



HAL
open science

Un professeur fanfaron: le personnage du ‘magister amoris’ dans L’Art d’aimer d’Ovide

Elisabeth Gavaille

► **To cite this version:**

Elisabeth Gavaille. Un professeur fanfaron: le personnage du ‘magister amoris’ dans L’Art d’aimer d’Ovide. Le personnage du fanfaron: théâtre, récits, cinéma, 2020. hal-03134887

HAL Id: hal-03134887

<https://hal.science/hal-03134887>

Submitted on 8 Feb 2021

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

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

UN PROFESSEUR FANFARON :
LE PERSONNAGE DU *MAGISTER AMORIS* DANS L' *ART D'AIMER* D'OVIDE¹

Élisabeth Gavaille
Université de Tours, ICD (EA 6297)

L'élégie érotique à Rome, principalement représentée par Tibulle, Propertius et Ovide à la fin du 1^{er} siècle av. J.C., est un type de poésie qui met en scène le 'je' du poète-amant, s'adressant à un 'tu' auprès duquel il plaide sa cause – maîtresse, rival ou gardien de celle-ci, autre poète à convertir à l'écriture élégiaque. Exploitant cette vogue, Ovide a composé un traité en distiques élégiaques sur la séduction, l'*Ars amatoria*, dont la publication autour de l'an 1 fournira quelques années plus tard le motif officiel de sa relégation aux marges de l'empire romain, à Tomis (actuelle Constanța, en Roumanie). D'inspiration à la fois didactique et parodique, cette œuvre récapitule tous les thèmes de l'élégie, systématisés en un véritable corps de connaissances (*ars*), en objet d'apprentissage, et organisés en trois livres : le premier indique où chercher la femme (*inuenire*) et comment la conquérir (*capere*), tandis que le deuxième explique les moyens de la garder (*tenere*) et de faire durer l'amour (*durare*); le troisième enfin s'adresse aux femmes, pour leur donner des armes contre les hommes en prétendant leur apprendre à séduire et à entretenir la relation. À cet ensemble on peut joindre les *Remèdes à l'amour*, comme un quatrième livre consacré aux procédés pour se guérir de la maladie d'amour, apprendre le désamour.

1 Cette contribution se compose de divers éléments tirés de ma monographie d'HDR (Paris-Sorbonne, 2013), à paraître prochainement sous le titre *L'art paradoxal : art d'aimer chez Ovide, art de vivre chez Sénèque*, chez Ausonius Éditions, coll. Scripta Antiqua.

Comme dans l'élégie, les préceptes de l'art sont administrés par un discours à la première personne, adressé à la deuxième. Mais ce 'je' incarne le spécialiste et professeur d'amour (*artifex, magister*), et le 'tu'/'vous' représente le lecteur ou les lectrices comme autant de novices avides de conseils. Aussi, à la différence du personnage d'amant-poète qui, en situation d'infériorité, compose une requête, cette nouvelle figure de poète assume l'autorité supérieure d'un maître sur son disciple. Le personnage didactique ainsi construit se montre parfois vantard, hâbleur, infatué, vaniteux ... prétendant être un « maître » non seulement au sens de *magister amoris*, mais aussi au sens de *dominus* : un mentor despotique, un précepteur tyrannique, imbu de lui-même. Exagérations, contradictions et autofiction rendent suspect le personnage et douteux son propos.

1. UN PRÉCEPTEUR INVESTI D'UNE MISSION ET TRÈS SOLLICITÉ

Pour commencer, le *magister amoris* proclame crânement qu'il suffira de lire son traité pour savoir aimer (*A.A.* I, 1-2) : « Si quelqu'un dans ce peuple ne connaît pas l'art d'aimer, qu'il lise ce poème et, instruit par sa lecture, qu'il aime ¹ ». Il vante par avance l'efficacité de sa technique et annonce un rapport particulier avec tout lecteur où, pour parodier la formule d'Austin sur les actes de parole, dire c'est faire faire, et avoir lu c'est savoir faire. Après quelques vers pour imposer à propos de l'amour l'emploi paradoxal du mot *ars* (technique raisonnée), le maître présente son propre rôle en tant qu'*artifex* (technicien, spécialiste), à l'égal d'exemples mythologiques – Automédon, conducteur du char d'Achille, et Tiphys, timonier du navire qui emporta les Argonautes, depuis l'Hémonie (nom poétique de la Thessalie) jusqu'en Colchide où ils devaient conquérir la Toison d'Or. Il justifie cette autorité par une mise en scène initiale, selon laquelle Vénus elle-même lui aurait confié l'éducation de son fils (*A.A.* I, 3-8) :

C'est l'art qui fait avancer à la voile et à la rame les nef's rapides, l'art qui fait courir les chars légers. C'est l'art qui doit diriger l'amour. Automédon était fait pour les chars et les rênes flexibles ; Tiphys sur la poupe

1 Le texte latin de référence est celui édité par Henry Bornecque dans la C.U.F. aux Belles Lettres, mais avec traduction personnelle.

hémonienne était un maître; moi, Vénus m'a préposé comme maître de l'art auprès du tendre Amour: le Tiphys et l'Automédon de l'Amour, ainsi m'appellera-t-on.

La suite développe l'image maître/élève: le jeune âge d'Amour et son caractère farouche, mais non pas indomptable, amène l'évocation des enfances d'Achille sous la férule du centaure Chiron, auquel s'identifie maintenant le poète (v. 9-24). L'*artifex* est ainsi prolongé par la figure du *praeceptor* (v. 17).

