

## Résumés / Abstracts

**Ewen BOWIE**, *Singing Rome*

**Abstract:** The paper first examines the very few surviving texts in which Greek choruses praise Rome or Romans, beginning with lines quoted by Plutarch from a paean lauding Flamininus at Chalcis in 174 BC, still performed in his day; continuing with Limenius' Delphic paean (128/7 BC or 106/5 BC), which ended with a prayer for Rome; then the hymn to Antinous from Kourion, presumably of AD 130-138. It notes that much now lost must have been composed for, and sung by, ὑμνωδοί in imperial cult, well attested in Pergamum and Ephesus, and it attempts to augment our understanding of such ὑμνωδοί by comparing evidence for the size and selection of χοροί at late 2<sup>nd</sup> c. Stratonicea for the cult of Zeus and Hecate at Panamara and at Laodicea on the Lycus in AD 136 or 137 for *theoriae* of young men and women to Claros. Finally it suggests that the 20 lines of Sapphic stanzas to Rome, ascribed by Stobaeus to "Melinno," were composed for choral performance between AD 120 and 150.

**Résumé :** L'article examine d'abord les rares textes conservés dans lesquels des chœurs grecs font l'éloge de Rome ou de Romains : les vers d'un péan louant Flamininus à Chalcis en 174 avant notre ère, cité par Plutarque et toujours exécuté à son époque ; le péan delphique de Liménios (128/7 av. J.-C. ou 106/5 av. J.-C.), qui finissait par une prière pour Rome ; et l'hymne à Antinoos, de Kourion, datant probablement de 130-138 ap. J.-C. Il note ensuite qu'un grand nombre de textes maintenant perdus devaient avoir été composés pour et chantés par des ὑμνωδοί dans le culte impérial, bien attesté à Pergame et Éphèse. Il tente par ailleurs d'accroître notre compréhension de ces ὑμνωδοί en comparant des témoins de la composition de χοροί (nombre et qualité des choreutes) à Stratonicee, vers la fin du II<sup>e</sup> siècle, pour le culte de Zeus et Hécate à Panamara, et à Laodicée du Lycos en 136 ou 137 ap. J.-C. pour des théories de jeunes gens et de jeunes femmes vers Claros. Enfin, il suggère que les 20 vers en strophes sapphiques de l'hymne à Rome attribué par Stobée à « Mélinno » ont été composés pour une exécution chorale entre 120 et 150 ap. J.-C.

**Pascale BRILLET-DUBOIS, Richard BOUCHON, *Figures de l'hospitalité dans le Péan de Philodamos***

**Résumé :** Le *Péan à Dionysos* composé par Philodamos et affiché dans le sanctuaire d'Apollon Pythien à Delphes a été exécuté pour la première fois lors de Théoxénies, durant lesquelles les Delphiens accueillait à la fois les dieux et des Grecs venus de partout. Il raconte comment le culte de Dionysos s'est propagé et comment, à l'instigation d'Apollon, une place lui a été faite à Delphes en particulier. L'article montre que non seulement le poème, mais aussi le monument qui nous le fait connaître, célèbrent les valeurs de l'accueil hospitalier, la réciprocité de la *xenia*, en imitant dans chacune de leurs dimensions — mythique, poétique, religieuse, fonctionnelle — les actes d'Apollon et des Delphiens dans le premier contexte de performance du péan.

**Abstract:** The *Paian to Dionysos* which was composed by Philodamos and inscribed on a stone in Apollo's sanctuary at Delphi was first performed for the Theoxenia, a festival during which the Delphians would both treat the gods to a feast and welcome hosts from all over Greece. It tells the audience how the cult of Dionysus was installed in different locations, and especially how the god was received by Apollo and the Delphians who were the first to honour him. The present paper argues that not only the poem but also the monument on which it was inscribed celebrate hospitality and its reciprocity by imitating the actions of Apollo and the Delphians at the time of the original performance of the *paian*. Thus myth, poetics, cult and inscriptional practices all connect as figures of *xenia*.

