



Poétique et érotique dans l'élégie d'amour ovidienne : Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris

Catherine Cyr-Frechet,

► To cite this version:

Catherine Cyr-Frechet,. Poétique et érotique dans l'élégie d'amour ovidienne : Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris. Etudes classiques. UPEC UP12 - Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne - Paris 12 - Ecole Doctorale de lettres, sciences humaines et sciences sociales, 2004. Français. <NNT : >. <tel-01592963>

HAL Id: tel-01592963

<https://hal.science/tel-01592963v1>

Submitted on 25 Sep 2017

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.



HAL Authorization

Université de Paris XII -Val de Marne
École doctorale de lettres, sciences humaines et sciences sociales

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS XII

Discipline : Études latines

Catherine CYR-FRECHET

**POÉTIQUE ET ÉROTIQUE
DANS
L'ÉLÉGIE D'AMOUR OVIDIENNE**

Amores, Heroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris

Thèse dirigée par M^{me} le professeur José KANY-TURPIN

Soutenue le 29 octobre 2004

Jury :

M^{me} Jacqueline DANGEL

M. Alain DEREMETZ

M^{me} Jacqueline FABRE-SERRIS

M^{me} Perrine GALAND-HALLYN

M. Gianpiero ROSATI

Université de Paris XII -Val de Marne
École doctorale de lettres, sciences humaines et sciences sociales

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS XII
Discipline : Études latines

Catherine CYR-FRECHET

POÉTIQUE ET ÉROTIQUE
DANS
L'ÉLÉGIE D'AMOUR OVIDIENNE

Amores, Heroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris

Thèse dirigée par M^{me} le professeur José KANY-TURPIN

Soutenue le 29 octobre 2004

Jury :

M^{me} Jacqueline DANGEL

M. Alain DEREMETZ

M^{me} Jacqueline FABRE-SERRIS

M^{me} Perrine GALAND-HALLYN

M. Gianpiero ROSATI

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements chaleureux et j'exprime toute mon amitié à ma directrice de thèse, Mme José Kany-Turpin. Dispensant conseils avisés et encouragements, elle m'a soutenue dans cette recherche avec la fermeté, la patience et la bienveillance qui m'ont permis de mener le travail à terme.

Je suis infiniment reconnaissante à M. Alain Deremetz de m'avoir accueillie dans son séminaire d'études doctorales à Lille III, et de m'avoir prodigué sans compter son temps et ses précieux avis.

J'exprime aussi toute ma gratitude à M. Rosati pour ses conseils bibliographiques, à Mme Jacqueline Fabre, pour la confiance qu'elle m'a accordée et les occasions de réflexion et d'expression qu'elle m'a procurées.

*À la mémoire de Jean-Pierre Néraudau, dont la rencontre
fut à l'origine de cette thèse et de ma passion pour Ovide.*

INTRODUCTION

Dans la pièce autobiographique qui clôt le livre IV des *Tristes*¹, Ovide rappelle brièvement sa formation et sa carrière poétique. C'est pour lui l'occasion de rendre hommage aux écrivains contemporains de sa jeunesse, d'évoquer les lectures que ses aînés lui donnèrent de leurs œuvres ou de mentionner les *recitationes* auxquelles il participa². Ces souvenirs restituent le bruissement de la vie littéraire à Rome au temps d'Auguste. Nous devinons la ferveur partagée, les échanges féconds, nous entrevoyons l'activité de ces fameux cercles poétiques qui se créèrent autour d'amateurs d'art riches et puissants³, de ces sociétés de doctes où l'on exerçait tour à tour son esprit critique et son talent de créateur. Nous imaginons un Nason à la barbe naissante venant éprouver la qualité de son travail devant un public averti et chercher auprès de ses aînés les conseils avisés qui lui permettraient de le parfaire, avant d'en livrer les fruits à une plus large diffusion puis à la publication⁴. Bref, nous saisissons l'importance, pour la création poétique augustéenne, de ces liens entre artistes, qui ont encouragé l'élaboration

¹ *Tr.*, IV, 10, 41-64.

² *Ibid.*, 41-52 ; 55-58 : *Temporis illius colui fouique poetas, / Quotque aderant uates, rebar adesse deos. / Saepe suas Volucres legit mihi grandior aevo, / Quaeque nocet serpens, quae iuuat herba, Macer ; / Saepe suos solitus recitare Propertius ignes / Iure sodalicii quo mihi iunctus erat ; / Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis / Dulcia conuictus membra fuere mei, / Et tenuit nostras numerosus Horatius aures, / Dum ferit Ausonia carmina culta lyra. / Vergilium uidi tantum, nec auara Tibullo / Tempus amicitiae fata dedere meae. [...] Vtique ego maiores, sic me coluere minores, / Notaque non tarde facta Thalia mea est. / Carmina cum primum populo iuuenalia legi, / Barba resecta mihi bisue semelue fuit.* « Je cultivai et chéris les poètes de cette époque, et dans tous les poètes présents je croyais voir des dieux. Souvent Macer, mon aîné, m'a lu ses Oiseaux, les serpents dangereux et les herbes bienfaisantes. Souvent Properce m'a lu ses poèmes d'amour, poussé par l'amitié qui le liait à moi. Ponticus, célèbre par ses vers héroïques, et Bassus par ses iambes, furent mes chers compagnons ; l'harmonieux Horace charma mes oreilles en chantant des odes savantes sur la lyre ausonienne. Je n'ai fait qu'entrevoir Virgile, et l'avare destin ne donna pas à Tibulle le temps d'être mon ami.[...] Comme je rendis hommage à mes aînés, ainsi firent pour moi mes cadets, et ma Thalie ne tarda pas à être connue. Quand je lus en public, pour la première fois, mes poèmes de jeunesse, ma barbe n'avait été rasée que deux ou trois fois. »

³ On connaît le rôle essentiel que jouèrent des cercles comme ceux d'Asinius Pollion, de Mécène ou de Messalla dans la production de la poésie augustéenne. J.-M. André (1974) en donne un aperçu.

⁴ Sur le rôle de la *recitatio* dans la production littéraire romaine, voir l'étude d'E. Valette-Cagnac, *La lecture à Rome* (1997, p.111-169). L'auteur montre l'importance de cette lecture publique qu'on doit considérer comme « une écriture orale », puisqu'elle n'est pas « l'exhibition d'une œuvre toute faite, mais un lieu de production, où se crée du monument littéraire. Le public doit agir sur la matière lue, la rendre différente » (p.138).

d'idéologies communes – l'adaptation à la poésie romaine de la doctrine callimaquéenne, par exemple –, mais aussi favorisé l'extension aux modèles latins d'une pratique fondatrice de cette littérature, dont on sait qu'elle se vit comme l'imitation et la continuation de la littérature grecque, et répandu l'usage, entre poètes contemporains, des emprunts, des citations et des variations sur un même thème¹. *Imitatio, aemulatio*, tels sont en effet les maîtres-mots de la création poétique telle qu'Ovide l'a pratiquée². De sorte qu'une lecture critique de ses œuvres érotiques ne peut s'entreprendre sans la conscience des multiples influences qui les parcourent et dont la trace doit se rencontrer sous la forme d'allusions ou de références explicites dont il nous faudra interpréter le sens.

Dans ce même passage des *Tristes*, Ovide resserre soudain son propos pour s'inscrire dans une lignée particulière, celle des poètes élégiaques. Établissant en un distique la généalogie de l'élégie – « [Tibulle] fut ton successeur, Gallus, Propertius fut le sien, et je fus moi-même après eux le quatrième dans la suite du temps. »³ –, il ne nous convie plus seulement à considérer sa production dans la perspective de l'imitation ou de la concurrence, mais dans celle d'une tradition et pour tout dire d'un genre⁴. Si l'on adopte ce regard rétrospectif, celui que le poète exilé porte sur sa carrière, il devient impossible de lire l'œuvre érotique d'Ovide sans être tenté de mesurer le parcours que l'élégie érotique accomplit, depuis le moment où elle se définit par la répétition de traits caractéristiques, dans les recueils de Gallus, Tibulle et Propertius, jusqu'au moment où Ovide l'abandonne définitivement pour se tourner vers d'autres formes ou d'autres usages du mètre élégiaque, après la composition des *Remèdes à l'amour* ou, plus sûrement, des *Héroïdes* doubles, selon les datations établies dans les études les plus récentes⁵. La poésie érotique ovidienne, héritière d'une jeune tradition et dernière

¹ Voir A. Thill (1979).

² Ovide nous fournit, dans l'élégie II, 18, des *Amours*, un exemple de l'émulation qui s'exerce dans les cercles d'amis. Il vient d'évoquer les premières lettres des *Héroïdes* qu'il est en train de composer. Nous apprenons, aux vers 27-28, que son ami Sabinus en a imaginé les réponses : *Quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus / scriptaque diuersis rettulit ipse locis !* « Avec quelle vitesse, après avoir parcouru le monde entier, est revenu mon ami Sabinus, rapportant lui-même les réponses, écrites dans les pays les plus divers. »

Ovide trouva-t-il dans ce procédé l'inspiration de ses *Héroïdes* doubles ? On le suppose généralement. Il semble en effet que nous percevions dans cet enchaînement de compositions poétiques la dynamique de la création littéraire antique.

³ *Tr.*, IV, 10, 53-54 : *Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi, / Quartus ab his serie temporis ipse fui.*

⁴ La déclaration de Quintilien (*I.O.*, X, 1, 93 : *Graecos elegia prouocamus.*) manifeste une fierté romaine à l'égard d'une pratique du mètre élégiaque suffisamment émancipée des modèles grecs pour revendiquer sa spécificité.

⁵ Ainsi A. Barchiesi (1999, p. 53-67) a-t-il pu interpréter l'ultime paire d'*Héroïdes* (XX-XXI) comme une manière d'épilogue à l'élégie augustéenne. Pour notre étude, à défaut d'une datation précise, nous avons retenu de la chronologie proposée par H. Bornecque dans la préface de son édition des *Héroïdes* (C.U. F., p. VIII sq.) et de celle d'H. Jacobson (1974, p. 316 sq.) qu'Ovide a dû composer concomitamment les *Héroïdes* simples et les élégies des *Amours* (ceux-ci ayant été édités en cinq livres vers -15, puis en trois livres dans les dernières années

expression de l'amour élégiaque, fournit alors le matériau idéal d'une réflexion sur la vie des genres. Toutefois, comme nous souhaitons privilégier le point de vue de la poétique et non celui de l'histoire littéraire, l'enjeu des textes qui constituent notre corpus, *Amours*, *Héroïdes*, *Art d'aimer*, *Remèdes à l'amour* et traité sur les *Cosmétiques pour le visage de la femme*, est à nos yeux leur généricité¹. Notre intérêt se portera sur les stratégies qui établissent leur identité élégiaque.

Ovide a été un lecteur attentif des recueils de ses prédécesseurs. Il y a trouvé un discours régi par des conventions et soumis à un code qui ont dû s'imposer à lui comme autant de prescriptions génériques. Si nous voulons mesurer le travail d'appropriation qui caractérise le génie d'Ovide, il nous faut donc décrire les « propriétés génériques » de ces œuvres-modèles. Pour identifier les normes qu'elles instaurent (ou auxquelles elles se plient) et dont le programme détermina la création ovidienne, nous emprunterons à un théoricien des genres littéraires une proposition de méthode. « Lorsqu'on établit une classification générique ou lorsqu'on étudie la productivité générique d'un texte donné, écrit J.-M. Schaeffer², le problème se pose [...] des traits de ressemblance qui seront à retenir comme pertinents pour la spécificité générique. Je pense qu'un des critères essentiels à retenir est celui de la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple au niveau modal, formel et thématique. » Considérons donc ces trois niveaux pour donner un premier aperçu des traits de ressemblance rencontrés chez les poètes que le distique des *Tristes* désigne comme les inspireurs directs de l'élégie érotique ovidienne.

En ce qui concerne les modalités d'énonciation, l'élégie romaine se présente comme un discours à la première personne, assumé par un personnage de poète-amant qui se confond avec l'auteur effectif de l'*opus*. Les recueils de Tibulle et Propertius livrent en effet des confidences amoureuses faites en leur propre nom. Une autofiction se développe de poème en poème, l'information narrative étant délivrée sur le mode de la *mimèsis*, de la représentation de paroles, plutôt que de la *diègèsis*, du récit pur. L'élégie s'inscrit en effet dans la forme d'un monologue, le plus souvent adressé aux divers acteurs ou témoins du drame érotique. Elle

avant notre ère), que les poèmes didactiques, l'*Art d'aimer*, le traité sur les *Cosmétiques pour le visage de la femme* et les *Remèdes à l'amour*, ont été publiés dans la période charnière entre les deux siècles, que les *Héroïdes* doubles enfin ne sont guère antérieures à l'exil – G. Rosati (1998, p. 21, n. 21) retient pour elles la date de 4 ou 5 ap. J. C.

¹ Nous insistons sur le concept de généricité plutôt que sur celui de genre dans la mesure où nous nous proposons d'étudier les stratégies poétiques ovidiennes. Nous nous fondons sur la distinction posée en ces termes par J.-M. Schaeffer (1986, p. 199) : « Le genre appartient au champ des catégories de la lecture, alors que la généricité est un facteur productif de la constitution de la textualité ».

² *Ibid.*, p. 203.

réalise un acte de langage motivé par l'intention déclarée d'influencer, selon les circonstances, l'être aimé, des amis ou au contraire des personnages hostiles aux intérêts du locuteur, et parfois, explicitement, le lecteur lui-même. Nous verrons que les *Amours* respectent ces modalités de l'énonciation, tandis que les *Héroïdes* et les traités didactiques se livrent à une expérimentation en spécialisant l'énonciateur, pur amant dans les premières¹ cependant que les seconds développent la fonction du poète *praeceptor amoris*, qui n'était qu'occasionnelle dans les *Amours* et chez les prédécesseurs d'Ovide.

Le niveau formel renvoie principalement aux contraintes métriques et stylistiques. Le genre élégiaque, *elegia*, a son propre mètre et souvent l'élégie est désignée par les vers qui la composent, *elegi*. Tous les élégiaques se sont conformés à l'usage du distique. Il s'agit là d'une règle constitutive du genre, à laquelle on ne saurait déroger sans échouer à produire l'élégie². Nous verrons à quel jeu cet impératif donne lieu dans l'élégie liminaire des *Amours*. Quant au style, il se déduit des *recusationes*, ces exercices auxquels s'emploient traditionnellement³ les poètes élégiaques pour rejeter la tentation ou la proposition des genres nobles et confirmer leur choix de l'élégie : c'est le style moyen, défini par opposition au style élevé des poètes épiques et tragiques. Il existe un certain nombre d'adjectifs qualificatifs auxquels les élégiaques latins ont assigné une valeur générique⁴. Certains d'entre eux décrivent l'élégie sur le plan formel, en référence à l'esthétique prônée par Callimaque. Ainsi *levis* et *tenuis* ou *gracilis* traduisent-ils l'adjectif grec λεπταλέος, qui qualifie la muse callimaquéenne, au vers 24 de l'*Invective contre les Telchines* ; ils évoquent la spécificité du ton élégiaque, un mince filet de voix, impuissant à faire entendre le tonnerre qui caractérise le style grandiloquent des genres nobles. *Brevis*, *angustus* ou *parvus* témoignent eux aussi de l'influence exercée sur le genre élégiaque par le maître alexandrin, poète « de brève poésie » (ὀλιγόστιχος, *Ibid.*, v. 9) : l'élégie revendique la brièveté qui la distingue de l'épopée ou du poème cyclique. « En

¹ Exception faite de la lettre XV, dont l'auteur, Sappho, s'exprime en poétesse et en amante.

² Notons que le rythme élégiaque est une condition nécessaire mais non suffisante de l'élégie érotique. Car le genre élégiaque incluait « toute poésie écrite dans le rythme élégiaque, qu'elle traitât de deuil, d'amour, de politique, de religion, d'histoire ou de philosophie », comme le rappelle P. Veyne (1971, p. 94). Cf. aussi A. Sabot (1983), p. 137 sq. L'identification de l'élégie érotique se poursuit évidemment au niveau thématique.

³ La *recusatio* est héritée de leur modèle alexandrin, Callimaque, qui s'y livre dans l'*Invective contre les Telchines* et l'*Hymne à Apollon*.

⁴ Voir A. La Penna (1977), p. 218 sq. Ce sont par exemple, pour définir l'élégie, les adjectifs *mollis* ou *tener*, « tendre », *blandus* « caressant », *levis*, « léger » ; et encore *tenuis* ou *gracilis*, « mince », *angustus*, « étroit », *brevis*, « court ». Les premiers réfèrent principalement au contenu thématique de l'*opus* élégiaque, les seconds à la forme.

tant qu'*ars parua* », écrit J.-P. Boucher, « [elle] substitue à la *narratio continua* de l'épopée une série de visions fragmentaires, une présentation discontinue, allusive, symbolique »¹.

C'est au niveau thématique que se manifeste la particularité romaine de l'élégie. Les poètes latins l'ont chargée d'un contenu si spécialisé qu'il a contribué à désigner le genre, puisque nous parlons de l'« élégie érotique romaine ». Ils ont puisé dans l'abondante matière qu'offrait l'érotique grecque des thèmes qu'ils ont adaptés à l'expression d'une certaine vision du monde et du rapport entre hommes et femmes. Le discours élégiaque, exprimant un idéal dans lequel on a pu voir une réaction provoquée par la lassitude et le dégoût qu'avaient suscités les troubles politiques de la fin de la république², prône un *otium* entièrement voué à la poésie et à l'amour. Cependant il propose toujours un même schéma de la relation amoureuse. Les poètes élégiaques en sont principalement redevables à Catulle et à la peinture qu'il a donnée de ses rapports avec Lesbie³. Après lui (*carmen* 85), la passion ne peut plus se vivre que dans ces oscillations permanentes d'un cœur déchiré entre l'amour et la haine que lui inspire également une maîtresse ingrate et capricieuse. La tyrannie qu'elle impose est d'ailleurs toujours reconduite : le *seruitium amoris* est un trait caractéristique de l'idéologie élégiaque⁴. Toutes les valeurs du *mos maiorum* sont transcrites en termes de dévouement à la bien-aimée. Gallus, dans ses vers, a été l'esclave de Lycoris, Tibulle celui de Délia puis de Némésis, Propertius celui de Cynthia, tous servant sous la bannière d'Amour.

Enfin l'univers de l'élégie est soumis à une stricte codification. Les *puellae* y appartiennent au monde citadin des affranchies et s'apparentent aux courtisanes des comédies. Leur condition, leur tempérament, engendrent des situations semblables à celles qu'ont exploitées les auteurs de la comédie nouvelle⁵. Tantôt dotées d'un mari jaloux, elles sont contraintes à vivre dans la clandestinité des amours adultères ; tantôt la cupidité les pousse à partager leurs

¹ J.-P. Boucher (1980), p. 209, dans un article consacré au style élégiaque. Voir aussi A. Sabot (1983), p. 138 sqq.

² Cf. J.-P. Boucher (1965), chapitre I : « La génération élégiaque ».

³ Cf. J. Granarolo (1971), p. 285 : « C'est surtout pour avoir eu l'audace inouïe de magnifier l'asservissement dans un cœur masculin à la grande passion amoureuse, que le Véronais a tant contribué à hâter l'éclosion [...] de l'élégie romaine » ; A. Thill (1979), p. 279 : « C'est lui qui, le premier, a transposé des concepts romains dans ses rapports avec la femme aimée : *foedus*, *fides*, mais aussi *constantia*, *amicitia* (c. 77, 6), *officium* (c. 75, 2), et à l'inverse, *culpa* (c. 75, 1), *periurium* (c. 64, 135), *perfidia* (c. 64, 133), termes toujours repris après lui, et cette série vient compléter ceux qui peignent l'amour comme une fatalité inéluctable : *pestis*, *perniciēs*, *taeter morbus* (c. 76, 20-25). C'est à la suite de Catulle que les élégiaques tenteront de fonder et de justifier une nouvelle forme d'existence, celle de l'homme qui aime avec ses valeurs propres, ses avantages, ses faiblesses, par opposition à l'ordre traditionnel et reconnu à Rome. ». F. Cairns (1979, p. 224 sq.) souligne quant à lui l'influence que Catulle a exercée sur l'élégie augustéenne par sa manière de subordonner le mythe à la réalité subjective.

⁴ Cf. F. O. Copley (1947) ; R. O. A. M. Lyne (1979) ; P. Murgatroyd (1981).

⁵ Voir entre autres A. A. Day (1938), p. 85 sqq. ; A.-F. Sabot (1976), p. 184-215 ; R. F. Thomas (1979). D'une façon générale, sur les liens entre l'élégie et la comédie, l'ouvrage de F. Leo (1895) demeure une référence essentielle.

faveurs entre des poètes sans fortune (le poète-amant de l'élégie) et ces anti-héros que sont les soldats enrichis par les guerres ; toujours leur frivolité et leur inconstance vouent l'amant élégiaque au supplice.

Tels sont les principaux traits de contenu qui se dégagent de la confrontation des œuvres des prédécesseurs d'Ovide, et que le poète accueille à son tour dans ses élégies, garantissant l'orthodoxie de sa pratique par d'incessantes références à ses modèles¹. Ces références intertextuelles à visée identificatoire sont un cas particulier de la pratique allusive dont les poètes augustéens sont coutumiers. Les travaux de S. Hinds² montrent quel parti on peut en tirer pour la compréhension de ce qu'il nomme les « dynamiques d'appropriation » à l'œuvre dans un texte. Elles sont les indices d'une intention métapoétique. Elles soulignent par exemple – parfois ironiquement – une inscription générique, tout en se fondant dans la trame narrative du texte. À ce titre, elles contribuent à la réflexivité du poème et illustrent cette tendance générale de la poésie latine à se mettre en scène, à se représenter en même temps qu'elle représente le monde³.

Allusions, discours à double entente et autres procédés réflexifs, telles devraient être les marques, dans l'élégie érotique ovidienne, d'une intentionnalité que confirme le témoignage autobiographique des *Tristes*. En se déclarant le quatrième des élégiaques, Ovide avoue qu'il a nourri le projet de continuer leur œuvre, et la mention de ses succès signale qu'il y a réussi⁴. Le lecteur est donc incité à rechercher dans ses ouvrages érotiques les indices de cette féconde filiation. Mais surtout, nous l'avons dit, Ovide attire l'attention sur son aptitude à produire une poésie « élégiaque ». Il le fait explicitement à maintes reprises. Toutefois on peut être sûr qu'il s'est adonné au jeu d'une écriture réflexive et qu'il a aussi inscrit dans le tissu narratif ou

¹ G. B. Conte (1991, p. 67) observe qu'Ovide s'est soumis aux conventions du genre et insiste sur le « rapport d'intertextualité avec la lignée élégiaque, et même de continuation » dans lequel le poète se place.

² S. Hinds (1998).

³ Cette pratique de l'autoreprésentation suscite chez les critiques un intérêt croissant. Elle a fait l'objet, en France, de deux études majeures. A. Deremetz (1995a) a travaillé sur les poétiques de la réflexivité à Rome. L'auteur souligne l'influence exercée par le modèle callimaquéen, dont l'art savant « inclut l'exigence d'une posture critique ». Il a incité à la création d'une poésie « résolument poétologique, c'est-à-dire dominée par la question de son origine, de sa légitimité et de ses normes », de sorte que, « discours sur le monde et discours sur elle-même, elle est en même temps un acte créateur et sa propre représentation » (p. 16). P. Galand-Hallyn (1994) en fait la démonstration convaincante dans une étude des *ecphraseis*, des descriptions, dont elle examine la fonction réflexive. La critique italienne a très tôt mis en lumière les indices de l'auto-conscience littéraire dans la poésie ovidienne. Cf. les travaux de G. B. Conte, G. Rosati, A. Barchiesi. Une monographie de G. Rosati (1983) en analyse l'expression dans deux épisodes significatifs des *Métamorphoses*, l'histoire de Narcisse et celle de Pygmalion.

⁴ À moins qu'il ne faille imputer à une faiblesse poétique la responsabilité de son exil. Le plus ludique des poètes élégiaques aurait-il failli dans la stratégie de communication que son *Art d'aimer* met en œuvre ? N'aurait-il pas assez clairement signifié que la poésie est jeu ? A-t-il plutôt fait craindre que le jeu ne s'étende à la réalité poli-

la matière didactique de ses poèmes un discours en filigrane sur les conditions d'existence de l'élégie. La reconnaissance d'une telle pratique rend d'ailleurs raison de ce ton humoristique qui, dans une poésie amoureuse, a si longtemps embarrassé les commentateurs. Celui que Quintilien jugeait *utroque lasciuior*¹, « plus fantaisiste », quand il le comparait à Tibulle et Propertius, s'avère probablement, des poètes élégiaques, le plus enclin à représenter dans ses œuvres les règles mêmes du genre qu'il pratique. L'humour est chez lui révélateur d'une posture ironique que les critiques analysent aujourd'hui comme un regard porté sur la facture du texte. La duplicité de l'énonciation ironique instaure au cœur de l'élégie ovidienne ce que G. B. Conte nomme une « dialectique réflexive »². L'illusion référentielle s'en trouve discréditée, le *pathos* réduit à un jeu de scène, l'élégie retournée sur elle-même et vouée à offrir le spectacle des règles et conventions qui assurent sa possibilité.

La conscience métapoétique qui se manifeste dans l'œuvre d'Ovide trouve encore son expression dans une particularité sans cesse commentée : l'incontestable caractère oratoire de sa poésie. La rhétorique ovidienne révèle le brillant élève des professeurs d'éloquence³. On a souvent dénoncé le recours insistant du poète à des procédés d'école qui ôtaient tout accent de sincérité à la peinture des sentiments. Ce qui passe alors pour un défaut nous semble plutôt être le moyen adopté par Ovide pour indiquer le caractère conventionnel du discours amoureux dans l'élégie⁴ et pour dénoncer, dans le cas des *Amours*, le faux-semblant d'authenticité

tique et sociale ? L'incertitude des motifs de sa condamnation entretient en tout cas dans le discours des *Tristes* et *Pontiques* une ambiguïté proprement élégiaque quant au rapport entre littérature et réalité.

¹ *Institution oratoire*, X, 1, 93. On a parfois jugé comme une trahison du contrat générique la désinvolture du poète, c'est-à-dire son refus du *pathos*, déploré la façon dont il pratique « l'art d'aimer sans amour » (E. Ripert, 1921, p. 43). G. B. Conte (1991, n. 17, p. 89) fait remonter le courant critique qui s'est intéressé au ton humoristique d'Ovide à deux articles parus dans les années 30, celui de T. F. Higham, *Ovid : Some aspects on his Character and Aims*, in « Class. Rev. » 48, 1934, p. 105 sqq. et celui d'E. Reitzenstein, *Das neue Kunstwollen in den Amores Ovidis*, in « Rhein. Mus. » 89, 1935, p. 62 sqq. Plus récemment, J.-M. Frécaut (1972) a consacré une étude à cette spécificité ovidienne.

² (1991), p. 70. L'auteur montre que l'ironie ovidienne agit comme le révélateur d'une tension inhérente à la nature duelle du locuteur élégiaque, tension qui s'exerce entre la « myopie » de l'amant enclos dans l'espace de sa subjectivité et la « vue longue » du poète qui échappe à cet espace restreint en reconnaissant son caractère conventionnel.

Pour une définition de l'ironie dans sa fonction métapoétique, voir A. Deremetz (1995a), p. 110-111.

³ La critique s'est toujours intéressée aux influences de la rhétorique sur la création ovidienne. On peut lire par exemple S. Viarre (1976), p. 55-69 ; A.-F. Sabot (1976), p. 217-348. J.-M. Frécaut (1972) étudie le rapport entre rhétorique et humour ovidien. Un ouvrage récent (A. De Caro, 2003) consacre un chapitre aux liens qui unissent l'élégie à la rhétorique (p. 59-80), avant de considérer les *Amours* d'Ovide sous l'angle de la persuasion. L'article de T. F. Higham (1958) est une bonne remise en perspective de l'utilisation de la rhétorique dans la poésie d'Ovide.

⁴ À propos des *Héroïdes*, on peut néanmoins soutenir avec P. Galand-Hallyn (1991) que « si Ovide arbore la rhétorique dans ses élégies, c'est parce que c'est la rhétorique qui en constitue le vrai sujet », et apprécier dans la plainte des amantes abandonnées, en opposition à la parole mensongère de leurs séducteurs, une éloquence de la sincérité qui, impuissante à abolir la souffrance, la transpose du moins sur le plan esthétique, dans un mouvement dont l'expérience poétique de Sappho, en *Hér.*, XV, donne la pleine mesure (p. 351-352).

qu'entretient l'élégie subjective. Ainsi le texte ovidien exhibe-t-il ses procédés de fabrication : l'humour et les effets rhétoriques qui le distinguent sont les instruments d'une réflexion incessante sur la matière et la manière élégiaques. Au fil des œuvres, ils permettent à l'auteur d'exposer sur le mode ludique, sans lourdeur, puisque l'élégie se veut *levis*, et souvent, comme nous l'avons annoncé, dans un langage crypté, sous une forme figurée, les règles garantantes de la parfaite « élégiacité ».

C'est donc un véritable art poétique ovidien que nous allons exposer, en nous fondant évidemment sur les déclarations ouvertes du poète, mais en accordant aussi toute notre attention aux jeux intertextuels et aux indices glissés dans le matériau même de la fiction. Nous observerons par exemple comment Ovide exécute des figures imposées par le code hérité de ses prédécesseurs, y trouvant à la fois le prétexte d'une *retractatio* où s'affirme sa maîtrise du genre et, implicitement, d'un *praeceptum* poétique. Cette double visée de l'élégie ovidienne ne peut manquer de lui conférer une portée didactique même dans les œuvres qui ne se donnent pas pour telles¹. Signalons que la théorie discrète de l'élégie qui s'élabore ainsi n'a jamais pris ces proportions chez les premiers élégiaques, quelque ironique que pût être leur discours : Tibulle et sans doute Propertius étant morts prématurément, Ovide fut en effet le seul à consacrer les années de la maturité à un genre réputé convenir aux premiers essais d'un jeune poète.

En somme, notre approche de l'élégie érotique telle qu'Ovide la pratique se fonde sur la certitude d'une conscience métapoétique aiguë toujours à l'œuvre chez lui et sur le postulat de la nature spéculaire de sa poésie. Nous mènerons donc une enquête systématique, afin de mettre au jour et d'interpréter les composantes réflexives de ses œuvres.

Les élégies 1, 2 et 3 des *Amours* offrent une excellente introduction à la manière ovidienne. Elles représentent en trois tableaux la captation soudaine du talent poétique de Nason par une manœuvre du dieu de l'amour et l'adaptation du poète à la contrainte qui lui est faite. Elles réalisent ainsi, sur le mode ludique, une fictionalisation du choix générique. Cupidon étant une figure emblématique de la poésie élégiaque et l'amour son thème de prédilection, Ovide rend le lecteur témoin des tractations qui conduisent à ce qu'on peut appeler un pacte générique. Cette mise en scène originale fera l'objet d'une étude liminaire. Nous y observerons le réemploi et la transformation de nombreux éléments empruntés aux œuvres-modèles

¹ Ou bien encore elles semblent ne théoriser que l'amour, alors que les préceptes qu'elles énoncent peuvent aussi bien s'interpréter comme une *ars poetica*. A. Deremetz en a donné une démonstration convaincante à propos de l'*Art d'aimer* (1995a, chapitre V).

de Tibulle et de Propertius. Elle nous fournira la première illustration d'un mode de production littéraire et nous initiera à l'ironie particulière d'un auteur pour qui les règles de son art sont une inépuisable source de jeu.

La reconnaissance et la description des conceptions génériques dont témoigne le corpus érotique ovidien s'organisera ensuite en deux volets, selon la répartition que nous suggère un titre de Genette : *Fiction et diction*¹. Cherchant à préciser dans quelles conditions un texte est perçu comme une « œuvre littéraire » ou, pour reprendre la formule de Jakobson « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art »², l'auteur définit deux critères sur lesquels fonder un diagnostic de littérarité : l'un « thématique, c'est-à-dire relatif au contenu du texte (de quoi s'agit-il ?) », l'autre « formel ou, plus largement, rhématique, c'est-à-dire relatif au caractère du texte lui-même et au type de discours qu'il exemplifie »³. Dans le cas de l'épigramme, qui jouit d'une littérarité constitutive, évidemment garantie « par un complexe d'intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes »⁴, la dimension esthétique, artistique, s'observe à la fois du point de vue thématique, dans la mesure où elle est littérature de fiction⁵, et du point de vue rhématique, puisqu'en tant que genre poétique, elle est littérature de diction, s'imposant comme telle par sa forme codifiée.

On trouvera donc, dans une première partie, une description analytique du matériau fictionnel de l'épigramme érotique. Nous avons évoqué plus haut le code que les devanciers d'Ovide ont établi, généralisant une structure narrative qui se construit au fil de leurs recueils, lesquels retracent l'histoire d'amours furtives et souvent déçues. Cette structure implique la représentation de tout un dispositif lié aux conditions de la relation qu'entretiennent les amants, avec son lot de contrariétés et d'empêchements, qui engendrent et motivent le discours épigrammatique. S'il est vrai, comme on l'a souvent noté à propos des *Amours*, qu'Ovide n'enfreint jamais ce code littéraire⁶, il sera utile d'observer les modalités selon lesquelles il met en œuvre, dans le corpus que nous avons arrêté, thèmes et *topoi* hérités de ses prédécesseurs⁷. Cette étude, qui traitera successivement des acteurs de la fiction érotique, de l'espace, puis du temps, dans lesquels ils se meuvent, permettra une première appréciation du travail de définition générique

¹ G. Genette (1991). Voir l'étude portant même titre, p. 11-40.

² Tel est précisément l'objet que R. Jakobson assigne à la poétique (1963, p. 210).

³ *Ibid.*, p. 7

⁴ *Ibid.*

⁵ G. Genette désigne la fictionnalité, qui fonctionne en régime constitutif, comme « le critère thématique le plus fréquemment et légitimement invoqué depuis Aristote » (p. 8).

⁶ Cf. G. B. Conte (1991), p. 63-64. Et aussi J.-P. Néraudau (1997a), p. XVII. (Le code est décrit p. XVII-XXII.)

⁷ Héritage d'autant plus important que, comme l'a noté Simone Viarre (1976, p. 58), « le champ le plus fertile en lieux communs [est] sans nul doute la poésie épigrammatique ».

que le poète opère, à la fois en insistant sur le traitement élégiaque de la thématique amoureuse et en le confrontant aux modes en usage dans les principaux genres littéraires.

Dans la seconde partie, sans cesser de nous intéresser aux traits de contenu qu'Ovide associe à l'élégie érotique, nous concentrerons notre attention sur les modalités énonciatives qu'il lui applique et sur les caractéristiques oratoires par quoi il l'identifie. Ce nouveau champ d'investigation nous découvrira les pratiques du poète et la doctrine qu'il élabore dans le domaine de la diction.

Sur la question du discours élégiaque, il ne nous a pas semblé possible de juger des positions théoriques d'Ovide ni d'évaluer correctement la motivation de ses choix, sans faire un relevé préalable des usages énonciatifs instaurés dans les recueils de Tibulle et de Propertius, ainsi que des visées communicationnelles qu'ils ont eux-mêmes assignées à l'élégie. Nous donnerons donc une rapide analyse de leurs œuvres, avant de considérer le corpus ovidien.

L'héritage principal de ces œuvres pionnières réside sans contredit dans la figure complexe de l'énonciateur. Nous avons dit qu'il parle à la fois en tant que poète et en tant qu'amant. L'expression de l'amour et la production poétique se trouvent étroitement liées, puisque l'une est la matière des vers qu'il compose, tandis que l'autre lui fournit ce qu'il considère comme un précieux moyen de séduction. Leur association favorise au cœur de l'élégie une expansion des propos réflexifs. Elle souligne, au lieu de la dissimuler comme dans un dialogue dramatique, la superposition de deux discours : les actes de langage constitutifs de la fiction amoureuse, évidemment régis par les contraintes de la vraisemblance psychologique, et le poème lui-même, représenté comme un acte discursif, soumis, quant à lui, aux règles du genre qu'il exemplifie. La conscience manifestée de la symbiose qui existe entre éloquence amoureuse et diction élégiaque prête à des développements ironiques dans la poésie de Tibulle et plus encore chez Propertius. Ovide multiplie les jeux réflexifs dans les *Amours* et jusque dans les *Héroïdes*, désignant la rhétorique de la séduction comme l'âme de l'élégie. Il en théorise les règles dans ses poèmes didactiques. L'emploi récurrent qu'il fait de la locution *uerba dare* établit de manière significative la visée du discours amoureux (*uerba dare* = « tromper »). Elle rend également compte de la productivité poétique liée aux manœuvres séductrices (*uerba dare* = « offrir des paroles »). Nous apprécierons à travers ses occurrences avec quelle ingéniosité Ovide inscrit dans la trame narrative de l'élégie les conditions de son existence, unissant indissociablement une érotique et une poétique.

Nous évoquons à l'instant l'enseignement rhétorique délivré par le *praeceptor amoris* dans l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*. Nous compléterons l'étude que nous lui réser-

vons par l'interprétation de quelques conseils d'élégance que Nason adresse à ses disciples mâles, mais surtout par l'analyse des longs développements destinés à l'embellissement des femmes, au livre III de l'*Art d'aimer*. Nous découvrirons dans ces leçons d'éloquence et ces recommandations esthétiques un ensemble de préceptes en tout point applicables à la composition du poème élégiaque ainsi qu'une traduction métaphorique des conventions stylistiques en vigueur dans l'élégie.

Notre enquête s'achèvera sur une question étroitement liée au statut du locuteur dans la forme que les recueils des prédécesseurs d'Ovide ont fixée. Ce poète amoureux, que divers indices invitent à confondre avec l'auteur, a pu leurrer les lecteurs et engendrer des préjugés durables quant à la référentialité de l'élégie. Ce sont ces préjugés que P. Veyne combat avec verve dans un essai intitulé *L'élégie érotique romaine*. Il y dénonce « une poésie pseudo-autobiographique où le poète est de mèche avec ses lecteurs aux dépens de son propre Ego »¹. Il impute à l'influence callimaquienne le maniérisme de ces fausses confidences, où l'humour transparaît dans les bizarreries de la composition, peu conforme au mouvement de la passion, mais aussi, parfois, dans des sous-entendus qui traduisent la distance que l'auteur garde par rapport au sujet². Cette attitude commune à Tibulle et à Propertius se renforce encore dans l'élégie des *Amours*, au point que rares ont été les lecteurs qui ont cru à l'existence de Corinne. D'ailleurs P. Veyne ne traite guère d'Ovide dans le procès de l'illusion autobiographique auquel il se livre dans l'ouvrage cité. C'est que notre poète s'en est lui-même chargé, tout particulièrement dans l'élégie III, 12 des *Amours*, où il démontre avec maestria le caractère artificieux de la poésie élégiaque.

Les diverses compétences d'un Nason qui conjugue, selon ses besoins et le cadre dans lequel il s'exprime, les talents de séducteur, de *praeceptor amoris*, de psychologue, de rhéteur, mais aussi de poéticien et même de théoricien de la réception, se rejoignent en ce qu'elles expriment un intérêt constant d'Ovide pour la communication, une fascination pour la capacité des mots à créer du lien et à l'entretenir, mais aussi une jubilation de poète à révéler la liberté qu'ils offrent dès lors que la fonction poétique du langage l'emporte sur la fonction référentielle. Avec plus de désinvolture que ses prédécesseurs, assumant le personnage de

¹ P. Veyne (1983), p. 79. L'auteur insiste sur le caractère fictif des aventures amoureuses que l'élégie relate en employant la forme *Ego* pour en désigner le protagoniste.

² *Ibid.*, p. 66 : « Le poète affecte en principe d'épouser les sentiments qu'il développe, le démenti ne venant que du mouvement d'ensemble ; mais fréquemment, le poète manie aussi des traits d'humour plus explicites et ses propres paroles font entendre qu'il s'amuse avec son lecteur et qu'il ne participe pas à ce qu'il met en scène. C'est bien ainsi que les lecteurs antiques ont compris l'art élégiaque, cette « création trompeuse » dont parle Propertius. » À propos de l'*opus fallax*, voir A. Deremetz (1995a), p. 315-349.

Nason comme un masque mal ajusté, il s'est avoué en réalité créateur d'un univers de mots où dire, c'est faire¹, et où, inversement, aimer n'est pas autre chose qu'écrire l'élégie. Les *Héroïdes*, dont le statut de fiction est évident, en donnant à leur manière une illustration, elles qui opèrent la concentration des destins tragiques ou épiques de personnages hérités de la tradition dans une fonction purement scripturale, la rédaction d'une lettre d'amour.

Au terme de notre exploration, nous devrions avoir montré dans le corpus érotique ovidien, en dépit de son apparente diversité, une poétique unificatrice fondée sur un traitement caractéristique des normes génériques : systématisant une pratique réflexive qui n'était pas étrangère à la poésie de ses prédécesseurs, Ovide met en scène la thématique amoureuse sans prétention à construire une illusion de réel. Cette indifférence à assurer la crédibilité de la fiction manifeste le souci véritable du poète : il s'agit pour lui de livrer, sous prétexte de théoriser l'amour – *Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit*² –, une « méthode » de l'élégie assortie d'une réflexion de portée plus générale sur le poème en tant qu'il est un acte discursif. L'originalité d'Ovide est sans doute d'avoir adopté, à l'intérieur d'un genre subjectif, cette posture résolument ironique, qui signale le mensonge poétique et inscrit la création littéraire dans une théorie de la séduction.

¹ Allusion au titre de l'ouvrage de J. L. Austin, *How to do Things with Words*, 1962, dont la théorie de la performativité inspirera parfois notre étude.

² *R.A.*, 10. (Omis dans le manuscrit Parisinus Regius 7311.)

ÉTUDE LIMINAIRE

NAISSANCE D'UN POÈTE ÉLÉGIAQUE

Au seuil de sa carrière, le jeune Ovide a imaginé une scène capitale qui devait expliquer son engagement élégiaque. Il l'expose dans la première pièce des *Amours*. Les deux élégies suivantes suggèrent un enchaînement de faits consécutifs à cet événement. Ces trois poèmes constituent à nos yeux une sorte de prologue à l'ensemble de l'œuvre érotique. C'est pourquoi nous en proposons une lecture en guise d'introduction à l'étude du « poète de l'amour »¹. Dotés d'une fonction étiologique et placés en position programmatique, ils sont en effet susceptibles de nous livrer maints indices quant à la manière ovidienne.

Le terme d'indice nous est dicté par le poète lui-même. Dans une lettre des *Pontiques* adressée à son ami Carus, Nason suppose que, sans qu'il se soit nommé, la composition et le style de ses vers – *color et structura carminis* – le signalent immédiatement à son lecteur :

*Vnde salutaris, color hic tibi protinus index
et structura mei carminis esse potest,
non quia mirifica est, sed quod non publica certe :
qualis enim cumque est, non latet esse meam.*²

¹ Pour reprendre une formulation d'E. Ripert (1921) qui distinguait trois domaines et trois époques de l'inspiration ovidienne.

² *Pontiques*, IV, 13, v. 3-6 : « Tu peux dès l'abord reconnaître d'où te vient ce salut, au ton et à l'agencement de mon poème, non qu'il soit admirable, mais parce que du moins il n'est pas commun : quel qu'il soit, on voit bien en effet qu'il est de moi. » Aux marques (*notas*, *ibid.*, 10) caractéristiques de sa manière, la couleur du style (*color*) et l'arrangement des mots en vue de produire un rythme (*structura*), s'ajoute, dans le contexte de cette élégie, la déplorable « gétisation » de son expression qui ne nuit pas plus, cependant, à son identification que le mètre élégiaque ne doit empêcher Phaon de reconnaître Sappho (cf. *infra*). Nous comprenons *color* ici comme désignant un style personnel, le ton propre à un auteur particulier, sans toutefois qu'il y ait contradiction avec le sens plus général du mot tel que l'emploie Horace en *A.P.*, 86, pour désigner le ton assigné à chaque œuvre : *Discriptas servare uices operumque colores*. (Ainsi du ton propre à la tragédie, *tragicus color*, *Ibid.*, 236.)

Il affirme ainsi que la signature d'un texte littéraire se manifeste au travers de traits distinctifs repérables dès les premières lignes d'un ouvrage. Il l'avait déjà laissé entendre dans l'*Héroïde* XV, où il prête à Sappho une coquetterie significative (v. 1-6) : elle espère que son amant aura reconnu sa main – *studiosae littera dextrae* –, bien que sa lettre ne soit pas rédigée sur le mode qui lui est habituel. Seule des épistolières du recueil à se soucier d'être identifiable par sa plume, elle manifeste dans cette attente, comme le Nason des *Pontiques*, la conscience de sa personnalité d'écrivain.

Nous obéissons donc en quelque sorte à l'injonction du poète en recherchant dans l'ouverture des *Amours* ce qui fera sa singularité parmi les élégiaques. Or le *color* et la *structura* de sa poésie érotique nous apparaîtront plus clairement si nous confrontons son entrée en matière avec celles de ses prédécesseurs, Tibulle et Propertius.

Le modèle des aînés

En 26 ou 25, Tibulle publie son premier livre d'élégies¹. Il n'introduit pas ce genre à Rome. Selon la chronologie établie par Ovide en *Tristes* IV, 10, 53-54, il succède à Gallus dont les *Amores* se réduisent pour nous à quelques fragments infimes, de sorte que l'œuvre de Tibulle est le premier recueil d'élégies romaines dont nous disposons. Nous en détaillerons la forme et le contenu dans la seconde partie de notre étude. En ce qui concerne l'élégie première du livre I, on a supposé que cette pièce figurait en tête du recueil non pas en raison de sa date de composition, mais parce qu'« elle constitue une synthèse du livre par l'ensemble des thèmes qu'elle exprime et combine »². Le poète y expose dès le premier vers les valeurs qui commandent son existence. Au mépris des richesses et de la gloire militaire, il souhaite une vie oisive (*uita inerti*, v. 5) et frugale, dédiée à Délia, la *formosa puella* dont l'amour, il l'assure, le comblera jusqu'à la mort. Exaltation de l'amour, dénonciation de la guerre, des ambitions et de la cupidité modernes, ce sont là les principes qui définissent l'idéal prôné par une nouvelle génération de poètes³. Tibulle affiche d'emblée son adhésion à ces valeurs et, par une profession de foi, signifie l'inscription de son œuvre dans le genre qui en accueille l'expression et qu'on nommera l'élégie érotique romaine.

¹ Selon la datation de M. Ponchont, dans l'introduction de l'édition de la C.U.F., 1989, p. IX.

² M. Ponchont, *ibid.*, p. 4.

³ On trouvera chez J.-P. Boucher (1965), ch. I, la description des « non-vertus » dont se réclame la génération élégiaque.

Après Tibulle vient Propertius. Le livre I de ses *Élégies*, la *Cynthia Monobiblos*, proclame d'emblée la passion du poète ; le recueil s'ouvre sur le nom de celle qui l'initia à l'amour : *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*¹. Le ton est donné par l'adjectif *miserum*. Ce que Propertius expérimente, ce sont les tourments de l'amour qui l'a réduit en esclavage (*et caput impositis pressit Amor pedibus*, « et posant le pied sur ma tête, l'amour me fit sentir son poids », v. 4), lui a fait perdre le sens moral (v. 5-6), s'est mué en un *furor* qui, dit-il, dure depuis un an déjà (v. 7) et paraît sans remède. Il semble par la conclusion du poème que l'auteur ait pris la plume pour mettre en garde contre les dangers de la passion dont il fait l'expérience et conseiller un amour sans risque, *tutus amor*. Le ton est ainsi donné : Propertius sera le chantre de l'ardeur amoureuse², mais il la peindra en moraliste. Ce double visage se confirme avec les élégies 2 et 3 qui le montrent, l'une en jeune homme sérieux incitant Cynthia à mépriser le luxe – *uni si qua placet, culta puella sat est*³ –, l'autre en amant saisi par le spectacle vertigineux de la belle endormie⁴.

Comparons à ces pièces le début des *Amours* d'Ovide. La forme en est remarquable : trois élégies structurellement liées composent le récit d'une mise aux normes génériques, sanctionnée par les emprunts du poète à ses prédécesseurs. La lecture que nous en proposons constituera une première approche de l'écriture ovidienne et permettra une première évaluation du traitement qu'elle applique aux conventions élégiaques.

Am., I, 1 : la « recusatio » ovidienne

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.*

Ainsi s'ouvrent les *Amours*, par une variation sur le thème de la *recusatio* dont l'élégie est coutumière. Le poète élégiaque renonce traditionnellement aux genres nobles dans lesquels on le presse de s'illustrer, particulièrement l'épopée, pour chanter ses amours. Outre sa passion exclusive pour une *domina* peu encline à lui autoriser d'autres sujets d'inspiration qu'elle-même (c'est un des aspects du *seruitium amoris*), il allègue le plus souvent ses capacités insuffisantes, son souffle impuissant à soutenir les accents de la grande poésie. Nason

¹ Propertius, I, 1, 1 : « Cynthia la première pour mon malheur me prit au piège de ses yeux charmants... »

² C'est le sens de l'éloge funèbre qu'il imagine pour lui-même en I, 7, 24 : *Ardoris nostri magne poeta, iaces*, « Ô grand poète des feux qui nous embrasent, tu n'es plus. »

³ I, 2, 26 : « Si elle plaît à un seul amant, une femme est assez parée... »

⁴ Pas plus que pour Tibulle, nous ne souhaitons entrer ici dans les détails d'une explication des élégies de Propertius. Nous analyserons son recueil dans le chapitre I de la seconde partie.

n'exprime pas cette sorte de scrupule. Il se montre armé pour assumer son projet ; le vers 17 le confirmera¹. Mais il s'en trouve détourné par une intervention divine² :

... risisse Cupido
*Dicitur atque unum surripuisse pedem.*³

Telle est l'origine prétendue de l'élégie ovidienne. Un caprice de Cupidon a privé le poète inspiré⁴ du mètre épique. Il a beau protester que le dieu s'est arrogé un droit qu'il n'a pas sur la poésie, force lui est de constater que son élan ne le porte plus : la substitution du distique élégiaque (hexamètre dactylique suivi d'un pentamètre) à la paire initiale d'hexamètres dactyliques réduit la tonalité du poème : le rythme plus léger n'est plus en accord avec le sujet. Dans la situation originelle, le poète pouvait écrire *materia conueniente modis*. Il se plaint désormais d'une disconvenance :

*Nec mihi materia est numeris leuioribus apta,
Aut puer aut longas compta puella comas.*⁵

Mais voici que le dieu facétieux intervient une seconde fois, à présent dans le rôle que la mythologie lui assigne : il décoche les traits qui fourniront au poète la matière de son chant. *Me miserum !*, s'exclame Nason, *Vror, et in uacuo pectore regnat Amor*⁶. Il ne lui reste plus qu'à prendre congé de l'épopée et à se soumettre au rythme qui lui a été imposé, maintenant que, par une double opération, l'équilibre a été rétabli entre le mètre et le sujet.

Quelles conclusions tirer de cette fable ? D'abord qu'elle a pour fonction de rappeler, au moment où le lecteur ouvre le recueil, la règle qui préside à la composition des textes. Ovide semble ici se référer à un passage de l'*Art poétique* où Horace, rapportant l'usage aux modèles grecs, expose quels rythmes conviennent à quels sujets⁷. Ce sont ces conventions

¹ *Cum bene surrexit uersu noua pagina primo...* « Un premier vers s'est fièrement campé en tête d'une nouvelle page... » ...

² Le modèle élégiaque d'Ovide est ici le poème III, 3 de Properce ; cf. K. Morgan (1977), p. 9. Le poète y est détourné par Phébus de l'illusion qu'il pourrait écrire une épopée et reçoit le baptême élégiaque de la main de Calliope. L'avertissement divin au poète le conduisant à renoncer aux grands genres est un thème hérité de Callimaque, dont Virgile a fourni, avec la *Bucolique* VI, un modèle à l'imitation de Properce et d'Ovide.

³ *Am.*, I, 1, 3-4 : « On dit que Cupidon se mit à rire et qu'il y retrancha furtivement un pied. »

⁴ *Vates*, c'est ainsi que Nason désigne les poètes au vers 6, c'est ainsi que, par dérision, Cupidon le nomme au vers 24.

⁵ *Ibid.*, 19-20 : « Et je n'ai pas le sujet approprié à un rythme plus léger, un jeune garçon ou une jeune fille aux longs cheveux bien soignés. »

⁶ *Ibid.*, 25-26 : « Malheureux que je suis ! [...] Je brûle et dans mon cœur qui était libre règne l'Amour. »

⁷ *A.P.*, 73-85. Les vers 73-78 concernent l'épopée puis l'élégie : *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / quo scribi possent numero, monstrauit Homerus. / Versibus impariter iunctis querimonia primum / post etiam inclusa est uoti sententia compos ; / quis tamen exiguos elegos emisit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.* « En quel rythme on pouvait écrire les hauts faits des rois, ceux des chefs, et les sombres guerres, Homère l'a montré. Dans l'union de deux vers inégaux on enferma d'abord la plainte, puis la satisfaction d'un vers exaucé. Quel créateur pourtant inventa la brièveté des vers élégiaques ? les grammairiens en disputent encore et le procès est encore pendant. »

qu'Ovide invoquera plus tard, aux vers 371-388 des *Remèdes à l'amour*, où il entreprend de défendre son *Art* contre les critiques malveillantes. Car les normes qui régissent l'écriture doivent aussi guider la lecture¹. L'élégie première des *Amours* est une mise en scène des prémisses de la création poétique. Elle souligne de manière insolite les éléments – conventionnels – qui conditionneront le pacte de lecture. Elle glose la règle, aussi infaillible que les *certae sagittae* de Cupidon (v. 25), qui veut qu'un poème commençant par un hexamètre dactylique et se poursuivant par un pentamètre appartienne au genre élégiaque et donc, du moins à Rome au temps où Ovide compose son recueil, développe une matière érotique. Toute oreille avertie avait, au premier distique, identifié sans hésitation l'appartenance générique des *Amours*. Ainsi se dessinait *protinus*, immédiatement, l'« horizon d'attente » du lecteur, pour reprendre la fameuse expression de Jauss. Et la mention de Cupidon, dieu de l'amour, à la fin du troisième vers ne surprenait pas les contemporains d'Ovide. Aussi devaient-ils pleinement savourer le *dicitur* du vers 4 qui, dans son indétermination, donne un écho inattendu à l'étrange fable contée par Nason², renvoyant subtilement à la *doxa* poétique.

Que le propos d'Ovide dans ce prologue aux *Amours* soit résolument réflexif, qu'il traite ironiquement de la composition de l'œuvre élégiaque, en voici un autre indice. Nous avons dit que l'élégie pouvait advenir à partir du moment où le poète avait matière à chanter, c'est-à-dire « un garçon ou une fille à la longue chevelure soignée ». En perçant Nason de ses flèches, Cupidon a exaucé son vœu :

« *Quod* » que « *canas, uates, accipe, dixit, opus !* »³

Le mot *opus* (ici, nous semble-t-il, le neutre indéclinable qui désigne « la chose nécessaire ») évoque donc l'amour du *puer* ou de la *puella*, aliment indispensable de l'inspiration élégiaque. Mais il est relayé trois vers plus loin par un *opus* qui cette fois signifie « l'œuvre » :

*Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat !*⁴

On notera la proximité des expressions *tristia bella*, chez Horace, et *uiolenta bella*, chez Ovide, pour évoquer l'épopée. Quant à l'élégie, Horace rappelle que la plainte – *querimonia* – lui fut d'abord assignée. Ovide ne souscrit-il pas à cette ancienne définition en donnant au discours de Nason le ton de la réclamation ? *Questus eram*, lit-on au vers 21. Et ne peut-on voir ensuite dans la flèche que Cupidon décoche la réalisation du vœu du poète qui réclamait une matière à chanter ? Enfin, quand Horace s'interroge sur l'origine du mètre élégiaque, *exiguos elegos*, Ovide ne tranche-t-il pas plaisamment le débat en proposant la version inattendue d'un Cupidon créateur du distique par réduction du mètre épique ?

¹ Cf. R.A., 371-372 : *At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit, / Si sapias, ad numeros exige quidque suos*, « Mais toi, qui que tu sois, que blesse notre liberté, si tu as du sens, ramène chaque genre à ses règles ».

² Sur les références à la représentation alexandrine de l'Amour que suggèrent à la fois le *dicitur* et la mention du rire de Cupidon, voir G. Bretzigheimer (2001), p. 13 sq. *Risisse* nous paraît avant tout annoncer le ton de l'élégie des *Amours*. Voir à ce sujet A. De Caro (2003), p. 93 sq.

³ *Am.*, I, 1, 24 : « Tiens », dit-il, « poète inspiré, voilà une matière pour tes chants ! »

⁴ *Ibid.*, 27 : « Que mon œuvre s'élève sur six pieds et retombe sur cinq ! »

Cet écho souligne la nature du présent que le poète a reçu de Cupidon. C'est avant tout un sujet de composition, une œuvre en puissance. Car pour l'avènement de l'amour, il nous faudra attendre un peu. Ce qui enflamme le cœur de Nason – *Vror* –, c'est plutôt une nouvelle disposition poétique¹. En dépit d'un *me miserum* dans lequel on a d'ailleurs pu voir une allusion toute littéraire à Properce et au genre élégiaque², le *furor* qui agite le poète n'a pas encore rencontré un objet d'amour. Que penser de ce *uacuo pectore* (v. 26), de ce cœur encore vacant au moment où le poète prend la plume ? Quelle distance entre cet aveu d'inaccomplissement et les tendres déclarations de Tibulle, rêvant de mourir auprès de sa Délia ou la vigoureuse expression de la passion de Properce pour Cynthia !

Am., I, 2 : la découverte de l'amour

C'est avec l'élégie 2 que le feu s'assimile à l'ardeur amoureuse. La première pièce énonçait un principe de l'écriture poétique. La deuxième nous installe dans l'élégie en exploitant un thème érotique connu, la description des symptômes de l'amour. Ovide nous en livre ici une peinture assez convenue³. Nous retrouvons notre poète, cette fois, *uacuuus somno* (v. 3). La scène peut être lue comme l'amplification d'un distique de Properce, dans l'élégie I, 1. Le poète s'y plaignait en ces termes :

*In me nostra Venus noctes exercet amaras
et nullo uacuuus tempore defit Amor.*⁴

Sur l'ambiguïté du terme *opus*, susceptible de désigner aussi bien l'œuvre élégiaque que l'acte sexuel, voir D. F. Kennedy (1993), p. 59-63.

¹ En substituant au rapport entre l'amant et la *puella*, tel qu'il apparaissait dans l'élégie liminaire des recueils de Tibulle et Properce, un rapport entre le poète et la poésie, Ovide opère ce que B. Boyd (1997, p. 147-149) nomme un *narrative reversal*. Il fait naître d'un artifice le protagoniste élégiaque.

² J. C. McKeown (1987) voit dans *Am.*, I, 1, 25, une allusion programmatique à Properce, I, 1, 1. Touché par Cupidon, Nason renonce au ton épique et adopte le vocabulaire élégiaque. S. Hinds (1998, p. 29-34) nuance la valeur interprétative de l'« allusion » en la rattachant à l'expression romaine de la *miseratio*, du pathétique, ce qui revient à dire que l'exclamation, si fréquente dans l'œuvre d'Ovide, n'est pas sans évoquer l'étiologie funèbre du genre. Néanmoins, le vers 25, *me miserum ! certas habuit puer ille sagittas !* semble bien inscrire l'œuvre qui s'annonce dans la continuité de l'œuvre de Properce, d'autant que les *certae sagittae* qui ont atteint Nason évoquent un autre vers du même poète (II, 34, 60), provenant d'une élégie tout aussi programmatique que l'élégie liminaire du recueil.

³ L'ellipse d'un récit de rencontre amoureuse et l'indétermination de la scène qui en tient lieu prêtent à un développement de lieux communs et interdisent le *pathos*. On trouvera plus d'émotion dans des scènes d'identification du sentiment amoureux des *Héroïdes* et des *Métamorphoses*, par exemple dans la lettre de Canacé à Macarée, *Hér.* XI, 27 sqq., dans les épisodes de Médée ou Byblis, *Mét.*, VII, 9-21 et IX, 457 sqq.

⁴ Properce, I, 1, 33-34 : « C'est moi que notre déesse tourmente au long des nuits amères, et l'Amour ne me laisse aucun instant de répit. » Le thème de la perte du sommeil est aussi traité dans l'élégie I, 2 de Tibulle, v. 1-4 et 73-78, etc. J. C. McKeown (commentaire d'*Am.* I, 1, 1-4, p. 34) donne la liste exhaustive des occurrences du motif de l'insomnie dans l'élégie érotique.

Les vers 1-8 du poème d'Ovide développent ce thème. Ils exploitent un *topos* élégiaque, l'évocation des souffrances imposées par l'amour (les termes *dolent* au v. 4, *nocet* au v. 6, et la mention des *tenues sagittae* au v. 7 justifient l'emploi de *ferus*, appliqué à *Amor* comme une épithète de nature au vers 8). Ils introduisent le thème de la perception du temps (*noctem, quam longa*, v. 3), si essentiel à l'élégie. Ils annoncent également le thème, riche d'avenir, des ruses de l'amour (*An subit et tecta callidus arte nocet ?*, v. 6¹), auquel Properce faisait allusion en I, 1, 17-18². Ils semblent en quelque sorte mettre en place le code de l'amour élégiaque.

Une répétition de mot contribue à authentifier la nature élégiaque de cet amour naissant. Nason s'est d'abord décrit agité, se tournant et se retournant dans son lit (*uersati corporis*, v. 4³), puis, reprenant le verbe *uersare*, il a désigné le responsable de son état : *Et possessa ferus pectora uersat Amor*⁴. Ce double emploi du verbe dans un sens propre puis figuré évoque une comparaison tibullienne (I, 5, 3-4) dont on peut supposer qu'elle venait à l'esprit des lecteurs d'Ovide, d'autant que le poème de Tibulle peint précisément l'état de souffrance contre lequel Nason prétend se prémunir dans la suite d'*Am.*, I, 2. En effet Tibulle se repent d'avoir cru pouvoir s'affranchir de sa passion :

*Asper eram et bene discidium me ferre loquebar :
at mihi nunc longe gloria fortis abest.
Namque agor ut per plana citus sola uerbere turben
quem celer adsueta uersat ab arte puer.*⁵

Les tourments qu'il subit mettent en échec sa tentative et provoquent sa reddition. On note l'emploi, dans la comparative, du verbe *uersare* avec pour sujet un *puer* habile. Cet enfant fait

A. De Caro (2003, p. 94) rapporte la description ovidienne des symptômes de l'amour à une épigramme de Méléagre (*Anth. P.*, V, 152) pour l'insomnie (v. 1-4) et à Callimaque (*Anth. P.*, XII, 139) pour l'idée que l'amour pénètre insidieusement dans les cœurs. Il voit dans la succession de ces allusions une prise de position du poète. Ovide signifierait que les accents tragiques de la passion, suggérés par l'allusion à Méléagre que Properce exploite programmatiquement en I, 1, 33-34, seront tempérés dans les *Amours* par l'ironie callimaquéenne. Cf. aussi G. Giangrande (1974), p. 1-36.

¹ « À moins qu'il ne se glisse en moi et n'entre en tapinois, par un art caché, me faire du mal ? » L'image de l'Amour *qui non ante patet, donec manus attigit ossa*, « qui ne se laisse voir que quand ses coups ont porté jusqu'au vif » se rencontre chez Properce en I, 9, 29.

² *In me tardus Amor non ullas cogitat artis / nec meminit notas, ut prius, ire uias* : « Ce n'est que pour moi que l'Amour se montre d'esprit lent et sans ressources : il oublie même ses routes les plus battues ». Ici Properce semble déplorer de n'être pas rendu ingénieux par l'amour. Dans le contexte ovidien, Nason est la victime des talents ordinaires du *callidus Amor*.

³ On peut rapprocher les vers d'Ovide de Properce I, 14, 21. Il y est dit que Vénus ne se laisse pas arrêter par le luxe d'un lit de pourpre, pour « tourner et retourner sur sa couche un malheureux jeune homme », *miserum toto iuuenem uersare cubili*.

⁴ *Am.*, I, 2, 8 : «...et le cruel Amour met en révolution mon cœur où il s'est installé en maître. »

⁵ Tibulle, I, 5, 1-4 : « J'étais intraitable et je me vantais de pouvoir supporter une rupture : et me voilà bien loin de me glorifier d'être fort. Car je suis agité comme le sabot que fait tourner rapidement sur un sol uni et libre le fouet preste d'un enfant exercé à ce jeu. »

songer au *ferus Amor* ovidien, celui que le poète interpellait en le nommant *saeue puer* en *Am.*, I, 1, 5. Tandis qu'il s'agit dans son lit, mû par le féroce Amour, Nason semble tirer la leçon de l'expérience tibullienne. Il renonce d'emblée à lutter contre la domination de la passion qui le tient : *Cedamus*, lisons-nous en effet au vers 10¹. Le poète souscrit sans réserve au code érotique qu'impose le genre élégiaque.

L'ouverture de cette même élégie I, 5 de Tibulle a pu suggérer à Ovide le mouvement du discours de reddition de Nason². *Asper eram*, écrit Tibulle pour commencer. Comme en écho, au vers 15 de l'élégie I, 2, Nason cite l'*asper equus*, le cheval rebelle au mors, dont il se gardera d'imiter le comportement. Tibulle s'adresse ensuite à sa maîtresse et l'invite à se venger de la révolte de son amant en triomphant cruellement de lui. Puis il la prie, au nom de leur amour, de bien vouloir l'épargner :

*Vre ferum et torque, libeat ne dicere quicquam
magnificum post haec : horrida uerba doma.
Parce tamen, per te furtiui foedera lecti,
per Venerem quaeso compositumque caput.*³

Nason, qui a eu la sagesse de se mettre à l'abri de trop vives souffrances par une reddition immédiate, imagine la cérémonie où le dieu vainqueur⁴ célébrera son triomphe et l'invite, quant à lui, à épargner... ses forces : *Parce tuas in me perdere, uictor, opes*⁵.

¹ Le *cedamus* fait, quant à lui, immanquablement allusion au *Omnia uincit Amor : et nos cedamus Amori* de Virgile, dans l'hommage qu'il rend à Gallus, fondateur du genre élégiaque à Rome (*Buc.*, X, 69). Les vers 17-18 d'*Am.*, I, 2 exprimant l'idée qu'Amour est plus cruel avec ceux qui lui résistent semblent démarquer Tibulle, I, 8, 7-8 : *Desine dissimulare : deus crudelius urit, / quos uidet inuitos succubuisse sibi*, « Cesse de dissimuler : Amour brûle plus cruellement ceux qu'il voit lui céder malgré eux. »

Sur la reddition volontaire de Nason, voir N. Holzberg (1992).

² Il y a aussi, dans la mention du comportement des bœufs sous le joug, aux vers 13-14, un écho aux vers 47-50 de l'élégie II, 3 de Propertius. Le poète y évoque l'accoutumance de ces animaux à leur sort après s'être déclaré entièrement soumis à sa belle maîtresse.

³ Tibulle I, 5, 5-8 : « Brûle un homme fier, torture-le, pour lui ôter l'envie de faire le fanfaron après cela : dompte son rude langage. Épargne-moi plutôt, je t'en conjure par la couche qui nous unit furtivement, par Vénus, par ta tête qui s'est posée près de la mienne. »

Les verbes qu'emploie Tibulle, *urere*, *torquere*, *domare*, ont leurs équivalents chez Ovide. Dans l'élégie I, 2, Nason tente de se soustraire à la prolongation des deux premiers effets, qui se sont manifestés à travers les blessures et brûlures éprouvées en I, 1, en acceptant immédiatement le joug de l'amour. À ce titre il espère lui aussi être épargné (*Parce*, v. 50). Il n'est certes pas anodin pour notre propos que les impératifs décrivant le comportement ordinaire de la maîtresse élégiaque soient adressés à la *puella* chez Tibulle, alors que Nason les destine à Cupidon dans la supplique qu'il lui adresse. Mettre en cause le dieu instigateur de l'élégie est une manière pour Ovide de souligner dans cette première description des tourments amoureux le caractère conventionnel que le genre leur impose.

⁴ L'image du triomphe est également en germe dans l'élégie d'ouverture du recueil de Propertius, au vers 4 déjà cité, imité de Méléagre (*Anth. P.* XII, 101, 3-4) : *et caput impositis pressit amor pedibus*.

⁵ « ... ne va pas, ô vainqueur, dépenser inutilement ta puissance contre moi. » Les vers 51-52 font écho à un distique de Propertius (II, 16, 41-42), qui célèbre la clémence de César. Mais n'invitent-ils pas Cupidon à respecter la juste mesure en tant qu'elle est une marque générique ? (Cf. *R.A.*, 20-40, où l'Amour, *pacis amator*, approuve les bornes définies par Nason.)

Le jeu d'allusions que révèle la lecture comparée de l'élégie ovidienne avec les élégies de Tibulle et de Propertius est caractéristique d'un mode d'écriture. C'est la pratique du *poeta doctus*, du jeune poète désireux d'honorer ses aînés. Mais nous ne devons pas ignorer la dynamique de l'*aemulatio*. Ovide ne copie pas, il rivalise en s'inventant un style. Les éléments qu'il emprunte à Tibulle et Propertius confèrent un écho à son poème, ils lui apposent en quelque sorte le sceau de l'élégie. Cependant ils subissent une transformation profonde par un effet de décontextualisation. En effet, quand Propertius, quand Tibulle décrivent les tourments de la passion qui les agite, cette passion a un nom, elle est incarnée. C'est Délia qui triomphe de la résistance de Tibulle, Délia que le poète prie de bien vouloir l'épargner. Les caprices de Cynthia font les nuits amères de Propertius. Qu'en est-il de Nason ? Il aime sans objet ! Aucune figure encore, *nec puer nec longas compta puella comas*, ne hante ses nuits. La passion qui l'habite depuis peu a reçu le nom d'amour en I, 1, 26. Elle s'est pleinement manifestée en I, 2. Le poète l'a reconnue¹ et acceptée. Mais, bien qu'il prétende en ressentir les manifestations physiques, elle demeure un objet théorique. Cette représentation « en creux » de la passion amoureuse signale l'intention d'Ovide. L'élégie-I, 2 vise à prolonger l'éducation du lecteur. Poème réflexif, elle est le deuxième volet d'une méthode de l'élégie. Après avoir rappelé en I, 1 que l'amour est la matière « naturelle » du poème élégiaque, il s'agit maintenant de montrer en quels termes l'élégie parle de l'amour. Ovide ne fait aucun effort pour masquer les conventions. Il exhibe à plaisir les *topoi* de l'érotique élégiaque, la peinture des tourments de l'amant, l'esclavage du cœur et de l'esprit, etc. Indifférent à créer une illusion de réel, peu soucieux de susciter chez le lecteur la croyance en sa sincérité, il ne réclame que l'adhésion à un système littéraire.

Sa posture trouve une expression magistrale dans l'exercice de la parodie auquel il se livre en décrivant le triomphe du dieu Cupidon. Il découvre ici encore le moteur de son inspiration : il s'agit toujours pour lui de souligner en les accentuant les traits qui caractérisent l'élégie. Celle-ci pose sur le monde un regard filtré par la tradition dans laquelle elle s'inscrit. Forme littéraire indissociablement liée à un discours idéologique, elle opère, selon ses normes, un travestissement des choses divines et humaines. La fresque triomphale que peignent les vers 23 à 48 en témoigne par le biais expressif de la caricature. Le sujet que Nason s'appropriait à chanter en I, 1, 1, *arma uiolentaque bella*, connaît ici son aboutissement élégia-

¹ Le poème épouse d'ailleurs les étapes d'une initiation de Nason. Ignorant des choses de l'amour au début de l'élégie, on le voit s'interroger (*Nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore*, v. 5), identifier la cause de son agitation (*Sic erit*, v. 7), l'assumer, y acquérir une expérience dont il peut bientôt se prévaloir (par exemple, *si te bene nouimus*, v. 43).

que, dans une complète subversion des valeurs épiques. Quand l'épopée dit la gloire des héros, le poète prévient Cupidon :

*Nil opus est bello ; ueniam pacemque rogamus,
Nec tibi laus armis uictus inermis ero.*¹

Ovide avertit ainsi qu'il n'y a pas place formellement dans l'élégie pour la *grauitas* de l'éloge héroïque : le ton qui convient à cette poésie est celui du badinage, de la *lasciua* dont la parodie de triomphe fournit une expression exemplaire. Simultanément, il oppose à l'épopée guerrière l'élégie qui se veut œuvre de paix. Le lecteur est entraîné dans un univers qui proclame son engagement pacifiste par une référence dérisoire à l'épopée. Les combats et les armes y sont métaphoriques, les scènes de triomphe parodiques, tout y devient léger à l'image du curieux attelage de colombes qui traîne le char du vainqueur. Le poète y insiste et, comparant le char de Bacchus triomphateur du Gange à celui du vainqueur de Nason, ramène éloquemment chaque genre à ses proportions : *Tu grauis alitibus, tigribus ille fuit*².

Am., I, 3 : l'entrée en scène de la puella

L'initiation au genre élégiaque se poursuit avec la troisième pièce des *Amours*. Nous avons vu que les deux premières avaient dénudé le code générique, en opérant, selon nous dans une intention démonstrative, deux dissociations : l'une, établie entre la forme (le mètre) et le fond (la matière érotique), a montré comment le mètre induit la matière³ ; l'autre, cette fois à propos de la matière érotique elle-même, a isolé le modèle littéraire de la passion amoureuse, *i.e.* l'expression élégiaque de l'amour, de l'expérience vécue de cette passion. On a là une poétique apparemment à rebours de ce qu'ont manifesté les prédécesseurs d'Ovide. Chez eux, il semblait que l'inspiration tînt à l'ardeur d'un sentiment éprouvé, dont l'élégie se faisait la confidente : l'amant, en quelque sorte, précédait le poète. Ovide, quant à lui, posant que le mètre est premier, met en scène un poète en quête d'amour. Et le mode résolument ludique qu'il adopte pour peindre la victoire de l'amour sur Nason laisse entendre que l'expression poétique peut s'accommoder d'une passion feinte. Dans ce début des *Amours*, tout relève de

¹ *Am.*, I 2, 21-22 : « Nul besoin de guerre ; je demande grâce, je demande la paix. Je ne serai pas un motif de gloire pour toi : je fus vaincu par les armes alors que j'étais désarmé. » On se souvient des flèches que le dieu a décochées en I, 1 sans préavis.

² *Ibid.*, 48 : « Toi, tu es lourd pour des oiseaux, lui l'était pour des tigres. » Sur la référence à Bacchus, voir F. Cairns (1972), p. 95-97.

³ Cf. la belle formule de G. B. Conte (1991, p. 166) : « *Gli Amores si giustificano come forma alla ricerca di un tema.* »

l'*ars*. L'*usus* dont se réclament les poètes élégiaques¹ y apparaît clairement comme une pratique des textes avant d'être un usage de l'amour. Telle est la leçon de ces premiers vers. Le poète déplorera qu'on ne l'ait pas toujours lu *recta mente*², quand il devra rappeler la règle du jeu pour se défendre contre l'accusation d'immoralité³.

Qu'apporte l'élégie I, 3 dans la mise en place de l'appareil élégiaque ? La *puella* ! Elle surgit au vers 1, sans toutefois être encore pourvue d'un nom : *quae me nuper praedata puella est*, « la femme dont je suis depuis peu la conquête ». On remarque qu'un lien verbal assure une cohérence entre cette élégie et la précédente : il est effectué par le *nuper praedata*, rappelant les expressions *noua praeda* et *praeda recens* d'*Am.*, I, 2, 19 et 29⁴. Nason se décrivait alors comme le butin remporté par le dieu de l'amour au terme d'un combat inégal. La représentation de Cupidon, perçant de ses traits le cœur du poète puis défilant triomphalement avec sa victime défaite, s'était substituée à la scène de rencontre qu'une manière plus réaliste aurait pu traiter⁵. La stylisation mythologique prend fin avec l'entrée en scène de la jeune femme. Celui qui jusqu'alors débattait avec les divinités de l'inspiration élégiaque, Muse ou Amour triomphant, à qui il enjoignait de se couronner de myrte⁶, se tourne désormais vers le monde des hommes. Il entre en matière. Et c'est à la *puella* sans nom qu'il s'adresse pour la prier de bien vouloir incarner cette matière :

*Te mihi materiem felicem in carmine praebe ;
Prouenient causa carmina digna sua.*⁷

Une fois encore Ovide procède ici à une dénudation des ressorts de l'élégie. Comment cette jeune femme qu'il n'a nullement caractérisée, dont il n'a pris nul soin d'accréditer l'existence, pourrait-elle être un personnage à part entière, le premier rôle féminin de la scène

¹ C'est, par exemple, sur son expérience que, dès l'élégie I, 1, Properce assied son autorité de moraliste.

² *Tr.*, II, 275.

³ *Ibid.*, 340 : *Et falso moui pectus amore meum*, « et j'enflammai mon cœur d'une passion imaginaire ». Également v. 353-356.

⁴ On note dans ce début des *Amours* une récurrence du thème du vol, du pillage, depuis l'acte de Cupidon, qui soustrait un pied au second vers de Nason et s'empare ainsi d'un domaine qui ne relevait pas de ses attributions, jusqu'à la conquête du cœur du poète par l'action conjuguée du dieu et de la *puella*. Ce réseau d'images contribue à créer un effet de réticence. C'est comme malgré lui, cœur et plume, que le poète entre en élégie. Certes il cède sans résistance ; il y a néanmoins ici un jeu sur le motif de la *recusatio*. Ovide campe un poète épique détourné de son projet par une double effraction. Ce motif peut fonder la distanciation ironique qui persistera toujours dans la conduite élégiaque de Nason.

⁵ Les élégiaques en font souvent l'économie, sans doute parce qu'aimer est chez eux un état plutôt qu'un processus. Cependant les *Héroïdes*, où l'élégie se fait plus narrative, évoquent parfois l'éblouissement de la première rencontre (cf. Phèdre en IV, 67-74, Hypsipyle en VI, 55, Médée en XII, 31-38, Pâris en XVI, 135-136, Acontius en XX, 205-210). On ne s'étonnera pas de ne pas trouver cette sentimentalité chez Nason !

⁶ *Am.*, I, 1, 29 ; 2, 23. Le feuillage du myrte est consacré à Vénus. La muse qui en ceint ses tempes est la muse de la poésie érotique.

⁷ *Am.*, I, 3, 19-20 : « Consens à être la matière féconde de mes poésies, et mes poésies naîtront dignes de leur sujet. »

élégiaque ? Elle est, dans sa première désignation, réduite à la fonction que lui assigne non l'amant mais le poète, une *causa*, un prétexte à la production du *carmen*. Voilà qui éclaire les termes des vœux adressés à Vénus dans les premiers vers de l'élégie :

*Aut amet aut faciat cur ego semper amem.
A, nimium uolui ; tantum patiaturs amari...*¹

L'étrangeté humoristique de cette demande, peu conforme à la psychologie d'un amant saisi dans l'ardeur des premiers feux, montre assez combien le texte ovidien n'est pas régi par une intention mimétique : il ne s'agit pas ici de représenter une réalité humaine mais une nécessité littéraire. Observons la neutralisation progressive de la *puella*. Celle-ci semble d'abord avoir été dotée d'une volonté agissante, puisque c'est elle qui a fait la conquête de Nason (*quae me praedata est*). Elle est donc susceptible d'éprouver pleinement un sentiment (*amet*). Bientôt son action se limite à donner à Nason des raisons de l'aimer (*faciat cur amem*). Pour finir, le verbe *pati*² et l'infinitif *amari* décrivent un état de complète passivité. Somme toute, il lui est simplement demandé de fournir les conditions du jaillissement poétique. Elle est la *materia* que le poète réclamait de Cupidon en I, 1, 19-20. Sa plasticité, comprenons sa conformité aux normes élégiaques, assurera le succès de l'*opus*³. On ne peut manifester plus clairement qu'« aimer », dans le vocabulaire de l'élégie, c'est « écrire l'élégie ». Le vœu que Nason formule ici est d'aimer toujours (v. 2 ; 5), c'est-à-dire de s'adonner avec succès à la poésie élégiaque et d'y gagner une gloire immortelle (v. 25-26).

Nason est enfin doté de tout ce qui va lui permettre de se lancer dans la carrière. Il est temps pour lui de revendiquer les valeurs idéologiques propres à l'élégie, indifférence à la fortune (v. 7-10), inclination pour l'amour et pour la poésie (v. 11-12), et les vertus qui l'engageront au service de l'amour (*deseruiat*, v. 5), sincérité et fidélité (v. 13-18). On reconnaît dans le portrait moral qu'il donne de lui le modèle de ses aînés, Tibulle vantant les charmes d'une vie modeste, consacrée à l'amour, et souhaitant de finir ses jours auprès de Délia⁴, Propertius disant son mépris des richesses et la fierté qu'il tire de ses vers impérissables⁵. Après

¹ *Ibid.*, 2-3 : « qu'[elle] m'aime ou fasse que je l'aime toujours. Ah ! j'ai trop demandé : qu'elle se laisse seulement aimer... »

² Le code élégiaque supposant une maîtresse tyrannique et capricieuse, il est certain que le poète peut se satisfaire d'être toléré par la *puella*, comme l'indiquent les restrictions du vers 3. Mais la manière ovidienne, en refusant le pathétique, ne laisse pas de place à l'expression d'une personnalité, d'un caractère féminin, comparable à la Cynthia de Propertius par exemple.

³ A. De Caro (2003, p. 98 et n. 24) note le ton autoritaire de Nason, qui, loin d'afficher la soumission ordinaire de l'amant élégiaque, se comporte en *dominus*. C'est qu'il s'exprime plutôt comme un metteur en scène remémorant son rôle au personnage féminin avant le début de la représentation.

⁴ Tibulle, I, 1, et pour la promesse de fidélité jusqu'à la mort, v. 59-62.

⁵ Propertius, III, 2, 11-26 ; 5, 3-6.

le mètre et la matière érotique, il restait à charger l'élégie du contenu axiologique qui lui est propre. C'est chose faite. Le rideau peut se lever sur les scènes d'amour de Nason l'élégiaque.

Conclusion

Nous avons insisté, dans les pages qui précèdent, sur le travail opéré à partir de la matière tibullienne ou propertienne. Pour conclure sur ces trois premiers poèmes des *Amours*, donnons un dernier exemple du rapport qui s'instaure entre la poésie d'Ovide et celle de ses prédécesseurs. Voici une plainte de Tibulle, extraite d'une élégie en forme d'hymne à Phœbus, que le poète a composée à l'occasion de l'affectation de Messalinus à la garde des livres sibyllins :

*Pace tua pereant arcus pereantque sagittae,
Phoebe, modo in terris erret inermis Amor.
Ars bona : sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,
heu ! heu ! quam multis ars dedit ista malum !
Et mihi praecipue ; iaceo cum saucius annum
et faueo morbo, cum iuuat ipse-dolor,
usque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus
uerba potest iustos aut reperire pedes.¹*

Dans ces vers, le poète exprime l'éternelle tension qui fonde la poétique élégiaque². Il déplore d'abord que Cupidon se soit attribué l'arc et les flèches qui eussent dû demeurer l'apanage de Phœbus, se plaint de la nocivité de ses traits, se décrit comme la principale victime du redoutable archer ; puis il avoue sa complaisance à son mal, nomme la *puella* qui le fait souffrir et conclut en la désignant comme la cause de son talent poétique. Ce sont autant de *topoi* sur les souffrances de l'amour, sur l'attitude et l'inspiration élégiaques. Ovide offre des variations sur ces thèmes dans les poèmes que nous avons étudiés. Cupidon s'appropriant les armes d'Apollon évoque le *puer* indélicat de I, 1. L'usage pernicieux qu'il fait de ses traits est illustré en I, 1, 21-25 et I, 2, 44-45. Nason se soumet en I, 2, et proclame la constance de

¹ Tibulle, II, 5, 105-112 : « Puissent, si tu le permets, périr les arcs, puissent périr les flèches, ô Phœbus, pourvu qu'Amour erre désarmé sur la terre. Ton art était utile : mais depuis que Cupidon s'est approprié ces armes, ah ! hélas ! de combien cet art n'a-t-il pas fait le malheur ! Il a fait le mien surtout ; depuis un an que je suis terrassé de ma blessure et que je nourris mon mal, que je me complais dans ma douleur elle-même, je ne cesse de chanter Némésis, sans laquelle mon vers ne peut jamais trouver les paroles ni la mesure juste. »

Nous ne prétendons pas que ces vers aient été les *semina* des trois élégies d'Ovide. Mais on y rencontre une concentration exemplaire d'éléments identiques. Une rapide confrontation de cet extrait avec les poèmes des *Amours* nous permettra quelques observations sur la manière ovidienne, mais nous ne nous engagerons pas dans une lecture qui rende compte de la complexité et des enjeux de l'élégie tibullienne.

² G. B. Conte (1991, p. 59) évoque les perpétuelles oscillations du poète-amant, programmées par le code élégiaque qui exige que tout en se plaignant de la souffrance qu'il endure, il l'aime pour ce qu'elle est la substance et surtout la condition de sa poésie.

son amour, c'est-à-dire de son chant en I, 3. La femme inspiratrice assurant l'ajustement de la matière au mètre est réclamée en I, 1, obtenue en I, 3. On a donc affaire à un matériau similaire à celui des vers tibulliens.

Comparons maintenant les contextes. Le couplet de Tibulle survient incidemment dans le finale d'un hymne aux accents patriotiques, pour rappeler la condition du poète et la nature de son inspiration : il revient à dire que la poésie nationale ne peut l'éloigner de l'élégie érotique qu'en des circonstances où l'amitié lui commande un chant à la gloire de Messalla et des siens. Ovide en reprend les éléments et les intègre dans un processus inverse. En effet, bien que « depuis un an » il se soit voué à Némésis, Tibulle a haussé le ton pour honorer Messalinus et célébrer le dieu qu'il va servir, Apollon Palatin qu'il invoque sous le nom de Phoebus, dieu des oracles et de la poésie inspirée¹. Nason au contraire s'apprête à écrire avec succès une épopée, mais une circonstance fortuite le contraint à s'initier à l'élégie. Le douloureux apprentissage qui s'ensuit justifie que les *topoi* brièvement traités par Tibulle soient soumis dans ce début des *Amours* à un procédé d'amplification² : leur développement témoigne en quelque sorte de l'effort d'assimilation de la matière élégiaque.

