



**HAL**  
open science

# JUPITER, FIGURE D'OVIDE DANS L'EPISODE DE SEMELE (MET., III, 253-315) ?

Sylvie Laigneau-Fontaine

► **To cite this version:**

Sylvie Laigneau-Fontaine. JUPITER, FIGURE D'OVIDE DANS L'EPISODE DE SEMELE (MET., III, 253-315) ?. Hélène Casanova-Robin. Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges, Champion, 2009, 9782745317926. hal-03945896

**HAL Id: hal-03945896**

**<https://hal.science/hal-03945896v1>**

Submitted on 18 Jan 2023

**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.

JUPITER, FIGURE D'OVIDE  
DANS L'ÉPISEME DE SEMELE (*MET.*, III, 253-315) ?

paru dans *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, études réunies par H. Casanova-Robin, Paris, Champion, 2009, p. 267-278.

Tout lecteur d'Ovide sait à quel point les jeux sur l'hybridité générique ont séduit ce poète. Ces dernières années, bon nombre d'études ont entrepris de l'analyser et de la commenter. Ainsi, on a pu montrer que des épisodes de l'épopée pour laquelle se donnent les *Métamorphoses* se rapprochent d'autres genres littéraires : certains, par exemple ceux qui mettent en scène Penthée, Philomèle ou Actéon<sup>1</sup>, possèdent toutes les caractéristiques du genre tragique ; d'autres, tel celui d'Adonis, ressortissent davantage de la bucolique<sup>2</sup> ; d'autres encore, tels ceux de Mirra ou de Pyrame et Thisbé, de l'élégie<sup>3</sup>. Comme l'indique Perrine Galand-Hallyn, la longue description du début du chant X, celle de la forêt aux multiples essences dans laquelle s'installe Orphée pour chanter (*met.*, X, 86 sqq), a d'ailleurs une valeur essentiellement métalittéraire et est destinée à représenter l'extragénéricité de l'œuvre : les arbres majestueux, comme le chêne, symbolisent l'épopée, les arbres intermédiaires (la vigne, le lierre) la comédie ou la tragédie, et les plantes basses, tel le lotus d'eau, l'élégie, genres qui tous, du plus élevé au plus humble, se côtoient dans les *Métamorphoses*<sup>4</sup>. Certaines études se sont quant à elles plus particulièrement intéressées au rapport qui existe entre élégie et épopée chez Ovide. Gilles Tronchet a ainsi démontré, en comparant un rêve de Pénélope dans l'*Odyssée* (XIX, 535-551) avec un rêve de Nason dans les *Amours* (III, 5), que le héros élégiaque se présentait comme un héros épique déprécié, héros de l'échec et de la déréliction face à celui de la réussite et des retrouvailles<sup>5</sup>. L'objet de ma communication est de montrer qu'il est également possible d'analyser le rapport inverse et que, dans certains épisodes des *Métamorphoses*, c'est le protagoniste épique qui apparaît comme un héros élégiaque dégradé et, en quelque sorte, raté.

<sup>1</sup> I. Gildenhard – A. Zissos, « Somatic economies : tragic bodies and poetic design in Ovid's *Metamorphoses* », dans *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, ed. by Ph. Hardie, A. Barchiesi and St. Hinds, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, p. 162-181.

<sup>2</sup> La source essentielle de cet épisode se trouve dans les *Idylles* de Théocrite.

<sup>3</sup> Cf. M. Scaffai, « Mirra in Ovidio, tra elegia e tragedia (*Met.*, X, 298 sqq) », *Inv Luc*, 1999, 21, p. 371-387. Cf. A. Videau, « Pyrame et Thisbé dans les *Métamorphoses* d'Ovide : l'élégiaque, tragique de l'Eros et le romanesque, épique de l'Eros ? », article publié sur le site [http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id\\_article=9&var\\_affichage=vf](http://ars-scribendi.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=9&var_affichage=vf).