À cette mise en scène qui met le poète-précepteur aux prises avec le petit dieu turbulent répond l'ouverture des *Remèdes*, en forme de dialogue avec Amour venu contester ce nouveau projet poétique: le poète convainc le dieu qu'il ne le trahit pas, car il ne s'agit pas de combattre l'amour mais, en cohérence avec l'œuvre précédente, de se libérer rationnellement de la passion et là encore le maître revendique la nouveauté de sa méthode (*ars*).

Autre posture et autre retournement spectaculaire à la fin du livre II de l'*Art d'aimer* – le maître se montre sollicité par une troupe de femmes qui, inquiètes du succès qu'il assure aux hommes, réclament contre eux son secours (*A.A.* II, 445-446): « Mais voici que les tendres jeunes femmes me demandent de leur donner des préceptes: oui, vous serez le prochain sujet de mon écrit » (c'est-à-dire le livre III).

2. UN MAÎTRE TRIOMPHANT ET ADULÉ

Mieux encore, le poète se plaît à représenter des triomphes et hommages dont il serait l'objet. Au début du livre II, un chant de victoire présente la capture érotique du livre I comme un fait acquis grâce à l'« action didactique » du maître, qui surclasse ainsi les deux grands modèles d'Hésiode et d'Homère (*A.A.* II, 1-4): « Criez “Io Péan!” et criez deux fois encore: “Io Péan!” La proie poursuivie est tombée dans mes filets; l'amant joyeux décerne la couronne verdoyante à mes vers, qu'il préfère à ceux des vieillards d'Ascra et de Méonie. » Dans le même livre, lorsqu'il prescrit d'apaiser chez l'amie les fureurs de la jalousie par l'union sexuelle, le

1 L'exclamation de triomphe, caractérisée par un triple cri, prend la forme d'un chant d'action de grâce en l'honneur d'Apollon identifié à Péan, guérisseur des dieux.

magister se vante de dépasser en efficacité le mythique médecin Machaon (*A.A.* II, 489-492): « Donc allons, et offre des remèdes énergiques à la femme en colère: ceux-là peuvent seuls apaiser un sauvage ressentiment. Ces remèdes-là surpassent les sucs de Machaon; ce sont eux qui, quand tu auras commis un écart, imposeront ton retour en grâce¹. » Et à la fin de ce livre, après avoir délivré des conseils délicats sur « les choses de l'amour », le maître se félicite ainsi (*A.A.* II, 735-738):

Ce qu'était chez les Danaens Podalire pour l'art de guérir, le petit-fils d'Éaque pour la valeur, Nestor pour l'intelligence, ce qu'était Calchas pour les entrailles, le fils de Télamon pour l'adresse aux armes, Automédon pour le char, je le suis dans l'amour.

L'affirmation de soi repose, comme au début du livre I, sur la comparaison mythique avec des héros homériques qui incarnent les savoirs d'excellence: Podalire, fils d'Asclépios (comme Machaon); Achille, caractérisé ici par la main guerrière, la force du bras (*dextra*); Nestor, parangon de prudence, de clairvoyance et de sagesse; Calchas, modèle du devin; le vaillant Ajax, fils de Télamon; et encore Automédon, cocher d'Achille. Ainsi, le didactisme érotique semble offrir l'équivalent peut-être dégradé, mais pratique et réel d'une épopée réduite à ses effets décoratifs, tandis que l'accumulation des *exempla* procure un effet de « tout en un » et suggère une compétence « polytechnique » qui réunirait immunité, vaillance dans l'attaque, intelligence, prévision et conduite réglée. Pour finir le poète-précepteur incite avec emphase ses lecteurs à lui rendre hommage², sous le *cognomen* de Nason qui lui sert de signature ou *sphragis* (*A.A.* II, 739-744):

-
- 1 La supériorité proclamée sur Machaon, fils d'Asclépios et frère de Podalire, connu pour avoir soigné Télèphe, Ménélas et Philoctète, est en fait doublement justifiée: d'une part, l'inefficacité des remèdes de Machaon pour guérir la blessure d'amour est un topos de la poésie amoureuse, selon Gianluigi Baldo dans *Ovidio, L'arte di amare*, E. Pianezzola éd., 5^e éd., Milan, 2003, *Commento* II, p. 323; d'autre part, une version de sa mort veut qu'il ait péri sous les coups de Penthésilée, reine des Amazones, et donc fait de lui justement une victime de la violence féminine (cf. Pseudo-Apollodore, *Épitomè*, V, 1).
 - 2 De même, dans l'élégie I, 4 de Tibulle, le personnage du poète qui rapporte les paroles du dieu Priape sur l'art de séduire les garçons et met sa gloire à en instruire les jeunes gens, imagine déjà pour ses vieux jours un cortège de disciples dévots (v. 77-80).

Célébrez en moi votre chancre (*uates*), hommes, décernez-moi des louanges, que mon nom soit chanté dans le monde entier. Je vous ai donné des armes : Vulcain en avait donné à Achille ; soyez vainqueurs comme il l'a été, grâce aux présents que je vous ai donnés. Mais quiconque triomphera d'une Amazone grâce à mon glaive, qu'il inscrive sur les dépouilles : "Nason était mon maître" (*Naso magister erat*).