**Claude CALAME, *Le melos choral dans l'orchestra du théâtre attique : mimesis, performance et pragmatique tragique des formes hymniques***

**Résumé :** À l'écart de toute essentialisation du héros tragique, sinon du « tragique », la force esthétique, passionnelle et pragmatique de la tragédie attique tient autant à la dramatisation mimétique d'une action héroïque se développant dans la proximité des dieux qu'à une performance musicale ritualisée et insérée dans une célébration culturelle en particulier par les chants du chœur. De fait, qu'ils soient monodiques ou choraux, les chants méliques de la tragédie attique reprennent des formes culturelles et poétiques traditionnelles (hymnes, péans, hyménées, thrènes, etc.). Les poètes de la tragédie réorientent ces formes de chant rituel, du point de vue formel et du point de vue pragmatique, sur l'action héroïque représentée entre scène et orchestra; mais occasionnellement, le drame les insère dans l'acte culturel que constitue la performance tragique elle-même. Du chant et du rituel dans la tragédie, on passe donc à la tragédie comme performance musicale et comme rituel! C'est ce que l'on tente de montrer en interrogeant les formes et les fonctions dramatiques et rituelles assumées par les différentes formes hymniques qui ponctuent le déroulement de l'action mimétique de l'*Ion* d'Euripide.

**Abstract:** Without essentializing the tragic hero, let alone the “tragic,” one can observe that the aesthetic, emotive, and pragmatic power of Attic tragedy derives as much from the mimetic dramatization of a heroic action taking place in proximity to the gods as from a ritualized musical performance, inserted into a religious celebration, by virtue of the choir’s songs in particular. Indeed, whether monodic or choral, the melic songs of Attic tragedy reuse traditional cultural and poetic forms (hymns, paeans, wedding songs, threnoi, etc.). The poets of tragedy reorient these forms of ritual song, both formally and pragmatically, to the heroic action represented between the stage and the orchestra; but, occasionally, the drama inserts them into the rituals that constitute the tragic performance itself. From songs and ritual acts in tragedy, we arrive at tragedy as a musical performance and a ritual act. I put forward this argument by studying the dramatic and ritual functions that the various hymnic forms assume and that punctuate the progress of the mimetic action of Euripides’ *Ion*.

### **Christopher CAREY, *Seneca’s tragic hymns***

**Abstract:** Seneca’s tragic chorus was heir to a Greek tradition whose chorus reproduces a variety of songs, religious and secular, from the range of Greek cult and civic occasions and from the secular songbook to heighten the emotional effects of the tragedy and guide the reaction of its viewers, both those within the text and those within the theatre. Though Rome had no civic tradition comparable to that of the Greeks, audience were familiar with Greek lyric poetry, including the tragic chorus, and with Roman imitations and adaptations, and so readily receptive to a reproduction of its effects. This chapter examines a number of Senecan hymns in order to explore how far his tragic chorus creates a sense of a moment of cult performance. Many of his hymns have a literary or textual quality. There are however a number of hymns which achieve all the immediacy of performed cult song. And some of the effects are quite stunning. However, the specific influence in such cases is not inevitably or primarily tragic. The text sometimes leapfrogs the tragic originals to draw on Pindar and archaic lyric. And as well as appealing to Greek originals they also draw on recognisably Roman models. The result is therefore a fascinatingly eclectic mix of materials.

**Résumé :** Le chœur tragique de Sénèque est héritier de la tradition grecque, dont le chœur reproduit une grande variété de chants, tant religieux que profanes, issus de l’éventail des occasions culturelles et civiques ou de recueils profanes, dans le but de souligner les effets émotionnels de la tragédie et de guider les réactions de ceux qui y assistent, tant à l’intérieur du texte que dans l’enceinte du théâtre. Bien que Rome n’ait eu aucune tradition civique comparable à celle des Grecs, son public était familier de la poésie lyrique grecque, chœur tragique inclus, ainsi que des imitations et adaptations romaines, et donc tout à fait réceptif à la reproduction de ses effets. Ce chapitre examine différents hymnes de Sénèque pour définir dans quelle mesure son chœur tragique crée le sentiment d’un moment de performance culturelle. La plupart de ces hymnes se distinguent par leur qualité littéraire ou textuelle. Toutefois, bon nombre produisent toute

l'immédiateté de la performance d'un chant de culte — et certains effets sont assez impressionnants. Cependant, dans de tels cas, l'influence spécifique n'est pas nécessairement ni premièrement tragique. Le texte dépasse parfois les modèles tragiques pour s'inspirer de Pindare et de la lyrique archaïque; et autant que d'évoquer des originaux grecs, ils se réfèrent aussi à des modèles spécifiquement romains. Le résultat produit est donc un mélange fascinant de matériaux éclectiques.

