



Horace, inventeur de l'ode ? La réinterprétation horatienne du melos grec et ses enjeux poétiques

Maxime Pierre

► To cite this version:

Maxime Pierre. Horace, inventeur de l'ode ? La réinterprétation horatienne du melos grec et ses enjeux poétiques. *Camena*, 2017, Généalogie de l'ode, 20. hal-01948797

HAL Id: hal-01948797

<https://hal.science/hal-01948797>

Submitted on 14 Feb 2021

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

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

Cet article a été publié dans la revue en ligne *Camena*, 20, décembre 2017. Nous donnons ici la version de prépublication avant mise en page par l'éditeur en indiquant les numéros des pages correspondants dans la version publiée.

HORACE, INVENTEUR DE L'ODE ?

LA REINTERPRETATION HORATIENNE DU *MELOS* GREC

ET SES ENJEUX POETIQUES

L'appellation d'« ode » pour désigner un genre poétique de l'Antiquité est encore fréquente aujourd'hui : on parle usuellement des *Odes* d'Horace, de Pindare ou d'Anacréon. Et pourtant, si l'on retourne aux textes anciens, la catégorie de genre « ode » est singulièrement absente : durant toute la période classique elle ne fait sens ni en Grèce ni à Rome. Si l'on regarde tout d'abord du côté grec, on constate que le terme « ode » existe bien mais ne désigne pas un genre littéraire : le terme ὕμνη désigne un « chant » au sens le plus large, sans se référer à un genre spécifique¹. Du côté romain, on constate qu'à haute époque l'appellation d'« ode » fait également défaut : les poèmes d'Horace, considérés généralement comme le modèle par excellence de l'« ode », sont simplement nommés *Carmina*, terme générique latin du chant qui désigne aussi bien les *Bucoliques* de Virgile ou les élégies de Propertius. Il serait pourtant faux de considérer l'« ode » comme une invention moderne, car c'est bien par ce terme que les grammairiens, puis les commentaires tardifs d'Horace, vont désigner les fameux *Carmina* d'Horace, conditionnant sa nouvelle conception au Moyen Âge puis à la Renaissance. Comment un terme désignant en grec classique le chant au sens le plus large va-t-il être restreint à un genre ? La genèse de l'« ode » nous conduit à une enquête sur les problématiques de composition, de réception et de nomination générique au carrefour desquelles se situe le poète Horace².

L'APPELLATION DES POÈMES D'HORACE

L'appellation « odes » pour désigner le fameux recueil d'Horace est indéniablement anachronique. Sous l'Empire, le terme usuel pour nommer ces poèmes est le terme *Carmina* avec le sens générique de « chants ». Précisons cependant que dans les usages poétiques latins, *carmen* et le verbe *canere* dont il est issu, désignent l'énonciation poétique et renvoient alors à un chant fictif. Pour prendre un exemple simple, l'*arma uirumque cano* de Virgile ne renvoie pas à la performance sociale d'un aède ou d'un rhapsode, mais à la fiction d'un aède inspiré inclus seulement dans la fiction du texte. Certains termes se réfèrent à des formes poétiques : on trouve ainsi *elegi* pour désigner les élégies ou *epigrammata* pour les épigrammes mais on ne trouve aucun mot spécifique pour désigner l'*Énéide* de Virgile ou les *Odes* d'Horace. C'est que la distinction des traditions poétiques ne passe pas à l'époque augustéenne par le terme *carmen* seul mais par l'adjectif qui lui est éventuellement adjoint et qui se rapporte généralement à la patrie de naissance de l'inventeur grec d'une tradition poétique. Virgile compose dans les *Géorgiques* un « *carmen* d'Ascrea » (II, 176) c'est-à-dire un *carmen* hésiodique, et des « *carmina* du berger sicilien » (X, 51) dans les *Bucoliques*, c'est-à-dire un *carmen* théocriteen. Quant à l'épopée, elle est nommée « *carmen* méonien » (*carm.* I, 6, 2) c'est-à-dire homérique, d'après la région associée à la naissance du poète. Sur ce modèle,

¹ Sur le sens de ce mot en contexte grec, nous renvoyons à l'étude de Claude Calame dans ce volume.

² Nous retiendrons ces trois axes de questionnement comme opératoires pour une approche historique du genre. Sur cette approche, qui prend le contre-pied des classements normatifs et essentialistes nous renvoyons à J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

Horace ne parle pas d'« ode » mais de *carmen éolien* (*carm.* III, 30, 13) : il se réfère par cet adjectif à la patrie des deux poètes Sappho et Alcée. Il s'agit d'isoler un type de tradition déterminé de « chant », liée à un lieu et à des poètes fondateurs.

Le terme *carmen* est ailleurs spécifié par un adjectif : *carmen tragicum* (HOR. *ars* 220) se réfère à une tradition rituelle, la performance tragique, tandis que *carmen heroicum* (« *carmen* héroïque » : *carm.* II, 3, 15), en désignant les personnages qui en sont caractéristiques, renvoie à ce que l'on appellera ensuite épopée. C'est sur ce dernier modèle que l'on trouve chez Porphyryon l'expression *carmen lyricum* (chant accompagné de lyre) pour désigner les *Odes*³. Cette appellation ne se trouve pas chez Horace mais son recueil est bien défini comme le domaine d'un type particulier de poète qu'il appelle le *uates lyricus*. Horace n'isole donc pas un type de poème, mais associe à son recueil un type particulier de poète. Le terme *uates* utilisé renvoie à l'époque augustéenne à un poète inspiré⁴ tandis que l'adjectif *lyricus* permet d'inscrire l'œuvre dans une tradition spécifique.

