



HAL
open science

L' *ν* εισμα διηνεκς ou la poétique de l'épopée en question: Etude de quelques manifestations de la uox poetae dans les Métamorphoses d'Ovide

Florence Klein

► **To cite this version:**

Florence Klein. L' *ν* εισμα διηνεκς ou la poétique de l'épopée en question: Etude de quelques manifestations de la uox poetae dans les Métamorphoses d'Ovide. Emmanuelle Raymond. Vox Poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine, CEROR, pp.335-354, 2011, 978-2-904974-38-0. hal-01302131

HAL Id: hal-01302131

<https://hal.science/hal-01302131>

Submitted on 13 Apr 2016

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.

L' ἔν ἄεισμα διηγεῖς ou la poétique de l'épopée en question :
Etude de quelques manifestations de la *uox poetae* dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

Florence Klein,
Université Charles-de-Gaulle Lille III

De par la forte singularité générique qui est la sienne, la présence du poème d'Ovide dans un volume consacré au genre épique semble parfois poser plus de questions qu'elle ne contribue à en résoudre ; mais en l'occurrence, puisque il s'agit ici de réfléchir sur la *uox poetae* dans l'épopée, l'étude des *Métamorphoses* me paraît d'autant plus légitime que c'est précisément sur ce problème même (à savoir, la situation du poème au sein de la tradition épique) que, selon moi, s'exprime une *uox poetae* dont je tenterai de repérer et d'analyser quelques manifestations au fil du texte ovidien.

Pour cela, il me faut commencer par préciser ce que, dans cette perspective, je désigne par l'expression *uox poetae*. Le narrateur premier des *Métamorphoses* est souvent présent dans son texte, que ce soit, par exemple, pour condamner ou défendre, voire avertir, un personnage, ou encore pour tantôt formuler des doutes sur la véracité d'une histoire supposée plus invraisemblable que les autres, tantôt inviter l'auditoire à croire sans réserve à la fable qui lui est contée – tout cela répondant à des stratégies variées. Cependant, ce n'est pas à ces modulations de la voix narrative que je m'intéresserai, mais bien plutôt à la voix du poète définie comme instance dont le texte se dote pour servir d'autorité responsable de l'œuvre, c'est-à-dire 'répondant' de sa composition et de ses choix esthétiques.

Le destinataire de la *uox poetae* ainsi comprise n'est donc pas le « narrataire premier » des histoires fabuleuses, qui relève lui-même de la fiction installée par le poème, autant que l'est son « narrateur premier »¹, mais le lecteur (ou l'auditeur) dont la réception de l'œuvre est orientée par des horizons d'attente esthétiques et génériques.

Quelles sont alors les modalités d'émergence dans le texte (hors du lieu spécifique qu'est le proème) de cette « voix du poète » ? Il me semble que, contrairement à la voix éminemment subjective du narrateur premier, la *uox poetae* ne passe pas de manière privilégiée par le canal de la première personne du singulier ou des interjections qui traduisent l'émotion ou le parti pris. En tant qu'instance à laquelle est attribuée la responsabilité de la poétique de l'œuvre, cette voix se fait entendre autrement : elle est notamment faite d'échos intertextuels, de ces résonances et dissonances au moyen desquelles le texte se positionne par rapport à ses modèles. Je voudrais alors montrer comment peut émerger, avec la contribution du 'lecteur idéal' et de sa mémoire poétique, une *uox poetae*, ainsi définie comme l'autorité responsable de la composition de l'œuvre et des choix esthétiques qui contribuent à situer cette dernière – et éventuellement à la distinguer – à l'intérieur d'une tradition générique donnée.

Il s'agira donc ici d'observer diverses manifestations, dans les *Métamorphoses*, d'une *uox poetae* comprise comme l'instance assumant et revendiquant, de l'intérieur du texte, une certaine conception de l'épopée, par rapport à deux questions qui forment l'horizon d'attente du lecteur sur le point de lire un poème épique à la fin du premier siècle avant J.-C. : la première de ces questions est celle de la réception romaine de l'héritage callimachéen et, en particulier, du prologue des *Aitia* ; la seconde est celle du rapport au modèle de l'*Enéide* –

¹ Sur la fiction de la communication narrative dans les *Métamorphoses*, cf. par ex. S. WHEELER 1999.

illustre précédent vis-à-vis duquel doit nécessairement se positionner un poète épique post-virgilien.

Tout d'abord, donc, à l'époque augustéenne, un des problèmes sur lesquels on peut attendre une 'réponse' de la *uox poetae*, en tant qu'instance responsable de l'œuvre, est celui de la conciliation du modèle de Callimaque et de la composition d'une épopée.

En effet, comme on le sait, le paysage littéraire de la fin du premier siècle avant J.-C. est structuré par la *recusatio* qui oppose une esthétique placée sous la bannière de Callimaque à l'écriture d'un poème épique sur des sujets belliqueux ou les hauts faits du prince². En cela, le début du prologue des *Aitia*, dans lequel le poète alexandrin se défend contre les attaques de ses adversaires – qui l'accusent principalement, comme l'ont montré les spécialistes, de ne pas avoir, tout en chantant les rois et les héros en plusieurs milliers de vers, composé un poème continu et d'un seul tenant³ – est revendiqué comme modèle par les genres dits mineurs (comme la bucolique ou l'élégie) pour justifier le refus de rédiger une épopée. C'est ainsi que ce qui consistait à l'origine en une querelle esthétique portant sur des questions de style et de composition – l'enjeu de cette controverse opposant Callimaque à ceux qu'il surnomme « les Telchines » étant la discontinuité narrative d'une œuvre caractérisée comme un οὐχ ἔν ἄεισμα διηνεκές) – s'est trouvé réengagé à Rome dans un contexte différent, pour être alors associé à une problématique générique⁴ ; dès lors, le « poème continu et d'un seul tenant » que Callimaque se serait vu reprocher de n'avoir pas écrit a été, la plupart du temps, rétrospectivement réinterprété à l'époque augustéenne comme désignant le genre épique.

Dans un tel contexte ainsi structuré par l'opposition – fût-elle ainsi reconstruite – entre les principes esthétiques de Callimaque et le genre de l'épopée, on peut *a priori* s'attendre à ce qu'un poème épique de la fin du premier siècle se positionne sur cette question de l'héritage poétique callimachéen et de son éventuelle compatibilité avec le genre de l'épopée. Et, de fait, que cet ἄεισμα διηνεκές évoqué dans le prologue des *Aitia* soit bien au centre du problème que (se) pose le texte ovidien lorsqu'il se définit lui-même comme une épopée – et qu'il soulève par là la question de sa propre fidélité à l'héritage callimachéen –, cela est bien confirmé par le quatrième vers du texte, où, par la *uox poetae* du proème, le texte se désigne, de manière problématique, comme un *perpetuum carmen*, c'est-à-dire comme l'équivalent de cet ἄεισμα διηνεκές refusé par Callimaque⁵. Nous reviendrons sur ce proème ; mais notons, pour l'instant, que c'est en terme de continuité d'une composition linéaire qu'à la fois se fait

² Cf. par ex. VIRG. *B.* VI, 3-8 ; PROP. *El.* II, 1, 39-42 ; III, 1, 1-8 ; HOR. *O.* I, 6.

³ Cf. CALL. *Aitia* fr. 1, 3-5 Pf : εἴνεκε]ν οὐχ ἔν ἄεισμα διηνεκές ἢ βασιλ[η |]ας ἐν πολλαῖς ἡνυσσὰ χιλιάσιβ | ἡ.....]ουσι ἡρωας...., « parce que je n'ai pas achevé un poème un et continu, en chantant les rois et les héros sur plusieurs milliers de vers... ». Dans ces vers, Callimaque rapporte les griefs que lui auraient adressés les Telchines : la question est de savoir si ces derniers lui reprochaient de n'avoir pas écrit un long poème continu sur les rois et les héros (ce que l'on a rétrospectivement assimilé au refus callimachéen d'écrire une épopée), ou s'ils le critiquaient pour avoir écrit un long poème sur les rois et les héros, mais dans un style discontinu, constamment interrompu par des digressions – ce que sont, de fait, les *Aitia*. La seconde solution est la plus vraisemblable, même si Callimaque, dans la perspective polémique qui est la sienne, présente ce chef d'accusation de manière volontairement ambivalente. Sur cette question abondamment commentée, on pourra se reporter par exemple à A. CAMERON 1995 qui, s'il n'est pas le premier à avoir rejeté l'interprétation du prologue des *Aitia* en terme générique, qui a longtemps prévalu, lui a du moins porté le coup de grâce ; aux nombreux arguments rassemblés par ce dernier, on ajoutera ceux qu'offrent la minutieuse « (re)lecture » du texte proposée par B. ACOSTA-HUGHES et S. A. STEPHENS 2002 (sur cette relecture, cf. *infra* n. 34).

⁴ Sur les diverses reconstructions rétrospectives du modèle de Callimaque par les poètes augustéens pré-ovidien et l'infléchissement de la controverse esthétique en *recusatio-excusatio* d'ordre générique, cf. F. KLEIN 2008.

⁵ Cf. OV., *M.* I, 2-4 : *Di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen*, « Dieux – puisque vous avez aussi changé celles-ci – prêtez un souffle favorable à mon entreprise et conduisez ce poème continu de la première origine du monde jusqu'à mon époque ».

l'identification générique du poème comme épopée et qu'est posé le problème de sa compatibilité avec une esthétique callimachéenne.

