

DE LA SPHÈRE PUBLIQUE À LA SPHÈRE PRIVÉE : le diptyque de l'image de soi dans l'Épode I d'Horace

Horace n'est jamais un poète aisé à comprendre, et ses *Épodes*, ou, comme il les appelait lui-même, ses *Iambes*, ne font pas exception à ce constat. Par bonheur, de récents commentaires, en particulier les très utiles commentaires *ad lineam* de D. Mankin et de L. Watson¹, éclairent les lecteurs sur des points qui étaient longtemps restés obscurs ; toutefois, il arrive que ces travaux fassent à l'occasion montre d'une attention moins soutenue pour les structures générales des poèmes, lesquelles peuvent aussi fournir des clés d'interprétation d'autant plus convaincantes que des éléments linguistiques et rhétoriques permettent de les faire ressortir.

C'est le cas de la première *Épode*, dans laquelle Horace évoque le départ imminent de Mécène pour une bataille navale – très probablement celle d'Actium –, pour affirmer aussitôt que, en raison de sa profonde affection pour son protecteur, il le suivra lui aussi dans cette épreuve, même s'il est peu apte à la guerre ; le motif de son engagement ne saurait en aucun cas être l'enrichissement, – d'ailleurs, la générosité de Mécène l'a déjà suffisamment comblé². Le caractère essentiellement privé de ce poème, qui affecte même la forme d'un dialogue entre Horace et Mécène, a été quelque peu nuancé par des recherches récentes, selon lesquelles l'*Épode* pourrait être un message, plus ou moins explicite, d'allégeance du poète au pouvoir d'Octavien. Les arguments sont les suivants : (1) le texte met en avant, dans les premiers vers, l'imminence d'une bataille importante et la nécessité de faire un choix ; (2) il pourrait contenir des expressions reprises de la *coniuratio totius Italiae*, le serment de loyauté prononcé par l'ensemble de l'Italie, puis par les provinces occidentales en 32, après la déclaration de

1. D. MANKIN, *Horace's Epodes*, Cambridge, 1995 ; L. C. WATSON, *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford, 2003.

2. « Tu iras... » (traduction personnelle). C. L. BABCOCK, « *Omne militabitur bellum* : The Language of Commitment in Epode I », *CJ* 70 (1974), p. 14-31 ; H. HIERCHE, *Les Épodes d'Horace*, Bruxelles, 1974.

guerre contre Cléopâtre³ ; (3) l'affirmation de son affection respectueuse est énoncée de façon très publique par le poète⁴.

Le deuxième de ces arguments ne peut reposer que sur des hypothèses, puisque le texte du serment ne nous a pas été transmis ; les passages du poème qui le citeraient (v. 3 : *Caesaris periculum* ; v. 7 : l'ironique [?] *persequemur otium* ; v. 11-14 ; v. 23, *militabitur*) paraissent fort généraux pour soutenir une argumentation. Tout au plus peut-on laisser la question ouverte, dans l'espoir qu'un document épigraphique ou papyrologique nous apporte de nouveaux éléments. En revanche, les deux autres arguments reposent sur une lecture bien fondée du poème. Il est toutefois possible, me semble-t-il, de préciser ce qui, dans l'*Épode* I, relève de la sphère publique et de la sphère privée : le poète nous a laissé suffisamment d'indices textuels pour argumenter en ce sens. Le fondement de ce qui suit repose sur une mise en évidence de la structure du poème, et j'invite le lecteur à consulter les tableaux en annexe. Horace, – et tous les traducteurs n'en ont pas tenu compte⁵ –, se met en avant en usant du pluriel (*nos*) dans les v. 1-14 et de la première personne du singulier dans la seconde moitié du poème. Il suffit, tout simplement, de comparer ces deux parties pour relever des échos significatifs et des différences dans la manière dont l'auteur se présente. Il en ressortira que le premier tableau renvoie à la sphère publique et a été rédigé sur un ton résolument martial : les idées se suivent, s'ouvrent symétriquement avec la question disjonctive *utrumne... an*, et se referment sur une réponse affirmative et courageuse. En revanche, le second tableau propose un enchaînement beaucoup moins rigide, avec deux digressions : l'une en forme de comparaison homérique⁶ (v. 19-22),

