



HAL
open science

Les couleurs de la séduction féminine dans L'Art d'aimer d'Ovide : désignations et représentations

Élisabeth Gavaille

► To cite this version:

Élisabeth Gavaille. Les couleurs de la séduction féminine dans L'Art d'aimer d'Ovide : désignations et représentations. *ILCEA: Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 2019, 10.4000/ilcea.7589. hal-02386221

HAL Id: hal-02386221

<https://hal.science/hal-02386221>

Submitted on 29 Nov 2019

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.



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

37 | 2019

**Des genres en Méditerranée : pratiques,
représentations et transfert**

Les couleurs de la séduction féminine dans *L'Art d'aimer* d'Ovide : désignations et représentations

The Colors of Feminine Seduction in Ovid's Art of Love:

Designations and Representations

Élisabeth Gavoille



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7589>

DOI : 10.4000/ilcea.7589

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-099-0

ISSN : 1639-6073

Ce document vous est offert par Université de Tours



Référence électronique

Élisabeth Gavoille, « Les couleurs de la séduction féminine dans *L'Art d'aimer* d'Ovide : désignations et représentations », *ILCEA* [En ligne], 37 | 2019, mis en ligne le 04 novembre 2019, consulté le 29 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/7589> ; DOI : 10.4000/ilcea.7589

Ce document a été généré automatiquement le 29 novembre 2019.

© ILCEA

Les couleurs de la séduction féminine dans *L'Art d'aimer* d'Ovide : désignations et représentations

The Colors of Feminine Seduction in Ovid's Art of Love:

Designations and Representations

Élisabeth Gavaille

- 1 Nous proposons ici d'analyser comment la couleur marque le genre féminin, à travers l'exemple des conseils que le poète latin Ovide adresse aux femmes, dans son traité *L'Art d'aimer*, à l'orée du 1^{er} siècle après J.-C. Nous verrons quels jeux chromatiques sont liés à la séduction féminine — comment la femme est associée à la nature et, de là, quels rapports entretient l'artifice avec la nature dans cette séduction.
- 2 Quelques remarques préalables s'imposent pour la compréhension de ce traité. D'une part, du point de vue politique et moral, il faut souligner qu'il est composé en pleine période de restauration morale, sous le principat d'Auguste¹ : dans le préambule, le poète se défend par avance contre toute accusation d'immoralité, prétendant ne parler que des courtisanes et non pas des chastes matrones romaines (I, 29-34) — cela ne suffira pas à le protéger d'une condamnation à la relégation quelques années plus tard, et il mourra en exil sans avoir obtenu son retour². D'autre part, du point de vue esthétique et littéraire, il faut comprendre qu'il s'agit d'une œuvre parodique qui réécrit en partie les grands poèmes didactiques d'Hésiode (*Les Travaux et les Jours*) et de Virgile (*Les Géorgiques*), mais aussi certains modèles philosophiques (notamment Lucrèce, *De la nature*, et Cicéron, *Des devoirs*) — un traité fictif enfin qui récapitule les motifs de l'élégie érotique romaine pour les organiser en un corps systématique de connaissances (*ars*). D'où ces deux précautions liminaires pour l'interprétation d'un texte complexe : il convient d'y voir avant tout une œuvre pseudo-didactique, proposant de transformer l'amour en activité réglée par la technique rationnelle (*ars* encore) et finalement en occupation galante et élégante, à l'opposé d'une passion incontrôlable (c'est l'élégie revue sans les souffrances d'amour) ; en outre, il importe de

distinguer l'auteur Ovide du personnage dominateur de poète-précepteur qu'il construit (*praeceptor* ou *magister amoris*).

- 3 Rappelons brièvement la composition de ce traité en trois livres. Le livre I est consacré à la « capture » érotique de la femme par l'homme, la séduction étant présentée sur le modèle de la chasse : recherche (*inuenire*) et prise (*capere*) ; le livre II porte sur la manière de garder l'objet d'amour (*tenere, retinere*) et d'entretenir la relation (*durare*), grâce à la douceur et à la soumission volontaire de l'homme (*obsequium*) ; et le livre III, adressé aux femmes, expose les moyens de séduire et de garder l'homme, mais aussi de déjouer les pièges de la séduction masculine. La construction de l'ouvrage repose sur des jeux de symétrie : les motifs sont repris d'un livre à l'autre, en miroir (ainsi, ceux de la parure et de la présentation de soi qui nous intéressent ici), et chacun des deux sexes peut prendre connaissance des procédés de l'autre, jusqu'à égalité de savoir chez le lecteur et la lectrice. Prescrire les ruses de la séduction, la simulation et la dissimulation, c'est en même temps donner les moyens de les décrypter. L'amour devient un jeu subtil et parfaitement maîtrisé, où chacun sait que l'autre sait, mais fait semblant (chacun étant libre de se laisser abuser par l'autre, de s'abuser soi-même, de faire croire qu'il est abusé, etc.). Il n'y a plus de secrets ni de victime dans ce jeu de séduction, mais ne reste que le plaisir du jeu.
- 4 C'est donc au livre III qu'on trouve des détails sur l'utilisation de la couleur pour la séduction féminine. Du reste, le passage sur les soins accordés à l'apparence et sur la parure constitue le premier point de l'exposé didactique du livre III, après le préambule (*Ordior a cultu*, v. 101) : c'est bien une priorité donc chez la femme. Et dans l'ordre sont évoqués, après une exaltation du raffinement contemporain (à l'ère de l'épigramme, par opposition à la rusticité qui prévalait dans le monde de l'épopée et la Rome primitive, v. 107 et suiv.) : coiffure (v. 133-168), puis vêtement (v. 169-192), corps et visage (v. 193-208), et pour finir recommandation expresse de ne jamais se laisser voir dans les soins de la toilette (v. 209 et suiv.). Le poète-précepteur, fort à la fois de sa « science sociale » (voici ce qui est convenable, en évitant les excès) et de son expérience masculine (voilà ce qui nous plaît de la part de la femme, à nous les hommes), conjugue éthique et esthétique.
- 5 I. Pour la coloration du visage et le maquillage, le poète ne fait que décrire l'usage existant³ :