Or il se trouve, en outre, que cette problématique d'une intrigue continue et linéaire propre au genre épique constitue aussi un élément d'identité générique permettant à Ovide de se positionner par rapport au modèle de Virgile, dans la mesure où cette question de la linéarité épique est fortement présente dans l'*Enéide*.

Cette dernière semble en effet avoir fortement dramatisé l'opposition entre, d'une part, l'unité et la linéarité de l'œuvre épique tendue vers l'achèvement du *télos* et, d'autre part, le risque d'une narration discontinue et éclatée. Ainsi, pour reprendre (partiellement) la terminologie de David Quint, on peut rappeler que, selon ce dernier, l'épopée virgilienne se définit comme « poème des vainqueurs » par la mise en avant de la linéarité téléologique d'une intrigue orientée vers l'achèvement du but qu'ordonne le destin, le *fatum* ; mais, poursuit D. Quint, le poème de Virgile désigne également son propre contre-modèle, sous la forme d'une organisation alternative qui ferait se succéder des épisodes déconnectés et présentés comme fortuits : c'est ainsi, que le paradigme odysseén, avec ses errances en mer au gré des souffles changeants de la fortune – qui se traduisent sur le plan narratif par des retours en arrière, une circularité digressive et d'incessants détours –, est surtout présent au début du poème pour être ensuite conjuré et dépassé⁶. Or, si la tempête et les vents qui commencent par déporter hors de sa route le navire d'Enée – et, avec lui, la trajectoire du poème – thématisent un type de composition non linéaire, fait d'épisodes isolés et de digressions, il faut souligner que l'épopée virgilienne nous donne à voir non pas seulement le dépassement, mais aussi, finalement, la réintégration de ces errances digressives dans la linéarité d'ensemble du récit, de même que les contingences de la *fortuna* peuvent être réintégrées dans le déroulement téléologique du *fatum*.

Cette exigence, dans la composition épique virgilienne, d'une linéarité qui sache réintégrer en elle ses *excursus* digressifs a notamment été étudiée, pour ce qui est de l'épisode carthaginois, par Alain Deremetz dans un article dont je voudrais ici reprendre quelques éléments. Tout d'abord, quand, au début de l'*Enéide*, Eole relâche (à la demande de Junon) les vents dont il a la garde et qu'alors la tempête déporte le navire d'Enée vers les rivages de la Libye, on sait que, avec cette déviation par rapport à la trajectoire fixée par les destins pour la mission du héros, l'*excursus* carthaginois menace indissociablement le déroulement du *fatum* et la linéarité de l'œuvre épique. Dès lors, pour reprendre le contrôle de cet écart qui perturbe à la fois l'accomplissement des destins et le déroulement 'aristotélécien' du poème tendant vers son *télos*, Jupiter envoie Mercure mettre fin à la *mora* (la pause que constitue le séjour du héros à Carthage qui retarde le cours du *fatum* comme celui du récit) en ordonnant au héros de reprendre sa course⁷. C'est ainsi qu'au début du livre V, Enée repart en mer et quitte les rives de la Libye ; aussitôt, la trajectoire de son navire est à nouveau détournée par une autre tempête : en effet, à peine la flotte est-elle partie que les vents changent, et Palinure, qui ne parvient pas à garder son cap, suggère au héros de modifier leur route pour aller « là où la Fortune les appelle ».

*Mutati transuersa fremunt et uespere ab atro
consurgunt uenti atque in nubem cogitur aer
nec nos obniti contra nec tendere tantum*

⁶ Cf. D. QUINT 1993

⁷ Pour l'envoi de Mercure comme refus de la *mora* qui entrave le déroulement des destins (et, donc, la linéarité de l'intrigue épique), cf. par ex. VIRG., *En.* IV, 235 où Jupiter demande à Mercure pourquoi Enée s'attarde encore à Carthage (*qua spe... moratur ?*) et IV, 569 où Mercure, apparu en songe à Enée, lui ordonne de cesser tout retard (*rumpe moras*).

*sufficimus. Superat quoniam Fortuna, sequamur,
quoque uocat, uertamus iter*.....⁸

Ainsi contraints de suivre la direction que leur impose la Fortune et ses vents de tempête, les Troyens arrivent aux plages déjà connues de la Sicile⁹, c'est-à-dire au lieu d'où ils étaient partis juste avant d'être déportés vers Carthage à cause de la tempête du livre I. Selon Alain Deremetz, ce retour au point de départ signale alors la clôture sur lui-même de l'épisode digressif, conformément à la représentation traditionnelle de la digression dans l'antiquité¹⁰ ; il montre comment le poète suggère, par plusieurs éléments de composition, que les événements de Carthage constituent « les accidents nécessaires d'un récit qui, en dépit de ses détours et de ses errements apparents, retrouve toujours son cours, son ordre et sa fin »¹¹. De même que, dans l'ordre de l'histoire, l'amour qui retardait Enée à Carthage (*moratur*) représentait un risque pour l'accomplissement de sa mission – risque réparé par l'intervention des dieux –, de même dans l'ordre du récit, il constitue « un épisode dont le poète a su maîtriser le développement et contrôler les limites, échappant ainsi au reproche de faire ce qu'Aristote appelle des 'histoires à épisodes' »¹². En effet, si, selon ce dernier, dans la composition du poème épique centré sur une action unique et achevée, les épisodes (par rapport au « schéma général » de l'intrigue) apportent au poème son ampleur et sa beauté, ils doivent néanmoins toujours s'intégrer dans la logique de l'histoire en contribuant à mener l'action jusqu'à son terme ; dans le cas contraire, le poème court le risque de devenir « une histoire à épisodes », c'est-à-dire une succession d'épisodes qui se suivent au hasard, sans vraisemblance ni nécessité¹³. C'est alors ce risque qui a été ici conjuré par Virgile : à l'image de la *fortuna* 'positive' qui, au début du livre V, a servi les desseins du *fatum*, l'épisode carthagois est clos sur lui-même et se voit finalement réintégré dans le « schéma général ».

On peut alors supposer que ce modèle de la linéarité téléologiquement orientée du récit dans l'œuvre virgilienne, qui dramatise de la sorte la question du contrôle du récit épique et de son ordre ainsi que le dépassement et l'intégration de son contraire, constitue pour le lecteur de l'épopée ovidienne un horizon d'attente générique par rapport auquel pourra émerger, dans le texte de ce dernier, une *uox poetae* comme instance assumant une conception différente de la composition d'une épopée, qui pourrait – comme nous le verrons ensuite – permettre de concilier choix du genre épique et refus callimachéen du poème continu et linéaire.

Nous allons dès lors considérer successivement deux exemples d'apparition de cette *uox poetae* : avec le premier, nous verrons comment celle-ci peut se faire entendre dans un espace minimal, en l'occurrence, en se logeant au creux d'un simple adverbe ; avec le second, nous observerons comment, par le biais d'un réseau d'images plus développées (permettant la reprise de l'utilisation virgilienne du motif de la tempête pour thématiser la clôture de l'*excursus* digressif), la *uox poetae* du proème est diffractée, et complétée voire corrigée, dans le poème lui-même.

⁸ VIRG., *En.* V, 19-23 : « Les vents qui ont tourné frémissent par le travers, ils se lèvent du côté de Vesper assombri et l'air se condense en nuage. Nous ne sommes pas assez forts pour leur tenir tête, ni même pour lutter autant qu'il le faudrait. Puisque la Fortune l'emporte, suivons-la et tournons notre route dans la direction où elle nous appelle ».

⁹ Cf. VIRG., *En.* V, 32-34.

¹⁰ Pour un bilan sur la digression, la nécessité de sa clôture et sa représentation figurée comme une boucle revenant au point d'où l'on s'était écarté, cf. par ex. F. DESBORDES 1982.

¹¹ A. DEREMETZ 1994, p. 154.

¹² A. DEREMETZ 1994, p. 155.

¹³ ARSTT. *Poet.* IX, 51b33-34 ; cf. A. DEREMETZ 1994 p. 160.

1) L'émergence de la *uox poetae* dans un adverbe (*forte*) ? A propos de la trajectoire de Mercure comme image de la discontinuité narrative de l'épopée ovidienne.

Si, du point de vue de l'*Enéide*, la composition épique alternative – odysseenne –, caractérisée par la discontinuité, est thématifiée par la trajectoire errante du navire du héros, ballotté par les vents de tempête qui permettent – et figurent – l'écart digressif ou la circularité narrative, dans les *Métamorphoses*, cette discontinuité du récit est tout à la fois permise et représentée par les trajectoires aériennes de personnages volants (emportés par leurs propres ailes ou sur un char céleste) qui permettent à ces derniers de passer directement d'un lieu à l'autre et, donc, d'un épisode à l'autre¹⁴.