Symétriquement, à la fin du livre dédié aux femmes, il exige (*A.A.* III, 811-812) : « Comme naguère les jeunes gens, que désormais les jeunes femmes, qui forment ma troupe, inscrivent sur leurs trophées : "Nason était mon maître". » Dans ces conclusions, l'amour est présenté comme « guerre des sexes », et le poète en général victorieux, un *imperator* acclamé par ses troupes. Serait-il un avatar de soldat fanfaron, rentrant de campagne militaire ? Le propre du *miles* est de se vanter des exploits guerriers (et la poésie élégiaque évoque avec ironie ce personnage, en opposant l'amour à la guerre, le poète au soldat¹), mais aussi de ses succès féminins. On aperçoit en effet une double convergence, à la fois parce que l'amour est ici régulièrement présenté comme un service militaire (motif de la *militia amoris*, en vertu duquel l'ardeur et l'endurance érotiques se substituent à la vaillance guerrière²), et parce que le professeur d'amour s'enorgueillit précisément d'une longue et riche expérience en la matière.

-
- 1 Voir par exemple Properce, *Élégies* I, 8 (triomphe du poète sur son rival, un soldat que Cynthia avait pensé suivre en Illyrie) ; Tibulle, *Élégies*, I, 10, 29-32 (nullement impressionné par les récits guerriers, le poète récuse le « genre de vie » militaire pour revendiquer son idéal élégiaque) : « Puissé-je ainsi vous plaire : qu'un autre soit vaillant dans les combats et terrasse avec l'aide de Mars les chefs ennemis, pour qu'en buvant je laisse un soldat me raconter ses hauts faits et dessiner son camp sur la table avec du vin » ; scène développée par Ovide, *A.A.* II, 126 *sqq.* (histoires de bataille réclamées par Calypso à Ulysse pour le prendre à sa propre faconde et l'empêcher de partir).
- 2 Voir par ex. Tibulle, II, 6 ; Properce, IV, 8 ; Ovide, *Amours*. I, 9 (*Militat omnis amans... habet sua castra Cupido*) ; *A.A.* II, 223-250 (l'endurance dans le service d'amour) et 673-674 : « Consacrez aux femmes vos reins, vos forces et vos peines ; cette activité aussi est un service militaire, elle aussi procure des richesses ». Sur les origines et le traitement de ce motif élégiaque, cf. Alfons Spies, *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*, Diss. Tübingen 1930 [New York 1978] ; Elizabeth Thomas, « Variations on a Military Theme in Ovid's *Amores* », *Greece and Rome*, n.s. 11, 1964, p. 151-165 ; Paul Murgatroyd, « *Militia amoris* and the Roman Elegists », *Latomus*, 34, 1975, p. 59-79 et « *Servitium amoris* and the Roman Elegists », *Latomus*, 40, 1981, p. 589-606 ; Leslie Cahoon, « The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's

3. L'AMANT EXPÉRIMENTÉ ET L'ARTISTE DU CONSEIL... POURVU D'UNE MÉMOIRE FICTIVE

La théorie exposée est supposée efficace car tirée de l'expérience vécue et de l'observation attentive du maître. « L'art » issu de l'expérience est effectivement un motif canonique de la littérature philosophique et didactique, et l'un des maîtres mots du préambule de l'*Art d'aimer* est *usus*¹, qui vient préciser la notion d'*ars* (*A.A.* I, 29-30) : *Vsus opus mouet hoc; uati parete perito./ Vera canam; coeptis, mater Amoris, ades.* « C'est l'expérience qui inspire cet ouvrage; écoutez un poète instruit par la pratique. Je vais chanter la vérité; assiste-moi dans cette entreprise, mère de l'Amour. » La paronomase *parete perito* a valeur persuasive, selon un procédé qu'affectionnent les poètes latins², et l'oxymore *uates peritus* (inspiré/expérimenté) redéfinit l'autorité de l'auteur: contre les mensonges poétiques, il prétend à la vérité vécue.

Ce rôle de l'*usus*, revendiqué d'emblée, est rappelé au cours du développement, dans les livres II et III³. Au livre II, le maître se montre d'autant mieux placé pour instruire qu'il est lui-même passé par des erreurs – c'est le précepteur parfait, bien qu'il concède avoir encore à progresser, ce qui du reste peut s'interpréter soit comme fausse modestie soit comme stratégie pédagogique. Il pose en « héros » dûment instruit par ses propres mésaventures et épreuves, confessant qu'il a appris à ses propres dépens à éviter

Amores », *Transactions of the American Philological Association*, 111, 1988, p. 293-307; J.A. Bellido, « El motivo literario de la *militia amoris* y su influencia en Ovidio », *Estudios Clásicos*, 31, 1989, p. 21-32.

- 1 De même, dans le recueil des *Amours*, la vieille maquerelle Dipsas (« la Soiffarde »), à qui le poète prête voix pour une *ars amatoria* paradoxale et cynique, appuyait sa série de conseils sur la revendication d'une longue expérience: *Haec si praestiteris usu mihi cognita longo* (*Am.* I, 8, 105). Cette revendication transpose sous forme didactique la formule de Properce sur l'expérience de la souffrance: *Me dolor et lacrimae merito fecere peritum* (*Élégies*, I, 9, 7), pour conclure au dépassement de la passion et exhorter au jeu.
- 2 Voir les exemples cités par Adrian S. Hollis, *Ovid, Ars amatoria Book I*, Oxford, Clarendon Press, 1977, p. 37: Ennius, *Med.* 260 W (*era errans*); Virgile, *Én.* III, 540 (*arman-tur... armenta minantur*); IV, 238 (*parere parabat*); VI, 204 (*auri... aura*).
- 3 Y compris à propos de femmes mûres, dont l'expérience dans les choses de l'amour est recommandée à l'apprenti amant (*A.A.* II, 675-676): *Adde, quod est illis operum prudentia maior./ Solus et, artifices qui facit, usus adest*, « Ajoute qu'à cet âge elles ont plus de compétence à l'ouvrage et possèdent l'expérience qui seule fait les artistes. »