3. *Res gestae diui Augusti*, 25 ; P. HERRMANN, *Der römische Kaisereid*, Göttingen, 1968 ; J. GONZÁLEZ, « The First Oath », *ZPE* 72 (1988), p. 113-127 ; J. WARDLE, « An Allusion to the Kaisereid in Tacitus Annals 1, 42 », *CQ* 47 (1997), p. 609-613. En général, voir R. SYME, *The Roman Revolution*, Oxford, 1972, p. 270-279 ; P. COSME, *Auguste*, Paris, 2005, p. 102-103. L'idée que l'*Épode* puisse renvoyer à la *coniuratio* a notamment été développée par E. KRAGGERUD (*Horaz und Actium*, Oslo, 1984, p. 29-32), mais, comme le constate D. MANKIN, *op. cit.* (n. 1), p. 59 : *H.'s focus is on Maecenas, not Octavian, and the only 'cause' he mentions is his friend's gratia.*

4. L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 55-56.

5. C'est le cas, par exemple, de Fr. VILLENEUVE (CUF, 1929) et de F. RICHARD (Garnier, 1967). En revanche, C. E. BENNET (*Horace. Odes and Epodes* [Loeb Classical Library], Londres - New York, 1914) possédait bien les nombres dans sa traduction.

6. Par cette appellation, nous désignons un type de comparaison où le comparant est plus riche et plus développé que le comparé. Homère et Virgile affectionnent ce procédé littéraire, que l'on trouve aussi chez les auteurs modernes (H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlage der Literaturwissenschaft*, I, Munich, 1960, p. 421).

et une autre (v. 31-34), dont l'introducteur logique serait « d'ailleurs »⁷, visant à renforcer une profession de foi sur le désintéressement du poète (v. 25-30), profession de foi qui illustre par la négation du contraire le rapport qu'il entretient avec Mécène ; cette digression finale rappelle la générosité du protecteur et la modestie du poète.

Deux parties donc dans ce texte : l'une est ferme et virile, l'autre fait preuve de plus de souplesse et de subtilité dans son organisation, et a davantage recours aux ressources de la rhétorique. La cohérence autour du thème de l'amitié et les échos entre les deux sections permettent de maintenir l'unité malgré les divergences. Ainsi s'explique que les commentateurs, en toute bonne foi, se sont divisés quant au caractère public et au caractère privé de ce poème. À ces deux sphères de relations correspondent deux évaluations différentes d'une situation et d'un sentiment à travers lesquelles le poète propose deux regards sur lui-même. Je traiterai de ces images discursives, construites par l'auteur, à l'issue d'une lecture comparative des deux parties de l'*Épode*. L'examen de quelques mots ou expressions prégnants illustreront cette dichotomie et révéleront des richesses insoupçonnées du texte d'Horace. Les renvois d'un tableau à l'autre sont signalés par des caractères gras, les renvois internes à un tableau le sont par des caractères romains. Quelques expressions cumulent les deux possibilités.

V. 1, *Ibis* : le premier mot des *Iambes* peut avoir un sens métapoétique (le recueil est ainsi « lancé »), mais une telle subtilité n'est que secondaire ; il suggérerait aussi que le poème qui va suivre sera un *προπεμπτικόν*, mais cette impression sera vite démentie⁸. Nous mettrons donc plutôt *Ibis* en regard avec *Roges* (v. 15), car Mécène est le sujet des deux verbes ; dans le premier cas, le caractère résolu de l'indicatif futur en fait un chef de guerre, dans le second, Mécène pose à Horace une question au mode potentiel. Notons au passage le renvoi interne *ibis ... subire* qui donne un accent solennel au départ en campagne.