En introduisant à l'œuvre érotique d'Ovide par l'étude des trois poèmes qui établissent Nason dans le statut de poète-amant, nous avons cherché à mettre en lumière certains ressorts de sa création, qui définissent un ton, un *color* particulier.

Nous avons dit que les règles de l'élégie, dans sa spécificité romaine, ne sont plus à inventer lorsque le jeune poète aborde le genre : sans en avoir produit une théorie explicite, Gallus, Tibulle et Propertius ensuite, ont forgé et systématisé une expression de l'amour, dont Catulle avait déjà fait entendre certains accents. Ovide hérite donc d'une forme désormais classique³. L'originalité de la manière ovidienne sera paradoxalement dans un formalisme exagéré, qu'il faut interpréter comme un procédé métalittéraire. Au fil de ses *Amours*, le dernier représentant de la lignée entreprend en fait de manifester les principes de la poésie élégiaque. Dans ce but, il mobilise les modèles de ses aînés, et par un jeu constant d'allusions à

¹ D'où la demande que lui fait le poète au vers 4 : *nunc precor ad laudes flectere uerba meas*, « maintenant, je t'en conjure, approprie les paroles à l'hymne que je vais chanter. »

² L'amplification s'opère souvent par contamination d'éléments tirés de plusieurs textes du même auteur ou d'auteurs différents. L'analyse de détail en a montré des exemples. Ici, les *topoi* présents dans le texte de Tibulle entrent dans de nouvelles combinaisons qui fournissent la matière de trois élégies.

³ G. B. Conte (1991), p. 54, décrit le genre comme « *un invito alla forma* ». « L'écriture littéraire [...] codifie la correspondance réciproque des signifiants et des signifiés et la dépose dans une *rhétorique*. » Celle-ci associe une idéologie et un langage qui permettent de reformuler le monde selon une perspective sélective, spécifique au genre en question. Le *corpus* de ses aînés propose à Ovide une forme et une « rhétorique » qu'il ne cessera de mettre en œuvre et en question.

leurs œuvres – et bientôt à ses propres poèmes –, il livre au lecteur une sorte d'« élégie, mode d'emploi ».

C'est dans ce sens qu'il faut interpréter la disposition adoptée dans l'ouverture des *Amours*. En choisissant de faire de la question de l'inspiration le thème des premières élégies, Ovide imprime d'emblée à son œuvre une orientation nettement réflexive, puisqu'elle érige en sujet sa propre composition. Son dessein se confirme d'ailleurs dans la structure d'ensemble du recueil ; il s'agit moins pour lui de chanter ses amours – on en a trouvé la confirmation dans le détachement ironique, la distanciation affective manifestée par l'absence du prénom de la *puella* dans l'élégie où elle devient l'interlocutrice de Nason¹ – que d'inviter le lecteur à découvrir livre après livre une expérience poétique. Le poète a pris soin d'en marquer les temps forts tout au long du recueil : l'épigramme liminaire, les élégies d'ouverture et de clôture des trois livres, tissent l'histoire de la composition des *Amours*.

Ainsi le ton et l'agencement de ces trois premières pièces, marqueurs efficaces de la manière ovidienne, introduisent-ils sans nul doute à une lecture réflexive de l'élégie. Il y a dans la mise en scène inaugurale des *Amours* l'affirmation d'une volonté didactique qui restait diffuse chez Tibulle et Propertius. Renonçant au pathétique, privilégiant un mode ludique, Ovide expose dans un cadre stylisé, sous le couvert d'une fiction sans prétention à la vraisemblance, les principes d'un art poétique qui trouvera sa pleine expression dans l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*.

¹ Cf. D. F. Kennedy (1993), p. 69, à propos d'*Am.*, I, 3 : « *The poem is an all-purpose declaration to any girl who is prepared to perform the actions designated by the verb amare*(2, 3). *All willing should fill in their names in the blank space.* »

PREMIÈRE PARTIE

THÉMATIQUE ET GÉNÉRICITÉ

La première élégie des *Amours* établit une corrélation entre le distique élégiaque et la thématique érotique. Voué par Cupidon au rythme des vers inégaux, le poète s'enquiert aussitôt d'un sujet à chanter ; la contribution du dieu de l'amour permet d'instituer en I, 3 la *puella* inspiratrice, matière féconde de l'élégie.

Le poète élégiaque sait que le thème de l'amour ne constitue pas un sujet spécifique au genre qu'il adopte. Au livre II des *Tristes*, dans le plaidoyer qu'il adresse à Auguste pour la défense de son *Art d'aimer*, Ovide confesse une inspiration libertine – *Musa iocosa* –, mais il minimise son « crime » en insistant longuement sur le caractère universel du thème de l'amour, et en multipliant les exemples de sa présence dans les genres les plus graves et chez les auteurs les plus honorables¹. Il faut pourtant supposer que l'élégie lui réserve un traitement singulier dont la reconnaissance sera le premier objet de notre étude.

Un des chefs d'accusation qui valurent à Ovide sa relégation traduit une interprétation possible de la matière élégiaque. Le poète le reformule en ces termes : *turpi carmine factus / Arguor obsceni doctor adulterii*². Il s'est rendu coupable d'atteinte à la pudeur en enseignant à commettre l'adultère, et son libertinage littéraire serait la cause de la sanction impériale. Si l'on considère, comme Ovide le rappelle, que cet enseignement honteux fut dispensé par ses prédécesseurs³, le poète n'aurait pas d'autre tort que de l'avoir systématisé dans l'*Art d'aimer*.

¹ *Tr.*, II, 255-262 ; 361-538. En *Am.* II, 18, 35-40, Nason, s'adressant au poète épique Macer, signalait déjà que le thème de l'amour n'est pas étranger à l'épopée : *Nec tibi, qua tutum uati, Macer, arma canenti / Aureus in medio Marte tacetur Amor*, « Toi aussi, Macer, quand la chose est possible dans un poème épique, au milieu des combats, tu n'es pas sans faire une place à l'Amour aux ailes d'or. » (V. 35-36).

² *Tr.*, II, 211-212 : « On m'accuse d'enseigner dans un poème honteux d'impudiques adultères. »

³ *Ibid.*, 447-467. Après avoir rappelé à Auguste la matière tibullienne, en résumant l'élégie I, 6 où Tibulle évoque les leçons qu'il a données à sa belle et dont il craint d'être maintenant la victime, Ovide conclut ainsi (v.

L'œuvre, de ce fait, présente à nos yeux l'intérêt d'exposer méthodiquement les thèmes érotiques développés dans les élégies de Tibulle et de Properce, ainsi que dans les *Amours*, voire les *Héroïdes*¹. Son statut de traité didactique souligne une caractéristique de l'élégie érotique romaine : elle ne se contente pas de chanter l'amour, elle élabore une érotique. C'est en quoi, sans doute, elle peut être jugée pernicieuse et recevoir – particulièrement dans le cas de l'*Art d'aimer* qui en accentue les traits – le qualificatif de *turpe carmen*.

Indigne, elle l'est du propre aveu du poète-amant, qui reconnaît volontiers être une *turpis fabula*² en racontant ses amours au mépris de la pudeur. Les termes de *lasciua* ou de *nequitia*³ désignent les mœurs amoureuses que se prêtent les poètes élégiaques. Ils affirment se livrer à la débauche et, après Catulle, ils nomment *nugae*, *ineptiae* (bagatelles, sottises) les vers qui relatent leurs aventures. La légèreté caractérise la tonalité de leurs poèmes. Ils confondent leur activité poétique et la vie amoureuse dont ils prétendent nourrir leur inspiration dans une même référence au jeu, au badinage, que traduisent des mots comme *ludus*, *lusus* ou *iocus*⁴.

C'est pourquoi la simple mention de l'adultère ne suffit pas à rendre compte de l'érotique élégiaque. Ovide ne se défend pas en observant que l'*Iliade* et l'*Odyssée* peuvent se résumer à l'histoire d'un adultère vengé ou empêché⁵, que l'austère tragédie en a souvent fait son sujet⁶, que Virgile lui-même a chanté, au livre IV de l'*Énéide*, des amours illégitimes, *non legitimo foedere iunctus amor*⁷. L'inculpation qui pèse sur lui concerne plutôt la désinvolture d'un propos qui fait fi de la morale publique : d'une part, il présente l'adultère sur un mode ludique, que la comédie elle-même n'assume pas totalement puisqu'elle assure toujours la régularisation des amours juvéniles et la réintroduction de l'ordre social dans le jeu en s'achevant par un mariage ; d'autre part, il affiche ses prétentions didactiques et se donne l'apparence de militer en faveur du crime, ce dont se gardaient peut-être les œuvres licencieuses qu'Ovide compare à son *Ars*⁸.

461-462) : *Multaque dat furti talis praecepta docetque / Qua nuptae possint fallere ab arte uiros*, « Il donne cent leçons de telles ruses et enseigne aux femmes l'art de tromper leurs maris ». Passant à Properce, il assure (v. 465) : *Inuenies eadem blandi praecepta Properti*, « Tu trouveras les mêmes leçons chez le tendre Properce », puis il se réclame de cet héritage (v. 467) : *His ego successi*, « J'ai recueilli leur héritage ».

¹ R. Pichon considérait que « l'*Art d'aimer*, c'est les *Amours* ou les *Héroïdes* réduits en théorie ». Il faut leur adjoindre les élégies érotiques de Tibulle et de Properce.

² Tibulle, I, 4, 83. Voir *infra*, p. 95 sqq.

³ Ovide se présente en *Am.*, II, 1, 2 comme *Ille ego nequitiae Naso poeta meae*.

⁴ Cf. A. Videau-Delibes (1991), p. 401-404. Sur l'emploi du verbe *ludere* dans les deux sphères d'activité, érotique et poétique, cf. D. F. Kennedy (1993), p. 82, n. 36.

⁵ *Ibid.*, 371-376.

⁶ *Ibid.*, 381 sqq.

⁷ *Ibid.*, 536.

⁸ *Ibid.*, 413-444.

Les déclarations du poète invitent à regarder les amours élégiaques comme un jeu dont le *praeceptor amoris* enseigne les règles. Ces règles découlent d'une situation conventionnelle que nous évoquions en introduction¹ : l'usage impose que le poète-amant s'éprenne d'une femme volage et s'asservisse à ses caprices. Il connaît alors une alternance de plaisirs et de peines qu'il traduit en vers. L'intrigue élégiaque combine sans fin les succès et les échecs, multiplie les obstacles et les attermoissements. Les *praecepta* du poète instruit par sa propre expérience ont pour but d'armer les garçons et les filles qui veulent aimer à la mode élégiaque, de préparer chaque sexe au rôle que le jeu lui assigne².

En renforçant la tendance didactique de l'élégie, Ovide a nécessairement souligné le caractère ludique et convenu des amours qu'elle chante. L'exhaustivité de l'exposé qu'il adresse à ce sujet au lecteur de son *Ars* facilite l'inventaire d'une topique érotique propre à, et même constitutive de l'élégie, dont nous allons étudier le fonctionnement dans les œuvres de notre corpus. Nous constaterons que les *Amours* continuent d'illustrer la manière instaurée dans les poèmes d'ouverture, l'auteur accompagnant ironiquement le traitement des *topoi* d'un commentaire réflexif sur la fonction qu'il leur attribue dans la détermination générique du poème. Nous verrons que les *Héroïdes*, qu'on peut juger *a priori* embarrassantes parce qu'elles ont une tout autre tonalité que les œuvres dont Nason prend en charge l'énonciation, illustrent une même topique sur laquelle elles livrent elles aussi parfois une réflexion métalittéraire. C'est donc un art poétique en filigrane dont nous nous mettons en quête à travers la description des conditions de l'amour dans l'élégie ovidienne.

Cette description se fondera sur l'analyse des structures narratives qui sous-tendent le récit de l'histoire d'amour dans les *Amours* et les *Héroïdes*. Nous observerons le processus de thématisation des situations dans lesquelles sont prononcés les discours de l'amant(e), qui constituent les manifestations textuelles du récit élégiaque tel qu'Ovide le pratique. Nous organiserons notre étude autour des éléments figuratifs qu'il contient, traitant successivement les déterminations actuelles, spatiales et temporelles de la fiction ovidienne. Chemin faisant, nous soulignerons les marques de la réflexivité dans la mise en œuvre d'un faisceau de thèmes et de motifs auxquels l'auteur attribue la valeur d'identifiants génériques.

¹ Voir introduction, p. 5.

² M. Myerowitz (1985), p. 28 : « *Both men and women must be culti to play the game of love. Each sex must be aware of the conventions ; each is told to tacitly allow the opposite sex to act in concordance with convention.* »

Chapitre 1

L'AMOUR ÉLÉGIAQUE : UNE EXPÉRIENCE DE LA FRUSTRATION

Une des étymologies qui ont été avancées pour expliquer le mot « élégie » lui assigne le sens de « discours plaintif » – qui « dit » (racine *leg*) « hélas » (*ê*) – et l'associe de ce fait à la déploration funéraire. Cette interprétation de l'origine du mot, à laquelle Ovide semble avoir souscrit¹, justifie-t-elle que l'élégie érotique elle-même, fût-ce sur le mode ludique, s'adonne si volontiers aux lamentations ? L'amant élégiaque ne cesse de se plaindre. Il se plaint de souffrir, sous la pression d'un désir contrarié. Il se plaint et réclame, car ce sont là les sens du mot *queror* qui se rencontre dans tant d'élégies². L'insatisfaction est sans nul doute la motivation principale de la parole élégiaque.

L'insaisissable objet d'amour

Il faut chercher dans la situation des amants que l'élégie met en scène les raisons de leur difficulté à connaître la plénitude de l'être. Nous décrirons la mécanique de l'insatisfaction amoureuse en nous aidant de concepts empruntés à la narrativité³. Ils nous permettront de définir les relations des acteurs de l'élégie et de dessiner le parcours que le sujet élégiaque, toujours confondu dans les *Amours* et les *Héroïdes* avec l'énonciateur, accomplit au fil du

¹ Convoquant l'Élégie pour pleurer la mort du poète Tibulle, Ovide s'exclame en *Am.*, III, 9, 4 : *A ! nimis ex uero nunc tibi nomen erit*, « Ah ! maintenant, tu n'auras que trop mérité ton nom ! »

A. Sabot (1983, p. 133 sq.) donne un relevé exhaustif des étymologies attribuées au mot *elegeia*.

² Cf. Horace, *A.P.*, 75 : la vocation première du distique élégiaque fut d'exprimer la plainte, *querimonia*.

³ La narrativité se distingue de la narratologie, théorie du récit, en ce qu'elle suppose que toutes les formes de discours sont sous-tendues par une architecture actantielle. Elle est la théorie des formes narratives du discours. On en trouve une présentation commode dans le *Précis de sémiotique littéraire* de D. Bertrand, Nathan, 2000, p.167-221.

récit que son discours prend en charge. Nous commencerons par une analyse du recueil des *Amours* : il s'agira d'observer le dispositif d'actants et les structures narratives qu'il met en place dans une construction exemplaire, puisque libre de toute contrainte imposée par la référence à une expérience vécue (le poète, à la différence de Properce et Tibulle, a proclamé avoir fait le récit d'une passion feinte¹). Nous vérifierons l'intérêt théorique des résultats que cette étude aura produits en nous assurant de la répétition d'une même architecture narrative dans les situations successives que décrivent les *Héroïdes*. Là, le poète doit s'accommoder des contraintes ou profiter des avantages inhérents à la préexistence de récits constitués par une longue tradition littéraire. Si l'adaptation qu'il opère révèle des structures narratives comparables à celles des *Amours*, nous pourrions conclure à la constance d'un trait de contenu et le valider en tant que marque générique de l'élégie.

• *Étude des positions actantielles et des parcours narratifs dans l'élégie des Amours*

Le modèle actantiel greimasien offre un premier outil d'analyse fonctionnelle du discours élégiaque. Dans sa forme épurée, il postule « trois positions relationnelles : celle du *sujet* (en relation avec ses *objets* valorisés), celle du *destinateur* (en relation avec le sujet-destinataire qu'il mandate et sanctionne au regard des valeurs dont les objets sont investis), celle de l'*objet* (médiation entre le destinateur et le sujet). » À ce premier dispositif s'oppose un modèle symétrique comportant un *anti-sujet* qui « se réfère à des valeurs inscrites dans la sphère d'un anti-destinateur. La dimension polémique se trouve ainsi installée au cœur des processus narratifs. Les deux actants sont appelés à se rencontrer et à s'affronter, soit de manière conflictuelle (par la guerre ou la compétition), soit de manière contractuelle (par la négociation et l'échange)². »

Avant d'appliquer ce modèle au récit des amours de Nason, il nous faut nous interroger sur la légitimité du terme de récit pour désigner le contenu d'un recueil de poésie subjective rassemblant des textes qui hésitent entre la clôture sur soi-même et l'ouverture sur une série. Comme leurs modèles tibullien et propertien³, les *Amours* d'Ovide enchaînent des discours adressés à des interlocuteurs différents, chaque pièce jouissant d'une relative autonomie par rapport à l'ensemble. Qu'on songe aux tentatives d'interprétation biographique des recueils

¹ *Tr.*, II, 340.

² D. Bertrand (2000), p.182.

³ On trouvera une analyse globale des recueils de Tibulle et de Properce dans le premier chapitre de la seconde partie.

élégiaques : elles se sont toujours heurtées, dans leur effort à construire une cohérence historique, aux ruptures chronologiques et aux contradictions logiques dont les poètes n'ont cure¹. La fragmentation caractéristique de ces œuvres n'autorise en effet qu'une vision incomplète de leur référent. Il existe néanmoins une indiscutable convergence des éléments narratifs, qui figurent pour chaque élégie les circonstances ayant motivé l'énonciation qu'elle reproduit². Ainsi la succession des poèmes dessine-t-elle à traits hachés un parcours narratif, délivrant des « histoires d'amour » dont les acteurs sont le poète, une *puella* (ou un *puer*) et les personnages qui gravitent autour de ce couple³. Leurs relations prennent forme dans la microstructure de l'élégie, révélant une architecture actantielle extensible à l'ensemble du recueil.

L'énonciateur des discours qui composent le recueil des *Amours* est Nason. Nous savons comment il acquiert le statut de sujet élégiaque sous l'impulsion de Cupidon, représenté en position de Destinateur. Le dieu l'introduit en effet dans la double carrière de poète élégiaque et d'amant, d'une part en lui interdisant tout projet épique par une transformation de son moyen d'expression, l'hexamètre dactylique, en distique élégiaque, d'autre part en décochant la flèche qui le rend amoureux. La reconnaissance du statut de Destinateur de Cupidon ne se fait pas sans protestations. I, 1 décrit l'irritation d'abord éprouvée par Nason face à l'intrusion du dieu dans le domaine de la création poétique. I, 2 le montre plus prompt à se soumettre à une autorité incontestable en matière d'amour.

¹ Voici, dans les *Amours*, un exemple de l'indifférence à la chronologie dont témoignent les recueils élégiaques. En II, 12, Nason entonne un chant de triomphe pour avoir conquis Corinne : *in nostro est, ecce, Corinna, sinu*, « C'est fait, Corinne est dans mes bras ! », v. 2. Quel sens donner à cette célébration d'une union consommée dès I, 5 ? En fait, l'emplacement d'*Am.*, II, 12 semble être commandé par un lien d'opposition avec le poème précédent. II, 11 et II, 12 peignent respectivement Corinne sur le point de s'embarquer, puis dans les bras du poète. Notons qu'un enchaînement du même ordre préside à la structure de l'élégie I, 8 de Propertius, où se succèdent un *propempticon* (v. 1-26) et un chant de triomphe motivé par le fait que Cynthia a renoncé à partir (v. 27-46). Il y a là un mouvement de balancier caractéristique de l'élégie dont nous aurons à reparler.

Cette remarque sur l'incongruité de II, 12 dans la structure d'ensemble du recueil, et sur l'effet de sens produit par son voisinage immédiat, vise à souligner une intention auctoriale dans la juxtaposition apparemment fortuite de motifs contradictoires, et à signaler l'importance de ces microstructures signifiantes dans la construction du recueil. Elles ne constituent pas une séquence dramatique, comme c'est parfois le cas (cf. *Am.*, I, 11 et II, 7 et 8), mais elles créent un champ de réflexion des mécanismes qui régissent la thématique élégiaque. Le procédé relève de ce qu'A. Barchiesi nomme la « *retorica della collocazione* » (voir 1994, p. 69-94). Ce type d'enchaînement tend à prévaloir sur un enchaînement chronologique qui accentuerait la lisibilité du récit d'histoires d'amour. La question de la chronologie sera traitée au chapitre 3 de cette partie, dans « Le temps de l'élégie ».

² L'élégie a souvent la forme d'un plaidoyer ou d'un réquisitoire et comporte un rappel des faits comparable à la *narratio* du discours judiciaire.

³ On parle du « roman de Corinne ». Ovide souligne la dimension narrative des *Amours* par une analogie avec le genre épique, dans la *recusatio* de II, 18, 12 : Nason y renonce à écrire autre chose qu'une geste domestique (*Resque domi gestas et mea bella cano*, « et je chante mes exploits domestiques et mes propres combats »). En III, 1, 22, la Tragédie blâme l'impudeur d'un pareil récit (*Dum tua praeterito facta pudore refer*, « lorsque, dépouillant toute pudeur, tu racontes tes exploits »). Nous reviendrons sur les caractéristiques de l'énonciation élégiaque au chapitre I de la seconde partie.

Une fois Nason qualifié en tant que poète-amant, et quand il a accepté son nouveau statut, la relation s'établit entre le sujet et les objets qui lui ont été désignés. La confusion est délibérément entretenue entre l'objet poétique, l'*opus* élégiaque (*Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat !*, I, 1, 27) et l'objet érotique (« *Quod* » que « *canas, uates, accipe, dixit, opus !* », I, 1, 24), objet qui s'incarne dans la *puella*. dont la conquête est entreprise en I, 3 et demeure jusqu'au bout le thème principal du recueil¹.

Le discours d'I, 3 instaure les modalités de la quête amoureuse. Elle prend une forme contractuelle, Nason proposant à la *puella* un échange équitable (*Iusta precor*, v. 1) : il offre de mettre à son service ses dispositions poétiques et amoureuses. En retour, elle lui fournira la matière de son chant (v. 19). Il en résultera un profit égal pour tous deux, puisqu'ils jouiront d'un renom universel et impérissable :

*Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem,
Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.*²

On voit que le talent poétique du sujet est présenté comme un adjuvant dans la quête amoureuse. Puissamment valorisé, il est l'arme qui doit assurer la victoire à l'amant, dans la compétition à laquelle il se livre pour conquérir et préserver son objet³. Car il lui faut sans cesse déjouer les manœuvres de l'anti-sujet, c'est-à-dire tout individu aspirant à séduire la *puella* en fondant sa légitimité sur des valeurs purement matérielles. Les soldats enrichis dans le sang, les préteurs ambitieux sont les anti-sujets de l'élégie. Ils appartiennent à une sphère où se manifestent les plus viles aspirations de la société augustéenne au regard de l'idéal élégiaque. Leur caricature la plus sordide prend la forme de la *lena* qu'en I, 8, Ovide met en position d'anti-destinateur face à la *puella*, par elle initiée à la fonction d'anti-sujet. La maîtresse occupe en effet cette position chaque fois qu'elle rejette les valeurs défendues par le poète élégiaque pour adhérer à celles qu'il combat. Elle met alors en échec le contrat dont l'élégie I, 3 nous a livré les termes, elle cesse d'incarner les valeurs dont le sujet l'a investie⁴.

¹ La *puella* est à comprendre ici comme terme générique, l'objet n'étant pas toujours clairement individualisé dans les *Amours*. Il est en tout cas certain que Corinne n'est pas la seule maîtresse à qui Nason s'adresse.

² *Am.*, I, 3, 25-26 : « Mes vers aussi, on les chantera par toute la terre, et toujours mon nom sera uni au tien. »

³ Cette question sera traitée dans la seconde partie.

⁴ Cette transformation de la *puella* peut se manifester par la perte de son attrait physique. En I, 10, sa cupidité lui ôte toute beauté. Cf. v. 10 : *Nec facies oculos iam capit ista meos*, « et ta beauté ne séduit plus mes yeux. » Moins gravement, en I, 14, elle perd... ses cheveux, pour n'avoir pas su se contenter de sa beauté naturelle. Mais cette déperdition de valeur n'est pas une règle. En II, 5, 42, l'infidèle est plus belle que jamais quand sa rougeur témoigne de sa faute. Même constat en III, 3, 2-10. Il y a donc un clivage dans la sanction des comportements qui trahissent l'idéologie élégiaque (les valeurs morales et esthétiques qu'elle prône) et celle des manquements à la foi jurée. Les premiers font peser sur le récit la menace d'une perte de l'objet de la quête, les seconds n'altèrent pas l'objet et ne compromettent pas sa relation au sujet. Cf. III, 11, 37 : *Nequitiam fugio ; fugientem forma reducit*, « Je fuis sa perfidie ; pendant que je fuis, sa beauté me rappelle. » Et encore III, 14, 1 : *Non ego, ne pecces, cum sis formosa recuso*, « Non, je ne te demande pas, belle comme tu l'es, de ne pas me faire

Ce dispositif d'actants manifeste à la fois la difficulté de la quête amoureuse et l'instabilité de l'objet d'amour. Il explique la tension constante du sujet, voué à affronter sans cesse l'anti-sujet et ses adjuvants sous les différentes formes qu'ils revêtent. Sommé de multiplier les performances pour conquérir durablement la *puella*, le poète-amant s'y emploie en mobilisant toutes ses capacités. Ainsi se déroule un parcours narratif du sujet de quête.

En tant que sujet agissant, le héros élégiaque tend à se conformer au modèle épique, comme en témoignent les métaphores guerrières (*bella, proelia*) qui désignent ordinairement ses manœuvres de séduction. À ce réseau de métaphores se rattache le thème de la *militia amoris*.¹ C'est un lieu commun de l'élégie que de comparer les conditions d'existence de l'amant à celles du soldat en campagne². *Am.*, I, 9 donne à ce *topos* un développement inégalé dans les œuvres des prédécesseurs d'Ovide³. Le poème énumère les épreuves auxquelles tout amant se voit soumis dans sa quête. Il doit par exemple endurer des veilles dans les conditions les plus inconfortables, ou encore être capable d'affronter des périls de toutes sortes pour rejoindre sa maîtresse. Nason, en bon amant élégiaque, s'adonne lui-même à des expéditions nocturnes⁴, qu'il évoque d'ailleurs en *Am.*, I, 6, dans un discours adressé au portier de sa belle⁵.

Cependant l'engagement physique du sujet de quête, tel que le décrit l'élégie I, 9, ne se confirme pas au fil des *Amours*. Il demeure à l'état virtuel dans les discours de Nason, où le poète-amant énonce les exploits qu'il pourrait accomplir par amour⁶. En aucun cas les épreuves physiques ne s'organisent en une chaîne narrative qui conduirait à la conquête de la *puella*. L'élégie n'est pas un genre essentiellement narratif, et les allusions aux exploits épiques que nous évoquions à l'instant n'ont pas d'autre incidence sur le texte élégiaque que d'y inscrire, par le biais de la métaphore, le genre noble par rapport auquel l'élégie se définit⁷.

d'infidélité... » On ne peut dire plus clairement que l'infidélité de la *puella* est une condition indiscutable du *ludus* élégiaque, qui ne diminue en rien la séduction qu'elle exerce sur le poète-amant.

¹ Voir p. 106 sqq.

² Ainsi en *Am.*, I, 9 et II, 12.

³ Cf. P. Murgatroyd (1975), p. 59 ; E. Pianezzola (1990).

⁴ *Am.*, I, 9, 45 : *Inde uides agilem nocturnaue bella gerentem*, « Depuis tu me vois actif et occupé d'expéditions nocturnes. »

⁵ *Am.*, I, 6, 13-14.

⁶ Menaces de porter le fer et le feu contre la porte close en *Am.*, I, 6, 57-60 ; voyages pénibles sur terre, périples homériques avec naufrage en II, 16, 19-30.

⁷ On peut en juger par cette déclaration de Nason, vainqueur de Corinne et de ses gardiens, en II, 12, 17 : *Nec belli noua causa mea est*, « et je n'ai pas soulevé une nouvelle guerre ». Et d'opposer son triomphe pacifique à la guerre de Troie, au combat des Centaures et des Lapithes, à la guerre d'Énée dans le Latium, à l'enlèvement des Sabines, autant de déchainements de violence ayant été provoqués par une femme, et ayant fourni matière à épopée.

Les véritables performances du poète-amant se distinguent de celles du héros épique en ce qu'elles sont principalement discursives¹. La parole est son mode d'action, un moyen par lequel il tente de réduire les forces d'opposition qu'il rencontre. Flatteur, plaintif ou menaçant, toujours porteur d'une requête, le discours élégiaque mobilise sa force illocutoire pour atteindre le but que convoite l'énonciateur. C'est ainsi que la plupart des discours du recueil s'insèrent dans la structure générale du récit des amours de Nason, chacun constituant la phase active d'un programme narratif² souvent intégralement assumé par l'élégie qui le contient, texte poétique et discours se confondant généralement³.

Il apparaît cependant, à la lecture du recueil des *Amours*, que les situations de discours successives n'échouent pas moins que les références aux actions physiques à construire un enchaînement d'épreuves assimilable à une procédure de qualification, que viendrait sanctionner la pleine possession de l'objet d'amour ou le renoncement du sujet à poursuivre sa quête. Chaque élégie traduisant une avancée ou un recul du poète-amant, l'indétermination prévaut au plan des événements et, dans un mouvement parallèle, les oscillations thymiques du sujet ne dessinent aucune évolution⁴. Cette construction n'est nullement conforme au schéma canonique du récit – contrat → compétence → performance → sanction –, et retarde indéfiniment le dénouement de la quête amoureuse. La *puella* n'est en effet ni plus ni moins acquise à l'amant Nason dans la dernière élégie qui lui est consacrée, en *Am.*, III, 14, qu'en I, 4 où elle acquiert sa pleine existence⁵. Quant au sujet, il demeure, au terme de son parcours,

¹ Du moins est-il un Ulysse plutôt qu'un Achille (Ulysse est cité en exemple à l'apprenti amant en *A.A.*, II, 123).

² D. Bertrand (2000) définit ainsi le programme narratif (p. 183-184 et 265) : il est une « opération syntaxique élémentaire de la narrativité, qui assure la transformation d'un énoncé d'état (de disjonction par exemple) en un autre énoncé d'état (de conjonction) par la médiation d'un énoncé de faire. » Les termes de *disjonction* et de *conjonction* renvoient au concept sémiotique de jonction, la jonction réglant la relation d'état entre l'actant-sujet et l'actant-objet. Dans le cas de la disjonction, le sujet est séparé ou privé de l'objet de sa quête. Il y est conjoint lorsqu'il le possède (p. 183 et 262).

La relation entre le sujet – le poète-amant – et l'objet – la *puella* – étant tout l'enjeu de la thématique érotique, la fonction du discours de l'amant élégiaque est principalement de transformer un état initial de disjonction (il est séparé de sa maîtresse) en son contraire, soit que la conjonction n'ait pas encore eu lieu, soit qu'il tente de la rétablir.

³ Le discours du poète-amant épouse les dimensions de l'élégie. Il prend en charge le récit des circonstances qui motivent son énonciation. Il est souvent brièvement conclu au moyen d'un débrayage narratif qui rend compte de l'effet obtenu par la prise de parole.

⁴ Le mouvement général de l'intrigue amoureuse dans les *Amours* est oscillatoire, à l'image de la palinodie qu'offre le poème II, 9 au cœur du recueil. Nason aime ou hait au gré des caprices de Cupidon, qui tantôt accorde, tantôt refuse les plaisirs de l'amour : *gaudique ambigua dasque negasque fide* (v. 50). Voir *infra*.

⁵ Il y a même une troublante similitude entre la chute d'*Am.*, I, 4, où le poète demande qu'un mensonge lui masque le fait que sa maîtresse appartient à un autre (v. 69-70) et celle d'*Am.*, III, 14 où il la prie de nier ses infidélités (v. 41-50). Cette identité des discours aux deux extrémités du récit de la quête amoureuse montre la superfluité de l'achèvement d'un parcours narratif dans l'élégie érotique. Autre point commun entre les deux poèmes, à signaler en faveur d'une interprétation de l'élégie ovidienne comme mise en œuvre ludique de relations actantielles : la *puella* n'est nommément désignée ni au début (I, 3 ; I, 4) ni à la fin (III, 14) du recueil des *Amours*. Le recueil se clôt en la figeant dans l'anonymat d'une position actantielle qu'elle semble bien avoir occupée pour la

écartelé entre des aspirations contradictoires, l'amour et la haine que lui inspirent les infidélités de sa maîtresse. Un vers résume la dualité de ses sentiments :

*Tunc amo, tunc odi frustra, quod amare necesse est.*¹

Ce vers exprime le véritable statut de l'amour dans l'élégie. Quand Nason déclare qu'il ne peut pas ne pas aimer la *puella*, Ovide, avec ces verbes de sentiment employés absolument, laisse entendre qu'aimer est d'abord un état, une disposition nécessaire à la composition des vers élégiaques, comme l'indiquaient déjà les termes du contrat passé entre le poète et Cupidon, puis entre l'amant et la *puella*, en I, 1 et I, 3, deux scènes orchestrant l'acte de naissance des *Amours*. Cette formule qui, en position quasi conclusive, escamote l'objet de la quête amoureuse signifie à quel point il importe peu qu'elle aboutisse et explique que son déroulement ne soit pas le fil organisateur du recueil. La soustraction du récit à l'ordre chronologique et son inachèvement prouvent que raconter une histoire d'amour n'est pas la finalité du texte élégiaque². Nous avons dit que le sujet de la quête amoureuse agit par la parole, exerçant son talent oratoire pour conquérir son objet. Nous avons dit que l'élégie se confond avec ce discours dont il escompte le succès. En refusant à l'énonciateur la résolution de son statut de sujet de quête, l'élégie garantit le maintien des conditions de sa production. La répétition des épreuves amoureuses, dans la mesure où elle crée les occasions de discours, contribue indéfiniment à l'élaboration de l'*opus*.

Notons brièvement que la permanence de l'état amoureux ne se manifeste pas seulement, dans les *Amours*, par l'attachement indéfectible à une maîtresse inconstante. En dépit d'incessantes déclarations sur sa *fides*, Nason se découvre en maintes occasions aussi volage que son amie. L'élégie II, 4 révèle en lui une concupiscence qui s'étend à toutes les belles Romaines :

*Denique quas tota quisquam probat Vrbe puellas,
Noster in has omnis ambitiosus amor.*³

seule démonstration poétique, sans jamais s'incarner comme la Cynthia de Propertius, dont le poète prend congé en conclusion du livre III de ses *Élégies*.

¹ *Am.*, III, 14, 39. La traduction d'H. Bornecque – « Alors je t'aime, alors je te hais, mais en vain, parce que je ne peux pas ne pas t'aimer » – introduit le pronom complément d'objet dont le latin fait heureusement l'économie.

² Le recueil de Propertius donne précisément à réfléchir sur la vanité de l'achèvement de l'histoire d'amour. Si les trois premiers livres constituent un ensemble qui se conclut sur un adieu à Cynthia, le poète, poursuivant son œuvre élégiaque dans un quatrième livre, revient à sa maîtresse en 5, 7 et 8, comme si elle demeurait une matière nécessaire à sa création poétique. L'élégie 7 décrit une apparition du fantôme de Cynthia, avec une telle puissance d'évocation que la belle se réincarne et que les ébats des amants sont ressuscités dans le poème suivant. Ainsi le poète s'exerce-t-il à confirmer les prédictions du devin Horus qui lui assignaient l'élégie érotique. Voir *infra*, p. 242 sqq.

³ *Am.*, II, 4, 47-48 : « Enfin, toutes les femmes sans exception que l'on admire à Rome, toutes, mon amour les convoite. » On trouve une variante plus modeste de cet état en *Am.*, II, 10, où le poète aime deux femmes à la fois.

L'aveu de cette disposition condamnable aux yeux de la morale (*uitiis* au vers 2) se formule dans les mêmes termes qui expriment la dualité des sentiments inspirés par la *puella* :

*Odi nec possum cupiens non esse, quod odi.*¹

Nason recourt à nouveau à une tournure absolue – *odi* – et construit la forme active du participe présent *cupiens* avec un verbe d'état, *esse*, pour décrire la tension perpétuelle du sujet élégiaque, confirmée sur le mode hyperbolique cinq vers plus loin :

Centum sunt causae cur ego semper amem.

En multipliant par cent l'objet de la quête amoureuse, Ovide en dénonce le caractère factice, sans rien modifier cependant au ressort de l'élégie². S'il n'est plus possible, après lecture du poème II, 4, d'ajouter foi aux serments de fidélité que Nason adresse à une *puella*, du moins doit-on reconnaître que le poète-amant fait preuve d'une stabilité remarquable dans l'état de sujet de quête, l'inflation des objets en garantissant la perpétuation. Il n'est alors pas surprenant que ce sujet hypertrophié puisse envisager une exploitation littéraire infinie de son amour, comme le laisse peut-être entendre cette déclaration :

*Omnibus historiis se meus aptat amor.*³

Il y a donc, dans la « mise en intrigue » des amours de Nason, des indices qui révèlent que la quête amoureuse est conçue pour favoriser la première quête dans laquelle s'est engagé le sujet, poète et amant. En effet, l'objet – l'anonyme *puella* de l'élégie I, 3 – offre d'autant plus une *materies felix*, c'est-à-dire qu'il procure un matériau de construction d'autant plus fécond, pour réaliser l'ouvrage poétique, qu'il se dérobe plus longtemps à la conjonction désirée. Et il se dérobe d'autant mieux qu'il est un objet protéiforme⁴. L'œuvre reste ouverte tant que la saturation du désir du sujet est différée, les poèmes se succédant en une série extensible à l'infini. Elle ne connaît de clôture que sur décision du poète et pour des raisons dont nous

¹ *Ibid.*, 5. Dans le C.U.F., la ponctuation retenue par H. Bornecque (qui traduit « je hais et ne puis m'empêcher de désirer ce que je hais », ce qui ne rend pas compte de la virgule) invite à comprendre « Je déteste [mon vice] mais ne puis m'empêcher d'éprouver du désir, ce que précisément je déteste. » Adoptant une autre ponctuation, J. C. McKeown donne à *cupiens* une valeur concessive : « j'éprouve du dégoût, mais ne puis, bien que le désirant, ne pas être ce qui m'inspire du dégoût ».

² Ovide souligne ici de façon saisissante un trait qui n'appartient pas en propre à Nason. Cf. G. Luck (1959), p. 158. Qu'on songe aux objets d'amour successifs du poète-amant dans le recueil de Tibulle. *Am.*, II, 4, 10 doit surtout être rapproché de la déclaration de Propertius en II, 22, 18 : *mi fortuna aliquid semper amare dedit*, « mon sort à moi est de toujours aimer ». Notons qu'en I, 16, 47-48, l'expression *semper amans* traduisait l'indéfectible fidélité à Cynthia. La *lasciuia* d'Ovide le porte naturellement à privilégier l'emploi extensif de l'expression propertienne et à accentuer le trait d'humour de son aîné. Cf. K. Morgan (1977), p. 53. En *Hér.*, XV, 80, Ovide prêterait un aveu similaire à la poétesse Sappho, dont le lyrisme amoureux avait assuré la célébrité. Sur *semper amans*, voir W. Stroh (1971), p. 163.

³ *Ibid.*, 44. On comprendrait alors : « Mon amour se prête à tous les récits. »

⁴ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire, en *Am.*, II, 4, l'énumération des beautés susceptibles d'émouvoir le poète. (Pour une interprétation métapoétique de ces objets du désir de Nason, voir *infra*, p. 454, n. 4.)

rendrons compte en suivant le parcours poétique de Nason, et en exhibant le dispositif actantiel qui le régit.

Quand Nason rappelle en I, 1 son projet épique aussitôt contrarié par un caprice de Cupidon, il évoque brièvement certaine facilité d'écriture – l'adverbe *bene* l'indique au vers 17¹ – qu'il lui faut retrouver dans l'exercice d'un nouveau genre. L'ambition du poète est de produire une œuvre de qualité, qui lui assurera une gloire immortelle. Telle est la valeur attachée à l'objet poétique, ce à quoi le sujet aspire à être conjoint, affirmant son désir à maintes reprises et en prophétisant l'accomplissement². La gloire l'attend au terme du parcours dont le recueil des *Amours* réfléchit les étapes.

Le récit de l'aventure poétique de Nason le montre manipulé par un Destinateur qu'incarnent tour à tour Cupidon (I, 1 et II, 18), la *puella* (II, 1 ; 18), et les genres eux-mêmes (III, 1)³. Les scènes qui programment et redéfinissent au besoin la destination du sujet soulignent la structure en trois livres du recueil, et encadrent les performances poétiques que constituent les élégies. La sanction qui devrait clore le parcours poétique n'est pas plus représentée que dans le cas de la quête amoureuse, et ce pour une raison évidente : les performances de ses vers peuvent être mentionnées dans le parcours narratif de l'amant, qui trouve dans son talent poétique une arme précieuse pour la conquête de la *puella*, mais la sanction de l'*opus* sort du champ de l'*opus* et son succès ne peut qu'être anticipé sur le mode optatif. Il revient aux lecteurs de juger l'œuvre de Nason. La prédiction d'une gloire posthume, *topos* très répandu dans la littérature antique, peut s'interpréter comme tentative de manipulation du public par le poète. Elle relève de la même stratégie de séduction que l'annonce faite dans l'épigramme liminaire, où Ovide donne la parole aux *tres libelli* des *Amours* et justifie la dimension de l'*opus*, réduit de cinq à trois livres, par l'allègement de la peine du lecteur⁴, la litote masquant l'expression du désir de reconnaissance. Ainsi la structure du recueil est-elle *a priori* subordonnée à la conduite de la quête poétique et non à l'accomplissement de la quête

¹ Même observation en II, 1, 12 à propos de la composition d'une gigantomachie (*et satis oris erat*, « et je me sentais assez de souffle »), et en II, 18, 14 à propos d'une tragédie (*et huic operi quamlibet aptus eram*, « et j'avais pour ce genre d'excellentes dispositions »).

² *Am.*, I, 3, 25-26 ; 10, 62 ; 15, 7-8 et 41-42 ; III, 1, 65 ; 15, 4 et 20.

³ Le dispositif actantiel des *Amours* ne comporte pas d'anti-destinateur incarné dans une personnalité influente, qui opposerait un accomplissement de poète épique à la poursuite de l'œuvre élégiaque. La fonction assumée par Messalla dans les *Élégies* de Tibulle, par Mécène dans l'œuvre de Properce, est attribuée dans le recueil d'Ovide à la Tragédie personnifiée (*Am.*, III, 1). Ce choix manifeste le renoncement à l'insertion de la fiction du poète-amant dans le réel, exhibe le caractère artificiel des rôles qui composent le dispositif actantiel des *Amours*.

Sur le traitement du choix du genre dans les élégies programmatiques des *Amours*, voir M. Labate (1999).

⁴ *Am.*, Ép. lim, 3-4 : *Ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas, / At leuior demptis poena duobus erit*. « À supposer que maintenant tu n'éprouves aucun plaisir à nous lire, du moins ta peine sera diminuée des deux livres sup-

amoureuse, la longueur de l'*opus* étant commandée par le souci de convaincre le juge externe, le lecteur, présent dans l'épigramme liminaire¹, et non par la nécessité d'être exhaustif dans le récit de la quête amoureuse.

La prépondérance de la quête poétique sur la quête amoureuse éclaire la fonction de la *puella* des *Amours*. Objet de quête fictif, elle sert l'ambition du poète, qui aspire à la consécration littéraire, en lui fournissant le matériau thématique de l'élégie. Pour stimuler l'inspiration du poète (le désir de l'amant) et nourrir l'*opus* auquel il travaille (le contraindre aux performances discursives), la *puella* doit être un objet perpétuellement fuyant. Mais l'imbrication des deux quêtes crée un champ de réflexion du charme poétique, l'accueil que sa maîtresse réserve au poète-amant figurant dans l'œuvre sa propre réception. En lui échappant constamment, la *puella* met l'amant dans l'impossibilité de la circonscrire dans son désir, de la même façon qu'il n'est pas possible au poète de fixer le lecteur dans le sien. De ce double désir du poète et de l'amant, l'un et l'autre objet repousse la satisfaction dans un au-delà du texte où se déploient les stratégies de séduction.

- **Amor furtivus, amor deceptus**

L'étude des structures narratives des *Amours* a montré comment l'élégie met en scène une relation amoureuse, au sein de laquelle elle thématise l'incidence de son énonciation sur le parcours du sujet de l'énonciation et de l'objet qui se dérobe sans cesse à son désir. Il nous importe maintenant d'étudier comment elle figure cette relation de manière à produire les conditions de l'insatisfaction qui engendre le discours du sujet. Nous avons dit que l'amant prenait en général la parole pour remédier à un état de disjonction, pour établir ou rétablir la conjonction à laquelle il aspire. C'est la raison pour laquelle les acteurs de l'élégie vivent si souvent la situation idéalement frustrante de l'adultère.

Ovide le met en place dans le poème I, 4 des *Amours*. Au contrat par lequel Nason s'engage à servir fidèlement sa nouvelle maîtresse succède une scène qui révèle que la *puella* n'est pas une femme libre. Elle doit en effet assister au même banquet que le poète, en com-

primés. » J. C. McKeown (1989, p. 2) reconnaît dans ce *leuior* le témoignage de l'adhésion d'Ovide aux principes esthétiques callimaquéens.

¹ Le jugement du lecteur est régulièrement évoqué dans les élégies programmatiques qui ouvrent et ferment les livres des *Amours*, principalement à travers le *topos* de la gloire littéraire. Dans l'élégie de clôture, il est représenté, aux vers 11-14, sous la forme d'un éloge prononcé par un visiteur de Sulmone, patrie de Nason.

Sur les relations qu'Ovide, se dégageant de la poésie de cercle, instaure avec un large public amateur de littérature, voir M. Citroni, (1995).

pagnie d'un mari dont il se montre mal disposé à admettre la légitimité. La belle est prévenue : que le mari se fasse trop possessif et l'on verra Nason réclamer son dû :

*Oscula si dederis, fiam manifestus amator
Et dicam « mea sunt » iniciamque manum.*¹

Et pourtant, il lui faut reconnaître la terrible réalité de sa situation :

*Quod mihi das furtim, iure coacta dabis.*²

Ce poème initie un jeu spécifique à l'*amor furtivus*, où la maîtresse est instruite à communiquer avec son amant sans éveiller les soupçons de l'époux importun. Mais ces expédients sont un piètre remède au sentiment de frustration qui habite le poète :

*Ergo ego dilectam tantum conuiua puellam
Aspiciam ? tangi, quam iuuat, alter erit,
Alteriusque sinus apte subiecta fouebis ?*³

Il l'exprime vivement, dans une longue évocation du spectacle insupportable que lui offrira l'intimité physique du couple⁴, tandis que lui devra, si la *puella* est docile à ses consignes, se satisfaire de contacts furtifs : un pied discrètement effleuré (v. 16), ses lèvres buvant à la coupe où a bu sa maîtresse (v. 31-32), une brève caresse dans la bousculade du départ (v. 55-58).

Toutefois, l'expression de la frustration ne fait pas place au pathétique dans les élégies des *Amours*. La situation d'adultère engendre plutôt des scènes inspirées du répertoire comique et multiplie, pour le sujet, les occasions de déployer son talent rhétorique. En effet, autour du trio formé par la *puella*, son *uir* et l'amant, le recueil des *Amours* dispose tout un appareil de seconds rôles, servantes, gardiens, portiers, etc., dont Nason doit sans cesse s'assurer sinon la complicité du moins la neutralité⁵.

Les difficultés matérielles de la rencontre des amants créent par ailleurs un besoin, auquel l'élégie ovidienne répond en développant un discours didactique, dont le poème I, 4

¹ *Am.*, I, 4, 39-40 : « Si tu lui donnes des baisers, ouvertement, je me déclare ton amant. Je dirai : " Ces baisers sont à moi ", et je les revendiquerai comme ma propriété. »

² *Ibid.*, 64 : « Ce que tu m'accordes furtivement, tu seras contrainte de le lui accorder parce que c'est son droit. »

³ *Ibid.*, 3-5 : « Ainsi, je devrai me borner à regarder ma bien-aimée, comme un convive quelconque ! Le plaisir de te toucher sera réservé à un autre ! C'est près d'un autre que tu seras installée et, ton corps contre le sien, tu réchaufferas son sein. » Nous modifions la traduction d'H. Bornecque qui propose pour *apte subiecta* « voluptueusement couchée aux pieds d'un autre », de manière à rendre plus précisément le *apte*, terme inspiré par la jalousie, qui traduit la conjonction détestable du mari et de sa compagne.

En *Am.*, II, 5, dans une scène symétrique, où Nason occupe la position inverse de *vir* de la *puella*, il assiste, lors d'un banquet, au manège auquel elle se livre avec un amant occasionnel. Ce sont, cette fois, des baisers savants, *oscula iuncta*, qui suscitent chez le jaloux la représentation d'une conjonction tout aussi haïssable.

⁴ Pâris décrit une situation similaire en *Hér.*, XVI, 215-258. Aux vers 235-236, il exprime la douleur que lui inspire un spectacle dont il ne peut cependant pas détacher les yeux.

⁵ Nous faisons connaissance avec le portier en *Am.*, I, 6, avec le gardien en *Am.*, II, 2 et 3, avec les servantes en *Am.*, I, 11, 12 et II, 8, avec le mari en *Am.*, II, 19 et III, 4.

donne une première démonstration. On y voit Nason conseiller la *puella* sur la manière de circonvenir son mari. Ces *praecepta*, qu'on trouve déjà dans les œuvres de Tibulle et de Propertius, se généralisent chez Ovide au point de devenir la matière exclusive d'une élégie nouvelle, qui prend la forme d'un traité sur l'amour, l'*Art d'aimer*. Nason, fort de l'expérience acquise dans la fréquentation de Corinne, y dispense un enseignement des ruses qui permettront la réunion des amants. Le franchissement des obstacles qui se dressent sur le chemin de l'amour nécessite en effet un savoir-faire, une *ars*, dont seul peut se prévaloir l'amant aguerri¹. Adresse et habileté rhétorique, qui sont des qualités notoires des roués de la comédie, se développent chez les jeunes gens de l'élégie sous la pression de l'amour, et sur les conseils d'un expert. Grâce à elles, il devient possible de dérober quelques moments de plaisir et d'en préserver le secret, pour ces couples illégitimes dont le sort est si fréquemment illustré par l'élégie que *furtum* y est d'un emploi usuel pour désigner les relations amoureuses².

Nous avons présenté l'adultère comme une figuration possible de l'état disjonctif favorable à l'exécution de la performance discursive (et par conséquent poétique). Mais il tend, dans les œuvres d'Ovide, à s'imposer comme un trait définitoire de l'érotique élégiaque. L'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour* l'érigent même en principe, puisque leur enseignement est fondé sur le préalable d'une relation sans autre légitimité que le plaisir partagé³. C'est pourquoi le poète prend soin, dans le prologue de l'*Art d'aimer*, d'éloigner les matrones à qui cet ouvrage ne saurait s'adresser⁴. Il prétend viser le public des hommes dont l'eau et le feu n'ont pas fait des maris au sens légal⁵, et des tendres jeunes filles *quas pudor et leges et sua iura sinunt*⁶. L'auditoire auquel Nason destine ses leçons est en fait ce même peuple

¹ L'*Art d'aimer* fait longuement l'inventaire des moyens de joindre l'inaccessible maîtresse. Les conseils que Nason prodigue tour à tour aux deux sexes répondent, s'il faut en croire Propertius, à un besoin spécifiquement romain. Le poète a déploré les mœurs de sa cité, dans une comparaison où il oppose la femme romaine à la Spartiate si facilement abordable : tandis que l'une côtoie les hommes à la palestre et circule sans surveillance, l'autre, dit-il, « ne va qu'entourée d'une nombreuse escorte et l'on n'arriverait pas à la toucher du doigt » (*Él.*, III, 14, 29-30). Le poète écrit *nec digitum angusta est inseruisse uia*. Indépendamment des sous-entendus obscènes (Fedeli, 1985, *ad loc.*), l'expression *angusta uia* n'est pas sans évoquer la voie étroite de l'élégie (III, 1, 14) dont le but est justement d'ouvrir un accès à la *puella*.

² Le thème des ruses sera développé au chapitre II de la seconde partie.

³ D'où l'accusation portée contre Ovide, *obsceni doctor adulterii* (*Tr.*, II, 212).

⁴ *A.A.*, I, 33-34 : *Nos Venerem tutam concessaque furta canemus, / Inque meo nullum carmine crimen erit.* « Ce que nous chanterons, c'est l'amour que ne frappe pas la loi, ce sont les liaisons permises ; mon poème n'offrira rien de répréhensible. »

En *Tr.*, II, 243-250, Ovide reprend ces vers et réaffirme que son *Art* ne prescrit rien de contraire aux lois. Ce ne sont pas les brus romaines (*nurus*, v. 244), mais les courtisanes (*meretricibus*, v. 303) qui sont les destinataires de son enseignement.

⁵ *A.A.*, II, 598.

⁶ *A.A.*, III, 58. P. Veyne (1983) insiste sur le fait que la femme chantée par le poète appartient au monde des courtisanes, des affranchies, à qui la loi n'interdit pas d'aimer à leur convenance. Ovide précise, en *A.A.*, III, 483-484, la condition de ces *puellae* élégiaques, libres d'aimer et désireuses de tromper : *Sed quoniam, quamvis*

d'amants que représente la fiction élégiaque, hommes libres et femmes accessibles, à proportion de la surveillance qu'exerce, le cas échéant, celui qui s'arroge un droit de propriété sur elles. Nason désigne clairement, au livre II de l'*Art d'aimer*, le seul lien qui ait une valeur reconnue dans l'élégie :

*Non legis iussu lectum uenistis in unum ;
Fungitur in uobis munere legis Amor.*¹

L'amour ne saurait, dans la culture antique, se confondre avec l'institution du mariage, et il y aurait une grande indécence à évoquer la sexualité d'un couple légitime². L'adultère fournit à l'élégie ovidienne le cadre d'une complète liberté de jeu et d'expression. Les traités didactiques apprennent à entretenir ou interrompre une liaison, selon qu'elle satisfait ou non la jouissance de *gaudia mutua*. Nulle loi ne s'exerce avec autant de rigueur sur les protagonistes de l'élégie badine que celle du caprice amoureux. Outre les incidents propres aux liaisons clandestines, ce sont les fluctuations du désir et les stratégies qu'elles inspirent qui suscitent les péripéties des histoires d'amour.

Car il ne suffit pas à l'élégie de peindre l'*amor furtiuus*. Les ruses ne s'exercent pas contre les seuls opposants à l'union des amants, et le talent des acteurs du jeu érotique, leur pratique de l'*ars amatoria*, fait peser sur leur partenaire même la menace permanente d'une trahison. Pour figurer les conditions de la disjonction et provoquer les plaintes incessantes du sujet de l'énonciation, l'amour élégiaque revêt bien souvent le visage d'un *amor deceptus*.

De Catulle à Nason, le poète-amant court au-devant des déceptions, et s'inflige la torture d'une relation tumultueuse, en s'attachant à une belle infidèle. La vénalité est le premier motif invoqué pour expliquer ses trahisons. Régie par l'intérêt plus encore que par l'amour, la maîtresse élégiaque est experte dans l'*ars meretricia*³. En se liant à elle, le poète s'expose immanquablement à la concurrence d'une foule d'amants plus fortunés que lui. C'est d'eux qu'elle obtiendra les bijoux et les tissus précieux dont elle est si avide, tandis que son poète ne

uittae careatis honore, / Est uobis uestros fallere cura uiros... « Mais puisque sans porter la bandelette de l'épouse, vous prenez soin de tromper vos "maris"... »

¹ A.A., II, 157-158 : « Ce n'est pas un ordre de la loi qui vous a réunis dans un même lit ; votre loi à vous, c'est l'amour. »

² À cet égard est révélatrice l'élégie III, 13 des *Amours*, où figure la mention inattendue de l'épouse (*coniunx*) du poète. Sa présence semble être cause d'une disposition nouvelle de l'élégie, qui soudain, annonçant les *Fastes*, célèbre sérieusement le culte de Junon – divinité protectrice du mariage !

³ On connaît le rôle de mauvaise conseillère que joue la *lena* dans l'élégie. Cependant, la *puella* n'est pas sous sa dépendance et elle ne se prostitue qu'à sa guise. Le terme de *meretrix* lui est rarement appliqué (nous avons cité Tr., II, 303, où son emploi est nécessaire pour distinguer la *puella* élégiaque de la femme honnête, à qui l'*Art d'aimer* n'est pas destiné). La *meretrix* est même opposée à la *puella* de l'élégie, en Am., I, 10, 21 : l'une agit sous la contrainte du *leno*, tandis que l'autre vend librement ses faveurs. Elle l'est encore en III, 14, 9-12, où il est dit qu'elle manifeste plus de pudeur que ne le fait la *puella* dans sa débauche.

prétend pas donner de gages d'amour plus concrets que ses vers et ses protestations de dévouement¹. Aussi le trompe-t-elle sans scrupule, parfois même avec une telle effronterie que son amant doit implorer d'elle la discrétion que prescrit la décence².

Du reste, la femme peut-elle être fiable ? *Nulla diu femina pondus habet*, « la femme n'est jamais longtemps stable », affirme catégoriquement Properce en II, 25, 22. La nature féminine est réputée versatile et perfide. Aucune des maîtresses célébrées par les poètes élégiaques ne fait exception à la règle. Toutes ont déchiré le cœur de leur amant, malmené au gré de leurs caprices. Leur comportement se décrit dans les mêmes termes que celui du dieu de l'amour : instabilité, inconstance, qui contrastent avec la fidélité exemplaire dont s'enorgueillit le poète, *semper amans*. On peut juger des souffrances qui assaillent l'amant élégiaque par cette déclaration extraite de la première pièce du recueil de Properce. Il y oppose un *tutus amor*, auquel aspirent les êtres sensés, au sort que Cynthia lui inflige :

*Vos remanete, quibus facili deus annuit aure,
Sitis et in tuto semper amore pares.
In me nostra Venus noctes exercet amaras
Et nullo uacuius tempore defit Amor.*³

La sérénité d'un amour paisible est donc toujours refusée au poète-amant. Des tourments inéluctables marquent ses relations, sans cesse agitées par les périls de la clandestinité ou les caprices d'une *puella* cupide et volage. La situation serait propice au pathétique, si l'élégie ne privilégiait le ton du badinage. D'ailleurs, comment le malade inspirerait-il de la compassion, puisqu'il réclame son lot de tourments ? Le poète-amant aime le mal dont il souffre⁴. Nason, vigilant à se comporter en parfait élégiaque, multiplie les déclarations en ce sens. En *Am.*, II, 9, 25-26, il évoque la douceur du mal d'amour :

« *Viue, deus, posito, siquis mihi dicat, amore* »,
*Deprecer, usque adeo dulce puella malum est.*⁵

Dans l'élégie suivante, il en demande sa part :

*At mihi saeuus amor somnos abrumpat inertes...*⁶

¹ Cf. *Am.*, I, 10, 57-60.

² Cf. *Am.*, III, 3, 48 ; III, 14.

³ Properce, I, 1, 31-34 : « Vous, qui avez l'oreille du dieu, demeurez et jouissez, toujours en paix, d'un amour partagé. C'est moi que Vénus, notre déesse, tourmente au long des nuits amères ; il n'est pas un instant où l'amour me laisse quelque répit. »

⁴ Cf. G. B. Conte (1991), p. 88 : « *Il codice elegiaco vuole anche che l'amante-poeta sia un malato renitente alla cura : ama la sua sofferenza come quella che è sostanza, ma soprattutto condizione, del suo fare poesia, ché vivere senza sofferenza d'amore, sarebbe per il poeta restare senza parole, non più poeta.* »

⁵ « " Vis sans amour ". Si un dieu me tenait ce langage, je le prierais de m'épargner cette tristesse, tant est doux le mal que nous fait une belle. »

⁶ *Am.*, II, 10, 19 : « Pour moi, je veux que les tourments de l'amour m'arrachent au sommeil inerte... » Nous avons vu que la perturbation du sommeil marquait l'entrée de Nason dans l'univers de l'élégie. Si aimer et écrire l'élégie se confondent, rappelons le lieu commun qui décrit la création poétique comme une activité nocturne.

En *Am.*, II, 19, 8, il établit que la souffrance est un adjuvant de l'amour :

*Nil ego, quod nullo tempore laedat amo.*¹

Cette élégie qui clôt le livre II revêt une importance capitale, dans la mesure où elle programme les rôles qui assurent le bon fonctionnement du dispositif actantiel de l'élégie et par conséquent le déploiement des stratégies amoureuses. Le *uir* et la *puella* y sont interpellés tour à tour et vivement priés d'adopter une conduite conforme aux usages de l'élégie : l'époux doit être un gardien vigilant et jaloux, la maîtresse une rouée, aussi habile à abuser son amant que la Corinne de Nason, qualifiée de *uersuta* au vers 9, *callida* au vers 10. Les excellentes dispositions de Corinne sont érigées en principe de la séduction féminine :

*Siqua uolet regnare diu, deludat amantem !*²

Trompé par la *puella*, contraint par la surveillance du mari, le poète-amant se trouve ainsi voué à lutter sans fin pour conquérir les baisers de sa belle. L'état de disjonction dont il pâtit le plus souvent alimente sa tension de sujet de quête (*quod fugit, ipse sequor*³). Il peut à son tour endosser pleinement son rôle et assumer l'énonciation élégiaque, ses partenaires lui garantissant la matière de son discours, puisque l'une le dispose aux propos plaintifs ou caresants, l'autre l'oblige à recourir aux ruses verbales⁴, motifs dont le tissage compose l'élégie.

• Les amants des Héroïdes

Il nous faut maintenant, à la lumière des *Héroïdes*, vérifier la validité de notre thèse sur la production du discours, dans la fiction ovidienne, par thématization de la disjonction qui met le sujet amoureux dans la nécessité de parler.

Ces lettres qu'Ovide conçut en même temps qu'il composait les *Amours* constituent dans le corpus élégiaque une expérience inédite, comme le poète se plaît à le signaler au livre III de *l'Art d'aimer*⁵. L'œuvre est-elle pour autant étrangère au mode de fonctionnement des élégies de Nason, ou bien les amours célèbres dont elle donne une *retractatio* se plient-elles aux mêmes lois que les aventures sentimentales du poète-amant ? Nous nous fonderons sur

¹ « Non, moi, je n'aime pas ce qui jamais ne pourrait me causer un tourment. »

² *Am.*, II, 19, 33 : « Si une belle veut s'assurer un long empire, qu'elle sache se jouer de son amant. »

³ *Ibid.*, 36 : *Quod sequitur, fugio ; quod fugit, ipse sequor*, « ce qui me suit, je le fuis ; ce qui me fuit, c'est moi qui le poursuis. ». Ce trait est un lieu commun de la poésie érotique et une référence au modèle alexandrin dont se recommandent les élégiaques latins (cf. Théocrite, *Idylles*, VI, 17 ; Callimaque, *Épigrammes*, XXXI, 5-6).

⁴ *Ibid.*, 49-50 : *Speravi saepe futurum, / cum bene seruasses, ut bene uerba darem*. « J'ai souvent espéré que tu la surveillerais comme il faut et que, comme il faut, je donnerais le change. » Voir *infra*, p. 287 sq.

⁵ *A.A.*, III, 346 : « *Ignotum hoc aliis ille nouauit opus* », « c'est un genre inconnu avant lui et qu'il a créé. »

deux déclarations d'Ovide pour nous faire une première idée des écarts et des similitudes entre les deux recueils.

Voici d'abord un passage des *Remèdes à l'amour*, où le poète, pour se défendre contre les détracteurs de l'*Ars amatoria*, qui lui ont reproché une inspiration trop licencieuse (*Musa proterua*, v. 362), rappelle les règles de l'élégie. Il déclare aux vers 379-388 :

*Blanda pharetratos elegeia cantet Amores
Et leuis arbitrio ludat amica suo.
Callimachi numeris non est dicendus Achilles ;
Cydippe non est oris, Homere, tui.
Quis feret Andromaches peragentem Thaida partes ?
Peccat, in Andromache Thaida quisquis agat.
Thais in arte mea est ; lasciua libera nostra est ;
Nil mihi cum uitta ; Thais in arte mea est ;
Si mea materiae respondet Musa iocosae,
Vicimus, et falsi criminis acta rea est.¹*

Cette redéfinition générique à l'usage des lecteurs malveillants érige en règle le caractère badin de la matière élégiaque (*materiae iocosae*, v. 387), ici figurée par le personnage de Thaïs, une courtisane de la comédie apte à assumer le rôle programmatique qu'énonce le vers 380 : *Et leuis arbitrio ludat amica suo*. À ce personnage folâtre, le poète oppose une noble héroïne de l'épopée et de la tragédie, Andromaque, dont la tradition a entretenu l'image d'épouse aimante et fidèle par-delà la mort². La *puella* des œuvres érotiques d'Ovide, qu'elle ait pour nom, quand elle en reçoit un, Corinne comme l'inspiratrice des *Amours*, ou Chlidé ou Pitho ou Libas, mentionnées au titre d'exploits sexuels de Nason³, est, nous l'avons vu, une partenaire de jeu. À ce jeu, elle excelle d'autant qu'elle multiplie ruses et caprices. Tout la sépare d'une Andromaque, figure idéale de la matrone romaine⁴.

¹ « Que la caressante élégie chante les Amours armés d'un carquois et qu'une amie changeante y folâtre suivant son caprice. Ce n'est pas sur le rythme de Callimaque qu'il faut chanter Achille ; ta voix, Homère, n'est pas faite pour Cydippe. Qui supporterait Thaïs jouant le rôle d'Andromaque ? Erreur que de montrer Thaïs dans Andromaque. C'est Thaïs que chante mon *Art* ; mon badinage a toute licence ; je n'ai rien à faire avec les bandelettes ; c'est Thaïs que chante mon *Art*. Si ma muse n'est point au-dessous de mon sujet, les amourettes, à moi la victoire ; l'accusation ne tient pas. »

² On trouve exprimée chez Properce une opposition entre le personnage tragique de Médée et la Thaïs de Ménandre. La *lena* de IV, 5, (v. 41-44) conseille à la *puella* de ne point imiter Médée (*nempe tulit fastus ausa rogare prior*, « elle essuie dédains sur dédains pour prix de ses avances »), *sed potius mundi Thais pretiosa Menandri*, / *cum ferit astutos comica moecha Getas*, « mais plutôt la somptueuse Thaïs, cette courtisane qui dans les comédies de l'élégant Ménandre roule jusqu'aux fripons de Gètes ». Même affirmation de la supériorité du personnage de courtisane en matière de séduction dans la réplique de l'Élégie à la Tragédie, en *Am.*, III, 1.

³ *Am.*, III, 7, 23-24 (ces noms évoquent les séductions de l'amour). Il advient aussi que la partenaire du poète-amant soit une esclave. L'*Art d'aimer* envisage cette situation (I, 375-396), les *Amours* l'illustrent en II, 7 et 8 avec la coiffeuse Cypassis.

⁴ Que l'austère Andromaque ne se prête pas au badinage élégiaque, on en trouve encore l'affirmation en *A.A.*, III, 518-520 : « Pour nous, peuple enjoué, c'est une femme gaie qui nous séduit. Non, jamais, Andromaque, jamais Tecmesse, je ne demanderais à l'une de vous d'être ma maîtresse. » Cette déclaration oppose clairement l'héroïne élégiaque (*femina laeta*) et l'héroïne tragique (*maesta*). Elle implique évidemment qu'on s'interroge sur la généricité des *Héroïdes*.

Or, il est manifeste qu'une telle caractérisation de l'amante élégiaque ne s'applique pas aux *Héroïdes*. Aucune des épistolaires ne correspond à ce personnage de femme légère, pas même d'ailleurs la Cydippe callimaquienne mentionnée au vers 382. Pénélope, dont la lettre ouvre la série des *Héroïdes*, est aussi emblématique de la fidélité conjugale que la Troyenne Andromaque ; il en est de même de Laodamie, cette jeune épousée que la guerre de Troie a pour toujours privée de la compagnie de son mari¹. Il nous faut donc, en dépit des déclarations d'Ovide, considérer le badinage comme un élément fréquent mais non constant de l'élégie, et chercher un trait commun aux *Amours* et aux *Héroïdes*, dont l'appartenance au genre élégiaque n'est pas douteuse, puisque leur auteur les a lui-même placées sous le patronage de Cupidon.

En *Am.*, II, 18, dans une des *recusationes* qui scandent le recueil, Nason décrit ainsi son lot de poète à qui la pratique des genres nobles est rendue impossible par l'action conjugale de sa maîtresse et du dieu de l'amour :

*Quod licet, aut artes teneri profiteamur Amoris,
(Ei mihi ! praeceptis urgeor ipse meis)
Aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlxi
Scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
Quod Paris et Macareus et quod male gratus Iaso
Hippolytique parens Hippolytusque legant,
Quodque tenens Dido strictum miserabilis ensem
Dicat et Aoniam Lesbis amata lyram.*²

La première des œuvres mentionnées est sans doute le recueil des *Amours*³. Il est ici défini par une référence à la teneur didactique du discours du poète-amant (*artes profiteamur*). Pourtant, Nason est encore engagé dans l'acquisition de l'expérience sur laquelle l'*Ars amatoria* fondera son autorité. Aussi peut-il être directement affecté (*urgeor*) par les préceptes qu'il adresse – l'élégie suivante en est une illustration – aux partenaires du jeu amoureux dont il est le principal acteur en même temps que le rapporteur. L'idée même d'être victime de son propre enseignement est un emprunt à Tibulle, qui relève du ton badin de l'élégie subjective et

¹ *Hér.*, I et XIII. En *Am.*, III, 4, 23-24, Ovide donne en exemple la résistance de Pénélope aux prétendants. Pénélope et Laodamie sont citées ensemble comme modèles de la fidélité conjugale en *A.A.*, III, 15-18. Sur la valeur paradigmatique de Pénélope, matrone et chaste fileuse, cf. A. Barchiesi (1987), p. 73 ; 81 ; G. Rosati (1992), p. 88.

² V. 19-26 : « Donc, puisque c'est mon lot, j'enseigne les préceptes que me dictent le tendre Amour (hélas ! je sens tout le premier le cruel effet de mes conseils !), ou bien j'écris la lettre de Pénélope qui sera remise à Ulysse, et ton chagrin, Phyllis, quand tu te vois abandonnée, et ce que liront Pâris, Macarée, Jason si peu reconnaissant, Hippolyte et le père d'Hippolyte ; je répète les paroles de la malheureuse Didon, qui tient son épée nue, et de la Lesbienne, amie de la lyre éolienne. »

³ Nous nous rangeons au jugement d'H. Bornecque, suivi par J.-P. Néraudeau (1997a), en affirmant qu'il s'agit des *Amours*. Mais on estime souvent qu'Ovide fait plutôt allusion à l'*Art d'aimer*. Voir sur ce débat J. C. McKeown (1998), p. 385 sq.

souligne l'ironie qui lui est consubstantielle¹. La plainte du poète-amant, dans la parenthèse du vers 20, introduit plaisamment l'idée des tourments d'amour, rappelant ainsi qu'ils sont une composante nécessaire du jeu.

Les *Héroïdes* que Nason évoque ensuite ne reçoivent pas de caractérisation expresse. Leur contenu est suggéré par un catalogue de personnages que le poète dresse à la manière allusive des Alexandrins. Le lecteur averti en déduit qu'il s'agit de discours d'héroïnes célèbres (seule Sappho n'est pas une figure mythologique), adressés sous forme de lettres (*scribimus, legant*) à leur mari ou amant, pour exprimer des plaintes (*lacrimas, miserabilis*) suscitées par la trahison, l'abandon dont elles souffrent (*relicta, male gratus*). L'épée nue que Didon tient en main en parlant suggère une tout autre tonalité du discours que dans les élégies des *Amours*. Au ton de la plaisanterie se substitue le pathétique.

Il est vrai que les lettres du recueil sont empreintes d'une *grauitas* que leur confère l'origine littéraire des scripteurs : ils sont, pour la plupart, issus de la tragédie et de l'épopée. Les exceptions sont une nymphe phrygienne² et deux couples d'amants, tous hérités de la poésie alexandrine et subissant un sort propice au pathétique³. Autre exception, la poétesse Sappho, dont la lettre clôt la liste des *Héroïdes* simples, apparaît comme le double féminin du poète-amant : son destin illustre dans l'œuvre érotique d'Ovide la face tragique de l'amour doux-amer, dont Nason vit les aspects les plus légers. Les histoires de ces personnages semblant *a priori* ne pas se prêter aux fantaisies du *lusus* qu'Ovide pratique dans les *Amours* et l'*Art d'aimer*, une revue des situations qu'exploitent les *Héroïdes* nous aidera à en déterminer la matière élégiaque.

L'œuvre collecte essentiellement les plaintes de femmes éplorées⁴. Les unes connaissent une position semblable à celle de Pénélope et de Laodamie qui, privées d'un époux que la guerre a contraint à quitter le foyer conjugal, implorent tristement son retour. Ces malheureuses, que le sort a séparées de l'homme qu'elles aiment, ont pour nom Briséis, concubine d'Achille réclamée par Agamemnon, Hermione, promise à son cousin, Oreste, puis accordée à Pyrrhus contre son gré, ou encore Canacé, fille d'Éole, exposée au châtimement paternel après la découverte de son amour pour son frère Macarée, Hypermestre, la Danaïde, tenue enfermée

¹ Tibulle, I, 6, 9-10 : *Ipse miser docui, quo posset ludere pacto / custodes : heu ! heu ! nunc premor arte mea.* « Moi-même lui ai, pour mon malheur, enseigné l'art de tromper ses gardiens : hélas ! hélas ! me voici pris à mes propres artifices. » L'élégie I, 6 a également inspiré Ovide en II, 19, pour la leçon au *uir* de la *puella*.

² Sur les origines littéraires de la nymphe Oenone (*Hér.*, V), voir J.-C. Jolivet (1994), p. 17-30.

³ Léandre et Héro, *Hér.*, XVIII et XIX ; Acontius et Cydippe, *Hér.*, XX et XXI.

⁴ La fréquence notable du vocabulaire de la plainte (*queror, querela*) dans les lettres des héroïnes signe une appartenance au genre élégiaque que Sappho formule explicitement (*Hér.*, XV, 7). Cf. G. Rosati (1998), p. 35.

par son père, qui l'a jugée coupable d'avoir épargné son époux pendant la nuit de noces où elle avait ordre de le faire périr¹. D'autres sont des femmes trompées, déçues dans leur amour, comme Phyllis, Cénone, Hypsipyle, Didon, Déjanire, Ariane, Médée plus furieuse que triste², toutes épouses légitimes ou ayant reçu des gages d'un éternel amour et d'un mariage prochain³, toutes ensuite délaissées par un compagnon infidèle. À leur liste s'ajoute Sappho qui, malgré tout son art, n'a pas su retenir le jeune amant qui faisait sa joie.

Plus favorables au badinage que les situations souvent tragiques que nous avons évoquées, les amours illégitimes trouvent également une place dans le recueil. On y découvre Phèdre l'incestueuse, puis les auteurs des *Héroïdes* doubles, Pâris et Hélène, que le prince troyen invite à l'adultère, Léandre et Héro, fiancés à l'insu de leurs familles⁴. Leurs lettres développent les thèmes de l'*amor furtivus*. Ainsi la nécessité du secret qui doit préserver leurs amours y est-elle discutée. Phèdre argumente cyniquement sur les facilités que le lien de famille apporte à une relation clandestine⁵, Pâris souhaite pouvoir dissimuler sa passion « jusqu'à ce que des temps nous soient donnés qui ne mêlent point la crainte à la joie »⁶, Hélène implore la discrétion⁷, les fiancés du Pont, Léandre et Héro, souffrent d'avoir à se cacher⁸.

Restent Acontius et Cydippe, dont le lien a été frauduleusement noué par une ruse du jeune homme, à l'insu de la jeune fille. Leur correspondance a précisément pour objet la reconnaissance de sa légitimité. Le pathétique que l'état de santé de Cydippe autoriserait y cède le pas au badinage⁹.

Ce rapide examen des conditions que connaissent les amants des *Héroïdes* révèle dans le recueil une moindre monotonie que celle qu'on lui a souvent reprochée¹⁰. Les vingt et une lettres peuvent être ainsi divisées :

¹ *Hér.*, III, VIII, XI, XIV.

² *Hér.*, II, V, VI, VII, IX, X, XII.

³ *Non ego sum furto tibi cognita*, « Je n'ai pas, moi, été connue de toi par un larcin », proteste Hypsipyle en *Hér.*, VI, 43.

⁴ *Hér.*, IV, XVI, XVII, XVIII, XIX.

⁵ *Hér.*, IV, 137-138 : *Nec labor est celare, licet peccemus [...]* ; / *cognato poterit nomine culpa tegi*. « Ce n'est même pas la peine de cacher [...] notre amour, fût-il coupable : le nom de parenté saura couvrir notre faute. » Et encore, v.141-142 : *Non tibi per tenebras duri reseranda mariti / ianua, non custos decipiendus erit*. « Tu n'auras pas à te faire ouvrir dans les ténèbres la porte d'un mari féroce, ni de gardien à tromper. »

⁶ *Hér.*, XVI, 5-6 : *dum tempora dentur / laetitiae mixtos non habitura metus*.

⁷ *Hér.*, XVII, 155 : *Lude, sed occulte*.

⁸ *Hér.*, XVIII, 11-14 ; XIX, 171-172 : *Vel pudor hic utinam, qui nos clam cogit amare, / uel timidus famae cedere uellet amor !* « Ah ! puisse s'abolir ou cette pudeur qui nous contraint d'aimer en secret, ou cet amour qui craint d'être divulgué. »

⁹ *Hér.*, XX et XXI. Voir l'étude consacrée à ces lettres p. 343-353.

¹⁰ H. Jacobson (1974, p. 381 sqq.) étudie les variations qui brisent la prétendue monotonie des *Héroïdes*.

- Six d'entre elles peignent des souffrances provoquées par la décision d'un tiers, une cause politique dans le cas de Pénélope et Laodamie, le caprice d'un chef dans le cas de Briséis, l'autorité d'un père en ce qui concerne Hermione, Canacé et Hypermestre. Ces facteurs extérieurs à la volonté du couple sont comparables à la résistance que rencontre le poète-amant quand il se heurte au mari et aux gardiens de la *puella*. Les héroïnes, réduites à l'impuissance, écrivent pour exprimer leur désir d'être à nouveau unies à leur compagnon et lui demander d'y œuvrer¹. Ou bien, désespérant de vivre, elles lui confient le soin de recueillir leurs cendres².
- Huit autres exploitent les thèmes de *l'amor deceptus*. Elles traduisent le chagrin et la colère de femmes abusées par l'homme qui leur avait juré sa foi, et peuvent être rapprochées des élégies où Nason se plaint de l'ingratitude et des infidélités de sa maîtresse. Les propos que l'amant tient sur la nature volage des femmes s'inversent dans l'élégie féminine où ils visent le sexe fort³. Le caractère instable de l'être aimé, sa perfidie, sont incriminés⁴. Les lettres dénoncent la trahison, mais, si faible soit-il, elles expriment tout de même un ultime espoir, dans leur effort pour convaincre l'infidèle de revenir à celle qui le pleure.
- Enfin, sept lettres, si l'on y inclut le cas extraordinaire de Cydippe et Acontius, où la *puella*, prise par ruse, ignore elle-même qu'elle s'est engagée, illustrent *l'amor furtivus* sous un angle plus large que ne le permet le point de vue unique qui s'exprime dans les *Amours*. L'une offre l'occasion de surprendre une femme dans le rôle ordinairement dévolu aux hommes, puisque Phèdre renonce à la pudeur féminine pour solliciter Hippolyte. Les autres sont les *Héroïdes* doubles, où, pour la première fois dans l'œuvre érotique d'Ovide, une voix féminine répond au discours de l'amant.

La répartition que nous avons opérée, pour simplificatrice qu'elle soit, met néanmoins en évidence une similitude essentielle des situations d'énonciation dans les *Héroïdes* et dans les *Amours*. Tous les amants vivent, plus ou moins douloureusement, les tourments de la sé-

¹ *Hér.*, I, 2 : *ipse ueni*, « viens toi-même » ; III, 154 : [*me modo*] *domini iure uenire iube*, « ordonne-moi seulement devenir par le droit du maître » ; VIII, 24 : *ipse ueni* ; XIII, 161 : [*iuro*] *Me tibi uenturam comitem, quocumque uocaris*, « je jure que ta compagne te rejoindra, à tel lieu que tu l'appelles ».

² *Hér.*, XI, 123 sq ; XIV, 125-127 : *Vel fer opem, uel dede neci defunctaque uita / Corpora furtivis insuper adde rogis / Et sepeli lacrimis perfusa fidelibus ossa*, « ou bien porte-moi secours, ou bien donne-moi la mort, et, ensuite, mon corps privé de la vie, pose-le sur un bûcher furtif, puis ensevelis mes os baignés de tes larmes fidèles. » On notera l'emploi de l'adjectif *furtivus* appliqué au bûcher funèbre, qui se substitue tragiquement à la couche des amours clandestines ordinairement chantées par l'élégie.

³ G. Rosati signale et étudie ce retournement de perspective dans l'élégie au féminin (1998), p. 46 ; (1992), p. 79 sqq.

⁴ Il faut cependant noter qu'aux caprices des êtres, les lettres des *Héroïdes* tendent à adjoindre les caprices du sort. Il n'est pas rare que les épistoliers invoquent l'action du *fatum*, moteur essentiel des destinées humaines dans les genres nobles dont ces personnages sont originaires.

paration et de la privation. Leur condition commune permet de définir l'amour élégiaque comme la tension obsédante d'un être vers un autre, que des circonstances variables rendent difficilement accessible. Taraudés par la conscience de l'espace et du temps qui les tiennent éloignés de l'unique objet de leurs pensées, ils aspirent à connaître ou à retrouver le parfait bonheur de la fusion et comptent sur le pouvoir de la parole pour y parvenir. De même que le poète-amant des *Amours* confie à ses vers ou à ses discours le soin de le soustraire à l'état de disjonction dont il se plaint, les épistoliers des *Héroïdes*, dans un contexte imposé par la tradition littéraire et marqué par la tonalité du genre qui en a fixé la forme, recourent à la lettre pour s'ouvrir un accès à l'être aimé.

L'innovation d'Ovide est d'avoir introduit dans les récits de ces amours pour la plupart tragiques, et dont nul lecteur n'ignorait l'issue, un suprême instant de liberté individuelle, une interruption du cours inéluctable du destin, illusoirement suspendu au résultat d'une entreprise discursive. Le retrait du récit au profit du discours se marque par l'ellipse de la fin de l'histoire, rendue nécessaire par la nature épistolaire de l'*héroïde*, laquelle exclut la possibilité de décrire l'impact du discours sur son destinataire¹. La culture du lecteur est alors requise pour conclure le programme narratif que la lettre laisse en suspens². Cette ellipse est sans nul doute la plus belle trouvaille de la réécriture ovidienne. Il se peut qu'aux yeux du poète, elle soit une marque générique de l'élégie, puisque nous avons déjà noté l'inachèvement délibéré du récit des amours de Nason³.

En conclusion de cette étude sur la condition des amants dans l'élégie ovidienne, nous pouvons affirmer le rôle essentiel de la disjonction favorable à la production du discours élégiaque. Si l'*amor furtivus* est fréquemment représenté, dans les *Amours*, l'*Art d'aimer*, les *Remèdes à l'amour*, et dans une moindre mesure les *Héroïdes*, c'est que, traité dans l'esprit de la comédie, il favorise l'atmosphère ludique dont se réclame l'élégie légère, comme Ovide le rappelle à ses détracteurs dans la digression centrale des *Remèdes à l'amour*. Il soumet les amants au contrôle vigilant d'un *uir* et suscite en permanence un obstacle à leur réunion. Il en

¹ Exception faite des *Héroïdes* doubles qui déroulent un programme narratif plus complet Cf. G. Rosati (1998), p. 20.

² G. Rosati (1998, p. 5-30) relève quelques stratagèmes narratifs grâce auxquels Ovide comble les insuffisances de l'énonciation subjective et de la forme épistolaire, particulièrement dans les *Héroïdes* simples. Le poète procède le plus souvent par allusions, sous la forme d'anticipations prophétiques, de prétéritions, qui supposent un fonds culturel commun à l'auteur et à son public et sollicitent la complicité du lecteur. Ajoutons que les contraintes énonciatives stimulent l'ironie ovidienne. Elles suscitent en effet, par le truchement de mots à double entente, la surimposition à la communication amoureuse, assumée par la voix naïve de l'épistolière, d'un commentaire à destination du public, que les critiques ont souvent observé et diversement apprécié.

³ Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre III de cette partie, p. 190 sqq.

résulte pour le sujet de l'énonciation d'innombrables épreuves que l'élégie met en scène, la récurrence de l'état de disjonction entraînant la performance discursive. Mais l'obstacle qui s'interpose entre les amants n'est pas le ressort des seules élégies célébrant les amours clandestines. On en trouve une représentation douloureuse dans quelques *Héroïdes* qui exploitent l'arrière-plan épique de la guerre de Troie, ou tragique du conflit familial. L'*amor deceptus* décrit, quant à lui, un état de disjonction imputable à l'objet d'amour. Il occasionne maints discours et se prête aussi bien au traitement humoristique que lui réservent les élégies des *Amours* qu'au pathétique des *Héroïdes*.