<sup>4</sup> P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 230. Cf. V. Pöschl, « Der Katalog der Bäume in Ovids *Metamorphosen* », *Medium Aevum Vivum, Festschrift für Walter Bulst*, Heidelberg, 1960, p. 13-21 (= *Ovid.*, ed. M. von Albrecht und E. Zinn, Wege der Forschung, 92, Darmstadt, 1968, p. 393-404).

<sup>5</sup> G. Tronchet, « La nuit obscure des *Amours* : la tradition épique et sa traduction élégiaque », dans *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours). En hommage à Simone Viarre*, textes réunis par J. Fabre-Serris et A. Deremetz, Université de Lille, UL3, 1999, p. 85-126.

Je m'appuierai ici sur l'épisode de Sémélé (*met.*, III, 253-314), qui reprend à plaisir, semble-t-il, un certain nombre de *topoi* élégiaques pour les parodier.

Que cet épisode, placé dans un poème en hexamètres, participe clairement du genre épique, c'est une évidence. On y trouve des divinités (Jupiter et Junon) et un « héros » (ici de sexe féminin, Sémélé<sup>6</sup>), dont l'histoire nous narre les aventures ; certes, Sémélé ne figure que dans ce bref épisode, mais son histoire s'insère dans l'ensemble plus vaste et unifié que constituent les cycles de Cadmus et de Bacchus, autour desquels se composent les chants III et IV et qui dotent Sémélé d'une généalogie, marque caractéristique du héros épique traditionnel. Sur le modèle de la *Théogonie*, Ovide nous enseigne également quelles furent les circonstances de la conception et de la naissance du dieu Bacchus, en proposant en quelque sorte une expansion du texte hésiodique :

Sémélé, fille de Cadmos, à [Zeus] unie d'amour, lui donna un fils illustre, Dionysos, riche en joies, Immortel né d'une mortelle<sup>7</sup>.

Enfin, la référence épique est plus clairement appuyée encore dans la mention du serment sur le Styx, réputé inviolable pour les dieux eux-mêmes :

*Quoque magis credas, Stygii quoque conscia sunt  
numina torrentis : timor et deus ille deorum est*<sup>8</sup>.

C'est chez Hésiode que l'on trouve pour la première fois la mention de cette caractéristique du fleuve infernal (Zeus voulut, dit le poète, que Styx fût « le grand serment des dieux »<sup>9</sup>), tandis que dans l'épopée virgilienne figure l'idée que les dieux redoutent la terrible divinité :

*Cocytus stagna alta uides Stygiamque paludem,  
di cuius iurare timent et fallere numen*<sup>10</sup>.

Le *timor* ovidien, variation volontaire sur le *timent* virgilien, comme lui mis en valeur par la coupe<sup>11</sup>, fonctionne comme un rappel, qui permet d'inscrire fermement le passage dans le genre épique.

Mais envisagé sous un autre angle, le cadre de l'épisode apparaît au moins autant élégiaque qu'épique. D'abord bien sûr parce que nous nous trouvons devant le trio élégiaque

<sup>6</sup> Le sexe féminin du « héros » renseigne d'emblée sur le caractère particulier qu'Ovide va donner à sa narration épique : selon A. Keith, en effet, le masculin est la marque propre des épopées antiques, tant grecques que latines, tandis que, dans les *Métamorphoses*, « Ovid makes comparison with the female an important standard against which he scrutinizes heroic masculinity in epicizing episodes of the *Metamorphoses* » et « destabilize[s] the gender stereotypes of classical epic » (« Versions of epic masculinity in Ovid's *Metamorphoses* », *Ovidian Transformations, o. c.*, p. 214-239 [p. 215 et 239]).

<sup>7</sup> Hésiode, *Théogonie*, 940-942, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 6<sup>e</sup> tir. 1964, p. 65. Cf. aussi *Iliade*, XIV, 325 : <sup>1</sup> de Diénuson Semšlh tške, cřma broto«sin.