V. 2, *amice* : l'épithète, magnifiquement installée au début du deuxième vers, au milieu de la description des navires ennemis, donne le thème général et le ton globalement amical du poème qui s'adresse à Mécène. Aucun commentateur moderne d'Horace n'adhérerait à la suggestion de Porphyryon de comprendre *amice Caesaris* : c'est son propre

7. Sur la valeur argumentative de ce connecteur, voir O. DUCROT *et al.*, *Les mots du discours*, Paris, 1980, p. 193-232.

8. D. MANKIN, *op. cit.* (n. 1), p. 49 ; L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 59.

ami que le poète désigne par ce terme ⁹. Mais il n'en demeure pas moins que, pour un lecteur premier, qui découvre le texte vers par vers, ce sens n'est pas évident, car ce n'est qu'à partir du v. 5 que le poète se révèle. Cette ambiguïté va dans le sens de notre propos, et son exégèse est même méta-poétique si elle glisse de la sphère publique (Horace, Mécène, César) à la sphère privée (Mécène et Horace) ¹⁰.

V. 3-4, v. 9 et v. 15 : *periculum ... tuo* est à mettre en balancement avec *labore ... meo*. Il est donc inutile de chercher à corriger *tuo* en *tui* au v. 4 ¹¹. Le changement de cas des substantifs va dans le sens de l'idée générale : l'accusatif résolu *periculum* désigne l'objectif militaire, l'ablatif signale l'épreuve (*labor*, qui était déjà annoncé au v. 9) que sera pour Horace le fait de se joindre à l'expédition ; de la sorte, le poète ne fait pas porter directement *labor* sur Mécène.

V. 5-6 : il est tentant de commenter l'entrelacement des mots *te uita si superstite* comme un reflet du caractère intime des relations d'amitié entre Horace et Mécène ¹², mais, justement, cet instant d'abandon contraste avec le ton général empreint de rigueur des deux vers, avec l'absence des verbes et le parallélisme *te ... si superstite, iucunda, si contra, grauis*. La redondance du premier *si* et le choix de *superstes* et de *iucundus*, mots peu poétiques, ne se justifient d'ailleurs que de cette manière. La question posée est rhétorique et sèche, comme dans un contexte militaire. L'idée que la vie n'est agréable qu'en présence de l'ami, qui sera reformulée au v. 8, n'est pas d'une tendresse extrême, ni surtout originale : il s'agit d'un *topos* dans les textes sur l'amitié ¹³ qui valide le raisonnement implicite.

V. 7-10 : la question disjonctive trahit un bref embarras du poète en face d'un dilemme, d'où le lourd *utrumne*, et le chiasme *iussi ... otium ... laborem ... laturi*. Mais l'hésitation est feinte et rhétori-

9. D. KONSTAN, « Patrons and Friends », *CPh* 90 (1995), p. 328-342 ; L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 59-60.

10. Dans la première partie du poème, les liens sociaux et hiérarchiques entre les personnages sont fortement marqués et relayés par les expressions verbales ainsi qu'un jeu sur les préverbes *sub-* et *super-* (É. OLIENSIS, *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge, 2008, p. 81). Horace renégocie quelque peu sa relation avec Mécène dans la partie privée du poème.

11. C. O. BRINK, « Horatian Notes 3 », *PCPhS* 28 (1982), p. 30-56, spéc. p. 34, mais rejeté par L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 61.