On observera ici l'exemple de Mercure, dieu ailé dont les déplacements géographiques relient entre elles diverses histoires isolées – ce qui relève de ces transitions artificielles, et affichées comme telles, qui ont été souvent reprochées au poète. Au livre II, donc, Mercure apparaît pour dérober les bœufs d'Apollon, ce qui entraîne sa confrontation avec Battus et la métamorphose de ce dernier en pierre ; après avoir ainsi châtié celui qui l'avait dénoncé, Mercure s'envole dans les airs (sans qu'on sache ce qu'il fait des bœufs !) et survole l'Attique. Or, comme il se trouve que, par hasard, passait par là un groupe de jeunes filles, l'attention du dieu est attirée par les jolies vierges, et par l'une d'elles en particulier, Hersé, qu'il tente de retrouver pour s'unir à elle ; il en sera alors empêché par la soeur de la belle, Aglauros : là encore, le dieu pétrifie l'opposante qui contrarie ses desseins, puis s'envole immédiatement (sans que l'on sache, non plus, ce qu'il advient de son histoire avec Hersé...). Aussitôt emporté par ses ailes, donc, Mercure rejoint l'Olympe, d'où Jupiter réoriente aussitôt sa course dans une nouvelle direction puisqu'il l'envoie, en lui ordonnant de ne pas tarder, en Asie Mineure où se doit se dérouler le rapt d'Europe :

*pelle moram solitoque celer delabere cursu*¹⁵.

Dans ce contexte, l'expression *pelle moram* est intéressante en ce qu'elle évoque la manière dont, dans l'*Enéide*, Mercure presse le départ du héros à qui il a enjoint de reprendre sa course interrompue : *rumpe moras*¹⁶. La formule pourrait alors faire référence au précédent virgilien, dans lequel Enée est rappelé à la linéarité du récit par Mercure lui-même ! Cette injonction du Jupiter ovidien est alors d'autant plus piquante que le dieu qui vient de dévier son chemin par désir érotique est précisément celui qui, au livre IV de l'*Enéide*, avait reproché au héros de retarder la course du *fatum* (et, avec elle, celle du récit) en cédant à la tentation amoureuse et lui avait ordonné de renoncer à l'amour de Didon pour reprendre la route prévue par les destins. Cependant, contrairement à ce modèle, où cet ordre donné par le dieu signifie l'exigence du retour – après la pause digressive – dans la droite ligne du *fatum* et du récit, ici rien n'indique le retour à une ligne directrice que l'on aurait quittée. Le souvenir de l'exigence virgilienne de ne pas accumuler de « retard » qui nuirait à la linéarité de l'intrigue apparaît ici comme ironique, dans la mesure où l'histoire d'Europe – elle-même inachevée, comme celles des bœufs d'Apollon ou de la conquête d'Hersé, et apparaissant au fond comme

¹⁴ Les divers récits des *Métamorphoses* sont souvent reliés entre eux par l'envol de dieux, de personnages ailés ou conduisant des chars volants, ce qui leur permet de 'sauter' d'un point à l'autre, pour une narration plus discontinue encore que dans le paradigme odysseien des errances en mer comme principe de composition épique (tel qu'il est repris par exemple dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes). On pourrait citer, par exemple, l'envol de Borée, au livre VI des *Métamorphoses*, d'ailleurs relayé par l'improbable trajectoire du char volant de Médée, pour un long *excursus* lui-même faits d'écarts et de retours en arrières multiples, ou encore celui d'Hyménée entre les livres IX et X (clairement désigné comme thématifiant une digression (*M. X,1-2 : inde ... digreditur*). Pour une analyse détaillée de tels déplacements célestes associés à la composition discontinue et digressive de l'œuvre, cf. F. KLEIN 2008.

¹⁵ OV., *M. II*, 838 : « bannis tout retard et descends d'ici à toute vitesse, de ton allure habituelle ».

¹⁶ VIRG., *En. IV*, 569.

une transition vers l'épisode suivant, celui de Cadmos¹⁷ – n'est pas plus, au regard de l'ordonnance générale de l'œuvre, un *télos* que celles qui la précèdent ou la suivent.

C'est au sein de ce cadre que nous pouvons alors nous intéresser de plus près au vol de Mercure comme lien entre ces épisodes successifs, et voir comment cette trajectoire pour le moins brisée et changeante non seulement permet la discontinuité narrative de cette suite d'histoires déconnectées mais, en outre, nous offre, simultanément et à un autre niveau de lecture, la représentation métaphorique de cette même discontinuité de la parole poétique des *Métamorphoses*.

Revenons ainsi sur la course ailée qui éloigne le dieu (et le lecteur avec lui) de Battus, pour le conduire, sans but spécifique ni destination précise, au-dessus de l'Attique, où le hasard place sur son chemin – de manière parfaitement anachronique, d'ailleurs, comme cela a été relevé par les commentateurs¹⁸ – le groupe des vierges revenant des Panathénées :

*Hinc se sustulerat paribus Caducifer alis
munychiosque uolans agros gratamque Mineruae
despectebat humum cultique arbusta Lycei.
Illa forte die castae de more puellae
uertice supposito festas in Palladis arces
pura coronatis portabant sacra canistris.
Inde reuertentes deus aspicit ales iterque
non agit in rectum, sed in orbem curuat eundem.*¹⁹

A la vue des jeunes filles, donc, Mercure cesse de diriger son chemin tout droit (*iter... non agit in rectum*), et tourne sur lui-même en décrivant des cercles. Cette image correspond à la représentation figurée de la digression, et l'on pourra en particulier relever la présence des mêmes termes pour dire le « droit chemin » du discours (*iter rectum*) dont s'écarte le locuteur : *cum ... a recto itinere declinet oratio* trouve-t-on par exemple chez Quintilien²⁰ ; on retrouve d'ailleurs ce vocabulaire commun (avec, en l'occurrence, la formule *declinare / inclinare cursus*) quelques vers plus loin, à propos de la trajectoire de Mercure (et donc de celle de la narration qui en dépend) lorsque, après avoir ainsi tourné en rond, le dieu infléchit sa course pour tracer, en le répétant, un cercle dans les airs, ce qui lui permet de contempler à loisir les jeunes vierges :

¹⁷ Soulignant l'inachèvement de cette histoire consacrée à l'enlèvement d'Europe – interrompue avant que l'amour de Jupiter soit consommé –, Karl Galinsky écrit, à propos de la séquence tout entière (les bœufs d'Apollon, Hersé puis Europe) : « these episodes finish in inconsequentiality » (K. GALINSKY 1975 p. 94), et cite les remarques de D. A. Little à propos de cet épisode d'Europe : « we have the confusing impression, as elsewhere in the *Metamorphoses*, that everything is transitional, the preparation for a story that never comes » (D. A. LITTLE, *The Structural Character of Ovid's Metamorphoses*. University of Texas Dissert. 1972, p. 98, cité par K. GALINSKY 1975 p. 95).

¹⁸ Cf. W. S. ANDERSON 1997, p. 318 « No doubt, the audience would enjoy the obvious unmythical anachronism » ; A. BARCHIESI 2005, p. 296 (*ad. M. II*, 709-710).

¹⁹ Ov., *M. II*, 708-715 : « De là, le dieu au caducée s'était élevé grâce à ses deux ailes et, en volant, jetait ses regards sur les champs de Munychie, la terre chère à Minerve et les arbres bien entretenus du Lycée. Le hasard voulut que ce jour-là de pures jeunes filles, selon la coutume, portassent à la citadelle de Pallas en fête les saints objets de son culte, dans des corbeilles couronnées de fleurs qu'elles avaient placées sur leur tête. Comme elles en revenaient, le dieu ailé les aperçoit : il cesse de poursuivre son chemin tout droit mais l'infléchit pour tourner en rond, traçant un cercle plusieurs fois répété ».

²⁰ Cf. QUINT., *IO IV*, 3, 14 : *cum tot modis a recto itinere declinet oratio* (« quand il y tant de manières, dans un discours, de s'écarter de la route droite »). On trouve également ailleurs, chez Quintilien, cette même image de l'*iter rectum* dont le locuteur dévie pour désigner la digression : cf. QUINT., *IO IV*, 2, 104 (à propos de la nécessaire brièveté de la digression : *uelut recto itinere depulsi*).

*Sic super Actaeas agilis Cyllenius arces
inclinat cursus et easdem circinat auras.*²¹

Ayant ainsi cessé de tracer son chemin tout droit, et ayant modifié sa course comme le fait l'auteur d'une digression²², le dieu tombe amoureux d'Hersé, et, pour la rejoindre, change alors complètement de direction (*uertit iter*) :

*uertit iter caeloque petit terrena relicto.*²³

Ainsi, le vol de Mercure, qui permet sans autre forme apparente de motivation de relier entre elles les séquences consacrées respectivement à Battus, d'une part, et à Hersé et Aglauros, de l'autre, est présenté comme une course erratique et digressive, qui en fait l'équivalent métaphorique de la composition de cette « histoire à épisodes », où, selon la définition d'Aristote, ces derniers donnent l'impression de se succéder par un seul principe de hasard et sans nécessité.

Il est alors intéressant de rapprocher l'emploi de la formule *uertere iter* de celui qui accompagne, dans l'*Enéide*, la fin de l'*excursus* carthaginois (ordonnée par le même Mercure, qui, chez Virgile, était au service de l'accomplissement des destins et de la droite linéarité du poème). Employée par Palinure qui annonçait à Enée qu'il leur fallait suivre la route où les appelait la fortune (*superat quoniam fortuna, sequamur, / quoque uocat, uertamus iter*), elle signifiait alors, comme on l'a vu, le retour au lieu d'où les Troyens étaient partis avant d'être déportés par la tempête initiale, la nette clôture de cet épisode digressif et sa réintégration dans le 'schéma général' du poème ; ici, au contraire, les mêmes mots (*uertit iter*) sont employés pour introduire un nouvel écart, donné comme fortuit, dans la trajectoire du dieu, qui figure la composition constamment digressive de cette succession d'épisodes distincts.