En réalité, l'appellation « lyrique » a une origine récente : elle n'apparaît comme catégorie de classement qu'à partir de la période hellénistique⁵. Lesdits lyriques constituent un corpus défini de poètes, le canon des neuf lyriques (λυρικοί) que l'on retrouve mentionnés régulièrement en grec et en latin. Il s'agit d'Alcée, Alcman, Anacréon, Bacchylide, Ibycos, Pindare, Sappho, Simonide et Stésichore, réunis par exemple dans une épigramme hellénistique (*Anthologie Grecque*, IX, 184, 10) et auxquels le poète se réfère comme ceux qui ont fixé « le début et le terme de toute poésie lyrique » (πάσης ἀρχὴν οἱ λυρικῆς καὶ πέρας)⁶. Or, à l'époque classique grecque, ces poètes ne relèvent pas d'un genre nommé lyrique mais du μέλος, le chant accompagné de musique et de danses⁷. Cette notion est alors extrêmement large : elle renvoie à des chants rituels exécutés à l'occasion de fêtes extrêmement différentes, allant de l'épinicie olympique aux passages de chants tragiques ou

³ *Ode* : Porph. Hor. *carm.* Holder, I, 1, 1, v.1; I, 4, 1; I, 7, 1 etc. *Carmen lyricum* : Porph. Hor. *carm.* Holder, I, 1, 31; I, 6, 1; I, 17, 18 etc.

⁴ Cette figure trouve sa source dans les œuvres de Cicéron qui reprennent les théories de l'*Ion* de Platon. Voir Cic. *div.* I, 31, 66 et Cic. *div.* I, 37, 80. Voir pour une étude détaillée : J. K. Newman, *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Coll. Latomus 89, 1967.

⁵ Une des attestations les plus anciennes de ce terme remonte au deuxième siècle avant notre ère, qui en grec, mentionne parmi les grandes traditions poétiques, la « poésie lyrique » (τὴν δὲ λυρικὴν ποιήσιν) (Denys le Thrace, *Ars grammatica*, part. 1, vol 1, p. 6, l. 10). Dans la répartition générique de Denys, la « poésie lyrique » se distingue de l'épopée, de la tragédie, de la comédie et de l'élégie. Cependant, cette notion de « poésie lyrique » est alors récente : elle a été élaborée en grec dans les cadres des classements des grandes bibliothèques d'époque hellénistique. Pour une synthèse claire et détaillée sur l'évolution du genre lyrique, voir G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique, Essai sur la formation d'un genre*, trad. de l'espagnol [*Teorías de la Lírica*, 1998] par A.-J. Stéphan et l'auteur, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 2000, en particulier le chapitre I, « Un ancien héritage » consacré à l'Antiquité (p. 13-64) ainsi que C. Calame, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, Larousse, 1998, p. 87-110.

⁶ Ces « neuf lyriques » sont également mentionnés chez Sénèque (*Epist.* 27, 6), Pétrone (2, 4), Quintilien (10, 1, 61). Bien que la datation exacte de cette tradition soit difficile, elle était déjà bien connue à Rome à l'époque d'Horace car Tullius Laurea, affranchi de Cicéron écrit une épithaphe de Sappho qualifiée de λυρική dans l'*Anthologie Grecque* (VII, 17, 8). En outre, vers la même époque qu'Horace, le Grec Crinagoras de Mytilène, poète de l'entourage d'Auguste dédicace des livres « lyriques » à une certaine Antonia (*Anthologie Grecque* IX, 239, 1), tandis qu'Ovide utilise l'adjectif *lyricus* pour renvoyer à la poésie d'Anacréon (*lyricus senex* : *Tristes*, II, 363) et de Sappho (*Héroïdes* 15, 5 et 15, 25).

⁷ Voir en particulier Plat. *Resp.* 398 bd et 399c et Plat. *Ion* 533e-534a. Pour l'analyse et les références détaillées nous renvoyons à Calame, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », et, plus récemment, à C. Calame, « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives : pragmatique des genres « lyriques », *Les Savoirs des genres*, dir. R. Baroni et M. Macé., PUR, Rennes, 2007. Voir également la mise au point de Claude Calame sur μέλος et ᾠδή dans ce volume.

comiques au théâtre⁸. L'appellation alexandrine « lyrique », désigne l'accompagnement musical de la lyre comme caractéristique du μέλος. Une telle conception musicale de l'appellation « lyrique » est reprise par Horace pour qui l'instrument devient symbole de son entreprise poétique :

...monstror digito praetereuntium
Romanae fidicen lyrae.

...le passant me montre du doigt comme le joueur de lyre romain⁹.

Ainsi, la lyre est-elle régulièrement présente dans les poèmes comme instrument indissociable du poème, parfois sous le nom de *barbiton*, nom de la lyre de banquet. Horace rappelle son origine dans son hymne à Mercure (*carm.* I, 10, 6) et, c'est tout naturellement le *barbiton* qu'il invoque pour chanter un « *carmen* latin » (*carm.* I, 32, 3-4)¹⁰.

HORACE, « PRINCE » DE LA LYRE

Tout en reprenant une tradition ancienne, Horace élabore un projet absolument nouveau, car si, du point de vue de la réception, la catégorie de « lyrique » existait à époque hellénistique, c'est la première fois qu'un poète se définit comme « lyrique » du point de vue de l'écriture. Projet étonnant, puisque la poésie grecque classée comme « lyrique » recouvre des textes hétérogènes qui renvoient à des occasions rituelles sans rapport les uns avec les autres¹¹. L'entreprise d'Horace consiste précisément à assumer cette hétérogénéité comme constitutive de son projet comme en atteste la célèbre définition donnée par le poète dans l'*Épître aux Pisons* :

Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equum certamine primum
et iuuenum curas et libera uina referre ?

La Muse a donné à la lyre de célébrer les dieux et les enfants des dieux, et le pugiliste vainqueur, et le cheval premier dans la course, et les peines de cœur des jeunes gens, et la liberté du vin¹².

Par cette définition de la poésie « lyrique », Horace fait coexister sous une même appellation à la fois les chants de victoire, les poèmes érotiques et les chants de banquet. C'est ainsi qu'il revendique dans ses *Carmina* une pluralité de poètes comme modèles :

Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante uolgas per artis
uerba loquor socianda chordis :
Non si priores Maeonius tenet

⁸ Bien que le μέλος soit ponctuellement distingué par Platon comme différent de la tragédie et de la comédie (Plat. *Resp.* 398 b-d et 399c) il garde la plupart du temps un sens très général et peu s'appliquer aussi bien aux chants réalisés au théâtre.