12. L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 61.

13. D'ailleurs, Horace se limite ici à suggérer, sans l'énoncer, comme il le fera ailleurs (*O.*, I, 3, 6-8 et II, 17, 6-9), l'idée que les âmes des amis, comme celles des amants, ne font qu'un. Sur ce *topos*, L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 61 ; I. MARNEFFE, « Note sur une expression horatienne (*dimidium / pars animae meae*) », *Latomus* 56 (1997), p. 118-120.

que. Le soldat que serait Horace présente rigoureusement les deux éventualités qui s'offrent à lui : rester en paix, ou se battre, et la réponse est évidente. Je propose de donner à *iussi* un sens fort, d'ordre, et non de suggestion¹⁴, car nous sommes en contexte militaire. En outre, le sens d'ordre renforce l'effet de surprise très horatien après *persequemur* : l'on attendrait *hostes*¹⁵, et c'est l'*otium* que Mécène ordonne à Horace¹⁶ ! Le démonstratif *hunc (laborem)* spécifie l'épreuve à laquelle songe Horace : le poète se sent déjà proche de la bataille annoncée aux v. 1-2. *Hunc* trouve un écho au v. 23 (*hoc*), lors du second énoncé de la décision du poète.

V. 9-11 : reprise de *laturi, ferre et feremus*. Ce dernier verbe, en début de phrase, exprime la décision de façon très martiale en imitant la réponse à un ordre ; la répétition des *-r-* évoque la fermeté.

V. 11-14 : profession de foi sur un ton martial, avec un polysyndète positif et un net parallélisme dans l'énumération des lieux. *Feremus* a une forme active, *sequemur* un sens actif ; ces deux verbes reprennent en chiasme *persequemur* et *ferre* aux v. 7 et 9 : la résolution efface la délibération des v. 7-10 et corrige même la figure paradoxale de *persequemur otium*. Dès lors, *forti ... pectore* doit constituer un écho de *non mollis* : les deux expressions renvoient à la sphère du courage. L'image de l'ami qu'on accompagne vers les destinations les plus ardues est à nouveau un lieu commun¹⁷, qui justifie, ou impose, le choix fait par Horace.

V. 16 : avec *imbellis ac firmus parum*, Horace imagine une réplique amusée et élégante (*parum* n'est pas *haud*) de Mécène après le *forti ... pectore* du v. 14. Mécène ne met pas en doute le courage de son ami, mais rappelle son manque d'affinité avec l'art de la guerre¹⁸, et sa faiblesse physique. Cette sorte de prolepse argumentative, qui consiste à anticiper une objection pour mieux y répondre, nous fait entrer dans la sphère privée, dans le cadre énonciatif d'une conversation amicale : voir aussi le commentaire de *Roges* en face de *Ibis* (v. 1), et le ton urbanisé de *quid iuuem* par rapport à *quid nos* (v. 5). Cette seconde partie du poème paraît

14. Nuance que préfèrent toutefois D. MANKIN, *op. cit.* (n. 1), p. 52 et L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 63.

15. L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 63-64.

16. La figure de paradoxe commence donc avec *iussi* et va au-delà du simple oxymoron *persequemur otium* que suggère, à titre d'hypothèse, D. MANKIN, *op. cit.* (n. 1), p. 52-53.

17. L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 65, renvoie à Cat., 11 ; Hor., *O.*, II, 6, 1-4 ; Prop., I, 6, 1-4.

18. Ici comme ailleurs, l'adjectif *imbellis* signifie « qui ne sait pas se battre », et non « lâche ». Ph. DESY, « De ἀπόλεμος à *imbellis*. Valeur militaire et interprétation virgilienne », *LEC* 65 (1997), p. 117-136. Cf. Hor., *Epist.*, II, 2, 47, où le poète se définit lui-même comme *rudem belli*.

plus lâche dans sa structure, mais n'en est pas moins cohérente dans la succession des idées. Le poète développe une pensée plus complexe et dresse un autre portrait de lui-même.