Vous savez aussi obtenir un teint éclatant en vous appliquant du blanc ; l'incarnat que ne donne pas naturellement le sang, l'art le donne [*sanguine quae uero non natura rubet, arte rubet*]. L'art vous permet de remplir les manques [*arte... repletis*] sur la ligne du sourcil, et de voiler d'un léger fard la véritable couleur de vos joues. Et vous n'avez pas scrupule à souligner le tour de vos yeux de cendre fine ou du safran produit sur tes rives, limpide Cydnus⁴. (A.A., 3 : 199-204)
- 6 Blancheur éclatante du teint, incarnat des joues, sourcils noirs, contour des yeux cendré ou safrané — on reconnaît là les trois « couleurs » fondamentales des Anciens, ou plutôt les deux extrêmes chromatiques : blanc (absence de couleur par excès de luminosité) vs noir (absence de couleur par défaut), entre lesquels se situe le rouge (la couleur par excellence, en raison de sa densité)⁵. L'intensité des coloris et l'accentuation des contrastes visent à produire une impression forte, symbolisent la vie et la santé, la jeunesse, mais aussi connotent la distinction sociale (teint pâle, loisir et produits coûteux comme le safran), et surtout marquent l'opposition avec le masculin, en signant un long apprêt à l'intérieur de la maison, antinomique de l'activité extérieure qui est l'affaire des hommes⁶. Le maquillage, les soins du visage signifient

que la femme est un être « du dedans », soumis à une temporalité domestique. Ce teint apprêté, blanchi, s'oppose au teint basané prescrit à l'homme comme la marque d'une vie active au dehors et d'une habitude des exercices physiques au grand air. On peut en effet comparer avec le passage sur les soins du corps et du vêtement chez l'homme :

Mais ne t'avise pas de friser au fer tes cheveux, ni de te frotter les jambes avec une pierre ponce bien râpeuse. Laisse ces soins à ceux dont les hurlements célèbrent sur des modes phrygiens la mère du mont Cybèle⁷. C'est une beauté négligée [*forma neglecta*] qui sied aux hommes. Thésée enleva la fille de Minos⁸, sans avoir les tempes dégagées à l'aide d'épingles ; Hippolyte fut aimé de Phèdre, et il était peu soucieux de sa personne ; une déesse était éprise d'Adonis, homme des forêts⁹. Les hommes doivent plaire par une propreté élégante ; leur corps doit être hâlé au Champ de Mars [*fuscentur corpora Campo*], leur toge seyante et sans tâche. Que la languette de la chaussure ne soit pas raide ; que les agrafes ignorent la rouille ; que ton pied ne voyage ni ne nage dans un soulier trop lâche¹⁰, qu'une vilaine coupe ne hérissé pas tes cheveux ; que ta chevelure, que ta barbe soient taillées par une main sûre ; que tes ongles ne soient pas longs ni sales, et qu'aucun poil ne se dresse au creux de ta narine ; qu'une haleine déplaisante ne révèle pas une bouche malodorante, et qu'une senteur de mâle et père de troupeau¹¹ n'offense pas les narines. Tout le reste, laisse-le aux femmes lascives et à l'homme qui a le vice de rechercher l'homme. (A.A., 1 : 503-522)

- 7 Trop de soin (*cultus*) chez l'homme est déplacé et trahit le bellâtre, comme l'était Pâris : il faut absolument éviter d'arranger délicatement la chevelure, mais se concentrer sur la propreté du corps, qui représente un juste milieu entre un défaut (la sauvagerie animale) et un excès (la préciosité efféminée). Mais l'opposition ici entre homme et femme n'est qu'implicite, parce qu'elle va de soi. En revanche une autre opposition entre l'homme et la femme est, elle, fortement soulignée : celle entre le dégarnissement des cheveux chez l'un, et le recours envié chez l'autre à une teinture blonde :

Ô comme est bienveillante la nature pour vos charmes, vous qui pour en conjurer les dommages avez mille moyens ! Notre chef se dégarnit fâcheusement, et les cheveux ravis par l'âge tombent comme les feuillages secoués par Borée. La femme, elle, teint ses cheveux blancs avec des herbes de Germanie¹² et obtient grâce à l'art une couleur d'un meilleur effet que la vraie [*et melior uero quaeritur arte color*]. (A.A., 3 : 159-164)

- 8 La blondeur représente l'idéal esthétique dans ce monde méditerranéen de l'Antiquité gréco-romaine, où les chevelures brunes sont évidemment banales¹³.
- 9 II. Nous nous intéresserons surtout aux couleurs du vêtement féminin, car Ovide leur consacre un long développement en forme de *catalogue*, au sens littéraire d'une liste – type de séquence caractéristique des genres épique et didactique. Voici l'ensemble de ce passage, dont les multiples allusions appelleront un commentaire détaillé :

Que dire du vêtement ? Ici je ne veux ni de chamarrures [*segmenta*], ni de toi, laine rougie dans la pourpre de Tyr ; quand tant de couleurs sont produites pour un prix plus modeste, quelle folie de porter sur sa personne toute sa fortune ! Voici la couleur du ciel, quand le ciel est sans nuages et que le tiède Auster n'excite pas les pluies. En voici une semblable à la tienne [*tibi similis*], bélier qui jadis, dit-on, arrachas Phrixos et Hellé aux ruses d'Ino. Cette nuance-ci imite les flots [*undas imitatur*] et tient aussi son nom des flots ; je croirais volontiers que les nymphes s'en vêtent. Celle-là simule le safran [*crocum simulat*] (c'est d'un voile safran que s'enveloppe la déesse rosée lorsqu'elle attelle ses chevaux porteurs du jour), telle autre les myrtes de Paphos, telle autre encore les améthystes pourprées, les pâles roses ou la grue de Thrace. Il y a aussi la couleur des châtaignes que tu aimes, Amaryllis, et des amandes ; la cire a donné son nom à une étoffe. Autant que la terre en plein renouveau produit de fleurs, lorsque la tiédeur printanière fait pousser les

bourgeons sur les vignes et fuir le paresseux hiver, autant et plus la laine s'imprègne de teintes ; mais choisies-en de bien précises, car toutes ne conviendront pas à toutes les femmes [*Nam non conueniens omnibus omnis erit*]. Les tons sombres vont bien aux teints de neige [*Pulla decent niueas*] : le sombre allait bien à Briséis ; lorsqu'elle fut enlevée, c'est de sombre qu'elle était vêtue. Le blanc va bien aux brunes : c'est en blanc, fille de Céphée, que tu plaisais ; c'est ainsi vêtue que tu foulas le sol de Sériphos. (A.A., 3 : 169-192)