⁹ Hor. *carm.* IV, 3, 22-23. Cf. aussi *carm.* I, 26, 10-11 ; I, 32, 4-16 ; III, 3, 69 ; IV, 3, 23.

¹⁰ Les textes d'Horace tout comme la poésie mélique renvoient aussi à l'accompagnement d'autres instruments (*tibia*, flûte de Pan etc.). Nous reviendrons sur ce point dans la suite de cet article.

¹¹ Voir sur ce point la contribution de Claude Calame dans ce volume.

¹² Hor. *ars* 83-85.

*Sedes Homerus, Pindaricae latent
Caeaeque et Alcaeae minaces
Stesichoriue graues Camenae.
nec siquid olim lusit Anacreon,
deleuit aetas ; spirat adhuc amor
uiuuntque commissi calores
Aeoliae fidibus puellae.*

Ne va pas croire qu'elles périront, les paroles faites pour êtres adaptées aux cordes, ces paroles que moi, né auprès de l'Aufide qui retentit au loin, je prononce, selon des techniques non encore révélées jusqu'ici jusque ici : non, si Homère le Méonien occupe la première place, si les Muses pindariques ne demeurent pas dans l'ombre, ni les Muses de Céos (c.-à-d. de Simonide), ni celles d'Alcée, avec leur voix menaçante, ni celles de Stésichore avec leur ton puissant, et les vers où se joua jadis Anacréon, l'âge ne les a point effacées ; il a encore du souffle, l'amour, et elles vivent, les ardeurs que la fille d'Éolie (c.-à-d. Sappho) a confiées à sa lyre¹³.

Le poète romain assume l'hétérogénéité de la tradition lyrique. Et de fait, dans les *Odes*, les mètres utilisés, les allusions, les sujets, les stratégies rhétoriques renvoient à la diversité des poètes dits « lyriques »¹⁴, au point qu'on peut parler d'une véritable « parade lyrique », selon l'image proposée par Michèle Lowrie¹⁵. Le début du premier livre fait particulièrement figure de programme : tout en employant dans les dix premiers poèmes dix types métriques différents, Horace multiplie les références à divers auteurs du canon lyrique¹⁶. Les formes poétiques utilisées relèvent aussi bien de l'hymne à un dieu, de l'éloge d'un haut personnage, ou du chant amoureux, déployant une diversité thématique caractéristique de l'ensemble du corpus « lyrique » grec¹⁷. Encore doit-on préciser qu'Horace fait un choix dans ses autorités : si dans le poème IV, 9 Horace ajoute aux noms des poètes « lyriques » la mention d'Homère en tant que père de toute poésie¹⁸, on remarquera par ailleurs, l'absence notable de Bacchylide, Alcman et Ibycos, pourtant tous trois admis dans le canon alexandrin. L'absence du nom de Bacchylide, auteur notamment d'épinicies, fait ressortir l'autorité de Simonide et de Pindare, tandis que le silence sur le nom des poètes doriens Alcman et Ibycos valorise la tradition éolienne d'Alcée et de Sappho à laquelle Horace consacre deux vers et demi¹⁹.

¹³ Hor. *carm.* IV, 9.

¹⁴ D. Feeney, « Horace and the Greek lyric poets », in *Horace 2000 : a celebration : Essays for the Billenium*, dir. N. Rudd, Londres, Duckworth, 1993, p. 41-63 ; M. Lowrie, « A Parade of Lyric Predecessors: Horace C. I. 12-18 », *Phoenix : Journal of the Classical Association of Canada* 49, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1995, p. 33-48.

¹⁵ M. Lowrie, « A Parade of Lyric Predecessor », p. 34.

¹⁶ *Ibidem* : « Dans la première séquence on trouve une série de différents mètres lyriques suivie immédiatement après par une série de différents prédécesseurs lyriques ; le dénominateur commun est la lyrique et la tradition lyrique. »

¹⁷ Pour autant, chaque auteur n'est pas réductible à un paradigme unique : la poésie amoureuse et le chant de banquet sont attribuables à Sappho, Anacréon ou Alcée. De même, Simonide, Bacchylide et Pindare pratiquent tous trois l'épinicie tout en se consacrant à d'autres formes de chants comme le Péan ou le dithyrambe.

¹⁸ Pour des raisons d'antériorité temporelle mais aussi en raison de la théorie alexandrine de la dérivation selon laquelle tous les types de vers sont issus de l'hexamètre héroïque.

¹⁹ Pindare, nommé plusieurs fois par Horace est sans aucun doute le poète mélique qu'Horace imite le plus volontiers après Alcée et Sappho. La métamorphose d'Horace en Cygne à la fin du livre II, 20 est un hommage au « cygne dircéen ». La liberté métrique de Pindare (« aux rythmes affranchis de lois ») rend cependant ce modèle problématique.

LA POESIE EOLIENNE ET L'UNIFICATION DES AUTORITES

Le remaniement d'autorités effectué par Horace est en effet indissociable d'un programme d'unification de l'œuvre. De fait, Catulle avait déjà élaboré des hymnes en latin, traduits en partie des poèmes de Sappho ou imités de Callimaque, mais il avait alors créé un véritable patchwork : son recueil passait d'une forme à l'autre qu'il s'agisse de la lettre, de l'épigramme, de l'épopée miniature ou de l'hymne...²⁰ Horace évite la dispersion à laquelle l'exposait l'usage d'autorités et de formes hétérogènes en réinvestissant et retravaillant la diversité par une recherche d'unité. Ce double mouvement apparaît dès le premier poème : Horace qui aspire à être inséré « parmi les lyriques inspirés », demande à Euterpe de jouer des *tibiae* et à Polhymnie de « tendre le barbiton lesbien » (*Lesboum tendere barbiton*). Tout en valorisant la double tradition chorale et monodique représentées par la flûte et la lyre, le poète fait immédiatement une sorte de « gros plan » sur le « barbiton de Lesbos », façon de spécifier une place privilégiée dans sa poétique aux monodies éoliennes²¹. Dans le *carmen* III, 30, c'est la lyrique éolienne qui est censée lui donner la postérité :

*Dicar, qua uiolens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos.*

On dira que né au pays où résonne l'impétueux Aufide, où Daunus mal pourvu d'eau, régna sur des peuples rustiques²², d'humble origine, devenu puissant, j'ai le premier filé le « chant » éolien sur des mélodies italiennes²³.