la colère (v. 169-174), et qu'il a encore des efforts à faire dans la complaisance à l'égard d'un rival (v. 547). En effet il y a là un point difficile sur lequel l'homme est particulièrement invité à travailler son comportement : résister à la jalousie et fermer les yeux sur l'infidélité de la femme – ne serait-ce que pour ne pas encourager celle-ci à persévérer. Au livre III, le *magister* dispense ses instructions du point de vue masculin, en expliquant ce qui le séduit chez une femme (cf. v. 320, v. 534, et v. 791 : *si qua fides arti quam longo fecimus usu, / credite*). Il invoque fréquemment son témoignage avisé (*uidi*), cf. *A.A.* I, 719 : j'ai vu d'austères vertus céder à leur fidèle serviteur, et l'ami devenir l'amant ; III, 67 : j'ai vu des endroits fleuris de violettes avant de devenir broussailles, aussi les femmes doivent-elles profiter de leur jeunesse ; v. 378 : j'ai vu des joues se mouiller de larmes, à cause d'un simple jeu de société, voilà un excès à proscrire ; v. 487 : j'ai vu des femmes que la crainte d'une indiscretion faisait pâlir ; *Rem.* 101 : j'ai vu des plaies faciles à guérir mais qu'un délai avait aggravées.

Mais précisément cette expérience dont le maître se prévaut est construite sur l'écriture élégiaque et relève de l'autofiction, et les souvenirs qu'il invoque s'avèrent de faux souvenirs, des constructions littéraires. Plusieurs commentateurs ont bien remarqué que *memini* est un marqueur didactique, qui signe en fait des souvenirs intertextuels¹. En *A.A.* II, 169, le rappel en question renvoie tout lecteur averti d'Ovide au recueil de jeunesse des *Amours*, pièce I, 7, où le poète demandait pardon à sa maîtresse après avoir fort malheureusement cédé à la colère au cours d'une violente querelle – à une erreur de jeunesse du 'je' poétique donc. De même, l'aveu d'une irrépressible jalousie à l'égard d'un rival (*A.A.* II, 547 *sqq.*), qui a éclaté plusieurs fois (*non semel hoc uitium nocuit mihi*, v. 553) fait allusion à deux élégies de ce même recueil (*Am.* II, 5, 13 *sqq.* et III, 14, 27 *sqq.*). La condamnation personnelle concernant les cruautés d'une femme avec sa coiffeuse (*A.A.* III, 239-242) provient d'une scène du recueil (*Am.* I, 14, 12-18). Lorsqu'il avertit les femmes de se défier de leurs amies et de leurs servantes (*A.A.* III, 659-666), les formules *crede mihi, mecum non*

1 Cf. Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario : Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* [1974], Turin, Einaudi, 1985², p. 38-40 ; Stephen Hinds, *Allusion and Intertext : Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge University Press, 1998, p. 3-4 ; Katharina Volk, *The Poetics of Latin Didactic*, Oxford University Press, 2002, p. 164.

semel fuit (v. 664) et *saepe uicem dominae praebuit illa mihi* (v. 666) renvoient au diptyque qui développe le mensonge des amours du poète avec Cypassis, la coiffeuse de sa maîtresse (en *Am.* II, 7, il jure à sa maîtresse qu'il ne la trompe pas avec sa coiffeuse, mais en II, 8 il réclame à Cypassis de nouvelles faveurs en récompense de son parjure). L'aveu d'un certain attrait éprouvé pour le masochisme (*A.A.* III, 599: *En ego confiteor, non nisi laesus amo*) n'est pas sans évoquer l'élégie paradoxale où l'amant recommande au mari de surveiller plus étroitement sa femme, car le désir exige des obstacles (*Am.* II, 19). Sans plus de réminiscences des *Amours*, ajoutons la fausse anecdote de la maîtresse surprise, à l'instant où le poète était annoncé, en train d'enfiler en hâte sa perruque (*A.A.* III, 245-250: *Dictus eram subito cuidam uenisse puellae...*). Enfin en *A.A.* III, 659-660, *memini* recouvre du *déjà-dit*, les conseils donnés dans le premier livre de la même œuvre sur la méfiance à observer à l'égard des amis (« je m'étais plaint, il m'en souvient, qu'il faille redouter les amis; mais cette plainte ne concerne pas que les hommes... », cf. *A.A.* I, 739-754).

Dans les *Remèdes* aussi, on trouve des références à un passé autofictionnel, lorsque le *magister* donne en exemple des expériences qu'il a menées sur sa propre personne: trouver des défauts physiques à sa maîtresse (*Rem.* 311-322: *nuper...*), et faire semblant de dormir pour éviter de boire au banquet, jusqu'à s'endormir pour de bon (v. 499-500: *saepe ego...*); et le témoignage personnel sur la douleur de la jalousie confirme le personnage qui, dans la continuité des aveux de l'*Ars*, dit ici comprendre les pleurs d'Achille au départ de Briséis (*certe ego fecissem nec sum sapientior illo*, *Rem.* 781).