### Jenny Strauss CLAY, *Dionysiac evasions: Horace, Odes 2.19 and 3.25*

**Abstract:** Horace's two odes to Bacchus, *C.* 2.19 and 3.25, should be considered dithyrambs, but they involve opposite trajectories. The former moves from a moment of Bacchic ecstasy to serene control, while the latter begins with a calm intention to praise Augustus that is suddenly interrupted as the poet is swept away like a Maenad in a dithyrambic frenzy to sublime heights that transcend political encomium.

**Résumé :** On devrait considérer les deux odes à Bacchus d'Horace, *C.* 2.19 et 3.25, comme appartenant au genre du dithyrambe, mais déployant des mouvements opposés. La première commence par un moment d'extase bachique pour parvenir à la fin à un état de sérénité et de contrôle, tandis que l'autre suit la trajectoire inverse : partant de l'intention de louer Auguste, le poète, brusquement pris d'une frénésie dithyrambique, est emporté dans des hauteurs sublimes qui transcendent le panégyrique politique.

### Lauren CURTIS, *Dancing for Diana: performance, fantasy, and lyric desire in Horace, Odes 2.12*

**Abstract:** This essay examines Horace's fantasies of female performance in the *Odes*. Focusing on the metapoetic figure of Licymnia in *Odes* 2.12, it argues that female song-and-dance traditions play a role in Horace's articulation of his own relationship with the history of lyric. I demonstrate that Licymnia is a versatile lyric performer capable of effortlessly bridging spatial, historical, and linguistic divides between occasions, settings, and contexts Greek and Roman, including those related to public cult practice. If we understand Licymnia in these terms, Horace's project of bicultural translation and transformation is framed as a desirable yet always somewhat elusive erotic fantasy.

**Résumé :** Cette étude examine les représentations de la performance féminine dans les *Odes* d'Horace. En se concentrant sur la figure métapoétique de Licymnia dans l'ode 2.12, elle montre que les différentes traditions de danses et de chants féminins jouent un rôle dans la manière dont Horace construit sa propre relation avec l'histoire de la lyrique. Licymnia est une interprète lyrique protéiforme, capable de combler facilement les abîmes spatiaux, historiques et linguistiques qui séparent les occasions, les lieux et les contextes grecs et romains, y compris lorsqu'ils sont liés à la pratique d'un culte public. Si nous considérons Licymnia dans cette perspective, le projet horatien de traduction et de transposition culturelle prend la forme d'un rêve érotique séduisant, mais toujours quelque peu insaisissable.

**Bénédicte DELIGNON**, *Les épithalames de Catulle et leur réception par Horace : mimesis, imitatio et performance*

**Résumé :** Dans les poèmes 61 et 62, Catulle cherche à représenter le rituel nuptial. Dans le *carmen* 61, pour créer l'illusion de la performance (*mimesis*), il s'appuie sur l'imitation littéraire de Callimaque et de la tragédie grecque (*imitatio*). Avec le chœur double du *carmen* 62, il construit un rituel imaginaire et représente sa performance en s'appuyant sur l'*imitatio* poétique du chant amébée et de son propre poème 34. Contrairement à Catulle, Horace compose un chant culturel réellement exécuté par un chœur double, le *Carmen saeculare*. Mais les odes IV, 1 et IV, 6 montrent que le recours au chœur double dans le *Carmen saeculare* a été favorisé par l'expérience poétique qu'en avait Horace grâce à Catulle et que le rituel imaginaire du *carmen* 62, par son efficacité mimétique, a nourri l'imaginaire religieux d'Horace.