- 10 Pour les étoffes, Ovide commence par déconseiller les couleurs riches et éclatantes (*segmenta* désignant des garnitures d'or¹⁴). Le ton ici affecte l'indignation, avec l'apostrophe à la laine elle-même teinte en rouge et l'exclamation sur la vanité de la parure : la critique du luxe est un motif topique de l'élégie, notamment liée à la coquetterie de la maîtresse¹⁵, et elle rejoint la morale traditionnelle sur la condamnation de la parure féminine (par exemple dans le discours de Caton l'Ancien dit le Censeur)¹⁶. Un peu plus haut, dans son éloge de l'époque contemporaine opposée à la rusticité des temps primitifs de Rome, le maître avait tout de même proscrit le recours à l'or et aux pierres précieuses, concluant ainsi : « Ne sortez pas alourdis par des vêtements tout cousus d'or. Ce faste par lequel vous voulez nous attirer fait souvent fuir » (A.A., 3 : 131-132).
- 11 Loin donc de faire du vêtement féminin un instrument d'exhibition sociale (avec l'or et la pourpre, symboles de pouvoir et de richesse), le maître conseille des teintes moins chères et plus douces : bleu azur, doré, vert d'eau, vert amande ou vert sombre, orange, violet, rose, gris ou brun — autant de couleurs à déchiffrer dans les périphrases du poète, en forme d'énigmes à résoudre. La première couleur évoquée est le bleu azur : l'adjectif à rétablir est *caeruleus*, au lieu duquel la répétition de *aer* de part et d'autre du vers¹⁷ suggère la vision d'un ciel serein et une légèreté de l'air — en contraste avec l'auster, vent du sud qui apporte les tempêtes d'été —, et tout cela correspond d'emblée à cette atmosphère de paix que préconise le maître dans les rapports entre les deux sexes¹⁸. Puis il faut deviner la couleur de ce bélier qui, dans la mythologie, fut envoyé du ciel par leur mère Néphélé (la Nuée personnifiée) pour soustraire Phrixos et sa sœur Hellé à la haine de leur belle-mère Ino à Thèbes : après avoir emporté le héros jusqu'en Colchide¹⁹, il fut sacrifié là-bas à Jupiter et sa toison, suspendue dans le bois sacré de Mars, devait faire l'objet de la quête des Argonautes conduits par Jason — la fameuse toison d'or. Remarquons bien ici la nuance entre l'or, matière précédemment proscrite par le maître, et le sens de l'adjectif de couleur qu'on doit à nouveau suppléer, la similitude du procédé d'énigme étant marquée par la reprise de l'apostrophe (ici au bélier, comme plus haut à l'or) à propos de la toison : *aureus*, jaune d'or, jaune éclatant, tirant vers l'orangé ; mais *aureus* étant trop proche d'une mention de l'or contre-indiqué, il est évité au profit de *similis*²⁰. La référence au bélier signifie aussi que les étoffes doivent être de laine et non de soie (comme le confirment dans la suite du passage les termes *ueller*, v. 184, et *lana*, v. 187). La troisième teinte proposée « imite les flots », dit le poète : l'adjectif de couleur à restituer ici est *cumatilis* (dérivé du grec *kúma* « la vague »)²¹, donc désignant un vert de mer moiré, et l'image associée est celle des nymphes marines, les Néréides filles de Nérée, étroitement liées à la mer Égée. La quatrième référence est le voile safran dont s'enveloppe l'Aurore, pour signifier un rouge orangé²², selon une représentation imitée d'Homère jusque dans la formule²³. Suit une évocation des myrtes de Paphos : cette fois prévaut une double indication, végétale et géographique, qui renvoie par métonymie à Vénus-Aphrodite, déesse adorée tout particulièrement au sanctuaire de Paphos à Chypre²⁴, et à laquelle est associé le myrte,

arbrisseau à feuilles persistantes, ce qui suggère un vert foncé²⁵. Puis le poète invoque les « améthystes pourprées » (noter la différence avec la pourpre du début, ici il s'agit d'une nuance de violet qui était effectivement prisée dans l'Antiquité²⁶), et les pâles roses (qui suggèrent une demi-teinte douce et florale) ou la grue de Thrace : cet oiseau sert à désigner le gris, et son image pour le lecteur romain est toute virgilienne (voir *Géorgiques*, 1 : 120, et *Énéide*, 10 : 265). Viennent ensuite la couleur des châtaignes et celle des amandes, associée au personnage de la belle Amaryllis dans les *Églogues* de Virgile. C'est donc encore une référence intertextuelle, cette fois à l'univers bucolique, mais à laquelle se superpose également un écho intratextuel à ce conseil désabusé, au livre précédent de l'*Ars*, à propos des modestes cadeaux que peut faire un amant pauvre (*A.A.*, 2 : 267-268) : « Qu'il apporte des raisins ou les châtaignes qu'aimait Amaryllis (mais aujourd'hui elle ne les aime plus) » — s'inscrivant en faux contre le mépris contemporain des riches pour les biens champêtres, le poète revendique un goût d'autrefois, qui n'est plus désormais que littérature hélas... Enfin la mention de la cire renvoie à une nuance de jaune (légèrement brun)²⁷, et contient encore une allusion intertextuelle, comme déjà plus haut à propos du « vert-de-mer », à un passage bien connu d'une comédie de Plaute, qui énumère les épithètes inventées pour des coloris à la mode. L'esclave Épidique, décrivant la toilette fastueuse d'une courtisane, se moque ainsi des caprices vestimentaires chez ce genre de femme qui ruine les jeunes gens :

Aussi chaque année, que de nouveaux noms n'inventent-elles pas pour leurs vêtements ! La tunique transparente, la tunique épaisse, le linon à franges, la chemisette, la robe brodée, la jaune-souci, la robe safran, la sous-chemise et la sur-chemise, le bandeau, la royale ou l'étrangère, la vert-moirée ou la plumetée [*cumatile aut plumatile*]²⁸ ; la jaune-cire, la jaune-miel [*cerinum aut gerrinum*] — à coup sûr la jaunisse... (*Epidicus*, 229-233)