Expériences autofictionnelles, mémoire autoréférentielle: ce maître qui annonçait une poésie de vérité, un enseignement véridique (*uera canam*), pratique lui-même le mensonge poétique. Si se prévaloir de bonnes fortunes, jusqu'à en inventer, est un travers contemporain que déplore le *magister amoris* (*A.A.* II, 625-640), il n'y échappe pas quand il s'affirme expert en la matière. Et dès lors que cette expérience s'avère imaginaire, ou cette matière, toute littéraire, il ressemble au soldat fanfaron qui se vante d'exploits galants imaginaires. Une telle attitude peut rappeler la posture de Stratophane dans le *Truculentus* de Plaute (*Truc.* 482-496), qui dénonce les

forfanteries des autres soldats pour mieux se glorifier lui-même¹. En outre, l'invocation fallacieuse de l'expérience vécue (*uidi, memini*) n'est pas sans faire écho aux souvenirs inventés par le parasite Artotrogus, dans le *Miles gloriosus*, pour servir de mémoire virtuelle à Pyrgopolinice. Ainsi, le *praeceptor amoris* apparaît non seulement comme un vantard qui aurait tout vu, tout vécu, mais aussi comme un personnage parasite de l'œuvre élégiaque d'Ovide, qui semble avoir pris forme grâce aux matériaux de celle-ci et se nourrir d'elle au fur et à mesure même qu'elle se constitue.

4. UNE *PERSONA* DIDACTIQUE SUSPECTE

Il faut donc s'interroger sur la *persona* de moniteur que construisent l'*Art d'aimer* et les *Remèdes*, et sur la relation pédagogique avec le supposé disciple. Le rôle de *praeceptor amoris* existe déjà dans l'élégie chez Tibulle (Priape en I, 4) et Propertius (l'entremetteuse Acanthis en IV, 5), ainsi que dans le recueil des *Amours* (la vieille maquereille Dipsas en I, 8) – type didactique douteux, qui est ici identifié avec la *persona* du poète. Cette assimilation, dans le traité ovidien, pousse jusqu'au bout la logique subjective de l'élégie, qui consiste à mettre en scène un 'je' d'amant-poète.

Conformément au modèle littéraire de l'élégie érotique, le sujet du discours, derrière sa fonction de *praeceptor*, est à la fois poète et amant. Or en tant qu'avatar de l'amant-poète élégiaque, il poursuit un but doublement intéressé. D'une part, il est partie prenante du jeu galant qu'il promeut, comme le montre bien le livre III² : lorsqu'il exhorte les femmes à une sorte de *carpe diem*, il attend sans doute quelques récompenses de son art sous la forme d'aventures (*A.A.* III, 59-98). Il plaide en faveur d'une exemption de cadeaux coûteux pour les poètes – c'est-à-dire pour son propre compte

1 Voir dans le présent volume notre contribution « Le soldat fanfaron et son parasite, chez Plaute et Térence », note 2, p. 39-40.

2 Cf. Florence Verducci, « The Contest of Rational Libertinism and Imaginative License in Ovid's *Ars Amatoria* », *Pacific Coast Philology* 15-2, 1980, p. 29-39 (p. 36); Ellen F. Wright, « *Profanum sum genus*: The Poets of the *Ars Amatoria* », *Philological Quarterly*, 63, 1984, p. 1-151 (p. 5-11); Niklas Holzberg, *Ovid, Dichter und Werk*, München, C. Beck, 1997, p. 111-115; K. Volk, *op. cit.*, p. 165-166.

aussi bien¹ – eux dont l'œuvre peut accorder à une femme une gloire immortelle (III, 533-538), et il les recommande vivement comme amants, car ils sont d'une nature tendre, passionnée et fidèle (v. 539-546), et même animés d'un souffle divin (v. 548-550). Il vante aussi les qualités des hommes mûrs (v. 565-566), tels qu'il l'est certainement lui-même, auréolé d'expérience, et la formule conclusive « cet amour est plus sûr » (*certior hic amor est*, v. 575), est ambiguë car le démonstratif peut renvoyer à la première personne. Ainsi, le *magister amoris* est le bénéficiaire privilégié de ses propres préceptes aux femmes.

D'autre part, en tant que poète, il nourrit l'ambition d'une renommée qu'il se targue outrageusement d'obtenir d'ores et déjà. L'autocélébration à la fin du livre II répond à la proclamation d'intention au début du livre I, avec le même type d'analogies épiques : le poète voulait être en matière d'amour l'égal d'Automédon pour la conduite d'un char ou de Typhis pour celle d'un navire (*A.A.* I, 5-8), et désormais il doit être reconnu expert dans sa partie au même titre que Podalire en médecine, Achille en vaillance, Nestor en prudence, Calchas en divination, Ajax en adresse guerrière, et encore Automédon (*A.A.* II, 735-738). Il réclame des actes de grâces et une inscription en ex-voto, comme à la fin du livre III (*Naso magister erat*). Cette attitude a été qualifiée plaisamment par Katharina Volk de « stratégie d'autopromotion agressive² », celle d'un camelot qui fait sa propre publicité.