**Abstract:** In poems 61 and 62, Catullus aims to represent a nuptial ritual. In *carmen* 61, the illusion of a ritual performance (*mimesis*) is based on the literary imitation of Callimachus and Greek tragedy (*imitatio*). With the double choir of *carmen* 62, Catullus constructs an imaginary ritual and represents its performance by relying on the poetic *imitatio* of amoebaeon songs and his own poem 34. Unlike Catullus, Horace composes a ritual song that was actually performed by a double choir, the *Carmen saeculare*. But odes 4.1 and 4.6 make it clear that the use of the double choir in the *Carmen saeculare* was favored by the poetic experience Horace gained from Catullus and that the imaginary ritual of *carmen* 62, by virtue of its highly effective *mimesis*, influenced Horace's religious imaginary.

**William FURLEY**, *A chorus for Kybele in a new papyrus from the Red Sea*

**Abstract:** This piece seeks to examine a new papyrus from the Red Sea which the first editors (Rodney Ast and Julia Lougovaya) entitled "Kybele on the Red Sea." I examine readings of the papyrus and the context in which they seem to fit. The papyrus points to a number of interesting points in the cult of Kybele, in particular the use of lashes (*ᾠστλιγγες*) in ritual flagellation. The second section contains a number of words which are compatible with what we know of metroac cult, for example in Pindar's Theban Dithyramb. In short, the papyrus opens an interesting window onto Kybele's cult in the Hellenistic, possibly even Classical, period. The range of metres used is reminiscent of classical tragedy, with lyric mixed with anapaestic metres, but dialectical considerations rule out classical Attic tragedy. Perhaps the fragment stems from a later, Hellenistic tragedy with metroac theme.

**Résumé :** Cet article a pour objectif d'examiner un nouveau papyrus de la Mer Rouge que ses premiers éditeurs (Rodney Ast and Julia Lougovaya) ont intitulé « Cybèle sur la Mer Rouge ». J'examine les leçons du papyrus et le contexte auquel elles semblent correspondre. Le papyrus évoque plusieurs éléments intéressants du culte de Cybèle, notamment l'usage de lanières (*ᾠστλιγγες*) pour la flagellation rituelle. La seconde

partie contient un certain nombre de mots compatibles avec ce que l'on sait du culte métrouaque, par exemple dans le dithyrambe de Pindare pour Thèbes. En bref, le papyrus ouvre une fenêtre intéressante sur le culte de Cybèle à l'époque hellénistique, peut-être même classique. L'éventail des mètres employés rappelle la tragédie classique, avec un mélange de formes lyriques et anapestiques, mais des éléments dialectaux excluent l'attribution du fragment à la tragédie attique classique. Peut-être provient-il d'une tragédie hellénistique à thème métrouaque.

### **Richard HUNTER, *Arion re-imagined***

**Abstract:** This is a study of the meaning and sources of Plutarch's version of the story of Arion, as told in the *Symposium of the Seven Sages*. The paper considers how Plutarch seeks to surpass Herodotus' famous narrative by filling in the gaps and offering a more coherent narrative causality; a central place is given in Plutarch both to religion and to music, and it is suggested that, in part, Plutarch has written an Apolline narrative to take the place of the earlier dithyrambic and Dionysiac narrative. The paper also considers the relation between Plutarch's account and, on the one hand, the lyric poem about Arion which is preserved by Aelian (*PMG* 939) and, on the other, surviving ancient accounts of Dionysus' encounter with the pirates who want to kidnap him.

**Résumé :** Cette étude porte sur la signification et les sources de la version de l'histoire d'Arion telle que Plutarque la raconte dans *Le Banquet des sept sages*. L'article examine comment Plutarque s'emploie à surpasser la célèbre version d'Hérodote en comblant les lacunes du récit et en présentant une causalité dramatique plus cohérente ; chez Plutarque, la religion comme la musique prennent une place centrale, et je suggère que, dans une certaine mesure, Plutarque a écrit un récit apollinien destiné à remplacer un premier récit dithyrambique et dionysiaque. L'article étudie également la relation entre la version de Plutarque et, d'une part, le poème lyrique sur Arion transmis par Élien (*PMG* 939) et, d'autre part, les récits anciens qui nous sont parvenus sur la rencontre entre Dionysos et les pirates tentant de le kidnapper.