De même, dans un poème adressé à Lamia, c'est au moyen du « plectre lesbien » (*Lesbio plectro*) qu'il chante « sur de nouvelles cordes » (*nouis fidibus*). Ce n'est pas qu'Horace renie les autres autorités, loin de là, mais en déployant la diversité lyrique de ces prédécesseurs, il donne une place privilégiée aux deux poètes de Lesbos dont la métrique est adoptée dans la majorité des odes²⁴ : trente-sept sont composées en strophes alcaïques, et vingt-cinq odes en strophes sapphiques²⁵. Ainsi, dans bon nombre d'odes où Horace « pindarise » où « anacréontise » dans le contenu, le mètre donne une

²⁰ Porph. Hor. *epist.* I, 19, 32 Holder : *Hunc ergo : Archilochum scilicet* « “Celui-ci” : Archiloque bien entendu. » En réalité, malgré l'ambiguïté du pronom, il ne peut s'agir ici que d'Alcée mentionné par Horace un peu plus haut. Voir C. O. Brink, *Horace on Poetry, Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963, p. 181-183 et E. Fraenkel, *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957, p. 339-348.

²¹ M. Lowrie, « A Parade of Lyric Predecessor », p. 36. La double mention de la lyre et de la flûte se retrouve au début du poème I, 12 ainsi qu'en III, 4, 1-3. Horace ajoute même le chalumeau à ces deux instruments en III, 19, 18-20 ; IV, 1, 23-24. En réalité, la flûte et le chalumeau ne sont mentionnés qu'en substitut ou en complément à la lyre qui reste l'instrument privilégié dans ses fictions. Ainsi, le poème I, 32 est tout entier consacré à cet instrument et le poème I, 10 adressé à Mercure en rappelle l'origine.

²² En Apulie contrée italienne d'où Horace est originaire. Daunus est un roi légendaire d'Apulie.

²³ Hor. *carm.* III, 30, 10-14.

²⁴ Aphthonius relève à plusieurs reprises cette double autorité. Voir par exemple Aphthonius in M. Vict., Keil VI, 50, 25-26 : *melicum autem siue lyricum, quod ad modulationem lyrae citharaeue componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum secutus est Horatius* (mélisme ou lyrique, parce qu'on compose en suivant la modulation d'une lyre ou d'une cithare, comme l'ont fait Alcée et Sappho, qu'Horace a suivis majoritairement).

²⁵ Signalons que neuf poèmes du recueil sont composés en strophes Asclépiade A et sept en strophes Asclépiade B. Le nom d'Asclépiade, poète éolien, renvoie à Alcée et à Sappho. Selon Atilius Fortunatianus, « le mètre est appelé Asclépiade, non pas parce qu'Asclépiade en aurait été l'inventeur mais parce qu'il l'utilisait volontiers et fréquemment. Avant lui, Alcée, et Sappho dans tout son livre V, ont utilisé ce mètre » (Keil, VI, 295, 20-21 : *Asclepiadeon metron uocatur, non quod repertor eius Asclepiades fuerit, sed quod eo familiaris et frequentius sit usus. Ante illum enim usus Alcaeus, et Sappho hoc integro usa est libro quinto*).

forme éolienne au poème²⁶. La musique éolienne absorbe ainsi la variété thématique de la tradition mélique. Dans le contenu même des poèmes, on constate que les reprises de Sappho et d'Alcée sont privilégiées²⁷. Les figures des deux poètes, cités dans la liste des modèles d'Horace²⁸, réapparaissent à plusieurs reprises : c'est eux qu'Horace rencontre aux Enfers²⁹, et c'est encore eux qu'il cite comme ses principaux modèles lyriques dans les *Épîtres*³⁰. Toutefois, Horace s'attribue plus précisément l'autorité d'Alcée, par une sorte de seconde focalisation :

*Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
uolgaui fidicen.*

C'est Alcée, qu'aucune bouche n'a fait parler auparavant, que moi, lyrique latin j'ai le premier révélé³¹.

Finalement, tout en rendant hommage à la poésie sapphique au sein de la tradition éolienne, Horace choisit comme *alter ego* explicite l'auteur de sexe masculin. Choix qui peut s'expliquer pour des questions d'identité sexuelle, mais aussi parce qu'au sein de la lyrique éolienne, Alcée, tout en recouvrant une grande variété de poèmes, est perçu comme le modèle du poète civique³². Horace va ainsi affirmer sa spécificité dans le paysage poétique latin. Virgile sera tour à tour Théocrite, Hésiode ou Homère en latin, Properce le nouveau Callimaque. En tant que poète éolien à Rome, il sera quant à lui, le nouvel Alcée³³.

RECENTRAGE SYMBOLIQUE ET ENONCIATIF

Le remaniement d'autorités effectué par Horace, qui lui permet d'unifier ses quatre livres sous un même label, est solidaire d'un remaniement symbolique opérant à plusieurs niveaux. Il s'agit tout d'abord d'un recentrage géographique : à la multiplicité des lieux d'écritures grecs, Horace inscrit ses *carmina* dans un cadre italien. Ce qui ne l'empêche pas déployer une géographie multiple, incluant notamment une topographie personnelle qui se substitue à celle des poètes grecs (son Apulie natale, sa villa de Sabine etc.), mais finalement centrée sur Rome « première des villes » (*principis urbium*) et lieu du pouvoir³⁴.

²⁶ Par exemple le *carmen* I, 12 célèbre pour « pindariser » dans son contenu, est composée en strophes sapphiques. C'est encore cette strophe qu'Horace utilise pour le *Carmen saeculare*.