Intéressé au résultat et sûr de sa réussite, le *magister* se montre également désinvolte voire inconséquent. Il se fait l'apologiste cynique de la flatterie et de la parole trompeuse : « N'hésite pas à promettre ; les promesses attirent les femmes ; prends à témoin de tes serments tous les dieux que tu voudras. Jupiter, du haut du ciel, regarde en riant les parjures des amants » (*A.A.* I, 629-631). Et lui-même pratique cet art, en se contredisant effrontément selon l'auditoire auquel il s'adresse : d'une part entre les deux premiers livres de l'*Ars* destinés aux hommes et le livre III adressé aux femmes, d'autre part entre l'*Art d'aimer* et les *Remèdes*. Au livre I de

1 Comme le prouve l'exclamation désabusée à la 1^{re} personne, qui suit immédiatement une défense d'ordre général (*A.A.* III, 551-552) : *A doctis pretium scelus est sperare poetis ; / Me miserum ! scelus hoc nulla puella timet*. « Espérer des doctes poètes une récompense est un crime ; pauvre de moi ! un tel crime, aucune femme ne le craint. »

2 K. Volk, *op. cit.*, p. 162.

l'*Ars* les femmes sont des créatures nymphomanes (*A.A.* I, 275 *sqq.*), et si fallacieuses qu'on n'aura guère de scrupules à les abuser (v. 641-656, avec la formule *fallite fallentes* v. 643¹), mais au livre III les voici vertueuses et victimes sans défense de l'amour, au point que le *praeceptor* se doit d'épouser leur cause (III, 9-22), et par la suite l'homme à son tour est *fallax* au v. 456, ce qui justifie le recours à la ruse chez les femmes (III, 489)². Au livre II, le maître argumente artificieusement pour justifier l'infidélité d'Hélène à l'égard d'un époux trop absent, qu'il accuse de négligence (*A.A.* II, 659 *sqq.*): cette disculpation fait songer à l'*Éloge d'Hélène* du grand sophiste Gorgias – encore que les arguments soient différents : Gorgias dit qu'Hélène a été soit contrainte par les dieux ou le destin, soit enlevée par force et violente, soit persuadée par de beaux discours, soit aveuglée par Éros, le désir ; le *magister*, lui, rejette la faute sur un mari inattentif et imprévoyant.

Les pièges masculins sont déjoués au livre III : les femmes doivent se garder de ces mêmes promesses et serments (*A.A.* III, 457-462, avec les honteux *exempla* de Thésée et de Démophon) qu'on avait invité les hommes à dispenser sans retenue (*A.A.* I, 629 *sqq.* : promets hardiment...); elles doivent examiner avec soin les lettres, pour voir si elles viennent d'un cœur sincèrement épris ou non (*A.A.* III, 469-470), et faire attendre la réponse, alors qu'au livre I le *magister* avait recommandé de jouer dans le premier billet le personnage d'amoureux – tout cela avec des reprises textuelles qui évoquent une sorte de « copier/coller » dénué de vergogne³. Inversement, l'homme qui aura lu la partie adressée à la femme sera rassuré sur un retard à répondre qui est moins dû à l'hésitation (*A.A.* I, 477-484) qu'à un calcul pour accroître le désir de l'autre (*A.A.* III, 473-478).

1 Souvenir de Térence, dans *L'Eunuque* (v. 385), lorsque le jeune Chérée justifie par avance son travestissement en eunuque pour s'introduire chez la courtisane Thaïs, qui abrite la jeune fille dont il est amoureux : « Est-ce un scandale, si [...] je leur rends la pareille en les abusant comme elles nous abusent ? » (*si... eas itidem fallam ut ab illis fallimur?*).

2 Cf. E. F. Wright, art. cit., p. 1-2.

3 Voir notamment la reprise du verbe *temptare*, « sonder » : *Cera uadum temptet rasis infusa tabellis*, « Que la cire étalée sur les tablettes polies sonde le gué » (*A.A.* I, 435) et *Exploretque animos primaque temptet iter*, « Qu'il [ce message] parte sonder les cœurs et éclairer la marche » (v. 454) ; au livre III : *Verba uadum temptent abiignis scripta tabellis*, « Si des mots sondent le gué, écrits sur des tablettes de sapin... » (v. 469).

Même principe pour les *Remèdes*, où bien des préceptes de l'*Ars* se retrouvent renversés¹. D'emblée le *praeceptor* dit s'adresser aux cœurs malheureux que l'amour a trompés (*Ad mea, decepti iuuenes, praecepta uenite / quos sua ex omni parte fefellit amor*, v. 41-42), or la tromperie (*fallere*) est au cœur de l'*Ars amatoria* : il faut donc dénoncer les illusions de l'amour. Ainsi, puisque la femme doit absolument éviter d'être vue à sa table de toilette (*A.A.* III, 209-234), l'homme qui veut se dégoûter de sa maîtresse n'aura qu'à l'y surprendre (*Rem.* 339-356). Dans l'*Ars* les hommes doivent boire avec modération (*A.A.* I, 589-602), mais dans les *Remèdes* soit s'abstenir tout à fait soit s'enfoncer dans l'ivresse (*Rem.* 809-810). Et, si le *magister* invite aux spectacles voluptueux pour leur valeur suggestive, leur force de contagion (*AA* I, 499-500), *a contrario* il les proscriit pour guérir de l'amour (*Rem.* 751-756). Même chose pour les lectures élégiaques : c'est bien à contrecœur et à ses propres dépens, proclame avec ironie le poète érotique, qu'il les déconseille ici après les avoir recommandées jadis (*Rem.* 757-766).