<sup>8</sup> *met.*, III, 290-291.

<sup>9</sup> *Théogonie*, 400 : AÛt<sup>3</sup>/4n men g|r œqhke qeîn mšgan Órkon.

<sup>10</sup> *Aen.*, VI, 323-324.

<sup>11</sup> *Timent* est placé avant la coupe hephthémimère chez Virgile ; *timor* après la coupe penthémimère chez Ovide.

habituel : l'amant (Jupiter), la maîtresse (Sémélé) et non point le mari jaloux mais l'épouse jalouse (Junon). Or, celle-ci apparaît d'emblée comme une bien mauvaise élève du « professeur d'amour » que fut Ovide en début de carrière. On sait en effet que celui-ci, aussi bien dans les *Amours* que dans l'*Art d'aimer*, s'était attaché à enseigner aux époux (ou aux amants en titre) que la jalousie est non seulement mal venue, mais en outre contre productive, car elle ne fait qu'encourager le conjoint à la débauche :

*Desine, crede mihi, uitia inritare uetando  
Obsequio uinces aptius illa tuo,*

conseillait-il dans l'épigramme III, 4 des *Amours* (v.11-12), tandis qu'en II, 19, il allait précisément chercher l'exemple du royal couple divin pour affirmer :

*Dum seruat Iuno mutatam cornibus Io,  
Facta est quam fuerat gratior illa Ioui* (II, 19, 29-30).

Manifestement, la reine des dieux n'a rien retenu de ces conseils ni de l'expérience (dans la chronologie des *Métamorphoses*, l'histoire de Io se déroule avant celle de Sémélé), et se montre toujours aussi incapable de supporter patiemment les infidélités de son époux volage. Ovide nous montre vers après vers sa jalousie qui se déverse en un flot de colère : elle ressent de la « haine », ressasse ses « griefs », « s'indigne », « sa langue se déchaîne pour une querelle »<sup>12</sup> (vers 258-261) et elle jure finalement de se venger :

*Fallat eam [formam] faxo ; nec sum Saturnia, si non  
Ab Ioue mersa suo Stygiis penetrabit in undas*<sup>13</sup>.

Car de fait, comme nous sommes dans une épopée et non dans une élégie, au lieu de se contenter, comme le mari jaloux, de resserrer sa garde auprès de l'infidèle, Junon va passer à l'action et imaginer une vengeance qui ne pourra que se terminer par la mort de sa rivale. Pour ce faire, comme on sait, elle se grime et prend les traits de Béroé, la vieille nourrice épidaurienne de Sémélé :

*Surgit ab his solio fuluaque recondita nube  
limen adit Semeles nec nubes ante remouit  
quam simulauit anum posuitque ad tempora canos  
sulcauitque cutem rugis et curua trementi  
membra tulit passu ; uocem quoque fecit anilem,  
ipsaque erat Beroe, Semeles Epidauria nutrix*<sup>14</sup>.

Ce déguisement et ce changement d'identité se justifient d'abord par le déroulement de l'intrigue : pour tromper la jeune mortelle, la déesse doit avoir l'apparence inoffensive de sa vieille nourrice (c'est un élément que l'on retrouve dans bon nombre de nos contes de fées) ; mais ils fonctionnent également, me semble-t-il, comme un signal destiné à avertir les lecteurs

<sup>12</sup> *met.*, III, 258-259 : [...] *transfert / in generis socios odium* ; 260-261 : *causa recens grauidamque dolet de semine magni / esse Iouis Semelen* ; 261 : *dum lingua ad iurgia soluit*.

<sup>13</sup> *met.*, III, 271-272.