²⁷ Il serait trop long de les reprendre une à une. Olivier Thevenaz montre de façon convaincante l'entrelacement des deux autorités (O. Thevenaz, « Sappho au banquet d'Horace » in, *Camenae* 12, dir. R. Glinatsis, Quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes. *L'œuvre d'Horace dans sa diversité*, 2012, p. 3-6)

²⁸ Voir supra, Hor. *carm.* IV, 9

²⁹ Hor. *carm.* II, 13, 21-28.

³⁰ Hor., *epist.* I, 19, 23-33.

³¹ *Ibid.*, 32-33.

³² Olivier Thevenaz remarque que la poésie sapphique a déjà été partiellement exploitée par Catulle. Il s'agit donc pour Horace de se distinguer de son prédécesseur, tout en le dépassant. Ainsi, selon une belle formule de l'auteur, « la nouveauté, c'est Alcée, mais il faut aussi refaire Sappho » (O. Thevenaz, « Sappho au banquet d'Horace », p. 2). Il est vrai qu'Alcée lui-même utilise la métrique attribuée à Sappho, ce qui facilite cette assimilation. Selon Bassus Bassus, Keil VI, 266, 25-26, ce que l'on a coutume de nommer strophe sapphique chez Horace est un mètre emprunté à Alcée : *Sumptum est ab Alceo ; Sappho quoque eo utitur* (« il est tiré d'Alcée ; Sappho l'utilise également »)

³³ Ce qu'Horace indique sans doute non sans ironie dans une allusion des *Epîtres* (II, 1, 99-100) où il se moque des compliments que se font mutuellement les poètes à Rome : *Discedo Alcaeus puncto illius ; ille meo quis ? / quis nisi Callimachus ?* « Quand je le quitte, je suis selon son suffrage un Alcée. Et lui, qu'est-il selon le mien, sinon un Callimaque ? » L'humour de cette anecdote invite le lecteur à interroger la complexité littéraire en œuvre derrière ces autorités de façade.

³⁴ Hor. *carm.* III, 30, 13.

Symétriquement, en remplaçant les nombreux destinataires des poètes méliques grecs, par des destinataires exclusivement romains, Horace opère un recentrage politique romain, dans lequel le *princeps* Auguste, premier des citoyens et premier des patrons, constitue la clef de voûte³⁵. C'est donc à une vaste entreprise de substitution que se livre Horace, dont la principale caractéristique, à l'image du système politique augustéen reste le souci d'unification et de centralisation. Centralité ne signifie donc pas refus de la diversité bien au contraire : Horace évite ainsi un simple « aplatissement énonciatif ».

Cette tension entre unité et diversité se retrouve aussi bien sur le plan d'une énonciation centrée sur un « je » fictif. De fait, Horace ne se livre pas à de simples monodies, qui élimineraient purement et simplement l'énonciation chorale telle qu'on la trouve fréquemment chez Pindare, Alcman, Alcée ou Bacchylide³⁶. De fait, on trouve la fréquemment la mention du chœur que le poète romain prend soin d'inclure dans son projet. Horace prolonge sur ce point les poètes alexandrins : dans ses hymnes, Callimaque élabore des cérémonies fictives ou un « je », mis au centre de l'énonciation, dirige les chœurs. Horace généralise cet usage en faisant du « je » du locuteur poétique, le « maître de cérémonie » des quatre livres des *carmina*³⁷. Alors que Catulle imite tantôt les hymnes callimaquéens en mettant un « je » au centre d'une énonciation fictive (poème d'hyménée 61), tantôt la poésie archaïque en donnant la parole à un « nous » choral (poème 34 adressé à Diane), Horace fait le choix d'une énonciation centrée sur un « je ». Ainsi, les poèmes I, 10 ; I, 17 ; I, 30 ; I, 35 et III, 25 d'Horace, respectivement adressées à Mercure, à Faunus, à Vénus et à Bacchus, sont formulés à la première personne du singulier.

Quand un chœur est mentionné, c'est à la troisième personne du singulier, comme dans l'hymne II, 19 adressé à Bacchus où le dieu enseigne les *carmina* aux Nymphes et aux Satyres ou dans le poème II, 12, lorsque le poète vante les danses de Licymnia dans un chœur :

*Me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me uoluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus ;
quam nec ferre pedem dedecuit choris
nec certare ioco nec dare bracchia
ludentem nitidis uirginibus sacro
Dianae celebris die.*

³⁵ Si Mécène est le premier destinataire des *carmina*, Auguste, est célébré comme *princeps* dès le deuxième poème du recueil (Hor. *carm.* Horace peut apparaître comme *princeps*, comme refondateur de la poésie mélique grecque, parce que son geste est solidaire de celui du *princeps*, Auguste restaurateur de la République. Voir Le Doze, Philippe, *Le Parnasse face à l'Olympe, poésie et culture politique à l'époque d'Octavien/Auguste*, Ecole française de Rome, 2014.

³⁶ La question a fait l'objet d'intenses débats parmi les hellénistes. On tend aujourd'hui à rendre compte de la complexité de l'énonciation susceptible de renvoyer aussi bien au poète qu'aux exécutants, en particulier dans les poèmes choraux. Sur la complexité de la question on reprendra : M. Lefkowitz, *First-person fictions : Pindar's poetic I*, Oxford, Clarendon Press, 1991 ; G. B. D'Alessio, « First person problems in Pindar », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 39, 1994, p. 117-139 ; M. Lefkowitz, « The first person in Pindar reconsidered-again », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995, p. 139 ; C. Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 21-26.

³⁷ Nous empruntons cette formule à Claude Calame qui l'utilise pour qualifier la position énonciative du locuteur dans l'hymne à Athéna de Callimaque. Voir C. Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, folio, 2015, p. 409-410. Pour une analyse des hymnes de Callimaque comme fictions énonciatives, on se référera à M. R. Falivene, « La mimesi di Callimaco : inni II, IV, V e VI », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 65, 1990, p. 103-128.

Mais moi, la Muse a voulu que je dise les doux « chants » de notre souveraine Licymnia, que je dise le lumineux éclat de ses yeux et son cœur si fidèle à de réciproques amours, Licymnia, dont on a vu la grâce lorsqu'elle avançait le pied dans les chœurs, faisait combat d'enjouement, ou s'ébattait, enlaçant ses bras à ceux des vierges parées, au jour sacré où l'on se presse pour fêter Diane³⁸.