Un dernier exemple concernera la pauvreté, qui caractérise le sujet masculin de l'élégie. C'est aux amants pauvres que s'adresse le *magister* (*A.A.* II, 159-168), lui-même appartenant à la pauvre confrérie des poètes (II, 275 *sqq.*, et surtout III, 539 *sqq.*) : il montre à diverses reprises comment éviter de payer², et se fonde sur l'idée que l'indigence rend ingénieux (voir l'auto-exhortation de Dédale au livre II : *Materiam, qua sis ingeniosus habes*, v. 34, puis la *sententia* du v. 43 : *Ingenium mala saepe mouent*). Cette idée de l'ingéniosité stimulée par le besoin combine chez Ovide plusieurs modèles : il y a d'abord le motif satirique de la faim comme « mère des arts », qu'exprime notamment le parasite de comédie ; et il y a, venant de la philosophie, la notion du besoin à l'origine de la civilisation (notamment selon l'anthropologie épicurienne héritée de Démocrite³), mais aussi

1 Plus précisément, H. J. Geisler distingue trois procédés entre lesquels il répartit les motifs : reprise d'un même argument, réorienté vers le but de guérison ; renversement de l'argument ; inversion des arguments de la séduction féminine, pour guérir l'homme (*P. Ovidius Naso, Remedia amoris*, mit Komm. zu Vers 1-396, 1969, diss. Berlin, p. 82-86).

2 Cf. *A.A.* I, 261 et suiv., v. 403-434, v. 451-452 ; *A.A.* II, 261 et suiv.

3 Sur le besoin comme principe de développement, cf. Walter Spoerri, « Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter », *Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft* 9, Bâle, 1959, p. 144-148. Voir notamment Lucrèce, *De la nature*, V, 1452-

la représentation platonicienne d'Éros comme fils de Poros et de Penia (*Banquet* 203 a sqq., discours de Diotime). Or dans les *Remèdes*, Ovide justifie le renoncement à la passion en arguant précisément du fait que l'indigence n'a pas les moyens d'entretenir l'amour (*Rem.* 747-759).

Au fil de la lecture, ce précepteur apparaît de plus en plus comme un charlatan et un imposteur¹, illustrant vis-à-vis de ses lecteurs eux-mêmes les préceptes de tromperie qu'il promet en amour et qui séduit des disciples crédules. Gloriole, intéressement, tours de prestidigitation rhétorique : tout cela compose un personnage de sophiste tel que Platon en définit le type dans le *Gorgias* et *Le Sophiste*, ou de professeur fanfaron (*alazon*) tel que le dénonce l'orateur Isocrate².

Ces renversements et reprises contradictoires, qui tiennent de l'exercice rhétorique de la controverse qu'Ovide a pratiqué dans sa jeunesse³, signalent en effet chez le *magister* l'art du sophiste. Protagoras dans ses

1453: *usus et impigrae simul experientia mentis/ paulatim docuit pedetemptim procedentis*, « c'est le besoin en même temps que les expériences de l'esprit industrieux qui peu à peu enseigne [les diverses techniques], en avançant pas à pas »; Virgile, *Géorgiques*, I, 33-34: *...ut uarias usus meditando extunderet artes/ paulatim*, « ...pour que le besoin créât à force d'essais les différents arts, peu à peu ».

- 1 Cf. E. F. Wright, art. cit., p. 11; Lindsay C. Watson, « The Bogus Teacher and His Relevance for Ovid's *Ars Amatoria* », *Rheinisches Museum für Philologie*, NF, 150. Bd., Heft 3/4, 2007, p. 337-374. Outre les propos rapportés de Priape chez Tibulle (I, 4), des entremetteuses Acanthis chez Properce (IV, 5) et Dipsas chez Ovide (*Am.* I, 8), qui tous concernent l'art de séduire, L.C. Watson évoque parmi les exemples de faux professeur et de prêcheur douteux le stoïcien Damasippe, intarissable pédant auquel Horace prête la parole dans la *Satire* II, 3.
- 2 Pour stigmatiser ces professeurs charlatans, Isocrate emploie régulièrement le substantif *alazones* et le verbe *alazoneuesthai*: cf. *Contre les sophistes*, § 1 (contre les faux sages qui feignent de chercher la vérité par la discussion, mais d'emblée professent des mensonges), § 10 (des professeurs se font fort d'enseigner la science du discours, mais sans tenir compte des qualités propres du disciple, et ne s'emploient qu'à se faire admirer), § 19 (les sophistes se livrent à des vantardises); *Panathénaïque*, § 20 (ennemi des imposteurs, Isocrate s'interdit lui-même toute vantardise) et § 74 (il se garde de ressembler à ces fanfarons qui débitent les premières paroles venues); *Sur l'échange*, § 75 (Isocrate se défend d'avoir prononcé des discours vaniteux et pleins d'orgueil) et § 195 (il réaffirme l'honnêteté de son enseignement oratoire, dénué de tout charlatanisme).
- 3 Cf. Karl Prinz, « Untersuchungen zu Ovids 'Remedia Amoris', I », *Wiener Studien*, 36, 1914, p. 36-83 (p. 81: Ovide a conservé de sa formation rhétorique l'habitude de considérer un thème sous différentes facettes, « einen Gegenstand von verschiedenen Seiten zu beleuchten »).