V. 17-22 : Horace se garde bien de répondre, comme le ferait un soldat, à la question qui vient de lui être posée, mais tente de dépasser l'incompatibilité, soulevée par un interlocuteur présupposé, en situant sa décision sur le plan affectif. Il est à nouveau question d'amitié, mais non de l'amitié topique, virile, voire militaire, des v. 5-6 : l'argument paradoxal avancé ici est empreint de douceur et de complicité, – on le qualifierait même volontiers de féminin¹⁹ –, et il est illustré par une comparaison homérique qui souligne elle aussi l'incapacité frustrante du poète en revisitant l'analogie de la mère veillant sur sa progéniture²⁰. Les échos dans ces vers sont attendus : *adsidens* et *adsit* répondent à *Comes*, *timet* à *metu*, *magis* à *maior*, *praesentibus* à *absentis* ; *non ... auxili* rappelle *imbellis ac firmus parum*²¹. Plus original est *latura*, qui évoque *laturi* au v. 9 et met en évidence un changement d'attitude : nous sommes ainsi passés de l'idée d'affronter l'épreuve à celle de tenter vainement d'apporter de l'aide.

V. 23-24 : le développement précédent permet au poète d'énoncer une seconde fois sa résolution, cette fois sans euphémisme (le triste *bellum* s'est substitué à *periculum* et à *labor*, qui évoquent plutôt l'action courageuse et physique), donc avec lucidité, mais toujours avec modestie, comme le suggère le passif *militabitur*²².

V. 25-30 : pour affirmer que son seul but est d'obtenir, ou de confirmer, la *gratia* de Mécène, Horace expose, de façon assez topique,

19. Cf. Sén., *Troy.*, 515-516.

20. Horace semble puiser dans le répertoire de la poésie grecque cette image empreinte d'affectivité. FRAENKEL (*Horace*, Oxford, 1957, p. 70, n. 1) renvoie à Eschyle, *Les Sept*, 292-294, et Mosch., *Meg.* 19-30, où ce sont d'ailleurs des personnages non combattants qui s'expriment et, plus précisément, des femmes. L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 67, donne encore *Iliade*, II, 308-316. Selon E. OLIENSIS (2008, p. 82-84), qui fait référence à *Iliade*, IX, 323-324, en adoptant cette posture, Horace sauve sa face par sa présence à la guerre et le statut qu'il se donne par rapport à Mécène.

21. Relevons un écho stylistique subtil : les vers 5-6 présentent une *adiunctio* (figure de la *breuitas* consistant à mettre en facteur commun un terme régissant un ou plusieurs membres de phrases) avec *uita*, tandis que les vers 17-18 amorcent, avec *metu*, une *coniunctio* (où le terme commun est placé au milieu des membres et non plus au début ou à la fin de ceux-ci), quelque peu brisée par le lien syntaxique introduit par *qui* (voir H. LAUSBERG, *Handbuch*, I, p. 371-374). Ce jeu illustre bien la différence d'écriture entre la première partie du poème, directe et concise, et la seconde, plus sinueuse.

22. Le terme est trop rare pour que l'on puisse trancher entre un passif personnel et un passif impersonnel avec *bellum* comme accusatif interne.

qu'il ne veut pas partir à la guerre dans le dessein de s'enrichir²³. Le poète anticipe et réfute ici une pensée qui ne pouvait avoir un correspondant positif dans la partie « publique » du poème, où elle aurait été tout à fait inconvenante. Le polysyndète négatif, les hyperbates, les noms de lieux géographiques, la référence à la mythologie, l'évocation des troupeaux²⁴ et de la luxueuse villa sur les pentes de la colline de Tusculum, empreinte de style épique, ne sont pas sans rappeler les vers 12-15. On peut sans doute lire une pointe d'ironie dans ce nouveau périple imaginé : le poète se contenterait volontiers des pâturages de l'Italie et de ses lieux insolites (*Circea*), plutôt que d'accompagner des soldats aux confins du monde (*ultimum sinum*), à la poursuite de barbares ou de fantômes mythiques (*Caucasum*). Après la mère impuissante à défendre ses petits, Horace donne de lui une image qu'on lui connaît bien, celui d'un amoureux de la vie calme et oisive, dans l'aisance matérielle.