<sup>14</sup> *met.*, III, 273-278.

du changement dans le rôle joué par Junon : elle incarnait jusqu'alors le mari jaloux de l'élégie, elle en devient à présent la redoutable *lena*, celle dont les conseils pervers vont conduire la *puella* à sa perte. Comme celles des entremetteuses que l'on rencontre chez Properce (IV, 5) ou chez Ovide lui-même (*am.*, I, 8), les paroles de Junon déguisée en Béroé sont empreintes d'onctuosité (pour faire croire à sa victime qu'elle parle pour son bien, l'entremetteuse élégiaque l'appelle par d'affectueux surnoms<sup>15</sup>, tandis que Junon feint de se faire du souci au sujet de Sémélé<sup>16</sup>, mais les deux procédés visent au même but) ; et ces paroles débouchent dans tous les cas sur de très fermes conseils, exprimés à l'impératif futur<sup>17</sup>, et visant à ce que la *puella* exige quelque chose de son amant. Les *lenae* de Properce et des *Amours* développent longuement les cadeaux auxquels celui-ci doit consentir, alors que Junon en reste à un abstrait *det pignus amoris*<sup>18</sup>, mais l'idée est la même : selon la morale de l'entremetteuse élégiaque, l'amour se mesure aux dons de l'amant.

Et comme la *puella* de l'élégie, Sémélé se laisse convaincre par le discours trompeur de la *lena* : elle commence aussitôt ses réclamations auprès de Jupiter et lui demande une « faveur » ([...] *rogat illa Iouem sine nomine munus*, v. 288). C'est une attitude fréquente de la femme dans l'élégie (le motif est héritée de la comédie) et les poètes se plaignent abondamment des exigences de leur maîtresse, exigences que leur pauvreté ne leur permet guère, disent-ils, de satisfaire<sup>19</sup>. Dans l'élégie I, 10 des *Amours*, Ovide a vivement blâmé de tels comportements féminins :

*Sumite in exemplum pecudes ratione carentes ;  
turpe erit, ingenium mitius esse feris.  
non equa munus equum, non taurum uacca poposcit* (v. 25-27)

La reprise du terme *munus* dans l'épisode de Sémélé est précisément chargée de souligner l'insertion d'une *puella* élégiaque traditionnelle dans un épisode épique ou, ce qui revient au même, la transformation d'un personnage épique en un « type » littéraire qui, normalement, apparaît dans l'élégie.

Quant à l'attitude de Jupiter face à cette exigence, elle est sans détour : le roi des dieux jure d'accéder à toutes les demandes de sa maîtresse, quelles qu'elles soient :

*Cui deus : « Elige, ait ; nullam patiere repulsam ;  
Quoque magis credas, Stygii quoque conscia sunt  
Numina torrentis... »*<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Cf. par exemple Ovide, *am.*, I, 8, 23 : *scis here te, mea lux, iuueni placuisse beato ?*

<sup>16</sup> Id. *met.*, III, 280-281 : [...] *opto / Iuppiter ut sit, ait ; metuo tamen omnia.*

<sup>17</sup> Id. *met.*, III, 285 : *rogato* ; *am.*, I, 8, 85 : *nec...timeto.*

<sup>18</sup> *met.*, III, 283.

<sup>19</sup> Cf. par exemple Properce, II, 14, 15 : *Ergo muneribus quiuis mercatur amorem ?* Tibulle, II, 3, 49 : *Heu ! heu ! diuitibus uideo gaudere puellas.*

<sup>20</sup> *Met.*, III, 289-291.

On reconnaît bien sûr dans ces paroles le *topos* élégiaque par excellence du *seruitium amoris*<sup>21</sup> : l'amant se soumet entièrement aux ordres de sa maîtresse et accepte de faire ce qu'elle désire. Le motif est même ici poussé au paroxysme, puisqu'il ne s'agit plus seulement d'un homme qui se fait l'esclave d'une belle au mépris de sa propre *fama*<sup>22</sup>, mais d'un dieu qui obéit à une mortelle. Notons d'ailleurs que cette situation renchérit sur l'exemple d'Hercule esclave d'Omphale, précisément employé par Ovide pour convaincre ses lecteurs du bien fondé du *seruitium* (*ars*, II, 317-320).