- 12 La diversité des textures, formes et couleurs est ironiquement présentée dans ce texte avec des raffinements de nuances, comme pour justifier d'insatiables envies de variété. On songe aussi à une autre liste comique, où Plaute accumule des dénominations d'artisans habilleurs et teinturiers qui occasionnent mille dépenses (parmi lesquels les spécialistes de cette couleur cire précisement, les *cerinariii*)²⁹. Outre le jeu d'allusions auquel le poète Ovide convie plaisamment son lecteur, peut-être l'effet de citation comique dénonce-t-il le non-sérieux du discours tenu par le *magister amoris*, chanteur enthousiaste des multiples possibilités de couleurs³⁰.
- 13 Le maître conclut sa revue des teintures en comparant la variété des tons artificiels à la diversité des modèles offerts par la nature, avec double référence à la réalité naturelle de la croissance printanière et au motif poétique de ce vent fécondant que les Romains appelaient justement *Favonius* (favorable) — voir notamment les poètes Catulle ou Horace³¹. Puis il en vient au principe de la convenance ou *decorum*, c'est-à-dire de l'adaptation à la situation singulière, l'appropriation, principe essentiel en rhétorique (*conueniens, decet*). Prévaut ici une esthétique du contraste, qui met en valeur le teint. Deux modèles mythologiques sont invoqués : d'une part Briséis, la captive troyenne convoitée par Agamemnon et motif de la colère d'Achille au début de l'*Illiade* — et l'on note ici la référence hyperbolique et stéréotypée à la neige pour qualifier son teint blanc ; d'autre part Andromède, la « fille de Céphée » le roi des Éthiopiens, est la beauté atypique qui représente par excellence le teint sombre : enchaînée à un rocher pour être livrée en victime expiatoire à un monstre marin (envoyé pour punir sa mère Cassiopée de s'être vantée de surpasser en beauté les Néréides), elle fut délivrée par le héros Persée qui l'épousa et l'emmena dans sa patrie, l'île de Sériphe. Briséis était déjà

évoquée deux fois au livre II³², et Andromède elle aussi mentionnée dans ce même livre II, qui est celui de la patience et des prévenances masculines³³ ; cette dernière héroïne est une figure tragique chez Sophocle et surtout Euripide, mais sa présence est d'autant mieux venue dans l'*Art d'aimer* que la pièce d'Euripide célèbre la toute-puissance d'Éros et l'audace de la jeunesse. Sur le contraste entre teint naturel de la peau et teinte recherchée du vêtement (la blanche Briséis doit se vêtir de sombre, et la sombre Andromède, de blanc), le maître reviendra plus loin dans son exposé, à propos des moyens de dissimuler ses défauts physiques : « Les belles ne cherchent pas le secours de mon art ni mes préceptes : elles ont leur dot propre, une beauté dont l'empire ne doit rien à l'art » (3 : 257-258), et : « Celle qui est trop pâle doit s'envelopper le corps de rayures pourpres, et si tu es noirarde, recours aux étoffes d'Égypte » (3 : 260-270).

- 14 III. Ce catalogue des couleurs du vêtement exclut les teintes vives et voyantes, qui pourraient trahir la vulgarité du point de vue social et l'agressivité du point de vue moral — ainsi le rouge est-il absent³⁴. Il propose une variété de teintes : bleu, diverses nuances de jaune et de vert³⁵, violet, brun, orange, rose, gris, blanc..., qui sans doute correspondent au goût de l'époque (début du principat), comme en témoignent maintes figures féminines de la peinture murale romaine illustrant des thèmes érotiques, idylliques ou mythologiques³⁶. Mais ce qui nous intéresse est la manière dont ces couleurs sont présentées, et leur choix, justifié.
- 15 Un premier trait frappe dans l'évocation de ces couleurs féminines : elle repose sur des comparants prototypiques (l'aurore, la neige)³⁷, et des référents végétaux (châtaigne et amande, myrte, vigne) ou animaux (grue, cire), qui tous appartiennent à l'ordre naturel. Parmi ces références à la nature, il nous faut d'abord relever la place privilégiée qu'occupent la mer, le ciel et la lumière, composantes essentielles du monde méditerranéen³⁸. Ensuite on voit que le poète redouble, dans le choix des couleurs comme dans leur désignation périphrastique, les signes d'une nature dont la femme est censée relever : air léger d'un ciel pur, vague marine, fleurs et fruits, cire, etc. Il renvoie aux cycles naturels, naissance du jour et saisons, et privilégie les saisons douces (le printemps avec les souffles tièdes et les bourgeons, l'automne avec les châtaignes). Il invoque les éléments fondamentaux : l'air, évoqué par le ciel et les grues ; l'eau, par la vague et les nymphes marines ; la terre, par ses produits et ses ressources : fruits, plantes et fleurs, pierres précieuses... Mais il exclut le quatrième, le feu, trop inquiétant par sa capacité destructrice : l'amour dans ce traité de séduction n'est pas présenté comme un feu dévorant, mais comme un aimable jeu de société. Ainsi, la femme doit apparaître comme émanant de l'être profond de la nature (alors qu'on est ici, au comble de l'élégie érotique avec l'*Ars*, dans le monde très urbain de Rome), sans doute pour rassurer l'homme par une promesse de douceur et de fertilité, lui inspirer confiance dans son entreprise de séduction, en offrant une image passive, accueillante³⁹. Si le visage doit attirer l'attention par le contraste blanc-noir-rouge, le vêtement peut atténuer cette impression trop vive.
- 16 Deuxième caractéristique : dans les désignations complexes, indirectes des couleurs vestimentaires joue un autre type de référence, l'allusion mythico-littéraire (le bélier d'or envoyé pour sauver Phrixos et Hellé, les gracieuses Néréides, la déesse de l'Aurore avec son attelage, le myrte de Paphos attribut de Vénus, la châtaigne prisée d'Amaryllys dans les *Églogues*, la beauté d'une héroïne épique, Briséis, ou tragique, Andromède). La femme est donc invitée non seulement à simuler la nature, mais à imiter des modèles

prestigieux de belles — avec valeurs associées : douceur de la mère secourable, beauté fière et mystérieuse des nymphes marines, lumière fécondante de l'Aurore, délicatesse de la plante consacrée à la déesse de l'amour, aiguillon du désir et de l'exploit virils (représentés par Achille et Persée). De plus est ici fait appel à la culture poétique : le vêtement doit receler des allusions littéraires, de la part d'une *puella docta* (idéal de maîtresse cultivée) qui connaît Homère, Euripide ou Virgile, et porte sur elle les signes de cette culture, comme autant de promesses d'une conversation élégante (voir la section sur l'importance pour la femme de lire les poètes, plus loin dans le même livre — A.A., 3 : 329-348).