Et de fait, le caractère fortuit de cette digression qu'est l'histoire d'Hersé et Aglauros est précisément indiqué par l'adverbe *forte* : c'est par le fait du hasard et de la *fortuna* que la trajectoire du dieu a croisé la route des jeunes filles revenant des Panathénées, précisément ce jour-là (*illa forte die...*). De plus, cette évocation du hasard comme cause de la rencontre qui a entraîné cette déviation dans la trajectoire du dieu – et, par là, dans la ligne du récit ovidien – est d'autant plus signifiante que cette rencontre est en fait impossible si ce n'est au prix de l'évident anachronisme que nous avons mentionné ; ce dernier invite alors à lire dans ce *forte* non pas seulement l'évocation d'une (impossible) contingence, mais bien plutôt le signal du choix délibéré de placer cette succession d'épisodes sous le signe de la *fortuna* comme mode de composition épique.

Avec ce faisceau d'éléments qui évoquent l'*Enéide*, en faisant des errances célestes de Mercure le contraire de la linéarité téléologique à laquelle ce même dieu ramène Enée, et en convoquant (avec notamment la formule *uertere iter*) le précédent virgilien de la soumission et de la réintégration de la *fortuna* à la droite ligne du *fatum* comme exigence de maîtrise des écarts digressifs, il est possible d'entendre dans l'emploi de ce terme *forte* la voix du poète, ou plus précisément la *uox poetae* définie comme instance responsable de la poétique de l'œuvre, qui souligne et assume les choix esthétiques par lesquels l'épopée ovidienne se distingue du modèle générique de Virgile.

On voit en effet que c'est grâce à ces échos intertextuels que l'adverbe peut se comprendre non pas seulement à un niveau référentiel – pour désigner le hasard qui a placé

²¹ Ov., *M. II*, 720-721. « Ainsi, au-dessus de la citadelle de l'Acté, l'agile dieu du Cyllène incline sa course et trace un cercle en parcourant toujours le même espace dans les airs ».

²² Cf. par ex. les définitions cicéroniennes de la digression : Cic., *Or.* 137 : *declinare a proposito* ; de *Or.* III, 205 : *declinatio breuis a proposito*.

²³ Ov., *M. II*, 730 : « Il change de chemin et, délaissant le ciel, se dirige vers la terre ».

les jeunes filles sur la route de Mercure pour la dévier – mais aussi réflexif. L’adverbe *forte* résonne alors comme un commentaire émanant d’une instance d’énonciation métapoétique qui revendiquerait par ce terme la composition discontinue du poème épique, ainsi thématifiée par la fortune et les écarts qu’elle suscite.

Si ce double sens est ainsi décelé par un lecteur *a priori* sensible à la problématique de la linéarité épique inhérente à l’*Enéide* et, dès lors, disposé à entendre dans le mot *forte* la co-présence de plusieurs interprétations, c’est bien ce lecteur qui convoque la *uox poetae* à qui il est tenté d’attribuer le sens métapoétique qu’il confère à l’adverbe : en effet, s’il est lui-même poussé, par la résonance d’échos intertextuels dans sa « mémoire poétique » et par les rapprochements potentiellement signifiants qui s’y opèrent, à lire l’adverbe *forte* d’une manière qui suppose la connaissance d’un hypotexte virgilien et du rôle qu’y joue la *fortuna*, alors il ne peut qu’en rapporter énonciation à une instance avec laquelle il partage ce savoir, une instance, donc, qui se situe par-delà le cadre de l’échange fictif entre narrateur et narrataire premiers qu’installe le texte. C’est ainsi que le lecteur contribue à convoquer, à chaque fois que cela s’y prête, une *uox poetae* comme instance d’autorité répondant des choix esthétiques de l’œuvre par rapport à son horizon d’attente générique – en l’occurrence de la revendication d’une composition épique rattachée à la *fortuna*, discontinue et digressive.

2) Discours programmatiques en images : les deux tempêtes des *Métamorphoses* et la conciliation du genre épique avec l’esthétique callimachéenne.

Après avoir ainsi observé comment la *uox poetae* pouvait se faire entendre, même au creux d’un simple adverbe, avec le concours de la mémoire poétique du lecteur qui donne sens à des échos intertextuels interprétés comme signalant un positionnement différentiel sur des choix de poétique générique, nous allons à présent considérer la manière dont la *uox poetae* s’exprime dans un discours (fût-il figuré) plus développé.

Sur la problématique qui nous occupe ici, et dont on suppose qu’elle est l’objet du discours de la *uox poetae* comme instance revendiquant, de l’intérieur, les choix esthétiques qui caractérisent une œuvre dans sa tradition – à savoir la possibilité d’une épopée qui ne s’oppose pas aux principes de composition callimachéens –, l’épisode de Phaéon semble contenir un tel programme métaphoriquement énoncé par une *uox poetae*.

Notons tout d’abord que la fable de Phaéon – trop jeune conducteur d’un char céleste qu’il ne parvient pas à diriger et dont les coursiers ailés quittent immédiatement la route qui leur était assignée – constitue l’archétype des trajectoires digressives des dieux ailés ou emportés sur un char volant qui, dans le reste des *Métamorphoses*, à la fois permettent et thématisent la discontinuité narrative du poème. Il faut alors souligner que ce véhicule divin à la course incontrôlée est plusieurs fois explicitement comparé à un navire ballotté par la tempête : dans son char assimilé à un vaisseau emporté à la dérive et entraîné par les vents, Phaéon est comparé au pilote impuissant qui a abandonné le gouvernail et renoncé à toute maîtrise de sa trajectoire²⁴. Or ce motif de la tempête a ceci de particulier qu’il peut tout à la fois, en tant que *topos* du genre, signaler l’appartenance du poème à la tradition épique, et cependant, en tant qu’image potentiellement métapoétique associée à l’errance et à la perte de contrôle, introduire la problématique de la digression et du détour narratif, et ce, alors même

²⁴ Cf. par ex. OV., M. II, 184-186 : *ita fertur ut acta / praecipiti pinus Borea, cui uicta remisit / frena suis rector, quam dis uotisque reliquit*, « il est emporté comme un vaisseau entraîné par l’impétueux Borée et dont le pilote a lâché les freins impuissants, l’abandonnant aux dieux et aux prières ». En outre, cette comparaison impliquant Borée est particulièrement intéressante dans la mesure où l’on retrouvera précisément ce vent (avec Mercure et d’autres divinités) parmi les personnages ailés dont la trajectoire céleste déporte et dévie la narration pour introduire une digression, au livre VI des *Métamorphoses* : en cela aussi, donc, l’image de la tempête permet de figurer une poétique de la discontinuité digressive que l’œuvre réalise, de fait, par la suite.

que ces deux éléments – l'appartenance au genre épique et la composition discontinue – semblent *a priori* placés en tension.

Pour ce qui est, alors, du 'naufnage' métaphorique de Phaéton avec le désordre cosmique qui s'ensuit, celui-ci est doublement intéressant en ce que, d'une part, il offre par bien des aspects une correspondance avec la tempête qui ouvre l'*Enéide* (la course effrénée du jeune homme emporté par les coursiers ailés qu'il ne maîtrise pas étant à plusieurs égards l'équivalent de la tempête subie par la flotte troyenne à cause de la libération des vents d'Eole au début de l'*Enéide*), et que, d'autre part, il semble bien être le lieu d'expression d'une *uox poetae* qui en ferait non seulement l'image d'une poétique digressive, mais, plus précisément encore, celle d'un programme esthétique callimachéen ; en cela, il pourrait donc figurer la composition d'une épopée qui a intégré les préceptes du prologue des *Aitia*.

Cela peut être observé au début du passage, lorsque, le jeune conducteur étant à peine monté sur le char céleste, ce dernier, semblable à un navire ballotté sur les flots, sort de la route prescrite :

*Vtque labant curuae iusto sine pondere naues
perque mare instabiles nimia leuitate feruntur,
sic onere adsueto uacuuus dat in aera saltus
succutiturque alte similisque est currus inani.
Quod simul ac sensere, ruunt tritumque relinquunt
quadriiugi spatium, nec, quo prius, ordine currunt.*²⁵

Le véhicule que Phaéton est incapable de maîtriser est donc d'emblée comparé à un navire instable et entraîné au gré des flots ; lorsque ses chevaux s'élancent immédiatement hors de l'espace qui leur était réservé, l'emploi de la forme *ruunt* pour désigner cette sortie précipitée fait alors écho à la description virgilienne des vents libérés à la demande de Junon, qui se ruent hors de la cave d'Eole²⁶. Comme on l'a rappelé, ces vents avaient dévié la trajectoire d'Enée jusqu'à Carthage et ainsi causé l'*excursus* digressif le plus menaçant pour l'intégrité et la linéarité téléologique de l'épopée virgilienne ; ici, il est expressément dit que les coursiers ailés de Phaéton, délaissant la piste déjà foulée, abandonnent l'ordre de leur trajectoire initiale : *nec quo prius ordine currunt*. Or, cette dernière image évoque bien la pratique de la digression, telle qu'on se la représentait alors et telle que la définira Quintilien en parlant, par exemple, d'*extra ordinem excurrens tractatio*²⁷.