En exauçant par avance le moindre vœu de Sémélé, Jupiter paraît donc se poser en parfait héros élégiaque, qui maîtrise à la perfection tous les codes du genre. Mais est-ce véritablement une réussite ? J'entends par là : Jupiter a-t-il vraiment assimilé correctement les conseils de l'élégie ? Pour répondre à cette question, il me semble que le terme *repulsam*, mis en valeur en fin de vers, nous donne un indice. Il s'agit d'un substantif relativement rare ; dans les *Amours* et l'*Art d'aimer*, il n'est employé que quatre fois. L'une des occurrences nous intéresse peu : Nason l'emploie pour convaincre Corinne que jamais, au grand jamais, il ne ferait d'avances à Cypassis, car il serait à la fois repoussé et dénoncé par elle (*indicio iuncta repulsa foret*, II, 7, 26). Les trois autres, en revanche, jettent une curieuse lumière sur la promesse de Jupiter à Sémélé : chaque fois qu'il emploie ce terme, Ovide souligne en effet à quel point le refus (*repulsa*) est nécessaire à l'amour, à quel point il entretient le désir : c'est le cas dans les *Amours*, II, 19 :

*Speremus pariter, pariter metuamus amantes,  
Et faciat uoto rara repulsa locum* (v. 5-6).

C'est aussi le cas, à deux reprises, dans l'*Art d'aimer*, lorsque au livre III, il affirme :

*Miscenda est laetis rara repulsa iocis* (v. 580),

après avoir pris soin d'affirmer aux hommes qu'ils n'ont rien à redouter de voir parfois leurs demandes rejetées (*Vt iam fallaris, tuta repulsa tua est*, I, 346). Ainsi, en matière de *repulsa*, l'opinion du professeur d'amour est nette : non seulement le refus n'est pas un mal, mais il est utile pour entretenir le désir et la passion, c'est-à-dire qu'il est nécessaire pour faire durer l'amour et les amants n'ont aucun intérêt à ne rien refuser, jamais, à leur bien-aimé(e). Voilà une leçon que Jupiter, dans son rôle d'amant élégiaque, a bien mal retenue.

Pour autant, les choses paraissent d'abord se dérouler avec succès : comme le lui demande sa maîtresse, le dieu se saisit donc de ses attributs et entre chez elle (*capit illa [tela] domumque / intrat Agenoream*, v. 307-308). Derrière cette formulation banale, mais à travers la mise en valeur, en clôture et en ouverture de vers, des termes *domum* et *intrat*, il me semble possible de reconnaître, utilisé *a contrario*, un autre motif élégiaque récurrent, celui du

<sup>21</sup> Sur ce *topos* élégiaque, cf. par exemple S. Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle et les poètes élégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999, p. 328 sqq.

<sup>22</sup> Cf. Ovide, *am.*, II, 17, 1-3 : *Siquis erit, qui turpe putet seruire puellae, / Illo conuincar iudice turpis ego ! / Sim licet infamis, dum me moderatius urat.*

*paraclausithyron*. Dans l'élégie, bien souvent, le poète se plaint précisément de n'avoir pu entrer chez sa belle qui lui a fermé la porte, et se lamente au seuil de celle-ci, en endurant mille maux<sup>23</sup>. Jupiter aurait donc réussi là où échoue si souvent l'amant élégiaque ? C'est compter sans les conseils d'Ovide dans la même élégie II, 19 des *Amours*. Pour que durent les sentiments qu'il éprouve pour sa *puella*, voici les recommandations qu'il formule :

*Et sine me ante tuos proiectum in limine postis  
Longa pruinosa frigora nocte pati.  
Sic mihi durat amor longosque adolecitur in annos ;  
Hoc iuuat ; haec animi sunt alimenta mei*<sup>24</sup>.