L'état ou la menace de la disjonction assurent donc la cohérence thématique du corpus érotique que nous étudions. Toutes les histoires que nous conte l'élégie ovidienne ont en commun que leurs acteurs, amants illégitimes soucieux de cacher leurs rencontres, hommes ou femmes séparés de l'être aimé, ou trahis par lui, expérimentent la frustration. Celle-ci exerce une triple fonction, psychologique, dramatique et poétique : elle exacerbe le désir, motive l'entreprise de (re) conquête, et surtout inspire l'élégie qui, sous la forme d'un discours adressé, d'un monologue ou d'une lettre, en est l'incessante expression. Elle est à coup sûr le fondement de l'édifice élégiaque.

La fusion idéale

Nous avons dit que l'élégie trouvait généralement son inspiration dans l'expression d'un désir inassouvi de l'amant, représenté comme le sujet d'une quête insistante qui a pour unique visée la conjonction avec l'objet d'amour. Il est peu fréquent, au contraire, qu'elle célèbre l'union des amants¹. Dans l'état de séparation qu'il subit le plus souvent, le sujet de l'énonciation tend à fixer en images le bonheur d'un parfait unisson, d'une harmonie que ne contrarieraient ni les caprices de l'être qu'il recherche, ni l'influence d'un milieu corrompu. Ces images sont tantôt le produit d'une sensibilité personnelle, tantôt l'expression mythique d'un idéal collectif.

¹ Notons que pudique et discrète, l'élégie s'arrête à la porte de la chambre des amants heureux : *Ad thalami clausas, Musa, resiste, fores.* (A.A., II, 704.) Cf. R. Martin (1986), p. 212-214.

• *Images de bonheur*

Le manque élégiaque se nourrit d'un rêve, d'une promesse ou d'un souvenir à partir desquels chaque amant élabore une image de la fusion parfaite à laquelle il aspire. Le récit des amours de *Tibulle*, *Properce*, *Nason*¹, s'éclaire d'une scène de bonheur absolu qui donne la mesure de leurs espoirs et de leurs désillusions.

On connaît les tendres rêveries bucoliques sur lesquelles s'ouvre le recueil de *Tibulle*. Elles révèlent un idéal qui mêle les charmes de la vie rustique aux douceurs de l'amour. Le poète se voit rapporter dans les plis de sa robe une agnelle ou un chevreau égaré, ou bien encore écouter de son lit les vents qui soufflent furieusement, en pressant tendrement sa maîtresse contre sa poitrine². Au *dominam tenero continuisse sinu* de cette première élégie fait écho dans l'élégie suivante un *te dum liceat teneris retinere lacertis* qui formule le même souhait d'une union tendre et durable, plus forte que l'adversité³. Mais le rêve de *Tibulle* trouve toute son expression dans l'élégie I, 5, aux vers 19-36. Le poète est en plein désarroi. Il songe à la vie que, dans son égarement, il avait osé imaginer : un domaine agricole abriterait ses amours ; *Délia* y règnerait en parfaite intendante, jouant parfois avec un jeune esclave, d'autres fois recevant respectueusement le cher *Messalla* venu rendre visite. *Haec mihi fingebam*, conclut-il, ramené à la dure réalité d'une détestable trahison, et voyant fuir au loin ce rêve récurrent d'un bonheur fait d'amour et d'amitié conjoints, goûtés dans un décor rustique.

Properce ne dresse pas un tableau aussi imagé du bonheur auquel il aspire. Mais, chanteur d'une passion exclusive, il réclame sans cesse l'union la plus étroite. Il triomphe en I, 8, quand après avoir failli le quitter, *Cynthia* demeure auprès de lui :

*Nunc mihi summa licet contingere sidera plantis :
siue dies seu nox uenerit, illa mea est.
Nec mihi riualis certos subducit amores :
ista meam norit gloria canitiem.*⁴

En II, 15, il évoque des ébats dont le souvenir le met en joie, puis fait ce vœu :

Atque utinam haerentis sic nos uincire catena

¹ L'emploi du *cognomen* d'Ovide, *Nason*, nous permet de distinguer le personnage du poète-amant, de l'auteur des élégies qui le mettent en scène. Comme nous n'avons pas cette ressource s'agissant de *Tibulle* et *Properce*, nous emploierons l'italique pour désigner l'énonciateur des élégies tibulliennes et propertiennes.

² *Tibulle*, *Élégies*, I, 1, 31-32 et 45-46.

³ *Tibulle*, I, 2, 73 : le poète rêve d'une vie rustique et supporterait une terre inculte, « pourvu qu'il me soit donné de te serrer tendrement dans mes bras ».

⁴ *Properce*, I, 8, 43-46 : « Me voici maintenant au plus haut des cieux, foulant du pied les astres : que le jour, que la nuit vienne, elle est à moi ; pas de rival pour me supplanter ; je suis sûr de mon amour, et mes cheveux blancs aussi connaîtront un jour cette gloire. »

uelles ut numquam solueret ulla dies !¹

Composant le récit des aventures de Nason, Ovide s'est certainement souvenu du poème de Properce en *Am.*, I, 5². On peut considérer la poétique épiphanie de Corinne, unique description dans le recueil d'une union charnelle heureuse³, comme une scène fondamentale dont le souvenir alimentera la quête amoureuse de Nason⁴. La pièce n'est pas ordinaire. Elle est composée d'un récit bref et ne dévoile son intention pragmatique que dans le dernier vers, un vœu sans destinataire nommé, pour que « reviennent souvent pareilles méridiennes ! »⁵. Le style narratif de ce texte, d'autant plus remarquable que les narrations pures sont peu répandues dans les *Amours*, montre l'intériorisation de la scène, dont le récit ne permet d'ailleurs pas de décider s'il s'agit d'une scène vécue ou d'un phantasme.

Le décor dans lequel Corinne apparaît soudain incite à rapprocher *Am.*, I, 5 de l'élégie III, 5, autre poème narratif où Nason raconte un rêve qu'il a fait :

*Nox erat et somnus lassos submitit ocellos ;
Terruerunt animum talia visa meum.⁶*

Dans ce rêve malheureux, le poète se voit fuir la chaleur et rechercher l'ombre sous le feuillage des arbres ... *Fronde sub arborea sed tamen aestus erat* (v. 8). Alors – *ecce*, au début du vers 9 –, survient une génisse blanche, en qui l'interprète des rêves reconnaîtra Corinne. La référence symbolique à la chaleur⁷, avec le *Aestus erat* par quoi débute l'élégie I, 5, la mention du repos que cherche le poète (*Adposui medio membra leuanda toro*, v. 2), le présentatif *ecce*, au début du vers 9, qui introduit soudainement Corinne dans la chambre de Nason (*Ecce Corinna uenit*), semblent être des indices d'irréalité et plongent la scène dans une atmosphère onirique. Dans la clarté incertaine du demi-jour (v. 3-6), Nason s'abandonne sans doute à une rêverie érotique.

¹ II, 15, 25-26 : « Ah ! si tu voulais ! nous pourrions nous attacher, nous enchaîner l'un à l'autre par des liens que jamais le temps ne romprait. »

² La lutte de la maîtresse pour conserver sa tunique se rencontre dans les deux textes (Properce, II, 15, 5-6 ; *Am.*, I, 5, 13-14), ainsi que l'emploi répété des exclamatifs.

³ On mettra en rapport l'évocation lyrique d'*Am.*, I, 5 et la description du fiasco d'*Am.*, III, 7 (voir *infra*, p. 74 sqq.), où Nason s'exprime sur le ton humoristique dont il est coutumier.

⁴ P. Galand-Hallyn (1991) en donne une lecture métapoétique qui nous intéressera dans la seconde partie de notre étude.

⁵ V. 26 : *Proueniant medii sic mihi saepe dies !*

⁶ *Am.*, III, 5, 1-2 : « Il était nuit et le sommeil avait fermé mes paupières fatiguées ; cette vision effraya mon esprit. »

⁷ Ovide en révèle le sens par la bouche de l'interprète des rêves, en III, 5, 35-36 : cette chaleur est la chaleur de l'amour, *aestus amoris*. Si dans l'élégie III, 5 elle symbolise les tourments de la passion, elle semble ici annoncer de l'ardeur du désir. A. Videau-Delibes (1991, p. 134-137) signale chez les élégiaques un *topos* de l'*hiems* associé à la séparation, et un *topos* inverse, de la chaleur, lié à l'union. Ainsi, dans l'élégie, « un décor de chaleur doit connoter la co-présence » (p. 136).

Peu importe en définitive que le poète ait tenu Corinne dans ses bras ou qu'il ait cru le faire. Ce qui est livré au lecteur dans ce début des *Amours* est bien une vision de la conjonction idéale, de l'union rêvée avec la beauté :

*Singula quid referam ? Nil non laudabile uidi
Et nudam pressi corpus ad usque meum.*¹

La mémoire de ce moment de parfait bonheur assurera l'arrière-plan des aventures amoureuses qui vont suivre et leur confèrera tout leur relief.

Le même procédé est un élément générateur du pathétique des *Héroïdes*. La souffrance des amants séparés ou trahis se détache sur le fond d'un bonheur perdu qu'ils avaient espéré éternel, soit que l'objet de leur amour les ait volontairement trompés, soit que le sort les ait séparés de lui. Les lettres abondent en souvenirs des étreintes anciennes que l'esprit tente de ressusciter², en rappels des gages de fidélité ou des promesses de mariage auxquels on avait cru³, en évocations des derniers instants de la fusion, au moment du départ, quand celui qui partait semblait souffrir autant de la séparation que celle qu'il s'apprêtait à trahir⁴. Le récit que donne Phyllis du départ de Démophoon rend de manière insistante cette étroite union des amants, sur laquelle la suite des événements a jeté le discrédit :

*Ausus es amplecti colloque infusus amantis
Oscula per longas iungere pressa moras
Cumque tuis lacrimis lacrimas confundere nostras...*⁵

Pour exprimer la même idée, la nymphe Cénone recourt à une image végétale, rappelant à Pâris :

*Non sic adpositis uincitur uitibus ulmus,
Vt tua sunt collo brachia nexa meo.*⁶

¹ *Am.*, I, 5, 23-24 : « Mais pourquoi entrer dans tous les détails ? Je ne vis rien qui ne méritât d'être loué, et nue je la pris contre moi. »

Notons la surenchère par rapport au bonheur de Properce qui, en II, 15, 11 sqq., se plaint malgré tout que Cynthia s'obstine à coucher vêtue.

² *Hér.*, XIII, 105-106 ; 149-156 ; XV, 41-50 ; 123-134 ; et surtout XVIII, 53-120 : le récit de Léandre commence en ces termes, qui révèlent la fonction capitale de cette image de bonheur inspiratrice de l'action élégiaque : « Cependant, puisque vents et mer me refusent tout, je revis en esprit les premiers temps de mes larcins », puis il ajoute (v. 55) : *namque est meminisse uoluptas*. Héro répond en avouant les rêves mensongers qui lui procurent une brève volupté (XIX, 57-66).

³ *Hér.*, II, 31-42 ; III, 51-54 ; V, 21-30 ; IX, 137-142 (Les gages de l'amour qu'Hercule voua à Déjanire ne sont pas des serments de fidélité (!), mais les deux combats qui l'opposèrent à ses rivaux, Achéloüs et Nessus) ; X, 73-74 ; XI, 61-66 ; XII, 67-92.

⁴ *Hér.*, II, 91-98 ; V, 43-52 ; VI, 57-64. La scène d'adieu est particulièrement soumise à un code (cf. H. Jacobson, 1974, p. 385 sqq.), qui l'impose comme un trait générique de l'élégie. A. Videau-Delibes (1991, p. 23-49) en a étudié la transposition dans l'élégie des *Tristes*.

⁵ *Hér.*, II, 93-95 : « Tu osas m'enlacer, et, penché sur le cou de ton amante, joindre nos bouches pendant de longs moments, confondre tes larmes et mes larmes... »

⁶ *Hér.*, V, 47-48 : « L'ormeau n'est pas davantage embrassé par les vignes qu'on plante contre lui que ne furent noués tes bras autour de mon cou ». Même image pour exprimer la tristesse de la séparation en *Am.*, II, 16, 41-

Voilà donc le souvenir et parfois la vision obsédante qui hantent les amants des *Héroïdes* et avivent leur déception. Toutefois l'image du bonheur dans la fusion ne nourrit pas seulement les regrets et l'amer désespoir. Elle ne s'inscrit pas toujours dans un passé révolu, tandis que la certitude d'une privation définitive jetterait sur le présent la lumière la plus sombre. Elle peut être encore, dans nombre de lettres, une représentation possible de l'avenir. Nous avons suggéré qu'il y a là une structure originale de l'élégie ovidienne, la persistance d'une perspective heureuse, fût-elle la plus ténue, suspendant la fin d'un récit tragique connu du lecteur. Il importe, du point de vue de la genericité des *Héroïdes*, que Phèdre puisse penser rejoindre Hippolyte dans ses forêts ou habiter avec lui l'étroit territoire de Trézène¹, que Laodamie invente une scène de retrouvailles qu'elle appelle de tous ses vœux², de la même façon que le Nason des *Amours*, en II, 11, 43-56, imagine le retour de Corinne au moment où elle s'apprête à embarquer.

• *L'idéal élégiaque : un idéal au service de l'amour*

Cette aspiration permanente à l'état de conjonction, que traduisent des images récurrentes dont la plus expressive et la plus fréquente est celle de l'embrassement, explique que les amants élégiaques vouent une haine déclarée à tout ce qui peut entraîner la séparation d'avec l'objet de leur amour. Nous ne considérerons pas ici les motifs subjectifs qui peuvent détourner un être d'en aimer un autre ; nous nous intéresserons au contenu axiologique du discours élégiaque, aux valeurs que rejettent des individus marginaux en lutte contre les choix idéologiques de leur temps³.

Est détestable aux yeux de l'amant élégiaque ce qui peut entraver son amour et l'éloigner du giron de sa belle. Il est donc naturel qu'il pratique l'incivisme et se rebelle contre les devoirs que la société romaine assigne aux *iuvenes*. Les charges publiques, le service militaire sont des voies qu'il refuse énergiquement. Les motifs qui accompagnent ce refus sont des lieux communs de la littérature augustéenne : la condamnation de la guerre et de la cupidité.

42 : *Ulmus amat uitem, uitis non deserat ulmum ; / Separor a domina cur ego saepe mea ?* « L'ormeau aime la vigne, la vigne ne quitterait pas l'ormeau ; moi, pourquoi suis-je souvent séparé de ma maîtresse ? »

¹ *Hér.*, IV, 103-108. L'isthme de Corinthe, *tenuis tellus* (v. 106), semble bien fait pour héberger des amours élégiaques.

² *Hér.*, XIII, 113-120. *Quando erit ut lecto mecum bene iunctus in uno*, « quand sera-ce que, bien joint à moi dans le lit unique... ? », demande-t-elle, portée par une douce espérance.

³ À propos du discours idéologique des élégiaques, nous avons déjà renvoyé à J.-P. Boucher (1965), Chapitre I.

La guerre est honnie pour des raisons idéologiques : les élégiaques dénoncent la violence qu'elle engendre¹, la menace de mort qu'elle fait peser sur le genre humain en général et sur l'amant en particulier². Mais ils lui reprochent aussi d'être un facteur de séparation. *Tibulle*, arrêté par la maladie dans l'île des Phéaciens, voue aux supplices du Tartare quiconque a violé ses amours et souhaité pour lui *lentas militias*, « des campagnes qui [le] retiennent longtemps absent »³. *Propertius*, pour ne pas attrister Cynthia, renonce à accompagner Tullus dans son expédition militaire ; à la gloire des armes, il préfère le service de l'amour⁴.

Les *Héroïdes* évacuent la critique idéologique de la guerre au profit des motifs personnels dont elles révèlent l'importance déterminante dans l'univers élégiaque⁵. Pénélope est indifférente à la chute de Troie si son époux « ne doit pas finir d'être absent »⁶. Laodamie estime que Ménélas prend trop de peine pour celle qu'on lui a ravie et rappelle chaque guerrier dans ses foyers⁷. Les amantes élégiaques n'ont cure de l'intérêt patriotique. Elles ne s'en soucient que s'il sert leur amour. Toutes pourraient dire à l'homme qu'elles aiment ce que Laodamie écrit à Protésilas : *Bella gerant alii, Protesilaus amet*⁸. Cependant la guerre, qu'elles exècrent, peut à leurs yeux devenir tolérable à la condition qu'elle n'impose pas une séparation. Ainsi voit-on Laodamie tracer avec envie un tableau domestique de la guerre de Troie, imaginer le bonheur des épouses d'Ilion armant tendrement leur compagnon le matin et le recevant le soir sur leur sein⁹. Enfin la guerre est désirable quand la réunion des amants est

¹ Nason évoque avec insistance les mains rougies par le sang du *sanguine pastus eques*, le chevalier repu de sang que Corinne lui préfère, en *Am.*, III, 8, 9-22.

² Tibulle, I, 10, 13-14 : *Nunc ad bella trahor, et iam quis forsitan hostis / haesura in nostro tela gerit latere*. « Aujourd'hui on me traîne à la guerre, et déjà peut-être quelque ennemi porte le trait qui restera fixé dans mon flanc. » Dans les *Héroïdes*, les femmes de guerriers, Pénélope et Laodamie, disent les craintes que leur inspirent les fureurs du combat. La présence dans leurs lettres de ce *topos* élégiaque contribue à l'identification de leur appartenance générique. L'élégie IV, 3 de Propertius, lettre d'Aréthuse à un époux que la guerre éloigne d'elle a certainement influencé l'inspiration d'Ovide dans ces *Héroïdes*. Mais une influence alexandrine s'est sans doute exercée sur l'un et l'autre poète (on peut songer, par exemple, aux plaintes de la reine dans la *Boucle de Bérénice*). Sur une tradition hellénistique, voir J. Maurer (1990) ; P. E. Knox (1995), p. 17 sq.

³ Tibulle, I, 3, 82.

⁴ Propertius, I, 6, 29-30 : *Non ego sum laudi, non natus idoneus armis : / hanc me militiam fata subire uolunt*. « Je ne suis pas né pour la gloire, je ne suis pas né pour les armes : le service auquel m'oblige le destin, c'est celui de l'amour. »

⁵ Le traitement du thème de la guerre dans les *Héroïdes* est un bon révélateur du « rôle de la perspective », mis en évidence par H. Jacobson (1974), p. 349-362.

⁶ *Hér.*, I, 47-50.

⁷ *Hér.*, XIII, v. 47 : *Tu, qui pro rapta nimium, Menelae, laboras*, « Toi, Ménélas, qui prends trop de peine pour celle qu'on t'a ravie... » ; v. 128 : *Quo ruitis ? Vestras quisque redite domos*. « Où vous précipitez-vous ? Regagnez chacun vos demeures. »

⁸ *Hér.*, XIII, 82 : « Que d'autres fassent la guerre, Protésilas doit aimer. » Hélène adresse les mêmes recommandations à Pâris : *Bella gerant fortes ; tu, Pâris, semper ama.*, (*Hér.*, XVII, 256.)

⁹ *Hér.*, XIII, 135-146. Sa rêverie semble se nourrir des scènes homériques où Pâris rejoint Hélène, où Andromaque retrouve Hector.

à ce prix. Pâris est prêt à affronter les armées doriennes pour l'amour d'Hélène¹, Briséis et Hermione, enlevées à leur amant, l'encouragent à combattre pour hâter leurs retrouvailles².

Dans tous les cas, le traitement du thème de la guerre dans l'élégie indique qu'elle n'y est guère représentée comme une épreuve collective engageant le destin d'un peuple, ni comme dispensatrice d'une gloire qui rémunère la valeur personnelle – c'est le registre qu'exploite l'épopée –, mais considérée du point de vue du sujet élégiaque, selon qu'elle sert ou généralement dessert ses intérêts amoureux.

Un autre important motif de condamnation est la cupidité, que les élégiaques associent le plus souvent à la guerre, perçue comme un odieux moyen de s'enrichir. Cette association apparaît nettement dans l'élégie II, 3 de Tibulle où le terme dont la répétition anaphorique traduit l'étendue de l'avidité humaine est le mot *praeda*, qui désigne le butin de guerre :

*Ferrea non uenerem sed praedam saecula laudant ;
praeda tamen multis est operata malis ;
praeda feras acies cinxit discordibus armis ;
hinc cruor, hinc caedes mors propiorque uenit ;
praeda uago iussit geminare pericula ponto,
bellica cum dubiis rostra dedit ratibus...*³

La quête du profit motive les guerres, déchaîne les violences. On voit par le vers 35 qu'elle détourne aussi de l'amour (*uenerem*). Poussant les hommes à négliger les belles, la cupidité durcit les cœurs et leur vaut le qualificatif de *ferreus*, qui dans le vocabulaire de l'élégie s'applique à tout ce qui résiste à l'appel de l'amour. Ainsi de l'individu qui suscite l'étonnement indigné de Tibulle en I, 2 :

*Ferreus ille fuit qui, te cum posset habere,
maluerit praedas stultus et arma sequi.*⁴

¹ *Hér.*, XVI, 373-374 : *Nec tamen indignor pro tanta sumere ferrum / Coniuge ; certamen praemia magna mouent.* « D'ailleurs, prendre les armes pour une si belle épouse ne me déplairait pas : les grandes récompenses suscitent la lutte. »

² *Hér.*, III, 83-134, vers à propos desquels A. Barchiesi (1987, p. 77) écrit : « une querela élégiaque inédite, qui réévalue armes et gloire militaire » ; VIII, 15-26 : Hermione y rappelle que sa mère fut revendiquée par les armes, et affirme que « soutenir d'après combats pour la couche qu'il chérit, ce n'est pas une honte pour un époux ».

³ Tibulle, II, 3, 35-40 : « Ce siècle de fer célèbre non point Vénus mais la cupidité ; la cupidité cependant a travaillé à bien des maux : c'est la cupidité qui a mis aux mains des combattants farouches les armes de la discorde ; elle qui fait couler le sang, qui produit le meurtre, qui hâte la mort ; c'est la cupidité qui a poussé à doubler les périls sur la mer agitée lorsqu'elle adapta le rostre guerrier aux bateaux incertains... » Même lien entre la guerre et l'or en I, 10, 7-10.

⁴ Tibulle, I, 2, 65-66 : « Il était de fer, celui qui, pouvant te posséder, a préféré sottement aller au butin et aux armes. »

Mais la cupidité devient un puissant facteur de disjonction quand elle affecte les femmes, et c'est à ce titre qu'elle est si souvent dénoncée dans l'élégie¹. Le discours contre la soif de richesse se double alors d'une critique du luxe. Tibulle, qui s'est plaint en II, 3 que les jeunes filles préfèrent les riches², poursuit en II, 4, révélant le lien qui existe entre l'avidité féminine et la porte close à laquelle le poète-amant se heurte si souvent :

*O pereat quicumque legit uiridesque smaragdos
et niueam Tyrio murice tingit ouem !
Hic dat auaritiae causas et Coa puellis
uestis et e rubro lucida concha mari ;
haec fecere malas ; hinc clauim ianua sensit
et coepit custos liminis esse canis.*³

Propertius, à son tour, redoute la vénalité des belles, qui se vendent au plus offrant et méprisent l'amant pauvre. Il avertit Cynthia des dangers que représentent pour leur amour les parures trop coûteuses, l'assurant qu'elle fera toujours le charme et la grâce de sa vie, *taedia dum miserae sint tibi luxuriae*, « du moment qu'[elle] méprise ce misérable luxe »⁴. Lorsque les dangers se concrétisent dans la personne d'un préteur de retour d'Illyrie, le poète s'insurge :

*Ergo muneribus quiuis mercatur amorem ?
Iuppiter, indigna merce puella perit !
Semper in Oceanum mittit me quaerere gemmas
et iubet ex ipsa tollere dona Tyro.
Atque utinam Romae nemo esset diues et ipse
straminea posset dux habitare casa !
Numquam uenales essent ad munus amicae
atque una fieret cana puella domo.*⁵

En III, 13, son propos se généralise et devient un avertissement prophétique : Rome se perd car « on a laissé par trop le chemin libre au luxe »⁶.

Ovide reprend le thème de la cupidité féminine. Le profit est le but que la *lena* d'*Am.*, I, 8 assigne aux relations d'une femme avec un homme. L'élégie I, 10 montre une *puella* ac-

¹ Ou les jeunes garçons, comme Marathus en I, 9. Sur l'origine hellénistique du *topos*, voir M. Myerowitz (1985), p. 119 ; B. Boyd (1997), p. 104 sqq.

² Tibulle, II, 3, 49 : *Heu ! heu ! diuitibus uideo gaudere puellas.*

³ Tibulle, II, 4, 27-32 : « Ah ! périclisse quiconque recueille les vertes émeraudes et teint avec la pourpre de Tyr une blanche toison ! C'est lui qui irrite l'avidité des jeunes filles, ce sont les tissus de Cos et la brillante coquille de la mer Rouge ; voilà ce qui les a rendues mauvaises ; dès lors la porte a senti la clef et le chien a commencé à monter la garde sur le seuil. »

⁴ Propertius, I, 2, 31-32.

⁵ Propertius, II, 16, 15-22 : « Ainsi donc, avec de l'argent, le premier venu achète l'amour comme une marchandise ? ô Jupiter, quelle honte ! une femme qui se vend ! sans cesse il me faudrait aller lui chercher des perles jusque dans l'Océan ; elle veut que la pourpre qu'on lui offre vienne de Tyr. Ah ! plutôt au ciel qu'à Rome personne ne fût riche et que le prince lui-même pût habiter une chaumière ! il n'y aurait pas de présents, pas d'amies vénales et la femme se verrait en cheveux blancs sans changer de foyer. »

⁶ Propertius, III, 13, 4 : *luxuriae nimium libera facta uia est.*

quise à ce principe. En III, 8, le mal affecte la société tout entière, et le poète produit sa propre diatribe contre la richesse. Il y reviendra brièvement au livre II de l'*Art d'aimer* (v. 277), déclarant par antiphrase de ce siècle trop épris d'or : *Aurea sunt uere nunc saecula*, « Notre âge est vraiment l'âge d'or ».

• *Les élégiaques et l'âge d'or*

Le jeu de mots d'Ovide, qui substitue un *aurea saecula* au *ferrea saecula* tibullien, attire notre attention sur un mythe souvent évoqué dans la poésie augustéenne. L'élégie a détourné à son profit le mythe hésiodique des races et fait de l'âge d'or le symbole de l'harmonie dont rêve tout amant en proie aux tourments que dispense l'âge de fer. Le règne de Saturne fournit le modèle d'un état de société représentatif de l'idéal élégiaque.

Tibulle en donne une description dans l'élégie I, 3, quand il se peint retenu à Corcyre par la maladie, et contraint de renoncer à rejoindre Messalla et sa cohorte prétorienne sur les bords de la mer Égée. Voici les vers qui décrivent cet âge d'or révolu :

*Quam bene Saturno uiuebant rege, priusquam
tellus in longas est patefacta uias !
Nondum caeruleas pinus contempserat undas,
effusum uentis praebueratque sinum,
nec uagus ignotis repetens compendia terris
presserat externa nauita merce ratem.
Illo non ualidus subiit iuga tempore taurus,
non domito frenos ore momordit equus,
non domus ulla fores habuit, non fixus in agris,
qui regeret certis finibus arua, lapis ;
ipsae mella dabant quercus, ultroque ferebant
obuia securis ubera lactis oues.
Non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem
immiti saeuus duxerat arte faber.
Nunc Ioue sub domino caedes et ulnera semper,
nunc mare, nunc leti mille repente uiae.¹*

¹ Tibulle, I, 3, 35-50 : « Qu'on vivait heureux sous le règne de Saturne, avant le temps où de longues routes se sont ouvertes sur la terre ! le pin n'avait pas encore bravé les ondes azurées ni présenté aux vents le gonflement de la voile déployée ; errant à la poursuite du gain en des terres inconnues, un nautonier n'avait pas encore chargé son vaisseau de marchandises étrangères. Ce temps-là n'a pas vu le taureau vigoureux subir le joug, le cheval mordre le frein de sa mâchoire domptée ; les maisons n'avaient point de porte, on n'enfonçait point de pierre dans les champs pour marquer exactement les limites des propriétés. D'eux-mêmes les chênes donnaient du miel, et spontanément les brebis venaient offrir le lait de leurs mamelles aux hommes qui n'avaient pas de souci. Il n'y avait pas d'armées, pas de colère, pas de guerres, et l'art inhumain du forgeron cruel n'avait pas façonné l'épée. Aujourd'hui, sous la domination de Jupiter, ce sont des meurtres et des blessures toujours, aujourd'hui c'est la mer, aujourd'hui mille voies s'ouvrent brusquement qui conduisent à la mort. »

L'évocation d'une société ignorant le luxe, la guerre et le vol se rencontre aussi en I, 10, 7-10.

Il apparaît que la représentation de ce passé merveilleux réunit les conditions du bonheur élégiaque¹. Et d'abord nul chemin ouvert sur la mer par la cupidité humaine. La navigation est traditionnellement considérée comme une invention déplorable qui inaugura des temps de violence. Cet art apparut avec la fin de la bienheureuse autarcie qu'assurait une terre féconde, produisant en abondance et sans l'intervention des hommes². Son développement favorisa les guerres et la recherche avide des richesses. On sait que les élégiaques entretenaient une haine déclarée de la guerre et de l'argent. Ils recourent donc au lieu commun de la condamnation de la navigation, d'autant plus volontiers que la mer ouvre aux hommes et aux femmes de trompeuses voies³ par où fuir les embrassements de l'être qui les aime⁴.

En *Am.*, III, 8, Ovide énumère les *topoi* de l'âge d'or, ignorance des richesses, simplicité de l'existence, et conclut l'évocation du règne de Saturne par la mention d'un monde où les hommes bornaient leurs déplacements à la terre ferme :

*At cum regna senex caeli Saturnus haberet,
Omne lucrum tenebris alta premebat humus ;
Aeraque et argentum cumque auro pondera ferri
Manibus admorat nullaue massa fuit.
At meliora dabat, curuo sine uomere fruges
Pomaque et in quercu mella reperta caua.
Nec ualido quisquam terram scindebat aratro,
Signabat nullo limite mensor humum ;
Non freta demisso uerrebant eruta remo :
Ultima mortali tum uia litus erat.*⁵

¹ Notons au passage, dans la description de Tibulle, le détail des maisons ouvertes – *non domus ulla fores habuit*, v. 43 –, qui prend un sens bien particulier dans le cadre de l'élégie, dont un motif majeur est le *paraklausithyron*. Le thème est développé en II, 3, 71 sqq.

² Cf. Virgile, *Géorgiques*, I, 125-146.

³ *Fallacis uias*, *Am.*, II, 11, 8. Ce thème est abordé dans le cadre du traditionnel *propemptikon*.

⁴ Dans une élégie funèbre à la mémoire de Paetus, un ami négociant qui a péri dans un naufrage, Propertius s'exclame en guise de conclusion (III, 7, 71-72) : *At tu, saeue Aquilo, numquam mea uela uidebis ; / ante fores dominae condar oportet iners*. « Cruel Aquilon, jamais tu ne me verras déployer de voiles : il faut que mon corps repose devant la porte de ma maîtresse. »

⁵ *Am.*, III, 8, 35-44 : « Au contraire, quand le vieux Saturne régnait sur les cieux, toutes les richesses étaient cachées dans les profondeurs ténébreuses de la terre ; l'airain, l'argent, et avec l'or, les masses de fer touchaient à l'empire des mânes, et l'on n'entassait pas les métaux. Mais la terre donnait des biens plus précieux : des moissons sans le secours du soc recourbé, des fruits et du miel découvert dans le creux d'un chêne. Personne ne déchirait la terre à grand renfort de charrues ; aucun arpenteur ne délimitait les parcelles du sol ; on ne plongeait pas dans la mer des rames qui la battent et la soulèvent ; ses rivages étaient, pour les mortels, la route extrême. »

On trouve une *retractatio* de ce morceau au livre I des *Métamorphoses* (v. 89-112). J. Fabre-Serris (1995a, p. 44-55) étudie le texte d'Ovide en le comparant à ses modèles grecs et latins, particulièrement Virgile. Cette confrontation lui permet de dégager la position que le poète adopte relativement au discours idéologique qui présentait Auguste comme le restaurateur de l'*aurea aetas*. Dans le cadre de notre enquête, nous nous contenterons d'observer l'inscription du thème de l'âge d'or dans la thématique érotique de l'élégie. Il est manifeste que cette époque d'aimable abondance et d'innocence s'oppose en tous points au monde où évolue le poète-amant, dans la perpétuelle menace de la rupture et de la trahison, et qu'elle est par conséquent la conception mythique la plus apte à représenter l'idéal de plénitude auquel tout amant aspire.

Le dernier vers de ce morceau – *Vltima mortali tum uia litus erat* – est à rapprocher d'un distique d'*Am.*, II, 11 où Nason tente de dissuader Corinne de prendre la mer, en l'avertissant des dangers qu'elle comporte :

*Litora marmoreis pedibus signate, puellae ;
Hactenus est tutum ; cetera caeca uia est.*¹

Ce que le mythe de l'âge d'or offre à la rêverie des élégiaques est la vision d'un monde aux proportions réduites, clos sur lui-même (pas de longues routes ouvertes sur la terre), ignorant tout encore des activités redoutables, combats et périples, qui seront chantées dans l'épopée, dispensant une vie facile et paisible à une humanité dépourvue de vices et apte à goûter le bonheur². Il est aisé d'imaginer que, dans ce monde oisif, on s'adonnait à l'amour sans connaître la privation. Properce, sans toutefois mentionner le règne de Saturne³, trace un tableau charmant des galanteries d'un temps où l'avidité ne gouvernait pas les cœurs :

*Felix agrestum quondam pacata iuuentus,
Diuitiae quorum messis et arbor erant !
Illis munus erant decussa Cydonia ramo
et dare puniceis plena canistra rubis,
nunc uiolas tondere manu, nunc mixta referre
lilia uirgineos lucida per calathos
et portare suis uestitas frondibus uuas
aut uariam plumae uitricoloris auem.
His tum blanditiis furtiua per antra puellae
oscula siluicolis empti dedere uiris.
Hinnulei pellis totos operibat amantis
altaque natiuo creuerat herba toro
pinus et incumbens lentas circumdabat umbras ;
nec fuerat nudas poena uidere deas ;
Corniger atque dei uacuum pastoris in aulam
dux aries saturas ipse reduxit ouis ;
dique deaeque omnes, quibus est tutela per agros,
praebebant uestris uerba benigna focis :
« Et leporem, quicumque uenis, uenaberis, hospes,
et si forte meo tramite quaeris auem :
et me Pana tibi comitem de rupe uocato,
siue petes calamo praemia, siue cane. »⁴*

¹ *Am.*, II, 11, 15-16 : « C'est sur le rivage que vos pieds blancs comme le marbre doivent marquer leur empreinte, jeunes beautés : lui seul offre toute sûreté ; partout ailleurs la route est dangereuse. »

² M. J. Bénéjam (1980, p. 102) parle d'un « temps auroral et paradisiaque de l'absolue liberté ».

³ La présence des dieux aux côtés des hommes, dans ce tableau d'une société qui ignore la corruption, manifeste sans doute l'influence de Catulle sur Properce (c. 64, v. 384-408).

⁴ Properce, III, 13, 25-46 : « Heureuse jadis la pacifique jeunesse des champs dont les récoltes et les arbres étaient la seule richesse. Pour eux, c'était un cadeau que des coings pris à même la branche, que de pleins paniers de framboises pourprées ; on cueillait des violettes, on rapportait pêle-mêle des lis transparents dans les corbeilles des vierges avec des raisins vêtus de leur frondaison ou bien quelque oiseau au plumage coloré, brillant comme le verre. C'étaient les offrandes d'amour que les femmes d'alors, par les grottes furtives, payaient de leurs baisers aux hommes des campagnes. La peau d'un jeune faon recouvrait les amants, l'herbe haute leur faisait un lit naturel et, sur eux penché, un pin répandait tout autour de molles ombres. Ce n'était point un crime alors de voir les déesses nues ; le pâtre était dieu et, cornes hautes, prenant la tête du troupeau, à la bergerie vide

Les idylles dans les grottes furtives (*furtiua per antra*), les offrandes puisées dans la nature, la familiarité avec les divinités agrestes évoquent cette fois, plutôt que l'âge d'or, le monde de convention où se meut la poésie pastorale. C'est un monde que l'élégie ne peint que pour exprimer par contraste les vicissitudes de l'amant moderne. Nason rappelle ironiquement au lecteur la réalité de son époque quand, faisant la liste des cadeaux qu'il convient de faire à une belle, il dénonce tout à la fois le caractère artificiel de présents inspirés par un univers désormais strictement littéraire, et le peu d'effet qu'ils produisent sur les jeunes Romaines :

*Dum bene diues ager, dum rami pondere nutant,
Adferat in calatho rustica dona puer ;
Rure suburbano poteris tibi dicere missa,
Illa uel in Sacra sint licet empti uia ;
aut uuas aut quas Amaryllis amabat
(At nunc castaneas non amat illa) nuces...¹*

Il faut sans doute voir dans la figuration d'un passé idéal un procédé élégiaque qui permet l'expression d'un rêve, le rêve d'un monde doux et tendre comme un giron où se tiendraient blottis les couples amoureux. *At nunc*, écrivent les poètes, brisant ainsi l'improbable illusion, et la vision enchanteresse fait place à la peinture d'une réalité aussi hostile que le tranchant du fer. Alors l'amant doit s'efforcer pour conquérir sa maîtresse et lutter sans répit pour la garder.

• *Nécessité de la disjonction*

Il appartient à Ovide d'avoir dénoncé le mythe et proclamé son goût pour le présent. C'est au livre III de l'*Art d'aimer*, dans un vibrant éloge du *cultus* dont les *Cosmétiques pour le visage de la femme* ont donné une version similaire :

*Prisca iuuent alios ; ego me nunc denique natum
Gratulor ; haec aetas moribus apta meis,
Non quia nunc terrae lentum subducitur aurum,
Lectaque diuerso litore concha uenit,*

le bélier ramenait seul les brebis rassasiées. Et les dieux et les déesses qui protègent les champs n'avaient pour vous et vos foyers que paroles accueillantes ; ils vous disaient : « Qui que tu sois, étranger, viens et chasse le lièvre ; dans mes sentiers, si tu veux, tu prendras aussi l'oiseau ; appelle-moi et moi, Pan, je serai ton compagnon ; du haut de mes rocs, j'accourrai pour seconder ta chasse, au glau comme au chien. » »

Il traite ici dans le respect des conventions une utopie qu'il semble bien dénoncer ailleurs. En II, 32, 52, il affirme en effet sur un ton désabusé que les femmes péchaient déjà sous le règne de Saturne.

¹ A.A., II, 263-268 : « À l'époque où la campagne étale ses richesses, où les branches plient sous le poids [des fruits], qu'un jeune esclave lui apporte une corbeille pleine de cadeaux rustiques. Tu pourras dire que tu les as reçus de ta campagne, eussent-ils été achetés sur la Voie Sacrée ; qu'il apporte des raisins ou ces châtaignes qu'aimait Amaryllis ; mais aujourd'hui elle ne les aime plus. »

Ces vers sont à rapprocher de ceux que Propertius adresse au Virgile des *Bucoliques* en II, 34, 67-72. Cf. v. 71 : *Felix, qui uilis pomis mercaris amores !* « Heureux toi qui achètes l'amour au prix de quelques fruits ! »

*Nec quia decrescunt effosso marmore montes,
Nec quia caeruleae mole fugantur aquae,
Sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos
Rusticitas priscis illa superstes auis.*¹

Dans ces vers, les traditionnels griefs contre la recherche excessive du luxe qui s'est développée dans l'âge de fer sont balayés au profit d'une apologie de l'élégance, précédemment illustrée par l'exemple des nobles édifices dont s'enorgueillit la Rome moderne². Si Nason s'adresse alors aux femmes, à qui il recommande de prendre soin de leur corps, il est certain que le mot *cultus*, employé une première fois aux vers 101 et 102 à propos des vignes et des moissons, doit se comprendre dans un sens général³ : le poète prend parti en faveur du *labor*, ou plus exactement de l'*ars*, qui corrige les insuffisances d'une nature rustique où les dieux ont trop parcimonieusement répandu la beauté⁴. Il revient à l'effort et à l'ingéniosité des hommes d'y suppléer.

Pour éclairer la position ovidienne, il nous faut citer les vers qui encadrent l'évocation de la fin de l'âge d'or, dans la première *Géorgique*. Il y est question de la difficulté du travail agricole. Virgile a d'abord annoncé :

... *Pater ipse colendi
haud facilem esse uiam uoluit primusque per artem
mouit agros, curis acuens mortalia corda,
nec torpere graui passus sua regna ueterno.*⁵

L'heureux effet des soucis sur l'intelligence humaine se trouve confirmé par la naissance des arts avec la disparition des conditions faciles que garantissait l'âge d'or :

*Tum uariae uenere artes : labor omnia uicit
Improbis, et duris urgens in rebus egestas.*⁶

¹ *A.A.*, III, 113-128 (les vers cités sont les vers 121-128) : « Que d'autres donnent leurs sympathies au passé ! Moi je me félicite de n'être venu au monde que maintenant. Ce siècle convient à mes goûts. Est-ce parce que de nos jours on arrache de la terre l'or malléable, qu'on fait venir de divers rivages des coquillages choisis, que nous voyons décroître les montagnes à force d'en extraire du marbre, et que nos mûles mettent en fuite les flots bleus ? Non, c'est que l'on a soin de son corps et notre temps ne connaît plus cette rusticité qui survécut [long-temps] à nos premiers aïeux. » Même constat en *Med.*, 3-17.

² *Ibid.*, 115-120.

³ On trouve les mêmes *exempla* dans le prologue des *Med.* qu'au livre III de l'*A.A.* : avant d'aborder les soins du visage, Ovide mentionne les travaux agricoles, les ornements architecturaux, l'artisanat de luxe. L'anaphore du substantif ou de l'adjectif *cultus* (v. 3, 5, 7) unit les différents domaines.

⁴ *Forma dei munus*, v. 103. Nous reviendrons sur la signification métapoétique de ce passage dans la seconde partie de notre étude, p. 410 sqq.

⁵ Virgile, *Géorg.*, I, 121-124 : « Le Père des dieux lui-même a voulu rendre l'agriculture difficile ; le premier il a fait méthodiquement remuer les terres, en aiguissant par les soucis l'intelligence des mortels, et il n'a pas permis à son empire de s'engourdir dans une lourde torpeur. »

⁶ *Ibid.*, 145-146 : « Alors parurent les différents arts. Un travail acharné vint à bout de tout, ainsi que le besoin pressant dans une dure condition. »

Ce que Virgile écrit à propos du travail des champs et des diverses techniques que le besoin a fait naître pourrait aussi bien constituer un programme de l'élégie. Un accès difficile à l'être aimé, une intelligence aiguisée par les soucis que procure un amour sans répit, *amor improbus*, le recours aux artifices et à l'art – *per artem* – pour triompher des résistances et ne plus connaître le manque, *urgens egestas*, tel est le lot de l'amant élégiaque qui ne lui permet assurément pas « de s'assoupir dans une lourde torpeur ».

Quand Ovide refuse le mythe d'un passé enviable, quand il en dénonce la rusticité et vante les bienfaits de l'art, son discours peut aussi s'interpréter comme une défense du système dans lequel s'inscrit l'élégie, à coup sûr au plan esthétique¹, mais aussi au plan thématique. Il convient en effet au *praeceptor amoris*, à l'énonciateur de l'*ars amatoria*, d'assumer la défense de l'art dans lequel il excelle et que rendrait inutile la jouissance sans réserve d'un objet acquis sans effort.

La lecture réflexive à laquelle nous avons soumis la revendication d'Ovide en faveur de la modernité invite à conclure que l'élégie, si elle se réfère à une représentation mythique du bonheur parfait, ne prétend nullement en reproduire les conditions dans l'univers qu'elle construit. Le monde où évoluent les acteurs des amours qu'elle relate les expose à tous les facteurs de désunion que la civilisation a suscités. L'objet du discours élégiaque est à la fois d'exprimer la plainte des amants meurtris par le manque inhérent à leur situation et de tenter d'apporter un remède à leurs souffrances. Si l'amour élégiaque est la tension d'un sujet vers un objet dont la pleine jouissance lui est refusée, le discours élégiaque se justifie en ce qu'il exprime la tension d'une volonté employée à triompher des obstacles qui occasionnent la disjonction.

Le principe d'alternance

Il est maintenant bien établi que la parole est une pratique essentielle de l'*ars amatoria*, ensemble de procédés rendus nécessaires par la difficulté de posséder un objet qui tend sans cesse à échapper à l'emprise du sujet. Toutefois nous avons vu s'imposer, dans les discours que motive le plus souvent l'état de disjonction, une représentation de la conjonction souhaitée. Elle y figure à la fois comme l'expression d'un idéal qui inspire la quête amoureuse, et comme la trace d'un bonheur éprouvé dont le sujet de l'énonciation projette la répétition dans l'avenir. L'amant élégiaque doit espérer pour poursuivre sa quête et tenir le langage de

¹ Voir au chapitre II de la seconde partie « L'esthétique élégiaque ».

l'amour. La perte de tout espoir compromettrait l'élégie en la chargeant d'une *grauitas* qui lui est étrangère¹. Mais la saturation du désir, dans la mesure où il est le promoteur de la parole, lui serait tout aussi néfaste². C'est pourquoi s'instaure, au sein de la fiction, un rythme alternatif où se succèdent les états positifs et négatifs de la jonction, des plaisirs incomparables interrompant périodiquement la longue série des tourments amoureux. Ainsi sont entretenues la tension du sujet de quête et par suite la production du discours qui constitue l'élégie.

Ovide a multiplié les commentaires sur la nécessité de cette alternance qui semble bien, à ses yeux, s'inscrire impérativement dans le matériau thématique du *lusus* élégiaque, déterminer les structures narratives du genre et assurer la variété des performances discursives du poète-amant³.

• *Les motivations psychologiques de l'alternance*

Dans le langage de l'érotique, la dynamique de la quête amoureuse est subordonnée aux fluctuations du désir. Or ce désir, matérialisé par la blessure de la flèche que Cupidon décoche à Nason, est décrit dans l'œuvre d'Ovide comme un état instable, fragile, qui réclame, pour durer, un traitement particulier. On peut soupçonner le genre de traitement que le *praeceptor amoris* prescrira par le raisonnement, fondé sur l'observation de phénomènes naturels, qui pousse le poète-amant à la reddition dans l'élégie I, 2 des *Amours*. Pour échapper aux souffrances dont il éprouve les premières attaques, Nason renonce à lutter contre l'emprise du dieu archer. Les exemples qui le déterminent à céder à ce maître tout-puissant sont autant de métaphores de la condition qui est maintenant la sienne⁴. Le fardeau mentionné au vers 10 évoque le poids des tourments amoureux. Le poète élégiaque ne peut faire mieux que d'apprendre à le

¹ C'est la menace qui pèse sur certaines *Héroïdes*. Les contenir dans le registre élégiaque est une véritable gageure littéraire.

² En tout cas, elle est prescrite comme un remède à l'amour en *R.A.*, 523-542, l'abondance, *copia*, ayant pour effet d'emporter l'amour.

³ G. Tronchet (1999, p. 117) note à propos du retour de données analogues dans la poésie amoureuse : « Alors que la répétition, dans l'épopée, constitue la preuve exemplaire que tout se réalise en conformité avec les destins, elle ne marque dans l'élégie que l'incessante alternance de désirs et de déconvenues, fugitivement relancée par l'assouvissement éphémère de la passion, motifs à partir desquels le poète peut imaginer d'innombrables variantes. »

⁴ Cf. *Am.*, I, 2, 10-16 : *Vidi ego iactatas mota face crescere flammam / et rursus nullo concutiente mori ; / uerbera plura ferunt, quam quos iuuat usus aratri, / detractant pressi dum iuga prima boues ; / asper equus duris contunditur ora lupatis ; / frena minus sentit, quisquis ad arma facit.* « J'ai vu de mes yeux, quand on remue une torche, que les flammes agitées deviennent plus fortes ; j'ai vu qu'elles meurent quand personne ne la secoue. Moins de coups frappent les bœufs qui, par habitude, se plaisent au labour, que les jeunes bêtes rebelles au poids du joug nouveau. Un cheval est-il difficile ? on lui brise la bouche avec les durs mors en dents de loup. On lui fait moins sentir les rênes quand il est fait aux harnais. »

porter de telle sorte qu'il lui soit léger : *leue fit, quod bene fertur, onus*. L'image de la torche, qui vient aux vers 11-12, représente la flamme de l'amant. Or Nason déclare :

*Vidi ego iactatas mota face crescere flammās
Et rursus nullo concutiente mori.*

Il y a là une leçon pour qui veut asservir durablement un cœur. Le fréquentatif *iactare* n'annonce-t-il pas le tumulte d'une relation où l'amant se verra fatalement ballotter au gré des caprices de la *puella*, puisque ses feux s'éteindraient si elle n'agissait pas ainsi ? L'exemple des bœufs et des chevaux soumis au joug et aux harnais (v. 13-16) évoque le thème du *seruitium amoris*, et laisse présager la docilité de l'amant aux exigences de sa maîtresse¹. Par cette série d'images, le poète, nouvellement acquis à la cause élégiaque, suggère les règles du jeu érotique dans lequel il accepte de s'engager.

La première leçon qui soit donnée à la *puella* ovidienne sur la manière d'agiter la torche du désir masculin est proférée par une spécialiste du commerce amoureux, la *lena d'Am.*, I, 8. C'est elle qui décrit le régime alterné auquel il convient de soumettre l'amant :

*Saepe nega noctes ; capitis modo finge dolorem,
Et modo, quae causas praebeat, Isis erit.
Mox recipe, ut nullum patiendi colligat usum,
Neue relentescat saepe repulsus amor.*²

Suivent d'autres conseils de même ordre, qui, par exemple, prescrivent la colère, à la condition qu'elle ne dure pas (v. 82), ou expliquent comment stimuler la jalousie, puissant adjuvant du désir³. Cet art d'aimer, débarrassé de ses visées pécuniaires, est repris à son compte par Nason, dans l'élégie II, 19, dont nous avons signalé la portée programmatique. Il y redit la nécessité d'aviver le désir de l'amant par un mélange de plaisirs et de tourments que la maîtresse doit savoir dispenser successivement et rappelle combien Corinne était experte en la matière :

*Viderat hoc in me uitium uersuta Corinna,
Quaque capi possem, callida norat opem.
A ! quotiens sani capitis mentita dolores
Cunctantem tardo iussit abire pede !*

¹ Nason fait appel une autre fois à l'image du cheval, en *Am.*, III, 4, pour déclarer qu'on excite la fougue de l'animal en le bridant. Il s'agit d'illustrer une loi du désir : *Nitimur in uetitum semper cupimusque negata*, « nous nous portons toujours vers ce qui nous est défendu et nous désirons ce qu'on nous refuse » (v. 17). Cette loi fonde l'*ars amatoria* féminine. Celles qui la connaissent savent garder leurs amants.

L'image du taureau sous le joug se retrouve en III, 11, 36 pour dire la domination d'un amour même haïssable. C'est une variation sur les vers de Properce, II, 3, 47-48.

² *Am.*, I, 8, 73-76 : « Souvent refuse tes nuits : tantôt invoque une prétendue migraine, et tantôt Isis sera là, pour te fournir un prétexte. Bientôt rappelle-le, pour éviter qu'il ne s'habitue à ce traitement, et qu'un amour souvent rebuté ne se refroidisse. »

³ *Ibid.*, 95-96 : *Ne securus amet nullo riuale, caueto ; / Non bene, si tollas proelia, durat amor*. « Prends garde qu'il n'ait l'assurance de t'aimer sans rival. Non, si tu supprimes toute lutte, l'amour ne dure guère. »

*A ! quotiens finxit culpam, quantumque licebat
 Insoniti, speciem praebuit esse nocens !
 Sic ubi nexarat tepidosque refouerat ignes,
 Rursus erat uotis comis et apta meis.
 Quas mihi blanditias, quam dulcia uerba parabat !
 Oscula, di magni, qualia quotque dabat !¹*

Le régime que la *puella* modèle des *Amours* impose à son soupirant est présenté aux lectrices de l'*Art d'aimer* comme le moyen assuré de faire durer l'amour :

*Quod datur ex facili, longum male nutrit amorem ;
 Miscenda est laetis rara repulsa iocis.²*

Il leur est vivement conseillé de susciter la jalousie et l'inquiétude de leur amant. Toutefois elles doivent se garder d'abuser d'un traitement trop sévère et veiller à accorder parfois un plaisir sans mélange :

*Admiscenda tamen Venus est securam timori,
 Ne tanti noctes non putet esse tuas.³*

Puisque le comportement que Nason recommande aux femmes se justifie par des raisons qui tiennent à la nature de l'amour, chose instable à l'image du dieu qui la gouverne⁴, les mêmes causes motivent des conseils identiques, adressés aux jeunes gens qui veulent se faire aimer durablement. Ainsi, au livre II de l'*Art d'aimer*, le poète expose-t-il la nécessité d'habituer à soi la femme qu'on désire :

Fac tibi consuescat ; nil adsuetudine maius...⁵

¹ *Am.*, II, 19, 9-18 : « Elle avait bien vu, la rusée Corinne, que c'était mon faible, et habilement elle avait l'art de me prendre. Ah ! combien de fois, bien portante, a-t-elle feint la migraine et m'a-t-elle forcé à partir, après mille hésitations qui suspendaient mes pas ! Combien de fois s'est-elle supposé des torts et donné l'apparence de la faute, autant que le pouvait son innocence ! Après m'avoir ainsi enchaîné à elle et après avoir ranimé des feux qu'elle jugeait tièdes, elle redevenait douce et complaisante à mes vœux. Quelles caresses, que de doux mots elle me réservait ! Et quels baisers, grands dieux, que de baisers elle me donnait ! »

Cette description de la conduite de Corinne trouve une plaisante illustration dans l'élégie II, 5, où le poète surprend une trahison de sa maîtresse. Il lui pardonne des torts indéniables quand elle lui donne des baisers extraordinaires qui sont autant de témoignages de la réalité de sa faute. L'innocence qu'il lui prête à nouveau en II, 19 ne convainc guère le lecteur.

² *A.A.*, III, 579-580 : « Des faveurs accordées facilement auront du mal à nourrir longtemps l'amour : à ses douces joies il faut mêler quelques refus. »

Suivent des conseils similaires à ceux de la *lena* d'*Am.*, I, 8, en particulier aux vers 591-594 : *Dum cadit in laqueos, captus quoque nuper, amator / solum se thalamos speret habere tuos ; / postmodo riualet partitae foedera lecti / sentiat. Has artes tolle ; senescit amor.* « Quand il tombe dans tes filets où il vient, lui aussi, de se faire prendre, que ton amant se flatte d'être seul admis dans ta chambre à coucher ; bientôt donne-lui le sentiment qu'il a un rival et que tes faveurs intimes sont partagées. Sans ces stratagèmes, l'amour vieillit. »

³ *Ibid.*, 609-610 : « Mais, parmi ces craintes, il faut aussi qu'il goûte parfois sans trouble les plaisirs de Vénus, de peur que tes nuits ne lui semblent achetées trop cher à ce prix. »

⁴ *Am.*, II, 9, 49 : *Tu leuis es multoque tuis uentosior alis*, « Tu es volage et cent fois plus mobile que tes ailes. » Et surtout, *A.A.*, II, 17-20, où Nason définit le sujet du livre qu'il s'apprête à composer : *Magna paro, quas possit Amor remanere per artes, / dicere tam uasto peruagus orbe puer. / Et leuis est et habet geminas, quibus auolet, alas ; / difficile est illis inposuisse modum.* « Je médite une grande entreprise, dire par quel art on peut fixer l'amour, cet enfant si volage dans le vaste univers. Il est léger et il a deux ailes qui lui permettent de s'échapper ; il est difficile d'en régler les mouvements. »

⁵ *A.A.*, II, 345.

Il s'agit dans cette première phase d'accoutumance d'être omniprésent et de ne reculer devant aucune épreuve. Mais il importe, une fois l'amour établi, de le fortifier par la privation :

*Cum tibi maior erit fiducia posse requiri,
Cum procul absenti cura futuris eris,
Da requiem ; requietus ager bene credita reddit,
Terraque caelestes arida sorbet aquas.¹*

La comparaison de la femme avec une terre au repos convient à un traité didactique, dont le but est de délivrer une méthode qui permette de fixer l'amour. L'analogie qu'elle établit entre la technique de la jachère et ce qu'en matière d'érotique, nous avons appelé le régime alterné rend sensible le bénéfice qu'un amant peut escompter en appliquant les recommandations du *praeceptor amoris*. Pour convaincre son lecteur, Nason puise dans la mythologie des *exempla* de femmes éprises d'un absent : il s'agit des exemples de Phyllis (v. 353-354), de Pénélope (v. 355), de Laodamie (v. 356). Nous reconnaissons dans ces amantes les auteurs des lettres I, II et XIII du recueil des *Héroïdes* et mesurons par là même l'intérêt de cette prescription qui favorise les conditions de l'élégie féminine².

Les conseils prodigués quelques vers plus loin visent toujours le même but, rendre la femme fermement amoureuse, cette fois en stimulant sa jalousie :

*Sunt quibus ingrate timida indulgentia seruit
Et, si nulla subest aemula, languet amor.
Luxuriant animi rebus plerumque secundis,
Nec facile est aequa commoda mente pati.
Vt levis absumptis paulatim uiribus ignis
Ipse latet, summo canet in igne cinis,
Sed tamen extinctas admoto sulphure flammis
Inuenit, et lumen, quod fuit ante, reddit,
Sic, ubi pigra situ securaque pectora torpent,
Acribus est stimulis eliciendus amor.
Fac timeat de te tepidamque recalface mentem ;
Palleat indicio criminis illa tui.³*

¹ *Ibid.*, 349-352 : « Lorsque tu auras plus de raisons de croire qu'elle peut te regretter, lorsque ton absence lui causera quelque inquiétude, laisse-lui un peu de repos ; un champ reposé rend largement ce qu'on lui confie, et une terre aride boit avec avidité les eaux du ciel. »

Rebondissons sur le terme de *requies* pour donner la parole à Phèdre. Désireuse d'amener Hippolyte à goûter aux plaisirs de Vénus, au lieu de se consacrer tout entier aux exercices de Diane, elle énonce cette loi que vérifie l'élégie : *Quod caret alterna requie, durable non est*, « ce qui est privé de l'alternance du repos n'est pas durable » (*Hér.*, IV, 89).

² Nous ne nous attardons pas sur l'intérêt que revêt la *mora* ici prescrite pour la définition du genre élégiaque. Nous y reviendrons dans le chapitre 3 de cette partie.

³ *A.A.*, II, 435-446 : « Il y a des femmes auprès desquelles une obéissance craintive va contre le but, et dont l'amour languit, faute d'une rivale. Généralement la prospérité enivre l'esprit et il n'est pas facile, dans le bonheur, de montrer une âme égale. Voyez un feu presque éteint pour avoir consommé peu à peu tous ses aliments ; il a disparu sous la cendre blanche qui le recouvre ; mais, si l'on y ajoute du soufre, la flamme qui semblait éteinte se retrouve et donne la même lumière qu'auparavant. Ainsi quand le cœur languit dans l'indolente torpeur de la

Le poète se réfère une nouvelle fois à une réalité physique (le feu ranimé par le soufre) pour décrire par analogie les procédés indispensables à l'entretien de la flamme amoureuse que la satiété étouffe. Après l'air qui ravivait les torches d'*Am.*, I, 2, le soufre symbolise l'aiguillon – ici les affres de la jalousie – qui stimule l'ardeur de la passion et en assure la longévité.

Cependant aux unes et aux autres Nason répète avec insistance la même recommandation qui revêt le langage des moralistes : il faut fuir les extrêmes, l'excès de bonheur comme l'excès de souffrance ; ni l'un ni l'autre ne se supportent *aequa mente*¹. En transposant le précepte au plan poétique, nous comprenons que l'élégie réalise un équilibre subtil dans l'alternance souhaitée, qu'elle y trouve la mesure qui lui confère cette légèreté où réside son charme. Un distique emprunté au passage du livre II de l'*Art d'aimer*, dont nous avons déjà cité un extrait, résume la disposition qui favorise le chant élégiaque. Il peint la conduite des colombes, ces oiseaux emblématiques de la déesse vénérée des amants :

*Quae modo pugnarunt, iungunt sua rostra columbae,
Quarum blanditias uerbaque murmur habet.*²

• Les chants alternés

*Alternata carmina*³, telle est l'expression qui désigne le rythme élégiaque dans la lettre où Sappho explique qu'elle renonce aux modes lyriques pour pleurer ses amours désertées. Mais nous proposons d'étendre la signification de l'expression au rythme alterné des humeurs qui inspirent l'élégie⁴. Une structure récurrente du genre nous paraît être liée à ces oscillations

sécurité, il faut employer des aiguillons pénétrants pour réveiller l'amour. Arrange-toi pour que ton amie ait des inquiétudes sur ton compte ; réveille l'ardeur de son cœur attiédi ; qu'elle pâlisce en apprenant ton infidélité. »

¹ Voir *infra*, p. 302 sqq.

² *A.A.*, II, 465-466 : « Les colombes qui tout à l'heure se sont battues unissent leur bec et leur roucoulement est un langage d'amour. »

³ *Hér.*, XV, 5-6. Cf., dans le même emploi, *alternis uersibus* chez Cicéron, *Pro Archia*, 25.

⁴ Les remarques qui suivent nous ont été inspirées par la lecture d'un ouvrage de Tobie Nathan, intitulé *Psychanalyse païenne* (1995). L'auteur consacre le chapitre III de cet ouvrage à « la dépression de Déméter ». À propos de la femme qui va sortir la déesse de sa dépression, et qui s'appelle, selon les versions du mythe, Iambe ou Baubô, il écrit, p. 115 : « Iambe est liée à la notion même de rythme. Elle pourrait être considérée comme le pied d'un vers, autrement dit une particule de rythme. (...) Le rythme, quelle que soit la sphère où il s'applique, est la marque sensible d'une opposition et la répétition ad libitum de cette opposition. Il est par conséquent étroitement lié à la symétrie corporelle. » En note, il signale que « le fait que l'on continue de désigner par le mot « pied » le rythme de la versification montre la permanence de la symbolique corporelle dans la poétique » (n. 77). En ce qui concerne Déméter, il observe qu'endeuillée, elle « interrompt le cycle des saisons, la répétition des oppositions entre hiver, printemps, été et automne », et conclut, p. 116 : « D'où il apparaît que, pour les Grecs anciens, la mélancolie était équivalente à la perte de la discontinuité, à la disparition ou à la distorsion des rythmes ». Cette double référence, au rythme poétique et aux cycles répétitifs qui garantissent la vitalité, nous a conduite à associer, dans l'élégie, l'alternance des vers à celle des situations et des humeurs, à établir un lien entre les perpétuelles variations thymiques du sujet élégiaque et la tonicité d'un genre qui, même lorsqu'il est résolument plaintif, ne se fait jamais l'expression de la mélancolie.

thymiques, comme nous l'avons déjà suggéré¹. Il s'agit de la palinodie, dont le recueil des *Amours* donne une illustration que nous allons rapidement considérer.

Si l'élégie I, 10 annonce la fin d'une illusion – « je suis guéri de mon erreur et ta beauté ne séduit plus mes yeux » –, cette déclaration est démentie par la suite du recueil, qui montre la persistance de l'amour. Le poème met en mouvement un mécanisme de balancier dont l'élégie II, 9, modèle de palinodie, concentre les effets. Nason y supplie le dieu de l'amour de le délivrer des tourments qui l'accablent (vers 1-24), avant de retomber dans son premier état, selon un processus que décrivent ces vers :

*Cum bene pertaesum est, animoque relanguit ardor,
Nescio quo miserae turbine mentis agor.
Vt rapit in praeceps dominum spumantia frustra
Frena retentantem durior oris equus,
Vt subitus, prope iam prensa tellure, carinam
Tangentem portus uentus in alta rapit,
Sic me saepe refert incerta Cupidinis aura
Notaque purpureus tela resumit Amor.*²

On reconnaît dans le vaisseau ballotté un motif déjà développé en II, 4, 8³, dans un poème que nous avons commenté comme une affirmation hyperbolique du statut de sujet en quête d'amour. Il ne s'agit certainement pas, dans cette nouvelle occurrence de la comparaison entre l'amant et le bateau impuissant à se diriger⁴, de condamner l'état amoureux qui préside à la composition des vers élégiaques. Il s'agit plutôt de fixer le tempo de l'élégie, qui s'en va claudiquant au rythme alterné de l'hexamètre et du pentamètre, des hostilités et des réconciliations, des plaintes et des caresses dont elle fait son programme. Programme du reste expli-

Nous ajouterons que la déesse des moissons est l'allocutaire de l'élégie III, 10 des *Amours*, laquelle relate à son sujet un autre mythe qui, indirectement, justifie l'alternance. Nason se plaint à Cérès du rite qui impose la chasteté aux amants durant ses fêtes. Cherchant à gagner sa bienveillance, il rappelle l'amour qu'elle éprouva pour un jeune Crétois du nom d'Iasius. Ivre d'amour, elle négligeait le monde. L'effet en fut un bouleversement de l'ordre naturel. Tandis que les semences se desséchaient dans les sillons, seule la Crète connut alors la prospérité, au point que les terres sauvages s'y couvrirent de blé. Cette passion excessive (d'où naquit Ploutos, la Richesse) outrepassa assurément la mesure élégiaque et, bien que Nason déplore la privation qui lui est imposée, le mythe qu'il rappelle nous semble parler en faveur du régime mieux équilibré que procure l'alternance.

¹ Voir p. 36 et n. 4. Les hésitations du poète-amant, pris entre haine et amour, sont vivement exprimées en *Am.*, III, 11, 34-35 et III, 14, 39. Dans tous les cas, l'amour triomphe.

² *Am.*, II, 9, 27-34 : « Quand je suis bien fatigué de l'amour, et que s'apaise la passion de mon cœur, je ne sais quel trouble impérieux s'empare de mon âme égarée. Tel un cheval à la bouche trop dure entraîne vers le précipice son cavalier qui tire en vain sur le mors blanchi d'écume ; tel un vaisseau, qui, au moment d'atterrir et de toucher le port, est brusquement emporté vers le large par un coup de vent ; de même, moi, je suis ramené à mes passions par le souffle de l'inconstant Cupidon et l'Amour au teint de rose reprend contre moi ses traits que je connais bien. »

³ « Je suis entraîné comme la barque emportée par un courant impétueux. »

⁴ Comparaison qui se répète en *Am.*, II, 10, 9-10, quand Nason se dit impuissant à choisir entre deux objets d'amour. Les images de l'attelage ou du vaisseau sans pilote font évidemment référence au discours des philosophes, et soulignent la *nequitia* de l'amant élégiaque qui s'accommode de son incapacité à gouverner sa passion.

citement établi en ces termes par le poète-amant, après un second acte d'allégeance, qui renouvelle la scène d'*Am.*, I, 2 :

*Me modo decipiant uoces fallacis amicae
(Sperando certe gaudia magna feram),
Et modo blanditias dicat, modo iurgia nectat,
Saepe fruar domina, saepe repulsus eam.*¹

Il est manifeste que l'élégie ovidienne s'inscrit dans ce mouvement pendulaire, qui organise le recueil des *Amours* et inspire les préceptes de l'*Art d'aimer*, mais aussi qui oppose, dans une certaine mesure, l'*Art d'aimer* aux *Remèdes à l'amour*. Le second traité peut, en effet, être lu comme une palinodie du premier², ainsi que le suggère cette apostrophe de Nason par l'Amour Léthéen, en *R.A.*, 557 :

« *O qui sollicitos modo das, modo demis amores, ...* »

Sans doute aussi est-il possible de confronter, selon le point de vue de l'alternance, les *Amours* et les *Héroïdes*, et d'y voir l'illustration, dans le corpus érotique d'Ovide, de deux situations élégiaques proches par les thèmes qu'elles mettent en œuvre, mais différentes par les rythmes qui les animent. Les amours de Nason, traités dans un esprit résolument ludique, sont marqués par de périodiques revirements, qui témoignent de la vitalité du jeu que le poète poursuit tout au long du recueil. Les épistolaires des *Héroïdes* sont, au contraire, souvent saisies dans la souffrance d'une disjonction qu'elles devinent – et que le lecteur sait – devoir leur être fatale. Les contraintes narratives (l'histoire de ces personnages est déjà écrite) et énonciatives (elle se joue désormais dans une performance unique, la lettre) réduisent les possibilités de créer le rythme alternatif qui scande le discours élégiaque. Cependant, la remémoration du passé et l'anticipation des temps à venir suscitent un tumulte d'émotions qui tiraillent le cœur des amantes dans le temps qu'elles écrivent, les ballottant entre espoir et crainte, pudeur et audace, amour et ressentiment³.

¹ *Am.*, II, 9, 43-46 : « Moi, je veux que tantôt me trompent les paroles mensongères de mon amie (l'espoir suffit à me causer de grandes joies), que, tantôt, elle me dise des mots caressants et tantôt me cherche querelle, que souvent ma maîtresse se donne à moi et souvent me repousse. »

² Le prologue des *Remèdes à l'amour* nous apporte des éclaircissements sur la fonction réelle de la palinodie dans l'élégie ovidienne. Le titre de ce nouvel ouvrage laisse évidemment supposer une complète récusation de l'engagement élégiaque. Or le poète se garde de l'accusation que le dieu de l'amour pourrait porter contre lui – « *Bella mihi, uideo, bella parantur* », ait, « C'est la guerre, je le vois, la guerre qu'on prépare contre moi. » (v. 2) – en protestant qu'écrire un petit livre de remèdes à l'amour, c'est encore aimer : *Et si quid faciam nunc quoque quaeris, amo*, « et si tu me demandes ce que je fais maintenant encore, j'aime » (v. 8).

³ Cf. H. Jacobson (1974), p. 367 : « *A number of Heroides are structurally built around the fluctuations of the mind and are, as it were, psychic dramas.* » Ces fluctuations sont fidèles à l'esprit de l'élégie, comme le note P. E. Knox (1995), p. 24 : « *Ovid never abandoned his legacy as a love elegist. It was his particular achievement to have recognized elegy's representation of emotional conflict as the distinctive contribution of the Roman practitioners of the genre.* »

Conclusion

L'examen du dispositif actantiel et des structures narratives des *Amours* et des *Héroïdes* nous conduit à penser l'élégie comme le lieu d'un état de disjonction récurrent auquel vise à remédier l'*ars amatoria* dont le sujet de la quête amoureuse peut faire preuve. La nature discursive du poème élégiaque, qu'il se présente sous la forme d'une apostrophe directe de l'être aimé, d'exhortations à ceux ou celles qui peuvent faciliter ou contrarier l'accès jusqu'à lui, ou bien encore sous la forme d'une lettre, implique que la rhétorique figure en bonne place parmi les procédés de séduction employés. Performance discursive et performance poétique ne faisant qu'un, l'élégie ovidienne pose donc, en certains lieux de portée réflexive incontestable, par exemple l'élégie II, 19 des *Amours*¹, la séparation ou la privation comme les conditions qui assurent le bon déroulement du *ludus* dont elle met en scène les manifestations oratoires.

C'est un lieu commun de la littérature érotique que de souligner l'alternance des joies et des peines que l'amour dispense capricieusement, un *topos* de l'élégie romaine que de rendre la *puella* responsable des traitements contrastés que subit le poète-amant. Les poèmes didactiques d'Ovide, rassemblant et développant, sous le couvert d'un discours sur la psychologie amoureuse, les préceptes dispersés dans le recueil des *Amours*, organisent, pour l'un et l'autre sexe, la distribution méthodique des plaisirs et des tourments. Ils enseignent à moduler les états de la jonction, puisque le désir doit être entretenu par une savante frustration, que vient apaiser à temps la jouissance de faveurs consenties. Or il n'est pas d'usage que ces instants de bonheur fusionnel, qui, lorsqu'ils ont été goûtés, sont bientôt interrompus par une nouvelle disjonction, coïncident avec le présent de l'énonciation. Mais ils sont évoqués pour dire les regrets et les espérances des amants. Nous pouvons en conclure que la vocation de l'élégie, telle qu'Ovide la conçoit, est d'œuvrer à la conjonction plutôt que de la célébrer. En justifiant par des raisons psychologiques le retour incessant de la disjonction, le *praeceptor amoris* pérennise l'effort de séduction qui anime le *ludus* et prolonge le *lusus* élégiaques.

L'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour* se complètent pour définir les règles et les limites de ce jeu érotique. S'il interdit de connaître à jamais le bonheur de la fusion, il ne doit pas conduire au désespoir². Nason le déclare fermement à Cupidon, dans le prologue des *Remèdes à l'amour* :

*Et puer es, nec te quicquam nisi ludere oportet ;
Lude, decent annos mollia regna tuos.*³

¹ Voir D. F. Kennedy (1993), p. 74.

² Voir *R.A.*, 3-38.

³ *Ibid.*, 23-24 : « Tu es un enfant et seuls les jeux te conviennent. Joue. À ton âge sied un pouvoir sans cruauté. »

Ainsi se détermine le ton de l'élégie, où les plaintes de l'amant, ses colères, son écartèlement entre amour et haine ne font pas peser sur le genre la charge du tragique¹. Quand Nason se plaint à sa maîtresse de ne pouvoir vivre ni sans elle, ni avec elle², quand il déclare, parce qu'elle lui est infidèle, vouloir mourir mais avec elle³, ces références à la conjonction impossible – ou fatale ! – fournissent le motif d'un jeu sans péril. L'amant tient, avec bonne humeur, son rôle de sujet indéfiniment voué à la quête qui lui a été assignée, tirant parti de la situation qui lui est faite pour créer l'œuvre où réside le seul espoir fondé d'une conjonction à tout jamais acquise :

*Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem,
Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.*⁴

Nous avons réservé pour une démonstration finale l'analyse d'un poème des *Amours*, caractéristique de l'esprit d'Ovide et sans équivalent dans les recueils de ses prédécesseurs. Il s'agit de l'élégie III, 7, une plainte que Nason adresse à son sexe, honteusement inerte alors que l'amant s'apprêtait à posséder une *puella* longtemps convoitée. L'interprétation de cette pièce scabreuse, dont l'intention métapoétique est à nos yeux incontestable, parachèvera l'étude du rôle de la frustration dans la constitution du discours élégiaque, en même temps qu'elle portera notre attention sur le sujet du prochain chapitre, à savoir la fonction de l'obstacle dans l'élégie.

La situation de frustration imaginée par Ovide en *Am.*, III, 7 est atypique, en ce sens qu'elle n'est causée par aucun des empêchements que nous avons rencontrés dans la fiction de l'*amor furtiuus* ou bien de l'*amor deceptus*. Point de mari jaloux, ni de *puella* capricieuse, mais une défaillance imputable au seul amant. L'impuissance passagère qui fournit le prétexte du discours de Nason n'est pourtant pas un cas unique dans la poésie élégiaque. Tibulle exploite le thème, en I, 5, pour témoigner de la fidélité du poète-amant à la maîtresse qui l'a trahi :

*Saepe aliam tenui : sed iam cum gaudia adirem,
admonuit dominae deseruitque Venus ;
tunc me discedens deuotum femina dixit,
et pudet et narrat scire nefanda meam.
Non facit hoc uerbis, facie tenerisque lacertis*

¹ Cette affirmation, nous le répétons, fait difficulté quand on aborde la question des *Héroïdes*. Elles ont certes une thématique, un lexique, un mode énonciatif, qui les inscrivent dans le genre élégiaque. Ovide s'y livre néanmoins, particulièrement dans les lettres les plus pathétiques, à une expérience aux frontières du genre.

² *Am.*, III, 11, 39 : *Sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum.*

³ *Am.*, III, 14, 40 : *Tunc ego, sed tecum, mortuus esse uelim.*

⁴ *Am.*, I, 3, 25-26 : « Mes vers aussi, on les chantera par toute la terre, et toujours mon nom sera uni au tien. »

*deuouet et flauis nostra puella comis.*¹

Bien qu'Ovide recoure aux mêmes motifs, l'incapacité sexuelle, la honte (v. 19 ; 37 ; 72) le sortilège maléfique (v. 27-36 ; 79-80), il est manifeste qu'il en pervertit radicalement le sens. En effet, nul obstacle sentimental ne justifie la défaillance de Nason, de sorte que l'envoûtement, raison invoquée par la femme bafouée et aussitôt récusée par l'amant malheureux de l'élégie tibullienne, retient au contraire l'attention du héros ovidien. Ce serait sans contredit une explication commode, qui le déchargerait de la responsabilité de l'échec et allègerait la honte qui le tourmente.

Car il est exclu que la faute incombe à l'objet que Nason devait posséder. La description qu'il donne de la *puella* dans le récit de sa déconvenue la montre en tous points conforme aux vœux de l'amant élégiaque. *Formonsa, bene culta*, belle et élégante (v. 1), dotée de bras d'ivoire, plus blancs que la neige de Sithonie (v. 7-8) et d'un corps parfaitement désirable (v. 39²), elle fut encore une amante lascive et experte, dispensant caresses et mots excitants, dont le souvenir, d'ailleurs, émeut intempestivement le narrateur (v. 67-68).

Pas plus qu'un défaut de séduction de la femme, Nason n'incrimine une insuffisance de son propre désir. *At, puto, non uotis saepe petita meis*, « N'a-t-elle pas été assez souvent l'objet de mes vœux ? », s'exclame-t-il au v. 2 ; plus loin, il confirme la sincérité de ces souhaits vainement exaucés (v. 47-48³) ou se remémore l'attente du plaisir, que sa soudaine incapacité a déçue (v. 63⁴). Sa plainte s'exacerbe à l'évocation des attouchements qui n'ont pas livré accès à la jouissance. À cet égard, la position de Nason, dans la situation décrite en III, 7, est l'inverse de celle qu'il occupe dans la scène de banquet représentée en *Am.*, I, 4. Le discours préventif d'I, 4 anticipe le sentiment de frustration que l'amant éprouvera à ne pouvoir toucher la *puella* en présence de son mari et vise à organiser quelques compensations à ce manque, tandis que le regret qui le torture en III, 7 s'alimente du souvenir de la complète intimité qui lui fut accordée, de la participation active de sa maîtresse⁵ à la satisfaction d'un désir partagé, autant de faveurs dispensées en pure perte :

¹ Tibulle, I, 5, 39-44 : « Plusieurs fois j'ai serré une autre entre mes bras : mais quand j'allais goûter le plaisir, Vénus m'a rappelé ma maîtresse et m'a abandonné ; alors la femme m'a quitté en disant que j'avais reçu un sort, et elle raconte en rougissant que mon amie connaît les pratiques maudites. Non, ce n'est pas l'effet des incantations : le visage de ma bien-aimée et ses bras délicats et sa blonde chevelure, voilà les sorts que j'ai reçus. »

² L'exclamation du vers 39, *At qualem uidi tantum tetigique puellam*, « et pourtant quelle femme pouvais-je contempler et toucher ! », évoque l'émerveillement devant la nudité de Corinne, en I, 5 (on notera la formule du v. 19 : *quales uidi tetigique lacertos*).

³ *Am.*, III, 7, 47-48 : *Optabam certe recipi, sum nempe receptus. / Oscula ferre ; tuli ; proximus esse ; fui.* « Il est sûr que je souhaitais être reçu ; je l'ai été. Prendre des baisers ; je l'ai fait. Être tout près d'elle ; ce fut le cas. »

⁴ *Ibid.*, 63 : *At quae non tacita formaui gaudia mente !* « Quelles joies cependant ne m'étais-je pas secrètement promises ! »

⁵ *Ibid.*, 7-10 ; 55-59 ; 73-74.

*Nec potui cupiens, pariter cupiente puella,
Inguinis effeti parte iuuante frui.*¹

Offerte sans réserve aux caresses de son amant, la *puella* a quitté le lit *in-tacta* (v. 83), n'ayant pas trouvé un homme dans la personne de son partenaire :

*Haec mihi contigerat, sed uir non contigit illi.*²

Nason le confesse, et doute même d'avoir été vivant, tandis qu'il gisait, insensible aux sollicitations de la belle³. Dépossédé de son énergie vitale, réduit à l'état de matière inerte, pire, à l'état de fantôme, mort avant d'être mort⁴, il a perdu tout moyen d'action, il n'a pu « réaliser » son désir.

Il nous faut, avant de poursuivre, insister sur le fait que l'échec humiliant dont l'élégie III, 7 fait son sujet n'est pas concomitant de l'énonciation. Nous avons déjà noté que le poète, dans le temps du discours, s'irrite de voir la partie de lui-même qui l'a fâcheusement trahi retrouver toute sa vigueur à contretemps. Cette érection inopportune est la manifestation du désir, en tant qu'il est la tension d'un être vers un objet insaisissable, ici l'aspiration de Nason à reconquérir la *puella* dont un fiasco l'a séparé. Or nous savons que le désir est le moteur de la parole élégiaque : il contraint à l'expression, il inspire le discours, il engendre le poème. La restauration du pouvoir sexuel de Nason traduit un retour à l'univers des *uerba*, matière première de l'élégie, après qu'il a risqué de s'anéantir dans le monde saturé des *res*. *Quas nunc concipiam per noua uota preces ?*, « quelles prières formulerai-je à présent en renouvelant mes vœux ? », se demande-t-il au v. 44. Cette interrogation renoue durablement la chaîne des performances oratoires que suggérait, en amont de l'événement calamiteux, le *uotis saepe petita meis* du v. 2.

Que ces performances soient essentiellement poétiques, Ovide en dissimule l'indication dans un choix de mots à double sens, dont Nason se sert pour évoquer son activité érotique⁵. Nous avons cité le vers 63 (*At quae non tacita formaui gaudia mente !*), qui fait entendre l'ampleur de sa déception. Voici le vers suivant :

¹ *Ibid.*, 5-6 : « Et malgré mon désir, un désir que la belle partageait, je n'ai pu jouir des services d'un sexe languissant. » Cette traduction tente de rendre compte du jeu de mot qui porte sur *frui*, utilisé dans son sens classique mais connotant évidemment la jouissance sexuelle. Cf. J. N. Adams (1982), p. 198.

² *Ibid.*, 43 : « J'avais la chance de pouvoir la posséder. Elle n'a pas eu la chance de trouver un homme ! »

³ *Ibid.*, 15-16 : *Truncus iners iacui, species et inutile pondus, / et non exactum, corpus an umbra forem* « Je gisais, tronc inerte, une forme, une masse sans usage, sans qu'on sût si j'étais un corps ou une ombre. » Également v. 60.

⁴ Cf. *praemortua membra*, v. 65.

⁵ L'ambivalence de certains des mots que nous relevons ici est soulignée par D. F. Kennedy (1993), p. 58-63, en particulier dans la première élégie des *Amours*, où, à l'inverse de ce que nous observerons en III, 7, un discours sur l'activité poétique se colore de sous-entendus sexuels. Sur les euphémismes et mots à double entente en *Am.*, III, 7, voir A. Sharrock (1995), p. 159-161.

Quos ego non finxi disposuique modos !¹

L'amant semble se répéter, à travers une formule d'un érotisme plus suggestif, qui signe la manière ovidienne : modeste contribution à la réputation de *lasciuia* du poète. Cependant, les verbes *figere* et *disponere* évoquent irrésistiblement deux des cinq parties de la rhétorique, l'invention et la disposition, tandis que le terme *modi*, dont le sens érotique est ici indiscutable², rend néanmoins possible, dans son acception de « mètre »³, l'interprétation de ce vers comme renvoyant à la composition poétique.

Un jeu analogue, cette fois sur le mot *numeri*, nous encourage dans cette lecture. Nason emploie ce mot au sens d'« assauts amoureux » au v. 26⁴. Lui qui sut naguère, en une courte nuit, honorer Corinne neuf fois de suite (*nouem numeros*⁵), se lamente à juste titre *cum desit numeris ipsa iuuenta suis*, « puisqu'en pleine jeunesse, [il] ne soutient pas les assauts de cet âge » (v. 18). L'expression fait étrangement écho à un vers d'*Am.*, III, 1, qu'Ovide a placé dans la bouche de la Tragédie. Pressée de voir le poète renoncer à l'élégie pour lui consacrer son inspiration, elle déclare :

*Quod tenerae cantent, lusit tua Musa, puellae
Primaque per numeros acta iuuenta suos ;
Nunc habeam per te, Romana Tragoedia, nomen !⁶*

Numeri est certainement plus fréquemment employé dans le sens de « rythme, pied métrique »⁷ qu'avec la valeur métaphorique que nous lui avons reconnue précédemment. En appliquant au vers 18 la même méthode qu'au vers 64, il nous est loisible de déceler dans la plainte de Nason l'inquiétude de ne pouvoir produire dans le mètre dévolu à son âge. Il faut alors comprendre que la libre disposition de l'objet du désir entraverait l'inspiration du poète-amant, qu'elle barrerait l'accès à la jouissance poétique, tarirait le jaillissement du texte.

¹ *Ibid.*, 64 : « Quelles positions n'avais-je pas imaginées et préparées ! »

² Cf. Tibulle, II, 6, 52 ; Ovide, *Am.*, II, 8, 28. Voir J.N. Adams, p. 177, 181.

³ Cf. *Am.*, I, 1, 2 ; 28 ; II, 17, 22.

⁴ *Numeri* désigne en particulier les mouvements réglés des athlètes, coups spéciaux, bottes dans les assauts d'escrime (Dictionnaire Gaffiot, *numerus*, 6, e). Son emploi s'inscrit donc dans la métaphore de la *militia amoris*.

⁵ Ces neuf assauts font référence à Philodème de Gadara, *A.P.*, XI, 30 et à Catulle, 32, 8. Cf. F.W. Lenz (1976³), p. 241 sq., N. Scivoletto (1976), p. 34 sq., A. E. F. Baesa (1989), p. 25-27, A. S. Sharrock (1995), p. 160, 169 sq., G. Bretzighimer (2001), p. 105. Si le *memini* du v. 26 introduit indiscutablement une allusion au *nouem continuas fututiones* de Catulle, l'équivalence de l'exploit érotique suggérant du même coup l'effet d'émulation que le talent poétique de l'ainé a produit sur le cadet, on notera le refus du terme *fututiones*, dont la crudité ne convient pas au ton élégiaque (cf. D. F. Kennedy, p. 58 : « *Roman elegy is a highly formalized mode of writing which observes some restraints on its diction.* »), en même temps que sa précision n'autorise pas le jeu de double langage auquel Ovide se livre.