Antilogies proclamait la possibilité sur tout sujet de tenir deux discours opposés, et prétendait pouvoir rendre fort le discours faible¹ : ainsi le *magister* se propose-t-il d'armer le « sexe faible », ou de relever l'être abattu par un amour malheureux. Cette tournure d'esprit sophistique peut être délibérément mise en scène par Ovide pour disqualifier son personnage didactique. Mais peut-être l'auteur a-t-il voulu aussi représenter une maîtrise cynique des situations et une volonté de subjuguier le disciple (comparables à celles du Gnathon térentien²). Si cette *persona* de professeur apparaît risible à la fois par sa prétention de surpasser Homère ou Hésiode, par son ambition d'« artialiser » intégralement l'amour³, par sa grandiloquence comme par ses revirements, elle peut alors receler aussi une dimension inquiétante par son attitude suffisante et impérieuse. Le 'je' du *magister* campé par Ovide tient à garder la maîtrise absolue sur l'argumentation et la mise en scène didactiques, en revendiquant l'omniscience et la clôture rationnelle, en s'imposant comme sujet de tous les discours possibles (il y a *ceci* mais aussi *cela*), et en construisant une théorie de l'amour comme calcul rationnel et duperie, où chacun cherche à tromper l'autre.

Mais sophistique, cynisme et esprit de domination peuvent ne représenter que des aspects secondaires d'une interprétation plus générale par le jeu (*ludus*) : pour les lecteurs intratextuels – hommes et femmes désignés par le discours didactique –, renversements et symétrie impliquent un jeu entre

-
- 1 Voir là-dessus Aristote, *Rhét.* II, 24, 1402 a 23 (rendre fort l'argument faible est une tromperie, une simple apparence de vraisemblance qui ne se rencontre que dans la rhétorique et l'éristique) ; Sénèque, *Lettres à Lucilius* 88, 43 (Protagoras dit que, sur tout sujet, on peut soutenir aussi bien un point de vue que le point de vue inverse, en usant d'un argument égal) ; Clément d'Alexandrie, *Stromates* VI, 65 ; Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, IX, 51.
 - 2 Sur le parasite Gnathon, voir dans le présent volume notre contribution sur « Le soldat fanfaron et son parasite, chez Plaute et Térence ». Sur la filiation du maître de l'Art par rapport au personnage de Gnathon, cf. É. Gavaille, « La comédie de l'amour dans l'*Ars amatoria* et les *Remedia amoris* », *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*, textes réunis et présentés par I. Jouteur, Nancy, ADRA, diff. De Boccard, 2009, p. 187-204 (part. p. 197 sq.), où l'on a montré ce que le livre II doit en matière d'*adsentatio* et d'*obsequium* au discours du parasite térentien.
 - 3 Nous empruntons ce concept au philosophe Alain Roger qui, dans son *Court traité du paysage* (1997), définit l'*artialisation* comme l'intervention de l'art ou de la technique, consistant à faire du donné naturel un objet esthétique, une matière transformée par l'activité humaine.

des partenaires conscients, lorsque chaque sexe sera également instruit par la lecture de la partie destinée à l'autre (ce qui était proposé à l'encodage est redonné au décodage, les comportements de l'un et l'autre seront décryptés par l'un et l'autre); pour les lecteurs extratextuels que nous sommes¹, il y a également un jeu de la part d'Ovide s'amusant, avec notre complicité, d'une *persona* de maître péremptoire qui, à dire une chose et son contraire, peut se vanter d'avoir raison dans tous les cas. Avatar didactico-élégiaque à la fois du *miles gloriosus* gonflé de succès galants inventés, et du parasite Gnathon imbu des bons conseils de son art nouveau, ce professeur d'amour n'existe, comme vantard et charlatan, que dans le discours, il « n'est que littérature »: émanation parasitique des recueils élégiaques, superstructure didactique qui achève – c'est-à-dire accomplit et annule à la fois – la poésie érotique par la construction paradoxale d'un amour rationalisé et sans douleur (l'élégie retournée contre l'élégie, ou l'élégie sans élégie²). Car il faut enfin distinguer entre le 'je' du traité érotique et l'auteur, entre Ovide et cette *persona* de précepteur qu'il met en scène, omniprésente et centrale. Ce professeur fanfaron et suspect n'est jamais qu'une voix fabriquée par Ovide, qui pouvait là susciter la connivence du lecteur et s'amuser d'un personnage bavard, infatué, autoritaire et menteur. C'est bien sur ce caractère fictif de la *persona* didactique, à dissocier de l'auteur réel, que plaidera l'élégie autobiographique des *Tristes*³. De même, Ovide pointera la prétention dérisoire à bâtir une théorie dans un domaine de la vie qui n'en a nul besoin, à enseigner « ce que nul n'ignore, aimer » (*quod nemo nescit, amare, Trist. I, 1, 112*) – une fiction d'art, exposée par un maître faiseur.

1 Sur la distinction entre ces deux niveaux de lecture de l'*Ars amatoria*, cf. R. M. Durling, « Ovid as *Praeceptor Amoris* », *The Classical Journal*, 53, 1958, p. 157-167 (p. 166) et K. Volk, *op. cit.*, p. 194.

2 Voir là-dessus G.B. Conte, « L'amore senza elegia: i *Remedia amoris* e la logica di un genere » in *Ovidio, Rimedi contro l'amore*, C. Lazzarini ed., Venezia, 1986, p. 9-53.

3 *Trist. II, 353-356* (épître apologétique adressée à l'empereur Auguste): *Crede mihi, distant mores carmine nostro/ (Vita uerecunda est, Musa iocosa mea)/ Magnaque pars mendax operum est et ficta meorum:/ Plus sibi permisit compositore meo.* « Crois-moi, mes mœurs sont bien différentes de mon chant: ma vie est sage, si ma Muse est folâtre. Mes œuvres en garde partie ne sont que mensonges et fictions: elles ont pris plus de liberté que leur auteur. »