Autrement dit, comme dans le cas du *seruitium amoris*, Jupiter est présenté par Ovide comme la victime de faux semblants : le héros épique croit appliquer les conseils de l'élégie et semble réussir dans son activité érotique, mais le monde élégiaque est plus ambigu qu'il y paraît et les choses n'y sont pas aussi nettes.

De cette intrusion du roi des dieux de l'épopée dans le monde de l'élégie, quelles vont être les conséquences ? Dans l'élégie, la relation fondée sur le *seruitium amoris* conduit, au moins métaphoriquement, à la mort de l'amant : Lygdamus, épuisé par l'inflexibilité de Neaera, en conçoit un *taedium uitae* qui le conduit aux portes du tombeau et, dans l'élégie III, 2, il en vient à imaginer ses propres funérailles et son épitaphe<sup>25</sup>. Properce s'affirme lui aussi « tué » par Cynthie et s'écrie par exemple, dans le livre II :

*Sic igitur prima moriere aetate, Properti ?  
Sed morere ; interitu gaudeat illa tuo* !<sup>26</sup>

Et s'il reste en fait bien en vie (ce dont témoignent les deux livres suivants), il meurt petit à petit en tant qu'amant puisque le recueil montre une lente progression dans la recherche d'autres thèmes que celui de son amour déçu, recherche à peu près couronnée de succès au livre IV. Or, à cette mort métaphorique de l'amant dans l'élégie va correspondre, dans l'épopée, la mort bien réelle de la *puella*. Le lien entre ce décès et le *seruitium amoris* est souligné à plaisir par Ovide, qui décrit ainsi Sémélé :

*Laeta malo nimiumque potens perituraque amanti  
Obsequio* (v. 292-293).

Le rejet met en valeur le terme important : c'est le fait que Jupiter ait voulu se conduire en amant élégiaque idéal qui amène la fin définitive de sa relation amoureuse. Il y avait là en effet d'ironie tragique bien propre à séduire Ovide !

<sup>23</sup> Cf. par exemple Ovide, *Am.*, I, 6 ; Properce, III, 25 ; Tibulle, I, 2. Sur le *paraclausithyron* dans la littérature antique et sa permanence dans la littérature néo-latine, cf. une mise au point récente de J.-L. Charlet, « Permanence et mutation d'un genre littéraire antique au *Quattrocento* : un *paraclausithyron* de C. Landino (*Xandra*, 2, 20) », *Res Publica Litterarum, Studies in the Classical Tradition*, VII, 1984, p. 39-51.

<sup>24</sup> *Am.*, II, 19, 21-24.

<sup>25</sup> *C. T.*, III, 2, 29-30 : *Lygdamus hic situs est : dolor huic et cura Neaerae / Coniugis ereptae, causa perire fuit.*

<sup>26</sup> Properce, II, 8, 17-18.

Quant au type de mort qui frappe Sémélé, il est loin d'être indifférent. Ayant demandé à son amant divin de lui apparaître avec tout « l'appareil de sa puissance »<sup>27</sup>, elle se retrouve bien entendu foudroyée et calcinée :

[...] *Corpus mortale tumultus*  
*Non tulit aetherios donisque iugalibus arsit*<sup>28</sup>.

On aura cette fois encore reconnu un *topos* élégiaque, de nouveau poussé à l'extrême jusqu'à la parodie, celui de la brûlure d'amour. C'est un des *topoi* les plus célèbres, et un de ceux, aussi, qui eurent la postérité la plus étendue<sup>29</sup>. Dans l'élégie, les yeux de la *puella* « brûlent » l'amant, qui est « enflammé » et « consumé » d'amour<sup>30</sup> ; dans l'épopée, la maîtresse est brûlée pour de bon, elle n'y perd pas seulement la raison, mais aussi la vie. Placé dans le monde de l'élégie, le héros épique est donc loin d'être celui de la réussite ; il subit au contraire des revers bien pires que ceux du poète-amant.