Les choreutes dans le recueil sont présents comme personnages du récit et non comme énonciateurs du chant. Il arrive certes que le « je » poétique s'adresse à un « tu » ou à un « vous » présentés comme partenaires de la performance, mais là encore, l'énonciation est centrée sur le poète : le poème I, 21 est adressée à un « vous » choral constitué de jeunes filles (*uirgines*) et de jeunes gens (*pueri*), mais, le destinataire se confond avec le « je » du poète, placé en véritable chef de chœur. Il en va de même dans le poème II, 28 où le poète invite Lydè à alterner une performance vocale et instrumentale avec lui : c'est « je » qui prend la parole. Cette omniprésence d'une « première personne du singulier unificatrice », est la marque de fabrique de la lyrique horatienne³⁹. Non seulement le « je » est placé au centre d'une performance vocale et instrumentale comme dans les hymnes de Callimaque, mais il porte le nom d'Horace et sa *persona* lyrique⁴⁰. Les choreutes en revanche ne prennent pas la parole : ils ne sont qu'un élément narratif. L'usage du chœur comme personnage de fiction accompagnant le poète représenté par un « je » mis au centre de l'énonciation tend à reléguer le chœur mélique au rang de ce que l'on pourrait nommer un décor fictif⁴¹. Plus globalement, alors même qu'Horace implique la collectivité romaine et les destinataires de ses poèmes en les incluant dans ses poèmes⁴², il apparaît comme le chef d'orchestre de cérémonies fictives, se plaçant lui-même au centre de « rituels d'encre »⁴³ : adoptant les postures de prêtre (*sacerdos*, de poète (*poeta*), d'inspiré, (*vates*), de *chorodidaskalos* et de musicien, selon les images héritées de la poésie mélique grecque, *ego* tire les fils énonciatifs de ces fictions.

L'« ODE » COMME CATEGORIE DE RECEPTION DES *CARMINA* LYRIQUES

Les *Carmina* d'Horace se caractérisent ainsi par un souci d'unification. Tout en manifestant une forme de variété caractéristique de la poésie mélique, le poète fait preuve de ce que nous pourrions nommer une « unité dans la diversité ». C'est ce qui le distingue par exemple des *nugae* de Catulle : les quatre livres d'Horace forment un tout cohérent. En intégrant les multiples autorités lyriques par la métrique éolienne, et plus particulièrement sous la bannière d'Alcée, le poète unifie son projet. Le choix d'une énonciation orchestrée

³⁸ Hor. *carm.* II, 12, 13-20.

³⁹ C. Carey, « Negotiating the public voice », *La poésie lyrique dans la cité antique, Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, dir. B. Delignon, N. Le Meur, O. Thévenaz, Paris, De Boccard, 2016, p. 192.

⁴⁰ Le nom du poète apparaît explicitement en IV, 6, 47. Les poèmes ne sont pas pour étant autobiographiques au sens moderne du terme : si Horace mobilise des éléments de sa vie, c'est pour fournir des matériaux correspondant aux *topoi* sur les vies de poètes lyriques. Il s'agit si l'on veut d'un « autoportrait d'Horace en poète lyrique », avec toute la part de légende, de merveilleux voir d'humour qu'implique cet usage.

⁴¹ La seule exception est le *Carmen saeculare* dont le dispositif énonciatif renvoie explicitement à l'exécution chorale des jeux séculaires, cependant le texte du chœur *in fine* le désigne comme *doctus dicere laudes* (« instruit à dire des louanges »), façon de signifier qu'il n'est que le porte-parole du poète *didaskalos*, Horace.

⁴² Sur cette complexité énonciative et le dialogue qu'Horace noue avec l'énonciation grecque voir par exemple M. Briand, « Entre spectacle et texte : contextes, instances et procédures pragmatiques chez Pindare et Horace » *La poésie lyrique dans la cité antique*, dir. B. Delignon p. 193-212. Il nous semble important de relever que cette variation énonciative est au service d'*ego*. C. Carey, « Negotiating the public voice », *La poésie lyrique dans la cité antique*, p. 177-192.

⁴³ Sur cette notion, voir *Rituals in Ink : a conference on religion and literary production in ancient Rome, held at Stanford university in february 2002*, dir. A. Barchiesi, J. Rüpke et S. Stephens, Steiner, Stuttgart, 2004.

par *ego*, manipulateur de l'énonciation et récipiendaire de l'autorité lyrique grecque achève cette unité. Horace a ainsi conditionné de façon efficace sa propre réception de poète éolien à Rome : sa propre auto-désignation comme « lyrique » sera reprise telle quelle par les commentateurs. Au premier siècle, Quintilien réalise le vœu du poème I, 1 d'Horace (v. 35-36), en plaçant le poète parmi les « lyriques » grecs : « Mais parmi les lyriques c'est encore Horace qui est presque le seul digne d'être lu »⁴⁴. À l'époque de Néron, Caesius Bassus nomme Horace « notre lyrique » (*lyricus noster*)⁴⁵. En outre, conformément à l'usage du poète, il utilise le mot *carmina* pour désigner aussi bien la poésie « lyrique » d'Horace que celle de ses prestigieux prédécesseurs grecs, recourant aussi bien au singulier pour désigner une pièce isolée qu'au pluriel pour désigner un ensemble de poèmes : *carmen* reste chez lui un terme générique renvoyant à tout type de poèmes⁴⁶. Dans la continuité de Bassus, le grammairien Terentianus Maurus utilise *carmen* pour désigner à la fois un poème ou l'ensemble des poèmes lyriques d'Horace⁴⁷.