⁶ *Am.*, III, 1, 27-29 : « Ta muse a composé assez de bagatelles que chantent les tendres beautés, et ta première jeunesse s'est adonnée à des rythmes qui convenaient à cet âge. Maintenant, moi, la Tragédie romaine, je veux, grâce à toi, avoir un nom ! »

⁷ Cf. *Am.*, I, 1, 1 ; 19 ; 27 ; II, 1, 28 ; III, 1, 28 ; 37.

Pour appuyer notre démonstration, citons encore le *neruos* du v. 35 : *Quid uetat et neruos magicas torpere per artes ? Nerui* ici signifie à l'évidence « pénis »¹. Nason veut croire que les arts magiques ont la faculté d'engourdir un membre viril. Mais l'expression *torpere neruos* rappelle un précédent emploi, dans le récit de l'amputation métrique qui fut à l'origine des *Amours* :

*Cum bene surrexit uersu noua pagina primo,
Attenuat neruos proximus ille meos.*²

En l'occurrence, les *nerui* succédaient à la mention de la lyre de *Phébus* – le mot désigne les cordes de cet instrument –, et leur affaiblissement suggérait, par métonymie, le passage du mode héroïque au mode élégiaque. L'effet de gradation qui résulte de la substitution de *torpere* à *attenuare* nous invite à conclure qu'après la réduction de la voix du poète, c'est maintenant la menace de disparition de son chant qui est envisagée, si l'on admet que la mise en échec de la puissance phallique en est la métaphore.

D'autres similitudes lexicales entre le distique d'*Am.*, I, 1 et le récit des déboires sexuels de Nason confirment la valeur métaphorique du désastre d'*Am.*, III, 7. Ainsi est-ce le verbe *surgere* qui, dans le premier poème des *Amours*, exprime le surgissement du texte, non seulement au v. 17 mais encore dans l'avant-dernier distique, où le poète se résout à écrire une œuvre élégiaque :

*Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat !*³

Le terme *surgere* s'applique aussi à l'érection : en III, 7, Nason emploie son composé, *consurgere*, quand il s'agit de confirmer la torpeur de son sexe⁴, celui-là même qui, dans le présent de l'énonciation, retrouve sa vigueur et prétend se mettre « à l'ouvrage » (*Nunc opus exposcunt*, v. 68). Est-il encore nécessaire de souligner la polysémie du mot *opus*, pour convenir de l'intention métapoétique qui, dans ce poème, sous-tend l'inspiration ovidienne ?

Nous voilà maintenant en mesure de clore la question de la frustration, dont l'élégie III, 7 a pour principale fonction d'établir, sur le mode burlesque, la nécessité. Empruntant à la satire le thème traditionnel de l'impuissance⁵, Ovide n'a pas craint de sacrifier à la démonstration l'image du poète-amant, héros des *Amours*. Parvenu au but qu'il poursuivait de tous ses vœux, Nason ne peut consommer son bonheur. Son talent érotique s'anéantit dans une

¹ Voir J. N. Adams, p. 38 ; 224.

² *Am.*, I, 1, 17-18 : « Un premier vers s'est fièrement campé en tête d'une page nouvelle ; celui qui vient affaiblit mon élan. »

³ *Am.*, I, 1, 27 : « Que mon œuvre se hausse sur des vers de six pieds, qu'elle retombe sur des vers de cinq ! »

⁴ *Am.*, III, 7, 75 : *sed postquam nullas consurgere posse per artes [uidet]* : « Mais quand elle vit qu'il n'y avait pas moyen de la (le référent est *pars pessima nostri*, au v. 69) faire se dresser ... »

⁵ Voir A. E. F. Baeza (1989), p. 25-28.

déplorable passivité. Tandis que la *puella*, dont il nous faut souligner que l'élégie la montre souveraine dans l'ordre des *res*, alors qu'elle lui refuse le plus souvent de s'illustrer dans l'ordre des *uerba*¹, se voit brusquement contrainte d'assumer, non seulement en actes mais encore en paroles, le rôle qui incombe ordinairement à l'homme dans les rapports amoureux, l'amant demeure inerte et le poète muet. Or cette étrange incapacité, quelque déshonorante qu'elle soit, devient néanmoins le sujet du long discours d'*Am.*, III, 7. C'est donc elle qui, paradoxalement, fournit l'accès à la parole élégiaque, une parole ayant vocation à enregistrer la plainte et la prière plutôt que la description des exploits érotiques².

On conviendra que la fiction imaginée par Ovide déborde les usages élégiaques, qu'elle met gravement en péril la réputation du poète-amant et menace d'affecter à la farce des vers réputés tendres. S'il est vrai que la possession de l'objet convoité ne vaut rien à l'inspiration élégiaque, si elle rend en quelque sorte le poète sourd et aveugle à l'art³, tandis que la position de Tantale, toujours empêché de satisfaire sa soif et sa faim⁴, lui restitue pleinement son talent, alors il importe, pour la survie du genre, que l'intrigue élégiaque oppose à la satisfaction du désir amoureux un obstacle toujours renouvelé, et pour sa dignité, que cet obstacle s'incarne dans d'autres objets qu'un sexe inapte à se frayer passage⁵.

¹ Du reste, en dehors d'un *dominumque uocauit*, au v. 11, qui nous livre une parole de la *puella*, aucun des propos caressants ou stimulants qu'elle adresse à son amant n'est rapporté. En revanche, l'expression de son indignation est rapportée au style direct (v. 77-80). Il n'est peut-être pas indifférent que sa plainte débute par un *Quid me ludis ?*, « pourquoi te moques-tu de moi ? ». L'emploi du verbe *ludere* au plus fort du fiasco ne prouve-t-il pas que la situation, si fâcheuse soit-elle, ne nuit pas à la vitalité du *ludus* élégiaque ?

² On pourrait objecter à cette affirmation le cas d'*Am.*, I, 5. Mais, d'une part, nous avons souligné le caractère onirique de la scène qui y est brièvement relatée et, d'autre part, nous avons noté l'ellipse du récit au v. 25. En revanche, il nous faut admettre que le poème III, 7, dans la description des efforts que la *puella* déploie pour réveiller l'ardeur de Nason, défie la règle de pudeur énoncée en *A.A.*, II, 704 (voir p. 52, n.1). Chez Ovide, en effet, le goût de théoriser, au cœur de la fiction, les conventions de l'élégie s'accompagne toujours de la tentation de les transgresser.

³ Cf. v. 61-62 : *Quid iuuat, ad surdas si cantet Phemius aures ? / Quid miserum Thamyran picta tabella iuuat ?* « Quel plaisir ferait à un sourd le chant de Phémios ? Quel plaisir un tableau fait-il au malheureux Thamyran ? »

⁴ Cf. v. 51-52.

⁵ Nous avons analysé le poème III, 7 comme une illustration de la nécessité de l'obstacle pour alimenter le chant élégiaque. A. Sharrock (1995) en propose une autre lecture métapoétique, dont la pertinence nous semble indiscutable. Elle interprète le thème de l'impuissance en relation avec la doctrine callimaquéenne. Pour un poète callimaquéen et pour un amant élégiaque, écrit-elle, « *'weakness' is 'strenght', 'failure' is 'success'* » (p. 156). M. Wyke (1994, p. 120) évoque également la valeur programmatique de l'impuissance dans l'élégie.

Chapitre 2

L'ESPACE ÉLÉGIAQUE ET LES FIGURES DE L'OBSTACLE

Nous avons souligné, dans le chapitre précédent, le penchant général de l'élégie à représenter la frustration d'un sujet privé ou séparé de son objet d'amour. L'examen des consignes que Nason dispense au titre de poète-amant et de *praeceptor amoris* a révélé, dans les œuvres érotiques d'Ovide, une justification de la disjonction, sous le prétexte qu'elle opère en tant que ferment du désir (à la condition, toutefois, que l'amant voie périodiquement ses vœux exaucés). L'insistance ironique avec laquelle Nason, dans le recueil des *Amours*, défend le dispositif qui lui interdit tout accès facile à la *puella* nous a incitée à reconnaître dans ses exigences l'expression d'une poétique auctoriale, à considérer qu'Ovide, tout en énonçant une vérité psychologique, expose à mots couverts les impératifs thématiques fondateurs du discours élégiaque.

Suivant la méthode qui, à propos des situations mises en scène dans l'élégie ovidienne, nous a conduite de la description d'éléments narratifs à l'interprétation réflexive, nous allons maintenant nous intéresser à la figuration spatiale de la disjonction.

Le monde où se déroulent les amours élégiaques apparaît sous une forme stylisée dans le discours du poète-amant et plus largement du sujet qui parle. La représentation de l'espace y est strictement codifiée. Elle traduit une perception subjective et sélective. L'univers du sujet se définissant en fonction de la position qu'occupe l'objet d'amour, sa figuration traduit

en effet les états de la jonction¹. Dans l'état de disjonction, l'attention du sujet se focalise sur ce qui se dresse devant lui – *obstat* –, pour barrer l'accès à l'objet d'amour, et par suite interdire ou retarder l'union désirée. Cet *obstacle*, abondamment représenté et chargé d'une valeur symbolique chez les poètes élégiaques, revêt, dans l'œuvre ovidienne, les formes héritées de la tradition. Mais il ne manque pas de susciter un commentaire métapoétique, qui met en lumière ses propriétés génériques.

L'obstacle dans l'espace urbain

Les aventures que relate l'élégie érotique romaine se déroulent plus volontiers dans un cadre urbain – *Dulcius urbe quid est ?*, interroge la Sulpicia du *Corpus Tibullianum*² –, explicitement ou implicitement Rome. La capitale, où Vénus est souveraine³, est particulièrement représentée dans l'œuvre d'Ovide. Ses traités didactiques produisent une liste exhaustive des lieux publics, portiques, forums, théâtres et temples, où jeunes gens et jeunes filles peuvent se croiser⁴. Ils évoquent les fêtes et les banquets qui fournissent aussi l'occasion d'une rencontre⁵. Ces rencontres fortuites ne sont que les préludes de rendez-vous intimes plus difficiles à ménager. Tel entretien prometteur avec une charmante spectatrice au cirque se conclut par la requête : *Hoc satis hic : alio cetera redde loco*, « c'est assez pour ici ; le reste, donne-le moi ailleurs » (*Am.*, III, 2, 84). Telle *puella* aperçue sous le portique du temple d'Apollon Palatin reçoit un billet lui demandant la faveur d'une visite⁶.

Bien souvent la proposition est rejetée et l'amant échoue devant un seuil trop bien gardé par un portier ou un eunuque irréductibles⁷. Ce lieu, le seuil de la *puella*, est précisément le type le plus représentatif de l'obstacle auquel se heurte le héros élégiaque. C'est lui que nous allons d'abord considérer, car il est par excellence le symbole des difficultés que doit surmonter l'amant. Les circonstances et la nature de l'épreuve diffèrent selon que la porte est close par contrainte (précaution d'un mari jaloux) ou par caprice (inconstance de la *puella*).

¹ Ovide en donne une parfaite illustration dans l'élégie II, 16 des *Amours*. En l'absence de la bien-aimée, le verdoyant pays des Péligniens prend aux yeux de Nason l'apparence terrible de la Scythie (v. 33-40). Les *Héroïdes*, mais surtout les *Tristes* et les *Pontiques* exploitent le thème des effets de l'absence sur la perception de l'environnement.

² Tibulle, III, 14, 3.

³ Cf. *Am.*, I, 8, 42 : *At Venus Aeneae regnat in urbe sui*. La prédisposition de Rome aux mœurs « élégiaques » est réaffirmée en III, 4, 38, en *A.A.*, I, 60.

⁴ Cf. *A.A.*, I, 67-170.

⁵ *Ibid.*, 171-252.

⁶ *Am.*, II, 2, 3-5.

⁷ *Am.*, I, 6 ; II, 2 ; 3 ; III, 4.

Mais toujours le constat de l'impossibilité de rejoindre celle qu'il aime engendre, sur le lieu même, un discours plaintif de l'amant, dont l'élégie se fait l'écho¹.

• **Saeuae fores**

Nous avons vu, dans l'élégie I, 4 des *Amours*, Nason épris d'une femme qu'il a la possibilité d'entrevoir dans un banquet, mais dont il ne peut s'approcher à sa guise. Ce poème, qui énumère tous les expédients utiles aux amants dans de telles conditions, annonce rapidement un motif qui sera le thème unique d'*Am.*, I, 6 : le *paraklausithyron*, ou station sur le seuil de la bien-aimée. Voici les vers qui campent la situation :

*Me miserum ! monui, paucas quod prosit in horas ;
 Separor a domina nocte iubente mea.
 Nocte uir includet ; lacrimis ego maestus obortis,
 Qua licet, ad saeuas prosequar usque fores.*²

Le jeu des prépositions et préfixes exprime clairement l'exclusion du malheureux amant, tenu à l'écart du lieu de toutes ses convoitises et réduit à s'en approcher au plus près. La porte où il s'arrête, éploré, est l'objet qui matérialise la cruelle séparation. Or nous avons dit le lien de nécessité entre cet état de séparation et le surgissement de la parole élégiaque. À tel point que l'élégie se profère bien souvent devant la maison de la *puella* : l'amant y exprime son dépit, sa douleur et son amour, dont témoigneront quelques roses abandonnées sur le seuil³. Ou bien ce sont les tablettes sur lesquelles elle a été gravée que le malheureux, repoussé, suspend à la porte close⁴.

Il n'est d'ailleurs pas rare que la porte soit explicitement la destinataire des plaintes et des menaces qui sont alors prononcées. C'est là une innovation de la poésie romaine : à la différence de la poésie grecque, elle fait volontiers de la porte un *numen* que l'amant cherche à apitoyer ou à contraindre⁵. *Tibulle*, en I, 2, ne la menace-t-il pas de la pluie et de la foudre, avant de lui rappeler servilement les prières et les guirlandes qu'il lui a adressées ? Chez *Propertius*, en I, 16, c'est la porte elle-même qui prend la parole pour se plaindre des scandales qui

¹ Sur le *paraklausithyron* dans la poésie antique, voir F. O. Copley (1956). J.-P. Boucher (1965), p. 420, n. 5, A.-F. Sabot (1976), p. 511-513. Sur le motif chez Ovide, A.-F. Sabot, *ibid.*, p. 513-520.

² *Am.*, I, 4, 59-62 : « Hélas ! ces consignes ne valent que pour quelques heures. Je suis séparé de ma maîtresse : la nuit l'exige, la nuit qui la remet à la garde de son mari, tandis que, triste et tout en larmes, je n'aurai d'autre licence que de la suivre jusqu'au seuil de sa porte cruelle. »

³ Par exemple, *Tibulle*, I, 2, 7-14 ; *Propertius*, I, 16 ; II, 17, 16 ; Ovide, *Am.*, I, 6 ; *A.A.*, II, 527-528 ; III, 72, 581-582 ; *R.A.*, 31-32, 35-36.

⁴ *Am.*, III, 1, 53-54.

⁵ Voir A.-F. Sabot (1976), p. 512.

la déshonorent et répéter, pleine de commisération, les propos d'un amant – le poète lui-même ? – qui lui récite « de jolis vers langoureux » (v. 16) composés en son honneur (v. 41)¹. Cette personnification de la porte explique que l'élégie accole aux mots qui la désignent des épithètes mieux faites pour qualifier le comportement de la maîtresse. Sourde (*surda*) comme celle que n'attendrissent pas les prières et les propos caressants de son amant, la *ianua* est dite cruelle, impitoyable, rebelle, inflexible, insensible, orgueilleuse (*crudelis, saeua, dura, difficilis, inmitis, superba*). Nason, en *Am.*, I, 6, ne lui épargne aucun de ces qualificatifs².

Le seuil de la bien-aimée est si souvent figuré dans l'élégie qu'il permet d'identifier le genre. Ainsi, dans la célèbre *recusatio* où l'on voit Phébus interdire à *Properce* l'épopée, le poète reçoit de Calliope ce commandement :

*Quippe coronatos alienum ad limen amantis
nocturnaeque canes ebria signa fugae...*³

Ou bien *Tibulle*, prêt à emboucher la trompette guerrière, perd soudain son ardeur et reconnaît :

*Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto
excutiunt clausae fortia uerba fores.
Iuravi quotiens rediturum ad limina numquam !
Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit.*⁴

Ovide imite cette *recusatio* tibullienne sur un mode plus explicitement réflexif en *Am.*, II, 1, où il raconte comment son amie lui a brutalement imposé un retour à l'élégie, en lui fermant sa porte quand il prétendait écrire une gigantomachie :

*Ausus eram, memini, caelestia dicere bella
Centimanumque Gygen (et satis oris erat),
Cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo
Ardua deuexum Pelion Ossa tulit ;
In manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam,
Quod bene pro caelo mitteret ille suo.
Clausit amica fores : ego cum Ioue fulmina misi ;
Excidit ingenio Iuppiter ipse meo.*

¹ Properce s'inspire sans doute du *carmen* 67 de Catulle, où le poète dialogue avec la porte d'une maison scandaleuse.

² Notons qu'il s'adresse non à la porte mais au portier et que certains adjectifs, comme *durus*, qualifient indifféremment l'un ou l'autre.

³ Properce, III, 3, 47-48 : « Ce sont les amants couronnés de fleurs, au seuil d'une porte étrangère, que tu chanteras, leur ivresse bruyante et leur fuite dans la nuit... ».

⁴ Tibulle, II, 6, 11-14 : « Voilà de grands mots, mais après que j'ai débité fanfaronnades et grands mots, mes paroles de bravoure tombent devant une porte fermée. J'ai juré – combien de fois ! – de ne jamais revenir à ce seuil ; après mes beaux serments, mes pas d'eux-mêmes m'y ramènent. » Le poète envisage la possibilité de partir en campagne, comme son ami Macer. Nous interprétons cette élégie dans un sens réflexif : *Castra peto* (v. 9) signifierait l'intention d'écrire l'épopée. Quant au retour sur le seuil (*pes tamen ipse redit*, v. 14), il indiquerait l'impossibilité de renoncer à chanter l'amour, dans le mètre qui lui convient. Cette lecture se justifie par l'identification du destinataire de l'élégie avec le poète épique Macer. Cf. D.F. Bright (1978), p. 217-219, qui cite E. O'Neil, « Tibullus 2.6 : A New Interpretation », *CP* 62, 1967, p. 163-168.

*Iuppiter, ignoscas ; nil me tua tela iuuabant ;
Clausula tuo maius ianua fulmen habet.¹*

La capacité du motif du *paraklausithyron* à signifier le genre tout entier se vérifie encore dans le poème 25 du livre III des *Élégies* de Propertius. Le poète y prend congé de Cynthia, comme il l'a déjà fait dans l'élégie précédente², puis il se tourne vers le seuil :

*Limina iam nostris ualeant lacrimantia uerbis
nec tamen irata ianua fracta manu.³*

Cet adieu au symbole des tourments de l'amour, dans la pièce qui conclut les *tres libelli* mentionnés en II, 13, 25, paraît bien signifier la décision pour Propertius de mettre un terme à sa carrière de poète érotique. Il s'est tourné vers *Mens Bona* à la fin du poème précédent⁴. En se plaçant sous la protection de la Raison, il renonce au dérèglement moral du héros élégiaque qu'il incarnait jusqu'alors, entièrement soumis à sa passion et indifférent à son honneur.

• *Le paraklausithyron, symbole de l'amour élégiaque*

Une honteuse complaisance au mal d'amour, voilà ce que révèle, dans l'élégie, la récurrence du motif du *paraklausithyron*. C'est pourquoi Lucrèce parodie une scène d'*exclusus amator*, dans le passage du livre IV du *DRN* où il étudie les effets de l'amour :

*At lacrimans exclusus amator limina saepe
floribus et sertis operit, postisque superbos
unguit amaracino, et foribus miser oscula figit.⁵*

Un *topos* littéraire lié à l'idéologie élégiaque de la servitude amoureuse sert son projet philosophique, la dénonciation des illusions de la passion et des souffrances qu'elles engendrent, thèmes qui constituent précisément la matière dont se glorifie l'élégie, puisque ses acteurs sont la proie consentante et impudique des acolytes de l'amour, les Caresses, l'Illusion et la Passion furieuse, qui font escorte à Cupidon dans la scène de triomphe que peint Ovide en

¹ *Am.*, II, 1, 11-20 : « J'avais osé, je m'en souviens, chanter les guerres des cieux, Gygès aux cent bras (je me sentais assez de souffle), les temps où la Terre eut le tort d'ourdir sa vengeance, où les hauteurs de l'Ossa hissées sur l'Olympe firent précipiter le Pélion aux abîmes. J'avais en mes mains les nuages, Jupiter et sa foudre qu'il avait raison de brandir pour défendre le ciel, sa demeure. Mon amie me ferma sa porte. Je laissai là Jupiter et sa foudre ; Jupiter lui-même me sortit de l'esprit. Pardonne-moi ; tes traits ne me servaient à rien ; cette porte fermée est pour moi une foudre plus redoutable que la tienne. »

² Après avoir, en III, 23, relaté la perte symbolique de ses tablettes !

³ Propertius, III, 25, 9-10 : « Seuil que j'arrosai de mes larmes, qui entendis mes paroles, reçois mes adieux ; ma main dans son courroux ne brisera point ta porte. »

⁴ III, 24, 19.

⁵ *DRN*, IV, 1177-1179 : « Mais l'amant éconduit pleurant devant sa porte / souvent couvre le seuil de fleurs et de guirlandes, / parfume de marjolaine les montants implacables / et plante ses baisers, pauvre homme, au cœur du bois ». Trad. de José Kany-Turpin, Aubier, 1993.

Am., I, 2¹. La référence lucrétienne au *paraklausithyron* nous éclaire sur la fonction de la porte close dans l'élégie. Sa représentation est sans doute l'expression la plus pure de la frustration de l'amant : les larmes dont il baigne les battants de la porte en donnent la preuve². Quant à son attente obstinée sur le seuil, elle est le témoignage de l'esclavage inconditionnel auquel il se soumet pour vaincre la résistance de sa bien-aimée.

La première pièce du recueil de Tibulle exprime l'idée de ce *seruitium*. Le poète y décrit ainsi sa passion amoureuse :

*Me retinent uinctum formosae uincla puellae,
et sedeo duras ianitor ante fores.*³

La même intention anime un poème d'Ovide sur le thème de la *militia amoris*. Il y compare l'amant au soldat en ces termes :

*Peruigilant ambo ; terra requiescit uterque :
Ille fores dominae seruat, at ille ducis.*⁴

C'est à la fréquentation du seuil de la *puella* que se mesure la puissance du sentiment amoureux. La mention du *limen* devient ainsi le symbole de l'attachement à la maîtresse, à tel point que Propertius, pour féliciter un ami sur le choix d'une *puella*, use d'une formule métonymique et déclare : *Non alio limine dignus eras*, « nul autre seuil n'était digne de toi. » (I, 13, 34)⁵.

Si l'épreuve du seuil permet l'expression de l'amour, on comprend que l'élégie ne puisse en faire l'économie. Maîtresses et amants y trouvent leur compte. Tel Milanion, modèle propertien de la persévérance en amour⁶, l'amant doit triompher par sa ténacité. Ainsi Propertius, quand il n'a même plus la ressource « de lancer quelques mots par les fentes d'une porte » (*per rimosas mittere uerba fores*), affirme-t-il encore :

*Quod quamuis ita sit, dominam mutare cauebo ;
tum flebit, cum in me senserit esse fidem.*⁷

¹ *Am.*, I, 2, 35-36 : *Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque, / Adsidue partes turba secuta tuas.*

² *Am.*, I, 6, 17-18 : *Aspice [...] / uida sit ut lacrimis ianua facta meis.* « Regarde comme la porte est tout humide de mes larmes ! »

³ Tibulle, I, 1, 55-56 : « Moi je suis retenu dans les chaînes d'une belle amie, et je suis le gardien assis à l'attache devant sa porte insensible. »

⁴ *Am.*, I, 9, 7-8 : « Tous deux veillent toute la nuit : l'un et l'autre couchent par terre ; l'un garde la porte de sa maîtresse, si l'autre garde celle du chef. » L'acceptation du traitement rigoureux ordinairement infligé au soldat est en effet requise de l'amant en *A.A.*, II, 523-524.

⁵ L'*Héroïde* XII nous fournit une référence au seuil qui témoigne à l'inverse de la désaffection de l'amant. C'est depuis le seuil, *ad geminae limina prima foris* (v. 150), que le plus jeune fils de Médée invite sa mère, répudiée, à regarder le cortège nuptial qui proclame la trahison de Jason.

⁶ Propertius, I, 1, 9-16. Il compare également le *seruitium amoris* aux travaux d'Hercule en II, 23, 7-8 et II, 24, 34. Nason se réfère à Milanion en *A.A.*, II, 185-192. La référence à Milanion semble avoir été introduite dans l'élégie romaine par Gallus. Cf. L. Nicastrì (1984), p. 19 ; R. Rosen et J. Farrel (1986) ; J. Fabre-Serris (1995b), p. 129.

⁷ Propertius, II, 17, 16-18 : « Malgré cela, je me garderai de changer de maîtresse et elle pleurera quand elle verra que, moi, je suis fidèle. »

Terribles pourtant sont les souffrances que l'amant écarté subit sur le seuil de sa belle. À ce poste d'observation où le cantonne l'indifférence de sa maîtresse, il lui arrive bien souvent de recevoir la preuve de sa trahison. C'est tantôt sa voix qu'il entend quand on lui assure qu'elle est sortie¹, tantôt une scène infamante dont il se trouve être l'acteur, comme en témoigne ce souvenir indigné de Nason :

*Ergo ego sustinui, foribus tam saepe repulsus,
Ingenuum dura ponere corpus humo ?
Ergo ego nescio quomodo tu complexa tenebas
Excubui clausam, seruius ut, ante domum,
Vidi cum foribus lassus prodiret amator,
Inualidum referens emeritumque latus.
Hoc tamen est leuius quam quod sum uisus ab illo.
Eueniat nostris hostibus ille pudor !²*

Vaine révolte, aussitôt suivie d'une reddition dont l'expression est une variante du *odi et amo* de Catulle³. Car l'amant élégiaque, on le sait, ne peut ni ne doit renoncer à sa passion, en dépit des tourments qui lui sont infligés. Nason l'enseigne en ces termes à l'apprenti-amant :

*Quae patimur, multo spicula felle madent.
Dicta erit isse foras, quomodo tu fortasse uideres ;
Isse foras et te falsa uidere puta.
Clausam tibi fuerit promissa ianua nocte ;
Perfer et immunda ponere corpus humo.
Forsitan et uultu mendax ancilla superbo
Dicet « Quid nostras obsidet iste fores ? »
Postibus et durae supplex blandire puellae
Et capiti demptas in fore pone rosas.⁴*

La station sur le seuil est donc emblématique du *seruitium* auquel l'amour astreint les hommes. Quant aux jeunes femmes, elles évaluent leur pouvoir à l'attraction qu'exerce leur seuil sur ces amants serviles, et elles sont assez rouées pour les y laisser séjourner le temps que leur amour se fortifie. C'est un des préceptes que les arts d'aimer délivrent au sexe féminin. Nous avons déjà dit comment la *lena*, entremetteuse vénale ennemie du poète-amant,

¹ Tibulle, II, 6, 47-48.

² *Am.*, III, 11, 9-16 : « Quoi ! chassé tant de fois, j'ai pu, moi, un homme libre, coucher sur la dure ! Quoi ! pour je ne sais quel amant que tu tenais entre tes bras, j'ai pu, moi, comme un esclave, monter la garde devant la maison qui était fermée ! Je l'ai vu sortir de chez toi, fatigué, les reins sans force et hors de service. Mais cela ne serait rien, s'il ne m'avait vu. Le ciel réserve cette honte à mes ennemis ! »

³ *Am.*, III, 11, 33-35 : *Luctantur pectusque leue in contraria tendunt / Hac amor hac odium, sed, puto, uincit amor / Odero si potero ; si non, inuitus amabo.* « Je sens mon cœur inconstant tiraillé entre l'amour et la haine qui se livrent combat ; mais, je le crois, c'est l'amour qui l'emporte. Je haïrai si je puis ; sinon, j'aimerai, mais malgré moi. »

⁴ *A.A.*, II, 520-528 « Les traits que nous recevons sont abondamment trempés de fiel. On te dira que ta maîtresse est sortie, au moment où peut-être tu l'aperçois ; pense qu'elle est sortie et que tes yeux te trompent en l'apercevant. Elle t'a promis sa nuit et sa porte t'est fermée : supporte avec patience d'étendre ton corps même par terre dans la saleté. Peut-être une menteuse servante ira-t-elle jusqu'à dire d'un air insolent : « Pourquoi cet

recommande ces retards qui permettront de provoquer chez les soupirants une impatience fructueuse¹. L'enseignement de Nason, bien qu'il vise le plaisir et non le profit, prescrit également l'épreuve du seuil comme un moyen très sûr d'exacerber le désir masculin. Voici le traitement qu'au livre III de l'*Art d'aimer*, il conseille d'infliger à l'amant :

*Ante fores iaceat ; « crudelis ianua » dicat
Multaque summisce, multa minanter agat.
Dulcia non ferimus ; suco renouemur amaro.*²

L'absence d'obstacle est selon lui la raison qui empêche d'aimer les femmes légitimes. Les maris blasés verraient leur amour réveillé par un seuil résistant :

*Adde forem et duro dicat tibi ianitor ore
« Non potes » ; exclusum te quoque tanget amor.*³

• *L'amour doux-amer*

La mention du breuvage amer aux fonctions apéritives (*A.A.*, III, 583) rappelle que l'élégie s'inscrit dans la tradition de l'érotique grecque et qu'elle fait sienne la conception de l'amour γλυκύπικρος. Les attentes explorées sur le seuil de l'aimée sont un condiment nécessaire à l'entretien de la passion. Nason l'enseignait déjà à sa nouvelle maîtresse en *Am.*, II, 19 :

*Et sine me ante tuos proiectum in limine postis
Longa pruinosa frigora nocte pati.
Sic mihi durat amor longosque adolescit in annos ;
Hoc iuuat⁴, haec animi sunt alimenta mei.
Pinguis amor nimiumque patens in taedia nobis
Vertitur et stomacho dulcis ut esca, nocet.*⁵

Nous avons dit la portée programmatique de ce poème placé en conclusion du second livre des *Amours* et chargé d'exhiber les principaux thèmes de l'élégie. À la teneur psychologique des propos de Nason se superpose, dans les vers cités, une définition de l'amour élégiaque,

homme assiège-t-il notre porte ? » Suppliant, adresse des paroles caressantes aux battants et à la cruelle servante, ôte les roses qui sont sur ta tête et pose-les sur le seuil. »

¹ Tibulle, II, 6 ; Properce, IV, 5 ; Ovide, *Am.*, I, 8.

² *A.A.*, III, 581-583 : « Laissez votre amant à la porte ; qu'il l'appelle porte cruelle et qu'il ait à employer longtemps et la prière et la menace. Nous ne supportons pas ce qui est fade : un breuvage amer réveille notre appétit. »

Nason a déjà exprimé cette idée à plusieurs reprises dans les *Amours* : cf. II, 19 ; III, 4.

³ *A.A.*, III, 587-588 : « Une porte de plus et un portier pour te dire « on n'entre pas », et toi aussi, laissé dehors, tu seras pris par l'amour ! »

⁴ Est-ce un clin d'œil à Properce, qui s'exclame en II, 23, 12 : « *A ! pereant si quos ianua clausa iuuat.* » ?

⁵ *Am.*, II, 19, 21-26 : « Laisse-moi, couché sur le seuil de ta porte, endurer pendant une longue nuit le froid et les frimas. C'est ainsi que mon amour se fortifie et grandit pour de nombreuses années ; voilà ce qui me plaît, voilà ce qui alimente ma passion. Un amour pleinement satisfait et trop facile est bientôt pour moi un motif d'ennui et me fait mal, comme à l'estomac un mets trop sucré. »

dont Ovide rappelle qu'il ne peut s'accommoder de l'abondance et de la facilité. L'amant qu'il représente réclame l'épreuve et se lasserait d'un amour *patens*. Il lui faut, pour aimer, parcourir un chemin semé d'obstacles, il n'escompte le plaisir qu'au prix de l'effort, ne goûte le miel qu'assaisonné d'amertume.

On comprend ainsi quelle fonction essentielle est assignée à l'obstacle dans l'économie du récit élégiaque. Le seuil de la *puella* trace la frontière qui départage l'amant comblé et l'amant frustré. Perméable mais capricieux, il dispense la promesse de plaisir et le tourment, dans un savant mélange qui compose la formule élégiaque de l'amour. Nason agit en ardent défenseur des conventions de l'élégie, quand il demande qu'on veille à maintenir cette périlleuse et incertaine frontière qui stimule l'appétence des amants¹. Nous avons commenté dans le premier chapitre les propos qu'il adresse à ceux qui ont le pouvoir de la rendre redoutable, interpellant d'abord, dans une imitation de Tibulle², le mari de la belle, à qui il demande de bien vouloir exercer une surveillance jalouse, puis la *puella*, qui reçoit le conseil de déployer tous ses artifices. Acteur et metteur en scène, le poète-amant dresse le décor et distribue les rôles qui inscrivent ses amours dans le répertoire élégiaque.

Un passage de *l'Art d'aimer* confirme plaisamment la nécessité que la maîtresse élégiaque soit d'un accès difficile. Ovide y met sous la plume du *praeceptor amoris* ce conseil de ruse adressé aux femmes :

*Quae uenit ex tuto, minus est accepta uoluptas.
Ut sis liberior Thaïde, finge metus.
Cum melius foribus possis, admitte fenestra
Inque tuo uultu signa timentis habe...*³

¹ La demande paradoxale et le ton sont conformes à l'esprit d'Ovide. Nason n'hésite pas à formuler cette plainte (v. 53) : *Scilicet infelix numquam prohibebor adire* ? « Est-ce à dire, hélas ! que jamais on ne m'interdira l'accès ? »

L'élégie III, 4, adressée au *durus uir*, suggère, à l'inverse de II, 19, que la surveillance qu'il impose à la *puella* soit levée, sous le prétexte que les serrures sont vaines quand une femme a décidé d'être infidèle. Mais l'argument qui doit emporter la conviction du mari jaloux est le même que le poète-amant invoque ailleurs pour justifier l'obstacle : « Ce que l'on surveille, nous le désirons davantage, et les précautions mêmes appellent le voleur. » (v. 25-26). Sur le thème de l'inutilité de l'obstacle, on peut rapprocher d'Ovide, *Am.*, III, 4 Properce, II, 6, 37-40 et IV, 1, 145-146, ainsi qu'*Am.*, II, 2 et 3 comme nous le verrons plus loin.

² Tibulle, I, 6. Dans cette élégie qui s'ouvre sur le thème de l'ambivalence de l'amour, le poète se plaint des infidélités de sa maîtresse, qu'il attribue à l'imprévoyance du mari. Convaincu que l'homme est incapable d'exercer une surveillance efficace, il lui propose de la lui confier, assurant qu'il fera, quant à lui, un excellent gardien. On voit que Tibulle se livre à un jeu humoristique dont Ovide s'est directement inspiré. Mais celui-ci confère à la plaisanterie une fonction réflexive qu'elle n'avait pas chez son aîné. L'inversion de la demande faite au mari, cette fois prié d'être vigilant non pas pour protéger des amours furtives mais bien pour les contrarier, révèle l'enjeu de l'élégie II, 19 : il s'agit de présenter le code de l'amour doux-amer, avec l'appareil des unités narratives qui le servent, comme un élément indispensable à la constitution du texte élégiaque.

³ *A.A.*, III, 603-606 : « Sans danger, le plaisir est moins vif. Es-tu plus libre que Thaïs ? Feins d'avoir peur. Il te serait facile de faire passer ton ami par la porte ; fais-le néanmoins passer par la fenêtre et que ton visage exprime l'effroi... »

La raison psychologique ici invoquée, à savoir que « sans danger, le plaisir est moins vif », relève de la même analyse que celle qui justifiait plus haut la privation, sous le prétexte qu'il n'est de désir que contrarié. Mais ces vers délivrent une nouvelle information sur le genre : telle l'ingénieuse maîtresse du traité de Nason (*finge metus*), l'élégie érotique forge un obstacle susceptible de provoquer la crainte. Il doit cependant demeurer dans les proportions d'un danger « pour rire ». Tout manquement à cette mesure compromet le *ludus* élégiaque.

Conçue comme un jeu, jamais l'entreprise amoureuse ne doit, le principe de l'alternance l'interdit, exposer l'amant à un désespoir durable. Au contraire, elle doit être régie par cette règle qu'énonce Nason en *Am.*, II, 19, 5¹ :

Speremus pariter, pariter metuamus amantes.

Si l'harmonieux équilibre qu'il juge indispensable entre ces deux sentiments contradictoires vient à se rompre, le seuil de la *puella* ne doit pas conserver sa vertu attractive. L'obstacle à l'union des amants n'est en effet tolérable que tant que l'espoir est permis². Que l'accès à la maîtresse devienne résolument impossible, et l'on verra le même Nason qui tout à l'heure vantait les mérites de l'épreuve conseiller la rupture à l'amant maltraité. Puisque la complète privation et l'extrême souffrance qu'elle engendre ne s'inscrivent pas plus que l'abondance dans le champ thématique de l'élégie, les *Remèdes à l'amour*, dont l'ambition est de guérir les amants exposés à ce péril, déconseillent aux désespérés la pratique du *paraklausithyron* :

*Dixerit ut uenias ; pacta tibi nocte uenito ;
Veneris et fuerit ianua clausa ; feres ;
Nec dic blanditias nec fac conuicia posti
Nec latus in duro limine pone tuum.*³

Ils prescrivent au contraire, comme un remède utile, d'évoquer le souvenir douloureux des stations qu'on a dû subir à la porte d'une maîtresse ingrate – *nunc durum limen amanti [subeat]*, « songe à la porte que ton amour laissait inflexible », v. 677 – et mesurent la guérison de l'amant à sa capacité de passer indifférent devant le seuil qu'il hantait naguère⁴.

¹ Ce que Nason érige en règle se présente chez Properce (III, 17, 11-12) sous la forme d'un constat douloureux : *Semper enim uacuos nox sobria torquet amanti / spesque timorque animos uersat utroque modo*. « Toujours, quand ils sont à jeun, la nuit torture les amants solitaires ; l'espoir et la crainte sollicitent leur cœur tour à tour. »

² L'espoir est essentiel pour affronter la dureté de l'être aimé. Le thème est souvent développé dans l'élégie érotique. Tibulle lui consacre les vers 19-28 de l'élégie II, 6. Nason, en *Am.* II, 9, 44, assimile espoir et crédulité et prétend qu'il s'accommode fort bien des mensonges de son amie, car : *sperando certe gaudia magna feram*. Les lettres des *Héroïdes* traitent volontiers de la crédulité, mais l'espoir est parfois presque réduit à néant dans la forme d'élégie qu'elles illustrent.

³ *R.A.*, 505-508 : « Elle t'a dit de venir ; viens pour la nuit fixée. Tu es venu et la porte est close ; n'en sois point ému. Ne dis à la porte ni mots doux ni insultes, et ne couche pas sur le seuil dur. »

⁴ *Ibid.*, 785-787 : *Di faciant possis dominae transire relictæ / limina proposito sufficientque pedes. / Et poteris ; modo velle tene* « Veuillent les dieux que tu puisses passer devant le seuil de la maîtresse que tu as abandonnée sans que tes pieds te trahissent dans ton dessein. Et tu le pourras ; aie seulement la constance de le vouloir... »

• *La parole à l'épreuve de l'obstacle*

Revenons à l'obstacle que l'élégie juge conforme à ses normes, les *saeuae fores* auxquelles Nason est venu se heurter dans le début des *Amours*. La langue française propose pour cette expression la traduction de « porte cruelle », sans distinguer entre *fores* et *ianua*¹. Les deux mots désignent, chez les élégiaques, la porte d'entrée de la maison de la *puella*. L'amant est si familier du seuil qu'il la connaît intimement. Ne voit-on pas Nason, en *Am.*, I, 6, en détailler les parties, nommant tour à tour les battants de bois (*ligna*), les montants (*postes*), les gonds (*cardines*), la serrure ou la barre (*claustra, sera*) ? Mais la matérialité de la porte ne doit pas nous tromper sur la signification profonde de l'obstacle qu'elle constitue. Ernout et Meillet signalent à l'article *fores*, dans leur dictionnaire étymologique : « De même que *domus* indique moins la bâtisse (ordinairement nommée *aedes*) que le siège de la famille à laquelle préside le *dominus*, le mot *fores* désigne l'accès de la « domus » plutôt qu'un objet matériel »². Pareillement le mot *ianua*, dérivé de *Ianus*, signifie le passage avant de désigner la porte de maison. L'idée de « passage », d'« accès » est donc prédominante, et nous conduit à considérer que ce qui importe, dans le *paraklausithyron* élégiaque, n'est pas seulement le constat attristé de la présence d'un obstacle matériel, mais aussi la mobilisation des moyens rhétoriques susceptibles de favoriser une approche difficile.

Ce sont en effet les propos de l'amant qui doivent faire céder la porte rebelle³, ainsi que tous ceux qui s'opposent à la conjonction souhaitée. À cet égard, l'élégie II, 3 des *Amours* s'achève sur une déclaration révélatrice. Nason s'adresse à un gardien qui l'a empêché de rencontrer la *puella*. Il assure qu'il serait aisé de tromper sa surveillance, car :

*Non caret effectu quod uoluere duo.*⁴

Mais il conclut par une formule qui justifie les deux discours adressés à ce Bagoüs, en *Am.*, II, 2 et 3, et avec eux toutes les entreprises oratoires destinées à triompher de l'obstacle :

Aptius ut fuerit precibus temptasse, rogamus,

Nason suggère alors de se représenter le seuil de la maîtresse comme l'antre des Lotophages ou celui des Sirènes. Le surgissement de l'univers épique dans ce contexte d'échec amoureux, à vingt-cinq vers de la fin du traité, prend une couleur nettement réflexive : les monstres de l'épopée font office de repoussoir d'une passion qui déçoit les règles du badinage élégiaque.

¹ Encore qu'H. Bornecque rende *fores* par « montants » et *ianua* par « porte », dans sa traduction de l'élégie I, 6 des *Amours* pour la C.U.F.

² Ernout et Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, article *fores*, *-ium* et *foris*, *-is*, f.

³ Cf. Tibulle, I, 2, 9 : *Ianua, iam pateas uni mihi uicta querellis*, « Porte, allons, ouvre-toi pour moi seul, vaincue par mes plaintes. »

⁴ *Am.*, II, 3, 16 : « Le succès ne manque jamais à la volonté commune de deux amants. »

*Dum bene ponendi munera tempus habes.*¹

Nous interprétons le *aptius* comme l'indice qu'Ovide énonce ici une norme générique : face à l'obstacle, la poétique élégiaque préconise la prière, c'est-à-dire l'acte de parole, de préférence aux formes d'action qui impliqueraient un traitement narratif plutôt que dramatique.

L'élégie érotique n'est pas la première à figurer la porte comme l'obstacle matériel qui sépare l'amant de sa bien aimée. La comédie relate volontiers les bris de portes dont l'*adulescens* se rend coupable dans sa furie amoureuse². Les élégiaques se souviennent de cette spécificité des amours adolescentes traditionnellement représentées au théâtre. Ainsi Nason oppose-t-il, au livre III de *l'Art d'aimer*, la conduite du fougueux novice au comportement mesuré de l'amant aguerri, déclarant à propos de ce dernier : *nec franget postes*, « ce n'est pas lui qui enfoncera la porte »³.

Cependant, en dépit de quelques notations inspirées par les conventions qui régissent la peinture des caractères juvéniles, les exploits de la comédie, effractions, enlèvements, n'ont pas cours dans l'univers élégiaque. L'obstacle de la porte ne s'y réduit pas de cette manière brutale. Qu'on songe au jeune Nason assurant le portier de ses intentions pacifiques, en *Am.*, I, 6, 33-39. Quand, plus tard, il menace de porter le feu du flambeau qu'il tient à la main contre l'orgueilleuse maison qui refuse de l'accueillir, ce ne sont que menaces, dont il constate l'inefficacité sans pour autant passer à l'action (v. 57-62)⁴.

Ajoutons que l'idéal élégiaque ne permet pas non plus d'agir sur l'obstacle en recourant à l'argent, dont la possession est un ressort essentiel des intrigues de la comédie. L'amant-poète ne veut croire qu'en la vertu de ses vers. Il méprise le soldat fanfaron et sa fortune qui rend les belles sensibles. Il se répand en diatribes contre la vénalité des femmes quand, semblables aux courtisanes de la comédie, elles suivent les conseils d'une infâme *lena* et préfèrent les présents matériels à l'offrande de poèmes. Il sait en effet d'expérience qu'une *puella*

¹ *Ibid.*, 17-18. « Mais comme il vaut mieux avoir recours aux prières, nous t'implorons, pendant qu'il t'est loisible de faire de tes services un placement avantageux. »

² Exploits si ordinaires, chez les jeunes gens que représente la comédie, qu'ils n'émeuvent pas un Micion partisan d'une éducation libérale, dans *Les Adelphe*s de Térence, v. 88-110.

³ *A.A.*, III, 567. On trouve ailleurs, dans l'élégie, d'autres mentions de portes malmenées, par exemple, chez Tibulle, I, 1, 73-74 ; Properce, I, 16, 5-6 ; Ovide, *Am.*, I, 9, 20 ; *A.A.*, III, 71 ; *R.A.*, 31.

⁴ On peut peut-être justifier une certaine résistance du poète-amant à l'action physique par le souci qu'il a de se démarquer du soldat enrichi dans les guerres. Un jeu de mots suggérant la prostitution, en *Am.*, III, 8, condamne ces individus qui acquièrent fortune et avantages en exerçant le métier des armes. Nason se plaint du peu d'effet qu'obtiennent ses vers – *Ad rigidas canto carmen inane fores*, v. 24 –, tandis qu'un soldat couvert de cicatrices jouit des faveurs de la *puella*, un homme, dit-il, qui s'est procuré tout ce qu'il possède grâce à son corps : *Quaesitum est illi corpore quidquid habet* (v. 20). Bien sûr, cette élégie, plus qu'une opposition entre entreprise verbale (le *carmen*) et exploit physique (*corpore*), établit une opposition entre arts libéraux (*ingenue artes*) et activités vénales.

cupide est nécessairement dure, que sa porte ne s'ouvre qu'à ceux qui y frappent la main pleine¹. Mais il garde l'ambition de la faire céder par son seul talent de persuasion. Tâche difficile, que l'élégie exécute néanmoins en énonçant plaintes, menaces et prières, pour tenter d'ouvrir un accès à la femme aimée².

C'est ainsi que l'obstacle du seuil, dont nous avons vu qu'il met à l'épreuve l'idéal élégiaque, qu'il suscite les espoirs et les craintes d'un amant traité capricieusement, est aussi, dans l'élégie, un lieu de réflexivité sur la question de l'efficacité de la parole, plus précisément de la parole poétique. En figurant, devant le seuil, l'entreprise oratoire de l'amant-poète qui cherche à triompher de l'obstacle, l'élégie met en scène sa propre pragmatique.

• *L'élégie sésame*

Investie du pouvoir de faire céder les résistances, l'élégie est donc l'arme qui force les *saeuae fores*. Elle met d'abord en œuvre, pour remporter cette victoire, les talents oratoires du sujet de l'énonciation. Élève des rhéteurs, ce dernier poursuit son but en alternant l'éloge et le blâme, la menace et la prière. Ovide résume le programme du discours sur le seuil dans ces vers du prologue des *Remèdes à l'amour* :

*Et modo blanditias, rigido modo iurgia posti
Dicat et exclusus flebile cantet amans.*³

L'élégie I, 6 des *Amours* en offre une illustration qui révèle que la flatterie et l'intimidation, ici destinées au portier, peuvent échouer en dépit du talent déployé par l'orateur. Le distique des *Remèdes à l'amour* incite même à affirmer que l'échec est génériquement programmé, puisque c'est la peine de l'*exclusus amator* qui devient en définitive, dans le *paraklausithyron*, la matière d'un chant caractérisé par un terme (*fleBILE cantet*) qui évoque immanquablement la plaintive élégie⁴. Il faut donc, si les arguments n'ont pas réussi à lever l'obstacle, attribuer aux vertus de ce chant le pouvoir que l'élégie revendique néanmoins avec insistance.

¹ Tibulle, I, 5, 68. Voir aussi Tibulle, II, 4 ; Properce, III, 13, 9 ; Ovide, *Am.*, I, 8, 77 ; I, 10 ; III, 8 ; *A.A.*, III, 551.

² C'est la fonction que lui assigne ce vers de Tibulle (II, 4, 19) : *Ad dominam faciles aditus per carmina quaero*, « c'est un accès facile auprès de ma maîtresse que je demande aux vers de m'obtenir. » Cette question sera traitée dans la seconde partie, consacrée à la communication élégiaque.

³ *R.A.*, 35-36. Les propos sont adressés à Cupidon : « Amène un amoureux à dire tantôt des mots doux, tantôt des injures à un seuil inflexible, et, repoussé, à chanter sur un ton plaintif. »

⁴ *Flebilis Elegeia*, *Am.*, III, 9, 3 ; *elegia fleBILE carmen*, *Hér.*, XV, 7.

Il faut avouer que ce chant plaintif, qu'illustrent bien les vers de l'amant, répétés par la porte, dans l'élégie I, 16 de Properce, n'est pas dans la manière du Nason d'*Am.*, I, 6, plus enclin à argumenter qu'à gémir. Voir l'étude du poème en tant que *suasoria*, chez A. De Caro (2003), p. 164-169. L'auteur montre que la *uariatio* ovidienne sur un lieu commun de la poésie érotique, par le jeu d'une rhétorique outrée (cf. p. 167 : « *La naturelle*

Car il advient, lorsque le *carmen* se fait incantation, que la magie poétique opère et qu'elle triomphe des résistances, selon un processus qu'Ovide décrit dans l'élégie II, 1 des *Amours* :

*Blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi ;
Mollierunt duras lenia uerba fores.
Carmina sanguineae deducunt cornua lunae,
Et reuocant niueos Solis euntis equos.
Carminibus dissiliunt abruptis faucibus angues,
Inque suos fontes uersa recurrit aqua.
Carminibus cessere fores insertaque posti,
Quamuis robur erat, carmine uicta sera est.*¹

On voit par cette déclaration que l'arme véritable de l'amant, ce sont ses vers plutôt que sa rhétorique. Il incombe au rythme élégiaque, ici crédité d'une *uis magica*, de vaincre la porte cruelle. « Le principe de sympathie qui fonde l'essentiel des rites magiques »² permet à l'élégie *mollis* – autre épithète caractéristique du genre, à laquelle réfère l'emploi du verbe *mollire* – d'attendrir la dure porte par la grâce mélodieuse de ses *lenia uerba*.

Cette ultime fonction du *paraklausithyron* manifeste à quel point le seuil inflexible est dans l'élégie, et particulièrement dans l'élégie ovidienne³, un lieu privilégié de la réflexivité. Garantissant la difficulté de l'accès à la bien aimée, il provoque indéfiniment le discours élégiaque. La matière qu'il suscite n'est anéantie par aucun succès durable, la maîtresse, nous l'avons dit, n'étant jamais une conquête assurée, non pour les raisons qu'on a cherchées jadis dans la vie des poètes chantres du *discidium*, mais parce que la pleine jouissance d'un amour *pinguis* réduirait le poète au silence. C'est ainsi que les *saevae fores* fournissent une figure permanente de la résistance dont prétend triompher la parole poétique. La représentation de l'amant-poète aux prises avec le seuil de la *puella* est une mise en jeu du pouvoir poétique.

tragicità delle situazioni di Tibullo e Propertio diviene in Ovidio uno strumento scenico, un'enfasi declamatoria realizzata intenzionalmente per impressionare e per ottenere immediatamente un risultato concreto. ») vise en fait à mettre en lumière les ressorts et les limites de la persuasion élégiaque. Nous reviendrons sur *Am.*, I, 6 dans le prochain chapitre.

¹ *Am.* II, 1, 21-28 : « Je suis revenu à mes chants d'amour et à mon léger distique élégiaque, mes traits à moi ; les doux mots ont attendri la porte cruelle. Des incantations font descendre vers nous le disque de la lune ensanglantée et retourner dans leur course les blancs coursiers du Soleil. Des incantations font sauter en morceaux les serpents, la gueule fendue, et remonter l'eau vers sa source. Les incantations des vers ont fait céder les battants, et triomphé du verrou enfoncé dans la porte, tout de chêne qu'elle fût ! »

Le poète imite ici de près les vers 68-71 de la *Bucolique* VIII, dans laquelle Virgile décrit les rites magiques qu'une femme pratique pour ramener son amant de la ville. Le mot *carmina*, qui rythme le poème de Virgile, désigne toujours les incantations de la magicienne, même si ces incantations commencent et s'achèvent avec le chant d'Alphésibée, qui relate la séance de magie et annonce le retour de Daphnis. Ovide établit explicitement une équivalence entre l'incantation poétique et l'incantation magique. La valeur de sa déclaration reste à décider, si l'on songe au scepticisme qu'il adopte généralement quant à l'efficacité des procédés magiques.

² Commentaire de J.-P. Néraudau à la huitième églogue de Virgile, (1997b), p. 85.

³ Chez Propertius, le seuil est plutôt le symbole de la fidélité amoureuse. Cf. II, 9, 42 ; 14, 31-32 ; 25, 17-18 ; III, 7, 72 ; et les rites de purification après une infidélité, en IV, 8, 84.

L'élégie III, 1 des *Amours*, qui présente sur le mode théâtral l'affrontement de deux genres, Tragédie et Élégie, offre une réflexion sur ce pouvoir¹. Dans le débat qui les oppose, l'Élégie s'avoue légère, mais elle se déclare plus puissante que la Tragédie et l'une des marques de cette puissance est précisément sa capacité à ouvrir les portes :

*Sum levis, et mecum levis est, mea cura, Cupido ;
Non sum materia fortior ipsa mea ;
Et tamen emerui plus quam tu posse ferendo
Multa supercilio non patienda tuo. [...]
Quam tu non poteris duro reserare cothurno,
Haec est blanditiis ianua laxa meis.*²

La personnification des genres littéraires, qui fait l'originalité du jeu réflexif dans ce poème programmatique, procède à la fois de l'allégorie et de la création d'une *persona* à laquelle le poète attribue les traits de caractère propres aux personnages que le genre met en scène. Tragédie et Élégie sont représentées en femmes et revêtues de leurs attributs traditionnels, longue robe, sceptre royal et haut cothurne pour l'une³, vêtement léger et rameau de myrte pour la seconde, dont Ovide se plaît à signaler la gracieuse disparité des pieds. Voilà pour l'allégorie. Mais les propos de l'Élégie que nous avons cités laissent entendre qu'elle se définit en puisant dans le matériau thématique élégiaque et en s'identifiant à l'amant, capable de subir avec constance et ténacité les difficultés du sort⁴. C'est en se référant au *paraklausithyron* qu'elle rend compte de sa souplesse et de sa force, et affirme sa supériorité sur la Tragédie. Le sourcil froncé et le dur cothurne, qu'elle retient comme traits caricaturaux de cette dernière, suggèrent l'incapacité du héros tragique à infléchir les rigueurs du destin. L'échec du cothurne butant contre la porte close révèle que la parole tragique est conçue pour enregistrer le malheur et non pour y remédier. La représentation avantageuse de l'Élégie dans une position emblématique des amours qu'elle peint refléchit les vertus du discours élégiaque, présenté comme un moyen de séduction efficace pour le poète-amant. L'élégie apparaît ainsi comme un genre autosuffisant qui, en posant l'obstacle, distille le mal et le remède. Elle thématise sa propre efficience et orchestre ses victoires.

¹ Pour une étude plus générale sur la réflexivité de cette élégie, voir A. Deremetz (1995a), p. 67-71, et (1999), p. 71-84.

² *Am.*, III, 1, 41-42-47-48 et 45-46 : « Je suis légère, et léger comme moi est mon favori, Cupidon : ma capacité ne dépasse pas les sujets que je traite. Et pourtant j'ai mérité d'avoir plus de pouvoir que toi, en supportant mille choses que tu repousserais en fronçant le sourcil. [...] La porte que tu ne pourras pas ouvrir avec ton dur cothurne cède à ma voix caressante. »

³ Pour les attributs de la Tragédie, cf. aussi *Am.* II, 18, 15-16.

⁴ Le *ferendo multa supercilio non patienda tuo* (v. 47-48) peut être rapproché d'*A.A.*, II, 516, où Nason annonce aux amants les peines qui les attendent et recommande : *Proponant animo multa ferenda suo*. « Qu'ils préparent leur âme à de nombreuses épreuves ! »

Et ses insuccès, faut-il néanmoins ajouter ! Car l'Élégie nous invite à relativiser ses déclarations triomphantes. Il est évident, puisque l'amant doit nécessairement être voué aux difficultés et aux échecs répétés qui font vivre le genre, que le discours élégiaque ne peut pas plus assurer la levée systématique de l'obstacle par le charme caressant de sa poésie que par la vigueur et la variété de ses arguments¹. La réception des tablettes adressées à Corinne en guise de cadeau d'anniversaire en donne un plaisant témoignage². Nous en concluons que l'échec et le déshonneur, si légèrement mentionnés par l'Élégie, n'affectent que la diégèse des amours de Nason, sans compromettre le triomphe des vers qui les consignent³. La symbolique du carrefour éclaire cette dualité de l'élégie.

Les rumeurs du carrefour

Pour en finir avec le seuil, il nous faut détourner notre regard de la *domus* dont il marque l'accès, et considérer l'espace public qui le borde. Cet espace, bien qu'il soit moins nettement caractérisé que les *saevae fores*, l'élégie ovidienne, reprenant un thème récurrent dans les œuvres des prédécesseurs, le suggère à son tour. De la figuration qu'elle en donne, nous retiendrons principalement une forme, dont nous rendrons brièvement compte : le carrefour⁴.

• Turpis fabula

Tandis qu'il s'attarde sur un seuil, chaque fois que l'accès à l'objet de ses vœux lui est refusé, tandis qu'il y demeure le regard fixé sur les battants de la porte intraitable, implorant, menaçant, adoptant le comportement indigne que dénoncent les vers de Lucrèce, il n'échappe pas au poète-amant, si tourmenté qu'il soit par l'ardeur de son amour, qu'il expose sa turpitude au jugement public. Car le seuil donne sur la rue, d'où les passants peuvent contempler, pour leur édification, l'effet dévastateur de la passion. C'est bien le résultat du *paraklausithyron* que de produire au grand jour l'intimité d'un cœur, d'offrir en spectacle à la foule les faits

¹ Sur l'effet incertain et peu durable de la sollicitation élégiaque, L. Nicastrì (1984, p. 45) rappelle qu'il doit en être ainsi « *perche la sua funzione non è pratica ma letteraria, serve a sviluppare, drammatizzandolo, il tema del servitium, cioè, in ultima analisi, a far progredire il liber.* »

² *Am.*, III, 1, 57-58 : *Quid, cum me munus natali mittis, at illa / Rumpit et adposita barbara mergit aqua ?* « Et lorsque tu m'envoies à Corinne comme cadeau pour son anniversaire, la barbare ne va-t-elle pas jusqu'à me briser et me jeter dans l'eau qui est à sa portée ? » Voilà une manifestation de l'humour dont l'élégie ovidienne est si souvent empreinte, et qui permet de contenir le cruel obstacle dans les limites que tolère un genre léger.

³ Nason en fait amèrement le constat en *Am.*, III, 8, 1-8.

⁴ Le carrefour ne se dissocie pas du seuil, dans le *paraklausithyron* propertien. Cf. I, 16, 40 ; II, 17, 15-16.

et gestes de l'homme privé, bref, de favoriser le scandale de l'élégie, ce genre dont la pratique fait du poète lui-même une *turpis fabula*, en opérant la publicité de ce que la décence interdit de montrer.

Les poètes élégiaques sont les premiers à dénoncer la conduite déshonorante que l'amour inspire. Ainsi Tibulle caricature-t-il un vieil amant, lointain ancêtre de l'Arnolphe de Molière :

*Vidi ego qui iuuenum miseros lusisset amores
post Veneris uinclis subdere colla senem
et sibi blanditias tremula componere uoce
et manibus canas fingere uelle comas ;
stare nec ante fores pudit caraeue puellae
ancillam medio detinuisse foro.
Hunc puer hunc iuuenis turba circumterit arta,
despuit in molles et sibi quisque sinus.¹*

Assurément l'amour fait commettre des actes que condamnent le bon sens et la morale publique : « C'est lui qui ravit au jeune homme ses richesses, lui qui fait prononcer au vieillard, sur le seuil d'une cruelle, des paroles dont il devrait rougir », *uerba pudenda*². Car il n'est pas besoin d'un *senex* de comédie pour révéler les méfaits du *furor* amoureux. Soumis aux caprices d'une maîtresse tyrannique, le poète-amant, quelque jeune qu'il soit, ne fait pas preuve de plus de dignité. L'incessante oscillation de ses sentiments lui procure des moments de lucidité durant lesquels il éprouve de la honte à se comporter servilement. « Maintenant, d'avoir pleuré en te parlant, maintenant de m'être jeté à tes pieds délicats me fait rougir »³, déclare Tibulle lorsqu'il donne effectivement son congé à Marathus. La même pudeur se lit parfois chez Nason. Nous avons déjà cité ce vers d'*Am.*, III, 11, où il rappelle sa honte d'avoir été vu par un rival heureux montant la garde devant la maison de la maîtresse infidèle⁴. Mais la pudeur est bientôt vaincue par l'amour, et l'amant s'expose à nouveau à l'infamie. Il en fait même une épreuve du *seruitium amoris*. Pas plus qu'Hercule aux pieds d'Omphale⁵, il ne rougit de s'humilier si la *domina* doit y voir une marque de son amour. « Si elle me croit cou-

¹ Tibulle, I, 2, 89-96 : « Je l'ai vu : tel, que les amours malheureuses des jeunes gens avaient fait rire, a ensuite, devenu vieux, présenté le cou aux chaînes de Vénus, a exercé sa voix tremblotante à débiter des cajoleries et ses mains à arranger des cheveux blancs ; et il n'a pas eu honte de rester debout devant une porte et d'arrêter la servante de l'aimée au milieu du forum. Auprès d'un tel homme, garçons et jeunes gens se pressent en le serrant de près, et chacun, pour sa sauvegarde, de cracher dans le pli ondoyant de sa robe. »

² Tibulle, II, 1, 73-74.

³ Tibulle, I, 9, 29-30 : *Nunc me fleuisse loquentem, / nunc pudet ad teneros procubuisse pedes.*

⁴ *Am.*, III, 11, 15. L'élégie s'ouvre sur la condamnation d'un *turpis amor* dont le poète affirme qu'il rougit désormais de l'avoir supporté.

⁵ C'est Déjanire, dans l'*Héroïde* IX, aux vers 55-119, qui s'indigne de l'esclavage de son époux auprès de la reine de Lydie et ne peut en croire la renommée. On a d'ailleurs noté que, dans cette lettre, l'amour et ses mani-

pable d'une faute », assure *Tibulle*¹, « je veux, malgré mon innocence, être traîné par les cheveux et tiré au milieu des rues la tête en avant. » Tant est grande l'indignité de l'amant passionné ! Que dire alors de celui qui, sans tenter de corriger ses mœurs, célèbre en ses vers la dépravation à laquelle il s'adonne ?

En *Am.*, III, 1, la Tragédie tire précisément argument de l'infamie qui pèse sur Nason pour mieux se poser en genre noble, au discrédit de l'Élégie :

*Et prior « ecquis erit, dixit, tibi finis amandi,
O argumenti lente poeta tui ?
Nequitiam uinosa tuam conuiuia narrant,
Narrant in multas compita secta uias.
Saepe aliquis digito uatem designat euntem,
Atque ait « hic, hic est, quem ferus urit Amor ».
Fabula, nec sentis, tota iactaris in Vrbe,
Dum tua praeterito facta pudore refers.²*

Son propos souligne avec insistance la réputation scandaleuse du poète-amant, réputation à laquelle il contribue lui-même en exposant ses amours *praeterito pudore*, et désigne les lieux où elle se répand, réunions de convives avinés et carrefours où se croisent un grand nombre de rues. Les termes choisis, *conuiuia*, *compita*, évoquent par leur préfixe le rassemblement, la pluralité, et suggèrent la multitude de canaux qu'emprunte la rumeur qui finit par circuler dans toute la ville³. Le poète, dans ces vers, s'est inspiré de Properce dont il a contaminé, pour exprimer les critiques de la Tragédie, deux passages que nous allons examiner.

Au livre II des *Élégies*, où s'étale pour la seconde fois la honte de ses amours⁴, *Properce* dénonce les vicissitudes qui menacent un homme bien né quand il frappe à une porte fermée, et déclare que, pour sa part, il renonce aux « larcins d'une chaste couche, puisqu'il n'est plus de liberté pour l'amant. » (II, 23, 22-23). Il s'entend rétorquer dans la pièce suivante :

« Tu loqueris, cum sis iam noto *fabula* libro

festations élégiaques sont du côté d'Hercule, non de l'épistolière. J.-C. Jolivet (1994, p. 152) voit là l'originalité fondamentale de l'*Héroïde* IX.

¹ Tibulle, I, 6, 71-72 : *et si quid peccasse putet, ducarque capillis / inmerito in medias proripiarque uias.*

² *Am.*, III, 1, 15-22 : « S'adressant à moi la première : " Auras-tu un jour fini d'aimer, me dit-elle, poète trop attaché à ton sujet ? Dans l'orgie des festins, on parle de tes frasques ; on en parle dans les carrefours où se croisent de nombreuses rues. Souvent l'on te montre du doigt quand tu passes et l'on ajoute : « Le voilà, le voilà, ce poète que brûle l'impitoyable amour ». Tu es, sans t'en douter, la fable de toute la ville, lorsque, dépouillant toute pudeur, tu racontes tes exploits." » Rappelons qu'en II, 18, Nason a tenté de renoncer à l'élégie au profit de la tragédie, sous le prétexte qu'il avait honte (*pudet*, v. 7 et 8).

³ Notons qu'Ovide n'emploie pas le mot *fama* pour désigner cette rumeur, mais lui préfère *fabula*. C'est peut-être que trop de connotations épiques entourent le premier terme. Et *fabula* exprime clairement le mépris de la Tragédie pour le récit infamant que véhicule la poésie élégiaque.

⁴ Properce, II, 3, 4-5 : *Vix unum potes, infelix, requiescere mensem / et turpis de te iam liber alter erit.* « Malheureux, c'est à peine si tu peux rester un mois en repos : tu vas dans un second livre étaler ta honte. »

et tua sit toto Cynthia lecta foro ? »¹

À ces mots, il reconnaît son inconduite :

*Cui non his uerbis aspergat tempora sudor ?
aut pudor ingenuus aut reticendus amor ?²*

Mais c'est pour constater que la réputation de libertinage qui lui est faite tient à l'humeur de Cynthia et assurer qu'on ne parlerait pas de lui par toute la ville – *nec sic per totam infamis traducerer urbem*, v. 7 – si sa maîtresse était avec lui plus complaisante. Ces vers, dont le lexique et le contenu sémantique se reconnaissent dans l'élégie III, 1 des *Amours*, établissent une intéressante relation de causalité entre la publicité scandaleuse que reçoivent les amours du poète élégiaque et la difficulté d'accès à une *puella* capricieuse. Autant dire que ce sont ses stations sur le seuil et les vers qu'elles lui inspirent qui font la célébrité du poète-amant³ !

Quant à la mention ovidienne des banquets, elle fait écho aux vers qui introduisent la pièce III, 25 des *Élégies* ; *Properce* y prend congé de Cynthia et par la même occasion du genre élégiaque, évoquant au passé un état qu'il réprouve désormais :

*Risus eram positus inter conuiuia mensis
et de me poterat quilibet esse loquax !⁴*

Places publiques ou carrefours et banquets symbolisent donc, chez *Properce* et chez *Ovide*, le sort que son impudicité réserve au poète-amant. Les manifestations intempestives de sa passion le signalent à l'attention de la foule⁵, mais aussi les éclats suscités par l'inconduite de sa maîtresse, qui redouble le scandale. Car la tradition élégiaque veut que la *puella* adopte un mode de vie fort peu éloigné de celui des prostituées. La Lesbie de *Catulle* en a sans doute fourni le modèle, suscitant chez son amant un désespoir formulé en des termes qui nous ramènent au carrefour⁶. Le *Nason* des *Amours* souffre comme ses prédécesseurs des désordres

¹ *Properce*, II, 24, 1-2 : « Et c'est toi qui tiens ce langage ! mais depuis que ton livre a fait parler de toi, sur la place tout le monde sait, pour l'avoir lu, que Cynthia fut ta maîtresse. » En II, 20, 21-22, le poète assurait justement sa maîtresse de sa fidélité en arguant de la rumeur publique qui consacre leur union.

² *Ibid.*, 3-4 : « Qui donc, en entendant ces paroles, ne sentirait la sueur lui mouiller les tempes ? un homme bien né ne doit-il pas avoir quelque pudeur et même ne faut-il pas taire ses amours ? »

³ Elles font aussi celle de la *ianua*, à en croire l'élégie I, 16 de *Properce*, où s'exprime la plainte d'une porte « que des vers obscènes ont livrée au scandale » (v. 1-10).

⁴ *Properce*, III, 25, 1-2 : « J'étais la risée des convives et des tables et chacun pouvait exercer sa verve à mes dépens ! »

⁵ Dans un autre registre, un aveu de *Sappho* (*Hér.*, XV, 121-122) traduit bien l'indifférence de l'amant élégiaque à la publicité de sa douleur : *Non ueniunt in idem pudor atque amor ; omne uidebat / uulgus ; eram lacero pectus aperta sinu*. « La pudeur et l'amour ne vont pas de pair. Sous les yeux de tout le peuple, j'avais la robe déchirée et le sein à nu. » Cette amante impudique est aussi, comme on sait, une poétesse de l'amour.

⁶ *Catulle*, c.58 : *Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa, / illa Lesbia, quam Catullus unam / plus quam se atque suos amauit omnes, / nunc in quadruuiis et angiporis / glubit magnanimi Remi nepotes*. « *Caelius*, ma Lesbie, cette Lesbie, oui cette Lesbie que *Catulle* a aimée seule plus que lui-même et que tous les siens, maintenant, dans les carrefours et les ruelles, écorce les descendants du magnanime *Rémus*. » Héritière de Lesbie (II, 32, 45), la

publics auxquels s'adonne sa maîtresse¹. En III, 14, il formule ce reproche, dans l'espoir de l'amener à une débauche plus discrète :

*Quis furor est, quae nocte latent, in luce fateri,
Et quae clam facias, facta referre palam ?*²

Vaine demande : indécente et adulée, la maîtresse élégiaque met le poète en demeure de renoncer à toute forme de pudeur et contribue par ses agissements à faire de ses amours une *fabula*, un « sujet de conversation » prisé.

• **Victurum nomen**

Il est rare, cependant, que le poète élégiaque prenne prétexte des fâcheuses rumeurs qui courent à son sujet pour renoncer à la célébration de sa maîtresse, comme le fait *Propertius* en III, 25³. Il est, nous l'avons dit, plutôt enclin à sacrifier sa propre réputation s'il gagne, à ce prix, les faveurs de la belle. Ces vers de *Tibulle*, qui concluent le récit de l'esclavage d'Apollon chez Admète, expriment le sentiment général des amants élégiaques :

*Fabula nunc ille est ; sed cui sua cura puella est,
fabula sit mavult quam sine amore deus.*⁴

On notera la dépréciation tout élégiaque du sens de *fabula*, dont la première occurrence évoque un récit mythique, tandis que la seconde suggère les propos que colporte un public témoin des égarements de l'amant passionné. C'est en définitive le souhait du poète-amant de faire parler de lui et de ses amours, au mépris des grands sujets⁵. La *turpis fabula* n'est rien d'autre que la relation de ses frasques et de celles de sa maîtresse, relation qu'il compose lui-même

Cynthia de *Propertius* réserve toutefois ses faveurs au poète, dans les carrefours où elle le rejoint en cachette (IV, 7, 17-20).

¹ L'élégie se nourrit volontiers des rumeurs qui circulent à propos des infidélités de la *puella*. Par une heureuse coïncidence, le recueil des *Élégies* de *Tibulle* dans la Collection des Universités de France se referme sur la prière que se taise le *rumor acerbus* qui fait tant souffrir le poète-amant (III, 20). Chez *Propertius*, la porte de la *puella* s'indigne de l'indifférence que sa maîtresse manifeste à l'égard de sa renommée (I, 16, 11-12). L'amant à son tour se plaint du bruit que suscitent les frasques de Cynthia, en II, 5, 1-2, et l'évoque à nouveau en II, 32, 21-24. Nason quant à lui, en *Am.*, III, 14, clôt la célébration de sa maîtresse par un appel à la discrétion.

² *Am.*, III, 14, 7-8 : « Quelle folie de mettre au grand jour ce que cache l'ombre des nuits, et ce que l'on fait en secret, de raconter en public qu'on le fait ? »

³ *Tibulle* toutefois, dans la dernière élégie à Marathus, regrette d'avoir chanté un infidèle et prétend qu'il voudrait voir détruits les vers qui l'ont célébré (I, 9, 47-50). Du reste, Fedeli (1985, p. 677sq.) voit dans ces distiques le modèle de *Propertius* en III, 25.

⁴ *Tibulle* : II, 3, 31-32 : « Celui-là n'est plus maintenant qu'un sujet de fable ; mais celui qui n'a au cœur que sa maîtresse aime mieux être un sujet de fable qu'un dieu sans amour. »

⁵ Cf. p. 97, n. 4.

La *fabula* de l'élégie s'oppose à la *fama* de l'épopée. L'une chante sur un rythme noble la gloire des héros, tandis que l'autre prétend relater, en usant du style moyen de la conversation, les exploits érotiques d'un poète et de sa maîtresse.

avec le talent d'un *poeta doctus*, agrémentant son récit – Tibulle en offre ici un exemple – d'ornements mythologiques qui ne manquent pas de lui donner quelque allure.

Ce faisant, le poète élégiaque livre sans retenue jusqu'à ses déconvenues et met, pour ainsi dire, sur la place publique des scènes dont l'intimité eût garanti le secret. Ne peut-on retourner à Nason le reproche qu'il adresse à sa maîtresse en III, 14 et s'étonner qu'il ose publier *quae nocte latent*, « ce que cache l'ombre des nuits », lorsqu'il entreprend de conter, avec force détails, sa soudaine incapacité à honorer sa maîtresse comme il convient à un jeune amant ? N'est-il pas alors plus indiscret que la *puella* offensée, qui, « pour que ses femmes ne pussent savoir qu'elle sortait intacte du combat, dissimula cet affront en se lavant »¹ ?

Revenons un instant à Tibulle, à qui nous avons emprunté l'expression *turpis fabula* pour qualifier l'élégie. Le poète l'employait en I, 4, dans la première des trois pièces consacrées à Marathus². Après avoir reçu les conseils de Priape pour les répéter à Titius, il se tournait vers Marathus :

*Heu ! heu ! quam Marathus lento me torquet amore !
Deficiunt artes, deficiuntque doli.
Parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam,
cum mea ridebunt uana magisteria.*³

Or il est manifeste dans la dernière pièce, en I, 9, que le jeune garçon a trahi l'attente de son amant, puisque celui-ci regrette même de lui avoir dédié des vers, qu'il voue à la flamme dévorante de Vulcain ou à l'eau courante d'un fleuve. Cependant, il conclut en formulant le souhait qu'à son tour Marathus souffre de le voir se détacher de lui. Dans la joie qu'il en éprouvera, le poète consacra alors à Vénus une palme d'or qui flétrira (*notare*) le mal que le garçon lui a fait⁴. Cette palme et l'inscription qui l'accompagne sont une figure de l'élégie. Car elle louange quand le bonheur l'inspire⁵ (ou quand l'éloge est utile à celui qui le prononce), mais elle n'est pas moins apte, au risque de compromettre la réputation de l'énonciateur lui-même, à vitupérer, à noter d'infamie celui ou celle qui a trahi son amour ou

¹ *Am.*, III, 7, 83-84 : *Neue suae possent intactam scire ministrae, / Dedecus hoc sumpta dissimulavit aqua*. Avec ce poème (voir *supra*, p. 74-79), Ovide souligne fermement l'aptitude de l'élégie à traiter un sujet trivial : elle ne se partage pas entre le chant de triomphe des amants heureux et les nobles lamentations qu'inspire le désespoir, mais tient aussi bien le registre des revers les moins honorables.

² C'est d'ailleurs l'expression que D. F. Bright retient comme titre du chapitre qu'il consacre au cycle de Marathus (1978, p. 228 sq.).

³ Tibulle, I, 4, 81-84 : « Hélas ! hélas ! comme Marathus torture mon cœur à petit feu ! Je suis à court d'artifices, à court de ruses. Épargne-moi, mon enfant, je t'en supplie, que je n'aie pas la honte de devenir un sujet de fable, qui prêterait à rire par le peu d'effet de mes enseignements. »

⁴ Tibulle, I, 9, 81-82.

⁵ Cf. Sulpicia réclamant, au mépris de sa réputation : *cum digno digna fuisse ferar*, « qu'on dise que j'ai été à un homme digne de moi, comme j'étais digne de lui ». (Tibulle, III, 13, 10).

Sur l'éloge dans la poésie élégiaque, voir *infra*, p. 378 sqq.

ses intérêts¹. Ce que la palme signalera à l'attention des fidèles de Vénus, la honte d'un *fallax amor*, le poème de Tibulle l'a déjà dénoncé, révélant le rôle peu glorieux que le poète-amant a tenu dans une *turpis fabula*.

Telle est l'inspiration élégiaque. Elle exige, au dire des poètes eux-mêmes, une parole impudique², une exposition publique des *res domi gestae*³, qui entache sans qu'il s'en défende la réputation du poète-amant. Ovide charge l'Élégie de témoigner pour ceux qui se sont illustrés dans le genre, en lui faisant déclarer :

*Vel quotiens foribus duris incisa pependi ;
Non uerita a populo praetereunte legi !⁴*

Le propre du *lusus* élégiaque est précisément de feindre le déshonneur pour conquérir la gloire. Le carrefour ovidien présente l'ambiguïté, caractéristique du genre, d'être à la fois un lieu d'infamie (c'est là que Nason promet d'expédier les tablettes qui n'ont pas su remplir leur mission, c'est-à-dire convaincre la *puella* d'accorder un rendez-vous à son amant⁵) et de consécration (les multiples rues qui s'y croisent matérialisent les voies de diffusion de son œuvre et sont autant d'accès à la gloire littéraire qui doit lui revenir). Il est évident que le poète réclame cette gloire particulière, cette gloire *triviale*⁶ que la Tragédie traite avec mépris, mais pour laquelle il retarde sans hésitation l'œuvre ambitieuse qui le sollicite :

¹ Un grand nombre d'élégies se concluent par l'évocation d'une inscription qui résumerait et fixerait à jamais l'issue de l'entreprise qu'elles relatent. Dans un registre soutenu, les amantes des *Héroïdes* aspirent à enregistrer le souvenir de leur échec, lorsque la colère et le chagrin leur inspirent le souhait que, sur le socle d'une statue ou sur la pierre de leur tombeau, une inscription qu'elles composent elles-mêmes commémore à tout jamais la forfaiture de leur amant.

L'élégie à son tour constitue une inscription définitive. Qu'on songe à *Properce* menaçant *Cynthia* de publier sa légèreté (II, 5, 27-30) : *Scribam igitur, quod non umquam tua deleat aetas* : / « *Cynthia, forma potens ; Cynthia, uerba levis*. » / *Crede mihi, quamuis contemnas murmura famae, / hic tibi pallori, Cynthia, uersus erit*. « J'écirai ces mots que de toute ta vie tu ne pourras plus effacer : « *Cynthia est belle ; mais Cynthia est volage*. » Crois-moi, tu peux mépriser la renommée et ses bruits ; ce vers, *Cynthia*, te fera pâlir. »

Sur la propension de l'élégie à blâmer l'être aimé lorsqu'il déçoit les attentes du locuteur, voir *infra*, p. 393 sqq.

² On pourrait étendre à l'élégie érotique dans son ensemble la formule qui introduit tel conseil osé dans les *Remèdes à l'amour* : *Et pudet et dicam* (R.A., 407).

³ *Am.*, II, 18, 12.

⁴ *Am.*, III, 1, 53-54 : « Combien de fois, gravée sur la cire, ai-je été suspendue à une porte rebelle, ne rougissant pas d'être lue par tous les passants ! »

⁵ *Am.*, I, 12, 13-14.

⁶ Le carrefour où se joue la réputation de l'élégie nous semble pouvoir être interprété en termes bakhtiniens. Au chapitre IV de son essai sur la poétique de Dostoïevski (Lausanne, 1970), le critique dresse un historique du genre dans lequel s'inscrit le roman de Dostoïevski. Il le rattache à un domaine particulier de la littérature antique « que les anciens eux-mêmes désignaient sous le vocable de « *spoudogeloion* », c'est-à-dire domaine du comique-sérieux » (p. 125). Les genres qui relèvent de ce domaine sont marqués par une « sensibilité carnavalesque », qui leur confère trois particularités essentielles : ils mettent en œuvre un nouveau rapport avec la réalité (p. 126), s'appuient sur l'expérience et non sur la tradition, refusent l'unité de ton et pratiquent la dualité ironique – « A côté du mot qui représente on voit apparaître le mot REPRÉSENTÉ » – (p. 127). Parmi ces genres, Bakhtine élit le dialogue socratique et surtout la satire ménippée qu'il étudie plus particulièrement comme ayant conduit à la forme de roman que pratique Dostoïevski. Il ne s'intéresse pas à l'élégie érotique romaine, ne la cite

*Altera me sceptro decoras altoque cothurno :
Iam nunc contacto magnus in ore sonus.
Altera das nostro uicturum nomen amori ;
Ergo ades et longis uersibus adde breues !¹*

L'obstacle naturel

Quand il s'agit d'établir la nécessaire et productive disjonction, aucun obstacle ne sert mieux l'élégie que le seuil de la *puella*, puisque la Ville est le théâtre privilégié des aventures du poète-amant. Nason avertit, du reste, ses disciples dans le début de l'*Art d'aimer* :

*Tu quoque, materiam longo qui quaeris amori,
Ante frequens quo sit disce puella loco.
Non ego quaerentem uento dare uela iubebo,
Nec tibi, ut inuenias, longa terenda uia est.
Andromedan Perseus nigris portarit ab Indis,
Raptaque sit Phrygio Graia puella uiro,
Tot tibi tamque dabit formosas Roma puellas,
« Haec habet » ut dicas « quidquid in orbe fuit ».²*

Celui qui aspire à vivre un amour élégiaque n'aura pas à affronter les dangers de longs péri-ples ou de lointaines expéditions. Il ne sera ni un nouveau Persée, ni un nouveau Pâris, Rome tenant à sa disposition toutes les beautés qu'il lui plaira d'aimer³. Le modèle mythologique – matière première de l'épopée et de la tragédie – est d'emblée écarté, et les conquêtes étrangères rendues inutiles par la profusion de *materia* romaine⁴.

même pas comme relevant du domaine du comique-sérieux. Cependant les traits qu'il définit comme caractéristiques de la littérature « carnavalisée » nous semblent s'appliquer à elle sans restriction. Bakhtine rattache à la sensibilité carnavalesque le goût pour les scandales et les manquements aux règles établies (p. 137-138), une « nouvelle attitude à l'égard de la parole en tant que matière de la littérature » (p. 139), un recours fréquent à la diatribe et au soliloque, une « joyeuse relativité », la représentation de la place publique ou de tout autre lieu de rencontre avec une charge symbolique ambivalente : « sous la place réelle perce en quelque sorte la place du carnaval, du libre contact familial, des couronnements-découronnements publics » (p. 150-151). Banquets, carrefours et places publiques de l'élégie ont cette fonction ambivalente de la place de carnaval : ils sont le théâtre du *ludus* élégiaque et distribuent joyeusement honneurs et quolibets au héros, le poète-amant.

¹ *Am.*, III, 1, 63-66 : « Tu m'ornes, toi, du sceptre et du haut cothurne ; dès maintenant ma lèvre inspirée profère des accents sublimes. Toi, tu donnes à mes amours une immortelle renommée : viens donc et aux longs vers unis-en de courts. »

On peut également rappeler ici la réponse d'Ovide aux critiques qui lui reprochent sa *Musa proterua*, en *R.A.*, 363 : *Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe...*

² *A. A.*, I, 49-56 : « Toi aussi, qui recherches un objet qui fixe ton amour pour longtemps, apprends d'abord où l'on rencontre nombreuses les jeunes filles. Tes recherches ne te forceront pas à mettre à la voile, et, pour trouver, tu n'auras pas à parcourir une longue route. Andromède, Persée a été la chercher chez les noirs Indiens, et un Phrygien a enlevé une Grecque ; je le veux bien. Tant et de si belles filles se rencontreront à Rome, que l'on peut dire : « Notre ville possède tous les genres de beauté qu'a pu produire l'univers ». »

³ *Am.*, II, 4 offre un impressionnant catalogue de ces beautés qui font à l'occasion songer aux *ueteres heroidae*.

⁴ La réduction à Rome du territoire de la quête amoureuse est à mettre en rapport avec l'expérience des poètes-amants ; cf. N. Scivoletto (1976), p. 62. Ce qu'elle définit, c'est le champ de l'élégie « moderne ». Il est évident que l'élégie des *Héroïdes*, qui exploite une matière grecque, mythologique ou légendaire, ouvre le champ aux Pâris et autres glorieux conquérants. Elle offre au poète l'occasion d'exploiter le pathétique d'un thème épique et

• **Ibit in adversos montes...**

Toutefois, l'inscription des amours élégiaques dans l'univers citadin n'interdit pas les échappées : le récit que les poètes donnent de leurs aventures érotiques s'accroît de péripéties réelles ou imaginaires, qui jettent ou projettent les amants sur les routes du monde.