Dans un article consacré au personnage de Jupiter dans les *Métamorphoses*, Charles Segal souligne qu'Ovide en fait un personnage éminemment négatif, chez qui dominent la violence et la colère, et dont la solennité s'accorde fort mal à la conduite dépravée<sup>31</sup>. Dans l'épisode de Sémélé, il semble que Jupiter soit moins déplaisant. Certes, il a mal compris les conseils d'Ovide, mais il a cherché à se conformer au code élégiaque ; mieux encore, lorsqu'il s'est rendu compte que ce rôle d'amant risquait de se révéler bien peu adapté à son *ethos* propre, il a redoublé d'efforts : au moment de brûler – au sens propre – sa dulcinée, nous le voyons en effet faire tout ce qu'il peut pour adoucir la nature foudroyante qui est la sienne :

*Qua tamen usque potest, uires sibi demere temptat*  
*nec, quo centimanum deiecerat igne Typhoea,*  
*nunc armatur eo : nimium feritatis in illo est.*  
*Est aliud leuius fulmen, cui dextra cyclopum*  
*saevitiae flammaeque minus, minus addidit irae :*  
*tela secunda uocant superi; capit illa domumque*  
*intrat Agenoream*<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> *Met.*, III, 286 : *Det tibi complexus suaque ante insignia sumat* (trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1985, *Ovide. Métamorphoses*, t. 1, p. 78).

<sup>28</sup> *Ibid.*, III, 308-309.

<sup>29</sup> Le motif de la brûlure d'amour n'est pas une invention élégiaque (on le trouve aussi dans l'épigramme, cf. par exemple *A. G.*, V, 96, IX, 15, XII, 79, XVI, 209, ou Aulu-Gelle, XIX, 9, 13 [ép. de Porcius Licinius]), mais sa très forte récurrence chez les Elégiaques latins en fait une caractéristique de cette poésie (voir à ce sujet S. Laigneau, *La femme et l'amour...*, o. c., p. 98-110). Relayé ensuite par Pétrarque, il est présent chez tous les poètes érotiques néo-latins, par exemple Nicolas Bourbon Salmon Macrin, Jean Second. L'étude de J. Rousset (*Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, 3<sup>e</sup> éd., J. Corti, 1989) prouve que le motif est loin de s'éteindre par la suite.

<sup>30</sup> Cf. par exemple Properce, II, 3, 44 : *Vret et Eoos, uret et Hesperios* ; Tibulle, I, 4, 5 : *Vror, io ! remoue, saeua puella, faces* ; Ovide, *am.*, II, 8, 11 : *Thessalus ancillae facie Briseidos arsit*.

<sup>31</sup> « Jupiter in Ovid's *Metamorphoses* », *Arion*, 2001-2002, 3<sup>rd</sup> ser. 9 (1), p. 78-99.

<sup>32</sup> *Met.*, III, 302-308.