L'apparition du terme *ode* est plus tardive : elle se place au tournant du III^e et du IV^e siècle. C'est alors la première fois que l'on rencontre le terme « ode » chez les commentateurs, terme qui ne cessera d'être utilisé durant toute le Moyen âge. Un ensemble d'indices converge pour faire du IV^e siècle l'époque où se généralise cet usage. De fait, si les commentaires les plus influents au Moyen Âge, attribués à l'autorité de Porphyryon et d'Acron, emploient régulièrement le terme « ode », il n'est pas possible de savoir si le commentaire original du III^e siècle utilisait ces termes. De fait les textes transmis sont le produit d'une compilation incertaine dont la première mise en forme daterait du V^e siècle⁴⁸. En revanche, l'usage du terme *ode* est attesté de façon cohérente et relativement similaire dans les commentaires métriques des grammairiens du IV^e siècle : Aphthonius, Diomède, Fortunatianus et Servius. Il ne s'agit pas alors d'une rupture complète avec les usages du I^{er} siècle : le terme *ode* coexiste avec le terme *carmen*. Ainsi, le terme *carmen* continue à être utilisé au sens général de poèmes souvent en association avec les adjectifs *lyricus* ou *melicus*⁴⁹. En outre, les grammairiens et commentateurs continuent d'appeler *carmina* le recueil d'Horace, présenté comme le titre de l'œuvre et l'on ne trouve jamais en ce sens le terme *ode*⁵⁰. Ce dernier terme désigne un poème isolé des *carmina* sur lequel le commentateur fait des remarques : il est généralement accompagné d'un adjectif ordinal : *prima*, *secunda*, *tertia*, *ode* etc⁵¹. Servius l'emploie au pluriel pour désigner les différents types de poèmes lyriques d'après leur

⁴⁴ Quint. I. O. X, 1, 96 : *At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus*.

⁴⁵ Bassus, Keil, VI, 270, 2.

⁴⁶ Bassus, Keil, VI, 267, 2-3 (*huius carminis*) ; 268, 5 (*genus carminis*) ; 270, 2 (*carminis genus*).

⁴⁷ Voir par exemple : Terent. Maur., Keil, VI, 2433 *Flaccus uno in carmine* (Flaccus dans un de ses *carmina*) ; 387, 2066 : *dedit uno modulatus lepide carmine Flaccus* (Flaccus en a donné de façon charmante dans un *carmen*) ; 404, 2681 : *Horatius...ex carminibus suis* (Horace dans ses *carmoina*).

⁴⁸ Pour une tentative de mise au point sur ces commentaires, nous nous permettons de renvoyer à notre propre article : Pierre, Maxime, « Quand les commentaires font le genre : les *Carmina* d'Horace et l'invention de l'«ode» de l'Antiquité au Moyen-âge » in *Pragmatique du commentaire*, dir. J.-F. Cottier et al., Turnhout, Brepols, coll. « Antiquité et Sciences Humaines. La traversée des Frontières », à paraître.

⁴⁹ Aphthonius in M. Vict., Keil VI, 58, 6 : *lyricorum carminum* ; Cf. Porphyryon, *Comment. in Horat. carm.* I, 6 pr. (*lyrico carmine*) ; I, 17, 18 (*lyricum carmen*) II, 12 pr. (*lyrico carmini*) etc. *Vergilii Scholia ad Horat.*, Cf. Pseudo-Acron, *Scholia ad Horat. carm.*, I, 26, 9 (*lyricum carmen*) ; II, 12, 1 (*carmine lyrico*) etc.

⁵⁰ Atilius Fortunatianus, Keil VI, 294, 24 : *Horatii carmina* ; Aphthonius in M. Vict., Keil VI, 174, 77 (*in primo libro carminum*) ; Diomède, Keil I, 518, 26 (*metra etiam quae Horatii corpus continet quod carminum inscribitur*) ; Servius, Keil, IV, 468, 14 (*in primo carminum libro*).

⁵¹ Comparer par exemple dans le même passage Diom., Keil I, 518, 26 : *metra quae Horatii corpus continet quod carminum inscribitur* (les mètres que contient le corpus d'Horace qui a pour titre *carmina*) et *prima ode metrum asclepiadeum habet* (la première *ode* comporte un mètre asclépiade). Cf. Aphthonius in M. Vict., Keil VI, 156, 19-20 : *e carminibus Flacci exempla proferamus, primus sit nobis ille uersus, qui est apud eundem in ultima ode* (Nous tirerons des exemples des *carmina* de Flaccus. Que le premier soit ce vers qui est chez ce même poète dans la dernière *ode*).

mètre⁵². Pourquoi l'introduction d'un terme grec pour définir un poème lyrique ? Nous ferons l'hypothèse que les termes existants (*carmen*, *cantus*) apparaissent trop génériques pour signer l'énonciation horatienne : là où ce terme convenait pour désigner le projet hétérogène de Catulle, le terme *ode* désigne l'appartenance de ces poèmes à un corpus lyrique homogène. En assignant au terme grec *ode* un sens latin spécifique qu'il n'a jamais eu en grec, les commentateurs font de l'énonciation horatienne le prototype de la « chanson grecque » des temps anciens⁵³. Cette innovation est alors purement technique. Elle désigne un type métrique ou un poème isolé mais pas encore les quatre livres des *carmina* dans leur intégralité. Il s'agit d'une étape dans l'histoire de l'« ode » : bien qu'on ne puisse pas encore l'y réduire, la notion d'*ode* en tant que type caractérisable et unifié dans son énonciation, prépare la notion d'« ode » comme genre.

CONCLUSION : NAISSANCE D'UN FAUX GENRE GREC

L'invention de l'« ode » par les commentateurs est le produit d'un long dialogue entre l'écriture et la réception des œuvres : Il aura fallu tout d'abord qu'une partie de la poésie mélique soit classée comme « lyrique » par les érudits alexandrins. Ceci va permettre l'écriture par Horace d'un chant « lyrique » à Rome caractérisé par une unité d'énonciation : un « je » fictif chantant à Rome sur une lyre. Retenu par Quintilien comme poète de première classe, Horace entamera alors sa carrière de « classique ». C'est l'unité d'un projet autour d'une lyre symbolique unissant des autorités reconnues par les érudits alexandrins qui va désigner Horace comme un « lyrique ». C'est pourquoi l'omniprésence d'*ego* dans les *Carmina* ne correspond pas à une l'expression de sentiments personnels selon la conception romantique d'Hegel⁵⁴, mais à une stratégie d'unification littéraire : Horace, compose en latin des chants éoliens. C'est cette unité du projet qui va permettre l'émergence du mot « ode » chez les métriciens et les commentateurs. Ce mot grec importé en latin tardif pour rendre compte du projet singulier d'Horace prend un sens qu'il n'a jamais eu en grec. La forme grecque du mot en latin, inédite jusqu'alors, traduit la nostalgie d'un chant disparu, le μέλος avec ses chants, sa musique et ses danses, qu'Horace reconstitue sous forme de fictions dont il est l'origine et le centre. D'où ce paradoxe : Horace, en consacrant en une œuvre unique, un *monumentum* – à la fois monument et sépulture – la mort des chants archaïques grecs, deviendra par là même, le modèle par excellence des « odes » qui pourront, plus tard, être comprises comme un genre⁵⁵.