1. *Les pérégrinations des amants élégiaques*

Certaines aventures extraterritoriales animent et accréditent le simulacre biographique du poète-amant. Bien qu'il aspire à ne jamais quitter les bras ou, à défaut, le seuil de sa maîtresse, les contingences politiques et privées suscitent des occasions de s'éloigner de Rome. Les obligations sociales et militaires contraignent *Tibulle* à laisser Délia pour suivre Messalla en Grèce (I, 3) ou en Aquitaine (I, 10). *Properce*, lui, refuse fermement de participer à une expédition militaire en Orient (I, 6), aux côtés de son ami Tullus à qui il fait ailleurs l'éloge de l'Italie (III, 22). En II, 30, il repousse encore l'idée d'un périple qui le conduirait en Orient et proclame son attachement à sa maîtresse. Mais il advient que les déceptions amoureuses le mettent en chemin. En I, 17, après avoir tenté de se soustraire aux rigueurs de Cynthia, il gémît sur un rivage où la tempête a jeté son bateau. Dans le poème suivant, des bosquets déserts répètent bucoliquement l'écho de sa plainte amoureuse. Et l'élégie III, 21 annonce un docte voyage à Athènes qui présage la fin de sa passion. Quant à Nason, il ne semble subir aucune pression de son entourage. Il lui arrive néanmoins de quitter la capitale pour séjourner dans sa patrie pélinéenne, à Sulmone, ville natale du poète Ovide¹.

La mobilité n'est pas, dans l'élégie romaine, le fait du seul amant. La *puella* est également une voyageuse². Un témoignage de la jeune Sulpicia, nièce de Messalla, nous la montre victime des déplacements de son oncle, *non tempestivae saepe viae*. Voici venir le jour anniversaire de son amant, et pourtant il lui faut accompagner son parent « dans une campagne ennuyeuse et loin de Cerinthus »³. Cette jeune fille candide a, dans l'œuvre des uns et des autres, des sœurs plus perverses dont les allées et venues ont tout lieu d'inquiéter leur amant. *Tibulle* pleure en II, 3 l'absence de Némésis, qu'un rival fortuné retient à la campagne. La Cynthia de *Properce* fréquente seule les eaux de Baïes au grand dam du poète, qui redoute les

tragique, celui de « l'amour pérégrin » : Phyllis, Briséis, Hypsipyle, Didon, Ariane, Médée, Sapho, Hélène, Héro ont, étrangères, aimé des étrangers.

¹ *Am.*, II, 16. Ailleurs le lecteur est entraîné dans une visite guidée qui le conduit au pays des Falisques, d'où l'épouse du poète est originaire. Cette élégie III, 13 a pour effet de dénoncer l'illusion autobiographique.

² Cf. A. Thill (1979), p. 314, n. 45, à propos des déplacements de Cynthia.

³ *Corpus Tibullianum*, III, 14, 1-2 : *Inuisus natalis adest, qui rure molesto / et sine Cerinthe tristis agendus erit.*

tentations de cette station à la mode, *crimen amoris* (I, 11). En II, 19, elle part à la campagne et le jaloux se console en pensant qu'elle n'y rencontrera pas de rival. Il n'a plus cette assurance en II, 32 : les voyages répétés de la belle à Préneste, Tusculum ou Tibur, trahissent, pense-t-il, ses secrètes amours. En IV, 8, elle est à Lanuvium où elle donne une publicité tapageuse à sa débauche. Quant à la Corinne de Nason, elle entreprend en II, 11, pour une cause inconnue, un voyage maritime dont les avertissements du poète échouent à la dissuader.

Sans doute est-ce Gallus qui porta la scène élégiaque loin de la ville où les seuils ruissellent des pleurs d'amants éconduits¹. Dans la *Bucolique* X, Virgile, rendant hommage à son ami, évoque le chagrin qu'il éprouva lorsque sa maîtresse, Lycoris, l'abandonna pour suivre un amant *perque niues perque horrida castra*, « à travers les neiges et les camps farouches » (v. 23). Après elle, les *puellae* que l'élégie romaine a célébrées ont, au gré de leurs infidélités, hanté les routes de campagne, franchi les cols et sillonné les mers, infligeant à leur amant-poète l'affreux tourment de la séparation. Quand, en I, 8, Cynthia menace de le quitter pour gagner l'Illyrie en compagnie d'un préteur, Properce ne suggère-t-il pas qu'elle s'apprête à poser ses pas dans les empreintes qu'ont laissées sur les neiges glacées les tendres pieds de Lycoris² ?

Notre mention du fondateur du genre pour justifier la migration des belles dans l'élégie érotique romaine vise à introduire la question de la genericité au cœur de ces excursions en dehors de Rome. L'irruption de l'extérieur dans le petit monde de l'élégie est évidemment régie par les conventions génériques.

Si l'exemple de Lycoris autorise l'éloignement de la *puella* élégiaque, quelle mobilité convient-il d'accorder à l'amant-poète ? Il ne s'agit pas de lui imposer de longues routes sur terre et sur mer. Les gestes héroïques, avec leurs périples et leurs expéditions militaires, sont un modèle que l'élégie réfute ou dégrade ironiquement. *Tibulle* vient dans l'île des Phéaciens, et cette escale, qui marqua la fin de dix années d'épreuves maritimes pour Ulysse, pour lui met un terme à un voyage à peine entrepris³. Ou bien, traîné à la guerre contre son gré, il pro-

¹ Voir L. Nicastrì (1984), p. 20 ; J. Fabre-Serris (1999), « L'élégie II, 11 des *Amours* et ses modèles latins », p. 79.

² Le rapprochement s'impose entre les vers de Properce, en I, 8, 7-8 : *Tu pedibus teneris positas fulcire pruinas, / tu potes insolitas, Cynthia, ferre niues ?* « Tes pieds délicats s'imprimeront dans l'épaisseur des neiges et tu supporteras des frimas inconnus, Cynthia ? » et les propos que Virgile, imitant sans doute les vers de Gallus, prête au poète élégiaque en *Buc.*, X, 48-49 : *A, te ne frigora laedent ! / a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas !* « Ah ! puissent les frimas ne pas te faire mal ! ah ! puissent les aspérités des glaçons ne pas couper tes pieds délicats ! » Sur la valeur de cette citation, qui rattache la poésie de Properce au système de valeurs éthiques et littéraires illustrées par Gallus, voir L. Nicastrì (1984), p. 168. Voir aussi J. Fabre-Serris (1999), p. 79-82.

³ *Tibulle*, I, 3, 1 : « Vous irez sans moi, Messalla, à travers les flots de la mer Égée. »

teste : *Alius sit fortis in armis*, « Qu'un autre soit vaillant dans les combats ! » (I, 10, 29) et fait l'éloge de la paix¹. Chez Properce aussi, le voyage s'interrompt brusquement : lorsque le poète s'embarque pour fuir sa maîtresse, comme le fit un héros illustre sous la pression du destin², il le déplore bientôt, échoué sur un rivage ingrat. De la tempête, motif épique par excellence, il ne reçoit que les embruns, mais c'est bien assez pour qu'il souhaite revenir à Cynthia. Ailleurs il renonce à accompagner Tullus, sous prétexte qu'il n'est pas fait pour les armes, *non natus idoneus armis*³, lui qui rejette tout projet, fût-il pacifique, qui l'entraînerait loin des bras de sa bien-aimée. Plus puriste que ses prédécesseurs, Ovide ne confronte pas son personnage de poète-amant au risque d'un destin épique. Il n'accompagne même pas sa maîtresse sur la mer en II, 11. La seule épreuve qui lui soit imposée en dehors de la ville, en III, 6, le met en présence d'un ruisseau en crue, sur la rive duquel nous nous attarderons longuement⁴.

Le cadre narratif de cette élégie III, 6 se rattache à un thème qui traduit l'adaptation des valeurs héroïques à l'univers de l'élégie érotique. Il s'agit du thème de la *militia amoris*. Liée au *servitium* qui implique une complète soumission aux exigences de la *puella*, la *militia* permet d'adjoindre aux qualités morales de loyauté, de constance et de persévérance les qualités de résistance et de courage physique qui appartiennent aux soldats (et aux guerriers épiques). Elle est illustrée chez Tibulle par un exposé de Priape : il recommande au poète-amant de toujours accéder aux caprices d'un *puer*, qu'ils l'entraînent sur les routes ou sur l'eau, à la chasse ou dans une salle d'armes⁵. Properce, de son côté, se déclare capable, au service de son amie, de surpasser les exploits équestres de Castor⁶. Mais on le voit, en III, 16, faire assaut d'arguments avant de se risquer en pleine nuit sur la route de Tibur, où Cynthia l'attend impatiemment. L'exemple de Properce montre que le thème de la *militia amoris* se décline en déclarations d'intention et en exécutions, et qu'il peut exister entre les unes et les autres un hiatus remarquable dont Ovide, à sa suite, tirera les effets les plus ironiques.

¹ D. F. Bright (1978), dans un chapitre intitulé « The Anti-hero », observe le renversement des valeurs épiques dans l'élégie tibullienne. Il note (p. 36) : « *Travel and war lead not to glory but to decline, to suffering and to pointless death.* »

² Properce, I, 17, 1 : *Et merito, quoniam potui fugisse puellam !*, « Je ne l'ai que trop mérité puisque j'ai pu fuir mon amie ! », que nous rapprochons des mots de Didon à Énée : *Mene fugis ?*, « Est-ce donc moi que tu fuis ? » (*Én.*, IV, 314).

³ Properce, I, 6, 29.

⁴ Voir p. 123-133.

⁵ Tibulle, I, 4, 39-56.

⁶ Properce, II, 7a.

Il appartient à Ovide d'avoir systématisé le réseau de métaphores guerrières diffus dans l'œuvre de ses prédécesseurs et développé la théorie de la *militia amoris*¹. C'est au traitement de ce thème que s'associe la représentation de l'obstacle naturel. D'une manière générale, l'obstacle favorise l'accomplissement de prouesses physiques qui témoignent de la vigueur de la passion amoureuse. Un modèle hérité de la tradition hellénistique illustre cette bravoure que le *praeceptor amoris* recommande à l'amant. La poésie alexandrine a chanté la triste destinée de Léandre d'Abydos². Épris de la jeune Héro qui vivait à Sestos, sur la rive opposée de l'Hellespont, il rejoignait chaque nuit sa bien-aimée à la nage. Il périt noyé, une nuit où lui fit défaut le fanal que la jeune fille allumait pour guider sa traversée. Le souvenir de ce héros emblématique de l'élégie est étroitement lié au thème de l'obstacle dans l'œuvre d'Ovide. Suscitant allusions ou réécriture, il alimente un jeu intertextuel remarquable et favorise une réflexion métapoétique sur la nature de l'obstacle élégiaque.

2. *La militia amoris*

Nous faisons connaissance avec les formes d'obstacles que produit la nature en lisant ces vers d'*Am.*, I, 9, où le poète décrit à Atticus les conditions de la *militia amoris* :

*Militis officium longa est uia : mitte puellam,
Strenuus exempto fine sequetur amans ;
Ibit in adversos montes duplicataque nimbo
Flumina, congestas exeret ille niues,
Nec freta pressurus tumidos causabitur Euros
Aptaque uerrendis sidera quaeret aquis.*³

Remparts de montagnes, fleuves en crue, neiges amoncelées, flots battus par des vents contraires, tels sont les éléments naturels qui retardent les campagnes militaires, tels sont aussi les obstacles que l'amant, pareil à un soldat, affronte courageusement quand il accompagne sa maîtresse dans ses déplacements, ou bien quand il cherche à la rejoindre⁴.

Le thème du voyage périlleux au cours duquel la présence de la *puella* décuple la vaillance de l'amant est traité par Ovide en *Am.*, II, 16. Nason y tient un discours intrépide, bien

¹ Cf. P. Murgatroyd (1975), p. 59.

² L'histoire de Léandre et Héro vient des catalogues d'amours en vogue dans la poésie hellénistique. Ils furent une source d'inspiration pour Callimaque, mais également pour les élégiaques romains, Propertius et sans doute aussi Gallus. Cf. A. Barchiesi (1999), p. 62-63.

³ *Am.*, I, 9, 9-14 : « Le soldat doit parcourir de longues étapes ; fais partir sa belle : intrépide, son amant la suivra sans relâche. Il ne reculera pas devant les montagnes qui barrent la route, devant les fleuves grossis par les orages ; il traversera les neiges amoncelées, et, s'il lui faut passer la mer, il ne prétextera pas l'Eurus déchaîné pour attendre les constellations propices à la navigation. »

⁴ Le verbe *sequi* peut aussi bien s'interpréter dans le sens de « suivre », « accompagner » que dans le sens de « poursuivre », « chercher à atteindre » (cf. R. Pichon, p. 261). Le refus de la disjonction et la quête de la conjonction réclament les mêmes efforts.

fait pour illustrer la capacité de l'amour à rendre brave¹. Une analyse de sa déclaration nous permettra de signaler, à travers les allusions qu'on y rencontre, les *topoi* élégiaques liés au traitement de l'obstacle naturel. Voici ce que le poète affirme :

*Tum mihi, si premerem uentosas horridus Alpes,
Dummodo cum domina, molle fuisset iter ;
Cum domina Libycas ausim perrumpere Syrtes
Et dare non aequis uela ferenda Notis ;
Non quae uirgineo portenta sub inguine latrant,
Nec timeam uestros, curua Malea, sinus,
Nec quae submersis ratibus saturata Charybdis
Fundit et effusas ore receptat aquas.
Quod si Neptuni uentosa potentia uincit,
Et subuenturos auferet unda deos,
Tu nostris niueos umeris inpone lacertos ;
Corpore nos facili dulce feremus onus.
Saepe petens Heron iuuenis transnauerat undas ;
Tum quoque transnasset, sed uia caeca fuit.²*

Nous retrouvons ici, avec la mention des désagréments de la montagne et des périls marins, les principaux éléments de l'énumération qu'Ovide a livrée en *Am.*, I, 9.

La première supposition de Nason nous semble être un discret écho à la poésie de Gallus, autant que nous puissions en juger par la *Bucolique* X. Virgile y met cette plainte dans la bouche du poète élégiaque :

*Tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum)
Alpinas, a, dura, niues et frigora Rheni
Me sine sola uides.³*

La situation que Nason imagine dans les vers que nous avons cités est l'inverse de celle que Gallus déplore. L'un, séparé de son amour – *me sine sola* –, se lamente à la pensée qu'elle affronte sans lui neiges et frimas dans des contrées lointaines, l'autre, *dummodo cum domina*, transforme une rude traversée des Alpes en promenade idyllique, *molle iter*⁴. C'est dire que

¹ On se souvient de ce que Cupidon garantit à Nason en *Am.*, I, 6, 12 : *Et leuiter « Fies tu quoque fortis », ait.* « Il dit d'une voix légère : " Toi aussi tu deviendras brave". » Bien sûr, l'adverbe *leuiter* n'est pas anodin. Il suggère le terrain où s'exerce la bravoure élégiaque et rapporte le *fortis* aux métaphores guerrières de l'activité érotique.

² *Am.*, II, 16, 19-32 : « Pour moi, si, transi de froid, j'avais à gravir les Alpes battues par les vents, pourvu que ce fût avec ma maîtresse, le voyage me serait doux. Avec ma maîtresse, je n'hésiterais pas à braver les Syrtes de Libye, à ouvrir ma voile au perfide Notus. Non, je ne craindrais ni les monstres qui aboient à la ceinture de la Vierge, ni tes anses étroites, sinueux cap Malée, ni Charybde, qui, gorgée de vaisseaux engloutis, vomit les ondes, et après les avoir vomies, les absorbe de nouveau. Si la puissance de Neptune et les vents sont vainqueurs, si les flots emportent les dieux qui protègent le navire, toi, serre mes épaules de tes bras blancs comme la neige ; mon corps portera aisément ce doux fardeau. Souvent, pour aller voir Héro, son jeune amant avait traversé les flots à la nage ; cette fois encore il les eût traversés, mais il n'avait plus rien pour guider sa route. »

³ Virgile, *Buc.*, X, 46-48 : « Et toi, loin de la patrie (je voudrais douter de tant d'horreur), tu vois seule et sans moi, ah ! cruelle, les neiges de s'Alpes et les frimas du Rhin. »

⁴ Dans le *Corpus Tibullianum*, le voyage que Sulpicia redoute parce qu'il doit la séparer de Cerinthus est au contraire qualifié d'*iter triste* (III, 15, 1).

pour l'élégiaque, seule est haïssable la disjonction. Rien ne l'inquiète que son amour, et l'obstacle, assure-t-il, cesse d'être redoutable quand les amants le franchissent ensemble.

Sont ensuite énumérés les dangers les plus réputés de la navigation en Méditerranée, ceux qu'ont jadis affrontés les héros des périples épiques. Pas plus que les rigueurs des sommets alpins ils n'inquiètent le poète, du moment bien sûr que sa compagne est à ses côtés. Au plus fort de l'exaltation¹, il va même jusqu'à se représenter un naufrage qui lui permettra de sauver sa belle – et peut-être d'acquérir le statut de héros élégiaque en transportant le doux fardeau, *dulce onus* (v. 30). Ce second motif, voyage en mer et naufrage, est sans nul doute imité de Properce. En II, 26, Le poète rapporte qu'il a vu en songe Cynthia sur le point de sombrer dans les flots ioniens. Réveillé par la crainte, il déclare, encore bouleversé, qu'il accompagnera son amie, si elle veut aller sur la mer. Le tout est qu'ils demeurent unis². Alors il endurera la violence des vents et ne redoutera pas la foudre de Jupiter, *illa meis tantum non umquam desit ocellis*³. Alors, s'il doit mourir sur le corps de Cynthia, ce trépas « ne sera pas sans gloire »⁴. Notons que, moins sombre que Properce, Nason n'envisage pas pour lui d'issue fatale !

Après avoir suggéré les tourments de Gallus puis fait écho aux vers de Properce, Ovide conclut son parcours élégiaque en citant, dans une manière tout allusive, le héros de la littérature alexandrine auquel l'élégie ne peut pas ne pas faire référence, quand il est question de franchir un obstacle à la nage :

*Saepe petens Heron iuuenis transnatauerat undas ;
Tum quoque transnasset, sed uia caeca fuit.*⁵

L'enchaînement est abrupt. L'exemple de Léandre paraît d'abord inadapté, puisqu'il devrait avoir pour fonction d'assurer la *puella* des talents de nageur de Nason ; or ce qui tient lieu de chute à la fière déclaration du poète-amant est précisément la commémoration de la noyade du héros grec. Toutefois l'interprétation de l'adjectif *caeca* permet de rattacher l'*exemplum* au propos qu'il illustre. En effet, si Léandre fut contraint de nager en aveugle, c'est que le feu qui

¹ On notera le jeu remarquable des temps verbaux : la divagation de Nason s'énonce d'abord à l'irréel, puis au potentiel avant de gagner en consistance avec les indicatifs futurs (c'est le temps qu'utilise Properce dans l'élégie II, 26 qu'Ovide imite ici).

² Cinq occurrences de l'adjectif *unus* en quatre vers (II, 26, 30-33).

³ Properce, II, 26, 41 : « pourvu que Cynthia soit toujours présente à mes regards ».

⁴ *Ibid.*, 58 : la présence de Cynthia répare l'infamie de la mort par noyade, tant redoutée des héros épiques. Dans un tout autre contexte, Médée trahie se prend à regretter que les écueils n'aient pas détruit le navire qui ramenait le couple en Grèce (*Hér.*, XII, 121-122) : *Complexos utinam Symplegades elisissent / Nostraque adhaerent ossibus ossa tuis*. « Plût au ciel que les Symplégades nous eussent rompus en plein enlacement et que mes os fussent demeurés collés à tes os ».

⁵ *Am.*, II, 16, 31-32 : « Souvent, pour aller voir Héro, son jeune amant avait traversé les flots à la nage ; cette fois encore il les eût traversés, mais il n'y avait plus rien pour guider sa route. »

le guidait d'ordinaire était éteint. Ce feu était allumé par les soins d'Héro, de sorte qu'en ne le quittant pas des yeux, Léandre nageait *cum domina*¹. Sans lui, sans elle, l'amant se noya. Mais Nason se peint porteur de ses feux (le doux fardeau du vers 30). Dès lors il peut rêver d'un succès sans réserve, qui le console de l'odieuse réalité ; ces prouesses imaginaires, qui font de lui un *miles amoris* plus heureux que les modèles convoqués, Gallus, *Properce* et Léandre, viennent en effet compenser l'absence de l'aimée : *At meus ignis abest*, « mais celle qui m'embrase n'est pas là »².

Il nous faut revenir sur cette élégie II, 16 et sur la situation d'énonciation qu'elle décrit. Nason est à Sulmone, dans le pays qui l'a vu naître (*rura paterna*, v. 28). Malgré les chaleurs estivales, la campagne, verte et humide, offrirait un séjour idéal si le poète n'était séparé de sa maîtresse³. *Separar a domina cur ego saepe mea ?*⁴, demandera-t-il au vers 42. Pourquoi ne l'a-t-elle pas accompagné ? Est-elle demeurée à Rome ? L'a-t-elle laissé pour voyager au loin ? La question reste sans réponse⁵. Mais il introduit la déclaration que nous avons commentée par un lieu commun sur la déplorable invention des voyages, qui ne seraient tolérables que si les *puellae* avaient l'obligation d'accompagner leur amant⁶. Il faut sans doute comprendre qu'il déplore d'avoir fait le voyage de Sulmone sans sa maîtresse et de se trouver maintenant, parce qu'elle n'est pas là, dans l'incapacité d'apprécier la douceur du séjour.

Dans ce contexte, à quelle intention l'évocation des exploits que l'amour inspire répond-elle ? Assurément, elle permet d'établir que l'absence de l'être aimé métamorphose les

¹ L'*Héroïde* XVIII est explicite sur ce point : les *lumina uigilantia* qui brûlent au haut de la tour (v.31) deviennent le symbole de l'amour qui lie Léandre à Héro (*Vt procul aspexi lumen* : « *meus ignis in illo est* », « Lorsque de loin j'ai aperçu le fanal : " En lui sont mes feux ", dis-je », v. 85) et se substituent aux constellations ordinaires pour éclairer sa route – *non errat tenebris quo duce noster amor*, « avec lui pour guide, mon amour n'erre pas dans les ténèbres », (v. 156) –, au point que le nageur se sent capable, grâce à ce feu, de réaliser des performances surnaturelles. Sur l'emploi d'*ignis*, dans le langage élégiaque, pour désigner l'être aimé, cf. R. Pichon, p. 166. Pour l'emploi similaire de *lumen*, *ibid.*, p. 193.

² *Am.*, II, 16, 11, relayé par un *At sine te* au vers 33, tout de suite après l'allusion au trépas de Léandre.

³ La campagne pélagienne évoque le *locus amoenus* où Gallus vieillirait heureux aux côtés de Lycoris (Virgile, *Buc.*, X, 42-43).

⁴ *Ibid.*, 42. Cette formule se rencontrait déjà en *Am.*, I, 4, 60, dans l'élégie qui introduit la situation de *paraklausithyron*. Elle rappelle combien la séparation est une condition favorable au discours élégiaque.

⁵ C'est une différence notable entre les élégies de l'absence chez Tibulle et Properce et les élégies qui traitent le même sujet dans les *Amours* d'Ovide (II, 11 ; II, 16 ; III, 6). Les premiers expriment toujours la cause de la séparation tandis qu'Ovide la signale sans l'expliquer. Il faut voir dans cette indifférence à justifier la situation le refus d'habiller d'un semblant de réalisme les structures narratives de la fiction élégiaque.

⁶ *Am.*, II, 16, 10-13. Nason maudit *in longas orbem qui secure uias*, « ceux qui les premiers ont parcouru le monde en de longs voyages », et poursuit : *Aut iuuenum comites iussissent ire puellas, / Si fuit in longas terra secunda uias*. H. Bornecque traduit : « du moins auraient-ils dû ordonner que les jeunes beautés fussent accompagnées de leurs amants, s'il leur fallait parcourir le monde en de longs voyages. » Il nous semble que l'interprétation de *comites ire* dans un sens passif est discutable, l'expression signifiant plutôt « accompagner ». Si l'on comprend que les jeunes femmes devraient accompagner leurs amants en voyage, alors c'est Nason qui a pris l'initiative de voyager. Modeste déplacement de Rome à Sulmone, sans grand péril, on peut le penser. Il reproche à sa maîtresse de ne pas l'y avoir suivi et invite celle qui l'a délaissé à le rejoindre le plus tôt possible.

lieux les plus charmants et les plus familiers en contrées barbares, tandis que sa présence adoucit les éléments les plus hostiles¹. Mais elle n'en constitue pas moins une déclaration intempestive et peut s'entendre comme une vaine fanfaronnade. L'amant intrépide qui affronterait tous les dangers en présence de sa maîtresse est en lieu sûr dans sa terre natale² et, sans songer lui-même à la rejoindre, il lui demande de venir au plus vite, par ses propres moyens (*ipsa*, v. 50). La preuve d'amour que l'amant élégiaque doit prodiguer à la femme qu'il aime, Nason la requiert de son amie, en souhaitant la voir franchir la distance qui les sépare. Du moins a-t-il la délicatesse de formuler le vœu que la route lui épargne les obstacles !

En définitive, il semble que le discours de Nason comporte comme une excroissance où s'expriment les *topoi* de la *militia amoris*, sans que le locuteur ait pris la peine d'intégrer parfaitement leur traitement au fil de son propos³. De sorte que ce manifeste d'héroïsme élégiaque, assorti des références les plus respectables aux modèles des aînés, parce qu'il manque d'à propos – et que les faits relatés en II, 11 le contredisent –, peut être suspecté d'insincérité. On reconnaît là la manière d'Ovide. Il exhibe d'autant mieux les conventions du genre qu'il traite son double, le poète-amant, avec un sens affirmé de l'autodérision. Si Nason vit des situations élégiaques – la séparation –, s'il tient des propos conformes au discours élégiaque – l'affirmation que l'amour rend brave –, il n'agit pas en héros élégiaque et semble bien, au bout du compte, payer de mots maîtresse et lecteurs⁴ !

Poursuivons sur le thème de la *militia amoris* avec une *retractatio* de l'élégie I, 9 des *Amours*, qu'Ovide donne au livre II de l'Art d'aimer. Il s'agit cette fois d'obéir aux ordres de sa maîtresse quand elle commande qu'on la rejoigne. Nason décrit les intempéries qui peuvent faire obstacle au voyage, mais que le parfait amant méprise pour satisfaire les volontés de celle qu'il aime :

¹ Même transformation du paysage après le départ de Phaon, en *Hér.*, XV, 141 sqq.

² Comme il restait en sûreté sur le rivage en II, 11, tandis que Corinne affrontait seule les dangers de la mer.

³ L'élégie gagne en cohérence si on la lit en faisant abstraction des vers 19 à 32. Mais elle devient un banal développement sur les effets de l'absence et perd les propriétés réflexives que lui confère le léger décalage ironique.

⁴ La fanfaronnade de Nason en II, 16, 19-32, pourrait être mise en regard de ces vers où Properce déprécie un rival (II, 24, 23-32) : *Contendat mecum ingenio, contendat et arte, / in primis una discat amare domo ; si libitum tibi erit, Lernaee pugnet ad hydras / et tibi ab Hesperio mala dracone ferat, / taetra uenena libens et naufragus ebibat undas / et numquam pro te deneget esse miser : / (quos utinam in nobis, uita, experiare labores !) / iam tibi de timidis iste proteruius erit, / qui nunc se in tumidum iactando uenit honorem ; / discidium uobis proximus annus erit.* « Qu'il me le dispute de génie, qu'il me le dispute de talent, qu'avant tout il apprenne à fixer son amour. Pour te plaire, qu'il aille donc affronter l'hydre de Lerne, qu'il t'apporte les pommes du dragon d'Hespérie, qu'il consente à avaler de noirs poisons, à faire naufrage et se noyer ; que jamais il ne refuse de souffrir pour toi (ô ma vie, si tu voulais me les faire subir à moi ces épreuves !) Bientôt tu le trouveras timide cet effronté, lui que sa vaine jactance gonfle d'orgueil et met en honneur auprès de toi ; l'an prochain, vous aurez

*Rure erit et dicet « uenias » ; Amor odit inertes ;
Si rora defuerit, tu pede carpe uiam.
Nec graue te tempus sitiensque Canicula tardet
Nec uia per iactas candida facta niues.¹*

C'est un rappel des épreuves qui accompagnent l'« espèce de service militaire » qu'est l'amour² :

*Nox et hiemps longaeque uiae saeuique dolores
Mollibus his castris et labor omnis inest.³*

Les routes pénibles ne doivent pas rebuter l'amant. Elles lui offrent, au même titre que le seuil de la *puella*, l'occasion de témoigner de sa flamme. Le *praeceptor amoris* insiste sur l'intérêt de se montrer intrépide en donnant un exemple qui met en scène l'obstacle traditionnel. Il révèle les accès, certes périlleux, qui peuvent se substituer à la porte trop bien gardée :

*Si tibi per tutum planumque negabitur ire,
Atque erit opposita ianua fulta sera,
At tu per praeceptis tecto delabere aperto ;
Det quoque furtiuas alta fenestra uias.
Laeta erit et causam tibi se sciet esse pericli ;
Hoc dominae certi pignus amoris erit.⁴*

Quand il a suggéré cet exploit citadin apte à flatter l'amour-propre de la *puella*, à lui fournir un *pignus amoris*, il cite brusquement, pour appuyer ses dires, le modèle illustre de Léandre, sous un éclairage fort différent de celui d'*Am.*, II, 16 :

*Saepe tua poteris, Leandre, carere puella ;
Transnabas, animum nosset ut illa tuum.⁵*

Il est intéressant de rapprocher ce distique d'un passage du livre III des *Géorgiques* qui mentionne l'héroïque amant. Virgile, développant un thème lucrétien, montre les animaux et

rompu. » Le rival à la vaine jactance n'est-il pas semblable à ce Nason qui fait de glorieuses déclarations sans songer à s'exécuter ?

¹ A.A., II, 229-232 : « Elle est à la campagne et te dit : “ Viens.” L'amour hait tout retard : si tu n'as pas de voiture, fais la route à pied. Rien ne doit t'arrêter, ni le mauvais temps, ni la canicule qui altère, ni la chute de neige qui, de sa nappe blanche, couvre le chemin. »

² *Ibid.*, 233 : *Militiae species amor est.*

³ *Ibid.*, 235-236 : « La nuit, l'hiver, de longues routes, de cruels chemins, toutes les épreuves, voilà ce qu'on endure dans ce camp du plaisir. »

⁴ A.A., II, 243-248 : « Si tu n'as pas une route sûre et facile pour rejoindre ta bien-aimée, si tu trouves devant toi une porte verrouillée, eh bien ! laisse-toi glisser, chemin périlleux, par la partie du toit ouverte ; qu'une fenêtre élevée t'offre aussi une route furtive. Ta maîtresse sera transportée de joie, et saura qu'elle est la cause du péril que tu as couru pour elle, ce sera le gage assuré de ton amour. »

⁵ A.A., II, 249-250 : « Tu aurais pu souvent, Léandre, te priver de voir celle que tu aimais ; tu passais l'Hellespont à la nage, pour bien lui montrer tes sentiments. »

les hommes soumis à la terrible puissance du désir que rien ne peut arrêter¹. Ainsi du jeune homme d'Abydos :

*Quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem
durus amor ? Nempe abruptis turbata procellis
nocte natat caeca serus freta ; quem super ingens
porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant
aequora ; nec miseri possunt reuocare parentes
nec moritura super crudeli funere uirgo.*²

Au Léandre virgilien mû par un désir aussi irréprensible que celui qui jette les cavales dans le tumulte des torrents, l'*Art d'aimer* substitue un amant calculateur. Dans ce traité qui prétend enseigner l'amour, l'*impetus* cède à la *ratio*. L'obstacle devient une composante que l'amant – ou la maîtresse³ – intègre à sa stratégie de séduction. L'ironie du propos d'A.A., II, 249-250, manifeste une intention réflexive. Ovide résiste ici à la tentation du pathétique que le destin tragique de Léandre autorise, et que Virgile a exploité comme un *ornatus* dans son propre poème didactique. Il désigne l'exploit physique (*transnabas*) et se borne à un froid commentaire sur les enjeux de cet effort (*animum nosset ut illa tuum*). Pervertissant le thème de la *militia amoris*, du dévouement inconditionnel à la femme aimée, il souligne la fonction psychologique de l'obstacle dans le jeu amoureux, le *ludus* élégiaque, dont il dévoile ironiquement les règles.

Ce que l'*Art d'aimer* expose avec cynisme trouve néanmoins une expression sensible dans les *Héroïdes* XVIII et XIX⁴. Ovide y donne successivement la parole à Léandre et à Héro. Tandis que la tempête qui fait rage interdit au jeune homme d'entreprendre la traversée de l'Hellespont, les amants trompent leur impatience en s'écrivant. La lettre de Léandre relate ses vaines tentatives (v. 33-36), puis rappelle les exploits passés (v. 55-105) avant de promettre une venue prochaine. Le récit des efforts accomplis par le nageur est un aveu d'amour et un hommage à la jeune fille qui les motive :

¹ *Géorg.*, III, 242-244 : *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque / et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres / in furias ignemque ruunt : amor omnibus idem.* « Oui, toute la race des êtres terrestres, hommes ou bêtes, et celle des bêtes marines, les troupeaux et les oiseaux multicolores, se jettent furieusement dans ces ardents transports : l'amour est le même pour tous. »

² Virgile, *Géorg.*, III, 258-263 : « Que dire du jeune homme dont les moelles sont tараudées par l'ardente brûlure de l'amour implacable ? Oui, à travers les flots démontés par le déchaînement des bourrasques, il nage tard dans la nuit aveugle ; au-dessus de lui l'immense porte du ciel tonne, et les flots en se brisant contre les écueils lui crient de revenir ; rien ne peut le rappeler, ni le malheur de ses parents, ni la pensée que la jeune fille après lui mourra d'un cruel trépas. »

³ On se souvient que la maîtresse reçoit le conseil de feindre la peur et de faire passer son amant par la fenêtre pour stimuler son désir (A.A., III, 603-606). Elle-même gagne à ce jeu, qui lui apporte l'assurance d'être aimée.

⁴ A. Barchiesi (1999, p. 64) écrit à propos de ces personnages : « Léandre et Héro préfigurent le romantisme de l'élégie augustéenne. ». G. Rosati (1996, p. 26) souligne la place essentielle qu'occupe la tragique histoire de leur amour clandestin dans le patrimoine de la poésie érotique antique.

*Frigora ne possim gelidi sentire profundi,
 Qui calet in cupido pectore, praestat amor.
 Quo magis accedo propioraque litora fiunt
 Quoque minus restat, plus libet ire mihi.
 Cum uero possum cerni quoque, protinus addis
 Spectatrix animos, ut ualeamque facis.
 Nunc etiam nando dominae placuisse laboro
 Atque oculis iacto bracchia nostra tuis.¹*

Hommage réitéré aux vers 143 à 168, où Léandre se dit prêt à renouveler à la nage les exploits marins des Argonautes, à rivaliser avec les divinités marines, pour gagner une récompense qu'il juge digne du ciel. Ces compliments ne sont pas de trop car la lettre d'Héro révèle ses appréhensions. Si son amant tarde à venir et « redoute à présent le détroit naguère bravé », ne doit elle pas craindre

*Ne non sim tanti, superentque pericula causam,
 Et videar merces esse labore minor² ?*

Les vœux contradictoires de la jeune fille, qui, consciente du péril, tout à la fois réclame de Léandre qu'il lui prouve son amour en affrontant les flots au plus vite mais soit assez prudent pour préserver sa vie, traduisent ce climat de frustration et de crainte, propice à l'entretien du désir, que le *praeceptor amoris* de l'*Art d'aimer* conseille de provoquer artificiellement. L'obstacle que la nature a jeté entre les jeunes amants remplit pour l'un et pour l'autre l'office du seuil³, qu'une *puella* savante en l'art d'aimer ou un gardien terrible aux ordres d'un mari jaloux savent rendre cruel à souhait. Il avive leur amour⁴. Il les incite tous deux à s'en donner des gages.

À ce sujet, la lettre d'Héro met en lumière un rôle de l'amante élégiaque que nous n'avons pas évoqué lorsque nous traitions du seuil, parce que nous voulions privilégier le point de vue du locuteur aux prises avec la porte close. Inquiète des fatigues que la double traversée des flots inflige à son amant, la jeune fille envisage de partager l'épreuve à parts égales. Elle suggère un rendez-vous au milieu de l'Hellespont :

*At nos diuersi medium coeamus in aequor
 Obuiaque in summis oscula demus aquis,*

¹ *Hér.*, XVIII, 89-96 : « Le pouvoir de ne pas sentir le froid du glacial abîme, l'amour me le fournit, qui embrase mon cœur passionné. Plus j'avance, plus les rives deviennent proches, moins il reste à franchir, et plus je veux avancer. Lorsque, enfin, je peux moi-même être vu, aussitôt tes regards ajoutent à mon courage et tu me fais plus vaillant. Alors, même en nageant je m'efforce de plaire à ma maîtresse et c'est pour tes yeux que s'agitent mes bras. »

² *Hér.*, XIX, 84 ; 97-98 : « de n'avoir plus pour toi le même prix, les périls surpassant leur objet, et de te paraître une récompense au-dessous de l'effort. »

³ Cf. G. Rosati (1996), p. 16.

⁴ Même impatience de Nason arrêté par un fleuve, en *Am.*, III, 6, 87-88 : *Quid mutua differt / Gaudia ?* « Pourquoi diffères-tu l'échange de nos joies ? »

*Atque ita quisque suas iterum redeamus ad urbes.
Exiguum sed plus quam nihil erit.*¹

Cette proposition rappelle qu'il n'incombe pas toujours au seul amant de travailler à rejoindre son amie et qu'une maîtresse aimante apprend à déjouer l'obstacle². L'acte d'endurance qu'Héro projette ici d'accomplir est la transposition dans le cadre d'un obstacle naturel des efforts que la *puella* doit déployer, en ville, pour échapper à la surveillance de ses gardiens.

Héro n'est pas la seule amante des *Héroïdes* à exprimer la force de sa passion en affichant une détermination « virile » face aux dangers naturels. Il apparaît, à lire ces épistolières, que le thème de la *militia amoris* peut se décliner au féminin³. Un passage de la lettre de Phèdre à Hippolyte nous en fournit un nouvel exemple. Soucieuse de séduire le prince farouche et de réduire par tous les moyens la distance qui les sépare, Phèdre lui avoue son goût récent pour les travaux de Diane et annonce son désir *per saevas ire feras*, « d'aller parmi les bêtes sauvages »⁴. Elle trouve en réalité sa motivation dans le souvenir des amours sylvestres que vécurent Aurore et Céphale, Vénus et Adonis, Méléagre et Atalante. Aussi invite-t-elle le jeune homme à l'accueillir dans ses forêts, déclarant fièrement :

*Nos quoque iam primum turba numeremur in ista ;
Si Venerem tollas, rustica silua tua est.
Ipsa comes ueniam, nec me latebroso mouebunt
Saxa neque obliquo dente timendus aper.*⁵

¹ *Hér.*, XIX, 167-170 : « Eh bien ! partis en sens opposé, rejoignons-nous au milieu de la mer ; que nos baisers se rencontrent, échangés à la surface des eaux, puis que chacun retourne vers sa ville. Ce sera peu, mais plus que rien. »

² Cf. Tibulle, I, 6, 9 sqq., dont Ovide s'est inspiré en *Am.*, III, 1, 49-52, quand il fait dire à l'Élégie : *Per me decepto didicit custode Corinna / Liminis adstricti sollicitare fidem / Delabitque toro tunica uelata soluta / Atque inpercussos nocte mouere pedes*. « C'est de moi que Corinne apprit à tromper son gardien, à ébranler la fidélité d'une porte bien fermée, à descendre du lit, vêtue d'une tunique flottante et à marcher sans bruit dans les ténèbres. » Le fantôme de Cynthia prend la parole en IV, 7 pour rappeler à l'amant oublieux *et mea nocturnis trita fenestra dolis*, les ruses nocturnes dont sa fenêtre garde les traces, lorsqu'elle descendait le rejoindre suspendue à une corde (v. 16-18).

³ Outre Héro et Phèdre, on peut citer Briséis, qui eût fui ses gardiens si la présence de l'ennemi n'avait fait peser sur elle la menace d'une disjonction plus redoutable encore (*Hér.*, III, 17-20), Médée qui n'a pas craint de se confier à la mer (*Hér.*, XII, 117-118), Laodamie qui jure de rejoindre son époux où qu'il l'appelle, fût-ce...aux Enfers (*Hér.*, XIII, 161-162). Chez Properce, en IV, 3, 43-48, Aréthuse déplorait déjà que l'usage l'empêchât de suivre Lycotas dans les camps, affirmant qu'avec lui, elle eût sans hésiter franchi les montagnes glacées de Scythie.

⁴ *Hér.*, IV, 38. Sur le thème de la chasserresse élégiaque, cf. Tibulle donnant la parole à Sulpicia en III, 9. Ce motif est sans doute transposé de l'*Hippolyte* d'Euripide, v. 208 sqq.

⁵ *Ibid.*, 101-104 : « Nous aussi, désormais, soyons pour la première fois comptés dans cette foule ; ta forêt est sauvage, si tu en bannis Vénus. C'est moi qui viendrai t'y rejoindre et ni les roches cavernueuses ne me rebute-ront, ni le sanglier redoutable par sa défense oblique. »

3. Jeux réflexifs

Le *ipsa comes ueniam* de la Phèdre ovidienne, témoignage de l'énergie qui conduit le sujet de la quête amoureuse, fût-il une *tenera puella*, à rejoindre son objet au mépris des obstacles qui se dressent sur son chemin, nous met à l'esprit les finales de deux élégies des *Amours*, dont les similitudes invitent à une analyse conjointe. C'est par la même attaque de vers – *ipsa* – que Nason, alors que Corinne s'apprête à prendre la mer, en II, 11, ou qu'elle est loin de la campagne où il se languit d'elle, en II, 16, introduit la demande qu'elle revienne au plus vite. Piètre amant, assurément, celui qui réclame de sa maîtresse l'effort qu'un amour timoré ne lui permet pas d'accomplir lui-même¹ ! Corinne est sans doute capable de le rejoindre, du moment qu'elle se souvient de lui², puisque les femmes, lorsqu'elles ont la parole, révèlent que l'amour les rend, elles aussi, entreprenantes. Cela n'excuse nullement la passivité de Nason. Toutefois, si l'on considère les souhaits que le poète-amant formule pour le retour de sa maîtresse, il semble qu'ils contiennent les indices d'une écriture réflexive, qui expliquerait les fêlures, les incongruités de la fiction érotique.

Contre toute vraisemblance, Corinne apparaît en II, 11 experte en navigation : Nason lui demande de présider à la manœuvre, de manier elle-même les voiles du navire qui la ramène, gonflées par des vents favorables :

*Ipsa roges, Zephyri ueniant in linteas soli,
Ipsa tua moueas turgida uela manu.*³

Cette prière est à rapprocher de celle qu'il exprime en II, 16, pour que la jeune femme le rejoigne à Sulmone :

*Paruaque quamprimum rapientibus esseda mannis
Ipsa per admissas concute lora iubas.
At uos, qua ueniet, tumidi, subsidite, montes,
Et faciles curuis uallibus este, uiae.*⁴

¹ G. Bretzigheimer (2001, p. 228-230) souligne le fait que, dans ces élégies, Nason oublie les devoirs du *miles amoris*, au point, en II, 11, d'endosser le rôle dévolu aux femmes – accueillir le héros à son retour de guerre, et l'écouter raconter ses exploits –, tandis que le rôle masculin incombe à Corinne. Il y a là un jeu réflexif qui demande à être interprété.

² *Am.*, II, 11, 27 : *uade memor nostri*. J. C. McKeown, *ad loc.*, signale que Ménandre le Rhéteur (398.26 sqq Spengel) inscrit cette invitation à se souvenir parmi les lieux du *propemptikon*. Même vœu en II, 16, 47 : *Siqua mei tamen est in te pia cura relictis*.

³ *Am.*, II, 11, 41-42 : « Prie toi-même les Zéphyrs de venir seuls enfler doucement les voiles, et, quand ils les auront tendues, prête ta main pour la manœuvre. »

J. C. McKeown, *ad loc.*, interprète l'anaphore *ipsa... ipsa* comme une expression de l'excitation qui s'empare de l'amant rêvant. Il rapproche cette construction de celle d'*Hér.*, XV, 213-216, où Sappho demande à Phaon de revenir à Lesbos, affirmant que Cupidon manœuvrera en personne le bateau qui lui ramènera son amant. Il n'est pas indifférent qu'ici, ce soit la *puella* inspiratrice du poète qui soit aux commandes du navire.

⁴ *Am.*, II, 16, 49-52 : « Monte le plus tôt possible sur un char léger que traîneront des coursiers rapides, et, toi-même touche du fouet leur crinière flottante. Vous cependant, sur son passage, abaissez-vous, montagnes élevées, et dans les vallées profondes ouvrez-lui, chemins, une route facile. »

Il nous faut donc supposer que la *puella* navigatrice possède aussi les talents d'un conducteur de char. On connaît la signification métaphorique de la navigation et de la course en char dans la poésie antique. Le navire qui, s'éloignant du bord, affronte la haute mer et revient accoster au port, symbolise le parcours poétique, celui qu'accomplit l'œuvre en cours sous l'effet d'une heureuse inspiration (les vents favorables). De même, l'*opus*, tel un char lancé à vive allure par un habile conducteur, trace sa route dans la carrière que le poète a définie, serrant la borne de près pour atteindre au but¹. La Corinne que Nason appelle de ses vœux, dans ces élégies de la séparation, nous paraît plus que jamais incarner l'inspiration qui nourrit l'élégie ovidienne². Certes, par son absence imminente ou effective, elle justifie la production du discours qui tente de restaurer la conjonction. Mais elle accomplit une autre mission. En II, 11, elle expérimente un champ résolument épique (la mer et ses tempêtes)³, avant de revenir aux bords élégiaques, poussée par un vent aimable. Il ne convient pas que le poète l'accompagne, mais il enregistrera les aventures qu'elle lui rapportera, fussent-elles imaginaires, dans le cadre que l'élégie autorise au récit épique, celui des tête-à-tête amoureux. Le mensonge y est permis, puisqu'il ne s'agit nullement du récit officiel qui consacre la gloire des héros mais bien d'une stratégie de séduction qui convient au discours galant⁴.

Les vœux qui concluent *Am.*, II, 16 corroborent notre interprétation réflexive. Le poète, dans la digression que nous avons étudiée plus haut, s'est enthousiasmé jusqu'à imaginer les exploits les plus extraordinaires, par une projection de ses amours sur une scène plus épique qu'élégiaque. Son retour à la réalité, représentée par la terre de ses pères, suscite la prière, rigoureusement élégiaque, que sa maîtresse le rejoigne au plus vite. La mise à niveau du paysage où les reliefs (*tumidi montes*) s'aplanissent pour ouvrir à la *puella* un chemin facile (*faciles uiae*) dans le creux des vallées, le char léger qu'elle conduit (*parua esseda*), traîné par

¹ Les œuvres ovidiennes exploitent abondamment ces métaphores dont A. Deremetz (1995, p. 372) note, à propos de l'*A.A.*, qu'elles ont « une fonction structurante dans l'œuvre même dont elles scandent la marche ».

² Il faut comprendre comme un signe de la prédominance du sens métapoétique dans ces deux pièces des *Amours* l'indifférence d'Ovide à motiver l'absence de Corinne. Ce n'est pas l'amante de la fiction érotique, entraînée ailleurs par quelque infidélité, qui importe ici. C'est l'élégie, ce sont ses thèmes, sa *materia*, que le poète met en scène.

³ J. Fabre-Serris (1999, p. 84-86) souligne que le motif de la tempête prend plus d'ampleur chez Ovide qu'il n'en a dans l'élégie I, 8 de Propertius, le modèle principal d'*Am.*, II, 11. Elle relève en outre une série d'allusions à des *topoi* épiques qui suggèrent une confrontation d'*Am.*, II, 11 avec l'*Énéide*, en particulier avec les plaintes de Didon au moment où Enée la quitte.

⁴ J. Fabre-Serris (*ibid.*, p. 86) conclut son étude de l'élégie II, 11 en opposant à la fonction sérieuse assignée à la littérature chez les auteurs épiques la fonction ludique qu'elle assume chez les élégiaques. Elle cite un vers significatif de l'esprit élégiaque, *cur ego non uotis blandiar ipse meis* ? (II, 11, 54), dont nous réservons le commentaire pour le chapitre II de la seconde partie.

des poneys (*mannis*¹), tout concourt à réinscrire le poème dans le genre mineur qu'il illustre². L'image suggère de surcroît que l'obstacle que l'élégie met en scène doit être contenu dans les proportions modestes qui lui sont génériquement allouées.

• *La nature en furie ou la tentation épique*

Quand Nason, dans l'*Art d'aimer*, rassure ses lecteurs sur les risques de la pratique qu'il enseigne, il recourt à une expression imagée qui définit le parcours usuel du poète amoureux :

*Non ego per praeceps et acuta cacumina uadam,
Nec iuuenum quisquam me duce captus erit.*³

Et pourtant le déchaînement d'une nature hostile n'est pas toujours le fruit des fantasmes de l'amant. La fiction élégiaque intègre parfois au matériau thématique traditionnel les causes d'adversité que figurent les précipices et les sommets escarpés. La forme la plus redoutable qui puisse en être donnée se réalise dans le motif de la tempête. Capable de ballotter les espoirs des amants sur le gouffre des mers furieusement agitées ou de les briser contre les écueils meurtriers, le vent de la tempête souffle sur l'élégie ovidienne⁴. Nous avons vu Nason l'invoquer sans succès pour détourner Corinne de s'aventurer sur la mer (II, 11), quitte à l'appeler de ses vœux dans une démonstration de ses dispositions à l'amour héroïque (II, 16). Aux amantes de la mythologie que le poète met en scène, il fournit un argument quand elles tentent – vainement – de retenir sur leurs bords l'homme qui s'apprête à les quitter. Mais, plus concrètement, les *Héroïdes* XVIII et XIX n'auraient pas lieu d'être sans la tempête, car c'est

¹ Opposons à cet attelage « élégiaque » les *magni equi* qui annoncent l'émergence d'une plus haute inspiration, en conclusion du livre des *Amours* (III, 15, 18).

² On rapprochera l'évocation de la maîtresse du poète-amant conduisant son char léger d'un vers de Properce (III, 3, 18), dans lequel Apollon, s'adressant au poète, figure la parfaite élégie en ces termes : *Mollia sunt paruis prata terenda rotis*, « ce sont de molles prairies que doivent fouler des roues modestes ». Molles prairies et roues modestes, tel est le vœu que Nason formule pour le succès de son poème. Ovide semble s'inspirer des propos métapoétiques que Properce prête à Apollon pour créer des effets ou des situations de discours, dans cette pièce II, 16, mais aussi en II, 11 où l'inquiétude de Nason face aux périls qui guettent Corinne et son insistance à louer les agréments du rivage font songer à III, 3, 23-24 : *Alter remus aquas alter tibi radat harenas, tutus eris : medio maxima turba mari est*, « Que l'une de tes rames rase l'onde et l'autre le sable, tu seras en sûreté : ce n'est qu'en pleine mer qu'on rencontre la tempête. » Enfin, nous verrons plus loin que le vers 15 de l'élégie propertienne fournit un titre approprié au poème III, 6 des *Amours*. Or ces trois pièces ont en commun, tout en se présentant comme des épisodes de la vie amoureuse de Nason, de mettre en scène une réflexion sur la matière de l'inspiration élégiaque.

³ A.A., I, 381-382 : « Ce n'est pas à travers les précipices et les écueils aigus que je tracerai la route ; en me prenant pour guide, aucun homme ne s'égarrera. » Le propos s'applique alors ironiquement à la question de savoir s'il faut ou non séduire la servante de la *puella*, ce qui donne la mesure des périls que l'élégie représente ordinairement !

⁴ A. Videau-Delibes (1991, p.71-90) travaille sur la tempête dans les *Tristes* et montre qu'il appartient à Ovide d'avoir adapté le motif à l'élégie. Récurrent dans l'œuvre érotique ovidienne, il existe déjà chez Properce en I, 8 ; 17 ; II, 26 ; III, 7.

elle qui empêche la réunion des amants de l'Hellespont et les contraint à cet échange épistolaire. Or comment ignorer que la fureur des flots est un motif épique ? Le souvenir d'Homère et de Virgile lui est indissociable. Il n'est donc pas étonnant qu'il insuffle dans l'élégie une vigueur inaccoutumée et génériquement compromettante.

La promesse faite par Nason, dans l'*Art d'aimer*, aux jeunes gens désireux de rencontrer l'amour semblait pourtant écarter ce danger¹ : nul besoin pour eux de mettre à la voile ! Le poète-amant est un homme de la terre ferme². Il ne s'aventure pas volontiers sur la mer (il le ferait, dit-il, s'il fallait y accompagner sa maîtresse, mais l'élégie ne le surprend jamais au moment où il tient promesse). Il se déclare, inévitablement, ennemi de la navigation, puisqu'elle est l'agent potentiel d'une durable disjonction. Nason connaît cette situation en *Am.*, II, 11, lorsque Corinne déserte la couche commune pour s'embarquer, lui donnant ainsi le prétexte d'un *propemptikon*, d'un discours où voisinent mises en garde et vœux pour une heureuse navigation :

*Ecce fugit notumque torum sociosque Penates
Fallacisque uias ire Corinna parat.*³

Dans les vers qui suivent, Ovide prête à Nason des propos qui expliquent la réticence élégiaque à l'égard de l'univers maritime par une raison de poétique et non plus d'érotique. Tandis qu'il cherche à la dissuader d'emprunter les *fallaces uiae*, le poète-amant déclare à sa maîtresse :

*Et uobis alii uentorum proelia narrent,
Quas Scylla infestet quasue Charybdis aquas,
Et quibus emineant uiolenta Ceraunia saxis,
Quo lateant Syrtes magna minorque sinu.*⁴

Il s'agit donc d'une *recusatio*. Qui mieux qu'Homère ou Apollonios de Rhodes a conté les écueils illustres ? La mer, ses récifs, ses pièges les plus redoutables, gardent à jamais la mémoire des aventures d'Ulysse et de Jason⁵. Après eux, Énée et sa flotte troyenne ont pu sillonner noblement ces eaux chargées de périls et de gloire. Mais quelle démence égarerait les amants élégiaques sur les flots tourmentés ? « Es-tu donc folle ? », telle est la question qui,

¹ Voir p. 102.

² *Am.*, III, 2, 48 : *Nil mihi cum pelago, me mea terra capit*. « Je n'ai rien à faire de la mer. C'est ma terre bien-aimée qui me séduit. »

³ *Am.*, II, 11, 7-8 : « Voici que, fuyant le lit connu et nos pénates communs, Corinne va s'engager sur ces chemins dangereux ? »

⁴ *Am.*, II, 11, 17-20 : « Que d'autres vous racontent la lutte contre les vents, les mers tourmentées par Charybde et Scylla, les écueils que dressent sur les eaux les monts Cérauniens si dangereux, le golfe où sont cachées les deux Syrtes, la grande et la petite ! »

⁵ N'est-ce pas l'Argo qui, le premier, fendit les mers, enseignant « de funestes chemins » pour le malheur des amants (*Am.*, II, 11, 1-2.) ?

dans l'élégie I, 8 de Propertius, précède l'annonce que Cynthia va se confier aux vents et gagner, pour l'amour d'un autre, la lointaine Illyrie.

*Tune audire potes uesani murmura ponti
fortis et in dura naue iacere potes ?*¹,

s'exclame le poète, songeant aux épreuves qui attendent sa maîtresse dans ce monde rude et forcené.

Prendre la mer, affronter ses dangers, c'est en effet renoncer à la mollesse de la vie élégiaque, suggérée dans un distique d'*Am.*, II, 11², pour embrasser les valeurs épiques, c'est quitter le terrain des aventures amoureuses et se risquer à endosser un rôle qui n'appartient pas au répertoire de l'élégie. On sait que le poète-amant excelle aux abords du lit de sa maîtresse, et particulièrement sur son seuil. Les exploits maritimes ne sont pas son domaine³ et ne devraient pas plus tenter la *puella*.

Une lettre des *Héroïdes* place sous le signe de la tempête les transformations d'un personnage égaré dans l'élégie. La Didon ovidienne écrit à Énée, au moment où l'illustre Troyen s'apprête à la quitter en dépit des vents qui agitent les flots⁴. Dans ses efforts pour le retenir, elle invoque la tempête (*Quo fugis ? obstat hiemps*, v. 41) et ajoute :

*Quid, si nescires insana quid aequora possunt ?
Expertae totiens tam male credis aquae !*⁵

Argument maladroit qui rappelle le héros à lui-même. Au son de l'ouragan, son destin lui fait signe. C'est pourquoi Didon, face à cet homme plus insensible que l'onde et le vent qu'il se prépare à affronter, s'étonne de ne plus reconnaître celui qu'elle a aimé la première et dont elle souhaite encore qu'il fournisse matière à son souci⁶. L'Énée élégiaque, enfant de la mère des tendres Amours, n'est déjà plus qu'un souvenir, une trompeuse image que le souffle épi-

¹ Propertius, I, 8, 5-6 : « Toi, tu peux entendre les grondements de la mer en furie – quel courage ! – et coucher à bord, sur la dure ? »

² *Am.*, II, 11, 31-32 : *Tutius est fouisse torum, legisse libellos, / Threiciam digitis increpuisse lyram*. « Il est plus sûr de rester étendu sur son lit, de lire quelque livre et de faire résonner sous ses doigts la lyre de Thrace. »

³ On a la preuve de la prédilection du poète-amant pour le seuil ou son équivalent en comparant le *propemptikon* d'Ovide, en *Am.*, II, 11, à celui de Propertius, en I, 8, 1-26. L'un et l'autre cherchent d'abord à dissuader leur maîtresse de partir en évoquant les périls du voyage. Puis ils formulent le vœu que Galatée lui soit propice. Enfin ils déclarent, l'un qu'il restera fidèle au seuil de Cynthia, s'enquérant du sort de son amie auprès des marins de passage, l'autre qu'il guettera depuis le rivage le retour du bateau de Corinne, et qu'alors, elle lui contera elle-même son aventure.

⁴ *Hér.*, VII, 35-44.

⁵ *Ibid.*, 53-54 : « Que serait-ce, si tu ignorais ce que peuvent les flots en fureur ? Tu fais crédit à la mer, tant de fois expérimentée à tes dépens ? »

⁶ *Ibid.*, 33-34 : *Atque ego quem coepi (neque enim dedignor) amare, / Materiam curae praebeat ille meae*. L'expression *materiam praebeere* n'est pas employée ici dans un sens figuré. Elle évoque néanmoins la prière de Nason à la *puella* en *Am.*, I, 3, 19 et peut s'entendre comme la demande que soit préservée la matière élégiaque, au moment où l'épopée reprend ses droits.

que aura bientôt dissipée¹. La tempête le trouvera impavide. Moins encore l'arrêtera ce que Didon maintenant invoque, cet obstacle réduit aux proportions de l'élégie, *leuis alga*, l'algue légère dont elle espère un délai pour ses amours². Un autre héros reste indifférent à la menace des flots : c'est Ulysse. Ovide le fait par deux fois figurer dans une scène élégiaque. Il y reçoit de ses amantes, Circé, Calypso, la prière de demeurer encore auprès d'elles, sous le prétexte que la mer n'est pas praticable³. Sourd à l'élégie, il poursuivra son destin homérique.

Si le héros épique est l'homme des tempêtes, le personnage élégiaque, quand il est pris dans la tourmente, voit vaciller le genre qui lui a donné naissance. L'action revêt alors une gravité dont le style même de l'élégie porte la marque. On peut en juger par les *Héroïdes* XVIII et XIX. Elles s'ouvrent sur un décor effrayant, *caelum pice nigrius et freta uentis turbida*, « le ciel plus noir que la poix et le détroit bouleversé par les vents »⁴. Il suffit de cet éclairage pour que le récit que Léandre donne à Héro de ses *facta* se coule dans des formules spécifiquement épiques. Ainsi de l'anaphore du *ter* dans les vers qui disent l'impossibilité de nager :

*Ter mihi deposita est in sicca uestis harena ;
Ter grave temptavi carpere nudus iter ;
Obstitit inceptis tumidum iuuenalibus aequor,
Mersit et aduersis ora natantis aquis.*⁵

Les éléments hostiles (*tumidum aequor, aduersis aquis*) qui s'opposent à l'entreprise juvénile, c'est l'épopée faisant obstacle au cours naturel de l'élégie, pour le transformer en *graue iter*⁶. Épopée encore, les combats que Borée, « des vents impétueux le plus implacable », livre à l'amant impuissant à préserver les conditions de l'élégie⁷. La nature déchaînée a raison de ses efforts pour contenir l'obstacle dans une désignation tout élégiaque – *Cur mihi causa leuis, uentus, obesse potest ?*⁸ –, et les vagues démesurées (*fluctibus immodicis*, v. 137)

¹ La tournure interrogative des vers 141-142 – *Hoc duce nempe deo uentis agitaris iniquis / Et teris in rabido longa tempora freto ?*, que ne rend pas la traduction de la C.U.F., « Donc, guidé par ce dieu, tu es le jouet des vents contraires et tu consumes un long temps sur les flots déchaînés. » – montre l'impossibilité dans laquelle se trouve l'amante de comprendre et l'éthique et l'action et la temporalité qui appartiennent en propre à l'épopée. La plainte de Didon est un « *elegiac commentary* », moins sur l'*Énéide* de Virgile, comme l'écrit P. E. Knox (1995), p. 23, que sur le matériau et les valeurs épiques en général.

² *Ibid.*, 172 : *Nunc leuis eiectam continet alga ratem*. « Maintenant une algue légère arrête l'élan d'un navire. »

³ *A.A.*, II, 126 ; *R.A.*, 279.

⁴ *Hér.*, XVIII, 7-8.

⁵ *Ibid.*, 33-36 : « Trois fois furent déposés mes vêtements sur le sable sec ; trois fois je tentai, nu, le dur passage. La mer gonflée s'opposa à ma juvénile entreprise et les flots ennemis, tandis que je nageais, submergèrent mon visage. » Références homériques et virgiliennes de cette répétition de *ter* chez G. Rosati (1996), p. 62.

⁶ À opposer au *molle iter* d'*Am.*, II, 16, 20, à la tendre excursion que l'imagination du poète-amant conçoit au milieu d'une nature rébarbative pour exalter le bonheur de la fusion et des valeurs élégiaques.

⁷ *Ibid.*, 37-39.

⁸ *Ibid.*, 130 : « Pourquoi cette cause légère, le vent, peut-elle me faire obstacle ? ».

provoquent l'irruption du mythe. La fille d'Athamas est nommée, son tragique destin rappelé¹. Alors, comme happé par la Fable et tenté par les moyens merveilleux qu'elle déploie, Léandre se prend à rêver du bélier à la toison d'or qui transporta Phrixus *per freta tristia*². Faut-il s'étonner que, sur ce fond de marine grandiose, la mention du bélier suscite le souvenir de l'épopée qui dit comment Jason s'en fut par-delà les mers conquérir sa toison ? Voici l'amant jurant qu'il pourrait, guidé par son amour, aller « en Colchide, aux limites du Pont, voire jusqu'où fit route le vaisseau thessalien ». Et comme s'il ne lui suffisait pas de se comparer aux héros, il convoque les dieux, affirmant qu'il serait capable de « surpasser à la nage le jeune Palémon ou celui dont une herbe merveilleuse fit soudainement un dieu »³. N'est-ce pas là une grandiloquence qui risque de jeter l'élégie hors de ses limites ordinaires ? Tel est le danger qui plane sur le genre lorsque la matière élégiaque s'enfle d'obstacles démesurés.

La lettre d'Héro montre que la tempête inspire à la jeune fille les mêmes références au mythe et à l'épopée. Le spectacle des éléments en furie la prédispose à la plainte :

*Me miseram ! quanto planguntur litora fluctu
Et latet obscura condita nube dies !*⁴

Soudain le souvenir d'Hellé projette son ombre tragique sur sa propre souffrance, affectant l'ordinaire légèreté du genre élégiaque :

*Non fauet, ut nunc est, teneris locus iste puellis ;
Hac Helle periit, hac ego laedor aqua.*⁵

Comme pour lui rappeler les usages génériques, Héro se tourne alors vers Neptune, responsable de son tourment, et lui signifie que ses manifestations de violence sont déplacées quand elles s'exercent contre un couple d'amants :

*Parce, ferox, latoque mari tua proelia misce.
Seducit terras haec brevis unda duas.
Te decet aut magnas magnum iactare carinas
Aut etiam totis classibus esse trucem ;*

¹ *Ibid.*, 139-142 : *Hoc mare, cum primum de uirgine nomina mersa, / Quae tenet, est nantum, tale fuisse puto ; / Et satis amissa locus hic infamis ab Helle est, / Vtque mihi parcat, nomine crimen habet.* » « Telle fut, je pense, cette mer, lorsque pour la première fois le naufrage de la vierge lui valut le nom qu'elle porte : ce lieu est assez fâcheusement célèbre par la mort d'Hellé ; dût-il m'épargner, un crime lui valut son nom. »

² *Ibid.*, 143-144 : *Inuideo Phrixo, quem per freta tristia tutum / Aurea lanigero uellere uexit ouis,* « J'envie Phrixus, que le bélier à la toison d'or conduisit sain et sauf à travers ces tristes parages. » Auparavant, tandis que Borée soufflait, indifférent à ses prières, Léandre a également souhaité avoir les ailes de Dédale (v. 49). G. Rosati (1996, p. 74) note la fréquence d'un tel souhait dans la tragédie grecque, spécialement chez Euripide, quand il s'agit d'échapper à une situation insoutenable.

³ *Hér.*, XVIII, 157-160 : *Hoc ego dum spectem, Colchos et in ultima Ponti, / Quaque uiam fecit Thalassa pinus eam ; / Et iuuenem possim superare Palaemona nando / Miraque quem subito reddidit herba deum.*

⁴ *Hér.*, XIX, 121-122 : « Malheureuse que je suis ! quelles vagues énormes battent le rivage et sous quelle nuit obscure le jour demeure caché ! »

⁵ *Ibid.*, 123-128. Les vers cités sont les vers 127-128 : « Ce lieu, tel qu'il est maintenant, n'est point favorable aux tendres jeunes filles ; par cette onde Hellé a péri ; par cette onde je suis tourmentée. »

*Turpe deo pelagi iuuenem terrere natantem,
Gloriaque est stagno quolibet ista minor.
Nobilis ille quidem est et clarus origine, sed non
A tibi suspecto ducit Vlixæ genus.¹*

Encadrée par des impératifs de prière – *parce* au vers 141, *da ueniam seruaque duos* au vers 149 –, cette déclaration est un art poétique à peine masqué. La jeune fille recourt, pour parler de Neptune, à un vocabulaire qui caractérise la matière des grands genres. Le dieu de la mer apparaît ici non plus sous les traits d'un amant susceptible d'accorder sa complicité à de jeunes amoureux², mais sous l'aspect terrible d'un dieu en colère. *Ferox, trux*, il donne toute sa puissance (*magnus*) et livre un combat effrayant. La tempête qui s'abat sur la haute mer et disperse grands navires et flottes entières évoque les épisodes célèbres de l'*Odyssée* et de l'*Énéide* (la mention d'Ulysse renforce l'allusion). Ce déploiement de grands moyens ne peut convenir qu'à l'épopée : c'est la formulation d'une règle générique qu'introduit le *decet* du vers 143. En bouleversant ciel et terre pour empêcher un jeune homme de rejoindre sa maîtresse, en ébranlant de son trident le champ étroit de l'élégie, *breuis unda*³, Neptune crée une confusion des genres. Héro l'engage à y remédier. Quand elle lui rappelle la généalogie de son amant et qu'elle garantit qu'il n'est pas de la race d'Ulysse, on peut entendre que le personnage de Léandre n'appartient pas à l'univers épique et ne doit pas être traité comme tel. Certes il est noble, *nobilis*, et d'origine illustre. Comprendons qu'il est célèbre : quel amateur de poésie pouvait en effet ignorer, à l'époque augustéenne, le destin fameux du héros alexan-

¹ *Ibid.*, 141-148 : « Épargne-nous, farouche, et livre tes combats en haute mer ; cette onde-ci, qui sépare deux terres, est étroite. Il sied à ta grandeur de secouer de grands navires ou d'être cruel à des flottes entières. C'est une honte pour le dieu de la mer d'effrayer un jeune homme qui nage ; c'est là une gloire indigne d'un étang quelconque. Certes, il est noble et d'origine illustre ; mais il ne tire pas sa lignée d'Ulysse, à toi suspect. »

² Héro, pour l'attendrir, lui a rappelé ses amours dans les vers précédents (v. 129-140), selon un procédé rhétorique fort répandu dans l'élégie.

³ *Seducit terras haec breuis unda duas*, dit Héro au vers 142. G. Rosati (1996, p. 216), A. Barchiesi (1999, p. 63 sq.) soulignent la parenté de ce vers, qui fait écho aux vers 125-126 d'*Hér.*, XVIII (*Ei mihi ! cur animis iuncti secernimur undis, / Vnaque mens, tellus non habet una duos ?*, « Hélas ! joints par le cœur, pourquoi sommes nous séparés par les ondes ? Une seule pensée nous possède tous les deux ; pourquoi pas une seule terre ? »), avec un vers de Gallus (fr. 1 Morel et Courtney) : *uno tellures diuidit amne duas*. La référence à Gallus réaffirme la conformité au genre élégiaque de ces lettres inspirées par la séparation et le désir. Nous en voyons une preuve supplémentaire dans l'insistance sur l'étroitesse de l'obstacle. La *breuis unda* mentionnée par Héro suscite en effet un commentaire intéressant dans la lettre de Léandre (v. 173-182) : *Quid mihi, quod lato non separor aequore, prodest ? / Num minus haec nobis tam breuis obstat aqua ? [...] Paene manu, quod amo (tanta est uicinia) tango, / Saepe sed heu ! lacrimas hoc mihi « paene » mouet*. « De quoi me sert de n'être pas séparé de toi par une large mer ? une onde si étroite est-elle pour nous un moindre obstacle ? [...] Je touche presque de la main celle que j'aime, tant elle est voisine ; mais souvent, hélas ! ce " presque " fait couler mes larmes. » Ce supplice de Tantale, qu'évoquent les vers 181-182 et qu'entretient avec moins d'éclats le seuil de la *puella*, est la quintessence même de l'élégie.

drin¹ ? Son origine élégiaque était assez connue pour que le lecteur d'Ovide appréciait le *distinguo* de la jeune amante et son discret rappel à l'ordre. Dans un cadre susceptible d'accueillir la grandeur épique et de susciter le sublime, l'avertissement à Neptune signale le danger de la démesure et le risque pour l'élégie de trahir sa nature et de se muer en un monstre littéraire, un texte difforme (*turpe*) qui ne puisse prétendre à la gloire².

La réflexion métapoétique que le déchaînement des eaux du détroit introduit dans la lettre d'Héro a son pendant dans une élégie des *Amours*, qui campe une situation assez extraordinaire pour alerter le lecteur et l'engager à une lecture réflexive. Il s'agit de l'élégie III, 6, sur laquelle nous allons nous arrêter plus longuement.

• *Quid tibi cum tali, demens, est flumine ?*

L'élégie III, 6 des *Amours* fournit à Ovide l'occasion de compléter la revue des obstacles annoncés en I, 9 : elle met le poète-amant en présence d'un de ces *duplicata nimbo flumina*³, ces fleuves en crue qu'un jeune homme doit bravement traverser quand son amour l'exige. Nason court à travers la campagne, pressé de rejoindre sa maîtresse, – *Ad dominam propero*, v. 2 –, quand il se heurte, voyageur malchanceux, à un cours d'eau infranchissable (v. 3-4). Placé dans une situation de *paraklausithyron*, il prend la parole et s'emploie à réduire l'obstacle.

La pièce est caractéristique de la manière d'Ovide et mérite un commentaire détaillé, le poète se livrant à la fois à une exhibition des thèmes et des procédés rhétoriques constitutifs de l'élégie érotique romaine et à un jeu d'échos littéraires complexe. La portée métapoétique du discours est incontestable⁴. Elle s'impose ici comme la motivation première de l'écriture ovidienne.

Nous avons donc un amant contrarié et un cours d'eau en crue. L'élégie se présente comme un discours que le poète adresse au fleuve dans l'espoir d'apaiser son débit et de pouvoir traverser ses eaux. Nason le prie d'abord de suspendre un instant son cours – *siste parumper aquas*, v. 2 –, puis le menace d'être un objet d'exécration s'il nuit au projet d'un

¹ Voir A. Barchiesi, *ibid.*, p. 64 : « Ce qui est certain, c'est qu'autant Virgile (dans les *Géorgiques*) que Properce (au livre I), avec leur intérêt pour le *Liebestod* et les eaux périlleuses, semblent laisser entendre que l'histoire a été un thème « chaud » pour eux, traité récemment par quelque poète. »

² *Singula quaeque locum teneant sortita decentem*, recommande Horace en *A.P.*, 92 : « Que chaque genre garde la place qui lui convient et qui a été son lot ».

³ *Am.*, I, 9, 11-12.

⁴ Sur la valeur métapoétique de ce poème, voir A. Barchiesi, (1989), p. 62 sq. ; A. Suter (1989), p. 15-20 ; B.W. Boyd, (1997), p. 217sq. ; G. Bretzinger, (2001), p. 147 ; 177sq.

amant (v. 21-22), tente ensuite de se le concilier en invoquant une complicité amoureuse (v. 83-84), et, mesurant la vanité de ses efforts, finit par l'accabler d'injures et le maudire (v. 87-106).

Nous allons analyser les éléments de ce discours dans l'hypothèse que le poète, par les procédés qu'il met en œuvre, opère une dénudation des conventions élégiaques et livre ainsi sur le mode ironique une sorte de manifeste du genre. L'élégie comporte trois mouvements :

- Dans les vers 1 à 22, le poète expose la situation : un cours d'eau qu'il a connu petit, grossi par la fonte des neiges, a soudain pris des proportions telles qu'il n'est plus possible de le passer à gué. Il le prie donc de bien vouloir rentrer dans ses limites.
- Un second mouvement se décompose en deux temps : pour émouvoir le fleuve, le poète dresse d'abord un catalogue allusif des amours fluviales (v. 23 à 44) ; puis il développe plus longuement l'histoire d'Anio et Ilia (v. 45 à 82) avant de faire appel à la solidarité de son interlocuteur (v. 83-84).
- Enfin, devant l'inanité de ses efforts, les prières deviennent des invectives (v. 85-106).

On peut noter un trait remarquable de cette structure, la répétition de groupes de vingt-deux vers qui équilibre la composition du poème : vingt-deux vers pour camper une situation élégiaque, vingt-deux vers pour clore le discours à la manière élégiaque. Entre les deux, une masse importante de soixante-deux vers à la teneur mythologique, qui aurait pu occuper le même espace que les autres parties – le catalogue des fleuves étrangers compte vingt-deux vers –, mais qui prend une extension inattendue avec l'*épyllion* d'Ilia.

Considérons cet *épyllion* qui allonge notablement l'élégie et dont on pourrait penser qu'il s'y développe d'une manière parasitaire¹. Ovide y livre une réécriture d'une légende romaine, la légende d'Ilia-Rhéa Sylvia, qu'il a lue dans les *Annales* d'Ennius². Ennius rapportait comment Ilia avait été jetée dans le Tibre qui la prit pour épouse. Ovide reprend le thème en substituant au Tibre son affluent l'Anio³. Quelles intentions peut-on lui supposer quand, dans un poème écrit sur le ton humoristique qu'il affectionne, il introduit un épisode

¹ Pour les sources d'Ovide dans cet épisode qu'il considère comme une gracieuse digression, voir A.-F. Sabot (1976), p. 485-489.

² Voir C. Connors (1994), p. 99-112.

En *Tr.*, II, 259-260, le poète mentionne les *Annales* pourtant « rébarbatives » – *nihil est hirsutius illis* –, où la matrone lira comment Ilia devint mère.

³ Pourquoi substituer l'affluent au grand fleuve national ? Faut-il voir dans cet écart par rapport à la version que développe Ennius l'expression d'une réduction du sujet lorsqu'il est traité dans une forme adaptée à un genre mineur ? K. Morgan (1977, p. 89 sq.) estime que la présence de l'adjectif *pomifer*, associé à la mention de l'Anio, en *Am.*, III, 6, 46 signale une allusion à Properce, IV, 7, 81, et donc à la tombe de Cynthia sur les bords de ce cours d'eau. L'évocation discrète de Cynthia morte produirait « *a mood which is very negative towards love* ».

aux tonalités tragiques et épiques, un « morceau de bravoure », écrivait A. Sabot¹ ? Ne peut-on trouver dans cette cohabitation des genres au sein d'un même texte matière à réflexion sur l'usage poétique et les conventions génériques ? C'est notre sentiment et nous nous proposons de l'asseoir sur une analyse des éléments figuratifs du poème.

L'élément qui va retenir notre attention est ce fleuve qui interrompt le voyage de l'amant. « Fleuve aux rives limoneuses et couvertes de roseaux »², on le passe d'ordinaire à gué. *Paruus eras*, rappelle le poète au vers 5. Il le décrit maintenant grossi, charriant des eaux sales (v. 7-8), débordant (*effuse*, v.19). La crue se poursuit. De *paruus* qu'il était, le voici coulant dans un lit *altus* au vers 86. Son déchaînement lui vaut d'être traité de *furiosus* (v. 87).

Arrêtons-nous sur ces qualificatifs : certes ils font état d'une réalité physique, la crue du fleuve ; le dernier (*furiose*) contribue à la personnification du cours d'eau et rend compte de l'exaspération de l'amant. Mais ils peuvent aussi bien être interprétés comme des qualificatifs génériques. Le fleuve coulant paisiblement dans un cadre champêtre suggère bien sûr la bucolique, plus généralement la poésie amoureuse. *Paruus*, il est pareil à l'élégie *brevis, exigua*³. S'il sort de ses limites, il tend à se hausser au rang de fleuve épique. *Altus* évoque le style élevé des genres nobles, épopée et tragédie, *furiosus* fait référence à la psychologie des personnages tragiques. Si l'on retient cette lecture, le torrent impétueux représente dans l'élégie la tentation épique ou tragique, traitée ici comme un *furor*⁴.

Nous trouvons dans les propos de Nason une justification de cette interprétation réflexive. Ovide nous y introduit par quelques vers apparemment anodins, mais dont la suite révèle le double sens. Il s'agit des vers 9-12. Il y est question d'une énergie qui aura été dépensée en pure perte si notre amant ne peut mettre pied sur l'autre rive. Or les termes qu'emploie Nason pour évoquer la fatigue du voyage (temps soustraits au repos) sont les mêmes qui désignent en d'autres lieux la mobilisation du poète requis par son œuvre au point

¹ A.-F. Sabot (1976), p. 489.

² *Am.*, III, 6, 1 : *Amnis harundinibus limosas obsite ripas*.

³ L'adjectif *paruus* s'applique aux modes mineurs en *Tr.*, II, 332 ; à l'expression du génie du poète en *Tr.*, III, 14, 34, dans une métaphore qui suggère le cours d'eau : *Ingenium fregere meum mala cuius et ante / Fons infecundus paruaque uena fuit*, « Les malheurs ont brisé mon esprit, dont autrefois la source était bien maigre et la veine bien petite ».

⁴ Nason se dira *demens* au vers 101 pour avoir raconté mal à propos les amours des fleuves et cité de si grands noms. On trouve une autre référence de *demens* lié au *furor* en *Am.*, I, 7, 19 ; aux vers 43-44 de ce poème, l'amant en colère se compare à un torrent déchaîné : *Denique, si tumidi ritu torrentis agebar / Caecaque me praedam fecerat ira suam...*, « Enfin, si j'étais déchaîné comme un torrent aux eaux gonflées, si l'aveugle fureur me possédait tout entier... » Or cette élégie explore, elle-aussi, les frontières du genre, sur le versant tragique.

qu'il en oublie de dormir¹. D'autre part, nous l'avons dit, la rédaction de l'*opus* chez les poètes latins est constamment comparée à une traversée, à une navigation, quand elle n'est pas assimilée à une course en char. Ainsi l'obstacle du fleuve, en même temps qu'il est du point de vue du « roman » élégiaque un contretemps imposé à l'amant, s'interprète sur un plan métaphorique comme un dérèglement de l'inspiration élégiaque, compromettant l'écriture du poème, privant le poète de ses outils ordinaires, les *artes* dont il est usager, peut-être même le mètre qui lui est propre si l'on veut bien y voir une allusion dans le *nostro pede* du vers 12².

Cette image de Nason incapable de prendre pied sur l'autre rive appelle un rapprochement avec l'élégie première des *Amours*, où l'on voit Cupidon ôter un pied au second vers de l'épopée que Nason s'apprêtait à composer et le contraindre par ce fait à renoncer à son sujet (*arma uiolentaque bella*).

*Cum bene surrexit uersu noua pagina primo,
Attenuat neruos proximus ille meos.*³

écrit-il alors. Le second vers, plus faible, engage le poète dans la voie de la poésie élégiaque. Le mètre imposé étant le distique élégiaque, sa matière sera l'amour. *Am.* III, 6 met en scène, au hasard d'un événement *a priori* concevable dans l'univers élégiaque, un mouvement inverse de celui de la traditionnelle *recusatio*⁴. La privation des moyens ordinaires de l'action élégiaque, la brusque intrusion du *furor* met en danger le poème en tant qu'élégie.

Poursuivant notre lecture, nous apprenons, aux vers 13-16, quelle est la nature du danger : sur le poème d'amour élégiaque pèse la grande ombre des *ueteres uates* (v. 17). On sait que le héros élégiaque, soumis aux exigences de son amour, est un homme ordinaire. À cet homme sans dons exceptionnels, Nason oppose, dans la circonstance qui l'afflige, les héros ailés de la Fable. Ce sont Persée, Triptolème qui surgissent soudain dans son discours, évoquant les genres nobles et leur matière merveilleuse⁵. Mais la mention de ces héros mythiques

¹ L'œuvre est le fruit des veilles du poète : cf. *Tr.*, II, 11-12 ; V, 7, 37. Cf. aussi les conseils d'Horace dans son *Art poétique*, v. 268-269 : *Vos exemplaria Graeca / nocturna uersate manu, uersate diurna*, « Pour vous, allant aux modèles grecs, il faut que le jour, il faut que la nuit votre main les tourne et les retourne ».

² *Am.*, III, 6, 11-12 : *Si tamen hic standum est, si non datur artibus ullis / Vltior nostro ripa premenda pede ?* « ...s'il faut maintenant que je m'arrête ici, s'il n'y a aucun moyen pour moi de fouler la rive opposée ? »

³ *Am.*, I, 1, 17-18 : « Un premier vers s'est fièrement campé en tête d'une nouvelle page ; celui qui vient affaiblit mon élan. »

⁴ On peut rapprocher le *memini* d'*Am.* III, 6, 5 qui évoque la nature élégiaque du fleuve dans son état premier, du *memini* d'*Am.* II, 1, 11, placé, lui, dans un contexte de *recusatio* pour mentionner un premier élan de l'inspiration du poète qui le portait à écrire une gigantomachie avant que sa maîtresse ne le mette en demeure de renouer avec la poésie élégiaque. La similitude des constructions invite à considérer que nous avons bien en III, 6 un traitement inversé du motif de la *recusatio*.

⁵ Nous avons observé le même mouvement chez Léandre, en *Hér.*, XVIII, 49 et 143-144. Dans une circonstance douloureuse, l'exil, Ovide reprendra ces vœux à son compte avant d'en dénoncer la vanité et cette fois la puérité (*Tr.*, III, 8, 1-12).

est immédiatement suivie d'une dénonciation du mensonge poétique¹. L'élégie qui s'inscrit dans le temps présent (*haec dies*, v. 18) et affiche des prétentions au réalisme refuse les procédés de l'épopée antique. Nason n'a pas d'autre recours que la parole pour affronter un obstacle qui conformément aux normes élégiaques doit demeurer dans l'ordre de la nature, comme il le rappelle plaisamment au torrent en le priant de rentrer dans ses limites – *labere fine tuo*, v. 20. C'est à cette seule condition que la pérennité du genre sera assurée (*Sic aeternus eas!*)

Si nous relisons les différents mouvements de l'élégie III, 6 à la lumière de cette interprétation, nous trouvons que nous avons affaire à un conflit d'inspiration. Le poème est d'abord rigoureusement inscrit dans la thématique élégiaque. Puis la matière enfle brusquement, suscitant une grandiloquence inattendue. Les héros cités aux vers 13-16, en dépit des protestations de Nason, ont entraîné le poème dans un univers légendaire. C'est d'abord une série d'*exempla* mythologiques, puis une véritable épopée en miniature, l'*épyllion* d'Ilia dont une étude stylistique détaillée montrerait la parenté avec les grands genres². Or en même temps que le poème se fait emphatique, avec le récit des amours d'Ilia et d'Anio, culmine le déchaînement du fleuve en crue :

*Dum loquor, increuit latis spatiosus in undis,
Nec capit admissas alveus altus aquas.*³

ce qui amène les adjectifs *altus* et *furiosus* que nous avons commentés comme des adjectifs à valeur générique. La démesure est manifeste : le ton ne convient plus. Il s'agit de rendre à l'élégie les limites qui sont les siennes (*labere fine tuo*). C'est à quoi le poète s'emploie dès le vers 87. Les *mutua gaudia* nous ramènent à l'ordinaire élégiaque. Aux nobles évocations succèdent invectives et menaces. Le fleuve est qualifié de *rusticus* au vers 88⁴. C'est ici un parfait exemplaire d'insulte élégiaque, sachant qu'est *rusticus* celui qui s'oppose au badinage amoureux.