Mais surtout, il est significatif de constater que cette superposition du modèle virgilien et de l'image suggérée de la digression comme dérive hors de l'ordre suivi jusqu'alors est associée par le texte ovidien à la convocation du modèle de Callimaque. On peut, en effet,

²⁵ Ov., *M. II*, 163-168 : « Comme les navires aux flancs courbes vacillent quand ils sont privés de leur poids normal et que, rendus instables par leur trop grande légèreté, ils sont emportés par les flots, de même, dépourvu de sa charge accoutumée, le char fait des sauts dans les airs et est secoué de haut en bas, comme s'il était vide. Dès que les quatre chevaux attelés l'ont senti, ils se ruent, abandonnent la piste battue et courent dans une autre direction que celle qu'ils suivaient auparavant ».

²⁶ Cf. VIRG., *En. I*, 82-86 : *Ac uenti, uelut agmine facto, / qua data porta, ruunt et terras turbine perfiant / incubuere mari, totumque a sedibus imis / una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis / Africus et uastos uoluunt ad litora fluctus*, « Comme formés en bataillon, les vents se ruent par l'issue qui leur est donnée et balaient en soufflant les terres dans leur tourbillon. D'un seul coup, l'Eurus, le Notus et l'Africus dense de tempêtes se sont abattus sur la mer, la bouleversent tout entière depuis ses assises profondes et roulent des flots énormes vers les rivages. »

²⁷ Cf. QUINT., *IO IV*, 3, 14 : *παρέκβασις est [...] alicuius rei [...] extra ordinem excurrens tractatio*, « La παρέκβασις est [...] le traitement sous forme de digression, hors du plan naturel, d'un point quelconque... » (trad. J. Cousin, CUF). C'est dans ce même passage de Quintilien sur la digression que se trouvent les termes et les images que nous avons comparés, plus haut, avec l'évocation ovidienne de la course ailée de Mercure (cf. QUINT., *ibid.* : *cum tot modis a recto itinere declinet oratio* ~ Ov., *M. II*. 714-715 : *iterque / non agit in rectum* ; 721 : *inclinat cursus*).

rappeler tout d’abord qu’en laissant son attelage quitter ainsi la piste déjà foulée (*tritum*) Phaéton déroge à la recommandation de Phébus qui lui avait ordonné de suivre, grâce aux traces laissées par les passages précédents du char, le chemin qui lui était indiqué :

*Hac sit iter. Manifesta rotae uestigia cernes.*²⁸

Associée à l’abandon, par le jeune conducteur, de la piste battue par les chars, on reconnaît là une image fameuse, employée par l’Apollon du Prologue des *Aitia* qui s’adresse ainsi au poète :

πρὸς δέ σε] καὶ τόδ’ ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
τὰ στειβε]ιν, ἑτέρων ἵχνια μὴ καθ’ ὁμά
δίφρον ἐλά]ν μηδ’ οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
ἀτρίππο]υς, εἰ καὶ στε[ι]νοτέρην ἐλάσεις.²⁹

En perdant les traces laissées par les roues du char (*rotae uestigia*) lors de ses passages précédents (cf. ἑτέρων ἵχνια) et en sortant du *spatium tritum*, de la piste déjà foulée (cf. κελεύθους ἀτρίππο]υς), Phaéton accomplit donc précisément le programme poétique qui était revendiqué par Callimaque³⁰.

C’est aussi en ce sens que peut être interprété le motif de l’enfance, qui est très présent dans l’épisode ovidien tout comme dans le prologue des *Aitia*. En effet, la *puerilitas* de Phaéton est plusieurs fois rappelée³¹, et c’est elle qui l’empêche de contrôler fermement son attelage pour le faire demeurer dans la voie toute tracée³² ; cela peut être rapproché du grief des « Telchines » qui auraient accusé Callimaque de parler « par petits bouts », comme un enfant, παῖς ἄτε.

εἶνεκε]ν οὐχ ἐν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η
……]ας ἐν πολλαῖς ἦνυσσα χιλιάσιν
ἢ……]ους ἦρωας, ἔπος δ’ ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω
παῖς ἄ]τε, τῶν δ’ ἐτέων ἢ δεκά[σ] οὐκ ὀλίγη.³³

Or cela est particulièrement intéressant dans la mesure où cette composition poétique ‘enfantine’ – c’est-à-dire une composition profondément discontinue, morcelée et constamment interrompue comme l’est la parole des enfants – est précisément ce qui

²⁸ Ov., *M.* II, 133 : « C’est par là que doit aller ton chemin : tu verras les traces bien visibles qu’y a laissées ma roue ».

²⁹ CALL., *Aitia* fr. 1, 25-28 Pf : « Je t’ordonne aussi ceci : les lieux que ne foulent pas les chariots, voilà ceux que tu dois parcourir ; ne mène pas ton char dans les traces toujours identiques des autres, ni sur une large route mais sur des chemins non battus, si étroite soit la voie que tu suivras ».

³⁰ Ces échos (et le paradoxe selon lequel Phaéton désobéit ici à Phébus en accomplissant, au contraire, l’ordre donné par l’Apollon du Prologue des *Aitia*) sont pointés par A. BARCHIESI 2005 p. 250-251 (*ad M.* II, 167).

³¹ Cf. par ex. Ov., *M.* II, 54-55 (où cette jeunesse est évoquée par Phébus, au sein d’une évidente réécriture du motif de l’avertissement d’Apollon comme modèle callimachéen de la *recusatio*), *Magna petis, Phaethon, et quae nec uiribus istis / munera conueniant nec tam puerilibus annis*, « Elle est grande, Phaéton, la tâche à laquelle tu aspiras, et ne convient ni à tes forces ni à ton âge d’enfant ».

³² Cf. notamment Ov., *M.* II, 150, où le corps juvénile de l’enfant (*iuuenale corpus*) est donné comme la cause de son poids trop insuffisant pour guider d’une main sûre son char. En cela aussi, le jeune pilote est implicitement opposé au *uir grauis* auquel est comparé Neptune lorsqu’il apaise la tempête en *Enéide* I, 151.

³³ CALL., *Aitia* fr. 1, 3-6 Pf : « parce que je n’ai pas achevé un poème un et continu, en chantant les rois et les héros sur plusieurs milliers de vers, mais que je déroule ma parole par petits bouts, comme un enfant, alors que de mes années les dizaines sont nombreuses ».

s'oppose, dans le début du prologue des *Aitia*, à la continuité linéaire de l'ἄεισμα διηνεκές que le poète n'a pas voulu écrire³⁴.

Dès lors, donc, que le modèle de Callimaque est ainsi convoqué dans cette sortie de route du jeune Phaéton que ses chevaux (assimilés à des vents de tempête) dévient de sa trajectoire, en abandonnant l'ordre qui était auparavant suivi, *nec quo prius ordine currunt*, cette dernière image peut être comprise, non pas seulement comme figurant la digression de manière générale, mais aussi, plus précisément, comme renvoyant au refus callimachéen de l'ἄεισμα διηνεκές. En effet, le terme *ordine* peut être lu comme l'équivalent latin de l'adverbe διηνεκέως en tant que ce dernier est associé à une narration continue, à une parole exhaustive et interrompue, dans des emplois qui, précisément, ont permis à la critique de mieux comprendre le type de composition poétique que refusait Callimaque³⁵.

³⁴ Sur l'importance et le sens de cette image de l'enfance dans le prologue des *Aitia*, il faut citer les analyses de Benjamin Acosta-Hughes et Susan Stephens. Cf. par ex. B. ACOSTA-HUGHES et S. A. STEPHENS 2002, p. 242, où les auteurs, considérant attentivement la construction du passage, soulignent que le chef d'accusation est formulé par Callimaque en deux parties : la formulation négative du reproche – je n'ai pas écrit tel ou tel type de poème – y est suivie par la reprise du même grief, sous une forme affirmative ; de plus, à l'intérieur de la proposition de cause, la phrase est structurée en chiasme : les « rois » et les « héros » entourent les « milliers de vers » (ἐν πολλαῖς χιλιάσιν) avec le verbe ἦνυσσα placé au cœur de ce chiasme. C'est, alors, de part et d'autre de ce groupe que l'on trouve les éléments directement incriminés, sous forme négative d'abord (un poème qui n'est pas un et continu : οὐχ ἓν ἄεισμα διηνεκές) puis positive (une parole déroulée par petits bouts, entrecoupée comme celle d'un enfant : ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω | παῖς ἄτ]ε). Une telle lecture proche du texte montre bien que l'image de l'enfance est directement associée par Callimaque à la poétique de la discontinuité digressive, par opposition à la continuité linéaire qu'il n'a pas voulu pratiquer. Et, de fait, comme le rappellent ces mêmes chercheurs dans un autre article consacré au prologue des *Aitia*, la discontinuité est bel et bien caractéristique de la manière dont les enfants racontent leurs histoires : perdant sans cesse le fil, s'attardant sur des détails, les récits enfantins sont rarement linéaires (cf. B. ACOSTA-HUGHES et S. A. STEPHENS 2001 p. 216 : « Children in their emphases and selection of detail are notoriously non-linear in telling a story »).