### **Anne-Sophie NOEL, *L'adresse hymnique aux objets inanimés : performance, ontologie et agentivité des objets divins***

**Résumé :** Ce chapitre étudie un groupe d'adresses de style hymnique provenant de genres et d'époques variées (poésie lyrique grecque et latine, tragédie et comédie grecque, épigrammes hellénistiques). Elles ont pour point commun de prendre pour destinataires non des dieux ou des hommes ayant accompli des hauts faits, mais des objets « inanimés » qui leur sont associés. Ces adresses donnent l'impulsion à une performance lyrique ou théâtrale qui instituent l'objet, désigné par un « tu », comme interlocuteur potentiel détenant une puissance d'action à part entière. Cette étude vise alors à définir l'agentivité de ces objets, activée par la parole hymnique, et plus largement, à renouveler la réflexion, à la fois dans le champ de la littérature et de l'histoire de la reli-

gion, sur les objets qu'on nomme communément « attributs » des dieux mais qui ne s'épuisent pas dans une simple fonction iconique ou sémiotique. Leur participation à la puissance divine qu'ils peuvent incarner doit être repensée.

**Abstract:** This chapter focuses on a group of hymnic addresses from various genres and periods (Greek and Latin lyrical poetry, Greek tragedy and comedy, Hellenistic epigrams). These addresses have in common that they are not intended for gods or men who have accomplished great deeds but, rather, for “inanimate” objects associated with such figures. These addresses trigger a lyrical or theatrical performance that constructs the object, designated by the pronoun “you,” as a potential interlocutor, capable of acting in its own right. This study aims to define the agency of these objects, activated by the hymnic language, and, more broadly, to renew our understanding, both in the field of literature and the history of religion, of these objects that are commonly referred to as “attributes” of the gods. I suggest that they cannot be reduced to a simple iconic or semiotic function, and that their participation in divine power must be re-evaluated.

### **Pascale PARÉ-REY, *Performance et mimesis des formes hymniques dans les tragédies de Sénèque***

**Résumé :** Après une discussion sur le corpus des formes hymniques que l'on peut relever dans les tragédies de Sénèque, nous en donnons une description orientée vers la question de la performance. Puis nous recherchons des indices de cette performance : il s'agit de voir si et comment les personnages énonçant les hymnes nous disent quelque chose de cette activité et si, à partir de ces signes, on peut glisser vers des hypothèses de *mimesis*. Nous nous demandons notamment ce que ces hymnes tragiques imitent, et comment. Imitent-ils des pratiques religieuses, et si oui lesquelles ? celles d'une société grecque ou romaine ? Imitent-ils des textes ? Cela nous amène à explorer enfin le rapport entre lyrique tragique et lyrique horatienne, et à chercher quelle poétique Sénèque élabore dans ces hymnes.

**Abstract:** This paper begins with a discussion of the corpus of hymnic forms in Seneca's tragedies, paying special attention to questions of performance. It continues with an examination of the textual signs that indicate this performance. It asks what the tragic *personae* who sing these hymns can tell us about the act of performing them and whether such indications allow us to infer something about *mimesis*. If such tragic hymns are imitations, what do they imitate and how do they imitate it? Are they imitations of religious practices? If so, do they imitate Greek or Roman ones? Do they imitate texts? Finally, the paper explores the relationship between tragic and Horatian lyric and tries to identify which poetics Seneca elaborates in these tragic hymns.

**Maxime PIERRE**, *D'un char à l'autre : reconfiguration culturelle et religieuse de la Deuxième Olympique de Pindare dans l'ode I, 12 d'Horace*

**Résumé :** Malgré la disparition de l'occasion olympique et de la culture du chant choral, une renaissance du genre de l'épinicie est-elle possible à Rome ? Véritable tour de force, l'ode I, 12 d'Horace détourne le référent culturel et religieux grec au profit d'une reformulation culturelle romaine de ce genre. Substituant le char du triomphe au char olympique, Horace construit une épinicie vidée de ses valeurs athlétiques au profit d'une ode guerrière, célébrant les vertus du *princeps*. Ce faisant, le poète romain se livre à un jeu de substitution : l'histoire romaine remplace les généalogies familiales. L'empire et sa capitale, Rome, remplacent la géographie grecque des jeux. Cette *mimesis* est reformulée selon les exigences politiques, religieuses et littéraires du moment : elle ne fabrique pas un événement mais, au seuil des livres des *Carmina*, un monument à la gloire des *Iulii* et du *princeps*, nouveau héros et second de Jupiter capitolin sur terre.