Il s'entend dire ensuite qu'il n'est ni un *legitimum* ni un *nobile flumen* (v. 89). L'emploi de l'adjectif *legitimum* appelle un commentaire. On ne peut pas ne pas opérer de rapproche-

¹ *Am.*, III, 6, 17-18 : *Prodigiousa loquor ueterum mendacia uatum, / Nec tulit haec umquam nec feret ulla dies*. « Je parle là de prodiges mensongers, imaginés par les vieux poètes, mais que notre époque n'a jamais vus et ne verra jamais. »

² Par exemple, Ilia est désignée par sa race, *ab Idaeo Laumedonte genus* (v. 54), *Troiana propago* (v. 65) ; la répétition de *ter* (v. 69) donne un tour épique à la représentation de son désespoir. L'auto-incitation à se donner la mort (v. 77-78) est proprement tragique. La narration qui se poursuit jusqu'au terme de l'action relève de la pratique épique.

³ *Ibid.*, 85-86 : « Pendant que je parle, ses flots ont grossi, se sont élargis et étalés, et son lit, profond maintenant, ne contient plus les eaux lancées à toute vitesse. »

⁴ *Quid coeptum, rustice, rumpis iter ?*, « Pourquoi, vil manant, m'arrêter au milieu de mon voyage ? »

ment entre le *flumen legitimum* d'Ovide et le *carmen legitimum*, le poème conforme aux règles dont parle Horace dans l'épître à Florus. Horace y recommande à celui *qui legitimum cupiet fecisse poema* de soumettre son vocabulaire à une censure sévère tout en favorisant l'enrichissement de la langue latine¹. Ce travail inspire au poète une comparaison qui nous intéresse : l'auteur du *carmen legitimum* est assimilé à un fleuve limpide (*puro simillimus amni*) et répandant l'abondance², exact opposé du cours d'eau bourbeux (*non candide*, v. 105) et désastreux (*damnosus*, v. 99) que nous présente Ovide.

Ce torrent qu'a grossi le courant d'une inspiration illégitime, ce torrent sans nom – *Nomen habes nullum* (v. 91) – pour qui le poète se dit honteux d'avoir prononcé dans sa démente *tanta nomina*³ (v. 102), s'attire en définitive une malédiction bien prosaïque, telle que l'amant élégiaque en adresse d'ordinaire à ceux qui nuisent à ses amours, la *lena* d'*Am.* I, 8 par exemple, l'assoiffée Dipsas, elle aussi vouée à la déshydratation⁴.

Pareille chute succédant à un épisode de haute poésie fait du discours de Nason dans sa structure générale une amplification de la *recusatio* inscrite en miniature dans le mètre élégiaque⁵ : tel élan sublime s'énervé dans la trivialité d'un propos de comédie. La spécificité d'Ovide est sans nul doute de souligner, plus qu'aucun autre ne l'a fait avant lui, la nature duelle de l'élégie et d'en revendiquer, du moins dans les *Amours*, la part la plus légère.

Pour justifier l'importance que nous accordons à l'obstacle indu que présente l'élégie III, 6 des *Amours*, nous devons nous intéresser au matériau alluvionnaire du poème. Le fleuve en crue dont nous avons vu, avec l'allusion à Horace, qu'il charriait des souvenirs de lectures, nous suggère cette image de la culture littéraire déposant un limon fertile dans l'esprit des poètes. En sondant les strates qui composent le « lit » de cette élégie, nous démontrerons que, sous le prétexte de relater un incident de la vie amoureuse de Nason, elle dispose dans une perspective réflexive les moyens et les enjeux de la poésie ovidienne, une poésie élégiaque qui ne cesse d'interroger les limites de son champ.

¹ *Ep.*, II, 2, 109 sqq.

² *Ibid.* v. 120-121 : *Vehemens et liquidus puroque simillimus amni / fundet opes Latiumque beabit diuite lingua*, « Vif, clair, pareil à un fleuve limpide, il répandra l'abondance et enrichira le Latium du trésor de sa langue. »

³ L'expression *tanta nomina* évoque Horace, *Ibid.*, 111-113 : *audebit, quaecumque parum splendoris habebunt / et sine pondere erunt et honore indigna ferentur, / uerba mouere loco, quamuis inuita recedant...*, « tous les mots qui auront trop peu d'éclat, qui seront sans force et jugés indignes de tout honneur, il aura le courage de les déclasser, quelque répugnance qu'ils aient à s'en aller... » Mais la prescription d'Horace portait sur le style. Ovide, en substituant les *nomina* aux *uerba*, étend à la matière ce qui continue de s'appliquer à la manière.

⁴ *Am.*, I, 8, 114.

⁵ Voir A. Deremetz (1995a), p. 151. L'auteur, analysant l'étiologie fictive qu'*Am.*, I, 1 donne du distique, montre qu'Ovide, par cette fable, fait de la *recusatio* le symbole idéal de l'essence de l'élégie, « car la rupture qu'elle évoque s'affiche à l'intérieur même du système métrique qui la définit. » De sorte que l'élégie n'est pas,

Notons d'abord que l'imploration des fleuves est un thème bien illustré dans l'épopée. Les fleuves y ont d'ailleurs une présence considérable. Citons le Scamandre homérique, le Phase d'Apollonios de Rhodes, le Tibre virgilien.

Voici un bref rappel de passages qu'on peut mettre en relation avec notre poème dans les trois épopées évoquées :

- *Iliade*, XII, 20 sqq. : un catalogue de huit fleuves en crue qu'Apollon et Poséidon lancent contre le mur du camp achéen¹.
- *Iliade*, XXI, 200-382 : l'épopée du « grand fleuve aux profonds tourbillons que les dieux nomment Xanthe et les hommes Scamandre ». L'épisode raconte la colère du Xanthe provoqué par Achille, le combat du fleuve et du héros. Le Xanthe ne recule et ne rentre dans son lit que contraint par le feu qu'a suscité Héphestos.
- *Argonautiques* : les crues de fleuves sont en quelque sorte à l'origine de cette épopée. Dans le prologue du livre I, on apprend que Jason doit partir à la conquête de la toison d'or parce qu'il est l'homme qui menace le roi Pélias. Une prophétie pesait sur ce dernier : il devait craindre un homme qui se présenterait à lui, un pied déchaussé. Ce fut Jason qui vint chez Pélias chaussé d'une seule sandale, l'autre ayant été emportée dans le courant d'un fleuve en crue. Au livre III, v. 66-74, on comprend qu'Héra protège le héros parce qu'il lui a prêté assistance en l'aidant à traverser un fleuve en crue alors qu'elle avait pris l'apparence d'une vieille femme. Les crues ont donc doublement déterminé l'expédition des Argonautes.
- *Énéide*, VIII, 71-78 : Énée demande pieusement assistance au Tibre qui l'exauce en apaisant ses eaux et en les rendant faciles à la rame troyenne.

À ces héros épiques, le texte d'Ovide oppose le héros élégiaque, désarmé. Il n'est pas le favori des dieux, il n'est ni brave ni pieux. Il n'a que son amour pour le mettre en mouvement et, pour le seconder, ses talents oratoires – dont la chute nous fait connaître l'efficacité ! Car le *carmen* élégiaque, nous l'avons déjà constaté, épuise souvent en vain ses effets rhétoriques : Nason l'élégiaque n'est pas Orphée qui charme la nature et arrête le cours des fleuves. Il n'est pas non plus un amant héroïque. Il a beau chanter la fougue de son amour et proclamer qu'un amant suivrait sa belle au bout du monde, on ne le voit pas risquer la traversée du fleuve comme Léandre, authentique héros élégiaque, traverse chaque nuit l'Hellespont. Aime-

« comme chez Lucrèce ou chez Callimaque, un genre qui s'oppose globalement à l'épopée : elle en est à la fois l'espérance et la déception inlassablement réitérées, distique après distique ».

¹ On trouve dans la *Théogonie* d'Hésiode, v. 337-345, un catalogue de vingt-cinq fleuves sans doute inspiré d'Homère.

t-il même, lui qui, en dépit de Lucrèce et de Virgile, ne laisse pas son plaisir l'entraîner de l'autre côté du fleuve¹, lui qui s'arrête devant un obstacle que méprisent les animaux mus par la force du seul instinct² ?

Ainsi, ni héros épique, ni amant fougueux, Nason nous retient sur la rive de ce fleuve, métaphore du texte poétique. Deux textes, pour conclure, nous renseignent sur la matière de ce flux.

Le premier texte offre une image qui nous intéresse directement. Il s'agit de la fin de l'*Hymne à Apollon* de Callimaque, modèle des élégiaques romains :

‘Ο Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ’ οὕατα λάθριος εἶπεν ·
 « Οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ’ ὅσα πόντος αἰεῖδει. »
 Τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ’ ἤλασεν ὥδέ τ’ εἶπεν ·
 « Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
 λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
 Διοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
 ἀλλ’ ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράντος ἀνέρπει
 πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς, ἄκρον ἄωτον. »³

La vocation polémique de ce passage est manifeste. Il s'agit d'une condamnation du poème cyclique que l'Envie a comparé élogieusement à la grande mer, comparaison que le poète corrige en lui substituant l'image d'un noble fleuve aux eaux souillées de boue, qu'il réduit encore avec la formule ἀπὸ παντὸς ὕδωρ, « eau de tout venant ». À cette eau s'oppose l'eau rare et précieuse de l'inspiration callimachéenne.

Nous pouvons penser qu'Ovide a trouvé chez le maître alexandrin une métaphore qu'il exploite en III, 6, avec d'autant plus de faconde que le comparant s'inscrit aisément dans la thématique élégiaque. Dans une très libre adaptation de la querelle des poètes alexandrins, il suggère sur le mode ludique le danger que les eaux distillées de l'élégie subissent la contagion du flot boueux d'une poésie qui ne se soumettrait pas à l'esthétique callimachéenne. Notons que cette image du fleuve bourbeux a été utilisée par Horace, pour qualifier le style bavard et peu soigné du poète Lucilius (S., I, 4, 11 ; 10, 50). Horace emploie l'adjectif *lutulentus* que

¹ Virgile, *Buc.*, II, 65 : ... *trahit sua quemque voluptas*, « chacun est entraîné par son plaisir ». Le modèle est fourni par le prologue du *DRN*.

² Virgile, *Géorg.*, III, 253-254 : ... *non scopuli rupesque cauae atque obiecta retardant / flumina correptosque unda torquentia montis*. « ... ni les rochers ni les ravins ni les barrières des fleuves ne les arrêtent plus, même si l'onde roule des pans de montagnes emportés. » La référence ne nous éloigne pas de notre sujet puisque c'est précisément dans ce passage, qu'introduit le fameux *amor omnibus idem* inspiré de Lucrèce (v. 244), que Virgile mentionne Léandre entre deux espèces animales soumises à l'ardeur amoureuse.

³ *Hymnes*, II, 105-113 : « L'Envie se glisse à l'oreille d'Apollon : “ Il ne m'agré, dit-elle, le poète de qui le chant n'est pas comme la grande mer ». Mais Apollon la repousse du pied et parle : “ Du fleuve assyrien aussi le cours est puissant, mais il traîne bien des terres souillées, bien du limon dans ses ondes. À Déo ses prêtresses ne portent pas de l'eau de tout venant, mais celle-là qui sourd, nette et limpide, de la source sacrée, quelques gouttes, pureté suprême ” ».

nous trouvons aussi au vers 95 du poème d'Ovide. Ne nous signifie-t-il pas, quand il montre Nason insultant un fleuve aux eaux crasseuses, qu'il fait siens les principes esthétiques du maître grec et les prescriptions stylistiques de son compatriote ? On peut le penser et juger, par l'*épyllion* d'Ilia, de son talent à conjuguer avec élégance tradition et modernité dans la réécriture, somme toute élégiaque, qu'il donne d'un épisode de la vieille épopée nationale.

Le second texte annoncé nous amène au plus près d'Ovide. Il s'agit du poème qui clôt le livre II des *Élégies* de Propertius. Il est adressé à un certain Lyncée. Ce pseudonyme désigne un sage austère, lecteur de Socrate et d'Eschyle, adepte de la poésie savante et de la tragédie. L'amour le tente-t-il, voilà les conseils que Propertius lui prodigue :

*Nil iuuat in magno uester amore senex.
Tu satius memorem Musis imitere Philetan
et non inflati somnia Callimachi.
Nam rursus licet Aetoli referas Acheloi
fluxerit ut magno fractus amore liquor
atque etiam ut Phrygio fallax Maeandria campo
errat et ipsa suas decipit unda uias,
qualis et Adrasti fuerit uocalis Arion,
[...] non [...] prosint tibi [...].
Desine et Aeschyleo componere uerba coturno ;
desine et ad mollis membra resolu choros.
Incipe iam angusto uersus includere torno
inque tuos ignis, dure poeta, ueni.¹*

Suit un éloge de Virgile, qui était alors en train de rédiger l'*Énéide*, ce qui n'empêche pas Propertius de réaffirmer son engagement de poète élégiaque. Nous sommes donc dans un contexte de *recusatio*. Il n'est pas indifférent que Propertius, si proche d'Ovide et si souvent imité par lui, inscrive ici parmi les thèmes caractéristiques des genres nobles et sans profit pour le poète-amant deux exemples de fleuves dont l'un, « l'Achéloüs, brisé par un grand amour », se rencontre justement dans l'élégie III, 6.

Que conclure du jeu que cette étude nous a permis d'observer ? Sans aucun doute qu'il est le moteur même de l'inspiration ovidienne dans les *Amours*. Ovide n'invente pas l'élégie érotique romaine, il dit lui-même qu'il est venu le quatrième. Quand il débute, le genre est

¹ Propertius, II, 34, 30-44 : « Votre vieux maître ne peut rien dans un grand amour. Prends plutôt pour modèle un favori des Muses comme Philéas ou les rêveries sans emphase d'un Callimaque. Quand à ton tour tu raconterais comment à travers l'Étolie, l'Achéloüs, brisé par un grand amour, roulait ses flots ou encore comment par la plaine phrygienne vagabonde le Méandre au cours trompeur qui change sans cesse de route ; quand tu raconterais l'histoire d'Arion, ce coursier d'Adrasté, qui était doué de la parole [...] tu ne gagnerais rien [...] Renonce aussi à la grandiloquence et au cothurne d'Eschyle ; renonces-y et assouplis tes membres à de molles cadences. Commence donc à enfermer tes vers dans un cercle plus étroit et viens-en, ô poète sévère, à exhiler tes feux. »

De Propertius, il faut encore citer deux vers de l'élégie III, 3, dans laquelle Apollon dénonce la folie qui porte le poète vers l'épopée et le détourne de son projet en ces termes : « *Quid tibi cum tali, demens, est flumine ? quis*

rôdé, il a ses règles. Quelle posture adopter ? Le tempérament du poète le pousse à une écriture ludique. Il renonce au ton mélancolique ou passionné. Il ne simule même pas une inspiration sentimentale. Sa poésie sera ironique et réflexive. Il a fait le choix raisonné – opportuniste ? – d'écrire des vers élégiaques, bien qu'il prétende avoir été contraint par Cupidon. Convoquant sa vaste culture littéraire, en *poeta doctus* qu'il est, il entreprend d'écrire des poèmes dans lesquels il dénudera toutes les conventions du genre.

Ici, le poète s'amuse à une variation sur l'obstacle élégiaque qui soudain menace de prendre des proportions épiques. Dans un contexte dépouillé de tout pathétique, le poète-amant lui rappelle rudement sa nature dérisoire, comme nous avons vu Héro le faire dans l'*Héroïde* XIX. C'est, par le biais de la thématique, poser la question du genre.

La question se pose à nouveau, cette fois du point de vue du ton. Le gonflement du fleuve engendre l'emphase du poète-amant. Son propos s'orne d'*exempla* mythologiques, s'égare par vagues successives, toujours plus amples, dans la voie du récit épique. La grandiloquence le guette. Il se ressaisira dans le dernier mouvement du poème et reprendra, après sa longue narration, le ton de l'élégie, son style moyen qui est celui de la conversation et qui ne répugne pas aux insultes et malédictions héritées de la comédie et de l'épigramme.

Est-ce à dire que le jeu réflexif auquel Ovide soumet son texte en sacrifie l'unité et la grâce, nous livre un monstre hybride, pareil à ceux que condamne l'*Art poétique* ? Non, car le poème a sa cohérence :

- une cohérence thématique : son propos est l'amour, thème transversal, aussi bien épique qu'élégiaque, qui autorise toutes les réécritures ;
- une cohérence discursive : les narrations mythologiques dont il s'orne sont subordonnées aux visées du discours de Nason ; du fait même de leur accumulation, elles donnent du poids à l'argument par lequel il cherche à convaincre le fleuve de le laisser passer ;
- une cohérence esthétique : le sujet est traité dans le respect de la manière callimachéenne – *non inflati somnia Callimachi*, écrit Properce en II, 34, 32 –, allusive, savante, élégante¹, et le discours qu'Anio prononce *rauca ore* est un parfait produit de la rhétorique amoureuse.

te /carminis heroi tangere iussit opus ? », « Insensé, qu'as-tu à faire avec une telle veine ? qui donc t'a dit d'aborder le poème héroïque ? » (v. 15-16). Il le renvoie alors à Calliope et à l'eau de Philétas.

¹ En témoignent le catalogue des fleuves et de leurs amours suggérées en un ou deux distiques, le goût des légendes mythologiques dans leurs versions les plus rares ou encore le petit *epyllion* que constitue le récit des amours d'Anio et d'Ilia.

À propos de l'*épyllion*, A.-F. Sabot écrit (1976, p. 489) : « Le récit élégiaque, forme littéraire neuve, encore rare dans les *Amores*, rappelle l'épopée par son caractère narratif, par l'emploi du merveilleux, par le sujet légendaire et national. Il tient de la tragédie par le pathétique, mais reste dans le cadre de l'élégie par son mètre et aussi parce qu'il raconte une histoire d'amour ». Il note que ce type de récit sera plus fréquent dans les *Fastes*.

Il exhibe néanmoins la dualité essentielle de l'élégie dont A. Deremetz a écrit : « C'est en se figurant comme contradictoire, en se reniant tout en s'affichant, que l'élégie se définit et s'expose, ne résolvant toutes ces tensions que dans sa réalité achevée d'*opus* »¹.

Conclusion

Cette exploration de l'espace dévolu aux amours élégiaques nous a découvert un décor conventionnel auquel Ovide apporte peu d'innovations. À la ville, une place publique, un carrefour, d'où l'on aperçoit le seuil de la *puella*. C'est de loin l'obstacle le plus représenté. Il identifie le genre et met à l'épreuve la compétence physique, morale et discursive du sujet élégiaque. La nature est plutôt le cadre d'exploits imaginaires, franchissements de sommets enneigés qui font écho à l'œuvre de Gallus, navigations périlleuses sur des flots déchaînés où l'amant, précipité avec sa bien-aimée, sombrerait avec elle s'il échouait à la sauver de la noyade.

L'élégie se donne toutefois un décor naturel, d'une part lorsqu'elle fraye avec la pastorale, d'autre part lorsqu'elle exploite le fonds mythologique grec ou renoue avec l'élégie narrative issue des catalogues alexandrins. Notre étude portant sur les formes de l'obstacle, nous n'avons pas considéré les décors rustiques dans la mesure où ils dessinent un paysage qui n'est pas en soi l'agent de la séparation des amants. On pourrait y voir à l'occasion la version sauvage de la place publique où la peine amoureuse se donne en spectacle, comme elle emplit les vallons et les bois de ses échos plaintifs². En revanche, les eaux sont un facteur de disjonction privilégié³ ; c'est depuis le rivage que nombre d'amantes des *Héroïdes* observent le départ ou guettent le retour de l'aimé⁴. À ces bords marins, Ovide est le seul à adjoindre la

A. Thill (1976, p. 453) compare l'*épyllion* à la bucolique et dit qu'il se situe « dans la même tradition littéraire qui a pour patron le Callimaque des *Aitia* : par le choix du sujet, par la technique de la narration, par le vocabulaire et le style, il s'oppose à la grandeur épique. À la plus savante érudition mythologique, il unit le goût des scènes familières et le ton subjectif ». On peut juger, en référence à ces deux citations, du travail opéré par Ovide sur le texte d'Ennius. La *retractatio* ici consiste dans une mise aux normes génériques du récit original. Cf. A. Deremetz (1995a, p. 319-320) : « S'il est vrai que la grande poésie, et l'épopée en particulier, est le genre auquel l'élégie s'oppose explicitement pour se définir, il n'en est pas moins vrai qu'il s'incorpore dans cette élégie de bien des manières ; sous la forme de l'*épyllion*, par exemple, courte épopée allusive resserrée en tableaux miniatures ».

¹ A. Deremetz (1995a), p. 323.

² Cf. Properce, I, 18. *Hér.*, IV, 47-52 ; V, 73-74 ; XIII, 33-36 ; XV, 137-156.

³ Voir A. Videau-Delibes (1991), p. 103. Elle note à propos des obstacles géographiques : « Parmi tous ces possibles obstacles, les élégies privilégient les eaux » et fait le relevé des poèmes ovidiens qui interposent des eaux entre les amants.

⁴ Cf. *Hér.*, II, 121-130 ; V, 55-56 et 61-70 ; VI, 69-72 ; X, 17-42 ; XIII, 17-24 ; XVIII, 97-100 ; XIX, 51-54.

rive d'un torrent en crue, dont la représentation était en quelque sorte programmée par la liste des obstacles possibles délivrée en *Am.*, I, 9. La mise en scène ovidienne de cette barrière naturelle mobilise à la fois un *topos* du discours sur la force de l'instinct de reproduction (Lucrèce, Virgile) et une tradition élégiaque de l'eau séparatrice (Gallus, l'histoire de Léandre et Héro). Telles sont les différentes figurations spatiales des obstacles dressés entre les amants.

A. Thill¹, citant J. Cousin, souligne chez Ovide un sens aigu de « la distinction des genres poétiques, des différences d'inspiration, des sujets interdits, des aptitudes préformées ». Après Tibulle et Properce avec l'œuvre desquels il entretient un dialogue permanent, le poète s'attache en effet à définir une orthodoxie élégiaque. Dans cette perspective, la représentation de l'obstacle est une question problématique, qui a particulièrement retenu son attention. S'agissant du seuil de la *puella*, il en définit le degré de perméabilité. Quant à l'obstacle naturel, il en dénonce les dangers et ne l'admet dans la fiction érotique qu'à la condition qu'il se contienne dans les limites génériquement acceptables. Ainsi les flots immenses et vides réfléchissent-ils la solitude du sujet élégiaque. Mais s'ils s'enflent sous la tempête, ils constituent un péril qui menace les amants séparés² et plus encore la tonalité même du genre³. Le refus de la mer et des vents qui l'agitent s'intègre bien sûr à la thématique amoureuse en tant que rejet d'une cause de disjonction. Il a aussi pour fonction de rappeler la ligne de partage entre la matière érotique et la matière épique, les exploits héroïques n'étant accessibles à l'amant que par la puissance de l'imagination et la médiation du discours, comme l'établissent de manière explicite et implicite les poèmes II, 11 et II, 16 des *Amours*. Encore ce discours doit-il se plier aux conventions stylistiques de l'élégie, à l'esthétique callimaquéenne qu'elle prône.

*Non ego uelifera tumidum mare findo carina :
tota sub exiguo flumine nostra mora est*⁴,

déclare Properce à Mécène. À ces vers fait écho le *Paruus eras, memini*, par quoi Nason rappelle à l'ordre, en *Am.*, III, 6, le fleuve en crue qui matérialise les risques d'infraction aux conventions génériques.

Sous les formes variées qu'il revêt, l'obstacle constitue donc dans l'élégie ovidienne une frontière à la double fonction. D'une part, il permet le développement des principaux thèmes érotiques, *seruitium* et *militia amoris*, et, en tant qu'élément indispensable à la pro-

¹ A. Thill (1979), p. 339. Elle cite J. Cousin, *Nature et mission de la poésie latine*, Paris, 1945, p. 168.

² Cf. Properce, I, 8 ; 17 ; Ovide, *Am.*, II, 11 ; *Hér.*, I, 73-74 ; II, 15-16 ; VII, 41-78 ; XIII, 121-122 ; XIX, 181-184.

³ C'est le problème que posent les *Héroïdes* XVIII et XIX, et dont Héro débat en poéticienne.

⁴ Properce, III, 9, 35-36 : « Non, ma carène et mes voiles ne sont pas faites pour la mer et ses vagues : notre place est sur un petit fleuve. »

duction de la parole, il fait de l'élégie un discours sur le bord, *limen*, *litus* ou *ripa* d'où l'amant adresse sa plainte à une puissance trop souvent sourde et ingrate¹. D'autre part, il y inscrit un lieu de contact et d'affrontement entre les genres littéraires, leurs tonalités propres, leurs vocations singulières.

¹ Les qualificatifs qui conviennent à la porte s'appliquent avec autant de pertinence aux flots marins. Une expression proverbiale consacre la surdité de la mer ; cf. G. Rosati (1996), p. 146. Un vers de Properce, prononcé sur un rivage, (I, 17, 4) décrirait parfaitement une situation de *paraklausithyron* : *Omniaque ingrato litore uota cadunt*, « toutes mes prières viennent échouer sur un ingrat rivage ».

Chapitre 3

LA MORA : TEMPS DANS L'ÉLÉGIE, TEMPS DE L'ÉLÉGIE

Nous avons vu que la représentation de l'espace dans l'élégie détermine la quête de l'amant en érigeant, entre lui et son objet, un obstacle à l'union, sous la forme du seuil de la *puella* ou encore de barrières naturelles, dont il lui faudrait triompher pour goûter à la plénitude. Nous avons observé, d'une part, que ce dispositif de la fiction érotique favorise l'activité discursive du sujet, laquelle, dans le cas du poète-amant, tend à se confondre avec sa production poétique, d'autre part, qu'il offre à Ovide le prétexte d'une mise en scène dont l'enjeu est la genericité même de l'œuvre en cours. Nous allons maintenant nous intéresser à la thématique temporelle dans l'élégie ovidienne. Pas plus qu'il n'a été question, dans le chapitre précédent, de faire un relevé systématique des formes de la représentation spatiale, des décors de la scène élégiaque, il ne s'agira ici de réaliser une étude exhaustive des thèmes relatifs au temps. Suivant le parti que nous avons adopté, notre attention se portera plus particulièrement sur les déterminations temporelles de l'énonciation dans l'élégie amoureuse. Le but est d'évaluer, en nous fondant sur ses œuvres de fiction, la part qu'Ovide accorde à la temporalité dans la constitution de l'identité générique de l'*opus* élégiaque.

Deux cas s'offrent à notre analyse. D'un côté, le recueil des *Amours* enchaîne les performances discursives d'un même personnage, le poète-amant. Par l'accumulation d'éléments narratifs nécessairement inclus dans ces discours « de circonstance », se dessine une histoire des amours de Nason, dont la durée demeure indéterminée en l'absence de repères temporels¹.

¹ C'est une particularité de la manière ovidienne. L'absence totale d'indices temporels permettant de dater la liaison de Nason et de Corinne, d'en mesurer la durée, manifeste l'indifférence du poète à produire un quelconque effet de réel et son positionnement au plan strictement poétique. Tibulle et Propertius ont été plus soucieux

De l'autre, les *Héroïdes* rassemblent des performances uniques, qui prennent la forme de lettres attribuées à des personnages illustres, presque toujours héros mythologiques. Ces actes de langage s'insèrent dans le cours d'une histoire dont la tradition a fixé le récit, en général sous une forme littéraire autre que l'élégie.

Nous verrons que le mépris de la chronologie, qui n'est pas spécifique aux *Amours* et que nous avons interprété comme une volonté d'exhiber le caractère fictif de l'élégie subjective, ne soustrait pas les amours de Nason à l'ordre du temps. La narration met en avant certains aspects de la temporalité, qu'éclairent dans l'*Art d'aimer* les prescriptions visant à programmer les opérations du séducteur (ou de la séductrice). Le jeu intertextuel auquel Ovide se livre dans les *Héroïdes* nous conduira, quant à lui, à rechercher dans la localisation temporelle de l'épître s'il existe des constantes du régime aspectuel qui permettraient de conclure à un trait générique.

Avant de chercher à identifier la temporalité propre à l'élégie, il nous sera utile de nous placer au niveau thématique, pour mesurer l'incidence du temps sur le comportement du sujet élégiaque et sur sa prise de parole. Nous abordons un parcours qui nous conduira donc du temps des amants au temps de l'élégie.

Le temps des amants

L'élégie érotique, comme tout discours inspiré par la quête du plaisir, est fortement imprégnée du sentiment de la fuite du temps. Le locuteur élégiaque n'oublie jamais qu'il est pris dans un flux temporel qui peut servir son amour, mais plus sûrement lui nuire. La pression du temps lui inspire une angoisse qui, aggravée par les accidents de sa vie amoureuse, se manifeste abondamment dans ses discours. Nous allons nous intéresser à l'expression de cette angoisse, en relevant d'abord les propos généraux que les élégiaques tiennent sur le temps, puis en observant les effets de la passion amoureuse sur la temporalité élégiaque¹.

d'entretenir l'illusion autobiographique par des informations sur la durée ou la succession de leurs amours, la longueur des ruptures qui leur ont été imposées, etc. Néanmoins, commentant Properce, I, 1, 7, où le poète prétend que sa folie dure depuis toute une année, A. W. Allen (1962, p. 112-118) qualifie ces apparentes indications chronologiques de « *chronological culs-de-sac* ».

¹ L'expression de cette angoisse a pris la forme de *topoi* littéraires chez les lyriques grecs, qui, les premiers, ont fait de leurs sentiments personnels la matière de leurs chants. J. P. Vernant (1989, p. 224) note dans leur poésie, « à côté des cycles du temps cosmique et de l'ordre du temps socialisé, en opposition avec eux, l'apparition du temps tel qu'il est vécu subjectivement par l'individu : instable, changeant, mais menant inexorablement à la vieillesse et à la mort, temps subi dans ses renversements soudains, ses caprices imprévisibles, son angoissante irréversibilité. Le sujet fait, au-dedans de lui, l'expérience de ce temps personnel sous la forme du regret, de la nostalgie, de l'attente, de l'espoir et de la souffrance, du souvenir des joies perdues, des présences effacées. » Et

• *L'amour et le temps : considérations générales*

1. *Le temps corrupteur*

Le discours élégiaque met en perspective la finitude humaine : le poète-amant se sent guetté par le dépérissement qui le rendra inapte aux joutes érotiques et par la mort qui tôt ou tard le séparera de l'être aimé. Il sait que le temps qui entraîne la disparition de toute chose aura bientôt anéanti les avantages de la jeunesse, l'âge des dérèglements amoureux. Comme la composition des vers qui les célèbrent est également vouée aux tendres années par suite de la fiction autobiographique qu'entretiennent les élégiaques latins, l'amour et l'élégie, au nom des convenances¹, se trouvent étroitement articulés à un processus biologique irréversible, dont la conscience est un des facteurs de tension du discours.

Dans ces conditions, il n'est pas surprenant de rencontrer chez les prédécesseurs d'Ovide maintes réflexions colorées d'une sagesse épicurienne, qui ne sont pas sans rappeler le *carpe diem* horatien. L'amant prédit volontiers les effets destructeurs du temps, il évoque la menace de la mort pour justifier son empressement à goûter les voluptés de l'amour et inciter la *puella* à les lui accorder. Il en est ainsi dans l'adresse à Délia qui clôt la première élégie du recueil de Tibulle :

*Interea, dum fata sinunt, iungamus amores :
iam ueniet tenebris Mors adoperta caput ;
iam subrepet iners aetas, nec amare decebit,
dicere nec cano blanditias capite.*²

L'anaphore des *iam* souligne le caractère éphémère de la jeunesse. « L'année qui fuit si vite », *lubricus annus*³, aura tôt fait d'en détruire la fleur, emportant le temps des amours. Il faut donc se hâter d'aimer. On lit la même exhortation chez Properce. « Tant que le destin nous le permet, que nos yeux se rassasient d'amour : voici venir la longue nuit et le jour sans lendemain. », déclare-t-il à Cynthia⁴, et il poursuit, illustrant son propos d'une image admirable :

il ajoute : « Dans la lyrique grecque, le sujet s'éprouve et s'exprime comme cette part de l'individu sur laquelle il n'a pas de prise, qui le laisse désarmé, passif, impuissant, et qui est pourtant, en lui, la vie même, celle qu'il chante : *sa* vie. » Nous verrons que l'amant élégiaque, et particulièrement l'amant ovidien, s'efforce d'agir pour ne pas se laisser déposséder de lui-même par le temps.

¹ Les élégiaques, reprenant un thème de la comédie, insistent volontiers sur la disconvenance qu'il y a à aimer quand on n'est plus un *iuuenis*. (Cf. Tibulle, I, 2, 89-96 ; 8, 50 ; 9, 74 ; II, 1, 74 ; Ovide, *Am.*, I, 9, 4 : *turpe senilis amor*). Pour ce qui est de l'âge qui convient à la composition de l'élégie, voir p. 188 et n. 4.

² Tibulle, I, 1, 69-72 : « Cependant, tant que les destins le permettent, aimons-nous tous deux : bientôt viendra la mort, la tête enveloppée de ténèbres ; bientôt se glissera l'âge qui engourdit, et l'amour ne siéra plus, les caresses des mots non plus, quand nos têtes auront blanchi. »

³ L'expression se lit en *A.A.*, III, 364. Ovide y recourt sans nécessité à une formule stéréotypée, où *lubricus* a l'emploi d'une épithète de nature.

⁴ Properce, II, 15, 23-24 : *Dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore : / nox tibi longa uenit, nec reditura dies.*

*Tu modo, dum lucet, fructum ne desere uitae !
omnia si dederis oscula, pauca dabis.
Ac ueluti folia arentis liquere corollas,
quae passim calathis strata natate uides,
sic nobis, qui nunc magnum speramus amantes,
forsitan includet crastina fata dies.¹*

Dans la conclusion des trois livres dédiés à Cynthia, le thème alimente, cette fois, une verve épigrammatique². Le poète met brusquement un terme à la célébration de son ingrate maîtresse en lui prédisant la fin de sa beauté :

*Has tibi fatalis cecinit mea pagina diras ;
euentum formae disce timere tuae.³*

La conscience aiguë de cette fatalité qui règle les amours humaines alimente évidemment les leçons du *praeceptor amoris*. Le premier art d'aimer élégiaque que nous ayons conservé, l'élégie I, 4 de Tibulle, montre le poète-amant sollicitant les conseils avisés de Priape. Le dieu des jardins lui adresse la mise en garde suivante :

*At si tardus eris errabis : transiet aetas
quam cito ! non segnis stat remeatque dies.
Quam cito purpureos deperdit terra colores,
quam cito formosas populus alta comas.
Quam iacet, infirmae uenere ubi fata senectae
qui prior Eleo est carcere missus equus.
Vidi iam iuuenem, premeret cum senior aetas,
maerentem stultos praeteriisse dies.
Crudeles diui ! serpens nouus exuit annos :
formae non ullam fata dedere moram.⁴*

Cet avertissement déroule une suite de lieux communs témoignant de la rapidité à laquelle se dégrade toute forme de vie. Il conduit à une opposition entre la corruption irréversible qui est

¹ *Ibid.*, 49-54 : « Allons ! tant que le jour luit, ne renonce à rien, goûte aux fruits de la vie ; tous les baisers que nous pouvons donner sont peu de choses. Quand les couronnes de fleurs sont fanées, les pétales se détachent et tombent, et nous les voyons flotter à la surface de nos coupes ; ainsi de nous amants et de nos grands espoirs : peut-être que demain clora notre destin. » Cf. encore II, 28, 57-58 : *Nec forma aeternum aut cuiquam est fortuna perennis : / longius aut propius mors sua quemque manet*. « La beauté n'est point éternelle et le bonheur ne dure pas toujours : tôt ou tard la mort nous attend tous. »

² Les thèmes du temps qui passe et de la mort qui menace sont présents dans l'épigramme érotique. L'amant y recourt pour briser la résistance d'un objet récalcitrant. Cf. par exemple *Anth. P.*, V, 85 ; 103.

³ Properce, III, 25, 17-18 : « tel est, pour toi funeste, le chant prophétique de ma dernière page. Apprends à craindre la fin de ta beauté. »

⁴ Tibulle, I, 4, 27-36 : « Mais toute hésitation sera une faute : la jeunesse passera, et avec quelle rapidité ! Un jour ne demeure point là paresseusement et ne revient pas. Avec quelle rapidité la terre perd ses brillantes couleurs, avec quelle rapidité le haut peuplier, son beau feuillage ! Qu'il est affaîssé, quand est venue l'époque fatale de la vieillesse sans force, le cheval sorti autrefois des barrières éléennes ! J'ai vu plus d'un jeune homme, mais déjà sur le déclin de l'âge, s'affliger dès lors d'avoir laissé passer sottement ses jours. Dieux cruels ! le serpent se renouvelle et se dépouille de ses années : à la beauté le destin n'accorde pas un délai. »

le lot des hommes et la jeunesse éternelle dont jouissent les dieux¹. Une variation sur le même thème est adressée par Tibulle à la *puella* cruelle qui tourmente Marathus :

*Heu ! sero reuocatur amor seroque iuuentas
cum uetus infecit cana senecta caput.
Tum studium formae est : coma tunc mutatur, ut annos
dissimulet uiridi cortice tincta nucis ;
tollere tunc cura est albos a stirpe capillos
et faciem dempta pelle referre nouam.
At tu dum primi floret tibi temporis aetas
utere : non tardo labitur illa pede.*²

Le rappel des ravages exercés par le temps sur la beauté des corps et la dénonciation des moyens illusoires auxquels on recourt pour retarder la vieillesse se veulent un argument puissamment persuasif qui doit réduire la résistance d'un objet récalcitrant. Certaines entremetteuses mues par la cupidité ne délivrent pas d'autres préceptes aux jeunes femmes qu'elles entreprennent de pervertir. La *lena* de Properce invite la *puella* aux plaisirs lucratifs en des termes qui dénotent un sens poétique voisin de celui du poète-amant :

*« Dum uernat sanguis, dum rugis integer annus,
utere ne quid cras libet ab ore dies !
Vidi ego odorati uictura rosaria Paesti
sub matutino cocta iacere Noto. »*³

Son homologue ovidienne exprime, quant à elle, sans nuance mélancolique une idée qui manifeste une vision moins pessimiste des choses. Partant de l'inévitable constat de la fuite du temps :

*Labitur occulte fallitque uolatilis aetas
Et celer admissis labitur Annus equis*⁴,

elle suggère un moyen de préserver la beauté de la *puella*. Ce qui sert, prétend-elle, s'appuyant sur des exemples concrets, s'use moins vite que ce qui ne sert pas :

*Forma, nisi admittas, nullo exercente senescit.*⁵

¹ Bacchus et Phoebus sont cités aux vers 37-38. Ce sont précisément des dieux qu'honorent les poètes. Tibulle suggère-t-il ici l'immortalité des vers, que les poètes élégiaques opposent fréquemment à la condition mortelle de l'humanité ?

² Tibulle, I, 8, 41-48 : « Hélas ! il est trop tard pour rappeler l'amour, pour rappeler la jeunesse, quand la blanche vieillesse a flétri une tête âgée. C'est alors qu'on court après la beauté : alors pour dissimuler les années, on se teint la chevelure avec l'écorce verte de la noix ; alors on a soin d'arracher avec la racine les cheveux blanchis et de se refaire un visage jeune en effaçant les rides. Pour toi, jouis de ton printemps en fleur : il fuit d'un pas sans lenteur. »

³ Properce, IV, 5, 59-62 : « Le sang bout dans tes veines ; tu ne connais pas encore les rides ; jouis donc du printemps et de ta jeune saison, jouis de peur que demain ne déflore ta beauté. J'ai vu les roses de l'odorante Paestum, des roses pleines de vie, brûlées au matin et couchées sous le souffle du Notus. »

⁴ *Am.*, I, 8, 49-50 : « Le temps passe à notre insu ; il vole et nous échappe et l'Année fuit rapidement sur ses chevaux lancés à toute bride. »

⁵ *Ibid.*, 53 : « La beauté qui repousse l'amour se ternit parce que nul n'en profite. » Nason recourt à un argument très proche pour persuader l'eunuque Bagoüs de fermer les yeux sur les amours furtives de sa maîtresse, en *Am.*, II, 3, 13-14.

Si les spéculations sur les dégâts opérés par le temps conduisent ordinairement le poète-amant à presser sa maîtresse de lui accorder les plaisirs qu'il convoite, la *lena* d'Ovide innove en recommandant la pratique érotique comme un remède au vieillissement. Sans reprendre cet argument, Nason, dans l'*Art d'aimer*, le justifie d'une certaine manière. Au lieu d'inviter simplement ses lecteurs au plaisir, en les émouvant par l'évocation attristée de la brièveté des ans, il révèle à chacun des deux sexes la recette qui permettra de prolonger les jeux de l'amour même après que les attraits du corps auront été diminués par l'âge ; de sorte qu'on pourrait imputer à l'exercice de la séduction un retard certain du vieillissement. Les *topoi* attendus quant à l'inévitable dégradation de la beauté se prolongent par des conseils pratiques. Quels sont-ils ?

Aux hommes, Nason enjoint de cultiver leur esprit pour compenser, en temps voulu, la perte des atouts physiques :

*Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos,
Fit minor et spatio carpitur ipsa suo :
Nec uiolae semper nec hiantia lilia florent,
Et riget amissa spina relictæ rosa ;
Et tibi iam uenient cani, formosæ, capilli,
Iam uenient rugæ, quæ tibi corpus ærent.
Iam molire animum qui duret et adstrue formæ ;
Solutus ad extremos permanet ille rogos.¹*

Aux femmes, et c'est le premier conseil qui leur est destiné, il adresse plus classiquement une incitation à jouir d'une beauté qui ne durera pas :

*Venturæ memores iam nunc estote senectæ ;
Sic nullum uobis tempus abibit iners.
Dum licet et uernos etiamnum editis annos,
Ludite ; eunt anni more fluentis aquæ ;
Nec quæ præterit, iterum revocabitur unda,
Nec quæ præterit, hora redire potest.²*

Les images se succèdent, évoquant, comme dans les vers de Tibulle et Propertius, l'âge qui fuit d'un pas rapide (v. 65), les fleurs qui se flétrissent (v. 67-68). La menace des cheveux blancs et des rides suscite la référence à la mue qui régénère le serpent (v. 77). Il s'agit de toucher les *puellæ*, de les convaincre qu'il faut profiter d'un bien fugace qui se perdra dans tous les cas :

¹ A.A., II, 113-120 : « La beauté est un bien fragile : tout ce qui s'ajoute aux années la diminue ; elle se flétrit par sa durée même ; ni les violettes, ni les lis à la corolle ouverte ne sont toujours en fleurs et, la rose une fois tombée, l'épine se dresse seule. Toi aussi, bel adolescent, tu connaîtras bientôt les cheveux blancs ; tu connaîtras bientôt les rides qui sillonnent le corps. Forme-toi maintenant l'esprit bien durable qui sera l'appui de ta beauté : seul il subsiste jusqu'au bûcher funèbre. »

² A.A., III, 59-64 : « Dès à présent, songez à la vieillesse qui viendra : ainsi vous ne laisserez passer aucun moment sans en profiter. Pendant que vous le pouvez, et que vous êtes encore au printemps de la vie, amusez-vous ; les années s'en vont comme une eau qui s'écoule ; l'onde qui a passé devant vous ne remontera plus à sa source ; de même l'heure qui a passé ne peut plus revenir. »

*Nostra sine auxilio fugiunt bona ; carpite florem,
Qui, nisi carptus erit, turpiter ipse cadet.*¹

Or le meilleur profit qu'une femme puisse tirer de sa beauté est de s'adonner aux joies de l'amour, à ce jeu – *ludere* au v. 62 – dont les modalités sont suggérées par le rappel du *para-klausithyron* (v. 69-72)² et dont la finalité s'exprime en guise de conclusion :

*Gaudia nec cupidis uestra negate uiris.*³

Un dernier argument parachève la démonstration : une femme ne perd rien en se donnant (v. 89-98). Ces conseils visent plus, en définitive, à assurer la participation féminine au *ludus* élégiaque qu'à favoriser l'épanouissement de la *puella*.

Pour que perdure ce jeu où néanmoins chacun trouve son plaisir⁴, la femme devra soigner son apparence et recourir aux moyens évoqués par Tibulle pour masquer ses cheveux blancs (v. 160-168) ou effacer ses rides (v. 205-208 : Nason y recommande la lecture du petit traité qu'il a composé sur les cosmétiques⁵). L'efficacité des remèdes préconisés est confirmée par un passage du livre II⁶. Dans ces vers, le poète vante l'expérience des femmes plus âgées, leurs talents érotiques, il assure qu'elles compensent si bien les outrages des ans, par les soins qu'elles donnent à leur beauté, qu'on aurait tort de mépriser les charmes de *Venus sera*. C'est ainsi que le dernier des élégiaques affaiblit la valeur argumentative du *topos* du temps corrupteur en suggérant dans son *Art d'aimer* la possibilité pour les amants, grâce aux techniques de séduction, de prolonger les jeux érotiques au-delà du printemps de la vie – tout comme le poète, en se consacrant au monitorat d'amour, prolonge au-delà du terme assigné à la pratique du genre l'exercice de la poésie élégiaque !

2. Les bienfaits de la durée

Il est logique que le propos sur les méfaits du temps s'infléchisse et fasse place, dans l'*Art d'aimer* où s'exaltent les vertus de l'*ars* et du *labor*, à une description des heureux effets de la durée. Toute technique suppose le concours du temps. À l'inverse du discours de séduction qui vise un effet immédiat et, nous le verrons bientôt, s'impatiente du moindre retard,

¹ *Ibid.*, 79-80 : « C'est sans recours que disparaissent nos avantages : cueillez la fleur, car, si elle n'est pas cueillie, elle se flétrira et tombera d'elle-même. »

² On trouve ici, dans l'évocation de la vieillesse qui guette la *puella* et mettra un terme aux sollicitations des amants, la même inspiration que chez Propertius, dans les vers où il prend congé de Cynthia (III, 25, 11 sqq.).

³ *Ibid.*, 88 : « ... et ne refusez pas aux désirs de vos amants les joies que vous pouvez leur donner. »

⁴ C'est l'argument qui sert à condamner la vénalité des femmes, en *Am.*, I, 10, 30-36.

⁵ Notons que dans le *De medicamine faciei femineae*, qui n'a pas pour fin de rassembler les conditions favorables au *ludus* élégiaque, Ovide recommande d'abord aux femmes la pratique de la vertu, car elle confère la beauté de l'âme et garantit un amour plus durable que la beauté physique (v. 43-50).

⁶ *A.A.*, II, 675-702.

l'exposé didactique prône la patience. L'élégie I, 4 de Tibulle nous en fournit un premier exemple. Avant de délivrer le conseil que nous avons commenté plus haut, Priape évoque la dimension temporelle de l'entreprise de séduction :

*Sed ne te capiant, primo si forte negabit,
taedia ; paulatim sub iuga colla dabit :
longa dies homini docuit parere leones,
longa dies molli saxa peredit aqua ;
annus in apricis maturat collibus uvas,
annus agit certa lucida signa uice.*¹

Les exemples ici rassemblés soulignent d'une double anaphore le rôle du temps dans des domaines aussi variés que le domptage d'animaux sauvages, l'érosion, la maturation du raisin ou la révolution des astres. Il s'agit d'encourager l'amant à persévérer, en l'assurant de la capacité du temps à triompher des résistances les mieux établies (extrême férocité du lion, extrême dureté de la pierre) et à conduire inmanquablement les processus à leur terme (récurrence des saisons qui entraîne aussi bien le retour périodique des vendanges que des constellations). L'alternance de références à des phénomènes purement physiques (action de l'eau sur la pierre, révolutions astrales) et à d'autres impliquant la participation humaine (domptage, culture de la vigne) suggère que l'amour s'inscrit à la fois dans l'ordre de la nature et de la technique, l'un des aspects techniques consistant précisément dans la maîtrise du temps nécessaire à l'établissement d'une relation amoureuse.

L'intérêt porté à l'action bénéfique du temps considéré comme mode de réalisation s'accroît dans les traités didactiques d'Ovide. Il faut évidemment du temps pour que la technique exposée dans l'*Art d'aimer* permette à l'amant d'asseoir son emprise sur l'objet convoité, du temps pour que se révèlent efficaces les mesures proposées dans les *Remèdes à l'amour* à qui souhaite échapper aux souffrances d'une passion non partagée. Pour que s'accomplisse l'amour ou la guérison de l'amour, la patience est une vertu nécessaire.

Les mêmes images que nous avons rencontrées dans l'élégie I, 4 de Tibulle servent à la démonstration de Nason. Au livre I de l'*Art d'aimer*, il encourage les efforts de l'amant novice en ces termes :

*Tempore difficiles ueniunt ad aratra iuueni,
Tempore dura pati frena docentur equi ;
Ferreus adsiduo consumitur anulus usu ;
Interit adsidua uomer aduncus humo.
Quid magis est saxo durum, quid mollius unda ?*

¹ Tibulle, I, 4, 15-20 : « En tout cas, ne va pas te laisser rebuter par un premier refus ; peu à peu le cou rebelle cédera au joug : longueur de temps rend les lions dociles à l'homme, longueur de temps fait doucement miner la pierre par l'eau ; l'année, sur les coteaux exposés au soleil, mûrit les raisins, l'année ramène périodiquement les astres brillants. »

*Dura tamen molli saxa cauantur aqua.
Penelopen ipsam, persta modo, tempore uinces ;
Capta uides sero Pergama, capta tamen.*¹

L'accumulation d'*exempla* unis par les tournures anaphoriques offre la variété déjà constatée dans l'élégie tibullienne. Elle vise à convaincre le séducteur qu'il n'est pas de résistance (l'idée en est rendue par les adjectifs *difficiles, ferreus, durum*) dont ne triomphe un effort assidu. La mention de Pénélope succède aux exemples classiques de la fougue animale, de la dureté du fer et de la pierre, pour illustrer la *duritia* féminine. Parangon de la vertu conjugale, l'épouse d'Ulysse elle-même, aux dires de Nason, ne pourrait soutenir l'action amollissante d'une entreprise de séduction menée avec persévérance. L'allusion à la prise de Pergame, sans nul doute suscitée par le personnage homérique de Pénélope, rappelle sur le mode hyperbolique les métaphores guerrières en usage dans l'élégie². Si l'on songe aux dix ans que dura la guerre de Troie, elle invite l'amant à une opération d'envergure³ !

C'est encore de la patience que Nason réclame de son disciple lorsqu'il l'incite à s'attarder dans les lieux de promenade où flâne la *puella* – *socias iungere moras*, v. 490 –, à lui tenir compagnie au spectacle et, d'une manière générale, à abdiquer pour lui plaire tout souci de son temps :

*Arbitrio dominae tempora perde tuae.*⁴

Le livre I de *l'Art d'aimer* insiste donc sur la longueur de l'entreprise de conquête amoureuse et prépare l'amant aux épreuves d'endurance que lui imposera le *seruitium amo-*

¹ A.A., I, 469-476 : « Avec le temps le jeune taureau indocile s'accoutume à la charrue ; avec le temps le cheval apprend à souffrir le dur frein. Un frottement continuél use un anneau de fer ; à fendre continuellement la terre, le soc recourbé se détruit. Quoi de plus dur que la pierre, de plus inconsistent que l'eau ? Cependant cette pierre dure est creusée par cette eau inconsistante. Pénélope même, si tu persistes, avec le temps tu triompheras d'elle. Pour prendre Pergame tu sais qu'il a fallu longtemps, mais elle a été prise. »

Il n'est pas anodin que la référence à la domestication des animaux, illustre aussi bien, dans *l'Art d'aimer*, l'effort du *praeceptor amoris* élaborant le discours qui réglera les manifestations de l'amour élégiaque (A.A., I, 19-22 : *Sed tamen et tauri ceruix oneratur aratro, / frenaque magnanimi dente teruntur equi, / Et mihi cedit Amor, quamuis mea uulneret arcu / pectora iactatas excutiatque faces*. « Mais le taureau finit par prêter sa nuque au poids de la charrue et les freins sont rongés par la dent du cheval plein d'ardeur. De même l'Amour m'obéit, bien qu'il me perce le cœur de ses flèches, et qu'il agite et brandisse ses torches. ») que celui de l'amant conduisant sa conquête (A.A., I, 469-470 ; II, 183-184). En employant justement cette image, à laquelle, nous l'avons vu, les élégiaques recourent également pour commenter leur propre soumission à l'amour (cf. *Prop.*, II, 3, 47-50 ; *Am.*, I, 2, 13-16), dans le *proœmium* du poème didactique, Ovide inscrit l'œuvre qui prétend guider l'entreprise amoureuse dans le genre auquel elle se réfère : l'élégie érotique.

² La prise de Pergame est mentionnée en *Am.*, II, 12, 9, où Nason file la métaphore guerrière pour célébrer sa conquête de Corinne.

³ Notons que cette seconde *Illiade* est envisagée à propos de lettres que la belle dont l'amant a entrepris la conquête ne voudra peut-être pas recevoir, mais qu'il faudra persister à lui envoyer, sans perdre l'espoir qu'elle les lise et qu'enfin elle y réponde. Voilà la lettre d'amour, autant dire l'élégie, traitée comme un instrument stratégique aussi pernicieux que le cheval de Troie. Nous en discuterons au chapitre II de la seconde partie.

⁴ A.A., I, 502 : « Suivant la volonté de ta maîtresse, sache perdre ton temps. » Ce passage adapte aux loisirs féminins le conseil donné par Priape à qui recherche les garçons (Tibulle, I, 4, 39-56).

ris¹. Quant au prologue du livre II, il met en garde le disciple qui serait trop prompt à se réjouir de son récent succès :

*Quid properas, iuuenis ? mediis tua pinus in undis
Nauigat, et longe, quem peto, portus abest.
Non satis est uenisse tibi me uate puellam ;
Arte mea capta est, arte tenenda mea est.*²

Car il n'est pas aisé de conserver celle qu'on vient de séduire. *Perfer et obdura*, telle est la règle qui doit guider les efforts de l'amant élégiaque³. Il lui faut se soumettre, selon les caprices de sa belle, à un véritable esclavage qui prend volontiers la forme d'un service militaire. Jamais il ne doit compter ni sa peine ni son temps⁴.

La persévérance et la complaisance que l'amant manifeste à sa maîtresse ont pour fin d'accoutumer la belle à l'aimer. L'habitude affermit les sentiments :

*Dum nouus errat amor, uires sibi colligat usu ;
Si bene nutrieris, tempore firmus erit.*⁵

Elle produit aussi ce résultat que les défauts de la femme aimée cessent d'être perçus comme tels :

*Eximit ipsa dies omnis e corpore mendas,
Quoque fuit uitium, desinit esse mora.*⁶

C'est donc avec le temps – *mora* – que l'amour, pour l'un et l'autre amant, grandit et se renforce. Ovide prête à Acontius, forcé d'attendre la reconnaissance de ses droits sur Cydippe, des propos qui en témoignent :

Adsumpsit uires auctaque flamma mora est,

¹ On en trouve une description dans l'élégie modèle de Tibulle (I, 4, 39-52).

² A.A., II, 9-12 : « Pourquoi cette hâte, jeune homme ? Ton navire est encore au milieu des eaux, et le port, où je tends, est bien loin. Ce n'est pas assez que mes vers aient amené à toi celle que tu aimes : mon art te l'a fait prendre, mon art doit te la conserver. »

³ A.A., II, 176. Cette formule se rencontre chez Catulle dans un emploi que ne désavoueraient pas les philosophes (c. 8, 10-11) : *Nec quae fugit sectare, nec miser uiue, / Sed obstinata mente perfer, obdura*. « Au lieu de poursuivre celle qui te fuit et de vivre malheureux, affermis ton âme, supporte, tiens bon. » Nason s'adresse la même exhortation en *Am.*, III, 11, 7. Dans l'*Art d'aimer*, elle est prise à contresens et sert à encourager un esclavage que la morale condamne.

⁴ Nason en donne une illustration en A.A., II, 223-232, quand il décrit les déplacements que l'amant doit opérer à toute heure et par tous les temps si sa maîtresse le réclame. L'élégie III, 16 de Propertius met en scène cette situation. (Voir *supra*, p. 106-114.)

⁵ A.A., II, 339-340 : « L'amour, encore jeune et peu sûr de lui, se fortifie à l'usage ; nourris-le bien et, avec le temps, il deviendra solide. »

⁶ A.A., II, 653-654 : « La fuite des jours suffit à supprimer toutes les tares physiques, et ce qui était une défectuosité cesse de l'être avec le temps. » Ainsi le temps renforce-t-il les illusions que Lucrèce dénonce vivement au livre IV du *DRN*.

Il nous faut remarquer que l'idée de l'amour comme résultat de l'accoutumance (et d'un effort de séduction de la femme) est précisément exprimée par Lucrèce dans l'épilogue du livre IV (v. 1280-1287). Le poète matérialiste l'oppose au mythe du miracle divin (v. 1278-1279) : *Nec diuinitus interdum Venerisque sagittis / deteriore fit ut forma muliercula ametur*. « Si l'on aime parfois femmelette assez laide, nul miracle divin ni flèches de Vénus. » Le traité didactique ovidien se fonde absolument sur cette conception pragmatique de l'amour.

*Quique fuit numquam paruus, nunc tempore longo
Et spe, quam dederas tu mihi, creuit amor.*¹

L'Art d'aimer développe certaines métaphores, qui traduisent expressivement la croissance de l'amour au fil des jours. Ainsi :

*Quem taurum metuis, uitulum mulcere solebas ;
Sub qua nunc recubas arbore, uirga fuit ;
Nascitur exiguus sed opes acquirit eundo,
Quaque uenit, multas accipit amnis aquas.*²

Entre deux images ambiguës qui suggèrent les possibles débordements du *furor* amoureux, celles du veau devenu un taureau redoutable ou du mince ruisseau grossi par les eaux de mille affluents, la métaphore empruntée au règne végétal exprime sans nuance péjorative apparente l'action fortifiante du temps sur le sentiment amoureux³. Elle se décline en termes de greffe pour signifier la nécessité de l'accoutumance à l'Autre dans la construction d'un amour durable :

*Dum nouus in uiridi coalescit cortice ramus,
Concutiat tenerum quaelibet aura, cadet ;
Mox etiam uentis spatium durata resistet
Firmaque adoptiuas arbor habebit opes.*⁴

Les *Remèdes à l'amour* se fixent précisément le but de combattre le développement de cette plante si l'on ne doit pas trouver de doux repos sous son ombrage. Le premier avertissement de Nason au malade désireux de guérir est une mise en garde contre le danger des atermoiements :

*Dum licet et modici tangunt praecordia motus,
Si piget, in primo limine siste pedem ;
Opprime, dum noua sunt, subiti mala semina morbi,
Et tuus incipiens ire resistat equus.
Nam mora dat uires [...]
Principiis obsta ; sero medicina paratur,
Cum mala per longas conualuere moras.*

¹ *Hér.*, XX, 16-18 : « Ma flamme a pris de la force et s'est accrue par les délais ; mon amour, qui jamais ne fut chétif, maintenant a grandi avec le temps et par l'espoir que tu m'avais donné. »

² *A.A.*, II, 341-344 : « Ce taureau que tu redoutes, tu avais l'habitude de le caresser lorsqu'il était veau ; cet arbre, à l'ombre duquel tu te couches, n'a d'abord été qu'une mince tige ; petit à sa source, le fleuve grossit en avançant, et, dans son cours reçoit l'eau de mille affluents. »

³ L'image sera néanmoins reprise dans le début des *Remèdes à l'amour* (v. 85-88), en même temps que la référence à la maturation des raisins et des blés et à la constitution des fleuves, pour persuader l'amant de soigner son mal dès l'origine : *Quae praebet latas arbor spatiantibus umbras, / Quo posita est primum tempore, uirga fuit ; / Tum poterat manibus summa tellure reuelli ; / Nunc stat in immensum uiribus acta suis.* « L'arbre qui répand au loin son ombre sur les promeneurs, lorsqu'on l'a planté, était une baguette. Alors il était à fleur de terre et la main pouvait l'arracher ; maintenant qu'il a pris toute sa force, il se dresse sur ses racines poussées en tous sens. » Il s'agit maintenant d'un arbre funeste, *mala arbor* (v. 106).

⁴ *A.A.*, II, 649-652 : « Cette branche, nouvellement greffée sous la verte écorce, va prendre ; elle est encore délicate ; que la plus légère brise la secoue, elle tombera. Bientôt, fortifiée par le temps, elle résistera même au vent, et, arbre robuste, donnera des fruits adoptifs. »

*Sed propera nec te uenturas differ in horas ;
Qui non est hodie, cras minus aptus erit.
Verba dat omnis amor reperitque alimenta morando.*¹

Notons que la guérison, comme l'amour, est un processus qui exige ruses et patience. « L'amour entre dans les cœurs par l'habitude », déclare Nason, « c'est par l'habitude qu'on le désapprend. Pouvoir feindre la guérison, c'est être guéri »².

L'examen des réflexions que le temps inspire aux poètes élégiaques conduit à conclure que la fiction autobiographique qu'ils conçoivent, bien qu'elle ne se soucie pas de produire une trame temporelle rigoureusement définie, fonde la psychologie du poète-amant, et la rhétorique qui en découle, sur la conscience du temps qui passe et les angoisses existentielles qu'elle engendre. L'amour est souvent vécu dans la hantise du terme qui le bornera. La vieillesse et la mort dessinent une sombre perspective dont la proximité sans cesse rappelée justifie l'impatience du désir et favorise l'expression des craintes. Mais les leçons délivrées sous la forme du préceptorat d'amour révèlent l'ambivalence du temps, puisqu'il est aussi la dimension nécessaire au déploiement des entreprises de construction ou de réparation. Le tempérament optimiste d'Ovide-Nason met l'accent sur la possibilité d'évolutions positives qui autorise l'espoir à proportion égale des craintes naturellement éprouvées par l'amant. Tout repose en définitive sur le savoir-faire amoureux des partenaires du *ludus* élégiaque, lequel est ainsi installé dans une durée qui ne devrait pas connaître d'autre terme que la saturation du désir.

¹ R.A., 79-83 et 91-95 : « Pendant que la chose est possible et que légers sont les mouvements qui agitent ton cœur, si tu sens quelque regret, arrête tes pas dès le seuil. Étouffe dans leur nouveauté les germes funestes d'un mal qui vient de se déclarer, et, dès le départ, que ton cheval refuse d'avancer. Car le temps fortifie tout [...] Combats le mal dès le principe ; il est trop tard pour y porter remède, lorsqu'un long espace de temps l'a fortifié. Mais hâte-toi et ne diffère pas ta décision d'heure en heure. Qui n'est pas prêt aujourd'hui demain le sera moins. L'amour en donne toujours à garder et le temps lui fournit des aliments. »

² *Ibid.*, 503-504 : *Intrat amor mentes usu, dediscitur usu ; / Qui poterit sanum fingere, sanus erit.*

La position de Nason semble différer de celle de Propertius, qui, sans doute dans la tradition de Gallus (voir H. Tränkle, 1960, p. 22 sq. ; J. Fabre-Serris, 1995a, p. 248-250), proclame l'impossibilité de guérir de l'amour (II, 3, 8) : *Differtur, numquam tollitur ullus amor*, « on gagne du temps, mais jamais on ne chasse l'amour ». On le voit pourtant en II, 5 se persuader de quitter Cynthia pendant qu'il est sous l'emprise de la colère (v. 8), s'encourager en affirmant que *omne in amore malum, si patiare, leue est*, « avec un peu de patience toute peine d'amour est légère » (v. 16). C'est ce que le traité des *Remèdes* théorise en incitant ceux qui souffrent à se séparer sans retard de l'objet de leur tourment (par exemple, v. 222), tout en leur recommandant d'être patients et d'agir avec à-propos (v. 107-134) ; car il est vain de prétendre se défaire de son amour en une fois (*semel*, v. 294) : on guérit plus sûrement *paulatim*, progressivement (v. 649-654).

• *La mesure du temps*

La fiction élégiaque livre ordinairement les amants aux espoirs et aux craintes. Elle les réduit à vivre sur le mode du souhait l'accomplissement improbable de leurs désirs : ils appellent de leurs vœux une suite ininterrompue de jours vécus dans la béatitude de la fusion. Tibulle exhorte Délia en ces termes : *nos, Delia, amoris / exemplum cana simus uterque coma*, « soyons encore en cheveux blancs un modèle de mutuel amour »¹. Lygdamus déclare à Néaéra : *Quam uellem tecum longas requiescere noctes / et tecum longos peruigilare dies*, « Que je voudrais, avec toi reposer, pendant de longues nuits et, avec toi, passer de longues journées »². Properce, mû par le même désir³, bâtit l'édifice d'un amour indéfectible en opposant ses serments de fidélité aux trahisons dont Cynthia se rend coupable⁴, en refusant l'abolition du sentiment dans la mort – *huius ero uiuus, mortuus huius ero*, « je serai à elle vivant ; je serai à elle mort »⁵ – en proclamant l'unicité de sa passion : *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*, « Cynthia fut la première, Cynthia sera mon dernier amour »⁶. Le Nason des *Amours*, plus mesuré dans l'expression de sa ferveur, imite cependant ses aînés en assurant à la *puella* qui vient de faire sa conquête, en I, 3, qu'il lui sera dévoué durant de longues années (v. 5) et fidèle jusqu'au jour du trépas (v. 17-18).

Le caractère prétendument inaliénable du lien qui unit l'amant à l'être aimé s'affirme à grand renfort de constructions alliant répétitions et antithèses, qui contribuent à une rhétorique du *pathos*. L'usage insistant du possessif remplit la même fonction. L'élégie I, 8 de Properce en donne une démonstration. Le poète affirme ses droits de propriété sur celle qui s'apprête à le quitter : *Licet Atraciiis considat in oris / et licet Hylleis, illa futura mea est*, « Quand bien même elle serait installée aux bords d'Atrax ou chez les Hylléens, elle sera à moi » (v. 25-26). Finalement, Cynthia renonce à partir. L'amant triomphe et clame son bonheur : *maluit esse mea*, « elle a préféré être à moi » (v. 34)... *Cynthia rara mea est*, « Cynthia, ce rare trésor, est à moi » (v. 42)... *siue dies seu nox uenerit, illa mea est*, « que le jour, que la nuit vienne, elle

¹ Tibulle, I, 6, 85-86. Un vœu semblable est prononcé à l'intention de Cornutus pour son anniversaire. Dans la même circonstance, Properce en III, 10, 17-18, invite Cynthia à demander aux dieux *qua polles, ut sit tibi forma perennis / inque meum semper stent tua regna caput*, « de te conserver à jamais la beauté qui fait ton pouvoir et que ton empire sur moi dure toujours. »

² Tibulle, III, 6, 53-54.

³ Properce, I, 8, 44-46 ; 14, 14 ; II, 13.

⁴ Properce, I, 8, 21-22 ; II, 9, 43-46 ; 17, 17-18 ; 21, 19-20 ; 24, 33 sq. ; 25, 15-20.

⁵ Properce, II, 15, 36. Cf. aussi I, 19, 5-6 ; 27.

⁶ Properce, I, 12, 20. Cf. aussi II, 1, 56 ; 6, 41-42 ; 20, 15-18 et 34 ; III, 15, 46.

est à moi » (v. 44)¹. Le discours masculin n'enregistre pas fréquemment de telles victoires. Le plus souvent, il tente d'être le substitut verbal du geste par lequel on a coutume de revendiquer quelqu'un comme son bien². Dans le discours féminin, c'est l'objet qui se rappelle au souvenir de son propriétaire. L'amante des *Héroïdes* refuse d'appartenir à un autre que celui qui la néglige. C'est tantôt l'épouse soucieuse de sa légendaire réputation de fidélité qui assure :

... tua sum, tua dicar oportet ;
Penelope coniunx semper Vlixis ero³,

tantôt la concubine qui tremble à l'idée qu'un amant volage puisse conjuguer la formule au passé :

Et leuiter dicas : « Haec quoque nostra fuit. »⁴,

tantôt la maîtresse abandonnée qui supplie :

Sed tua sum tecumque fui puerilibus annis,
Et tua, quod superest temporis, esse precor.⁵

L'aspiration à un bonheur continu, les déclarations de fidélité éternelle, l'affirmation du lien d'appartenance mutuelle se heurtent cependant à la réalité d'une vie amoureuse accidentée. Les fréquentes ruptures et séparations, les possibles réconciliations, la brièveté des instants de fusion fragmentent le temps des amants en segments, dont la longueur s'apprécie selon que l'union désirée est refusée ou qu'elle menace de se rompre. Ces moments tendus par l'espoir ou la crainte d'un changement d'état reçoivent une même dénomination : *mora*⁶. Dans le cas où le sujet est conjoint à son objet, le mot signifie le délai accordé aux joies que procure la fusion. Dans le cas contraire, il désigne les retards qui lui font obstacle, il s'applique à l'attente du sujet. L'état de la jonction exerce une profonde influence sur la perception du temps qui passe. Elle se révèle dans le discours élégiaque.

¹ La répétition remarquable de la formule *mea est* (v. 24 ; 26 ; puis 42 ; 44) est soulignée par Rothstein (p. 112), Fedeli (p. 223).

² L'expression *manum inicere* qui fait référence à cet usage se rencontre chez Ovide, à la fois dans le discours du poète-amant (*Am.*, I, 4, 40 ; II, 5, 80) et dans les *Héroïdes* (XII, 158).

³ *Hér.*, I, 83-84 : « Tienne je suis ; tienne il faut que je sois dite ; Pénélope sera toujours la femme d'Ulysse. »

⁴ *Hér.*, III, 80 : « Ne dis pas d'un ton léger : " Celle-là aussi fut à moi. " »

⁵ *Hér.*, V, 157-158 : « Mais je suis tienne et je fus avec toi dès mes années d'enfance ; être tienne, aussi longtemps que je vivrai, voilà ma prière. » Hypsipyle formule la même prière en VI, 18, Didon en VII, 168. Ariane rappelle à Thésée la promesse qu'il lui a faite : « *Per ego ipsa pericula iuro, / Te fore, dum nostrum uiuet uterque, meam.* », « J'en jure par ces périls mêmes, tu seras mienne tant que nous vivrons l'un et l'autre » (X, 73-74).

⁶ « *Amor is an anagram of mora* », comme le remarque D.F. Kennedy (1993), p. 74.

1. Les lenteurs de l'attente

Un des premiers signes de l'amour est une forme d'impatience qui se manifeste parfois avant même que le désir ait été reconnu. Ainsi, Nason, en *Am.*, I, 2, découvre les effets des flèches de Cupidon après une nuit d'insomnie :

*Et uacuus somno noctem, quam longa, peregi...*¹

Sans avoir identifié l'objet de sa quête, le poète-amant expérimente le sentiment d'allongement de la durée caractéristique de l'état de disjonction. On trouve une situation semblable dans la lettre de Canacé. La jeune fille aime son frère, mais ne le sait pas encore. Entre autres symptômes qu'elle éprouve sans les comprendre et que sa nourrice interprètera sûrement, elle énonce celui-ci : *et nox erat annua nobis*, « la nuit me semblait une année » (*Hér.*, XI, 31). Que l'amant soit novice ou expérimenté, le motif des veilles solitaires qui le crucifient fournit la matière de développements pathétiques. On a là un *topos* particulièrement exploité dans la poésie érotique². Mais toute durée vécue dans la privation de l'objet d'amour est ressentie comme interminable. La tempête, en *Hér.*, XVIII, retient-elle Léandre loin de sa maîtresse, il gémit :

*Septima nox agitur, spatium mihi longius anno...*³

La construction des phrases où s'expriment la plainte de Canacé et celle de Léandre, avec les pronoms au datif, *nobis*, *mihi*, souligne la subjectivité de la perception. L'amant est victime des effets de son affectivité. Quand Héro, répondant à Léandre, lui confie :

*Longa mora est nobis omnis, quae gaudia differt ;
Da ueniam fassae ; non patienter amo*⁴,

¹ *Am.*, I, 2, 3.

² Les amants se plaignent amèrement de vivre ce moment qui devrait consacrer l'union loin de l'objet de leur flamme Rien ne vient, durant la nuit, les distraire de leur solitude (*R.A.*, 585-586), et l'acuité de leurs tourments aggrave le sentiment de la durée. Le motif alimente le *pathos* des *Héroïdes* : Pénélope déplore que la longueur des nuits s'ajoute à la lente course des jours (I, 8-10). Médée retrace l'agitation dans laquelle elle passa la nuit qui succéda à la rencontre de Jason (XII, 58). Le séducteur Pâris tire argument de la longueur des nuits (XVI, 317). Son propos suscite un écho dans la réponse d'Hélène (XVII, 183). Présent chez les prédécesseurs d'Ovide (Tibulle, I, 2, 75-78 ; 8, 64 ; II, 4, 11 ; Properce, I, 3, 37-38 ; 12, 13-14 ; II, 17, 3-4 ; 29, 13 ; IV, 3, 29 sq.), le motif est si inséparable de la thématique élégiaque que Nason, respectueux du code, réclame les nuits d'insomnie en *Am.*, II, 9, 39-42, refusant le sommeil qu'il définit comme étant *mortis imago*, « l'image de la mort » ; il renouvelle sa revendication d'un sommeil perturbé en *Am.*, II, 10, 19 et 19, 55. Nous avons déjà signalé la double implication du thème de l'insomnie dans les *Amours* : il témoigne aussi bien de l'emprise de l'amour que de l'activité poétique, traditionnellement représentée comme une activité nocturne.

³ *Hér.*, XVIII, 25 : « Sept fois la nuit s'est écoulée, espace pour moi plus long qu'une année... »

⁴ *Hér.*, XIX, 3-4 : « Tout retard m'est long, qui diffère mes joies. Pardonne à mon aveu : j'aime sans patience. »

elle énonce une propriété du désir. L'impatience qu'elle confesse et dont l'élégie érotique se fait volontiers l'expression¹ est accrue par les conventions fictionnelles du genre. Voués à la frustration, les amants prennent pleinement conscience de la tension qui porte le sujet amoureux vers son objet. Taraudés par le manque, ils en mesurent la durée. Elle est bien sûr d'autant plus pénible qu'elle est plus longue, mais la rhétorique élégiaque, par l'outrance des comparaisons, souligne l'intolérance à tout retard pour traduire avec force la pression du désir.

L'élégie saisissant le plus souvent les amants dans le temps, douloureusement ralenti, qu'ils consacrent à espérer la fusion, la lettre d'Héro suggère que les deux sexes n'affrontent pas également l'épreuve de la séparation. La jeune fille prétend que les femmes sont plus gravement exposées que les hommes aux tourments de l'attente. (N'en meurent-elles pas, comme elle-même mourra, assure-t-elle, anticipant son destin, si jamais le retard de Léandre se prolonge².) Son affirmation se trouve amplement soutenue, dans les *Héroïdes*, par les confessions de ses sœurs en souffrance³. Il y a là un élément d'explication de la gravité qui caractérise l'élégie féminine. La raison incriminée est le défaut d'occupations variées qui ne permet pas à l'amante de se soustraire à sa peine :

*Vos modo uenando, modo rus geniale colendo,
Ponitis in uaria tempora longa mora.*⁴

Aux hommes sont offerts divers moyens, inaccessibles aux femmes, de briser l'uniformité du temps de la disjonction. Grâce à la chasse, à l'agriculture, aux activités du forum, aux exercices de la palestra, à l'équitation, ils peuvent mettre leur souffrance à distance, « tromper » leur impatience. Tromper, *decipere*, c'est le mot qu'emploie Nason dans les *Remèdes à l'amour*, quand, après avoir dénoncé les dangers de l'oisiveté et recommandé les tâches mêmes citées par Héro comme moyens aptes à favoriser la guérison de l'amant, il conclut :

*Aut his aut aliis, donec dediscis amare,
Ipse tibi furtim decipiendus eris.*⁵

¹ Dans le *carmen* 66 de Catulle, adapté d'un poème de Callimaque, la boucle de Bérénice pose cette question : *Quis te mutauit tantus deus ? an quod amantes / Non longe a caro corpore abesse uolunt ?*, « Quel si grand dieu t'a ainsi transformée ? Ou bien serait-ce que les amants ne peuvent supporter l'éloignement de l'être cher ? » (v. 31-32).

² *Hér.*, XIX, 8 : *Deficiam, parui temporis adde moram.*

³ G. Rosati, dans la préface de son édition des *Héroïdes*, insiste sur ce que leur statut de femmes ajoute à la souffrance des amantes solitaires et montre comment il conditionne la « scénographie de l'attente » dans le recueil. Sur la plainte d'Héro, voir p. 41 sqq.

⁴ *Ibid.*, 9-10 : « Vous, soit en chassant, soit en cultivant la terre féconde, vous coupez la longueur du temps par des occupations variées. »

⁵ *R.A.*, 211-212 : « C'est par ces moyens ou d'autres, jusqu'à ce que tu aies désappris à aimer, que tu dois te tromper toi-même à ton insu. » Ces activités sont exposées aux vers 135 à 210.

Aux occupations qui secourent les hommes et les détournent des tourments amoureux, Héro adjoint l'ivresse, parce qu'elle a la faculté d'écourter les soirées :

*Diluitur posito senior hora mero.*¹

Si l'on considère les termes employés par la jeune fille, ils révèlent que le temps de l'absence est perçu comme une durée uniforme qu'il faudrait faire éclater pour soulager son mal. Le fractionnement de cette durée *in uaria tempora* (v. 10), voire sa désagrégation (*diluire*, v. 14) rendraient l'attente plus tolérable. Mais, si l'on en croit les *Remèdes à l'amour* et les confidences des poètes-amants, qu'on soit homme ou femme, il n'est pas aisé d'échapper à son obsession. Héro se plaint de l'isolement qui la livre tout entière à son amour :

*At mihi summotae, uel si minus acriter urar,
Quod faciam, superest praeter amare nihil.*²

Ce qu'elle décrit est une constante de la condition élégiaque. Tout amant bien épris vit retransché dans sa passion, *summotus*³, et s'abandonne aux affres d'une attente que rien ne peut distraire⁴. Son obsession se révèle dans le comptage des jours – il désigne plus souvent les nuits, moments privilégiés de l'union – vécus dans la privation de l'être aimé. Quand la sagesse commanderait de négliger le temps qui passe⁵, il mesure obstinément les moments de souffrance que la séparation lui inflige⁶.

¹ *Hér.*, XIX, 14 : « À table, le soir, le vin dissout les heures. » Le *corpus Tibullianum* nous montre Tibulle cherchant le repos dans ce remède en I, 2, 1-4, Lygdamus en III, 6, 57-64. Nason indique, en *R.A.*, 809-810, les précautions à prendre avec le vin : *At nulla ebrietas, aut tanta sit ut tibi curas / eripiat ; siqua est inter utrumque, nocet.* « Pas d'ivresse, ou une ivresse telle qu'elle emporte tous tes soucis amoureux ; un état intermédiaire est nuisible. » Cette ivresse intermédiaire, dangereuse pour celui qui veut guérir de son amour, ne serait-elle pas une figure de l'inspiration élégiaque ?

² *Ibid.*, 15-16 : « Mais moi dans mon isolement, même si je brûlais moins ardemment, que me reste-t-il à faire, sauf d'aimer ? Rien ! »

³ Héro se dit *summotae*. Sans nul doute elle évoque sa condition de jeune fille tenue à l'écart de la vie sociale. (Le mot implique une forme de violence ; Ovide l'emploiera pour décrire sa situation à Tomes. Cf. G. Rosati, 1996, p. 169.) Peut-être aussi la distance géographique qui l'éloigne de Léandre, dont elle vit séparée par le détroit de l'Hellespont. Mais son sort ne diffère guère de celui de l'*exclusus amator* éternellement peint par l'élégie. Ce que traduit le mot est la sensation d'exil qu'on éprouve quand on a placé son être dans un autre. Cette mise à l'écart de soi est l'âme même du désir.

⁴ Tibulle exprime l'impossibilité d'échapper à son tourment en II, 4, 11-12 : *Nunc et amara dies et noctis amari-
rior umbra est : / omnia nam tristi tempora felle madent.* « Maintenant amer est le jour, et l'ombre des nuits plus amère encore : c'est que tous les instants, pour moi, sont empoisonnés d'un âcre fiel ». Properce peint l'Amour en gardien vigilant qui n'accorde pas un instant de répit (II, 30, 7-10).

⁵ *R.A.*, 223 : *Tempora nec numera*, « Ne compte pas les jours... »

⁶ On voit par exemple le poète-amant dénombrer les nuits que sa maîtresse accorde à un rival (Properce, II, 16) ou les nuits d'abstinence imposées par les rites religieux (Properce II, 33, 1-2 : *Tristia iam redeunt iterum sollemnia nobis : Cynthia iam noctes est operata decem*, « Voici encore les tristes solennités : Cynthia leur a déjà consacré dix nuits »). Amant moins impatient, Nason, dans une pièce d'inspiration semblable où il se plaint des exigences du rite de Cérès, en *Am.*, III, 10, ne précise pas le délai de chasteté imposé. Properce mentionne encore une séparation d'un an que Cynthia lui a imposée par mesure de représailles (III, 16, 9). Ces chiffres avancés pour justifier la plainte de l'amant montrent combien son attention demeure toujours concentrée sur la durée de la *mora*.

L'*Héroïde* II illustre l'impossibilité, tant qu'on aime et qu'on est porté par l'espoir, de renoncer au douloureux décompte de l'absence. Phyllis n'ose plus attendre le retour de Démophoon. Elle déclare :

*Luna quater latuit, toto quater orbe recreuit,
Nec uehit Actaeas Sithonis unda rates.
Tempora si numeres (bene quae nos numeramus amantes),
Non uenit ante suam nostra querela diem.
Spes quoque lenta fuit ; tarde, quae credita laedunt,
Credimus.¹*

Amante élégiaque prisonnière du temps de l'épopée, la Pénélope de l'*Héroïde* I ne chiffre pas, quant à elle, le retard d'Ulysse, ces *tam longae morae*² dont l'*Odyssée* détaille le récit. Mais elle suggère par des visions saisissantes la durée proprement épique de son attente : déjà la moisson pousse sur les ruines de Troie (v. 53-56), tandis qu'elle, sa jeunesse consumée, de *puella* est devenue *anus*³.

Le discours élégiaque traduit encore l'impatience des amants par l'emploi fréquent des adjectifs *tardus* ou *lentus*, pour qualifier la cause de la disjonction qui affecte le locuteur, ou l'objet qui se refuse à son désir. Ces mots, comme un refrain, scandent la complainte des amantes esseulées que les *Héroïdes* mettent en scène dans une attente désespérée⁴. « *Ubi lentus abes ?* », interroge Pénélope⁵, tandis que Phyllis constate, amère : « *At tu lentus abes* »⁶, et qu'Hermione s'inquiète : « *rapta coniuge, lentus eris ?* »⁷. *Lentus* encore, Phaon que Sappho presse de lui revenir⁸. Hélène, tout juste sollicitée, remarque à regret que Pâris fut lent à

¹ *Hér.*, II, 5-10 : « Quatre fois la lune s'est cachée, quatre fois elle a rempli son disque, et l'onde de Sithonie ne ramène pas de navire attique. Si tu fais le compte du temps (nous savons bien le compter, nous autres amantes), ma plainte n'arrive pas avant sa date. C'est que mon espérance aussi s'attarda. On est long à croire les choses qui font mal à croire. »

² Les épreuves qu'Ulysse affronte longuement dans l'*Odyssée* sont résumées dans l'expression des craintes qui meublent l'attente de la Pénélope ovidienne : *Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus, / Tam longae causas suspicor esse morae*, « Tout ce que l'onde, tout ce que la terre a de périls, je les soupçonne d'être la cause de si longs retards. » (*Hér.*, I, 73-74).

³ *Ibid.*, 115-116 : *Certe ego, quae fueram te discedente puella, / Protinus ut uenias, facta uidebor anus*. « Pour moi qui étais jeune à ton départ, si prochain que soit ton retour, c'est devenue vieille que je t'apparaîtrai. » L'image de la *puella* devenue *anus* est certainement inspirée d'un vers où Properce loue la fidélité de Pénélope (II, 9, 8) : *illum exspectando facta remansit anus*, « elle l'attendait encore, devenue vieille ».

⁴ Phyllis décrit bien l'impossibilité dans laquelle l'amour la met de renoncer à attendre (v. 99-101). Sur la fréquence de *lentus*, « parole thématique par excellence dans les *Héroïdes* », cf. G. Rosati (1992), p. 89, n. 46). S. Viarre (1988, p. 97) en relève les occurrences dans les *Héroïdes* : 17, pour 17 dans l'ensemble des *Métamorphoses*.

⁵ *Hér.*, I, 66 : « Où donc prolonges-tu ton absence ? ».

⁶ *Hér.*, II, 23 : « Mais ton absence se prolonge. »

⁷ *Hér.*, VIII, 18 : « Ton épouse enlevée, tarderas-tu ? »

⁸ *Hér.*, XV, 210.

réclamer la récompense promise par Vénus : « *Spes tua lenta fuit.* »¹. Héro gémit, quant à elle : « *Cur totiens a me, lente natator, abes ?* »².

La polysémie de l'adjectif *lentus*, qui peut exprimer comme *tardus* le manque de vélocité, mais signifier aussi l'insensibilité, l'indifférence, crée une ambiguïté qui nous éclaire sur le tourment de ces héroïnes, ainsi que sur la difficulté générale des amants à discriminer la souffrance produite par la longueur de l'absence et l'inquiétude quant aux motifs de cette absence, la jalousie et la peur de ne plus être aimé aggravant singulièrement l'impatience³.