- 17 L'allusion intertextuelle contribue à persuader la femme lectrice elle-même du livre III, en l'exhortant à l'élégance, au raffinement de la culture — tandis que le jeu intratextuel s'adresse à tout lecteur du traité, avec des échos tout particulièrement au livre II, le livre de la douceur et de la bonne entente : même univers galant et lettré, reprises de références et personnages « reparaissants » (Phrixos, Briséis, Andromède...). Finalement, c'est le discours même du *magister amoris* qui vise à séduire lecteurs et lectrices, en jouant sur la connivence littéraire⁴⁰, en déployant des allusions savantes, en proposant des énigmes à la manière alexandrine. On est loin de la mention explicite d'une couleur sous la forme d'une épithète de nature, d'une formule-cliché redondante et purement descriptive⁴¹ : le poète s'ingénie à faire deviner au lecteur une teinte (avec parfois des évitements plaisants, comme *aureus* à propos du bélier d'or).
- 18 Ces couleurs du vêtement donc, si elles ne doivent certes pas être « criardes », parlent néanmoins un langage aussi muet que savant. 1° Il y a bien une rhétorique des couleurs au sens où leur choix répond à des exigences argumentatives, où elles sont censées exprimer le caractère de celle qui les porte⁴² : inspirer confiance, travailler la convenance aux qualités naturelles. 2° Par ailleurs ces couleurs contiennent tout un discours, elles peuvent susciter un commentaire et un récit, soit qu'elles rappellent la nature, soit qu'elles racontent un mythe.
- 19 L'auteur de l'*Ars* se livre ainsi à un « jeu des couleurs », au double sens du terme : les couleurs jouent sur l'imitation de la nature — jeu programmatique dans *L'Art d'aimer*, où il s'agit toujours de feindre le naturel, de surjouer la nature ; et le poète invite le lecteur / la lectrice à un amusant décryptage d'expressions.
- 20 Mais finalement, la circonlocution mythologique comme la périphrase « naturaliste » ne sont-elles pas, de la part du *magister amoris*, l'indice d'une artificialité qu'il s'agit, non sans cynisme, aussi bien de dénoncer que de revendiquer et d'encourager ? Toute cette expression contournée des couleurs souligne le conformisme d'une « vision mythique » de la femme⁴³. D'une part, la femme pour répondre à cette représentation naturaliste emploie les ressources de l'art. D'autre part, l'impression de nature est un effet de l'art : pour signifier les teintes Ovide ne sélectionne pas les substances naturelles qui servent à les fabriquer, mais les réalités naturelles que vise leur ressemblance (des choses qu'elles imitent, et non dont elles sont tirées)⁴⁴. La désignation se fait systématiquement par analogie ou selon le référent visé : désignation métaphorique (et non pas métonymique, par l'origine) — façon de dire qu'inversement le coloris vaut comme métaphore.
- 21 Le poète invoque un art qui simule la nature, et se dissimule d'autant mieux derrière l'apparence de la nature (cf. *similis* et *simulare*, termes étymologiquement apparentés, *imitari*). Dans une perspective aristotélicienne, l'art a pour fonction d'imiter et de perfectionner la nature ; mais ici le comble de l'art est de cacher l'art, conformément à

la doctrine rhétorique de la *dissimulatio artis*, qui sera explicitée plus loin à propos du moment de la toilette et des soins de beauté : « Cependant, que votre amant ne surprenne pas exposées sur la table vos petites boîtes ; l'art n'embellit le visage que s'il est dissimulé [... *ars faciem dissimulata iuuat*] » (A.A., 3 : 209-210).

- 22 Notre réflexion sur les couleurs du genre féminin, dans *L'Art d'aimer*, aboutit ainsi à la question d'un rapport complexe entre art et nature⁴⁵. La femme est-elle un être de nature qui pratique l'*artialisatio*⁴⁶ pour se rendre plus séduisante, ou bien une créature toute d'art, qui doit viser la *naturalisatio* et s'assimiler à l'ordre naturel pour inspirer confiance ? En tout cas, cette nature dont se pare la femme dans son vêtement est le produit de l'art ; c'est une seconde nature, ou une nature en trompe-l'œil, dont l'existence est construite sur des conventions littéraires. Ainsi la couleur, présentée dans sa valeur symbolique et culturelle, est-elle exemplaire de cette conception : on ne sort guère du cercle de l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÉ Jacques (1949), *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris : Klincksieck.
- BARTHES Roland (2002a), « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », É. Marty (dir), *Œuvres complètes (Annales, juil.-sept. 1957)*, Paris : Seuil, t. I - 1942-1961, 892-906.
- BARTHES Roland (2002b), « Langage et vêtement », É. Marty (dir), *Œuvres complètes (Critique, mars 1959)*, Paris : Seuil, t. I - 1942-1961, 949-958.
- BOURDIEU Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris : Seuil.
- BRAUDEL Fernand (2017), *La Méditerranée [1985/1986]* (rééd. présentée par F. Hartog), Paris : Flammarion.
- CHRISTOL Alain (2002), « Les couleurs de la mer », L. Villard (dir.), *Couleur et vision dans l'Antiquité classique*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 29-44.
- CRISTANTE Lucio (2003), *Commento libro III*, G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola (dir.), *Ovidio, L'arte di amare [1991]*, Rome-Milan : Mondadori.
- CROISILLE Jean-Michel (2005), *La Peinture romaine*, Paris : Picard.
- DUBOURDIEU Annie & LEMIRRE Élisabeth (2002), « Le maquillage à Rome », P. Moreau (dir.), *Corps romains*, Grenoble : J. Millon, 89-114.
- GAVOILLE Élisabeth (2015), « Passions et colères féminines dans *L'Art d'aimer* d'Ovide », A. Canellis, É. Gavoille & B. Jeanjean (dir.), *Caritatis scripta. Mélanges de littérature et de patristique offerts à Patrick Laurence*, Paris : Institut d'Études Augustiniennes, 85-99.
- GIBSON Roy K. (2006), « Ovid, Augustus and the Politics of Moderation in *Ars Amatoria* 3 », R. Gibson, S. Green & A. Sharrock (dir.), *The Art of Love, Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Oxford : Oxford University Press, 121-142.

KORZILIUS Jean-Loup (2010), « Introduction », J.-L. Kozilius & C. Chédeau (dir.), *Couleur de la morale, morale de la couleur*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.

LAIGNEAU-FONTAINE Sylvie (1999), *La Femme et l'amour chez Catulle et les Élégiques augustéens*, Bruxelles : Latomus.

LAMBERT Frédéric (2005), « Variation sur les couleurs : bleu, blanc, rouge en grec ancien », I. Choi-Jonin, M. Bras, A. Dagnac & M. Rouquier (dir.), *Questions de classification en linguistique : méthodes et descriptions. Mélanges offerts au Professeur Christian Molinier*, Berne / Berlin / Bruxelles / Francfort-sur-le-Main / New York / Oxford / Vienne : Peter Lang, 159-176.

LUISI Aldo & BERRINO Nicoletta F. (2008), *Carmen et error : nel bimillenario dell'esilio di Ovidio*, Bari : Edipuglia.