³⁵ L'adjectif διηνεκές par lequel Callimaque semble avoir fustigé la linéarité monotone d'un « poème continu » a été rapproché de la formule homérique διηνεκέως ἀγορεύειν, « raconter du début à la fin », dont l'occurrence la plus fameuse est la réponse d'Ulysse, répliquant à Arété qu'il lui est impossible de conter de manière exhaustive les maux dont l'ont affligé les dieux (cf. HOM., *Od.* VII, 241-242 : ἀργαλέον, βασιλεία, **διηνεκέως ἀγορεύσαι** | κήδε'..., « Il est difficile, ô reine, d'exposer tout au long mes causes de chagrins... ») ; c'est également avec ce sens que l'on peut trouver l'adjectif διηνεκές, négativement connoté, chez Apollonios de Rhodes (Cf. AP. RH., I, 649 ; II, 391 ; III, 401) : sur la condamnation, par Apollonios, du « διηνεκές style », cf. par ex. R. HUNTER 2001, p. 108, qui souligne que l'adverbe διηνεκέως désignant les discours trop longs et exhaustifs peut être glosé par l'expression ἐξείης τε καὶ ἐς τέλος, <raconter> « à la suite – en ordre – et jusqu'au bout » (en effet, telle était la faute commise par Phinée (cf. AP. RH., II, 314), et qu'il ne doit pas réitérer « en exposant tout en détail dans ses prophéties » (τὰ ἕκαστα **διηνεκές** ἐξενέποντα, v. 391). Or, cette même idée de narration exhaustive et ininterrompue est souvent rendue en latin, dans des contextes semblables, par l'adverbe *ordine* : cf. par ex. VIRG., *En.* XI, 240-241, où Latinus demande aux ambassadeurs de faire leur rapport « sans rien omettre et comme ce fut dit », *quae referant fari iubet et ressonda reposcit / ordine cuncta suo*, ce qui correspond bien aux formules avec διηνεκές et διηνεκέως (διηνεκέως ἀγορεύσαι ou τὰ ἕκαστα διηνεκές ἐξενέποντα) ; cf. aussi VIRG., *En.* VI, 723 : **ordine singula pandit**, « il dévoile chaque point dans son ordre » (ce qui reprend VIRG., *En.* III, 177 : *remque ordine pando*).

Par ailleurs, le verbe *ordiri* (composer un poème en commençant dans l'ordre depuis le début) est employé dans l'*Art Poétique* pour désigner la pratique du mauvais poète – désigné plus haut comme *scriptor cyclicus* : HOR., *AP* 146-147 : *nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri, / nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo*, « et, pour dire le retour de Diomède, il ne commence pas à la mort de Méléagre ni, pour chanter la guerre de Troie, aux deux œufs » ; or, dans la perspective du rapprochement entre la pratique poétique ici fustigée par Horace et l'ἄεισμα διηνεκές condamné par Callimaque, il est significatif de constater que le *scriptor cyclicus* a pu être identifié à Antimaque – c'est-à-dire à la cible des critiques callimachéennes – par les scholiastes d'Horace (Cf. [ACR.] *in Art Poet.* 146 (Hauthal) ; PORPH., *In Art. Poet.* 146 (Hauthal). Au contraire, et de manière amusante, le Diomède des *Métamorphoses*, lorsqu'il évoque lui-même son retour, semble souligner qu'il a bien retenu la leçon dont il était l'*exemplum* chez Horace et qu'il ne se comportera pas comme le *scriptor cyclicus* : en effet, quand il doit raconter ses propres mésaventures au retour de Troie, il se refuse à rappeler par le menu les retours malheureux des Achéens : OV., *M.* XIV, 473 : *neue morer referens tristes ex ordine casus*, « bref, pour

Ainsi, lorsque l'enfant Phaéton³⁶, quittant la route tracée par les passages précédent du char et sortant de la piste déjà foulée, conformément aux exigences métapoétiques de l'Apollon callimachéen, abandonne l'ordre initialement prévu pour sa course (ce en quoi il annonce les envols divins qui accompagneront et thématiseront la narration discontinue et digressive du poème épique ovidien), il semble bien nous offrir un programme poétique réconciliant le genre épique, dont cette scène apparentée à un naufrage cosmique est emblématique, et l'esthétique de la discontinuité défendue dans le prologue des *Aitia*, avec le refus de l'ἄεισμα διηγεῖς, du poème continu, à la linéarité ininterrompue.

C'est ainsi que, de l'intérieur du poème, se fait entendre le discours d'une *uox poetae*, par la métaphore traditionnelle de la course poétique et au moyen de références intertextuelles permettant d'associer au modèle de Callimaque le choix d'une composition discontinue et digressive, qui, de fait, se réalise dans la suite dans l'œuvre ; en cela, cependant, on voit que cette *uox poetae* présente dans le texte vient compléter, voire corriger, celle qui s'était exprimée directement et à la première personne dans le proème, où le poème épique était caractérisé de manière problématique comme un *carmen perpetuum*, une narration continue aux connotations anti-callimachéennes³⁷.

Qu'en déduire ? Tout d'abord, on pourra suggérer – et cela ne saurait guère étonner – que, chez un auteur comme Ovide, même la *uox poetae* se caractérise par sa complexité, sa 'duplicité' au sens propre : selon les lieux du texte où elle émerge, elle peut se diffracter en plusieurs voix qui dialoguent entre elles et doivent être confrontées, pour que prenne tout leur sens les positionnements esthétiques revendiqués par l'œuvre. En l'occurrence, on peut penser que si la mention d'un *carmen perpetuum* au seuil du texte constitue, à dessein, une référence problématique au type de composition désapprouvé par Callimaque, elle n'en met que plus en valeur les innombrables digressions et les trajectoires brisées dont est fait, en réalité, le poème, ce qui permet de souligner avec force le renouvellement d'un genre épique réconcilié avec une esthétique de la discontinuité d'emblée associée au modèle callimachéen.

Le statut de cette désignation de l'œuvre comme « poème continu » à l'intérieur même du proème des *Métamorphoses* est un dossier trop complexe pour pouvoir être traité ici ; je me suis hasardée ailleurs à suggérer une interprétation de ces quatre vers où pourrait être décelée, dès les premiers mots, cette tension entre une continuité associée à une définition de l'épopée comme genre supposé « anti-callimachéen », d'une part, et l'indice d'une esthétique de la digression qui en fait renouvelle ce genre pour le rendre conforme à l'idéal poétique de

ne pas m'attarder en rapportant, les uns à la suite des autres, nos funestes malheurs ». Avec ce refus de chanter *ex ordine* les *Nostoi* grecs, le personnage ovidien de Diomède se conforme donc au rejet callimachéen de l'ἄεισμα διηγεῖς. A cet exemple pourraient en être ajoutés d'autres, car on trouve souvent chez Ovide la présentation négative (ou le refus) d'un récit fait *ordine* ou *ex ordine*, en relation avec le rejet callimachéen de l'ἄεισμα διηγεῖς, du poème linéaire et continu : citons ici le contre-modèle qu'est Achéloüs, fleuve en crue et narrateur à maints égards 'anti-callimachéen', qui précise qu'il compte bien raconter son combat contre Hercule point par point, dans l'ordre et sans rien omettre : Ov., *M.* IX, 5 : *referam ... ordine*.

³⁶ Sur cette image de l'enfance, on peut alors observer comment le même fait – la discontinuité affichée de la narration et les transitions visibles entre des épisodes déconnectés – peut être commenté soit en terme de *persona*, d'éthos d'un auteur « puéril » (dans la lignée des critiques de Quintilien qui parle à ce sujet de *puerilis... adfectatio*, cf. QUINT., *IO* IV, 1, 77-78), soit en terme de *uox poetae* – c'est-à-dire comme émergence d'un discours articulé sur la poétique de l'œuvre, assumée et revendiquée par une instance répondant des choix esthétiques qui situent le texte dans sa tradition générique : ici le motif du poète-enfant, en référence au début du prologue des *Aitia*, relève d'un discours programmatique de *uox poetae* associant la poétique de la discontinuité au renouvellement du genre épique par des principes de composition callimachéens.

³⁷ Ov., *M.* I, 2-4 : *Di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen*, « Dieux – puisque vous avez aussi changé celles-ci – prêtez un souffle favorable à mon entreprise et conduisez ce poème continu de la première origine du monde jusqu'à mon époque ».

Callimaque, d'autre part³⁸. Mais puisque nous nous interrogeons ici sur les manifestations de la *uox poetae* hors du proème, je voudrais proposer, en complément, une autre hypothèse allant dans le même sens et qui permettrait également de rendre compte de l'apparente dissension entre la *perpetuitas* annoncée au quatrième vers et l'esthétique de la discontinuité qui se réalise dans le reste de l'œuvre, ce qui m'amènera à considérer un ultime exemple d'émergence de la *uox poetae* s'adressant au lecteur, au livre XI.

Pour résumer, cette hypothèse est que le *carmen perpetuum* (c'est-à-dire l'ἄεισμα διηνεκές aux connotations anti-callmachéennes) évoqué dans le proème sert en fait de cadre à une gigantesque digression qui occupe presque l'œuvre entière ; c'est alors en cela que les *Métamorphoses* pourraient à la fois être et ne pas être définies comme un « poème continu ». Il me semble alors qu'on aurait là comme la subversion ironique de la manière dont l'*Enéide* a pu contenir son principal *excursus* digressif pour faire triompher la linéarité téléologique de l'épopée, à savoir le motif de la double tempête qui ramène le navire d'Enée (et avec lui le poème) au lieu d'où il avait été déporté de sa course, réintégrant ainsi les écarts de la *fortuna* dans les desseins du *fatum*.