2. *Fuyants plaisirs*

Si l'étirement de la durée caractérise les états de séparation ou de privation, la perception du temps s'inverse lorsque l'amant jouit de la présence de l'être aimé. Alors, par une subite accélération, les heures s'enfuient sans permettre la pleine satisfaction du désir. Inquiet de l'imminence de la séparation, l'amant se plaint d'avoir à perdre ce qu'il chérit. Nous avons vu Nason, en *Am.*, I, 4, après avoir livré ses recommandations à la *puella* pour tirer le meilleur parti du temps d'un banquet auquel ils vont assister l'un et l'autre, gémir soudain :

*Me miserum ! monui, paucas quod prosit in horas ;
separor a domina nocte iubente mea.*⁴

Dans ce dernier vers, le présent de l'indicatif exprime sans doute autant la projection du locuteur dans un futur immédiat dont il ressent déjà la cruauté que la répétition d'un état inhérent à la condition élégiaque. Son imagination lui représente avant l'heure l'union de la *puella* et du rival haï :

*Oscula iam sumet, iam non tantum oscula sumet.*⁵

La répétition de l'adverbe *iam* exprime la hantise de la proximité d'un temps où le poète se verra non seulement séparé de sa maîtresse mais, pire encore, dépossédé d'elle.

Les situations d'*amor furtivus* impliquent en effet l'arrachement à l'être aimé et la brièveté des rencontres. Léandre rappelle à Héro le bonheur de leur première nuit en des termes qui disent le sentiment d'urgence et la souffrance à l'instant de la séparation :

Quo brevius spatium nobis ad furta dabatur,

¹ *Hér.*, XVII, 110 : « Ton espérance fut paresseuse. »

² *Hér.*, XIX, 70 : « Pourquoi, nageur indolent, es-tu tant de fois loin de moi ? »

³ Des visions de l'être aimé dans les bras d'un ou d'une rivale empoisonnent le temps de l'absence. Qu'elles soient ou non fondées, la souffrance n'en est pas moins vive, tant les amants accordent d'attention à leurs craintes. Nason, Pâris, Acontius et les héroïnes qui attendent sans connaître les causes du retard de leur amant sont tous en proie aux morsures de la jalousie.

⁴ *Am.*, I, 4, 59-60 : « Hélas ! mes avis ne doivent servir que pour quelques heures. Je suis séparé de ma maîtresse comme le veut la nuit. »,

⁵ *Ibid.*, 63 : « Bientôt il prendra des baisers, bientôt il prendra plus que des baisers. »

*Hoc magis est cautum ne foret illud iners.
Iamque fugatura Tithoni coniuge noctem
Praeuius Aurorae Lucifer ortus erat.
Oscula congerimus properata sine ordine raptim
Et querimur paruas noctibus esse moras.¹*

On note que la présence de l'être aimé, l'état de conjonction, a pour effet de raccourcir les nuits naguère si longues. Nason est-il blotti dans les bras charmants de son amie, l'Aurore pointée à une vitesse suspecte (*iam* traduit une fois encore le rythme accéléré du temps, du point de vue du locuteur), qui lui vaut d'abondants reproches :

*Iam super oceanum uenit a seniore marito
Flaua pruinosa quae uehit axe diem.
Quo properas, Aurora ?...²*

Parce que l'amant le voudrait éternel, le temps de la fusion est toujours trop bref³. Il n'est pas, pour celui qui désire, d'union dont la durée puisse être appréhendée autrement que comme l'éphémère instant précurseur du manque. L'impression de fugacité est plus forte encore lorsque l'union est goûtée dans un rêve que le réveil interrompt brutalement. *Sed non longa satis gaudia somnus habet*, déplore Sappho⁴, trop tôt – *tam cito*, v. 136 – tirée, par le lever du jour, d'un doux songe érotique qui lui restituait la présence de Phaon. Comme en écho s'élève la plainte d'Héro, victime de la même frustration :

*Me miseram ! breuis est haec et non uera uoluptas ;
Nam tu cum somno semper abire soles.⁵*

Il est une autre occasion où s'appréhende l'accélération du temps : il s'agit de l'instant du départ, si souvent décrit dans les *Héroïdes*. Tibulle rappelle dans l'élégie I, 3 la peine de

¹ *Hér.*, XVIII, 109-114 : « Plus bref était le temps accordé à nos amours, plus nous prenions soin qu'il ne fût pas perdu. Et déjà, l'épouse de Tithon s'appêtant à chasser la nuit, Lucifer s'était levé, précurseur de l'Aurore. Nous accumulons des baisers précipités, avec une hâte désordonnée, et nous déplorons la courte durée des nuits. » Cf. aussi, v.171 : *exigue misero contingis amanti*, « courtes sont tes rencontres avec ton malheureux amant. »

² *Am.*, I, 13, 1-3 : « Déjà, au-dessus de l'Océan, quittant son vieux mari, paraît la déesse blonde qui porte le jour sur son char givré. Où cours-tu, Aurore ? »

³ *Properce*, après avoir souhaité (II, 15, 39-40) : *Si dabit haec multas, fiam immortalis in illis : / nocte una quiuis uel deus esse potest*, « Qu'elle me donne beaucoup de ses nuits pour me rendre immortel : une seule, de n'importe qui, peut faire un dieu », manifeste les contradictions d'un discours assujéti aux états de la jonction en déclarant un peu plus tard, sans plus se souvenir du bonheur immense qu'il attachait à une seule nuit (II, 24, 19-20) : *Vna aut altera nox nondum est in amore peracta, / et dicor lecto iam grauis esse tuo !*, « À peine une ou deux nuits passées à nous aimer et déjà j'importune ta couche ! ». Il énonce en I, 19, 26 l'impossibilité pour l'amant de se satisfaire de quelque durée que ce soit quand il s'agit d'union : *non satis est ullo tempore longus amor*, « l'amour, si long qu'il soit, ne dure jamais assez ». Tibulle, en I, 6, 5-6, se plaint de même que *iam Delia furtim / nescio quem tacita callida nocte fauet*, « déjà Délia, en secret, dans le silence de la nuit, la rusée ! embrasse je ne sais quel rival ».

⁴ *Hér.*, XV, 126 : « Mais le sommeil n'a pas de joies assez longues. »

⁵ *Hér.*, XIX, 65-66 : « Pauvre moi ! brève et non véritable est cette volupté, car toujours ta coutume est de disparaître avec le sommeil. »

Délia, au moment où il s'apprêtait à suivre Messalla dans une longue campagne militaire, et les ruses qui lui ont permis de gagner un maigre répit avant d'affronter la séparation :

*Ipse ego solator, cum iam mandata dedissem,
quaerebam tardas anxius usque moras ;
aut ego sum causatus aues aut omina dira
Saturniue sacram me tenuisse diem.
O quotiens ingressus iter mihi tristia dixi
offensum in porta signa dedisse pedem !¹*

À son exemple, les amants des *Héroïdes* prolongent autant que possible les derniers instants de la fusion. Leurs récits exposent les subterfuges de l'esprit et du corps qui constituent autant de « manœuvres dilatoires »².

Nous avons déjà parlé de ces scènes d'adieu dont les amants entretiennent le souvenir longtemps après la séparation³. Phyllis évoque les baisers que Démophoon lui donna *per longas moras* et son regret que le vent fût propice au départ⁴. Enone rappelle avec complaisance la difficulté de Pâris à se détacher d'elle et les mauvais prétextes qu'il invoqua pour retarder l'adieu⁵. Hypsipyle se souvient que Jason monta sur l'Argo le dernier⁶. Ces brefs instants d'embrassement ne peuvent assouvir le désir. Laodamie exprime sa frustration, au moment où le vent imposa le départ du vaisseau qui emportait Protésilas, laissant sur ses lèvres tant de baisers et de recommandations qu'elle eût voulu lui adresser encore :

*Raptus es hinc praeceps, et qui tua uela uocaret,
Quem cuperent nautae, non ego, uentus erat.
Ventus erat nautis aptus, non aptus amanti.
Soluor ab amplexu, Protesilae, tuo,
Linguae mandantis uerba imperfecta reliquit ;
Vix illud potui dicere triste « uale ».
Incubuit Boreas abreptaque uela tetendit,*

¹ Tibulle, I, 3, 15-20 : « Et moi, voulant la consoler, quand j'avais déjà donné mes ordres, je cherchais sans cesse, dans mon anxiété, des délais pour le retarder [le départ] ; ou bien j'ai incriminé les auspices, ou bien des présages sinistres, ou le jour de Saturne qui me retenait. Oh ! que de fois ai-je dit que mon pied avait heurté la porte et donné des signes contre moi ! »

² L'expression est utilisée par A. Videau-Delibes (1991, p. 43), dans une section consacrée aux départs élégiaques.

³ H. Jacobson (1974, p. 385 sqq.) étudie les conventions qui régissent la scène d'adieu dans les *Héroïdes*.

⁴ *Hér.*, II, 93-96.

⁵ *Hér.*, V, 43-52.

⁶ *Hér.*, VI, 65. G. Rosati (1998, p. 7-8) relève l'ironie d'Ovide, qui substitue cet *ultimus* au παροίτατος d'Apollonios de Rhodes (*Arg.*, I, 910). Que le premier embarqué dans le récit du poète grec soit dans le souvenir de son amante, ou du moins dans le récit qu'elle en donne, le dernier à monter à bord témoigne de la perspective subjective que les *Héroïdes* confèrent au mythe. Comme l'a bien noté A. Barchiesi (1987, p. 67), c'est la finalité pragmatique des lettres qui garantit la subjectivité du point de vue dans les *Héroïdes*. Ou bien l'Hypsipyle ovidienne, mue par l'espoir d'exercer ainsi une plus vive influence sur Jason, subvertit sciemment la version des faits exposée dans l'hypotexte épique, ou bien elle se ment à elle-même, selon une tendance commune à tous les amants. Nous nous intéresserons aux ressorts du discours amoureux au chapitre II de la seconde partie.

*Iamque meus longe Protesilaus erat.*¹

Du moins la jeune épouse a-t-elle vécu cet adieu, même gâté par la précipitation du départ². Deux amantes regrettent de n'avoir pas eu cette consolation. Briséis, à son gré trop tôt livrée à Agamemnon (*cito*, v. 7), en fait à Achille le reproche timide :

*Nam simul Eurybates me Talthybiosque uocarunt,
Eurybati data sum Talthybioque comes ;
Alter in alterius iactantes lumina uoltum
Quaerebant taciti noster ubi esset amor.
Differri potui ; poenae mora grata fuisset.
Ei mihi ! discedens oscula nulla dedi,
At lacrimas sine fine dedi rupique capillos.*³

Cette plainte peut s'entendre dans un sens métapoétique. En portant sur la brutalité d'un épisode épique le regard nouveau d'une héroïne élégiaque, Briséis déplore l'inadéquation de la scène aux conventions du genre qu'elle défend. La *mora grata* par elle réclamée est ce court délai qui retarde l'instant de la séparation et que l'élégie se plaît à représenter.

Plus sûrement réflexifs sont les propos de Sappho lorsque, apparemment soucieuse du respect des bienséances, elle reproche à Phaon son départ furtif :

*Si tam certus eras hinc ire, modestius isses
Et mihi dixisses : « Lesbi puella, uale. »*⁴

Ce n'est pas une simple leçon de civilité qu'elle donne à son jeune amant ; l'adverbe *modestius* suggère qu'elle fait allusion aux convenances du genre moyen que sa situation amoureuse lui a fait embrasser. À l'intention de l'ingrat qui a fui sans « y mettre les formes », elle énonce, en poétesse instruite de la topique élégiaque, ce qu'aurait dû être la scène d'adieu qu'il lui a refusée. Pathétique en eût été le ton, comme le signalent les larmes versées par l'épistolière à l'endroit de sa lettre où elle recompose dans le respect des règles l'instant du départ : *Aspice quam sit in hoc multa litura loco*, « Regarde en cet endroit que de taches humides. » (v. 98). Ce qu'elle peint est l'ordinaire échange de pleurs et de baisers qui tient lieu de viatique à celui qui s'absente, et restera dans la mémoire des amants le gage de leur com-

¹ *Hér.*, XIII, 9-16 : « Tu t'es échappé d'ici précipitamment, et le vent qui appelait tes voiles, c'était celui que désiraient les matelots, non pas moi. Favorable aux matelots, le vent était défavorable à l'amante. Je m'arrache à tes enlacements, Protésilas, ma langue laisse inachevés les mots qui recommandent. À peine ai-je pu proférer ce triste : " Adieu ! ", Borée fondit sur tes voiles lâches, les tendit et déjà mon Protésilas était loin. »

² Il ne s'est pas déroulé selon « il " modo perfetto " di dirsi addio » auquel les amantes des *Héroïdes* se réfèrent. Cf. G. Rosati (1998), p. 32.

³ *Hér.*, III, 9-15 : « En effet aussitôt qu'Eurybatès et Talthybios m'eurent appelée, on me livra, pour les suivre, à Eurybatès et Talthybios. Jetant les yeux sur le visage l'un de l'autre, ils se demandèrent tacitement où était notre amour. On eût pu différer ; un retard à ma peine m'eût fait plaisir. Hélas ! en m'éloignant je ne donnai aucun baiser ; mais des larmes, j'en donnai sans fin et je m'arrachai les cheveux. »

⁴ *Hér.*, XV, 99-106. Les vers cités sont les vers 99-100 : « Si tu étais tellement décidé à partir d'ici, tu devais partir plus décemment et me dire : « Fille de Lesbos, adieu. »

mun attachement. Elle en décrit le déroulement et indique brièvement le dialogue qui l'accompagne, l'un disant « Adieu ! », l'autre faisant d'ultimes recommandations qui sont un appel à la fidélité du souvenir. En n'agissant pas selon ce protocole, Phaon s'est dérobé à ses devoirs d'amant élégiaque.

Sappho compense par l'exemplarité de sa propre attitude l'indifférence de son amant aux conventions du genre. Dans le récit qu'elle donne de sa propre réaction à l'annonce de la fuite du jeune homme, elle décrit un chagrin dont les manifestations sont parfaitement conformes aux usages élégiaques. L'une d'entre elles est sans nul doute une de ces manœuvres dilatoires qui entourent le moment du départ :

*Cum mihi nescio quis « Fugiunt tua gaudia. » dixit,
Nec me flere diu nec potuisse loqui.
Et lacrimae deerant oculis et lingua palato ;
Adstrictum gelido frigore pectus erat.¹*

L'attitude de Sappho est celle de la *puella* désespérée que l'excès de douleur plonge dans l'hébétude et soustrait pour un temps à l'expression des sentiments. La violence de sa réaction apparente sa souffrance à celle d'Ariane ou de Laodamie. Comme celles-ci au moment où elles réalisent que l'être aimé les a quittées², elle suspend l'enregistrement de la séparation en sombrant dans une forme de stupeur qui menace d'anéantissement le discours élégiaque³.

Cette première analyse a montré l'importance accordée au thème du temps par les poètes élégiaques et leur exploitation de sa nature paradoxale. Les amours qu'ils chantent s'inscrivent dans une double temporalité, objective et subjective. Ils sont bien sûr soumis au temps qui régit le monde, le temps physique dont la marche accomplit toute œuvre de génération et de destruction. Ce dernier aspect inquiète des individus menacés d'être bientôt impropres aux jeux érotiques, voire à l'activité poétique qu'ils inspirent. Ils s'efforcent de faire bar-

¹ *Ibid.*, 109-112 : « Lorsque je ne sais qui vint me dire : “ Ta joie s'enfuit ”, je ne pus de longtemps ni pleurer ni parler ; les larmes manquaient à mes yeux et les mots à mon palais ; mon cœur était serré par un froid glacial. ».

² Ariane décrit un premier évanouissement, hélas trop bref, puis une alternance d'agitation et de stupeur (*Hér.*, X, 31-50). Laodamie se plaint d'avoir été arrachée à l'évanouissement par la sollicitude des siens (17-28).

³ Voir A. Videau-Delibes (1991), p. 41-43 ; 476.

La lecture métapoétique que nous donnons de ce passage de la lettre de Sappho rejoint les observations de G. Rosati (1998) à propos du caractère répétitif des scènes et des comportements qui contribuent à l'unité des *Héroïdes*. Il note dans le recueil « *la tendenza ad assimilare eventi e personaggi a modelli prefissi, esemplari nelle loro tipicità* ». Une des manifestations de cette tendance est la « *consapevole, dichiarata ricerca da parte di personaggi di adeguarsi a ruoli e comportamenti in qualche modo obbligati, di recitare alla perfezione la propria parte* » (p. 32). Il illustre cette application des personnages à jouer parfaitement leur rôle, que nous regardons comme une mise en scène des conventions génériques, en citant précisément les déclarations de Laodamie et de Sappho relatives au départ du bien-aimé. Concernant Sappho, il nous semble en outre que son statut de poétesse confère naturellement à ses propos une portée métapoétique. P. Galand-Hallyn (1991, p. 351) en juge ainsi lorsque, recherchant l'expression de la poétique des *Héroïdes* dans la lettre XV, elle la déclare

rage à la corruption et à l'anéantissement fatals en leur opposant la permanence du sentiment. (Ovide, qui, dans les *Amours*, se montre plus réticent que ses prédécesseurs à la tonalité sentimentale, renonce absolument à cette tentation dans les traités didactiques, qu'il consacre à démontrer l'efficacité temporaire de l'*ars amatoria* plutôt qu'à alimenter des passions éternelles.) On les voit encore, amants-poètes, proclamer l'immortalité des amours que leurs vers auront célébrées. Parallèlement, le temps est représenté comme une réalité purement subjective, une durée tantôt fugitive, tantôt fastidieuse, dont l'appréciation est étroitement dépendante de l'état de la jonction. C'est dans l'épaisseur de ce temps mouvant et variable, de ces *morae*, qu'évoluent les amants élégiaques. Ils en conçoivent une telle obsession que la rhétorique amoureuse en porte la marque.

Le temps du discours

Nous l'avons constaté au chapitre précédent, dans la fiction élégiaque, le discours du protagoniste se prononce souvent face à l'obstacle qui retarde l'union avec l'être aimé. Plus largement, toutes les occasions de frustration engendrent plaintes et requêtes où se manifeste l'impatience propre à l'état de disjonction. Les moyens rhétoriques mis en œuvre visent alors à précipiter le moment de la rencontre, à agir rapidement sur la cause qui diffère les joies attendues¹. Il peut advenir au contraire que le sujet élégiaque prenne la parole pour prolonger un moment de fusion, obtenir un délai avant la séparation. Enfin l'écriture remédie à l'absence, en entretenant un simulacre de conversation qui occupe le temps de l'attente et soulage la peine des amants séparés.

• *La parole sous le signe de l'urgence*

L'impatience du désir amoureux imprime au discours élégiaque une tension qui se traduit dans l'énoncé par la demande pressante faite à l'allocutaire d'accorder sans délai au locuteur la satisfaction de ses vœux. Voici, puisés dans les *Amours*, quelques exemples des exigences fébriles de l'amant. La *puella* d'I, 4 reçoit l'ordre d'arriver au banquet avant son mari.

« certainement destinée à dévoiler les mécanismes fondamentaux du recueil, à travers certaines considérations que Sappho elle-même, une technicienne de la poétique, porte sur son art. »

¹ L'expression *gaudia differre* se rencontre dans le discours de Nason au torrent dont la crue a rendu vaine sa hâte à rejoindre sa maîtresse (*Am.*, III, 6, 87-88), ou encore dans la lettre d'Héro, victime de la tempête qui sévit sur l'Helléspont (*Hér.*, XIX, 3).

La servante Napé, chargée de transmettre un billet à Corinne en I, 11, doit écarter *obstantes moras*, obstacles et retards, obtenir que sa maîtresse lise le billet sur-le-champ (*continuo*) et y réponde aussitôt (*nec mora*), pour donner à l'amant l'occasion de rendre grâce à Vénus sans attendre (*nec morer*)¹. En II, 3, Bagoüs, l'eunuque qui contrarie la conquête d'une beauté récemment rencontrée², est instamment prié d'accorder sa complicité dans cette affaire amoureuse *dum bene ponendi munera tempus habes*, « pendant qu'il [lui] est loisible de faire de [ses] services un placement avantageux »³. Quand Corinne prend un bateau, en II, 11, son amant l'invite à rentrer au plus tôt (du moins prétendra-t-elle, au retour, qu'elle s'est hâtée) et souhaite que ce jour arrive aussi vite que possible, *quam primum*⁴. Il formule la même exigence quand il la prie de le rejoindre à Sulmone, en II, 16⁵. Un anneau est-il expédié en gage d'amour à la *puella* de II, 15, il faut qu'elle le passe immédiatement (*protinus*) à son doigt⁶.

La nervosité que suscite la disjonction donne décidément son ton à l'élégie : la mise en place du dispositif de frustration du désir que le poète-amant réclame en II, 19 ne souffre pas non plus de retard. Le *uir* doit se montrer jaloux dans l'instant où Nason l'exige (*iam* au vers 38), sous peine de voir ce dernier renoncer à la *puella* (répétition de *iam* au vers 47). De même que les amantes des *Héroïdes* se plaignent des lenteurs de leur amant, Nason reproche son absence de réaction à ce mari qui fait obstacle à son plaisir en ne lui opposant aucune résistance (*lentus* au vers 51). Et puisqu'elle condescend à s'exprimer en distiques élégiaques, la Tragédie elle-même, en III, 1, formule à l'encontre de Nason des griefs que ne désavouerait pas une amante. Le poète à qui elle reproche de s'attarder à son sujet est à son tour qualifié de *lentus* et pressé de travailler à sa renommée⁷.

Les lettres des *Héroïdes* ne montrent pas moins d'impatience. L'absence de l'être aimé est pesante, on cherche à l'écourter. *Tu citius uenias*, « viens au plus vite », implore Pénélope⁸. Phyllis a si peu d'espoir qu'elle concède un retard – *redeas modo serus*, « reviens, fût-ce retardataire »⁹ –, tandis que Laodamie formule le vœu d'un retour prochain de Protésilas¹⁰.

¹ *Am.*, I, 11, 8 ; 16 ; 19 ; 26.

² *Am.*, II, 2, 5 : *Protinus, ut placuit, misi scriptoque rogavi*. « Elle me plut et aussitôt je lui envoyai un esclave et lui fis par lettre des propositions. »

³ *Am.*, II, 3, 18.

⁴ *Am.*, II, 11, 51-52 et 55-56.

⁵ *Am.*, II, 16, 49.

⁶ *Am.*, II, 15, 4.

⁷ *Am.*, III, 1, 15-16 et 23.

⁸ *Hér.*, I, 110. Encore une expression de l'ironie ovidienne, puisqu'au moment où Pénélope formule cette demande, Ulysse se trouve déjà à Ithaque. Cf. A. Barchiesi (1987), p. 64.

⁹ *Hér.*, II, 101.

¹⁰ *Hér.*, XIII, 160.

Léandre affirme à sa maîtresse qu'il la rejoindra bientôt et souhaite suivre sa lettre *minima mora*, au plus court délai¹. Briséis reproche à Achille d'attendre sans la réclamer : *cessas iraque lenta tua est*, « tu attends et ta colère est lente ». Elle interroge : *Quid tamen exspectas ?*, « Qu'attends-tu ? ». Elle le supplie : *Nec miseram lenta ferreus ure mora*, « et, dur comme le fer, ne consume pas une malheureuse par de longs retards »². Hermione exige d'Oreste qu'il la reprenne sans tarder³. Phèdre, toute à son ardeur, réclame : *Tolle moras tantum properataque foedera iunge*, « Seulement, plus de retards et hâte-toi de sceller nos liens »⁴. Médée, annonce, menaçante, une vengeance imminente (*actutum*)⁵.

Cette rhétorique de la persuasion, qui manifeste l'impatience amoureuse et vise à produire un effet immédiat, tire parfois argument du temps employé à l'énonciation même pour hâter la réaction de l'allocutaire. On trouve deux exemples de ce procédé dans les *Amours*. Dans les deux cas, l'amant s'adresse à un médiateur dont il espère l'entremise la plus rapide et la plus efficace. L'urgence du désir lui fait alors éprouver comme un retard supplémentaire l'acte de communication auquel il est contraint. En I, 11, Nason s'adresse à la coiffeuse de Corinne, qu'il charge d'un message pour sa maîtresse. Après s'être, en bon orateur, assuré par des flatteries la bienveillance de Napé, puis sa collaboration efficace par le rappel des services qu'elle lui a déjà rendus, il s'avise brusquement que le temps passe : *Dum loquor, hora fugit* (v. 15)⁶. Il donne alors des instructions concises, dont le respect devrait garantir aux tablettes la meilleure réception et à leur expéditeur le plaisir qu'il sollicite. Le *paraklausithyron* d'*Am.*, I, 6 fournit un cas plus complexe. Nous en étudierons plus loin les différents aspects⁷. Cependant il se signale par le retour lancinant, dans le discours de Nason au portier qui le retient sur le seuil de sa bien-aimée, d'un refrain mentionnant l'écoulement de la nuit – *Tempora noctis eunt ; excute poste seram*⁸ –, qui marque tout à la fois l'insistance de la requête... et son échec.

¹ *Hér.*, XVIII, 192 : *Pignora polliciti non tibi tarda dabo*, « je ne tarderai pas à te donner les gages de ma promesse » ; 218.

² *Hér.*, III, 22 ; 83 ; 138.

³ *Hér.*, VIII, 15-18.

⁴ *Hér.*, IV, 147.

⁵ *Hér.*, XII, 207.

⁶ On songe au *Dum loquitur, inuisa fugerit / aetas* qui précède, chez Horace, le fameux *carpe diem* (*Odes*, I, 11, 7-8). L'incise de Nason est comme l'écho simplifié de la formule horatienne, citée par un jouisseur impatient.

⁷ Voir *infra*, p. 170-173.

⁸ *Am.*, I, 6, 24, 32, 40, 48, 56 : « Les heures de la nuit s'écoulent : du montant dégage la barre. » Cinq occurrences, c'est une de trop pour qu'on puisse établir un parallèle entre la répétition du refrain et la succession des quatre veilles qui divisent la nuit romaine ! Mais l'excès traduit l'impatience de l'*exclusus amator*.

L'inclusion dans le discours élégiaque de marques énonciatives référant à la fuite du temps renforce la tension oratoire. La parole est d'autant plus chargée de *pathos* que le temps lui est compté. Mais ce que soulignent ces notations temporelles, c'est que l'élégie reproduit une parole en acte, ou plutôt une action en mots, une action accomplie sous la pression du temps et dont le poème transcrit le déroulement sur le mode dramatique. L'action et l'énonciation se confondent dans une même durée, diversement suggérée. La répétition de phrases ou de membres de phrase, telle qu'Ovide la pratique dans le *paraklausithyron* d'I, 6, qu'elle prenne ou non la forme régulière du refrain, crée un élément rythmique qui sensibilise le lecteur à la succession des différentes phases de l'action et, par conséquent, produit le sentiment de sa durée. L'élégie I, 13, des *Amours*, écrite en mode mixte (un discours inséré dans un cadre narratif) illustre le fonctionnement de ce procédé. Il s'agit d'une plainte adressée à la déesse Aurore¹. Le poète lui fait au vers 3 la demande suivante : *Quo properas, Aurora ? mane !*, « Où cours-tu, Aurore ? Attends ! ». Le renouvellement de la question au vers 9, puis au vers 33, a pour effet, en suggérant la marche du temps physique par les temps forts du réquisitoire, de souligner ironiquement la vanité de la requête. Le poète-amant ne peut évidemment obtenir la satisfaction de son vœu. Les trois occurrences du *quo properas ?* donnent la preuve que son discours lui-même n'échappe pas à l'ordre du temps. On en trouve la plaisante confirmation dans le débrayage du distique final, qui fait écho au premier distique du poème : les premières lueurs de l'aube paraissaient quand Nason a pris la parole ; au moment où il se tait, la pourpre matinale signale le lever imminent du soleil, même si le poète préfère y voir le signe de la honte que ses reproches ont inspirée à la déesse qui ramène le jour.

De façon plus inattendue, il advient, dans les *Héroïdes*, que le rythme de l'écriture se confonde aussi parfaitement avec celui de la vie que dans les « scènes » des *Amours* que nous

¹ Cette élégie adressée à l'une des divinités qui régissent le cours du temps n'a pas d'équivalent dans l'œuvre de Tibulle et de Propertius. Certes il n'est pas rare que les amants souhaitent agir sur le rythme des jours, en général pour écourter une absence. Ainsi Tibulle, en I, 3, 93-94 : *Hoc precor, hunc illum nobis Aurora nitentem / Luciferum roseis candida portet equis*. « Voilà ma prière : ce jour si beau, ce jour radieux, puisse la blanche Aurore nous l'apporter avec ses chevaux couleur de rose. » Ovide imite ces vers en *Am.*, II, 11, 55-56 : *Haec mihi quam primum caelo nitidissimus alto / Lucifer admissa tempora portet equo*. « Ce jour, que l'étoile du matin, brillant d'un vif éclat au plus haut des cieux, l'amène aussi vite que possible sur son char lancé à toute bride. » Toutefois, il ne s'agit pas de prières directement adressées aux divinités responsables. On trouve cependant chez Propertius un exemple qui cumule l'adresse directe et la formulation d'un vœu pour que le temps se ralentisse, le poète-amant s'appropriant à goûter une nuit de bonheur (III, 20, 11-14) : *Tu quoque, qui aestivos spatiosius exigis ignis, / Phoebe, moraturae contrahe lucis iter. / Nox mihi prima uenit ! primae date tempora noctis : / longius in primo, Luna, morare toro*. « Et toi qui pendant l'été prolonges tes feux, ô Phébus, abrège ta course ; que ta lumière ne me retarde point : voici ma première nuit ; ô lune, attarde-toi sur ma couche, c'est la première fois. » On reconnaît dans le souhait de l'élégiaque un lieu commun de la littérature érotique. Le rêve qu'il exprime est souvent accompagné d'une référence au tout-puissant Jupiter, qui double le temps de la nuit pour mieux s'unir à Alcmène (cf. *Am.*, I, 13, 45-46).

venons d'évoquer. Il s'agit des lettres écrites par des héroïnes en instance de mort. L'effet est alors on ne peut plus pathétique. Didon suggère l'imminence de son suicide en écrivant « le glaive troyen contre son sein »¹. Canacé² plus encore que Didon – car la reine carthaginoise suspend son geste au refus confirmé d'Énée – écrit en femme dont la vie s'épuisera avec l'achèvement de sa rédaction. Mais l'*Héroïde* IX prend un tour résolument dramatique. La nouvelle de l'agonie d'Hercule surprend Déjanire alors qu'elle est occupée à rédiger la lettre qu'elle destinait à l'infidèle (v. 143-144). Les derniers mots qu'elle écrit (v. 145-168) transcrivent « en temps réel » la progression du désarroi qui la conduira au suicide. La répétition, sous forme de refrain, d'une interrogation pathétique – *Impia quid dubitas Deianira mori ?*, « Impie Déjanire, pourquoi hésiter à mourir ? » aux vers 146, [152], 158, 164 – crée le tempo d'une scène dont Sophocle avait fait l'économie dans les *Trachiniennes*, préférant achever sa pièce sur le spectacle d'« une grande mort ». Ovide semble avoir voulu combler le silence du tragique grec³, en introduisant dans le finale de la lettre de Déjanire ce morceau purement théâtral⁴.

• La parole en quête de délai

Parole urgente, donc, la parole élégiaque porte les marques de l'obsession que le sentiment du temps produit chez les amants, toujours en quête de leur objet ou menacés de le perdre. Nous avons vu Nason, en I, 13, s'efforcer, par un vibrant réquisitoire contre la déesse Aurore, de retarder l'heure où prend fin la trêve de la nuit, où chacun retrouve le fardeau de sa peine et les amants la douleur de la séparation. C'est une fonction capitale du discours élégiaque que d'œuvrer à l'obtention de délais⁵. Ce que l'élégie I, 13 tente de manière exemplaire,

¹ *Hér.*, VII, 184.

² *Hér.*, XI, 3-6.

³ Dans la pièce de Sophocle, Déjanire sort sans un mot, après avoir entendu de la bouche d'Hyllos le récit de ce qu'il considère comme un crime flagrant, qu'elle a tramé et exécuté contre son père.

⁴ Ces lettres des *Héroïdes* que nous envisageons ici du point de vue de la temporalité ont été considérées par H. Jacobson (1974), A. Barchiesi (1987), G. Rosati (1998) sous l'angle de la narratologie. Le problème se posait en effet pour Ovide d'introduire dans le champ restreint de la communication épistolaire, strictement subjective, les informations narratives nécessaires à la compréhension des circonstances de l'énonciation et de son insertion dans le mythe d'origine. À propos de l'*Héroïde* IX, voir Rosati, p. 19-20 et n. 19, qui fournit une bibliographie sur le problème particulier que la lettre pose. Voir aussi J.-C. Jolivet (1994), « La neuvième *Héroïde* et la dramaturgie des *Trachiniennes* », p. 216-244.

⁵ Au livre I de l'*Art d'aimer*, Ovide, après avoir rapporté les amours d'Achille et Déidamie, évoque leur séparation (v. 699-702). Refusant le départ de l'amant que les armes réclament, Déidamie s'efforce de le retenir. *Saepe « mane » dixit, cum iam properaret Achilles*. « Souvent elle lui dit : " Reste ", quand Achille déjà se hâtait de partir. » Par l'expression qu'il utilise alors – *quid blanda uoce moraris / auctorem stupri, Deidamia, tui ?*, « pourquoi, d'une voix caressante, retenir, Déidamie, l'artisan de ton déshonneur ? », v. 701-702 –, le poète suggère la vocation du discours élégiaque à solliciter un répit. L'interprétation métapoétique de l'adjectif *blandus*, étroitement associé au genre élégiaque, est justifiée au chapitre de la rhétorique élégiaque, p. 371 sqq.

en s'adressant directement à une figure du Temps, chaque amant qui se sait sur le point de perdre son amour s'y emploie, conjurant la menace de l'abandon par un discours dont le moindre effet sera de retenir l'attention de l'aimé durant le temps de l'écoute ou de la lecture.

Nous avons déjà évoqué le rituel des adieux et les divers prétextes que les amants invoquent en cette occasion pour repousser l'instant de la séparation. Parmi les manœuvres dilatoires figurent les ultimes recommandations, que l'émotion réduit généralement à quelques mots péniblement articulés¹. L'élégie rapporte plus longuement les propos par lesquels on cherche à détourner de son projet celui qui s'appête à partir, ou du moins à le convaincre de différer son départ. Le traditionnel *propemptikon* est ordinairement précédé d'un commentaire dissuasif quant aux dangers du voyage².

Il arrive à Ovide de traiter isolément ce dernier motif, aux résonances si parfaitement élégiaques. L'*Odyssée* lui fournit matière à réécriture. En *A.A.*, II, 124, il fait allusion aux divinités marines qui voulurent, par amour, garder Ulysse auprès d'elles³. Calypso la première souffrit de la détermination du héros à la quitter :

*O ! quotiens illum doluit properare Calypso
Remigioque aptas esse negavit aquas !*⁴

Cette nymphe qui, chez Homère, promet à son amant de lui faire souffler une brise favorable⁵, use d'un lieu commun de l'élégie en alléguant, chez Ovide, les périls de la mer (v.141-142). La seconde amante abandonnée par Ulysse fut Circé. Ovide la mentionne dans un passage des *Remèdes à l'amour* pour illustrer, par son exemple, l'impuissance de la magie à régler les sentiments. Quelque réputation de magicienne qu'elle ait eue, la déesse n'a pas su retenir son amant ni s'épargner les tourments d'un amour malheureux. Le poète raconte son échec et rapporte les paroles qu'elle prononça à l'instant du départ :

*Diceris his etiam, cum iam discedere uellet,
Dulichium uerbis detinuisse ducem :
« Non ego, quod primo, memini, sperare solebam,
Iam precor ut coniunx tu meus esse uelis ;
Et tamen, ut coniunx essem tua, digna uidebar,
Quod dea, quod magni filia Solis eram.
Ne properes, oro ; spatium pro munere posco ;
Quid minus optari per mea uota potest ?
Et freta mota uides et debes illa timere ;*

¹ *Hér.*, II, 97-98 ; VI, 59-62 ; XIII, 13-14.

² Cf. Properce, I, 8, 1-16 ; Ovide, *Am.*, II, 11, 1-32.

³ Cf. *Odyssée*, IX, 29-32.

⁴ *A.A.*, II, 125-126 : « O ! combien de fois Calypso gémit de sa hâte à vouloir partir et lui affirma que les eaux ne se prêteraient pas au mouvement des rames ! »

⁵ Cependant la nymphe homérique déplore la nostalgie d'Ulysse, fait allusion aux épreuves qui l'attendent, et s'étonne avec hauteur qu'il puisse lui préférer une mortelle (*Od.*, V, 203-213).

*Vtilior uelis postmodo uentus erit.
Quae tibi causa fugae ? Non hic noua Troia resurgit ;
Non alius socios Rhesus ad arma uocat ;
Hic amor, hic pax est, in qua male uulneror una,
Totaque sub regno terra futura tuo est. »
Illa loquebatur, nauem soluebat Vlixes ;
Inrita cum uelis uerba tulere Noti.¹*

Quelle est véritablement la leçon de cet épisode qui ne prend pas sa source chez Homère, mais s'inspire plus sûrement de scènes conventionnelles de la poésie érotique et particulièrement, nous semble-t-il, du chant IV de l'*Énéide*² ? Cette Circé tout humaine se montre aussi incapable de préserver son amour par les mots que d'éviter la douleur par les philtres. Certes le *praeceptor amoris* conclut son récit sur l'inefficacité des pratiques magiques, la *uia uetita* du vers 251³. Mais il semble vouer la rhétorique amoureuse au même échec. N'est-ce pas une façon de signifier les limites du discours élégiaque, d'affirmer que lorsqu'il n'y a plus d'espoir pour les amants, le temps de l'élégie est révolu ?

Nous signalions la parenté des propos de Circé avec ceux de la Didon virgilienne. Cette grande figure de la passion fatale n'a pas manqué d'inspirer Ovide. Il a composé l'*Héroïde* VII en adaptant au mètre élégiaque les discours successifs que la reine de Carthage adresse ou fait adresser à Énée. La lettre que l'élégiaque imagine correspond à l'ultime tentative pour retenir le prince troyen⁴.

Au livre IV, quand elle se voit enflammée d'amour pour l'étranger, Didon cherche conseil auprès de sa sœur. Celle-ci l'incite à céder à une passion qu'elle juge honorable et lui suggère ces mesures :

*« Tu modo posce deos ueniam, sacrisque litatis
indulge hospitio causasque innecte morandi,*

¹ R.A., 271-286 : « On dit même que, au moment où il voulait s'éloigner, tu as essayé, par ces paroles, de retenir le roi de Dulichium : " Non, je ne te demande pas ce qu'au début, je m'en souviens, je me plaisais à espérer, que tu veuilles être mon époux ; cependant je paraissais digne d'être ton épouse, moi, déesse, fille du puissant Soleil. Ne précipite pas ton départ ; telle est ma prière ; c'est un délai que j'implore comme faveur. Mes vœux peuvent-ils souhaiter moins ? Tu vois les flots agités et tu dois les redouter ; plus tard, le vent sera plus favorable à tes voiles. Quel motif as-tu de fuir ? Pas de nouvelle Troie ici qui ressuscite, pas de Rhésus appelant aux armes ses compagnons. Ici règne l'amour, ici la paix et seule je suis blessée pour mon malheur ; toute cette terre sera soumise à ton empire. " Elle parlait, Ulysse démarrait son vaisseau ; ses paroles demeurent sans effet ; les Notus, en même temps que les voiles les emportèrent. »

La Circé homérique conseille Ulysse pour la suite de son voyage et n'essaie nullement de le retenir. Ce sont plutôt les arguments de la Calypso homérique dont on trouve ici un écho, mais plus encore ceux que Didon adresse à Énée chez Virgile. C'est à propos du discours de Circé dans les *Remèdes à L'amour* qu'A. Barchiesi (1986, p. 82-93) souligne l'« imagination intertextuelle » d'Ovide, le plaisir manifeste qu'il prend à créer des passerelles entre les textes, entre les histoires.

² Cf. Virgile, *En.*, IV, 425-435. Cette requête de Circé est de même inspiration que la réécriture élégiaque des amours de Didon et d'Énée, dans la lettre VII des *Héroïdes*.

³ R.A., 287-290.

⁴ Sur ces *ultima uerba* de la reine de Carthage, voir les commentaires d'A. Barchiesi (1987), p. 82-90.

*dum pelago desaeuit hiems et aquosus Orion,
quassataeque rates, dum non tractabile caelum.* »¹

Mais voici que Jupiter s'inquiète : « Le chef Dardanien s'attarde chez les Thyriens à Carthage et ne songe plus à la ville que lui accordent les destins »². Énée reçoit l'ordre de partir. Le moment est venu pour Didon d'alléguer, entre autres raisons, le mauvais temps qui rend la mer hostile (v. 309-311, 313). C'est bientôt son dernier argument :

*« Quo ruit ? extremum hoc miserae det munus amanti :
exspectet facilemque fugam uentosque ferentis.
Non iam coniugium antiquom, quod prodidit, oro,
nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat :
tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
dum mea me uictam doceat fortuna dolere. »*³

Il y a dans cette requête de l'héroïne virgilienne une humilité qui n'est pas le ton ordinaire de l'épique. Une réflexion du poète incite à en reconnaître les accents élégiaques :

*Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis !
Ire iterum in lacrimas, iterum temptare precando
cogitur et supplex animos summittere amori,
ne quid inexpertum frustra moritura relinquat.*⁴

Larmes et prières sont les moyens de la rhétorique amoureuse. Quant à la demande d'un court délai, elle est l'enjeu modeste d'un discours élégiaque. Transfigurée par *l'amor improbus*, la Didon de Virgile est bien la sœur des amantes éplorées, dont la plainte résonne en vers inégaux.

Ovide conçoit donc une lettre que, selon la diégèse virgilienne, la reine pourrait avoir rédigée dans le moment qui précède son suicide. Cette lettre remplit le même office que l'ambassade d'Anna dans l'*Énéide*. À la parfaite messagère que sa sœur délègue parce que, confidente d'Énée, elle fut « seule à connaître les accès faciles de son cœur et les moments favorables »⁵, le poète élégiaque substitue le *carmen* dont les amants attendent les mêmes

¹ Virgile, *Én.*, IV, 50-53 : « Demande seulement l'indulgence des dieux, et, d'heureux sacrifices accomplis, donne-toi tout entière à l'hospitalité ; trouve chaque jour des prétextes pour retarder le départ de tes hôtes : la tempête qui sévit sur la mer, le pluvieux Orion, leurs vaisseaux désemparés, le ciel intraitable. »

² *Ibid.*, 224-225 : ... *Dardaniumque ducem, Tyria Karthagine qui nunc / exspectat fatisque datas non respicit urbis...*

³ *Ibid.*, 429-434 : « Où court-il ? Sa malheureuse amante n'implore de lui qu'une grâce, la dernière : qu'il attende, pour fuir, une saison plus heureuse et des vents qui le porteront. Je n'invoque plus l'hymen d'hier qu'il a trahi ; je ne veux pas qu'il soit privé de son beau Latium ni qu'il renonce à son royaume. Je lui demande si peu de chose, un délai, une trêve, le temps de me calmer et de faire que la fortune qui m'a vaincue m'apprenne à souffrir. »

⁴ *Ibid.*, 412-415 : « À quoi ne réduis-tu pas les cœurs humains, ô dur amour ! La voici réduite à revenir aux larmes, à essayer encore de la prière, à courber sous l'amour sa fierté suppliante : il faut qu'elle ait tout tenté pour s'épargner une mort inutile. »

⁵ *Ibid.*, 423 : *Sola uiri mollis aditus et tempora noras.*

services. Ovide multiplie les emprunts au modèle virgilien¹. Il y puise les arguments, les images, les *topoi* mêmes de la littérature érotique. Pour assurer la conversion de l'épopée à l'élégie, il n'est guère besoin d'ajouts, mais les retraits sont significatifs : plus de menaces meurtrières inspirées par le *furor*², aucun orgueil politique chez la Didon élégiaque. Amante indifférente aux destinées des peuples, elle trompe son espoir et s'illusionne encore dans un effort de reconquête, qui sera son chant du cygne. Elle n'invoque pas sa grande ombre ni ne prophétise les guerres puniques³. Le seul destin dont elle ait cure est celui qu'a fixé pour elle l'illustre épopée romaine⁴ : l'inscription funéraire qu'elle commande commémorera les amours malheureuses que relate le livre IV de l'*Énéide*. Elle en constitue un résumé partial, qui ignore la noble mission du héros fondateur de Rome pour le fixer à tout jamais dans son personnage de traître à l'amour.

Les discours de Circé et de Didon, inspirés du modèle virgilien, mais débarrassés des accents farouches que la grandiloquence épique imprime aux propos d'une reine offensée, font bonne place au thème de la *mora*, ce délai imploré *blanda voce* et suspendu au succès des arguments mis en œuvre. L'entreprise est menacée d'échec. Nous savons que Calypso ne convainc pas Ulysse. Circé n'a pas le temps d'achever son discours. Didon adresse sa prière sans oser croire qu'elle fléchira Énée⁵. Elle use, pour s'en justifier, d'une expression que nous pourrions entendre dans un sens métapoétique : quand on a tout perdu, dit-elle au vers 8, « c'est peu que de perdre des mots », *perdere uerba leue est*. N'est-ce pas une manière de dire qu'il y a encore matière à élégie, genre réputé *leuis*, dans la plainte qu'inspirent les amants infidèles ? Et que, puisqu'en vertu du principe d'analogie ce qui est léger allège, à exprimer sa peine sans oser fonder d'espoir, on la soulage du moins le temps de la confiance. C'est ainsi

¹ Voici les principales correspondances entre les paroles de Didon chez Ovide et chez Virgile : v. 9-12 / 305-313 ; 35-38 / 365-367 ; 39-41 / 309-310, 313, 429-430 ; 66-72 / 382-386 ; 73-74 / 429-430, 433 ; 88-90 / 373-375 ; 97-98 / 550-552 ; 125-128 / 323-326 ; 133-134 / 327-330 ; 139 / 376-378 ; 141-146 / 311-313 ; 163 / 318 ; 165-166 / 425-426 ; 177-180 / 429-434. Jacobson (1974, p. 76 sqq.) compare systématiquement les deux textes.

² La Didon ovidienne semble même conjurer, en *Hér.*, VII, 61-72, les menaces qu'elle profère en *Én.*, I, 382-387, lorsqu'elle souhaite à Énée de mourir dans un naufrage et l'assure que morte, elle ne cessera de le hanter. À cette véhémence s'oppose la modération de la plainte d'*Hér.*, VII, 61 : *Perdita ne perdeam, timeo, noceamue nocenti*, « Perdue, j'ai peur de perdre et de nuire à qui me nuit ». D'autre part, rien, chez Ovide, ne correspond aux malédictions prononcées dans un délire prophétique en *Én.*, IV, 607-621. Tels sont les effets de l'adaptation du texte virgilien à un genre humble ; cf. A. Barchiesi (1987), p. 83 ; R. Tarrant (2002), p. 25.

³ Virgile, *Én.*, IV, 653-656 ; 622-629.

⁴ *Hér.*, VII, 64 ; 193-196.

⁵ *Ibid.*, 5. A. Barchiesi insiste néanmoins sur le caractère pragmatique de la lettre de Didon (p. 87-89). Certes la reine annonce dès les premiers vers son suicide imminent, quand elle compare au chant du cygne la plainte qu'elle entreprend de rédiger (v. 3-4). Elle renouvelle son avertissement en invoquant des présages funestes (v. 95-103) et achève sa lettre sur une évocation pathétique de sa mort (v. 181-196). Mais tout cela s'inscrit dans une stratégie de reconquête d'Énée. « Ironiquement, note le critique (p. 90), Ovide a composé une lettre où la décision de mourir masque, avec ostentation, la tentative réelle de convaincre et de reconquérir Énée. »

que les lettres des *Héroïdes*, par l'acte d'écriture, abolissent la séparation dont souffrent leurs auteurs et font vivre pour un cours instant, *parua mora*, le lien auquel ils ne veulent ni ne peuvent renoncer¹.

• *La parole dans le temps de la mora*

L'attente se meuble donc de discours susceptibles de l'adoucir. À l'image des contes, qui charment la solitude des belles ou rendent leurs travaux plus légers², l'évocation de l'être aimé anime le temps de la séparation.

L'épître d'Héro fait joliment le récit des confidences que la jeune amante chuchote – *surro*, v. 19 – à l'oreille de sa nourrice. Quand la nuit vient, les deux femmes s'adonnent au travail de la laine :

*Tortaque uersato ducentes stamina fuso
Feminea tardas fallimus arte moras.
Quid loquear interea tam longo tempore, quaeris.
Nil nisi Leandri nomen in ore meo est.*³

Tout en filant, Héro, inquiète, poursuit un monologue à peine interrompu par quelques signes ou paroles d'encouragement de sa compagne. Le fil qui s'allonge matérialise à la fois l'écoulement du temps, la progression supposée, espérée, de Léandre⁴ et la composition d'une manière de *carmen* qui anticipe la lettre de la *puella*⁵. Ces figures féminines, penchées sur leurs fuseaux, offrent une image attendrissante de l'impuissance et de l'incertitude humaines. Elles évoquent, par contraste, les célèbres Parques mises en scène dans le *carmen* 64 de Catulle. Celles-là ont filé la laine aux noces de Thétis et Pélée, et révélé le destin d'Achille dans un chant divin, *carmines, perfidiae quod post nulla arguet aetas*⁶. Mais le chant d'Héro, celui que répète et amplifie sa lettre, le chant élégiaque, n'est ni claire ni lointaine vision de l'avenir. D'un art trompeur, il emplit le temps de l'attente, tissant les interrogations angoissées, les prières et les plaintes.

¹ Nous étudierons dans la seconde partie les vertus illusionnistes de la parole élégiaque. Voir *sibi uerba dare*, p. 333-340.

² Cf. Tibulle, I, 3, 85-86 : *Haec tibi fabellas referat positaque lucerna / deducat plena stamina longa colu*, « Qu'elle te raconte des histoires en tirant, près de la lampe, les longs fils de sa quenouille bien garnie. » Il est d'usage que les récits ou les chants allègent le travail de la laine. Tibulle évoque les chansons de toile dans un éloge de la campagne en II, 1, 61-66.

³ *Hér.*, XIX, 37-40 : « Conduisant le fil tors sur le fuseau qui tourne, nous trompons, par cet art féminin, la lenteur de l'attente. Ce que je dis au cours d'un temps si long ? demandes-tu. Rien, sauf le nom de Léandre, n'est sur mes lèvres. »

⁴ L'achèvement de quelques fils autorise à imaginer Léandre au milieu du détroit (v. 49-50).

⁵ Un *carmen deductum*, chant tenu conforme à l'esthétique callimaquienne.

⁶ Catulle, *carmen* 64, 322 : « un chant que l'avenir n'accusera jamais de mensonge. »

La correspondance des jeunes gens de l'Hellespont construit une représentation de la *mora* douloureuse¹, en érigeant de part et d'autre du détroit deux figures de l'attente, cette fileuse-épistolière épiant avidement les signes² et, lui faisant face, un nageur impuissant assis sur un rocher, le regard tendu vers la rive lointaine dont le séparent les flots hostiles³. Ne pouvant franchir physiquement l'espace, il le fait en esprit. Il occupe, dit-il, sa pensée à se remémorer les premiers temps de son amour :

*Interea, dum cuncta negant uentique fretumque,
Mente agito furti tempora mei.*⁴

La longue attente imposée par la tempête pousse en effet les jeunes gens à combler le manque qu'ils éprouvent, en convoquant, dans le discours qu'ils se font à eux-mêmes avant de le livrer à l'aimé, le souvenir des rencontres passées et la fébrile anticipation des retrouvailles à venir. Ainsi le présent où se meut la conscience, temps de la pensée et de l'énonciation, s'épaissit-il de la représentation de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore⁵. Le discours des amants séparés fait place aux trois modes du temps dont Saint Augustin, au livre XI des *Confessions*, affirmera qu'il serait plus juste de les nommer « le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur » :

*Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non uideo, praesens
de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens
de futuris expectatio.*⁶

Le désir insatisfait distend la pensée en amont et en aval du temps de l'énonciation et donne la mesure de l'intervalle de l'absence, la *mora*, que la parole tend à abolir en embrassant les temps passé, présent et à venir, comme elle rapproche les êtres dans la relation qu'elle instaure. Sans doute est-ce de ce subterfuge que résulte un apaisement passager des tourments de l'attente⁷, immédiat pour le scripteur de la lettre, différé pour son destinataire, si du moins il

¹ Le terme *mora*, dont G. Rosati (1996) note la fréquence incomparable dans les deux lettres, conclut également la lettre de Léandre et celle d'Héro. *Hér.*, XVIII, 217-218 : *Interea pro me pernoctet epistula tecum, / Quam precor ut minima prosequar ipse mora.* « Cependant, qu'à ma place cette lettre passe la nuit avec toi ; ce que j'implore, c'est de la suivre moi-même au plus court délai. » ; *Hér.*, XIX, 209-210 : voir ci-après.

² Cf. v. 151-152 : *Sternuit en lumen (posito nam scribimus illo), / Sternuit et nobis prospera signa dedit.* « Voici que le flambeau a pétillé – car j'écris à sa lueur – il a pétillé, me donnant ainsi un heureux présage. »

³ *Hér.*, XVIII, 29-30.

⁴ *Ibid.*, 53-54 : « Cependant, puisque vents et mer me refusent tout, je revis en esprit les premiers temps de mes larcins. »

⁵ L'utilité de ce procédé est évidente en ce qui concerne la distribution des informations narratives.

⁶ Saint-Augustin, *Confessions*, XI, XX, 26 : « Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon ces trois modes du temps, et je ne les vois pas ailleurs : le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est la vision ; le présent du futur, c'est l'attente. »

⁷ L'auteur des *Tristes* et des *Pontiques* dit à maintes reprises le réconfort qu'il puise dans la rédaction des poèmes qu'il adresse à ses proches.

partage les souffrances de la séparation. Héro, qui sait que Léandre se languit d'elle, conclut la lettre qu'elle lui expédie en formulant le vœu suivant :

*Interea quoniam nanti freta peruia non sunt,
Leniat inuisas littera missa mora.*¹

L'exemple de ces deux amants nous a fait aborder le discours prononcé dans le temps de l'attente sous la forme pathétique que revêt l'élégie ovidienne dans le recueil des *Héroïdes*. Mais le temps peut aussi s'écouler en bavardages plus légers, de ceux qu'évoquent Properce lorsqu'il se rappelle les messages de Cynthia que lui rapportaient naguère ses tablettes perdues, protestations jalouses, invitations...

*et quaecumque dolens reperit non stulta puella,
garrula cum blandis ducitur hora dolis.*²

De ce ton badin, il faut plutôt chercher la trace dans *les Amours*, et l'on n'y trouvera pas de meilleure illustration du discours suscité par l'attente que l'élégie I, 6, dont nous allons reprendre l'analyse. Communication factice (le portier est invisible et aussi sourd que les battants de la porte), elle nous conduira du discours adressé au *carmen* qui transcende la *mora* et sublime l'attente.

Rien, on le sait, n'éprouve aussi souvent la patience de l'amant élégiaque que les stations – *morae*, écrit Properce³ – devant une porte close. Dans le traitement qu'il affecte au motif du *paraklausithyron*, en *Am.*, I, 6, nous avons insisté sur le procédé expressif auquel Ovide recourt pour marquer tout à la fois la longueur de l'attente et la fuite inexorable du temps. Les efforts rhétoriques du poète-amant sont entrecoupés d'exhortations en forme de refrain : *Tempora noctis eunt ; excute poste seram*. La périodicité arithmétique de ce refrain (tous les huit vers à cinq reprises) figure la marche de la nuit, laquelle s'achève trop rapidement par l'apparition de Lucifer, étoile du matin⁴. Ainsi le discours de Nason matérialise-t-il l'écoulement du temps, prolongeant du soir jusqu'à l'aube la vaine supplique au portier⁵. Cependant, l'obsédante ritournelle, en segmentant l'élégie en strophes, lui confère un caractère lyrique qui l'apparente à certains chants rituels. Cette structure évoque deux modèles dont Ovide a pu s'inspirer. Il s'agit du *carmen* 61 de Catulle et de la *Bucolique* VIII de Virgile.

¹ *Hér.*, XIX, 209-210 : « En attendant, puisque le détroit n'est pas praticable aux nageurs, puisse la lettre que je t'envoie adoucir une attente odieuse. »

² Properce, III, 23, 17-18 : « et tant de choses que sait trouver une femme qui se plaint et qui n'est point sotte, quand elle passe une heure à bavarder avec ruses et caresses. »

³ Cf. Properce, I, 16, 39-40 : [...] *me tam longa raucum [...] querela / sollicitas triuio peruigilare moras*, « que, la voix rauque à force de me lamenter, je passe sur un carrefour des nuits d'inquiétude et d'insomnie. »

⁴ *Ibid.*, 65 : *Iamque pruinosis molitur Lucifer axes*, « Et déjà, glacée, l'Étoile du matin fait avancer son char. »

⁵ La durée de ces séjours sur le seuil, qui se prolongent du soir au matin, est un motif de plainte de l'amant dans le *paraklausithyron* de Properce, en I, 16, 23-24 et 39-40.

Virgile a conçu deux refrains pour rythmer cette églogue, où se succèdent les chants des bergers Damon et Alphésibée. Le chant de Damon débute avec le lever de Lucifer. C'est une plainte d'amant, trompé par une belle qui épouse un rival. Elle est sans cesse relancée par une incitation au chant : *Incipe Maenaios mecum, mea tibia, uersus*, « Commence avec moi, ô ma flûte, les vers du Ménale. »¹. La situation de Nason en *Am.*, I, 6 est comparable à celle de l'amant à qui Damon prête sa voix, puisqu'il souffre lui aussi d'être exclu. La comparaison des refrains met toutefois en lumière les particularités génériques. À la différence de la bucolique, qui épouse le rythme du jour et s'achève avec le soir, l'élégie érotique est un chant de l'ombre. Les amours furtives du poète-amant produisent une plainte qui s'élève dans la nuit et s'interrompt avec le jour. D'autre part, tandis que la flûte et le Ménale suggèrent l'Arcadie de convention qui inspire les joutes poétiques des pâtres virgiliens, la demande pressante d'ouvrir la porte ainsi que la mention des éléments qui composent le système de fermeture manifestent les prétentions de l'élégie au réalisme, et rappellent ses visées pragmatiques.

La réplique d'Alphésibée offre une structure presque identique à celle du chant de Damon. C'est maintenant une amante qui se livre à des pratiques magiques pour ramener à elle son amant parti à la ville. Un refrain à valeur incantatoire scande la cérémonie : *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*, « Ramenez de la ville chez moi, ô mes incantations, ramenez Daphnis. »². Faut-il attribuer aux vertus de ce refrain le retour de l'amant, dont l'annonce clôt ce second chant ? Rien, dans l'églogue VIII ne le contredit. Si la poésie arcadienne peut héberger pareille sorcellerie, pourquoi le poète-amant s'interdirait-il l'usage incantatoire d'une formule dont il espère la satisfaction de ses vœux ? On sait que Nason, jouant sur l'ambiguïté du mot *carmen*, « poème » ou « incantation », vante en *Am.*, II, 1 la capacité de sa poésie à triompher du verrou enfoncé dans la porte, *inserta posti sera*³. La pièce I, 6 des *Amours* fait pourtant une démonstration ironique de l'inefficacité du *carmen* élégiaque. Pas plus qu'à son argumentaire, le portier ne se laissera prendre aux modulations lancinantes de la requête du poète-amant.

Le second modèle qui a pu commander l'inspiration d'Ovide, le *carmen* 61 de Catulle, est un épithalame en l'honneur de Junie et Manlius Torquatus. Un chœur de jeunes gens et de jeunes filles fait cortège à la nouvelle épouse depuis la sortie de la maison paternelle jusqu'à la chambre nuptiale, dans la maison de Manlius. La première partie du chant se déroule de-

¹ *Buc.*, VIII, 21, 25, 28, 31, 36, 42, 46, 51, 57.

² *Ibid.*, 68, 72, 76, 79, 84, 90, 94, 100, 104. Pour ce refrain, Virgile s'inspire de l'*Idylle* II de Théocrite, « Les magiciennes ».

³ *Am.*, II, 1, 27-28.

vant le seuil de la jeune fille. La mariée est appelée aux cris de « ô Hyménée Hymen, ô Hymen Hyménée ». Cependant la pudeur la retient. On la presse de paraître : *Sed moraris, abit dies*, « Mais tu te fais attendre, le jour fuit. » (v. 94). Ainsi naît un refrain qui accompagne la cérémonie :

... *Sed abit dies ;*
*Prodeas, noua nupta.*¹

Par la mention de la fuite du temps (le soir est venu, la journée va s'achever) et l'exhortation qui suit (la mariée est priée d'avancer sur le seuil de sa maison), il présente des similitudes avec la rengaine de Nason, qui pourrait en être un calque parodique.

En introduisant dans le *paraklausithyron* des *Amours* une formule qui suggère un cri traditionnel des cérémonies nuptiales ou le refrain d'un célèbre épithalame de Catulle, Ovide ritualise l'épreuve sur le seuil. Celle d'*Am.*, I, 6 devient une sorte de cérémonie de consécration de l'amant élégiaque. Voué à l'*amor furtiuus* et non à la *Venus bona* que célèbre le poème de Catulle, Nason accomplit un rituel inversé. D'une part, il substitue à la mention de la journée civile (*dies*), qui convient à un acte officiel, l'évocation des heures nocturnes réservées aux amours clandestines (*tempora noctis*). D'autre part, le chant d'hyménée commence avec l'ouverture de la porte et la sortie de la mariée sur le seuil de la maison paternelle – *Claustra pandite ianuae ; / Virgo, ades*² –, pour se refermer en même temps que les portes de la chambre nuptiale : *Claudite ostia, uirgines ; / Lusimus satis*³. D'un seuil à l'autre s'accomplit le destin de la vierge devenant matrone. Le temps passe utilement et le chant annonce la promesse d'une nouvelle génération. Dans le poème des *Amours*, il s'enfuit en pure perte, sans que le seuil se franchisse, sans que l'amant soit conduit à la chambre de la *puella* dans un mouvement contraire à l'ordre des cérémonies nuptiales, sans que se prête aux épousailles la *puella* qui en d'autres temps refusera de porter un enfant⁴. Alors que l'épithalame s'achève (*Lusimus satis*) pour laisser place à l'œuvre d'amour, d'ailleurs désignée comme un devoir (*munere assiduo*, v. 234), l'élégie prend fin avec la déposition d'une couronne sur le seuil indifférent aux prières.

En commençant son poème, Catulle invitait Hymen à ceindre ses tempes d'une couronne de marjolaine avant de présider à la cérémonie du mariage. Inversement, Nason, avant

¹ Catulle, 61, 94-95, 109-110, 119-120 : « Mais le jour fuit ; sors nouvelle épouse ». Le début du refrain est repris quand le chœur appelle le jeune époux dans la chambre où l'attend la mariée (v.199).

² *Ibid.*, 76-77 : « Ouvrez la clôture de la porte ; jeune fille, parais. »

³ *Ibid.*, 231-232 : « Fermez les portes jeunes filles ; nous avons assez joué. »

⁴ Cf. l'avortement de Corinne en *Am.*, II, 13 et 14.

de quitter le seuil de la *puella*, se défait de la couronne qu'il portait et la charge de témoigner au matin de son vain séjour à sa porte :

*Tu dominae, cum te proiectam mane uidebit,
Temporis absumpti tum male testis eris.*¹

Tandis que l'épithalame effectue la cérémonie du mariage et se tait après avoir appelé sur le jeune couple la promesse d'un bonheur durable et fécond, *Am.*, I, 6 signe l'échec d'une performance. Impuissante à conduire l'amant dans le lit de sa belle, l'élégie se prend pour sa propre fin. La couronne qui la symbolise est déposée sur un seuil à qui sont finalement adressés les vœux destinés au couple dans le *carmen* 61. Lui et son implacable gardien sont priés de se bien porter, comme pour garantir la perpétuation d'un genre qui enregistre diligemment le triste temps des attentes déçues².

On voit par cet exemple que le discours, fût-il adressé, peut n'être qu'un prétexte à faire entendre les doux accents de la plainte dont l'élégie fait sa spécialité. La pièce I, 3 de Properce montre sans ambiguïté que l'attente explorée est le terreau du genre élégiaque. Le poète, tardivement rentré, a surpris Cynthia dans son sommeil. Réveillée, elle lui dit sur le ton du reproche comment elle occupe ses veilles solitaires :

*O utinam talis perducas, improbe, noctes,
me miseram qualis semper habere iubes !
Nam modo purpureo fallebam stamine somnum
rursus et Orphea carmine, fessa, lyrae ;
interdum leuiter mecum saepe deserta querebar
externo longas saepe in amore moras,
dum me iucundis lapsam sopor impulit alis.
Illa fuit lacrimis ultima cura meis.*³

¹ *Am.*, I, 6, 69-70 : « Au matin, lorsque ma maîtresse te verra gisante à terre, tu lui porteras témoignage du temps mal employé. »

² *Valere*, aux vers 71, 72 et 74 fait allusion au *limina iam nostris ualeant lacrimantia uerbis* de Properce, en III, 25, 9. Mais on n'est pas ici dans le cadre d'une *renuntiatio amoris* (cf. Cairns, 1972, p. 79-82). Il pourrait certes être employé par antiphrase. Il n'empêche qu'un obstacle robuste est aussi nécessaire à la production de l'élégie qu'un mariage officiel à la procréation d'enfants légitimes. Il nous semble juste d'entendre le verbe au sens fort qu'il a dans le souhait final de Catulle au jeune couple (v. 234-235) : *Munere assiduo ualentem / Exercete iuuentam*, « que votre jeunesse robuste accomplisse assidûment le devoir d'amour. » Un intéressant commentaire métapoétique de J. Dangel (1999, p. 109) au « uale » qu'Eurydice adresse à Orphée en *Mét.*, X, 62 interprète la formule d'adieu en la rapprochant du verbe *laetari*, qui suggère la dilatation que produit la joie, par analogie au modèle étymologique grec qui met en relation χέω et χαίρω (références dans la note 64). Une telle connotation, dans le cas qui nous occupe, associe à la vigueur des agents matériels de la séparation la dilatation, l'expansion, chez Ovide somme toute joyeuse, de la *querela* poétique qu'ils occasionnent.

³ Properce, I, 3, 39-46 : « Puisses-tu, misérable, puisses-tu passer des nuits comme celles que tu me fais passer sans cesse, infortunée que je suis ! Pour tromper le sommeil, je filais de la pourpre ; lasse, je reprenais la lyre orphique et mes chants ; et par moments, d'une voix faible et plaintive, je me disais à moi-même mon abandon ; je songeais à ces longues et fréquentes absences pour un amour étranger ; enfin je glissais vers le sommeil : il me poussa de ses douces ailes, mettant fin à mes larmes et à mon souci. »

Nous nous occupons ici du temps du discours élégiaque. Mais il est remarquable que le même Properce, en III, 3, 20, définisse l'élégie comme la lecture qu'on fait dans l'attente de l'amant. Apollon rappelle au poète que son lot est d'écrire le livre *quem legat exspectans sola puella uirum*.

Cette plainte intermittente (*interdum*) qui succède à la poésie orphique et au travail de la pourpre et que la savante maîtresse de Properce module d'une voix faible (*leuiter*), ce soupir motivé par les longs tourments d'une vaine attente (v. 44), n'est rien d'autre que l'élégie, dont le charme opérant assoupit la douleur¹.

Le temps de l'élégie

Nous avons observé que le discours passionnel conditionne la représentation du temps dans l'élégie, en la suspendant aux avatars de la jonction. Les péripéties de la relation amoureuse introduisent des fractures dans le flux temporel et conduisent le sujet élégiaque à éprouver la durée sous la forme de segments, qu'il désigne moins expressivement en recourant au lexique de la mesure du temps qu'en employant un terme indicatif de la sensibilité de l'énonciateur : *mora*.

Ce « retard » ou ce « délai », dont nous avons constaté qu'il est souvent l'objet et l'enjeu du discours élégiaque, prend sa source dans le présent de l'énonciation. Il se définit en rétention et / ou en protension, par rapport aux points de bascule des états de la jonction qui bornent le champ de présence du discours. De la forme qu'épouse le poème élégiaque, en mimant le plus souvent une performance oratoire de l'amant, il résulte que la production du temps diégétique est assumée au travers d'une énonciation ponctuelle, par la mémoire et l'attente de l'énonciateur. Les lettres des *Héroïdes* résultent de l'application de cette contrainte énonciative. Une histoire célèbre est rapportée d'un point de vue original. Elle est soumise aux déformations prismatiques qu'implique un double choix, portant, d'une part, sur le personnage qui prend en charge le récit, d'autre part, sur le point d'ancrage temporel de l'énonciation dans la diégèse. La détermination de ce point d'ancrage intéresse directement la réflexion que nous poursuivons dans ce chapitre. Nous y reviendrons pour conclure sur le traitement de la temporalité dans l'élégie.

Cependant, il nous faut distinguer le recueil des *Héroïdes* et celui des *Amours*. Tandis que l'un offre une collection de textes autonomes, la structure du second implique de mettre en relation les discours successifs qui le composent, pour appréhender l'histoire des amours de Nason. Chacune des pièces, en tant qu'elle est une « scène », est dotée d'une temporalité propre, mais elle apporte également sa contribution à un ensemble narratif dont la cohérence

est indéniable au plan thématique. La question, que nous traiterons en priorité, est de savoir si l'unité de la diégèse résiste à la fragmentation du récit, ce qui tendrait à prouver que la succession des faits organise la distribution du recueil, ou si la chronologie diégétique se dilue, voire se disloque dans la multiplicité des situations de discours, auquel cas il nous faudra chercher quelle forme de la temporalité, de préférence au temps chronique, exerce sa loi sur l'ordonnement des *Amours*.

• *Temps diégétique et temps du récit dans les Amours*

1. *Ellipses et anachronies*

On sait que les prières, les querelles et les plaintes amoureuses constituent le programme discursif d'un recueil élégiaque. Or, dans le cadre d'une fiction unifiée comme celle des *Amours* qui, à la suite des ouvrages de Gallus, Tibulle ou Propertius, content les aventures sentimentales du poète-amant, le lecteur moderne attend que la suite de performances oratoires lui découvre, au fil de la lecture, une histoire dont elles distribueraient le récit sous forme d'épisodes, et qui éclairerait en retour les situations de discours successives. Nason semble promettre cet agencement narratif, lorsqu'il définit la matière de son recueil en des termes qui annoncent une imitation parodique du modèle épique :

*Resque domi gestas et mea bella cano.*²

On peut donc imaginer que les *Amours* réalisent, à l'imitation de l'épopée, un récit d'actions « héroïques » plus ou moins respectueux de la chronologie diégétique³. Or nous avons vu au

¹ G. Rosati (1992, p. 86) suggère la productivité générique de ces quelques vers où Cynthia dit sa plainte lorsqu'il déclare qu'on pourrait à bon droit les définir comme « une petite *héroïde* ».

² *Am.*, II, 18, 12 : « Et je chante mes exploits domestiques et mes propres combats. »

On sait que ce vers parodie Horace, *A.P.*, 73, où il définit la matière qui s'accorde au rythme épique : *Res gestae regumque ducumque et tristia bella*. Ovide exploite dans sa transposition une métaphore qui se rattache au thème de la *militia amoris*. *Bella* est le mot qui désigne les expéditions amoureuses de Nason, en I, 9, 45 et les *res domi gestae* font songer aux luttes érotiques où le poète-amant excelle. La formule évoque encore la distinction entre temps de paix et temps de guerre, comme dans les formules consacrées *uel domi uel belli* ou *domi militiaeque*, avec lesquelles Ovide joue également (cf. W. Stroh, 1971, p. 142, n. 5). Elle pourrait presque être lue comme la programmation d'une *Odyssée* et d'une *Iliade* travesties, l'ordre homérique étant inversé selon un principe caractéristique de la parodie. Le poète-amant renouvellerait les exploits guerriers d'Ulysse sous les remparts de Troie pour pénétrer dans la forteresse bien gardée de la *puella*. Il lui faudrait encore la vigueur du héros grec pour surmonter, dans la place, l'épreuve des prétendants. Il est évident que l'élégie ovidienne ne prétend pas assumer un programme narratif aussi ambitieux que celui des épisodes homériques qui se prêteraient à la transposition. L'intention parodique se satisfait d'allusions. Retenons de l'expression *res domi gestae et bella* qu'elle souligne la bipolarité de l'élégie, alternant effectivement les temps de paix et les temps de guerre, le miel des plaisirs érotiques et les luttes amères.

³ L'ordre du récit épique n'est pas rigoureusement chronologique. G. Genette (1972, p. 79) rappelle qu'après l'*Iliade*, « le début *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des *topoi* formels du genre épique. » Mais les anachronies sont identifiées, de sorte que l'ordre des faits peut toujours être recomposé.

chapitre I, lorsque nous étudions à grands traits les structures narratives du recueil des *Amours*, que l'élégie subjective ne s'astreint pas à la représentation d'une action une et cohérente, et qu'elle offre si peu de repères temporels qu'elle met en échec les exégèses biographiques. Faisons rapidement le détail des lacunes et des étrangetés qui maintiennent les amours de Nason dans une temporalité floue¹.

Nous avons indiqué l'ellipse remarquable, qui, au début du livre I, laisse dans l'ombre la rencontre amoureuse, omettant une scène si prisée des genres narratifs et dont dépend le destin élégiaque de Nason². Le récit de la relation avec la *puella* débute donc par un contrat, énoncé en I, 3, lequel stipule qu'en cas d'acceptation, cette *puella* que Nason vient de rencontrer – *nuper* au vers 1 – sera le sujet du recueil qu'il s'apprête à composer. De la juxtaposition, sans transition, des pièces suivantes, le lecteur infère que l'interlocutrice d'I, 3 a souscrit à la proposition du poète et qu'une familiarité suffisante s'est établie entre eux pour que l'amant puisse en I, 4, revendiquer un droit de propriété sur ses baisers et user avec elle d'un ton si directif ; que cette *puella* est la Corinne qui comble son amant par un après-midi d'été, en I, 5 ; qu'elle est devenue cruelle avec le temps et qu'elle n'a plus de scrupule, en I, 6, à laisser le poète se lamenter sur son seuil, auprès d'un portier bien connu de lui³, etc. Les événements auxquels se rapportent les discours successifs font supposer une relation durable, sans qu'il y ait jamais aucune indication du temps écoulé.

Le livre II inaugure un cycle voué aux infidélités. Corinne, qui n'a été nommée qu'en I, 5 et en I, 11, mais qui pouvait logiquement incarner toutes les jeunes femmes du livre I, acquiert dans ce second livre une présence mieux attestée, tout en entrant en concurrence avec de nombreuses rivales⁴. C'est sans nul doute à son intention que Nason formule cette plainte, en II, 5 :

¹ Nous recourons à la terminologie genettienne en utilisant les termes d'*ellipse* et d'*anachronie*. Ils sont définis dans « Discours du récit », *op. cit.*, aux chapitres « Ordre » et « Durée ». Les ellipses que nous signalons sont des ellipses *implicites*, « que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative » (p.140). Les anachronies sont « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (p. 79). L'élégie II, 12 des *Amours* pourrait se lire comme une scène renvoyant à un événement antérieur, et qui viendrait combler une lacune du récit (ce que Genette nomme *analepse interne homodiégétique* à fonction *complétive*). Les élégies III, 11, 12 et 14 auraient le même statut, à moins qu'on préfère considérer l'élégie II, 19 comme une anticipation de la fin des amours de Nason et Corinne. On aurait alors affaire à une *prolepse externe*, puisque, du point de vue de l'histoire d'amour, la scène se situerait au-delà de l'instant sur lequel s'achève le récit de Nason, qui laisse en suspens sa relation avec Corinne, en III, 14.

² Il n'y a pas non plus de scène de la rencontre dans les recueils de Tibulle et de Propertius, qui débutent *in medias res*.

³ Il rappelle, au vers 21, la grâce qu'il a obtenue pour lui *quondam*, un jour. Plus loin, en I, 11, Nason affirmera pareillement l'ancienneté de sa relation avec Napé, en mentionnant les fréquents services qu'elle lui a rendus.

⁴ Cf. II, 2 et 3 ; 4 ; 7 et 8 ; 10 ; 19.

*Ei mihi, perpetuum nata puella malum.*¹

La plupart des élégies qui suivent font référence à la jeune femme, et certaines lui sont adressées². Dans cette nouvelle succession de péripéties indatables, mais qui admettent un enchaînement chronologique, le poète introduit une incongruité. C'est, stratégiquement placé au cœur du recueil³, le chant de victoire de l'amant qui prétend avoir triomphé de toutes les résistances et tenir enfin Corinne dans ses bras, *in nostro sinu*. S'il fait allusion à l'union charnelle, il faut supposer que nous nous trouvons en présence d'une analepse. Les élégies antérieures à II, 12 ont en effet donné l'assurance que Corinne accordait parfois ses faveurs au poète. Quant à résoudre la difficulté de chronologie en donnant à la déclaration de Nason une interprétation symbolique – elle inaugurerait un temps de paix et de joies durables –, la suite des événements s'y oppose. L'avortement évoqué en II, 13 et 14 signifie le refus féminin de l'engagement⁴ ; les plaintes de II, 16 et 17 manifestent l'indépendance de Corinne ; enfin, l'élégie II, 19 adresse des conseils à une nouvelle amante⁵, rejetant sans préavis Corinne et ses stratégies amoureuses dans un passé révolu⁶.

Le livre III néglige la conquête de II, 19 (sans nul doute un rôle d'utilité permettant à Ovide de mettre dans la bouche de Nason un exposé sur les ruses féminines, qui fasse partiellement écho aux préceptes de la *lena*). L'amant demeure frivole, toujours en quête de nouvelles aventures. Les élégies III, 2 et 7 ne laissent pas de doutes sur les libertés qu'il prend avec l'engagement contracté en I, 3. Cependant Corinne, dont le règne semblait achevé, exerce à nouveau sa domination tyrannique. Elle seule peut inspirer la *uariatio* sur le thème catullien du *odi et amo*, en III, 11. Elle seule cause le désespoir de l'amant fidèle (!) en III, 12, et l'on peut encore penser que les consignes désabusées de l'élégie III, 14 lui sont adressées. Ce retour de Corinne ne s'admet qu'au prix d'une nouvelle ellipse, le poète ayant négligé de mentionner quelque *discidium* survenu au cours de leur relation, ou d'une nouvelle analepse, les pièces III, 11, 12 et 14 renvoyant à une époque antérieure à celle que postule l'élégie II,

¹ *Am.*, II, 5, 4 : « femme née pour faire, hélas ! mon malheur à jamais. »

² Corinne est mentionnée en II, 6 ; 8 ; 11 ; 12 ; 13 ; 17 ; 19. Les élégies II, 7 et 14 lui sont nécessairement adressées.

³ Le centre parfait est l'élégie II, 10.

⁴ La destruction du fruit de cette union peut se lire comme l'expression du refus, dans l'élégie, de la dimension généalogique si essentielle aux cycles épiques.

⁵ *Am.*, II, 19, 19 : *tu quoque, quae nostros rapuisti nuper ocellos*, « toi aussi, qui viens de charmer nos yeux ». La formule fait écho au vers 1 de l'élégie I, 3. C'est en quelque sorte une nouvelle version du contrat amoureux qui est ici donnée. La première insistait sur l'engagement moral ; la seconde définit les modalités pratiques de la relation.

⁶ Comme l'indiquent les temps verbaux aux vers 9-18. De même, en III, 7, les joutes érotiques avec Corinne sont au rang des souvenirs (v. 25-26).

19. À moins encore que ce ne soit la pièce II, 19 qu'il faille considérer comme une prolepse, une anticipation débordant largement le cadre du récit des amours de Nason.

Est-il nécessaire de dénoncer la vanité de ces rationalisations ? Ou elles supposent une négligence dans la composition du recueil, ce que nous paraît démentir l'épigramme liminaire des *Amours*, ou elles prêtent à un auteur qui n'en est pas avare une facétie qui consisterait à entraîner son lecteur dans un parcours narratif labyrinthique, pour mieux exhiber la nature ludique de l'écriture élégiaque. Certes nous devons admettre, comme nous l'avons déjà fait, qu'Ovide brise sciemment l'illusion d'un récit véridique. Ne le fait-il pas de manière magistrale dans l'élégie III, 13¹ ? Mais il nous semble que le défaut de chronologie, d'autant qu'il n'est pas spécifique au recueil des *Amours*, appelle une autre interprétation. Si les ellipses y brisent la continuité temporelle, si les anachronies l'abolissent, c'est qu'une conception différente de la temporalité y est à l'œuvre, dont il nous faut découvrir les principes.

2. *L'aspectualité dans les Amours : mode duratif et mode itératif*

L'achronicité délibérée du récit des *Amours* traduit une manière d'être dans le temps, qui appartient en propre à l'amant élégiaque. Nous avons évoqué sa hantise du temps chronique, dont le flux entraîne dégradations et pertes irrémédiables, son désir de s'en affranchir par l'affirmation de l'incorruptibilité de sa passion, mais aussi le besoin obsessionnel de fusion, qui le conduit à détailler les moments où il jouit de la présence de l'être aimé et ceux où il pâtit de sa disparition. Il y a dans ces deux tendances, d'une part à se tenir hors de l'emprise du temps en donnant à son amour la mesure de l'éternité, d'autre part à circonscrire sa pensée dans le cercle étroit de la *mora*, une apparente contradiction. Nous allons voir que cette contradiction s'exprime et se résout tout à la fois, dans l'établissement du régime aspectuel qui gouverne le récit des amours de Nason.

Partons du besoin d'aimer toujours et d'écarter ainsi la fatalité de la finitude humaine. Les déclarations de Nason cumulent la promesse d'une fidélité irréductible (*Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris*²) et d'une union prolongée dans un futur sans borne par la grâce des

¹ L'élégie III, 13 se soustrait résolument au cadre fictionnel des *Amours* en mettant en scène, semble-t-il, l'auteur et son épouse, dans un lieu déterminé géographiquement et historiquement, la cité des Falisques, à une date précise, le jour de la fête de Junon. M. Labate (1999, p. 141-143) signale « l'effet explosif » de ce poème, qui prépare, par une rupture de la convention élégiaque, la « sortie » de la fiction érotique et l'évolution vers un autre genre. Avec cet *excursus* en dehors du champ des *Amours*, dans un domaine qui sera précisément celui des *Fastes*, le poète ne signifie-t-il pas par contraste que, pas plus qu'il n'est soumis aux lois du mariage, le monde de Corinne n'est régi par la succession immuable des jours, telle qu'elle est consignée dans le calendrier ?

² *Am.*, I, 3, 16 : « C'est toi, tu peux m'en croire, qui seras toujours l'objet de mes soins. » La promesse est répétée en II, 17, 33-34 en des termes qui soulignent de façon plus explicite le lien entre l'amour et l'activité poétique.

vers immortels qui l'auront célébrée (*Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*¹). Cette disposition affective et morale du poète-amant a pour effet d'installer le récit de ses amours dans un régime duratif. Sa passion ne doit pas connaître de fin, quelque sens qu'on donne au terme « passion » ; Nason n'accuse-t-il pas, en effet, la maîtresse infidèle d'être née pour faire à jamais son malheur (*malum perpetuum*), elle dont la beauté demeure attractive en dépit de ses forfaitures, comme en témoigne encore l'élégie sur laquelle s'interrompt le récit des amours du poète². Le recueil s'emploie donc à traduire les modulations d'une relation dont la pérennité est admise pour principe, quand bien même les contrariétés font assaut. La longévité de l'amour s'y manifeste sans platitude, par la répétition de situations variées, d'actes de guerre ou d'entreprises de pacification, qui se succèdent constamment sans conduire à un terme. Le récit autodiégétique crée la durée par l'emploi du mode itératif, et brise la monotonie de la répétition en la soumettant au régime de l'alternance dont Nason a pris soin de proclamer qu'il était le moteur du désir. La temporalité narrative se trouve ainsi régie par les schémas aspectuels et rythmiques de la passion amoureuse, telle que l'éprouve le sujet élégiaque³. L'obstination à aimer assure le développement du récit, sans autres limites que celles qui favorisent la félicité de la communication littéraire⁴. Elle suscite la répétition des scènes et la répugnance à conclure, tandis que les oscillations du désir commandent le rythme des péripéties.

Le régime itératif est systématiquement élu par Nason lorsqu'il se remémore son passé amoureux. L'expérience de l'amant semble en effet s'acquérir par la répétition plus que par la diversité des situations et des comportements. C'est ainsi que la première scène de la fiction érotique des *Amours*, le banquet d'I, 4, met le poète à la torture quand il se souvient des avantages que procure aux couples libertins l'usage des *pallia* (v. 41) qui couvrent les convives. « Souvent », dit-il, « ma maîtresse et moi, pour ne pas différer la volupté, nous avons,

¹ *Ibid.*, 26 : « et toujours mon nom sera uni au tien. » (*Am.*, I, 10, 62 redit l'immortalité des vers pour amener la *puella* à de meilleurs sentiments : *Carmina quam tribuent, fama perennis erit*, « la renommée que donneront mes poésies sera éternelle ». L'expression *fama perennis* ne renvoie plus qu'à l'ambition personnelle du poète, en *Am.*, I, 15, 7-8.)

² Cf. *Am.*, II, 5 ; III, 3 ; III, 14.

³ Nous recourons pour cette analyse de la temporalité élégiaque à la sémiotique des passions, et nous appuyons sur un chapitre de l'ouvrage de J. Fontanille, *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, 1999, p. 63-90. L'auteur évoque les schémas rythmiques et aspectuels qui « procurent au déroulement d'une passion sa scansion propre, son « style » en quelque sorte, reconnaissable en l'absence de toute autre indication » (p. 68). Ces schémas signalent l'effet affectif tant à l'observateur extérieur qu'au sujet passionné lui-même, puisqu'ils sont la forme sensible directement perceptible de la passion (p. 69).

⁴ Ovide le suggère avec humour dans l'épigramme liminaire, qui rappelle le développement antérieur de l'*opus* en cinq livres.

sous la couverture qui nous cachait, mené jusqu'au bout le doux travail »¹. Le lexique révèle la classification opérée par la mémoire dans le matériau de l'expérience : en général, des adverbes fréquentatifs, *saepe*, *totiens*, *quotiens*, introduisent le rappel de faits constituant une série que l'événement qui motive le discours est susceptible d'accroître, à moins qu'il ne contraste avec elle.