V. 31-34 : nouvelle digression, alignée dans le tableau fourni sur la comparaison homérique. Horace aurait parfaitement pu achever son poème au v. 30, mais il a tenu à rappeler la générosité de Mécène, à qui il doit l'existence paisible qu'il vient d'esquisser. Peut-être a-t-il jugé que finir sur un exemple épique aurait été contradictoire avec l'idée générale du texte. Peut-être tient-il aussi à étayer sa position en apportant un élément décisif : l'argument *ad hominem*²⁵ qu'Horace utilise sur sa propre personne peut surprendre, mais paraît cohérent avec sa pensée et, parce qu'il est fondé sur une réalité empiriquement vérifiable, sans doute plus efficace qu'une justification d'ordre éthico-philosophique. Quoi qu'il en soit, ces quatre derniers vers sont très intéressants du point de vue stylistique : le v. 31 marque un retour au *sermo cotidianus* avec *satis superque* et *benignitas* ; *ditauit* est rare, et il nous est impossible de décider si le terme est ici emphatique, ou archaïque, voire pris de la langue des Comiques ; *haud parauero* semble aussi relever du *sermo cotidianus*, ou à nouveau du registre de la comédie. Ces trois mots pourraient donc annoncer les deux derniers vers, qui sont, eux, incontestablement inspirés du théâtre comi-

23. Ce développement est sans doute appelé par l'ambivalence du terme *gratia*, qui peut tout aussi bien indiquer une reconnaissance affective que matérielle. La suite du texte (*satis superque me benignitas tua ditauit*) ne laisse d'ailleurs pas de doute quant à la manière dont Mécène pourrait remercier Horace pour son indéfectible amitié.

24. *Pecusue Calabris* est le seul cas de résolution d'un iambe en tribraque dans ce poème à la métrique très régulière. On peut simplement y voir la volonté d'animer les exemples par l'image dynamique des moutons en transhumance, entre deux descriptions plus statiques.

25. Ch. PERELMAN, *Traité de l'argumentation*, Paris, 1958, § 28.

que²⁶. En outre, vu la place qu'il occupe dans le poème, *haud parauero* pourrait bien faire écho au *Ibis* initial : à l'image grandiose du chef qui s'apprête à partir à la guerre s'oppose celle du petit poète qui, dans un geste théâtral, et par un futur antérieur très expressif, signifie que les biens matériels ne l'intéressent plus. Le poème s'achève alors habilement sur un argument de direction²⁷, voire par l'absurde : Horace veut éviter de sombrer dans le ridicule, incarné par des personnages de comédie, et choisit la voie de la modération.

Au terme de cette analyse parallèle, l'opposition *nos / ego* relevée en début de parcours n'était que l'élément déclencheur qui, renforcé par de nombreux autres indices linguistiques et rhétoriques, a permis de dévoiler la structure bipolaire du poème. Les deux embrayeurs renvoient à deux facettes²⁸ distinctes mais complémentaires du même référent, à savoir l'auteur²⁹, deux manières dont ce dernier s'appréhende lui-même dans un certain contexte, autour d'une question centrale. Horace assimile d'abord son affection pour Mécène au dévouement de ce dernier pour Auguste. Il se présente comme un soldat qui, pour son ami, est prêt à faire son devoir dans la bataille qui s'annonce ; il aborde l'amitié comme un code, un ensemble de règles à respecter. Il réagit au sein d'un système prédéterminé de relations sociales et appuie sa décision en faisant appel à l'autorité des *topoi*. Le guerrier ne réfléchit pas, n'éprouve que sa détermination sincère ; il s'exprime sur un ton sec, dans une langue conventionnelle ; il organise son discours avec des figures de symétrie (parallélisme et chiasme) et pose des questions dont il connaît par avance les réponses. Mais Horace a développé une autre relation avec le destinataire du poème, et c'est au profit d'un autre visage qu'il utilise alors les ressources de l'expression et de

26. Voir ici L. C. WATSON, *op. cit.* (n. 1), p. 54 ; 74.

27. Ch. PERELMAN, *op. cit.* (n. 25), § 66.

28. Notre étude porte sur l'ἦθος au sens aristotélicien, à savoir l'image que l'auteur donne de lui-même à travers son discours (voir R. AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, Paris, 2006², p. 69-71 ou R. AMOSSY, « La notion d'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, 1999, p. 9-26). Cet aspect n'est pas pris en compte dans la perspective sociologique (inspirée d'E. Goffman) développée par E. OLIENSIS (*Horace*, 2008).