LYONS John (2003), « Le vocabulaire de la couleur, avec application particulière aux termes de couleur fondamentaux en grec ancien et en latin classique », *Lalies* (22), 41-70.

MAYER Georg (1934), *Die Farbenbezeichnungen bei Ovid*, Bamberg : Nagengast.

MICHEL Alain (2007), « Les couleurs de la rhétorique et la rhétorique des couleurs », J. Pigeaud (dir.), *La couleur, les couleurs. XI^{es} entretiens de La Garenne-Lemot*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 17-28.

MYEROWITZ Molly (1981/82), « The Women in Ovid's *Ars amatoria*: Nature or Culture? », *Scripta Classica Israelica* (6), 30-56.

NÉRAUDAU Jean-Pierre (1989), *Ovide ou les dissidences du poète*, éditions Hystrix - Les Inter-Universitaires.

PASTOUREAU Michel (2000), *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil.

PERRIN Michel (2001), « Regards croisés sur la couleur, de l'Antiquité au Moyen Âge », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (2), 153-170.

PIANEZZOLA Emilio (1972), « Conformismo e anticonformismo politico nell'*Ars amatoria* di Ovidio », *Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina dell'Università di Padova* (2), 37-58.

RADITSA Leo Ferrero (1980), « Augustus' legislation concerning marriage, procreation, love affairs and adultery », H. Temporini (dir.), *ANRW, II*(13), Berlin : De Gruyter, 273-339.

TRINQUIER Jean (2002), « *Confusis oculis prosunt uirentia* (Sénèque, *De ira*, 3, 9, 2) : les vertus magiques et hygiéniques du vert dans l'Antiquité », L. Villard (dir.), *Couleur et vision dans l'Antiquité classique*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 97-128.

TRINQUIER Jean (2006), « *Quid de pratorum uiriditate... plura dicam ?* (Cicéron, *De senectute*, 57). Les couleurs du paysage dans la littérature latine, de Lucrece à l'époque flavienne », A. Rouveret, S. Dubel & V. Naas (dir.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité : textes, techniques et pratiques*, Paris : Éditions rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, 213-259.

SALLES Catherine (2003), « Le costume dans la poésie satirique latine » F. Chausson & H. Inglebert (dir.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris : Picard, 57-66.

SHARROCK Alison R. (1994), *Seduction and Repetition in Ovid's Ars amatoria 2*, Oxford : Oxford University Press.

WOLFF Étienne (2007), « Les couleurs dans le *Satyricon* de Pétrone et dans les *Épigrammes* de Martial », J. Pigeaud (dir.), *La couleur, les couleurs. XI^{es} entretiens de La Garenne-Lemot*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 91-102.

NOTES

1. Sur le contexte idéologique de *L'Art d'aimer*, cf. Pianezzola (1972), Raditsa (1980), Laigneau-Fontaine (1999) [en particulier le chap. VII] et Gibson (2006).
2. Sur les causes possibles de cette relégation, voir notamment Néraudau (1989), Luisi & Berrino (2008). Dans ses œuvres d'exil, Ovide évoque à la fois *carmen* (le poème) et *error* (la faute). Le poème, qui désigne *L'Art d'aimer*, ne pouvait servir que de prétexte officiel puisque la publication datait déjà de plusieurs années ; quant à la faute, on ne sait si le poète avait été mêlé à un scandale de mœurs touchant la famille impériale (il dit avoir vu quelque chose qu'il n'aurait pas dû voir), ou à quelque complot aristocratique.
3. Les textes latins de référence, donnés ici dans une traduction personnelle, sont cités d'après les éditions de la Collection des Universités de France aux Belles Lettres.
4. Nom antique d'une rivière de Cilicie en Asie Mineure (actuelle Turquie), aujourd'hui appelée Tarsus Çayı. En ce qui concerne l'utilisation du safran dans le maquillage, le nom *crocus* et son adjectif dérivé *croceus* désignent d'abord un rouge orangé et, même si leur valeur s'est généralement orientée en poésie vers le jaune, il faut en rester à l'orange pour ce fard qui souligne le dessous des yeux (André, 1949 : 154, 239 et 293) ; du reste dans un autre passage de la même œuvre, Ovide qualifie le safran de « rouge », *ruber* (A.A., 1 : 104).
5. Sur ce triangle chromatique, cf. Pastoureau (2000 : 15-16), Perrin (2001 : 156) et Christol (2002 : 29-30). Pour Dubourdiou & Lemirre (2002 : 94), on retrouverait dans la description idéale du visage féminin chez les auteurs latins les quatre couleurs fondamentales de la peinture classique : blanc, noir, rouge et jaune (blond des cheveux), le fameux *tétrachromatisme* des maîtres grecs (cf. Cicéron, *Brutus*, 70 et Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, 35, 50). Mais l'application d'un tel cadre doit être maniée avec prudence : il faudrait admettre que l'organisation des couleurs obéit dans l'Antiquité à un schéma unitaire, qu'il s'agisse de la peinture grecque ou des canons de la beauté féminine.
6. Cf. Bourdiou (1998 : 136), et Dubourdiou & Lemirre (2002 : 93 et 104-106).
7. Le culte de Cybèle, « la Grande Mère » vénérée en Phrygie (où se situe le mont du même nom), fut introduit à Rome en 204 av. J.-C. ; ses prêtres, les Galles, étaient émasculés et pratiquaient des danses frénétiques (cf. Lucrèce, *De la nature*, 2, 589-660 et Ovide, *Fastes*, 4, 181 et suiv.).
8. Ariane, qu'il abandonna ensuite sur l'île de Dia (ou Naxos).
9. La déesse est Vénus, passionnément éprise du beau chasseur Adonis.
10. Porter des chaussures trop grandes est un trait de rusticité : cf. Théophraste, *Caractères*, 4, et Horace, *Satires*, 1, 3, 31-32.
11. Périphrase à dessein ridiculement pompeuse pour désigner le bouc.
12. Ces herbes sont dites de Germanie car elles permettent d'obtenir la blondeur des Germanes. Sur la fascination de Romains pour la chevelure blonde des Barbares du Nord, Gaulois, Bretons et Germains, cf. Dubourdiou & Lemirre (2002 : 103).
13. Cf. André (1949 : 86-87), Dubourdiou & Lemirre (2002 : 102).
14. Cf. Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, 5, 2, 1 (en signe de reconnaissance pour l'action de certaines femmes héroïques, le sénat accorda aux dames romaines le port de la robe de pourpre et des « passementeries d'or », *aurea segmenta*). Voir aussi Tibulle, *Élégies*, 2, 3, 53-54, où *auratas uias* désigne les raies d'or tissées dans la fine étoffe que porte la cynique Némésis, intéressée par de riches amants.
15. Voir notamment l'élégie 1, 2 de Propertius.
16. Voir les exemples de Xénophon dans la littérature grecque, et de Caton pour le domaine romain : Gibson (2006).
17. *Aeris ecce color, tum cum sine nubibus aer* (A.A., 3 : 173) — polyptote relevé par Cristante (2003 : 371).