Maxime PIERRE

⁵² Servius, Keil IV, 468 X : *decem nouem tantum odas uariis Flaccus metrorum compositionibus texuit, quarum decem in primo carminum libro* (Flaccus a tissé dix-neuf odes en compositions métriques variées, dont dix dans le premier livre des *carmina*).

⁵³ Cf. par exemple en français les emplois du mots anglais *mail* pour désigner un type particulier de « courrier » : les courriers électroniques. Le mot anglais *mail* prend en français un sens qu'il n'a pas e anglais.

⁵⁴ F. Hegel, *Esthétique*, trad. de l'allemand par C. Bénard, B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, le Livre de Poche, Classiques de la philosophie, 1997, p. 594 : « C'est donc l'âme du poète qui doit être considérée comme le véritable principe d'unité du poème lyrique. (...) Ce qu'il y a de plus parfaitement lyrique, sous ce rapport, c'est un sentiment du cœur concentré dans une situation particulière, parce que le cœur est le côté le plus intime et le plus profond de l'âme. » On notera qu'Hegel utilise à plusieurs reprises les *Carmina* d'Horace pour illustrer sa thèse.

⁵⁵ Sur la problématique de l'ode comme genre voir dans ce volume l'article de J.-P. De Giorgio.

BIBLIOGRAPHIE

- BARCHIESI, A., RÜPKE, J. et STEPHENS, S. (dir.), *Rituals in Ink: a conference on religion and literary production in ancient Rome, held at Stanford university in february 2002*, Steiner, Stuttgart, 2004.
- BRIAND, M., « Entre spectacle et texte : contextes, instances et procédures pragmatiques chez Pindare et Horace », *La poésie lyrique dans la cité antique, Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, dir. B. Delignon et al., Paris, De Boccard, 2016, p. 193-212.
- BRINK, C. O., *Horace on Poetry, Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- CALAME, C., « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, Larousse, 1998, p. 87-110.
- , *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- , « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives : pragmatique des genres « lyriques », *Les Savoirs des genres*, dir. R. BARONI et M. MACE, PUR, Rennes, 2007.
- , *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, folio, 2015.
- CAREY, C., « Negotiating the public voice », *La poésie lyrique dans la cité antique, Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, dir. B. Delignon et al., p. 177-192.
- CAVARZERE, A., *Sul limitare : il motto e la poesia di Orazio*, Bologna, Pàtron ed., 1996.
- DELIGNON, B., LE MEUR, N., THEVENAZ, O. (dir.), *La poésie lyrique dans la cité antique, Les Odes d'Horace au miroir de la lyrique grecque archaïque*, Paris, De Boccard, 2016.
- FALIVENE, M. R., « La mimesi di Callimaco : inni II, IV, V e VI », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 65, 1990, p. 103-128.
- FEENEY, D., « Horace and the Greek lyric poets », *Horace 2000 : a celebration : Essays for the Billenium*, dir. RUDD Niall, Londres, Duckworth, 1993, p. 41-63.
- FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, Clarendon Press, 1957.
- GUERRERO, G., *Poétique et poésie lyrique, Essai sur la formation d'un genre*, trad. de l'espagnol [*Teorías de la Lírica*, 1998] par A.-J. Stéphan et l'auteur, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 2000.
- HEGEL, F., *Esthétique*, trad. de l'allemand par Charles Bénard, Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, le Livre de Poche, Classiques de la philosophie, 1997.
- HOLDER, A. (éd.), *Pomponi Porfyronis commentum in Horatium Flaccum*, Innsbruck, Arno Press, 1894 (repr. Hildesheim 1967).
- HORSFALL, N., « The First Person Singular in Horace's *Carmina* », *Style and Tradition: Studies in Honor of Wendell Clausen*, dir. KNOX P. & FOSS C., Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1998.
- KEIL, H. (éd.), *Grammatici latini*, Leipzig, Teubner, 1857.
- KELLER, O. (éd.), *Pseudacronis scholia in Horatium uetustiora*, Leipzig, Teubner, 1902-1904.
- LE DOZE, P., *Le Parnasse face à l'Olympe, poésie et culture politique à l'époque d'Octavien/Auguste*, École française de Rome, 2014.
- LEFKOWITZ, M., *First-person fictions: Pindar's poetic I*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- , « The first person in Pindar reconsidered-again », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 1995, p. 139-150.
- LOWRIE, M., « A Parade of Lyric Predecessors: Horace C. I. 12-18 », *Phoenix : Journal of the Classical Association of Canada* 49, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1995, p. 33-48.
- NEWMAN, J. K., *The Concept of Vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Coll. Latomus 89, 1967.

PIERRE, M., « Quand les commentaires font le genre : les *Carmina* d'Horace et l'invention de l' "ode" de l'Antiquité au Moyen Âge », *Pragmatique du commentaire*, dir. J.-F. Cottier, C. Delattre et, S. Kefallonitis, M. Ribreau et J. Soler, E. Valette, Turnhout, Brepols, coll. « Antiquité et Sciences Humaines. La traversée des Frontières », à paraître.

SCHAEFFER, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

THEVENAZ, O., « Sappho au banquet d'Horace », *Camēnae* 12, dir. GLINATIS R., *Quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes. L'œuvre d'Horace dans sa diversité*, 2012.