On pourrait en effet trouver un écho de ce procédé dans les *Métamorphoses*, dans la mesure où la tempête initiale de l'*Enéide* s'y voit dédoublée et reprise de manière disjointe aux deux extrémités du poème ovidien. De fait, si le naufrage de la flotte troyenne qui a entraîné la déviation d'Enée vers Carthage a, comme on l'a rappelé, servi de modèle structurel au 'naufrage' métaphorique de Phaéon dont le véhicule incontrôlable est comparé à un navire emporté par les vents, au tout début du livre II, ce même passage virgilien a également servi de modèle littéral à la longue description du naufrage en mer de Ceyx, à la fin du livre XI.

Cette dernière scène de tempête – qui est d'ailleurs introduite par la description que fait Alcyone, épouse de Ceyx et fille d'Eole, de la cave des vents terribles sur lesquels règne son père³⁹ – contient de très nombreuses références, depuis longtemps reconnues, à son modèle virgilien, mais elle joue aussi sur une surenchère affichée par rapport à ce modèle, comme pour souligner à dessein son propre caractère de *topos* épique⁴⁰ ; on pourrait, en fait, la qualifier de scène 'hyper-épique', au sens où elle correspond à la représentation de l'épopée traditionnelle que livrent les *recusationes* du genre épique dans les genres mineurs. Tout se passe alors comme si, par cette mise en scène du *topos* de la tempête comme métaphore des dangers encourus par le poète désireux de s'aventurer sur la haute mer de l'épopée, le texte signalait sa propre entrée dans une conception plus traditionnelle du genre auquel il appartient.

Et, de fait, une fois achevé l'épisode de Ceyx et Alcyone (où l'on trouve, outre cette tempête, la scène de la mort de Ceyx, puis le songe d'Alcyone voyant l'apparition trompeuse de son époux défunt – autre *topos* épique – et enfin la métamorphose finale des deux personnages en alcyons), le poème est consacré à des sujets d'épopée traditionnels que, certes, il traite sur un mode décalé, mais qui le situent expressément dans la droite ligne des modèles homérique et virgilien : ce sont l'*Iliade* d'abord puis l'*Enéide* ovidiennes⁴¹. C'est également à ce moment du texte que réapparaît clairement une linéarité chronologique qui n'était guère perceptible dans la succession d'épisodes mythologiques constituant le reste du poème, puisque sont successivement abordées la guerre de Troie et la fondation puis l'histoire de

³⁸ Pour cet essai d'interprétation du proème des *Métamorphoses* (et une analyse de l'expression *animus fert* en ce sens), cf. F. KLEIN 2008.

³⁹ Cf. Ov., *M.* XI, 430-438.

⁴⁰ Pour une comparaison des tempêtes d'*Enéide* I et de *Métamorphoses* XI, cf. par ex. B. OTIS 1966 p. 238-246.

⁴¹ Sur cette *retractatio* de la guerre de Troie et du voyage d'Enée comme thèmes épiques, cf. J. FABRE-SERRIS 1995, avec les chapitres consacrés à « l'*Iliade* ovidienne » (p. 97-113) et à « l'*Enéide* ovidienne », (p. 115-141).

Rome jusqu'à la mort de César – c'est-à-dire jusqu'à l'époque du poète (l'*ad mea tempora* qui était le but annoncé dans le proème).

On pourrait donc voir là une amusante reprise du procédé par lequel Virgile avait thématiqué la clôture de la boucle digressive que représentait l'épisode carthaginois en l'encadrant par une double tempête ramenant le héros au point d'où il avait été dévié pour reprendre la trajectoire linéaire à laquelle l'appelaient les destins. Cependant, chez Ovide, la digression qui écarte le poème de sa linéarité annoncée de *carmen perpetuum* épique concerne non pas un épisode précis, mais presque l'ensemble du poème : immédiatement après le livre I, qui comprend la création du monde et les âges de l'humanité (*ab origine mundi*), et juste avant les livres XII à XV qui vont de l'époque de la guerre de Troie à la Rome de la mort de César (*ad mea tempora*), les deux 'tempêtes' ovidiennes – le naufrage de Phaéton et celui de Ceyx – encadrent dix livres faits d'incessantes digressions et de successions d'épisodes déconnectés dont la discontinuité est affichée par les envols divins et autres transitions volontairement artificielles qui les relient. C'est donc en cela que les *Métamorphoses* pourraient reprendre, en le subvertissant, le motif virgilien de la double tempête comme moyen de clore sur lui-même un *excursus* digressif pour mieux le réintégrer dans une téléologie épique ainsi sauvegardée ; ici, la reprise de ce procédé ainsi que l'affirmation d'une continuité linéaire qui ne concerne que le début et la fin de l'œuvre comme cadre d'une (/de) digression(s) bien plus importante(s) soulignent le renouvellement de la composition épique par une poétique callimachéenne de la discontinuité.

Qu'il y ait là un jeu conscient de la part du poète, ainsi qu'un positionnement réel par rapport à une certaine exigence de linéarité et de continuité propre au genre épique, cela peut alors être confirmé par le fait que l'on puisse à nouveau entendre, émergeant à cet endroit précis du texte où – après la seconde tempête – se retrouve *in extremis* une linéarité chronologique accompagnant des sujets d'épopée traditionnels, une forme de *uox poetae* qui soulignerait ce retour au *carmen perpetuum* abandonné pendant dix livres pour une esthétique discontinue qui, de fait, rend l'épopée ovidienne compatible avec les préceptes callimachéens. Observons alors comment apparaît la *uox poetae* au moment où se fait ce raccrochage entre la fin de l'histoire du naufrage de Ceyx et une linéarité épique retrouvée, avec le début de l'« *Iliade* ovidienne ».

La fable de Ceyx et Alcyone se conclut par la métamorphose des époux en alcyons, oiseaux aussi fidèles dans leur amour mutuel que l'étaient les deux protagonistes : on notera alors avec intérêt que, par contraste avec la grande scène de tempête qui a précédé, l'épisode s'achève sur la vision apaisée d'une mer calme, Eole surveillant les vents pour les empêcher de sortir de leur cave et de perturber l'eau où les alcyons ont bâti leur nid :

*Fatis obnoxius isdem
Tunc quoque mansit amor, nec coniugale solutum est
Foedus in alitibus ; coeunt fiuntque parentes
Perque dies placidos hiberno tempore septem
Incubat Alcyone pendentibus aequore nidis.
Tunc iacet unda maris ; uentos custodit et arcet
Aeolus egressu praestatque nepotibus aequor.⁴²*

C'est alors que se fait la transition entre l'histoire des deux époux métamorphosés en alcyons et la suite du poème, située à l'époque de la guerre de Troie. Cette transition passe par

⁴² Ov., *M.* XI, 742-748 : « Soumis à un même destin, ils virent alors leur amour demeurer encore, et, chez ces oiseaux, le lien conjugal ne fut pas dissous. Il s'unissent, enfantent et pendant sept jours paisibles en hiver, Alcyone couve dans son nid suspendu sur les eaux. Alors l'eau de la mer reste calme ; Eole surveille les vents, les empêche de sortir et garantit à ses petits-enfants des flots tranquilles. »

un décrochage narratif, avec l'introduction d'un nouveau personnage qui, observant l'envol de ces oiseaux, loue leur amour préservé, avant que son voisin – à moins, nous précise-t-on, que ce soit le même homme – entreprenne de conter une autre histoire d'oiseau : celle du plongeon, qui sert d'agrafe avec l'histoire de la guerre de Troie :

*Hos aliquis senior iunctim freta lata uolantes
Spectat et ad finem seruatos laudat amores.
Proximus, aut idem si fors tulit : « Hic quoque, dixit,
Quem mare carpentem substrictaque crura gerentem
Aspicis – ostendens spatiosum in guttura mergum –
regia progenies ; et si descendere ad ipsum
**ordine perpetuo quaeris, sunt huius origo
Ilus et Assaracus raptusque Ioui Ganymedes
Laomedonque senex Priamusque nouissima Troiae
Tempora sortitus ; frater fuit Hectoris iste.**⁴³*

Avec l'apparition de ce vieillard à l'identité indéterminée (*aliquis senior*) qui conclut ainsi la fable de Ceyx et Alcyone, l'objet de sa louange demeure assez incertain : s'agit-il d'un propos ornithologique sur la fidélité des alcyons en général, ou bien d'un commentaire sur l'amour préservé des époux une fois métamorphosés ? Dans le second cas, il s'agit d'un commentaire métanarratif dans la mesure où il implique une connaissance de l'histoire qui vient de nous être contée – connaissance que peut avoir non un simple spectateur observant les oiseaux mais quelqu'un qui aurait eu accès à l'ensemble du récit tel qu'il a été fait au lecteur. Cette incertitude introduit alors un décrochage, la possibilité d'un glissement dans les niveaux narratifs, avec l'intrusion de ce commentaire sur l'épisode que nous venons de lire, en tant que tel. Or c'est ce décrochage narratif qui permet de relier cet épisode avec le suivant, puisque cette remarque conclusive de l'intervenant mystérieux est articulée à un autre récit de héros changé en oiseau ; et – nous dit-on – ce nouveau récit, qui nous mène à l'époque troyenne, est conté soit par quelqu'un qui, tout en se tenant à côté du vieillard inconnu, prendrait le relais de la narration principale, soit (si le hasard le veut ainsi) par ce même vieillard. Avec cette distribution de la parole attribuée à des personnages subitement apparus dans le texte et dont le statut par rapport à la narration première n'est pas décidable, le poème semble bien chercher à placer à dessein l'accent sur sa propre discontinuité narrative ; surtout, il est intéressant de constater que cette dernière est à nouveau explicitement associée au hasard, avec l'étrange formule *proximus, aut idem si fors tulit, ... dixit*, et donc mise sous le signe de ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la *fortuna*, une esthétique de la contingence mise en scène dans la succession des épisodes contés – de même que l'on avait pu entendre dans l'adverbe *forte* une manière pour le texte de revendiquer sa composition digressive à propos des déviations « fortuites » subies par la trajectoire de Mercure et, donc, par la ligne du poème.