18. « Contre les Parthes pratiquons la guerre, mais avec l'amie élégante, la paix, le badinage et tout ce qui excite l'amour » (A.A., 2 : 175-176).

19. Le bélier d'or transporta les deux jeunes gens sur la mer, dans laquelle tomba Hellé et qui prit dès lors son nom, l'Hellespont appelé aujourd'hui les Dardanelles. Notons au passage que cette allusion mythologique à Phrixos sera répétée plus loin dans le livre III (v. 335-336), ce qui fait du héros un « personnage reparaissant » de *L'Art d'aimer*, comme nous en trouvons d'autres dans cette évocation des couleurs.

20. Alors qu'on trouve, à propos de la constellation du Bélier, *Aries aurato uellere* chez Germanicus, *Phénomènes d'Aratos*, v. 532-535, avec le rappel du mythe, et chez Ovide lui-même, dans les *Fastes*, 3, 851-876, *aries nitidissimus auro* (« bélier étincelant d'or »), ou encore chez Hygin, *Astronomie* 2, 20 1 : *auream pellem*.

21. Ovide fait allusion à *cumatilis* qui se trouve chez Plaute (*Epidicus*, v. 233 : « vert-de-mer », traduit Alfred Ernout) et chez Titinius (*Frg. com.* 118 Ribbeck), et se retrouvera chez Commodien (*Instructions*, 1, 10, 3) et le grammairien Nonius (fin du IV^e s. apr. J.-C.) qui le glose ainsi : *a graeco tractum quasi fluctuum similis, fluctus enim graece cymata dicuntur* (p. 548, 10, éd. Mercier). Mais ce peut être une création latine, car en grec même n'est attesté aucun dérivé de *kúma* au sens chromatique, cf. André (1949 : 193-194, 210 et 234).

22. Cf. André (1949 : 152 et 154).

23. *Croceo uelatur amictu* est une transposition d'Homère, *Iliade* 8, 1 (*Eôs... krokópepos*), et *lucifer* à propos des chevaux calque *phōsphóros* « qui apporte la lumière du jour » (*Odyssée* 5, 2) — avec déplacement métonymique sur l'attelage, comme chez Tibulle, *Élégies*, 1, 3, 94 : [*Aurora*] *Luciferum roseis candida portet equis*, « ce jour radieux, puisse la blanche Aurore nous l'apporter avec ses chevaux couleur de rose ».

24. Paphos, important lieu de culte de Vénus sur la côte occidentale de Chypre : cf. *Odyssée*, 8, 363 ; allusion déjà présente en A.A., 2 : 588.

25. Sur le sens et l'emploi de *myrteus*, cf. André (1949 : 190-191). La relative rareté de cet adjectif (194) ajoute à la préciosité de l'allusion.

26. Le terme de couleur *amethystinus*, qui appliqué au tissu connote la pierre précieuse, est associé à l'éclat et au luxe, cf. André (1949 : 196-197) et Salles (2003 : 65). Voir Juvénal, *Satires*, 7, 135-136 (habit par lequel un avocat entend exhiber sa réussite) et Martial, *Épigrammes*, 1, 96, 7 (teinte caractéristique du vêtement féminin) et 2, 57, 2 (un chevalier ruiné espère par son manteau ainsi coloré faire illusion sur son état de fortune).

27. Cf. André (1949 : 157).

28. Le sens de *plumatile* n'est pas clair. La traduction proposée ici tâche de rendre en priorité la paronomase entre les deux adjectifs par une assonance, mais peut-être la référence au plumage doit-elle nous orienter vers la nuance « vert-canard », à côté du « vert-de-mer » ?

29. Plaute, *Aululaire*, 508-522 (le cauchemar de l'avare) : « À la porte il y a le foulon, le brodeur, le bijoutier, le tisserand de lin, puis toute la troupe des marchands, frangiers, chemisiers, teinturiers en orange, en violet, en jaune [*flammarii, uiolarii, cerinariii*], tailleurs de robes à manches ou parfumeurs de chaussures ; colporteurs de lingerie, de bottes, cordonniers de boutique, fabricants de sandales et teinturiers en mauve [*molocinariii*] se présentent ; voici les foulons, les raccommodeurs qui réclament ; voici que se présentent les fabricants de soutie-gorge, et avec eux, de ceintures. Tu crois peut-être en être quitte avec tous ces gens ; mais mille autres arrivent et réclament, tandis que l'atrium est envahi de maroquiniers, passementiers, fabricants de coffrets. On les introduit, on règle leur note ; tu crois en être quitte avec eux, quand arrivent les teinturiers en safran [*infectores corcotarii* ou *crocotarii*], ou quelque pandard toujours pour réclamer de l'argent. »

30. D'autant que l'avertissement initial contre l'exhibition de la richesse dans notre passage de l'*Ars* (« quelle folie de porter sur sa personne toute sa fortune ! », *census corpore ferre suos*) reprend la formule d'Épidique au début de son catalogue comique (« Qu'as-tu à t'en étonner tant ? Comme

si on n'en voyait pas un grand nombre [*i.e.* de courtisanes] s'avancer dans les rues avec un vrai domaine sur le dos [*fundis exornatae*] » (*Epidicus*, v. 225-226). Ovide semble faire dire à son personnage de *magister* le contraire de ce qu'il avait annoncé : refus du luxe, certes... mais exaltation d'une forme de coquetterie, déplacée de la parure sur les couleurs du vêtement.

31. Cf. Catulle, *carmen* 64, 282 : « le souffle fécondant du tiède Favonius » ; Horace, *Odes*, 1, 4, 1 : « L'âpre hiver s'amollit au retour agréable du printemps et du Favonius ».

32. A.A., 2 : 403 (la Lyrnessienne ravie par Agamemnon à Achille) et 713 et suiv. (la captive qui s'offrait au repos du guerrier Achille).

33. A.A., 2 : 643-644 (ne jamais évoquer les défauts physiques d'une femme) : « Andromède ne s'entendit pas reprocher son teint par celui qui portait aux deux pieds des ailes agiles. »

34. Le rouge signe l'arrogance sociale, ou bien évoque trop immédiatement la violence du feu et du sang... encore que cette couleur ait pu être revendiquée pour le vêtement féminin comme symbole de la pudeur, par Mélissa la Pythagoricienne, Stobée (*Discours sur la pudeur*) ou saint Ambroise (*Traité sur la virginité*, chap. 6).