**Abstract:** The archaic Greek choral culture and performance context of victory odes no longer exists in ancient Rome. Does this mean that the genre of *epinikion* completely disappeared? Rather than trying to reproduce a Greek poetic form as such, Horace's *Odes* 1.12 recreates the genre by adapting it to the religious and cultural context of Augustan Rome. By replacing the chariot of the Olympic winner of horse races with the chariot of triumph, Horace invents an *epinikion* that celebrates the glorious wars of the Roman empire rather than athletic values. In the same vein, he also replaces the genealogy of families with the history of Rome, and he substitutes the geography of the Roman empire to that of the athletic competitions. This *mimesis* is perfectly fitting to the new order of imperial time: it does not celebrate a local event but inaugurates a monument, a space for eternity. Now, instead of the Olympic Zeus, we have an Olympian Jupiter ruling the world with Augustus at his side.

**Ian RUTHERFORD**, *Agonistic paeans: the case of Roman Termessos*

**Abstract:** Unlike some other genres of lyric poetry, paeans are usually believed never to have been performed in competitions. In this paper I discuss a late exception to this rule, which has not previously been brought into the discussion. These are agonistic paeans performed in Termessos in Pisidia in the early 3<sup>rd</sup> century AD, attested in local inscriptions. Either this is an innovation of Roman Anatolia (where song culture thrived), or it is evidence for a much earlier practice which happens to be poorly represented in surviving sources.

**Résumé :** Contrairement à d'autres genres de poésie lyrique, on considère généralement que les péans n'ont jamais donné lieu à des concours. Dans cet article, je présente une exception tardive à cette règle, qui n'a encore jamais été discutée. Il s'agit de péans agonistiques exécutés à Termessos en Pisidie, au début du III<sup>e</sup> siècle de notre ère et attestés par des inscriptions locales. Soit ces péans constituent une innovation de



l'Anatolie romaine (où la culture du chant était florissante), soit ils sont le témoin d'une pratique bien plus ancienne, très peu représentée dans les sources dont nous disposons.

**Maryse SCHILLING**, *L'hymne grec et la fabrique du divin dans la Rome d'Auguste (Horace, Odes IV, 6)*

**Résumé :** Bien qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une performance publique, l'ode IV, 6 d'Horace s'ancre profondément dans son contexte de composition, la Rome du principat d'Auguste. En effet, le poète s'approprie les procédés traditionnels de l'hymne et ses modèles grecs dans un but qui n'est pas simplement esthétique. L'évolution d'Apollon dans l'ode et les épithètes inédites qui lui sont attribuées ouvrent un champ de réflexion sur la réélaboration des figures divines à l'époque du prince. La mise en scène du poète dans l'hymne constitue quant à elle non pas un commentaire du *Carmen saeculare*, ni un jeu littéraire purement autoréférentiel : c'est la place et le rôle du *vates* et de la forme hymnique dans la cité romaine que le poète interroge à travers elle.

**Abstract:** Although Horace's *Odes* 4.6 was not performed publicly, the ode is nevertheless deeply connected to the circumstances of composition in Rome during Augustus' Principate. Indeed, Horace uses traditional features of hymns and adapts Greek models in a way that cannot exclusively be accounted for aesthetically. The changing representation of the figure of Apollo and the unprecedented epithets used to describe the god invite reflections on the renewal of divine figures during the Principate. Furthermore, by putting his own *persona* on stage in the hymn, Horace is not commenting on the *Carmen Saeculare* nor engaging in a literary, self-referential game; rather, he is drawing attention to the role of the *vates* and of the hymnic form in imperial Rome.