mais lorsqu'est survenue la douloureuse vieillesse qui rend l'homme laid et méchant à la fois, des soucis cruels rongent continuellement son âme ; la vue des rayons de soleil ne le réjouit plus, mais il est détesté des enfants, méprisé des femmes : tant la divinité a fait la vieillesse pénible ! » (trad. E. Bergougnan). C'est à cette élégie que répond Solon, *Élégies* 22 : « Mais si, au moins maintenant, tu veux me croire, efface ce mot, et, si j'ai mieux pensé que toi, ne refuse pas par jalousie, corrige ce passage, chante harmonieux, et que ton vers soit ainsi : « Puissé-je ne rencontrer qu'à quatre-vingts ans le lot de la mort » . . . Puisse la mort ne pas m'atteindre, sans faire verser des larmes ; puisse-je, quand je ne serai plus, laisser à mes amis du chagrin et des pleurs . . . Je vieillis sans cesser d'apprendre beaucoup de choses. » (trad. E. Bergougnan)

²⁷ Philodème, *Anthologie Palatine*, V, 112.

Philodème dans l'épigramme 132, Horace écrit un poème érotique et énumère les charmes de Phyllis ; comme Philodème dans l'épigramme 112, le poète a renoncé à l'amour au profit de la sagesse et ne se laisse pas envahir par les images érotiques de la nudité de Phyllis. La dimension morale de l'adresse à Xanthias doit être lue à la lumière de cette *renuntiatio amoris* qui ouvre sur une autre forme d'érotisme, un érotisme purement poétique. Si le poète se moque de Xanthias et de sa passion amoureuse, ce n'est pas tant pour inviter à tenir la position du sage épicurien de la satire I, 2 : c'est pour mieux vanter la position qui est la sienne dans la dernière strophe, la position confortable du spectateur des amours des autres, pour mieux louer l'*integritas* du poète érotique, qui trouve son plaisir à chanter la beauté de Phyllis sans souffrir d'un désir qu'il ne saurait maîtriser.

Il faut donc se garder de considérer les satires et les odes comme des genres parfaitement hétérogènes. Il existe, d'un recueil à l'autre, une circulation des motifs et des formes et toute une série d'échos qui fondent l'auctorialité, au-delà des questions génériques. Ainsi la réécriture de l'épigramme 132 de Philodème dans l'ode II, 4 doit-elle beaucoup à la réécriture de la même épigramme dans la satire I, 2 et l'intratextualité joue finalement un rôle plus important que l'intertextualité. Mais par ce jeu d'échos, Horace dit autant la diversité de son œuvre que son unité. La proximité de l'ode II, 4 avec la satire I, 2 n'est finalement qu'une manière pour le poète de préparer la chute de son poème et de dévoiler, *in extremis*, les spécificités de sa propre poétique érotique. Il y a donc bien un retour à l'érotisme de l'épigramme 132 après le détour moral de la satire I, 2, mais c'est le détour par la satire I, 2 qui permet à Horace de définir sa propre lyrique érotique.

BIBLIOGRAPHIE

- CAIRNS F., « Horace on other people's love affairs (Odes I,27 ; II,4 ; I,8 ; III,12) », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1977, 24, p.121-147
- CURRAN L. C., « Nature, convention, and obscenity in Horace, *Satires* 1.2 », *Arion*, 1970, 9, p. 220-245.
- LEVY C., *Les Philosophies hellénistiques*, Paris, 1997
- NISBERT R.M.G, HUBBARD M., *A commentary on Horace, Odes, Book II*, Oxford, 1978
- PERRET J., *Horace*, Paris, 1959
- PLESSIS F., LEJAY P., *Q. Horati Flacci Satirae*, Paris, 1911
- SUTHERLAND E., *Horace's well-trained reader: toward a methodology of audience participation in the Odes*, Bern, Frankfurt am Main, 2002, p. 92-94.
- SYNDIKUS H.P., *Die Lyrik des Horaz*, I, Darmstadt, 1973