35. Sur le goût prononcé pour le vert, associé à la nature et au paysage, chez les poètes augustéens et particulièrement Ovide, cf. Mayer (1934 : 79-81). De plus, cette couleur passe dans l'Antiquité classique pour avoir un effet agréable et reposant sur les yeux : cf. Trinquier (2002). On peut considérer, à la suite de Lyons (2003 : 58), que dans la langue latine, où le chromatisme a beaucoup plus joué qu'en grec, le vert est bien lexicalisé et qu'un terme aussi fondamental que *uiridis* représente par excellence « la fraîcheur et [...] la texture de la végétation en croissance ».

36. Cf. Croisille (2005 : 302 et suiv.). On songe inévitablement à la célèbre « *Primavera* » du Musée de Naples provenant de la Villa d'Ariane à Stabies, élégante figure vêtue de blanc, jaune et bleu ciel, vue de dos en train de cueillir des lys et se détachant sur fond vert de prairie – voir le commentaire de Trinquier (2006 : 250-251) ; cette fresque, qui représente sans doute Proserpine plutôt qu'une allégorie du printemps, est certes postérieure à la composition de *L'Art d'aimer*, mais elle montre un idéal féminin qui concorde avec les évocations ovidiennes (grâce et chromatisme).

37. Sur les procédés de référence à un prototype dans les modèles littéraires grecs, comme la neige pour le blanc, cf. Lambert (2005 : 170).

38. Cf. André (1949 : 332 et 336). Sur l'importance dans le monde méditerranéen de ces éléments, terre, mer, air et soleil, voir les deux premiers chapitres de Braudel (2017).

39. Cf. Bourdieu (1998 : 96), sur la femme traditionnellement constituée en objet symbolique, existant pour le regard d'autrui – objet attrayant, accueillant et complaisant à l'égard des attentes masculines.

40. Sur les procédés de séduction du lecteur dans l'*Ars*, cf. Sharrock (1994).

41. Voile blanche, bras blancs, mer verte, etc. : cf. André (1949 : 323 et suiv.), Lambert (2005 : 169-170), Wolff (2007 : 91 et 96).

42. Pour le rapprochement entre couleur et rhétorique, cf. Michel (2007). Sur le vêtement comme langage, cf. Barthes (2002a) – le vêtement comme « équilibre de formes normatives », expression psychologique et sociologique du porteur où l'on peut déchiffrer un indice ou bien une signification intentionnelle – et Barthes (2002b) – esquisse d'une sémiologie du vêtement. Sur les rapports entre couleurs et éthique, cf. Korzilius (2010).

43. Cf. Bourdieu (1998 : 19 et suiv.), sur le rôle du schème naturaliste et du fonds mythique dans la construction sociale du corps féminin (analyse fondée au départ sur une étude de la société kabyle, mais qui convoque aussi les modèles de la Grèce ancienne). Selon le sociologue, la « raison mythique » assimile la femme à la terre et la situe du côté de l'eau, de l'herbe, du vert (*e.g.* p. 49 et p. 70).

44. Les formulations indirectes varient chaque fois, mais avec déplacement de plus en plus marqué vers l'objet visé par la ressemblance : périphrase nominale (*aeris color*), adjectivale (*tibi similis*), verbale (*undas imitatur* et *crocum simulat*, etc.), puis affirmation d'existence pour tel objet

(*nec glandes... nec amygdala desunt*), enfin indication métalangagière (*sua uelleribus nomina cera dedit*). Au terme de l'énumération, c'est le référent qui l'emporte, et l'illusion que la nature elle-même dicte le langage des couleurs. Sur les divers procédés stylistiques de désignation des couleurs en latin, cf. André (1949 : 303-322) et Wolff (2007 : 98-99).

45. Voir là-dessus Myerowitz (1981/82) et Gavaille (2015).

46. Terme emprunté au philosophe Alain Roger qui, dans son *Court traité du paysage* (1997), définit l'artificialisation comme l'intervention de l'art consistant à faire du donné naturel un objet esthétique, œuvre de perception ou matière transformée par l'activité humaine.

RÉSUMÉS

Dans le traité *L'Art d'aimer*, composé par le poète latin Ovide au tout début du 1^{er} siècle après J.-C., la séduction féminine est étroitement liée au jeu des couleurs. Pour le visage, l'intensité et le contraste (blanc, noir et rouge) symbolisent la vitalité et marquent l'opposition avec le masculin, en signant de longs préparatifs à l'intérieur de la maison. Pour le vêtement, Ovide prescrit des teintes douces et gaies qui évoquent le monde naturel (ciel et mer, fleurs et fruits), dont la femme doit d'autant plus sembler émaner qu'on est ici dans la société urbaine de Rome, et qui recèlent des promesses d'harmonie et de fécondité. Ces coloris ne sont pas désignés directement, mais seulement suggérés par des périphrases précieuses, des références mythologiques et des allusions poétiques. Dans une telle représentation de la femme culmine l'artificialité : un soin de la toilette ou « art de soi » qui, pour mieux charmer, simule la nature tout en figurant la culture littéraire de la *puella*, et l'art du poète qui séduit ses lecteurs par un jeu de langage raffiné sur les couleurs.

In the treatise *The Art of Love* composed by the Latin poet Ovid at the very beginning of the 1st century AD, female seduction is closely linked to chromatic games. As regards makeup and facial care, intensity and contrast (white, black and red) symbolize vitality and mark the opposition with male characteristics, revealing long preparations inside the home. Regarding clothing, Ovid prescribes sweet and cheerful tones conjuring up the natural world (sky and sea, flowers and fruits), from which women must seem to emanate as a promise of harmony and fertility, especially since they actually live in the urban society of Rome. These tinges are not referred to directly, but merely suggested via precious periphrases, mythological and literary allusions. Such a portrayal of women consecrates artificiality: first, the personal care that aims at charming simulates nature and represents the *puella's* literary culture; on another level, the poet's art seduces the readers through a refined word play on colors.

INDEX

Keywords : colours, women's clothing, gender, mythological figures, Ovid, seduction, art of love, art and nature

Mots-clés : couleurs, vêtement féminin, genre, modèles mythologiques, Ovide, séduction, art d'aimer, art et nature

AUTEUR

ÉLISABETH GAVOILLE

Université de Tours - ICD (Interactions culturelles et discursives, EA 6297)