Cette voix anonyme qui circule et se répartit, avec une provocante indifférence, entre ces deux personnages de spectateurs / narrateurs potentiels pourrait alors bien s'apparenter à la *uox poetae* dans la mesure où elle n'est pas seulement voix de conteur, mais souligne aussi les choix esthétiques qui sous-tendent la conduite du poème. On peut en effet observer que la conscience affichée d'une composition discontinue associée à la *fortuna* se voit articulée, à ce moment précis, à celle du retour à l'ordre linéaire du *perpetuum carmen*, qui avait été, comme

⁴³ Ov., *M.* XI, 749-759 : « Un vieillard les regarde survoler ensemble la vaste mer et loue leur amour conservé jusqu'à la fin. Son voisin, ou le même homme si le hasard en décide ainsi, dit : « celui-ci aussi, que tu vois parcourir la mer en tenant ses pattes repliées, – et il montre un plongeon au long cou – est d'origine royale. Et si tu veux suivre en ordre continu la lignée qui descend jusqu'à lui, il a pour origine Ilus, Assaracus, Ganymède enlevé par Jupiter, le vieux Laomédon et Priam qui obtint du sort d'assister aux derniers moments de Troie. C'était le frère d'Hector. »

je l'ai suggéré plus haut, abandonné avec le premier naufrage et la sortie de route des chevaux de Phaéon hors de la trajectoire qu'ils suivaient auparavant, *quo prius ordine*. De fait, au moment où cette instance d'énonciation indéterminée (raccrochée à la narration précédente par le caprice du hasard, *fors*) nous ramène à la linéarité chronologique d'une fin de poème épique allant de la guerre de Troie à la Rome contemporaine de son auteur, elle emploie la *iunctura* « *ordine perpetuo* » : or si, au sens littéral, ces termes permettent de désigner la succession continue et exhaustive, présentée en ordre ininterrompu, des personnages troyens qui sont évoqués, la *perpetuitas* et l'*ordo* comme principes de composition exposés ici n'en offrent pas moins un équivalent redoublé de l'ἄεισμα διηγεῖς refusé par Callimaque, transposé dans le proème des *Métamorphoses* avant d'être vite abandonné avec la déroute et le 'naufrage' métaphorique de Phaéon, et finalement retrouvé en apparence.

C'est donc ainsi qu'à la suite d'une seconde tempête (et après la vision d'une mer apaisée et d'un Eole maîtrisant le désordre que peuvent causer ses vents) concluant ce qui peut apparaître comme une reprise ironique du procédé par lequel Virgile avait thématé la clôture d'un épisode digressif risquant de menacer l'ordre linéaire des destins et de son poème, se ferait entendre, à la faveur d'un décrochage métanarratif, une *uox poetae* qui pointerait le passage d'une composition discontinue thématée par les contingences de la *fortuna* à une composition continue, une linéarité retrouvée en même temps que le texte commence (enfin) à aborder les grands sujets de l'épopée guerrière et historique.

Pour finir, j'ajouterai que cette possibilité d'un sens programmatique conféré aux termes *ordine perpetuo* (ainsi stratégiquement placés au seuil de « l'*Iliade* ovidienne » et de la *perpetuitas* chronologique et thématique qu'elle introduit), ou, autrement dit, l'attribution de tels termes, non au seul personnage anonyme qui conte l'histoire du plongeur, mais aussi à la *uox poetae* comprise comme instance répondant des choix esthétiques de l'œuvre, me semble corroborée par la formule qui les accompagne : *si quaeris*, « si tu me demandes ». Là encore, la situation d'énonciation est incertaine : si deux personnages parlent entre eux, cette deuxième personne s'adresse au premier vieillard ; mais si celui-ci est seul à conter ses histoires, se peut-il qu'il ne s'adresse à personne en particulier ? Reste, quoi qu'il en soit, la possibilité que le sujet de « *si quaeris* » soit le lecteur lui-même : celui-ci serait alors en quelque sorte interpellé par la *uox poetae* qui reconnaîtrait ainsi sa requête d'un *ordo perpetuus*, conformément à l'horizon d'attente que suscite le genre du poème épique (renforcé d'ailleurs par l'évocation d'un *carmen perpetuum* dans le proème) et y répondrait par le choix – ironiquement tardif – d'une esthétique plus conforme à ces attentes, en apparence du moins, dans les trois derniers livres. Dans ce cas serait alors ici affiché, en sus, le rôle actif du lecteur dans l'émergence de la *uox poetae* au creux du texte, dans la mesure où c'est bien lui qui convoque et donne forme vocale à une instance qu'il désire entendre 'se prononcer' sur le positionnement esthétique du poème qu'il est en train de lire.

De fait, la *uox poetae* définie comme autorité responsable de l'œuvre, c'est-à-dire 'répondant de' sa poétique, ne fait rien d'autre que de 'répondre à' la question de ses choix de composition que lui pose sans cesse le lecteur en fonction de ses horizons d'attente génériques – en l'occurrence, ici, un lecteur de poésie épique qui serait *a priori* 'en demande' de l'*ordo perpetuus* qu'implique le choix de l'épopée mais dont la ligne du poème ovidien s'est constamment écartée, dès le tout début, pour ne le retrouver que vers la fin, parvenant ainsi à concilier identité épique et héritage poétique callimachéen.

Résumés :

Cet article se propose de repérer et d'analyser quelques manifestations, dans les *Métamorphoses*, d'une *uox poetae* définie comme l'instance d'autorité qui assume et revendique les choix esthétiques par lesquels le poème se situe à l'intérieur de sa tradition générique. Or la rédaction d'une épopée à l'époque augustéenne implique un double positionnement, avec, d'une part, le problème d'une conciliation entre choix du genre épique et fidélité aux principes de composition callimachéens (notamment le refus du « poème continu »), et, d'autre part, celui du rapport au modèle incontournable qu'est l'*Enéide*. Sont alors ici examinés divers moyens par lesquels la *uox poetae* peut se faire entendre, 'se prononcer' sur ces questions et ainsi répondre de la poétique générique de l'œuvre.

The ἐν ᾄσειμα διηγεζές or the poetics of epic genre at stake. A study of the *vox poetae* in Ovid's *Metamorphoses*.

The *uox poetae* can be defined as a textual authority, accountable for the aesthetic choices of composition by which the poem locates himself within its generic tradition. Writing an epic in Augustan time raises two issues : first, is it possible to reconcile the generic choice of epic with Callimachean principles of composition ? and how does such an epic poem relate to its Virgilian model ? Thus, this article's aims at considering various ways for the *uox poetae* to pronounce itself within Ovid's *Metamorphoses* and to answer for its poetics of epic genre.

Bibliographie :

- Acosta-Hughes, B. et Stephen, S. (2001)**, « *Aitia* Fr. 1.5 : I told my story like a child », *ZPE* 136, p. 214-216.
- Acosta-Hughes, B. et Stephen, S. (2002)**, « Rereading Callimachus' *Aetia* fragment 1 », *CPh* 97, p. 238-255.
- Anderson, W. (1972)**, *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10. ed. with Introduction and Commentary*. Norman, University of Oklahoma Press.
- Anderson, W. (1997)**, *Ovid's Metamorphoses, Books 1-5. ed. with Introduction and Commentary*. Norman-London.
- Barchiesi, A. (2005)**, *Ovidio. Metamorfosi. Volume I (Libri I-II)*, Milan.
- Cameron, A. (1995)**, *Callimachus and his Critics*, Princeton.
- Deremetz, A. (1994)**, « *Fatum et Fortuna* ou la métaphysique du récit virgilien », in J. Thomas (éd.), *L'imaginaire religieux gréco-romain*, Presses Universitaires de Perpignan, p. 151-166.
- Desbordes, F. (1982)**, « De la littérature comme digression. Notes sur les *Métamorphoses* d'Apulée », in *Questions de Sens*. Paris, PENS (Etudes de Littérature Ancienne, t. 2), p. 31-51.
- Fabre-Serris, J. (1995)**, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris.
- Galinsky, K. (1975)**, *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley-Los Angeles.
- Hunter, R. (2001)**, « The poetics of narrative in the *Argonautica* » in T. D. Papanghelis et A. Rengakos (éds), *A Companion to Apollonius Rhodius*, Brill, Leiden-Boston, p. 93-125.
- Klein, F. (2008)**, *La leuitas dans l'œuvre ovidienne. Etude d'une catégorie poétique dans le système littéraire de la Rome augustéenne*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Charles-de-Gaulle Lille III le 29 novembre 2008.
- Otis, B. (1966)**, *Ovid as an epic poet*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Quint, D. (1993)**, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton.
- Wheeler, S. (1999)**, *A Discourse of Wonders, Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.