29. Il s'agit ici de l'image construite par le texte, l'auteur abstrait, que certains analystes et narratologues distinguent de l'auteur concret ou réel (voir par exemple les commentaires aux *Métamorphoses* d'Apulée de Groningen : M. ZIMMERMAN, *Apuleius. Book X*, 2001, p. 27-30 ; B. L. HIJMANS JR *et al.*, *Apuleius. Book IX*, 1995, p. 7-12 ; D. VAN MAL-MAEDER, *Apulée. Livre II*, 2001, p. 8-10).

l'argumentation. Dans la seconde partie du texte, la scène énonciative³⁰ change, et au dévouement presque unilatéral succède une affection réciproque : nous sommes dans un dialogue entre amis de longue date, qui autorise une plus franche connivence ; le statut de bienfaiteur de Mécène est rappelé, mais n'intervient pas dans la décision de l'auteur. C'est ici le poète habile à manier les richesses du langage qui fait valoir son point de vue, de manière moins directe, grâce à la puissance évocatrice des images et des comparaisons. Cet Horace-là est un homme humble attaché à la paix tranquille de la *uita otiosa*. Il est volontiers raisonneur, peut-être même moqueur, tente de persuader par les mécanismes de la réfutation et des arguments inattendus. Les figures sont plus nombreuses, la syntaxe plus lâche, les mots sont ceux de la langue parlée et de la comédie. Ce diptyque « éthotique » construit sur le thème de l'amitié interpelle par sa lucidité et par la prise de conscience (de la représentation) de soi dans une société qui valorise le collectif, les apparences et les hiérarchies. Même si, à aucun moment, Horace ne sort du cadre d'une relation (publique ou privée) avec autrui, la confrontation des deux parties de l'*Épode* révèle une préférence pour le rapport intime avec l'autre et une certaine importance accordée à l'individu qui est au centre du poème, sans oublier une touche d'humour et d'ironie. Tout le texte est une invitation à la double lecture, peut-être adressée à ceux qui sont proches de l'auteur, mais qui convient en outre très bien pour une pièce liminaire. Ainsi, même si Horace a exprimé dans la partie publique de l'*Épode* son adhésion au projet d'Octavien, son engagement inconditionnel auprès de son ami, il a nuancé son enthousiasme dans la partie privée du poème en justifiant sa décision par son affection pour Mécène. Dans les derniers vers, il use d'une jolie pirouette pour se distancier de grands événements qui se préparent.

Benoît SANS

Aspirant au FNRS

Université libre de Bruxelles

30. J'emprunte ce concept à l'analyse du discours et, plus particulièrement, à D. MAINGUENEAU (voir *Le contexte de l'œuvre littéraire*, 1993 ; *Analyser les textes de communication*, 1998 ; ou encore D. MAINGUENEAU, « Ethos, scénographie, incorporation » dans R. AMOSSY, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, p. 75-100).

Horace = NOS (v.1-14)		
	<p>Ibis <i>Liburnis inter alta nauium,</i> <i>amice, propugnacula,</i> <i>paratus omne Caesaris periculum</i> subire, <i>Maecenas, tuo :</i></p>	<p>ton martial</p> <p><i>topos</i> de l'amitié</p>
	<p><i>Quid nos quibus te uita si superstita,</i> <i>iucunda, si contra, grauis ?</i></p>	<p>question sèche - <i>topos</i> de l'amitié</p>
<p><i>Vtrumne iussi persequemur otium</i> <i>non dulce, ni tecum simul,</i></p>	<p>question disjonctive paradoxe <i>topos</i> de l'amitié</p> <p style="text-align: right;">chiasme</p>	<p><i>an hunc laborem, mente laturo decet</i> <i>qua ferre non mollis uiros?</i></p>
	<p><i>Feremus et te uel per Alpium iuga</i> <i>inhospitalem et Caucasum</i> <i>uel occidentis usque ad ultimum sinum</i> <i>forti sequemur pectore.</i></p>	<p>réponse affirmative avec chiasme - formes active et déponente - polysyndète positif - <i>topos</i> de l'amitié - retournement du paradoxe</p>