Voilà donc Jupiter tout prêt à renoncer aux caractéristiques qui sont traditionnellement les siennes dans l'épopée pour devenir un double élégiaque de lui-même. Quelle fut donc l'intention d'Ovide en nous livrant une telle image du roi des dieux ? Sans doute n'est-il pas impossible qu'elle ait une valeur essentiellement métalittéraire. Il est fréquent que, dans les *Métamorphoses*, apparaissent des personnages qui sont des doubles du poète lui-même, et qui lui permettent donc de réfléchir à sa propre pratique d'écriture. Le cas est patent pour Orphée, mais Pygmalion et Pan, par exemple, peuvent aussi être vus comme des « figures » du poète. Il me semble que ce Jupiter qui, malgré ses efforts pour s'adoucir et devenir « élégiaque », n'est resté pas moins le *Iuppiter tonans* de l'épopée peut apparaître comme un double inversé d'Ovide. Celui-ci en effet, dans l'élégie liminaire et programmatique des *Amours*, affirmait avoir tenté d'écrire une épopée (*Arma graui numero uiolentaque bella parabam*, v.1), mais avoir vu ses efforts anéantis par l'intervention malicieuse de Cupidon, qui avait retranché un pied à ses hexamètres. Les *Métamorphoses* représentent donc une deuxième tentative pour aborder le genre élevé de l'épopée et quitter l'inspiration élégiaque. Or, de même que Jupiter, malgré ses efforts, est incapable de se défaire entièrement de sa foudre, de même le poète, malgré la volonté qu'il affiche, est incapable de produire une œuvre exclusivement épique mais, du fait de l'*ethos* qui lui est propre, livre au public une œuvre hybride, dans laquelle l'épopée dérive vers l'élégie.

Mais est-ce véritablement d'« incapacité » qu'il s'agit dans le cas d'Ovide ? Il me semble possible de tirer, de cet épisode de Sémélé dans les *Métamorphoses*, des conclusions quant à la valeur respective de chacun de ces genres littéraires selon notre poète. Dans les *Amours* déjà, à travers la rencontre entre Elégie et Tragédie, il proposait une remise en cause de l'échelle de valeurs établie entre les différents genres, comme l'a démontré Alain Deremetz dans son étude de la première pièce du livre III<sup>33</sup>. J'ai pour ma part indiqué que l'affirmation de Nason selon laquelle il préfère à sa maîtresse la belle *ornatrix* Cypassis, qu'il déclare *magis apta [sibi]*<sup>34</sup>, va dans le même sens<sup>35</sup>. Et il en est encore de même ici. Faire du héros élégiaque un héros épique déprécié revient à souligner la prééminence du grand genre sur le genre humble : le héros de la gloire et de la réussite s'épanouit dans un genre à sa hauteur, alors que celui de l'échec trouve dans l'élégie un cadre qui lui est mieux adapté. Dans la vision proposée par Ovide, au contraire, c'est le héros épique qui échoue dans une situation où le héros élégiaque réussit mieux que lui (aucun amant élégiaque n'a jamais tué sa *puella*<sup>36</sup>) : autrement dit, le héros épique n'a pas été capable de se montrer à la hauteur de ses ambitions élégiaques,

<sup>33</sup> « Visages des genres dans l'élégie ovidienne », *Elégie et épopée*, o. c., p. 76-84 (« L'apologue d'Ovide ou la tragi-comédie des Genres »).

<sup>34</sup> *Am.*, II, 8, 4 : [*Cypassis*] *Apta quidem dominae sed magis apta mihi*.

<sup>35</sup> S. Laigneau, « Les femmes dans les *Amours* : extragénéricité, métapoésie, dissidence », *Bulletin de littérature Générale et Comparée*, 30, 2004, p. 43-44.

<sup>36</sup> Tout au plus l'a-t-il frappée (cf. Ovide, *am.*, I, 7), ce dont il se repent amèrement

parce qu'il a mal compris les conseils de l'élégie. Se dessine alors en filigrane l'idée que l'épopée est le monde de l'univoque et de la force brute, dans lequel on réussit en appliquant sans hésiter quelques règles clairement établies (être courageux, se battre, respecter les dieux, se soumettre à son devoir, selon les cas), tandis que l'élégie est celui de l'équivoque, de la subtilité des sentiments, du vacillement des certitudes. On peut en déduire qu'il faut incomparablement plus de finesse pour écrire une élégie qu'une épopée : si le Jupiter de Sémélé peine à se faire élégiaque, il est en revanche à peu près certain que l'Ovide des *Métamorphoses* a sciemment choisi de rehausser son œuvre épique par des chatoiements plus proprement élégiaques.

Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE  
Université de Bourgogne