Horace = EGO (v. 15-34)	
<i>Roges, tuum labore quid iuuem meo imbellis ac firmus parum ?</i>	question au potentiel - inversion des cas - paradoxe
<i>Comes minore sum futurus in metu, qui maior absentis habet,</i>	fausse réponse mais vraie cause - forme périphrastique - amitié sans <i>topos</i>
comparaison homérique	<i>ut adsidens inplumibus pullis auis serpentium adlapsus timet, magis relictis, non, ut adsit, auxili latura plus praesentibus.</i>
<i>Libenter hoc et omne militabitur bellum, in tuae spem gratiae,</i>	reprise de la réponse mais forme passive
<i>non ut iuuenis inligata pluribus aratra nitantur meis pecusue Calabris ante sidus feruidum Lucana mutet pascuis neque ut superni uilla candens Tusculi Circaea tangat moenia.</i>	causes niées - polysyndète négatif animation ampleur épique
« d'ailleurs » finale en scène comique	<i>Satis superque me benignitas tua ditauit, haud parauero quod aut auarus ut Chremes terra premam, discinctus aut perdam nepos.</i>

BIBLIOTHECA CUMONTIANA

SCRIPTA MAIORA / SCRIPTA MINORA / SCRIPTA INEDITA

L'*Academia Belgica*, Aragno Editore et Brepols Publishers proposent une réédition complète des œuvres d'un grand historien des religions et des sciences, Franz Cumont (1868-1947). Cette entreprise se veut critique et scientifique. Elle a pour ambition de mettre en lumière les conditions intellectuelles dans lesquelles la pensée de l'historien s'est formée et épanouie et de mesurer le chemin parcouru, sur le plan des thématiques et des concepts autant que des méthodes, de lui à nous. L'œuvre de Cumont apparaît comme un carrefour d'idées et d'expériences ; elle a eu un rôle fondateur dans divers domaines et reste essentielle. La *Bibliotheca Cumontiana* comprendra les œuvres majeures de Cumont (*Scripta maiora*), ainsi que des *Scripta minora* (recueils thématiques d'articles) et de *Scripta inedita*. Chaque volume est pourvu d'une *Introduction* qui met les travaux de Cumont en perspective et fait le point sur la genèse de l'œuvre, ses sources, sa bibliographie, ses méthodes, ses questionnements et sa réception au sein des réseaux intellectuels.

(C. BONNET, W. GEERTS, D. PRAET)

Ouvrages déjà parus : *Les religions orientales dans le paganisme romain* (C. BONNET & Fr. VAN HAEPEREN) ; *Lux Perpetua* (A. MOTTE & Br. ROCHETTE).

À paraître :

(*Scripta maiora*) *Les Mystères de Mithra – Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains – Comment la Belgique fut romanisée. Essai historique – Studia Pontica – Les mages hellénisés – L'Égypte des astrologues – Afterlife in Roman Paganism – Études syriennes – Fouilles de Doura-Europos, 1922-1923.*

(*Scripta minora*) *Philosophie – Religions orientales et cultes à mystères – Religions orientales et transformation du paganisme – Astrologie et Magie – Christianisme et judaïsme – Manichéisme – Doura-Europos (Sâlihîyeh).*

Pour en savoir plus :

Academia Belgica
Via Omero, 8
I-00197 Rome
www.academia-belgica.it (rubrique « publications »)