Le recueil comporte de multiples exemples de ces récurrences inscrites dans le passé du locuteur². La vaine interpellation du portier réveille le souvenir des premiers temps où l'amant cherchait à se cacher de lui ; Napé reçoit la mission de porter un message à Corinne, parce qu'elle s'est souvent entremise avec succès ; la détresse de la *puella* qu'une teinture a malencontreusement rendue chauve suscite l'éloge de sa chevelure, dont le spectacle, à chaque entrevue, charmait les sens de son amant ; le récit humilié d'un fiasco sexuel s'exaspère du souvenir des prouesses maintes fois accomplies ; Corinne est accusée de provoquer, par sa jalousie, des querelles incessantes ; son indépendance multiplie les occasions de séparation ; ses caprices savamment orchestrés tourmentent périodiquement Nason et ravivent sa flamme.

Les exemples que nous avons cités renvoient à l'expérience personnelle de Nason. Il arrive encore que la récurrence soit programmée par le calendrier lui-même : l'élégie I, 13 s'adresse à la déesse Aurore qui, sur son char, ramène inévitablement le jour ; le retour annuel des fêtes de Cérès motive la plainte de III, 10.

Chacune de ces séries occasionnelles ou systématiques constituent la mémoire mobilisée par le locuteur, dans le cadre d'une énonciation singulière, commandée par une situation donnée. Le régime itératif n'est donc nullement incompatible avec l'aspect singulatif des performances qui composent le recueil des *Amours*.

Il est troublant de constater que les récurrences mentionnées, qui confèrent son épaisseur temporelle à la fiction des aventures de Nason, se confondent dans une large mesure avec la « mémoire topique » de l'auteur. Il nous semble en effet que le mode itératif fait souvent office de révélateur du *topos* élégiaque, dont la performance du poète-amant réalise, sur le mode singulatif, une *uariatio* ovidienne. Ainsi sont traités les motifs du gardien avec lequel il faut ruser (I, 6), de l'érotisme de la chevelure (I, 14), de l'inévitable séparation des amants (II, 16), de la jalousie féminine (II, 7), des ruses et perfidies de la *puella* (II, 19 ; III, 14), etc. L'élégie I, 9, qui a la particularité de prêter à Nason un discours sur le *topos* de la *militia amo-*

¹ *Ibid.*, 47-48 : *Saepe mihi dominaeque meae properata uoluptas / Veste sub iniecta dulce peregit opus.*

² Dans l'ordre, nous faisons référence à *Am.*, I, 6, 43-44 ; I, 11, 5-6 ; I, 14, 17 et 19 ; III, 7, 23-26 ; II, 7, 1-2 ; II, 16, 42 ; II, 19, 11-14 ; III, 14, 31 et 37.

ris et de réduire aux trois distiques finaux la référence à l'expérience directe du poète-amant, montre le passage de l'expression itérative qui signe le *topos* à celle qui édifie une biographie de l'amant. L'anaphore du fréquentatif *saepe*, aux vers 21 et 25, établit un parallèle entre les expéditions militaires mettant à profit le sommeil de l'ennemi, dont la dolonie homérique offre une prestigieuse illustration (v. 21-24), et les exploits nocturnes des amants (v. 25-26), dont un exemple sera fourni, dans la chute du poème, par les *nocturna bella* de Nason lui-même (v. 45).

Le mode itératif apparaît encore dans la formulation des règles du code élégiaque, qui définissent les conditions d'un amour durable. Les préceptes de la *lena* en fournissent un premier modèle. Le régime de frustration qu'elle recommande d'appliquer à l'amant s'exprime en des termes qui impliquent la répétition, sans exclure la diversification :

*Saepe nega noctes ; capitis modo finge dolorem,
Et modo, quae causas praebeat, Isis erit.*¹

Ou encore :

*Et, quasi laesa, prior nonnumquam irascere laeso.*²

Nason lui-même exige la mise en pratique du code en usant de tournures identiques :

*Tu quoque, quae nostros rapuisti nuper ocellos,
Saepe time insidias, saepe rogata nega
Et sine me ante tuos proiectum in limine postis
Longa pruinosa frigora nocte pati.*³

Son discours à la *puella* justifie pleinement la fréquence du mode itératif dans l'élégie, puisqu'il dépend de la répétition des comportements prescrits et des situations qu'ils engendrent que la passion perdure :

*Sic mihi durat amor longosque adolescit in annos.*⁴

Il nous reste une observation à faire quant aux applications de l'aspect itératif dans le recueil des *Amours*. Les répétitions que nous avons mises en lumière ne peuvent pas toujours s'interpréter comme les éléments d'un procès unique, l'histoire d'une passion exclusive dont le recueil livrerait le récit. L'itération prend un tour plus subversif qui justifie le titre du re-

¹ *Am.*, I, 8, 73-74 : « Souvent refuse tes nuits : tantôt invoque une prétendue migraine, et tantôt Isis sera là, pour te fournir un prétexte. »

² *Ibid.*, 79 : « Et quelquefois, si tu as blessé ton amant, mets-toi la première en courroux, comme s'il t'avait blessé. »

³ *Am.*, II, 19, 19-22 : « Toi aussi, qui viens de charmer nos yeux, crains souvent un piège, repousse souvent mes propositions et laisse-moi, couché sur le seuil de ta porte, endurer pendant une longue nuit le froid et les frimas. »

⁴ *Ibid.*, 23 : « C'est ainsi que mon amour se fortifie et grandit pour de nombreuses années. »

cueil, *Amores* au pluriel, quand elle se manifeste, comme nous l'avons déjà souligné, par la prolifération des objets d'amour. Les élégies II, 4 et II, 10 en donnent une illustration. La première peint les attraits féminins dans leur diversité et présente un Nason incapable de leur résister. La multiplicité des occasions que lui offrent les beautés romaines opère, ici encore, en faveur du régime duratif de la passion amoureuse :

*Centum sunt causae cur ego semper amem.*¹

Il en est de même dans le second poème, qui offre une variante de la répétition, sur le thème de la duplication de l'objet d'amour. Le poète se plaint à Vénus des tourments sans fin qu'accumule sur lui une double passion :

*Quid geminas, Erycina, meos sine fine dolores ?
Non erat in curas una puella satis ?
Quid folia arboribus, quid pleno sidera caelo,
In freta collectas alta quid addis aquas ?*²

L'incessante reconduction de l'état amoureux qui se manifeste dans ces élégies n'est sans doute que l'expression, outrée à des fins humoristiques, d'un penchant élégiaque déjà présent, nous l'avons dit, dans le recueil de Tibulle (ne voit-on pas le poète y célébrer Délia, Marathus, Némésis, et peut-être même la Glycéra d'Horace ?) et, de façon plus surprenante, dans celui du fidèle Properce (II, 22, 17-18). L'élégie II, 4 d'Ovide opère incontestablement une amplification des vers 5-12 de cette confession, tandis que l'élégie II, 10 en développe les vers 1-2 et 35-42. Mais le recueil de Properce dénonce finalement ceux qui portent leurs hommages à de multiples amours, « quand il suffit d'une femme pour vous accabler de maux »³, alors que Nason assume pleinement son vice (*uitium*) et n'a pas d'autre souhait que celui, « lorsque viendra la mort, de sentir [ses] membres se glacer au milieu même de l'acte d'amour » (*Am.*, II, 10, 36)⁴. Les pièces II, 4 et II, 10 des *Amours* font ainsi la démonstration de ce que la durée qu'exprime généreusement un *semper*, si elle ne s'obtient pas par la cons-

¹ *Am.*, II, 4, 10 : « Cent motifs font que j'aime toujours. »

² *Am.*, II, 10, 11-14 : « Pourquoi, déesse du mont Éryx, doubler mes tourments, dont je ne vois pas la fin ? Pour me mettre en souci, une seule beauté n'était-ce pas assez ? Pourquoi ajouter des feuilles aux arbres, des étoiles au ciel qui en est garni, des eaux nouvelles aux mers profondes ? »

³ *Am.*, II, 4 semble aussi ironiquement inspiré des reproches que Properce adresse aux amants volages, en II, 25, 41-46 : *Vidistis pleno teneram candore puellam, / uidistis fusco : ducit uterque color ; / uidistis quandam Argiua prodire figura, / uidistis nostras : utraque forma rapit ; / illaque plebeio uel sit sandycis amictu, / haec atque illa mali uulneris una uia est...* « Vous voyez une fille au teint délicat, d'une blancheur parfaite ; vous en voyez une brune et chacune vous séduit ; vous voyez passer quelque beauté grecque, vous voyez des Romaines et toutes vous ravissent ; manteau plébéien, manteau de pourpre, c'est tout un pour vous atteindre... ». Et le poète, chantre d'un seul amour, poursuit (v. 47-48) : ... *cum satis una tuis insomnia portet ocellis / una sit et cuius femina multa mala*, « quand il suffit d'une femme pour porter l'insomnie dans vos yeux et pour vous accabler de maux. »

⁴ *Cum moriar, medium soluar et inter opus.* D. F. Kennedy (1993, p. 60) commente l'équivoque de ce *medium... inter opus*, qui survient précisément au beau milieu de l'*opus*, du recueil.

tance dans l'attachement à un objet, peut du moins résulter de l'accumulation d'expériences similaires.

3. *Le rythme de l'élégie*

Au schéma aspectuel que nous venons d'étudier il faut adjoindre, pour rendre compte de la temporalité élégiaque, un schéma rythmique dont nous allons rapidement rappeler les résonances dans le recueil des *Amours*. Nous avons insisté sur le régime alternatif qui caractérise l'amour élégiaque, héritier du γλυκύπικρον de l'érotique grecque. À Rome, la passion de Catulle pour Lesbie a donné le ton d'un discours marqué par les traitements contrastés que la *puella* fait subir à son amant et par les états affectifs qu'ils provoquent en lui. Dans l'élégie, l'alternance des contraires organise la matière événementielle à laquelle le récit de l'amant se réfère, en même temps qu'elle conditionne la matière subjective de son discours, l'expression de ses sentiments. Ovide s'inscrit dans la tradition en appliquant à Nason les tiraillements du célèbre *odi et amo* catullien. L'élégie II, 9 met au centre des *Amours* une prière en forme de palinodie, adressée à Cupidon, le dieu volage qui, au gré de son caprice, donne et refuse les joies de l'amour. Le poète, après une courte révolte (v. 1-24), se soumet à son emprise. Il se dit prêt à accepter les tourments indissociables des plaisirs, et le confirme dans l'élégie suivante. On le voit donc exprimer quelquefois les oscillations de sa passion, toujours sûr cependant que la haine ne peut triompher de l'amour¹. On le voit encore, en *praeceptor amoris*, vanter, à la suite de la *lena* d'I, 8, les heureux effets sur le désir masculin de l'alternance des mauvais traitements et des caresses², et en faire dépendre la durée de la passion.

Il est utile, pour compléter notre étude du rythme alternatif et de sa mise en place dans l'histoire d'amour élégiaque, de nous reporter à l'enseignement de Nason dans l'*Art d'aimer*. Nous avons décrit l'action ambivalente du temps sur la passion. Le *praeceptor amoris* insiste sur la nécessité de déployer des artifices pour en assurer la durée : *Arte perennat amor*³. Le désir une fois suscité, l'art consiste à en maintenir la tension. C'est précisément la fonction des traitements contrastés.

Au temps de la conquête correspondent les prescriptions du *seruitium* ou de la *militia amoris*, qui supposent un complet investissement du temps :

*Fac tibi consuescat ; nil adsuetudine maius,
Quam tu, dum capias, taedia nulla fuge.
Te semper uideat, tibi semper praebeat aures,*

¹ *Am.*, III, 11, 33 sq. ; III, 14, 39.

² *Am.*, I, 8, 73-76, 79-82 ; II, 9, 43-46 ; II, 19, 8-18.

³ *A.A.*, III, 42.

*Exhibeat uultus noxque diesque tuos.*¹

Vient ensuite le moment d'éprouver l'efficacité de ces soins :

*Cum tibi maior erit fiducia posse requiri,
Cum procul absenti cura futurus eris,
Da requiem ; requietus ager bene credita reddit,
Terraque caelestes arida sorbet aquas.*²

Mais il faut être prudent :

*Sed mora tuta brevis ; lentescunt tempore curae,
Vanescitque absens et nouus intrat amor.*³

Ces conseils répètent, dans un but plus honorable (la recherche du plaisir et non du profit matériel), une leçon déjà entendue en *Am.*, I, 8. Quand la proie est prise, quand l'amant est tombé dans les filets de la *puella*, la *lena* recommande en effet d'imposer souvent des délais à la satisfaction de ses désirs (v.73-74)⁴. Elle suggère aussi de réveiller l'amour par des manifestations de mauvaise foi ou en suscitant des motifs de jalousie, car :

*Non bene, si tollas proelia, durat amor.*⁵

Mais ces stimulants ne sont efficaces que s'ils sont convenablement dosés. La *puella* a-t-elle chassé son amant sous un quelconque prétexte, qu'elle le rappelle bientôt *ut nullum patiendi colligat usum*, / *neue relentescat saepe replusus amor*, « pour éviter qu'il ne s'habitue à ce traitement et qu'un amour souvent rebuté ne se refroidisse »⁶. A-t-elle feint la colère, qu'elle se garde de s'y abandonner longtemps, car *saepe simultates ira morata facit*, « souvent colère qui dure engendre des inimitiés sérieuses »⁷. La règle est clairement formulée au livre III de l'*Art d'aimer* :

*... Mora semper amantes
Incitat, exiguum si modo tempus habet.*⁸

¹ *A.A.*, II, 345-348 : « Fais en sorte que ta belle s'habitue à toi ; rien n'est plus puissant que l'accoutumance ; pour la créer, ne recule devant aucun ennui. Que ton amie te voit toujours ; qu'elle t'entende toujours ; que la nuit et le jour lui montrent ton visage. »

² *Ibid.*, 349-352 : « Lorsque tu auras plus de raisons de croire qu'elle peut te regretter, lorsque ton absence lui causera quelque inquiétude, laisse-lui un peu de repos ; un champ reposé rend largement ce qu'on lui confie, et une terre aride boit avec avidité les eaux du ciel. »

³ *Ibid.*, 357-358 : « Mais il est plus sûr que ton absence soit courte : avec le temps les regrets diminuent, l'absent n'existe plus, un nouvel amour se glisse. »

⁴ Une formule d'*A.A.*, III, 752 résume bien la vertu des délais : *maxima lena mora est*.

⁵ *Am.*, I, 8, 96 : « Non, si tu supprimes toute lutte, l'amour ne dure guère. » Nous avons vu que le poète-amant d'*Am.*, II, 19 n'a pas d'autre exigence pour vivre un amour durable. Nason répète cette loi du désir en *A.A.*, III, 579.

⁶ *Ibid.*, 75-76. C'est le précepte d'*A.A.*, II, 357-358.

⁷ *Ibid.*, 82. Même réflexion en *A.A.*, II, 455-456.

⁸ *A.A.*, III, 473-474 : « L'attente aiguillonne toujours l'amour, si elle ne dure pas trop longtemps. »

La théorie de l'utilité du manque, en tant qu'il alimente le désir, est absente du recueil de Tibulle. Elle est esquissée chez Properce¹. Le poète sait bien quel régime l'a conduit à éprouver cet amour incurable pour Cynthia². Mais Nason prétend régler le rythme des frustrations ordinairement infligées à l'amant élégiaque. Là où il est d'usage, dans l'élégie subjective, d'incriminer la versatilité, éprouvée, de l'Amour aux ailes mobiles, des femmes ou de la fortune, le *praeceptor amoris* ovidien, tirant la leçon des expériences amoureuses relatées dans les textes élégiaques antérieurs, établit l'opportunité des délais en tant que traitement aphrodisiaque et en conseille la pratique raisonnée à l'un et l'autre sexe. C'est ainsi que se dessine une fréquence idéale des peines et des joies qu'amants et maîtresses doivent se dispenser pour vivre un long amour. Le lecteur peut la déduire de la confrontation des conseils qui lui sont donnés dans l'*Art d'aimer* et dans les *Remèdes à l'amour*. Il apparaît que l'amour ne peut durer que si les états contradictoires alternent à un rythme suffisamment rapide et qu'il s'épuise, à l'inverse, si la satiété est possible³ ou la séparation prolongée⁴.

Nason s'étant proposé de régler les mouvements d'un monstre réputé instable, le traitement de faveurs intermittentes qu'il conseille aux amants désireux de connaître une passion durable semble bien être une concession faite à la nature même de l'amour. Au nom d'une loi psychologique qui éclaire les mécanismes du désir, rien n'est enseigné qui garantisse une union sans soubresauts, qui épargne à l'un ou l'autre amant les affres de la jalousie et les tourments de la séparation. Or l'enchaînement des perfidies et des marques de dévotion prescrites correspond exactement à la trame des recueils que les poètes élégiaques ont consacrés à leurs amours tumultueuses. N'est-ce pas une preuve que les poèmes didactiques d'Ovide, sous l'apparence de traités d'érotique, donnent une leçon de poétique en réalisant l'inventaire de la matière élégiaque et l'exposé des règles qui organisent le *ludus* auquel s'adonne le poète-amant ?

Que fait le *praeceptor amoris*, du point de vue de la poétique élégiaque, quand il conseille aux amants l'alternance des faveurs et des refus ? La modération qu'il recommande, avec le conseil répété de respecter des délais brefs – *mora tuta brevis* – dans la conduite d'une relation amoureuse, met l'accent sur une épithète générique déjà signalée. On peut lire en fili-

¹ Properce, II, 25, 33-34 ; 33, 43-44 ; IV, 5, 30.

² Properce, II, 4, 1-4 : *Multa prius dominae delicta queraris oportet, / saepe roges aliquid, saepe replusus eas, / et saepe immeritos corrumpas dentibus unguis / et crepitum dubio suscitet ira pede !* « Auparavant il faut qu'une maîtresse vous donne mille sujets d'offense et de plainte ; que de fois il faut demander pour se voir repoussé ; que de fois il faut se ronger les ongles, pauvres ongles ! à coups de dents, et de colère, de rage frapper du pied la terre ! »

³ R.A., 523-542.

⁴ *Ibid.*, 218-248. Le conseil tient dans cette formule (v. 243) : *lentus abesto*, « que ton absence soit longue ».

grane dans une telle recommandation une prescription relative au temps dans la fiction élégiaque. À un genre bref et léger correspond une histoire faite d'épisodes sans grande épaisseur temporelle. En instaurant le mode de l'alternance, la poétique élégiaque inscrit la vie des personnages dans une succession de moments se détachant sur un fond de permanence amoureuse (le protagoniste se définit comme un *semper amans*). Chaque action se déroule dans un espace de temps restreint au présent de l'instance de parole, puisque la narration élégiaque se fonde dans le discours du sujet qu'elle met en scène. Ce présent embrasse la mémoire du passé et la prévision de l'avenir. Il se définit comme un temps d'exaspération de l'attente, qu'elle soit espoir d'une union qui se refuse (discours en l'état de disjonction) ou crainte d'une séparation prochaine (discours en l'état de conjonction). Ce moment de tension avant le point d'inversion de la jonction est le lieu privilégié de la parole élégiaque. Elle s'y déploie sous la forme de prières, de menaces et de plaintes, qui visent à favoriser l'union désirée par une action sur les événements, soit en accélérant le cours, soit en le retardant. Ainsi l'on peut dire que le régime prôné par Nason fractionne le temps des amants en une série de *morae*, retards ou délais qui provoquent le renouvellement permanent du discours et garantissent la constitution de l'*opus* qui en recueille les manifestations.

4. *L'élégie en acte*

Les observations que nous avons faites sur la temporalité à l'œuvre dans les *Amours* concernaient le déroulement des aventures sentimentales du poète-amant. Elles s'appliquent également à l'histoire de l'accomplissement de sa tâche poétique. À une différence près, mais elle est importante. Les élégies I, 1 et III, 15, caractérisées l'une par l'aspect inchoatif, l'autre par l'aspect terminatif, donnent au procès poétique les contours nets de l'*opus* qui en est la réalisation matérielle. Entre ces bornes précises, dont l'absence est significative dans le récit des amours de Nason – car l'amour est un *état* favorable à la composition des vers élégiaques ; il intéresse moins le poète au titre d'*accident* rigoureusement situé dans l'espace et le temps, qu'en tant qu'il est l'*essence* de sa poésie –, le projet poétique est soumis aux schémas aspectuels et rythmiques qui scandent la passion amoureuse. Les enjeux poétique et érotique sont d'ailleurs confondus dans les élégies II, 1 et II, 18 : elles mettent en scène les querelles qui surgissent entre le poète et sa maîtresse, tantôt furieuse, tantôt inquiète de le voir succomber à la tentation des grands genres.

L'élégie liminaire du livre II inscrit l'œuvre poétique de Nason dans la répétition. L'anaphore qui ouvre le poème, aux vers 1 et 3, double l'emploi de l'adverbe *quoque*, pour annoncer la poursuite du projet élégiaque dans des conditions qui rappellent la scène initiale

des *Amours* : *Hoc quoque iussit Amor*, « Ici encore, j'obéis à l'Amour ». La motivation du poète est de conserver sa maîtresse, dont la réaction violente lorsqu'il entreprend une gigan-tomachie se substitue à celle de Cupidon en I, 1. Elle est aussi, sans doute, d'étendre sa séduction à d'autres belles. Il est ainsi conduit à écarter son projet épique pour célébrer avec persévérance la *materia* élégiaque :

*At facie tenerae laudata saepe puellae,
Ad uatem, pretium carminis ipsa, uenit.*¹

Le *saepe* du vers 33 signale une activité qui s'exerce sur le mode itératif. L'Élégie le confirmera elle-même, dans un contexte moins triomphant, quand elle rappellera sans honte combien de fois – *quotiens* – elle a été suspendue à une porte... rebelle².

L'élégie II, 18, adressée au poète épique Macer, lui apprend que Nason a fait une nouvelle tentative dans un genre noble, mais qu'il a été désarmé par les plaintes et les caresses de sa maîtresse :

*Saepe meae « tandem, dixi, discede » puellae ;
In gremio sedit protinus illa meo.
Saepe « pudet » dixi ; lacrimis uix illa retentis
« Me miseram, iam te, dixit, amare pudet ? »
Implicuitque suos circum mea colla lacertos
Et, quae me perdunt, oscula mille dedit.
Vincor et ingenium sumptis reuocatur ab armis
Resque domi gestas et mea bella cano.*³

On reconnaît dans les soubresauts de la composition poétique la manifestation du régime itératif, la répétition favorisant la continuation. L'acte de *recusatio* épouse ainsi le mouvement des oscillations thymiques du poète-amant : il aime et n'aime pas le sujet auquel il ne peut renoncer. La poursuite dans le genre élégiaque est finalement décidée à la suite de cette série d'hésitations. Nason cède aux pressions de son amie et laisse en suspens la tragédie qu'il avait entreprise :

*Hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae.*⁴

¹ *Am.*, II, 1, 33-34 : « Au contraire, dès que j'ai loué la beauté d'une tendre jeune fille, elle vient trouver le poète et se donne elle-même pour le payer de ses vers. »

² *Am.*, III, 1, 53-54. Ses propos sont une réponse à l'indignation qu'exprime la Tragédie aux vers 19-20, quand elle informe le poète du scandale que suscitent ses amours : « Souvent l'on te montre du doigt quand tu passes... »

³ *Am.*, II, 18, 5-12 : « Souvent j'ai dit à mon amie : " Enfin laisse-moi ", et aussitôt elle s'est assise sur mes genoux. Souvent je lui ai dit : " C'est honteux ", et elle, retenant à peine ses larmes, m'a dit : " Malheureuse que je suis ! Voilà que tu as honte de m'aimer ", et elle a jeté ses bras autour de mon cou et elle m'a donné mille de ces baisers qui font ma perte. Je suis vaincu, mon esprit est rappelé bien loin des armes qu'il avait choisies comme sujet et je me mets à chanter mes exploits domestiques et mes propres combats. »

⁴ *Ibid.*, 17 : « Cette fois encore l'ascendant d'une maîtresse tyrannique m'a détourné de mon œuvre. »

Les agissements de la *puella* ne fournissent plus le prétexte de la discussion sur les choix littéraires du poète, par laquelle débute le livre III des *Amours*. Mais, comme nous l'avons déjà suggéré¹, l'élégie III, 1 met néanmoins en scène un conflit amoureux. Telle une maîtresse jalouse, la Tragédie s'impatiente de ce que Nason s'attarde à un sujet qu'elle juge déshonorant. Le poète-amant implore alors un délai :

*Exiguum uati concede, Tragoedia, tempus ;
Tu labor aeternus ; quod petit illa, breue est.*²

Sa prière, calquée sur les discours d'amantes (on songe au *tempus inane peto* de la Didon virgilienne), introduit une réflexion métapoétique : un peu de temps suffit à la composition d'une œuvre brève, qu'on peut donc expédier avant d'accorder longuement ses soins à quelque noble ouvrage :

*... Teneri properentur Amores,
dum uacat, a tergo grandius urguet opus.*³

Toutefois Ovide dit plus, en donnant à la *recusatio* la forme d'une demande de délai. Ce que ce jeu réflexif met en lumière, c'est, nous semble-t-il, le temps de l'élégie, un genre qui s'inscrit dans la *mora* en même temps qu'il en fait sa matière.

• *Conclusions sur la genericité de la mora*

Certes, c'est un lieu commun chez les poètes élégiaques de prétendre que l'élégie s'écrit contre la volonté des uns ou des autres, dans un temps volé à de plus nobles activités, et que cette fantaisie ne durera pas au-delà de l'âge des amours. L'élégie est en effet réputée comme une pratique réservée à la jeunesse. La Tragédie le concède à Nason, en III, 1 :

*Primaque per numeros acta iuuenta suos.*⁴

Propertius, en III, 5, s'enorgueillit de s'y être adonné de bonne heure et repousse au temps de sa vieillesse la composition d'une œuvre dans la lignée des *Phénomènes* d'Aratos ou du *De rerum natura* de Lucrèce. Nason, par la prière qu'il formule en III, 1, diffère sa propre

¹ Voir p. 160.

² *Am.*, III, 1, 67-68 : « Accorde au poète un bref délai, ô Tragédie ; tu es un travail de toujours ; ce que demande l'Élégie dure peu de temps. »

³ *Ibid.*, 69-70 : « Que mes tendres *Amours* se hâtent de mettre à profit le délai qui m'est accordé : derrière eux une œuvre plus noble me presse. »

⁴ *Am.*, III, 1, 28 : « Ta première jeunesse s'est adonnée à des rythmes qui convenaient à cet âge. » Cf. aussi Propertius, II, 10, 7-8 ; III, 5, 19 sq. Dans son essai de définition de l'élégie, A.-F. Sabot (1983, p. 139) mentionne qu'elle est une poésie de la jeunesse.

conversion à la haute poésie, tout en annonçant peut-être un projet tragique imminent, qui correspondrait à la *Médée* perdue d'Ovide.

Cependant le fait que, dans une mise en scène érotique de sa carrière littéraire, le poète choisisse de souligner la brièveté de l'élégie plutôt que sa légèreté, de manière à l'inscrire dans « un court espace de temps » (*exiguum tempus*, v. 67) qui retarde une plus noble réalisation, nous paraît hautement significatif. Une mise en rapport des genres s'opère ainsi, où l'élégie se voit assigner le temps d'une pause avant l'essor des grands genres. Cet essor, mais aussi ce déploiement, car un genre est également grand par la dimension des textes qui l'illustrent, s'expriment au moyen d'un terme temporel : l'adjectif *aeternus*, associé au mot *labor* (*Tu labor aeternus*, v. 68), désigne l'effort prolongé que réclame la tragédie. Il ne s'agit pas d'en inférer que la brève élégie se compose sans effort. Le poète élégiaque, *poeta doctus*, est aussi exigeant qu'un autre quant à la qualité de son travail et insiste volontiers sur les veilles laborieuses qui permettent à son œuvre de voir le jour. Il n'est pas non plus question, si l'on donne à *labor* le sens de « résultat du travail accompli », d'entendre que la tragédie apporterait une gloire éternelle, tandis que l'élégie serait vouée à un succès éphémère. On sait que le poète élégiaque attend de ses vers impairs une renommée immortelle¹. Mais il est bien connu qu'une hiérarchie des genres instaurée en Grèce et corroborée par le système de valeurs de la société romaine attribue la palme à la tragédie et à l'épopée, monuments dignes de l'éternité. Doit-on alors se satisfaire de la conclusion que la poésie amoureuse est un hors-d'œuvre, avant des tâches plus sérieuses qui mobiliseront légitimement tout le temps de la maturité poétique ?

Sans rejeter comme fausse une interprétation à laquelle invitent les déclarations des élégiaques et que confirme en partie leur évolution artistique², nous risquons une lecture réflexive de la négociation entre le poète élégiaque et la Tragédie, qui nous paraît mettre en question la temporalité spécifique aux genres. La justification, par la brièveté de l'élégie, de son inscription dans une *mora* consentie par un genre noble, nous semble annonciatrice du procédé de composition des *Héroïdes*. Ces lettres élégiaques, savamment insérées dans la

¹ Cf. *Am.*, I, 3 ; 10 ; 15 ; III, 9 ; 15.

² Le livre IV des *Élégies* de Propertius, les *Fastes* d'Ovide marquent une évolution vers l'élégie étiologique, une poésie réputée plus haute que la célébration des amours du poète. Mais Propertius ne renonce pas totalement à l'élégie érotique, comme le laisse entendre la prédiction d'Horus en IV, 1. Quant à Ovide, son essai dans le genre tragique (H. Jacobson situe sa *Médée* vers 12 av. J.C.) ne l'a pas détourné d'écrire des œuvres érotiques, et les traités didactiques ou les *Héroïdes* doubles ont nécessairement été conçus dans un temps où le poète travaillait déjà aux *Fastes* et aux *Métamorphoses* (cf. J. C. McKeown, 1987, p. 78). L'annonce d'une évolution future vers les grands genres n'a peut-être pas une grande valeur informative dans l'élégie, surtout lorsqu'elle se rencontre dans un contexte de *recusatio*.

diégèse d'une épopée ou d'une tragédie, ne circonscrivent-elles pas une manière de pause avant la mise en œuvre ou la reprise d'un procès épique, ou encore un dénouement tragique qu'elles laissent en suspens¹ ?

Nous avons posé à plusieurs reprises le problème de la généricité des *Héroïdes*, si étrangères, pour certaines, au ton badin de l'élégie érotique. Or il n'est pas douteux qu'elles souscrivent à l'exigence de brièveté, présentée en *Am.*, III, 1 comme un critère essentiel de la généricité élégiaque. Ne réalisent-elles pas, en une énonciation, un habile résumé de faits longuement développés dans le récit épique ou tragique d'origine ? Cependant nous croyons pouvoir ajouter qu'elles signent leur appartenance au genre élégiaque par leur temporalité même. La *deixis* de ces communications révèle une récurrence notable : toutes prennent place dans un temps d'attente², dans une *mora* dont les contraintes de la forme épistolaire n'autorisent aucune issue.

Il ne s'agit pas ici de revenir sur la thématique de l'attente, dont nous avons signalé l'importance évidente dans les *Héroïdes*, ni sur le lien qu'entretient la *mora* avec la production du discours élégiaque, lien que nous avons défini en nous appuyant principalement sur les lettres de Didon, de Déjanire, de Léandre et Héro, mais qui aurait trouvé matière à illustration dans chacune des lettres du recueil, puisque toutes exploitent un temps propice aux ambassades³. Ce que nous percevons encore dans les plus pathétiques d'entre elles, c'est qu'elles constituent une modeste tentative, une entreprise aux dimensions de l'élégie, en réalisant une dernière fois, sur le mode oratoire, ce qui est humainement possible pour retarder le couperet du destin. Une *mora* élégiaque vient différer le dénouement fatal, comme il est loisible à un genre qui cultive l'aspect non accompli. Phyllis mourra bientôt (*In necis electu parua futura mora est*, « Le choix du trépas m'arrêtera peu de temps. », *Hér.*, II, 144), mais un infime espoir lui demeure du retour de Démophon. Didon, Déjanire, Canacé se savent condamnées. Laodamie, Sappho, Héro ont de sinistres intuitions. Pour toutes, la tragédie guette, mais elle se jouera en dehors du champ de l'élégie, qui enregistre l'attente (*Impia quid dubitas Deianira mori* ?) de préférence à l'accomplissement. De même, la grande figure tra-

¹ J.-C. Jolivet (1994, p. 358) dit justement que les *Héroïdes* simples « représentent comme un point d'arrêt – souvent à des instants décisifs – dans l'évolution de l'action dramatique ou de la narration épique ».

² G. Rosati (1998) a bien insisté sur la situation d'attente que partagent tous les scripteurs des *Héroïdes*.

³ L'héroïde redouble en effet parfois une ambassade relatée ou suggérée dans le récit épique ou tragique dont Ovide s'inspire. La lettre de Pénélope s'ajoute à la mission de Télémaque, celle de Briséis à la députation d'Ulysse, Ajax et Phénix, rapportée au chant IX de l'*Illiade*, les lettres de Didon et de Déjanire se substituent aux intercessions d'Anna dans l'*Énéide* et à la quête d'Hyllos dans les *Trachiniennes*, celle de Phèdre à l'action de sa nourrice, qui appelle en vain sur elle la faveur de Cypris et qu'Hippolyte traite d'« entremetteuse infâme » dans la pièce d'Euripide.

gique de Médée se contient en livrant des paroles « plus humbles que [ses] sentiments »¹. C'est dans la conclusion de sa lettre qu'elle formule une menace allusive, en des termes qu'on rapprochera de l'annonce du projet tragique dans l'élégie III, 1 des *Amours* :

*Nescio quid certe mens mea maius agit.*²

Nous avons évoqué les épîtres les plus désespérées. Une lettre libertine peut également créer le délai avant l'avènement du tragique. Phèdre, si effrontément différente de l'héroïne qu'Euripide met en scène dans son *Hippolyte*, fait songer à Médée, lorsqu'elle recourt à certaine formule – *Nobilitas sub amore iacet*³ – pour expliquer le ton inattendu de sa requête. Ovide, dans l'*Héroïde* IV, choisit de forcer la légèreté du badinage amoureux, pour mieux contraster avec les sombres accents du drame familial qui, dans la version tragique, se sont déjà fait entendre. Il ne procède pas autrement lorsqu'il place malicieusement, avant l'enlèvement d'Hélène par Pâris, un échange épistolaire nourri des conseils qu'on peut lire dans l'*Art d'aimer*. La temporisation d'Hélène constitue une *mora* stratégique⁴, dont se trouve dépendre, avec le bonheur de l'étranger, le destin de la guerre de Troie.

Le discours élégiaque précède donc et retarde, tout en l'annonçant, la crise dont la tragédie ou l'épopée feront leur matière selon son ampleur, son étendue dans le temps et dans l'espace, les moyens qu'elle doit mobiliser. Il peut aussi précéder le dénouement merveilleux que les conventions d'un genre « réaliste » interdisent dans l'élégie. Ainsi se différencient les hexamètres de Catulle et les distiques ovidiens où Ariane se lamente sur son abandon. L'*ekprasis* du *carmen* 64, dans sa première partie (du vers 52 au vers 201), a fortement inspiré l'*Héroïde* X. Mais le poème élégiaque, contraint dans sa forme épistolaire, laisse Ariane ignorante de l'épisode bachique qui clôt traditionnellement son destin⁵. Alors que Catulle l'introduit, au vers 251, par un *At parte ex alia florens uolitabat Iacchus*, « Mais d'un autre côté Iacchus florissant volait... », et lui consacre quelques vers sur lesquels s'achève la description du voile de Thétis, Ovide laisse résolument le cortège du dieu en dehors du champ

¹ *Hér.*, XII, 184 : *Nunc animis audi uerba minora meis.*

² *Ibid.*, 212 : « Assurément, mon âme médite je ne sais quoi de plus grand. » Dans l'*Héroïde* VI, la malédiction d'Hypsipyle annonçait déjà le destin de Médée et des enfants de Jason.

³ *Hér.*, IV, 161 : « Ma noblesse succombe sous l'amour. » Cf. aussi v. 149-150.

⁴ *Hér.*, XVII, 266 : *Haec mora sit uoto forsitan amica tuo.* « Peut-être ce retard sera-t-il favorable à tes vœux. » Sur cette ultime hésitation d'Hélène, voir C. M. Hintermeier (1993), p. 33.

⁵ Le discours naïf de la princesse crétoise présente pourtant ce qu'A. Barchiesi (1986, p. 95) nomme « un large *limen* intertextuel tourné vers le futur ». C'est ainsi qu'entre autres allusions au mythe et au texte de Catulle (voir p. 93-102), l'auteur relève la mention des tigres (v. 86), dont Ariane redoute étrangement la présence dans l'île de Naxos. Cette mention doit s'entendre comme une annonce de l'épiphanie de Bacchus, qu'on représentait circulant sur un char tiré par des tigres (cf. *Am.*, I, 2, 48).

qu'explore et déplore la princesse crétoise. Il suspend magnifiquement la plainte de son héroïne sur un geste de supplication où se concentre l'intentionnalité du discours élégiaque¹.

Notre lecture de la requête que Nason oppose à l'impatience de la Tragédie nous a conduite à considérer l'instant où se rédigent les lettres des *Héroïdes* comme l'ultime répit avant la précipitation du scripteur dans un processus fatal. Cette lecture rend compte de la situation d'un grand nombre d'épîtres du recueil. Mais elle est mieux appropriée à une comparaison entre le temps de l'élégie et celui de la tragédie (tout au moins de l'épisode tragique) qu'à la distinction, dans le même domaine, entre élégie et épopée. Nous concluons notre étude générique du temps en rapportant, moins au discours, cette fois, qu'à l'épisode élégiaque, le propos qu'une tendre épouse adresse à son mari, embarqué bien malgré elle dans l'aventure de la guerre de Troie. Laodamie déplore le départ hâtif de Protésilas. Elle est hantée par de funèbres pressentiments. Pour les conjurer, elle se représente le retour de l'aimé. Alors il lui fera le récit de ses exploits. Mais :

*Quae mihi dum referes, quamvis audire iuuabit,
Multa tamen capies oscula, multa dabis ;
Semper in his apte narrantia uerba resistunt ;
Promptior est dulci lingua resecta mora.*²

La parole entrecoupée de baisers dont il est ici question est certainement une description du rythme élégiaque, une nouvelle représentation du mètre amputé par une facétie du dieu de l'amour en *Am.*, I, 1, que d'autres larcins interrompent, suspendant la diction du narrateur, dans la scène imaginée par Laodamie. Mais on peut voir dans cette *dulcis mora* des baisers une pause du récit épique, telle qu'en constituent depuis Homère les scènes d'amour ou les épisodes érotiques dans la trame des vies héroïques. Nason songe à cette tradition de l'épopée lorsqu'il déclare à Macer, en *Am.*, II, 18 :

*Nec tibi, qua tutum uati, Macer, arma canenti
Aureus in medio Marte tacetur Amor
Et Paris est illic et adultera, nobile crimen,
Et comes extincto Laudamia uiro.
Si bene te noui, non bella libentius istis
Dicis et a uestris in mea castra uenis.*³

¹ *Hér.*, X, 145-146 : « Mes mains lasses de meurtrir ma lugubre poitrine, je les tends, infortunée ! vers toi par delà les mers immenses. »

² *Hér.*, XIII, 117-120 : « Tandis que tu me les raconteras, malgré mon plaisir à t'entendre, tu raviras maints baisers et maints tu donneras. Toujours il sied qu'ils suspendent les paroles du narrateur ; la langue, reposée par un doux retard, n'en est que plus agile. »

³ *Am.*, II, 18, 35-40 : « Toi aussi, Macer, quand la chose est possible dans un poème épique, au milieu des combats, tu n'es pas sans faire une place à l'Amour aux ailes d'or. Dans tes vers figurent Pâris, avec son amante, que sa faute a rendue si célèbre, et aussi Laodamie qui accompagna son époux dans la mort. Si je te connais bien, tu traites ces sujets aussi volontiers que les guerres, et de ton camp tu passes dans le mien. »

Ce que l'épopée relate *in medio Marte*, au milieu du récit des exploits guerriers, l'élégie, tout entière contenue dans cette *mora* douce autant qu'amère, en fait sa spécialité.

CONCLUSION

En nous intéressant à la figuration actorielle, spatiale et temporelle de la frustration dans l'élégie ovidienne, nous ne voulions pas seulement décrire le cadre fictionnel où se produit la parole élégiaque. Nous avons le souci de réaliser une première approche de la poétique mise en œuvre dans les textes de notre corpus, d'une part en exploitant les exposés programmatiques qui proclament leur appartenance générique, d'autre part en mettant à jour la réflexion cryptée dont l'auteur nous paraît avoir chargé tant les poèmes subjectifs du Nason des *Amours* que les traités didactiques et les exercices de réécriture des *Héroïdes*. L'inspiration ovidienne nous a semblé trouver sa stimulation dans le plaisir d'un savant exercice, où l'allusion littéraire a pour fin de signer la légitimité d'un sujet quand le poète convoque les textes de ses prédécesseurs, ou d'attirer l'attention du lecteur sur l'adaptation élégiaque, quand il emprunte à d'autres genres. Le jeu réflexif ainsi poursuivi met la question des conventions génériques au cœur de la fiction érotique. Dans les *Amours*, il implique un traitement ironique de la thématique amoureuse qui prévaut sur la construction d'une illusion de véridicité et donne au recueil un ton résolument humoristique, le genre se parodiant lui-même. Dans les *Héroïdes*, la confrontation des genres et l'élaboration de la couleur élégiaque s'opèrent selon les mêmes procédés allusifs, sans nuire aucunement au pathétique des lettres les plus graves¹.

Le commentaire furtif ou patent dont Ovide accompagne l'ajustement de la fiction aux normes qu'impose la pratique élégiaque nous a permis de soupeser la valeur générique qu'il attribue aux thèmes et aux *topoi* hérités de la tradition littéraire. Nous avons vu la nécessité de la séparation, de l'obstacle et de l'attente, principales composantes de l'élégie d'amour, in-

¹ J.-C. Jolivet (1994, p. 381) observe au contraire l'importance des jeux intertextuels dans la constitution du pathétique des *Héroïdes*. Il écrit : « La sympathie que le public ancien peut ressentir pour les héroïnes ovidiennes ne procède pas tant d'une impression de vérité liée à une expression subjective forte que d'une émotion liée à une mémoire poétique sans cesse sollicitée par la puissance évocatrice de la poétique ovidienne. Elle évoque à l'esprit du lecteur les grandes figures de la littérature et des situations humaines figées dans les archétypes littéraires. »

contestablement établies par la confrontation des textes et leur comparaison avec les œuvres des premiers élégiaques latins, s'affirmer au travers des revendications que formule l'amant lui-même (*Am.*, II, 19) ou plus souvent les professeurs qui enseignent les ruses de l'amour (*la lena* d'*Am.*, I, 8, Nason dans les poèmes didactiques). Ces défenseurs de l'usage élégiaque s'accordent si bien à condamner la pleine jouissance de l'objet d'amour qu'elle est indiquée comme remède à qui veut guérir de son mal :

*I fruerē usque tua nullo prohibente puella.*¹

Nous avons également relevé dans les œuvres du corpus des prescriptions explicites ou implicites relatives au dosage idéal de joies et de tourments, de frustration et de satisfaction, que l'élégie destine à ses acteurs. Il nous est apparu que le mouvement pendulaire qui affecte leur vie amoureuse, qu'il soit interprété au plan psychologique comme le moteur du désir ou au plan poétique comme le ferment du discours élégiaque, influence l'architecture du texte ou du recueil où sont transcrits ces mouvements alternés. D'une part, il produit chez le sujet de l'énonciation le syndrome catullien du *odi et amo* qui engendre la structure récurrente de la palinodie. D'autre part, il conditionne la dynamique narrative du genre, maintenant le récit élégiaque dans le remous d'un flux et d'un reflux incessants et suspendant indéfiniment la résolution des conflits². Cette indécision caractérise l'élégie et la différencie des genres narratifs et dramatiques, épopée, tragédie ou comédie, qui conduisent une action jusqu'à son terme.

L'oscillation entre bonheur et malheur, entre espoir et crainte, entre gratitude et colère, définit enfin le champ intermédiaire balayé par l'élégie entre les genres qui la bornent. Hybride à l'image du mètre qui la sert, elle se partage entre *leuitas* et *grauitas*, les *Amours* illustrant le ton badin de la comédie tandis que les *Héroïdes* se plaisent à expérimenter la frange la plus tragique des amours humaines. Dans cet entre-deux où l'élégie prétend malgré tout se contenir, Ovide juge parfois nécessaire de rappeler quelle doit être la mesure des moyens mis en œuvre pour assurer la séparation des amants (*Hér.* XIX) et quel style convient au récit élégiaque (*Am.*, III, 6).

Nous avons donc, au terme de cette première partie, accompli en compagnie d'Ovide un parcours qui nous a permis de comprendre les lois de l'érotique élégiaque et de distinguer les implications poétiques de ces lois. L'inachèvement du processus érotique et par voie de

¹ *R.A.*, 537 : « Jouis de ton amie sans arrêt, sans obstacle. »

² A. Videau-Delibes (1991), comparant l'exilé à l'amant élégiaque, note p. 368 : « Leur situation est perpétuellement ambiguë de même que leurs sentiments. Ils sont destinés à un *paraklausithyron* toujours recommencé, partagés entre des désirs contradictoires. Ils se tiennent sans cesse sur un seuil, dans le lieu et le temps du passage, sans entrer jamais ni sortir : ces deux mots n'ont plus de sens pour eux. »

conséquence du récit qui le consigne nous est apparu comme un trait générique indiscutable qui nous conduit à considérer l'entreprise discursive que les situations amoureuses suscitent comme l'expression première de la genericité dans les élégies fictives des *Amours* et des *Héroïdes*. Aussi est-ce par une étude des caractéristiques du discours élégiaque que nous compléterons notre enquête sur la poétique ovidienne.

DEUXIÈME PARTIE

LA COMMUNICATION ÉLÉGIAQUE

La première partie de notre enquête a dégagé la réflexion métapoétique qu'Ovide articule à la mise en œuvre de thèmes spécifiques : le thème essentiel de la privation et les thèmes de l'obstacle, du retard ou du délai, qui lui sont subordonnés. Il nous est apparu que, sous certaines conditions qu'il rapporte aux conventions génériques, le poète reconnaît en eux les éléments d'une matrice fictionnelle assurant la production de la parole élégiaque. Il y a lieu de supposer que la thématization des ressorts et des normes du genre que ses œuvres prétendent exemplifier ne se limite pas au cadre fictionnel, mais qu'elle s'étend aux performances oratoires, dont la variété s'illustre dans la collection de poèmes qui compose l'*opus* élégiaque.

On se souvient que parmi les facteurs constitutifs d'une spécificité générique, outre les traits de contenu, J. M. Schaeffer cite des critères modaux et formels¹ : un texte signale son appartenance à un genre par son statut énonciatif (qui parle ? à qui ? selon quel mode ?) et par les contraintes métriques et stylistiques qui le régissent. Nous avons eu l'occasion d'étudier, dans les chapitres précédents, certaines mises en scène des *Amours* témoignant de l'aptitude d'Ovide à alimenter la fiction érotique en tirant parti de questions relatives à ce qui peut être subsumé sous le terme de « diction »². La métrique élégiaque, par exemple, est l'objet d'une plaisante étiologie dans le récit d'*Am.*, I, 1, qui lie la carrière poétique et érotique de Nason à la transformation non souhaitée d'un hexamètre en pentamètre. La prescription du style moyen pour la composition de l'élégie donne également matière à une inspiration ludique en *Am.*, III, 6, où l'on voit le poète-amant, surpris dans sa course par un fleuve en crue, se laisser

¹ Voir p. 3.

² Voir p. 9.

aller à une rhétorique grandiloquente face à cette matière proprement épique, avant de se ressaisir et de réduire ses effets oratoires à quelques insultes dignes de la comédie. Quant à l'énonciation élégiaque et aux fonctions qu'elle est censée remplir, à son statut pragmatique, il est certain que ces questions suscitent, elles aussi, dans l'œuvre d'Ovide un important commentaire, souvent lié à la représentation de l'acte de communication.

Descriptions et prescriptions relatives aux formes de l'échange érotique mais également poétique, puisque les procédés réflexifs inscrivent au sein de la fiction amoureuse une mise en abîme des stratégies communicationnelles du genre élégiaque, tel est donc le champ du discours ovidien que nous allons explorer dans cette seconde partie.

Notre première tâche sera de rappeler les choix énonciatifs opérés par l'élégie romaine avant Ovide : c'est ainsi que nous apprécierons l'œuvre de continuation et de transformation qu'il accomplit en diversifiant les formes du discours élégiaque. Cette enquête préliminaire impose une analyse globale des recueils de Tibulle et de Propertius, ses modèles immédiats. Une étude de la *deixis* énonciative dans leurs ouvrages nous permettra de relever les différents niveaux de communication signalés dans l'énoncé de l'énonciation et d'en identifier les acteurs, de manière à ordonner les enjeux du texte élégiaque.

La lecture de Tibulle et Propertius fait apparaître que l'élégie se définit d'abord comme un genre éminemment pragmatique, visant à assurer la conquête de l'être aimé, même lorsqu'elle ne lui est pas directement adressée. Nous nous attacherons donc, dans un second chapitre, à relever dans le corpus érotique ovidien les prescriptions concernant la communication amoureuse. Illustrée par la représentation scénique qu'adoptent un grand nombre de poèmes des *Amours* et par les exercices de pure rhétorique que sont les lettres des *Héroïdes*, cette communication donne matière à commentaire au sein même des œuvres de fiction. Le poète inscrit sa réflexion dans le cadre thématique de la tromperie et de l'artifice, qu'il développe en système dans les traités didactiques, *Art d'aimer* et *Remèdes à l'amour*. Pour interpréter ce discours sur les ruses de la séduction, nous nous situerons dans le prolongement des travaux d'A. Deremetz¹, reconnaissant dans les préceptes qui encouragent et règlent l'expression de la passion un art poétique à part entière. Cet art poétique déguisé revêt encore un aspect que P. Galand-Hallyn² a mis en évidence, en étudiant la fonction spéculaire de l'*ekphrasis* dans la poésie antique. Si la maîtresse du poète-amant incarne, comme elle le montre de façon convaincante, les conceptions esthétiques du genre élégiaque, nous pourrions compléter la

¹ A. Deremetz (1995, p. 351-409) soutient la thèse que l'*Art d'aimer* recouvre un art poétique élégiaque.

² (1991) ; (1994), p. 116-118.

caractérisation de la diction élégiaque en décryptant la signification métapoétique des descriptions de la *puella* et des conseils de beauté qui lui sont adressés.

Chapitre premier

CARACTÉRISTIQUES ET ENJEUX DE L'ÉNONCIATION DANS L'ÉLÉGIE ÉROTIQUE AUGUSTÉENNE

Il est d'usage de présenter les élégiaques romains en une brève formule qui réduit leur œuvre à son contenu érotique et prétendument autobiographique¹ : Catulle a chanté Lesbie, Gallus a déploré les rigueurs de Lycoris, Tibulle et Propertius ont célébré leurs capricieuses maîtresses et, à leur suite, P. Ovidius Naso a confessé son libertinage. Ce procédé préside à la rédaction des listes que Propertius et Ovide ont tous deux dressées de leurs prédécesseurs, l'un en conclusion du second livre de ses *Élégies*, l'autre dans le plaidoyer qu'il adresse à Auguste au livre II des *Tristes*. Les verbes auxquels ils recourent pour décrire l'activité des auteurs qu'ils citent permettent d'esquisser une définition de l'énonciation élégiaque². Tantôt elle est

¹ On peut en juger par la commémoration des œuvres érotiques de Varron, Catulle, Calvus et Gallus, qui précède les vœux de Propertius pour sa propre Cynthia en II, 34, 85-94. On trouve une présentation similaire de ces auteurs dans l'exposé d'Ovide en *Tr.*, II, 427 sqq. L'hommage que le poète rend à Tibulle en *Am.*, III, 9 fait référence à Némésis et à Délia, *altera cura recens, altera primus amor* (v. 32). Lui-même définit sa production poétique en dénonçant sa *nequitia* en *Am.*, II, 1, 2. La mention de Corinne, en *Tr.*, IV, 10, 59-60, suffit à évoquer le recueil des *Amours*.

² Citons les vers de Propertius, en II, 34, 85-94 : *Haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro, / Varro Leucadiae maxima flamma suae ; / haec quoque lasciui cantarunt scripta Catulli, / Lesbica quis ipsa notior est Helena ; / haec etiam docti confessa est pagina Calui, / cum caneret miserae funera Quintiliae. / Et modo formosa quam multa Lycoride Gallus / mortuus inferna uulnera lauit aqua ! / Cynthia quin etiam uersu laudata Properti, / hos inter si me ponere Fama uolet.* On y relève les verbes *ludere* (v. 85), *cantare* ou *canere* (v. 87 et 90), *confiteri* (v. 89), *laudare* (v. 93). À propos des mêmes auteurs, Ovide, en *Tr.*, II, emploie les verbes *cantare* (v. 427), *uulgare* (v. 429), *fateri* (v. 440 et 449), *detegere* (v. 432) *non posse tacere* (v. 440), *celebrare* (v. 445). Dans le développement qu'il consacre à Tibulle et à Propertius, aux vers 447-466, il utilise les verbes *meminisse* (v. 452), *referre*

présentée comme une célébration (*celebrare, laudare*) : le poète exécute en vers¹ (*canere, cantare*) l'éloge de l'être aimé. Tantôt, elle apparaît comme la relation d'une expérience vécue (*meminisse, referre*), que la pudeur aurait dû taire, mais que le poète confesse et rend publique (*fateri, confiteri, detegere, etc.*). Ovide souligne en outre qu'elle assume une fonction didactique chez Tibulle ainsi que chez Propertius, et c'est à ce titre, dans l'optique de sa défense, qu'il se définit comme leur successeur². Retenons que, dans tous les cas évoqués, il s'agit d'une énonciation subjective, qui produit un récit auquel sont assignés des buts variés, la publication et la commémoration d'un amour, la glorification d'une *puella* et, le cas échéant, la transmission d'un savoir en matière d'érotique.

Cette énonciation dont Propertius fait entendre que le ton peut être pathétique (Calvus pleure la mort de Quintilia, Gallus meurt de désespoir amoureux) est par ailleurs opposée à l'énonciation épique, en tant qu'elle est un jeu. Lorsque Propertius évoque la double production, épique et élégiaque, de Varron d'Atax (II, 34, 85-86), il déclare qu'une fois achevé son poème sur Jason, il s'est diverti (*ludebat*) en exposant son amour pour Leucadia. Comme on sait que les poètes élégiaques ne mésestiment pas leur art et qu'ils promettent à leurs vers une gloire durable – c'est précisément ce qu'affirme Propertius dans le discours où s'insère la liste de poètes érotiques que nous commentons –, on ne doit pas comprendre qu'il discrédite la poésie élégiaque en en minimisant la valeur esthétique, mais plutôt qu'il la distingue des genres nobles par son caractère ludique. Ovide souligne ce trait avec insistance lorsqu'il oppose aux poètes sérieux, tels qu'Ennius ou Lucrèce, les auteurs de poèmes libertins (*iocosa*), dont le premier cité, Catulle, est dit *lascivus*, badin, la légèreté et la hardiesse du propos caractérisant l'ensemble des poètes qui sont nommés à sa suite³.

Les informations livrées par les deux passages que nous venons de considérer ne nous renseignent pas sur la manière dont le poète-amant réalise le récit de ses amours⁴. Pour tenter de définir la spécificité énonciative de l'*opus* élégiaque, sous la forme que nous lui connais-

(v. 453), et introduit une dimension didactique utile pour sa défense avec les termes *docere* (v. 456 et 461) et *praecepta* (v. 465).

¹ En vers, mais pas uniquement en distiques élégiaques. Les filiations que dessinent les textes de Propertius et d'Ovide privilégient le contenu thématique à la forme. Catulle a chanté Lesbie dans différents mètres, dont le distique élégiaque. De même, Calvus a dévoilé ses amours furtives *uariis modis* (Tr., II, 432). À propos de ces listes, voir la discussion d'E. Fantham (2001), p. 189 sq.

² Ovide, Tr., II, 467 : *His ego successi...*

³ *Lascivus Catullo*, Tr., II, 427. Ce qualificatif à valeur générique est déjà associé au nom de Catulle chez Propertius (II, 34, 87). On sait qu'Ovide le méritera à son tour, plus encore que ses aînés selon le jugement de Quintilien. Calvus se signale par sa *licentia* (Tr., 431), Ticius et Memmius par la crudité de leur vocabulaire (v. 434), Cinna et Anser sont hardis, *procaces* (v. 435), Cornificius léger (v. 436), etc.

⁴ E. Fantham (2001), p. 183 sq. : « *It is not, of course, surprising that the elegists themselves have left no comment on a matter of technique such as the divergence of elegiac narration from the formality of epic narrative...* »

sons chez Tibulle, Propertius et dans les *Amours* d'Ovide, nous recourons aux notions de *diègèsis* et de *mimèsis*, telles que Platon les définit au livre III de la *République*. Poursuivant le procès qu'il instruit contre la poésie, le philosophe y aborde la question de la diction. Prenant l'exemple d'Homère, il observe que le récit (*diègèsis*), dans l'*Illiade* ou l'*Odyssée*, comporte à la fois des discours prononcés par les différents personnages et la relation des événements intercalés entre ces discours. Seule la composition des discours de personnages est définie comme un exercice d'imitation (*mimèsis*). Or ce que Platon impute à la *mimèsis* n'est pas nécessaire à la réalisation du récit. Il en fait la démonstration en résumant le début de l'*Illiade* sous une forme purement narrative, excluant la composition au style direct de l'échange entre Chrysès et les Achéens. Il manifeste ainsi la coexistence de deux modes possibles du récit, susceptibles de fournir un critère d'identification générique :

La poésie et la fiction comportent une espèce complètement imitative, c'est-à-dire, comme tu l'as dit, la tragédie et la comédie ; puis une deuxième qui consiste dans le récit du poète lui-même ; tu la trouveras surtout dans les dithyrambes ; et enfin une troisième formée du mélange des deux autres ; on s'en sert dans l'épopée et dans plusieurs autres genres.¹

En ce qui concerne l'exécution du récit dans l'élégie érotique romaine, la particularité de l'énonciateur est de se constituer en narrateur autodiégétique, ce qui n'exclut pas qu'il puisse indifféremment adopter un mode purement narratif, opter pour la forme d'un discours mimétique et donner ainsi une représentation dramatique de ses amours, ou encore alterner, suivant la pratique des poètes épiques, les récits d'événements et ce que G. Genette nomme les récits de paroles². La question du choix énonciatif dans l'élégie se complique du fait que l'*opus* élégiaque, à la différence de l'œuvre dramatique ou épique, organisée « autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin », et étant elle-même « une et entière comme un être vivant » (Aristote, *Poétique*, 1459a), est constitué d'une collection de poèmes. Nous avons insisté, dans la première partie, sur le caractère morcelé et fragmentaire du récit qui en résulte. Nous pouvons maintenant nous demander si ce récit que le poète effectue sur le mode du discontinu se soumet à un régime énonciatif constant.

L'examen des recueils qui nous sont parvenus montre que, d'une manière générale, l'élégie érotique revêt l'aspect d'un discours à la première personne, qu'un *je*, aux qualités souvent conjointes d'amant, de poète – élégiaque, bien sûr – et d'expert en érotique, adresse à

¹ Platon, *Rép.*, 394b-394c.

² G. Genette (1972), p. 189.

un ou plusieurs interlocuteurs, dont l'identité est dépendante de la situation de parole représentée. Le type de relation qui unit le locuteur à son allocutaire, si le poème figure une communication orale, ou le scripteur au destinataire, quand il s'agit d'un message écrit, détermine une « attitude de locution »¹ ; il génère et organise l'énoncé, subordonnant l'activité narrative aux nécessités de l'interaction recherchée. Il y a là un trait générique qu'on peut caractériser en recourant au fameux schéma que R. Jakobson élabore dans les *Essais de linguistique générale*².

En des pages militantes où il démontre l'intérêt de sa discipline pour l'étude des textes poétiques, le linguiste propose une représentation fonctionnelle de la communication verbale³ ; dans ce contexte, il esquisse une description des genres poétiques selon les fonctions linguistiques qu'ils sollicitent davantage. « La poésie épique », écrit-il⁴, « centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la seconde personne est marquée par la fonction conative et se caractérise comme supplicatoire ou exhortative, selon que la première personne y est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première. »

Si nous voulons rapporter la poésie élégiaque aux fonctions qu'elle privilégie, nous voyons qu'elle diffère de l'épopée par la tension permanente qu'introduit dans le discours la subjectivité du locuteur. Les énoncés qui en résultent sont, en général, moins conditionnés par la fonction référentielle, centrée sur le contenu objectif de la parole et correspondant grammaticalement à la troisième personne, que par la fonction émotive qui, visant à exprimer l'attitude du sujet de l'énonciation à l'égard de ce dont il parle, est évidemment liée à la première personne, et par la fonction conative, orientation vers le destinataire, qui « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif »⁵. Poésie du *je*, mais tout autant du *tu*, l'élégie érotique choisit de représenter une parole en acte, de figurer un type d'action qui s'accomplit par les mots. Une étude systématique de l'énonciation dans les re-

¹ Nous empruntons l'expression à H. Weinrich (1973).

² R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Minuit, 1963, « Linguistique et poétique », p. 214-220.

³ L'auteur distingue six facteurs constitutifs de toute communication, orale ou écrite : destinataire, destinataire, contexte, message, contact et code, puis définit les six fonctions linguistiques auxquelles ils donnent naissance, respectivement les fonctions émotive, conative, référentielle, poétique, phatique et métalinguistique. Il observe alors que les genres poétiques, ayant en commun l'importance prédominante de la fonction poétique, tirent leurs particularités du degré de participation de chacune des autres fonctions verbales.

⁴ *Ibid.*, p. 219. Cette distribution rapportée aux première, deuxième et troisième personnes fait référence au modèle triangulaire du langage élaboré par K. Bühler (*Sprachtheorie*, Iéna, 1934) et complété par Jakobson. À la triade destinataire/ destinataire/ monde (= ce dont on parle), correspondent chez Bühler les trois fonctions suivantes : la fonction d'expression, la fonction d'appel et la fonction de représentation.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

cueils de Tibulle et Properce, dont les choix ont nécessairement influencé Ovide, nous éclairera sur les finalités de cette mise en scène.

Le modèle tibullien : un art complexe du monologue

• *Identification du locuteur*

Les livres I et II des *Élégies* de Tibulle se composent de monologues que le texte invite à attribuer au poète en personne. Le locuteur unique, qui n'a pas précisé son identité dans les deux premiers poèmes, se désigne comme étant « Tibulle » en I, 3, 55. Le nom apparaît dans une épitaphe dictée par la crainte de mourir loin de la terre natale et de la bien-aimée. Il est associé à celui de Messalla, déjà nommé dans l'élégie d'ouverture. Cette épitaphe imaginaire remplit trois fonctions : elle est une *sphragis*, elle appose à l'*opus* la signature de Tibulle¹ ; elle concourt à l'effet de réel par les personnages qu'elle désigne et les événements auxquels elle fait allusion, les expéditions militaires de Messalla ; elle permet de proclamer le lien d'amitié qui unit le poète à celui qui apparaît comme le dédicataire du recueil, en même temps qu'elle suggère une opposition des valeurs incarnées par un puissant seigneur homme de guerre et un modeste amateur de loisirs pacifiques².

La confusion ainsi opérée entre le sujet de l'énonciation et l'auteur concret des élégies se confirme au fil des allusions que fait à son activité poétique le personnage d'*Ego*, pour reprendre l'expression de P. Veyne³. C'est d'abord son élocution qui se trouve définie par le recours au verbe *canere*. Il se rencontre une première fois en I, 4, 73 : *Haec mihi, quae canerem Titio, deus edidit ore*, « Voilà ce que me fit entendre le dieu, pour le répéter à Titius ». Il y est question de reproduire un discours de Priape, lequel, de fait, a déjà été rapporté dans les vers précédents. La diction poétique, le chant, peut alors convenir à la vaticination de l'amant qu'un dieu inspire. Il est plus remarquable que le même verbe caractérise *a posteriori* une allocution en forme de *paraklausithyron*, dont l'échec est amèrement constaté en I, 5, 67⁴. Il devient manifeste que *Tibulle* ne versifie pas involontairement, par le fait d'une convention

¹ On rencontre encore le nom du poète en I, 9, 83, où il figure dans une inscription votive que Tibulle dédiera à Vénus s'il est délivré de son amour pour Marathus, ainsi qu'en III, 19, 13, où il signe une déclaration d'amour. Si l'on considère ces trois occurrences, on voit que le nom de Tibulle se trouve associé aux trois principaux emplois répertoriés du mètre élégiaque, la poésie funèbre, l'épigramme votive et les vers érotiques.

² Cf. M. Citroni (1995), p. 409-412.

³ Nous avons, quant à nous, adopté l'italique, pour distinguer le poète-amant de l'auteur des poèmes qui lui donnent la parole.

⁴ *Heu ! canimus frustra nec uerbis uicta patescit / ianua...*, « Hélas ! mes chants sont vains et sourde à mes paroles la porte ne s'ouvre point ». Voir *infra*, p. 219.

littéraire qui lui met le distique à la bouche, mais qu'il revendique son expression poétique, et pas seulement lorsqu'il reproduit le langage des dieux¹. Elle est évidemment de rigueur dans les circonstances solennelles. Un *canam* dénonce la forme poétique du compliment adressé à Messalla pour son anniversaire, en I, 7, 13. Lors d'un banquet rituel, *Tibulle* a des accents virgiliens pour chanter la campagne et les divinités rustiques (*Rura cano rurisque deos*, II, 1, 35-37). En II, 5, il invoque Apollon avant de composer un hymne en son honneur. C'est alors seulement² qu'il se proclame poète et même chantre sacré (v. 113-114), envisageant de composer plus tard un chant triomphal à la gloire de Messalinus (v. 115).

Toutefois, son inspiration est d'abord érotique. Après Délia dont la porte restait sourde à ses prières, il célèbre le beau Marathus, jusqu'à ce qu'une trahison lui fasse regretter ses vers :

*Quin etiam attonita laudes tibi mente canebam,
et me nunc nostri Pieridumque pudet ;
illa uelim rapida Vulcanus carmina flamma
torreat et liquida deleat amnis aqua.*³

Une seconde *puella* motive de nouvelles plaintes. Les élégies échouent à vaincre sa cruauté :

*Nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo.*⁴

Le poète-amant ne peut toutefois renoncer à la passion qui lui dicte ses vers et les inscrit dans le mètre élégiaque (II, 5, 111-112). Chanter ses amours est sa vocation. La dernière élégie du livre II le fait renoncer aux *magna uerba* qui caractérisent la tentation épique et ramène ses pas sur le seuil où s'énonce l'élégie⁵.

Ainsi *Tibulle* compose-t-il des vers érotiques, à l'instar de son créateur. Faut-il pour autant confondre dans une même voix l'auteur et l'énonciateur des élégies tibulliennes ? Il est aisé de vérifier que deux intentions distinctes régissent l'énonciation. L'une s'incarne dans le personnage du poète-amant. Il prend en charge l'expression d'une subjectivité, qui s'affirme à travers un discours amoureux nourri d'un commentaire sur le monde. La seconde se manifeste dans la composition et la distribution du recueil, qui suppose une instance régulatrice et ordonnatrice souveraine. Ici se découvre non plus l'énonciateur de l'élégie mais l'auteur de

¹ On trouve un relevé des mots se référant à l'activité poétique dans le *Corpus Tibullianum* chez A. Foulon (1990), p. 67sq.

² *Properce* révèle son statut de poète élégiaque en I, 7, dans un discours adressé à Ponticus, poète épique. Nason se déclare poète dès le premier vers des *Amours*, confirmant ce que proclame l'épigramme liminaire.

³ I, 9, 47-50 : « Bien plus, dans mon délire, je chantais tes louanges, et aujourd'hui, j'en ai honte pour les Piérides et pour moi ; ces vers-là, je voudrais que la flamme dévorante de Vulcain les brûle ou que l'eau courante d'un fleuve les anéantisse. »

⁴ II, 4, 13 : « Je n'ai plus rien à attendre ni de mes élégies ni d'Apollon qui m'inspire mes vers. » Voir p. 225.

⁵ Cf. II, 6, 13-14 : *Iuravi quotiens rediturum ad limina numquam ! / Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit*. Dans ce contexte, *pes* a l'acception de pied = pas, mais fait écho au vers 112 de l'élégie précédente, où le poète-amant confiait que, sans sa maîtresse, ses vers ne pouvaient *iustos reperire pedes*, « trouver la mesure juste ».

l'*opus* élégiaque. L'orchestration qu'il effectue des déclarations du poète-amant crée du sens et découvre la personnalité littéraire de Tibulle.

Deux exemples illustreront cette distinction que nous opérons entre les voix de l'auteur et de son double représenté. Dans des vers que nous venons de citer (I, 9, 47-50), Tibulle, trahi, regrette amèrement les poèmes qu'il a composés à la gloire de Marathus. Il est tentant d'interpréter le *illa carmina* du vers 49 comme un renvoi aux élégies précédemment consacrées au *puer*, les pièces 4 et 8 du livre I. Toutefois celles-ci, pas plus qu'I, 9, ne constituent des *laudes* du jeune homme. Le locuteur d'I, 9 fait donc référence à une production poétique dont le recueil ne garde pas trace, comme si Tibulle s'était chargé d'exaucer les vœux de son homonyme en excluant les *carmina* par trop élogieux, pour publier, conformément aux usages génériques, la *turpis fabula*¹, la rengaine proprement élégiaque des amours déçues.

Dans ce même poème, l'épigramme votive qui conclut l'allocution de l'amant bafoué signe la manipulation de son créateur. Elle est énoncée dans un discours optatif. Marathus est menacé de voir Tibulle se détacher de lui pour en aimer un autre :

*At tua tum me poena iuuat, Venerique merenti
fixa notet casus aurea palma meos :*

*HANC TIBI FALLACI RESOLVTVS AMORE TIBVLLVS
DEDICAT ET GRATA SIS, DEA, MENTE ROGAT.*²

Or ce vœu, par la volonté de l'auteur, prend un tour prophétique, puisque l'élégie I, 9 achève le cycle de Marathus, de sorte que la disposition du recueil délivre effectivement le poète-amant d'un amour trompeur (*fallaci resolutus amore*, v. 83). Dans le même temps, Tibulle renonce au matériau des amours pédérastiques, après avoir démontré qu'il se traite dans le parfait respect des conventions du *ludus* élégiaque³.

Le recueil tibullien se compose donc d'une suite d'allocutions effectuées par un poète-amant portant le nom de l'auteur, suffisamment semblable à lui pour entretenir l'illusion d'un texte autobiographique, suffisamment distinct pour laisser entendre parfois la voix de son créateur. En ce qui concerne le contenu des allocutions, si l'on ne peut guère décider dans quelle mesure Tibulle fait de son *alter ego* un porte-parole sincère de ses croyances et opi-

¹ I, 4, 83.

² I, 9, 81-84 : « Et alors puisse ta peine faire ma joie, et ma reconnaissance offrir à Vénus une palme d'or que j'attacherai dans son temple et qui flétrira le mal que tu m'as fait : "Voici une palme que Tibulle, délivré d'un amour fallacieux, te consacre, ô déesse ; sois-lui agréable, il t'en conjure." »

³ Cette conformité était annoncée dès l'élégie I, 4, adressée à ceux *quos male habet multa callidus arte puer*, « que maltraite à grand renfort d'artifices un garçon roué » (v. 76).

D. F. Bright (1978, p. 259) souligne l'originalité de Tibulle, quand il introduit des amours pédérastiques dans l'élégie romaine. La définition de la *materia* élégiaque en *Am.*, I, 1, 20 (*aut puer aut... puella...*) enregistre cette spécificité du recueil de Tibulle.

nions (ce sont en tout cas celles qu'il choisit de publier), on peut douter de la véracité du récit amoureux. Mis en scène dans une succession arbitraire de performances¹, il semble d'abord soumis à des impératifs poétiques. Ceux-ci se révèlent dans la confrontation des poèmes. C'est elle, nous l'avons montré à propos de l'épigramme votive d'I, 9, qui fait apparaître l'ironie d'une énonciation duelle, les propos tenus par l'amant dans une situation discursive donnée (colère contre un *puer* infidèle) revêtant, quand on les interprète dans un contexte élargi (fin du cycle de Marathus), une signification métapoétique imputable à la volonté de l'auteur. Il y a, dans ce dédoublement de la voix énonciatrice qui introduit une mise à distance de l'émotion et accentue la tonalité humoristique souvent présente dans le discours du protagoniste des aventures érotiques, un indice de leur caractère artificiel et de leur assujettissement à un projet poétique.

• *Les personnages de l'élégie tibullienne*

Au fil du recueil sont cités et plus souvent interpellés divers personnages, dont les noms sont susceptibles de nous informer sur l'univers de référence des discours rapportés. L'analyse du relevé onomastique souligne les artifices d'un propos qui, sous couvert de relater d'authentiques expériences amoureuses, favorise l'expression d'un positionnement littéraire.

La mention de personnalités historiquement attestées ancre le récit des amours de *Tibulle* dans la réalité du monde augustéen². Sont ainsi désignés Messalla et son fils Messalinus, auxquels on peut ajouter les poètes épiques Valgius et Macer³.

Aux premiers se rattachent des faits illustres, des événements rituels datables, que *Tibulle* commémore en hommage à son protecteur et ami. Ainsi célèbre-t-il les campagnes et les succès militaires de Messalla dans un compliment d'anniversaire en I, 7, plus brièvement à

¹ Nous évoquons ici, d'un point de vue strictement narratif, l'absence de fil chronologique dans la constitution du recueil élégiaque, sur laquelle nous avons insisté dans la première partie de notre étude. Il ne s'agit nullement de nier tout principe organisateur dans les deux livres de *Tibulle*. « *If Tibullus was a competent author and had some rationale in mind when he arranged Book I* », écrit D. F. Bright, « *then that rationale must take precedence over biographical fantasies* ». La question de l'ordre des élégies, sans nul doute régie par des critères esthétiques, a suscité de nombreux commentaires. Cf. G. Luck (1959) ; D. F. Bright (1978), p. 260-268 ; F. Cairns (1979) ; A. Foulon (1990), p. 74 et bibliographie en n. 4.

² Pour M. Citroni (p. 418), ces références à des rapports réels confèrent au jeu littéraire, aux rêveries du poète-amant, « *un carattere di confidenza privata che vi ispira un certo calore intimo* ».

³ C. Valgius Rufus, ami d'Horace, cité dans le *Panegyrique de Messalla* (v. 180) comme un émule d'Homère, est apostrophé en I, 10, 11, si l'on accepte la conjecture de Heyne et Havet – *Valgi* au lieu de *uulgi* –, retenue dans l'édition de la C.U.F., mais souvent contestée (A. Foulon, p. 70 ; M. Citroni, p. 414-415). Macer est probablement Aemilius Macer (cf. J.-P. Néraudeau, 1983), l'ami à qui Ovide adresse une profession de foi élégiaque en *Am.*, II, 18. Il était l'auteur d'*Antehomerica*.

l'occasion d'une cérémonie de *lustratio* en II, 1¹, ou encore l'affectation de Messallinus à la garde des livres sibyllins en II, 5. Cependant, il ne manque pas de lier, dès l'élégie liminaire, un motif de *recusatio* à l'éloge des Valerii, en opposant au destin glorieux qui est leur lot la modeste détermination du poète-amant² :

*Te bellare decet terra, Messalla, marique,
ut domus hostiles praeferat exuuias.[...]
Non ego laudari curo, mea Delia...*³

L'élégie I, 3 prolonge le motif en l'insérant dans la trame narrative des amours de *Tibulle*. Le récit de la maladie qui le retient à Corfou, alors que Messalla et son escorte poursuivent leur course sur les flots égéens, démontre que, s'il convient au grand homme de guerroyer sur terre et sur mer, à le suivre, l'élégiaque court le risque de se perdre. L'expression *terra marique*, reprise dans l'építaphe qu'il imagine pour la circonstance – *Hic iacet immiti consumptus morte Tibullus, / Messallam terra dum sequiturque mari*⁴ – recèle indiscutablement une allusion au prologue de l'*Énéide*, où elle définit le champ de la geste héroïque. Cet écho suggère que la défaillance de *Tibulle* met adroitement en scène le traditionnel refus d'embrasser la carrière épique.

Les noms de Valgius et de Macer figurent, quant à eux, dans les pièces conclusives I, 10 et II, 6, et il est évident qu'ils servent également le motif de la *recusatio*. Représentatif du genre épique, qui chante les combats, Valgius, s'il est effectivement apostrophé en I, 10, 11, est pris à témoin des goûts pacifiques du poète élégiaque. Quant à Macer, en II, 6, il est cité comme un transfuge⁵, que le poète pourrait imiter. Mais la tentation épique, métaphoriquement exprimée (*Castra peto, ualeatque Venus ualeantque puellae*, « Je gagne les camps, et adieu Vénus, adieu les jeunes filles », v. 9), est bientôt repoussée et l'engagement élégiaque réaffirmé.

¹ Aux vers 31-36, l'officiant invite à porter un toast à la santé de Messalla, *gentis Aquitanae celeber Messalla triumphis / et magna intonsis gloria uictor auis*, « Messalla, célèbre par ton triomphe sur le peuple aquitain, toi dont les victoires font brillamment honneur à tes ancêtres à longue barbe ».

² Cf. D. F. Bright, p. 41 sqq.

³ I, 1, 53-54 et 57 : « À toi il convient, Messalla, de guerroyer sur terre et sur mer pour que ta maison étale les trophées enlevés à l'ennemi. [...] Non, moi, je ne me soucie pas de la gloire, ma Délia. »

⁴ I, 3, 55-56 : « Ici repose Tibulle, enlevé par une mort cruelle, tandis qu'il suivait Messalla sur terre et sur mer. »

⁵ II, 6, 1-4 : *Castra Macer sequitur : tenero quid fiet Amori ? / Sit comes et collo fortiter arma gerat ? / et, seu longa uirum terrae uia seu uaga ducent aequora, cum telis ad latus ire uolet ?* « Macer part en campagne : que va devenir le tendre Amour ? Va-t-il l'accompagner, le cou bandé pour lui porter ses armes ? et, que le héros ait une longue route à faire par terre ou que les flots agités le mènent, voudra-t-il aller à son côté, les traits à la main ? » On trouve dans ces vers une variante du *terra marique* que nous commentions plus haut, avec la mention de la *longa terrae uia* et des *uaga aequora* qui accueillent l'errance du héros épique (*uirum*, v. 3). Notons que Macer est inversement, chez Ovide, ce poète qui parfois passe du camp épique au camp élégiaque (*Si te bene noui, non bella libentius istis / dicis et a uestris in mea castra uenis*, « Si je te connais bien, tu traites ces sujets aussi volontiers que les guerres, et de ton camp tu passes dans le mien », II, 18, 39-40). Sur la question en jeu dans ce discours, un éventuel passage à la poésie épique, voir p. 83, n. 4.

En ce qui concerne les acteurs du drame érotique, Tibulle semble recourir à des pseudonymes. Tout indique néanmoins que l'usage de noms propres aux consonances grecques sert moins à protéger l'identité de personnes réelles qu'à manifester la dimension fictionnelle de l'élégie. Les choix onomastiques définissent des rôles et engagent des actions. Ainsi « Délia » est un hommage à Apollon, protecteur des poètes, et convient à la *puella* qui inspire à Tibulle de l'amour et des vers¹. Némésis est bien nommée : exerçant la fonction de l'antique déesse², elle préserve son amant du péché d'*hybris*, en dosant adroitement les joies et les peines qu'elle lui dispense. Quant à Marathus, le *puer* au parfum de fenouil (*marathon* en grec), il n'est pas surprenant que le dieu des jardins enseigne à cultiver ce fruit, pourtant trop convoité pour être tenu à l'abri des voleurs³ ! Pholoé, maîtresse de Marathus, est échappée des *Odes* horatiennes. Ce sont elles, assurément, qui déterminent son comportement fuyant et dictent la leçon que le poète lui adresse⁴. Enfin le livre II s'achève sur une malédiction adressée à Phryné (II, 6, 45), l'entremetteuse qui tient Némésis à l'écart de son amant. Ce personnage de *lena*, indissociable des intrigues amoureuses dans la comédie et dans l'élégie, porte un nom qui rend discrètement hommage au poète des *Épodes* et souligne le fait que l'élégie a aussi vocation à vitupérer⁵.

Entre le monde de Messalla, qui est le monde de la réalité historique et des faits utiles à la cité, et celui de la fiction érotique, il y a peu d'interférences (les élégies I, 1 et I, 3 nous ont

¹ Les poètes élégiaques ont pour usage de désigner la *puella* en féminisant une épithète d'Apollon. La Lycoris de Gallus suggère un sommet du Parnasse, le Lycorée. Délia est vouée à Apollon Délien (d'ailleurs invoqué par Lygdamus en III, 4, 79 et 6, 8, peut-être en hommage à Tibulle), Cynthia au dieu du Cynthe (à qui Properce compare Virgile en II, 34, 80). Faut-il ajouter à cet honneur rendu au dieu des poètes une discrète référence au maître alexandrin, Callimaque, dont les *Hymnes* célèbrent Apollon sous les trois appellations de *Lycôreos* (II, 19), *Délios* (IV, 269), *Kynthios* (IV, 10) ? Lesbie et Corinne évoquent, quant à elles, la poésie lyrique grecque.

² Fille de la Nuit et d'Océan, Némésis est la justicière implacable de toute forme d'*hybris*, orgueil ou violence. Partagée en ses desseins, elle veille jalousement à la loi qui fait succéder le malheur au bonheur, surtout quand ce dernier est excessif (Dictionnaire A. Bailly). R. Graves (*Les mythes grecs*, Fayard, 1967) évoque sa beauté semblable à celle d'Aphrodite (p. 106), et l'associe à la forme la plus ancienne du mythe de la chasse d'amour (p. 106-107 ; 170).

³ Priape, *praeceptor amoris* en I, 4, a été évoqué dans sa fonction de gardien des jardins en I, 1, 17-18.

Sur le sens à donner à « Marathus », voir les hypothèses énoncées par J.-P. Boucher (1976), p. 509-511 ; E. Bréguet (1980), p. 66 ; 70.

⁴ La maîtresse cruelle qui fuit le lit de Marathus (I, 8, 62) a les traits de la Pholoé des *Odes* d'Horace. Celle-ci est dite *aspera* en I, 33, 6, dans une élégie précisément dédiée à Tibulle, comme le remarque J.-P. Boucher (p. 511). Elle est *fugax* en II, 5, 17. En III, 15, le poète oppose la jeune folâtre à sa mère, Chloris, qu'il engage vivement à renoncer aux jeux érotiques par souci des convenances. Tibulle, faisant écho à la leçon d'Horace, en I, 8, 41-50, rappellera à Pholoé, de même âge que son homonyme horatienne, que l'amour est l'affaire de la jeunesse.

⁵ Horace, *Épodes*, 14, 15-16 : *me libertina, nec uno / contenta, Phryne macerat*, « Moi, c'est pour une affranchie, et à qui ne suffit pas un seul amant, c'est pour Phryné que je me consume. » On sait que les *Épodes* imitent les mètres d'Archiloque et s'inspirent de l'esprit du Grec, dont les iambes expriment la rage (*rabies*, A.P., 79). Or, sans manifester de violence excessive contre l'entremetteuse, le poète élégiaque appelle tout de même sur elle la vengeance (*precor diras*, v. 53). Sous d'autres noms, la *lena* demeure, chez Properce (IV, 5) et Ovide (*Am.*, I, 8) une cible privilégiée des imprécations du poète-amant.

révélé combien les contradictions sont profondes et le compromis difficile). Elle ne s'exerce que sur le mode optatif :

- en I, 5, lorsque le poète-amant se prend à rêver de réunir maîtresse et ami dans son domaine campagnard¹, les souhaits formulés étant rapportés sous le coup d'une déception amoureuse ;
- dans l'élégie II, 5, où s'exprime un conflit d'inspiration, *Tibulle* avertissant Némésis qu'elle devra lui laisser la liberté de chanter, quand Rome le fêtera, le triomphe de Messalinus.

Enfin, deux personnages aux noms romains, inconnus de nous, mais qui pourraient bien avoir appartenu au cercle de Messalla², contribuent à leur manière à réunir les deux plans de la réalité et de la fiction, tout en soulignant les divergences. Titius, cité en I, 4, ne profitera pas de l'enseignement de Priape sur l'art de séduire les beaux garçons, car « Titius a une épouse qui lui défend de s'en souvenir » (v. 74)³. Cornutus, à qui *Tibulle*, en II, 3, confie son désespoir d'amant trahi, lorsque Némésis l'a quitté pour suivre aux champs un rival fortuné, apparaît, au contraire du poète-amant, voué à un honnête destin conjugal⁴.

• *Le discours du poète-amant : fonction poétique des apostrophes*

Pour chanter « ses » amours, Tibulle a choisi un mode énonciatif qui soumet le récit aux impératifs d'une forme récurrente : le discours rapporté. Chaque élégie inscrit dans l'énoncé même d'une allocution les circonstances de son énonciation. Le locuteur, le poète-amant, délivre des informations plus ou moins précises sur l'ici et le maintenant de son discours, sur les raisons qui le motivent. Il s'agit systématiquement d'un monologue⁵. Il peut inclure des propos rapportés, autocitations ou paroles d'autrui, mais les occasions en sont si rares qu'elles signalent une intention métapoétique. Les formes verbales, les pronoms, les vocatifs, manifestent une relation d'interlocution complexe, la deuxième personne désignant successivement plusieurs destinataires au cours d'une même énonciation⁶. Il faut alors distinguer les apostrophes impliquant objets, allégories, divinités, êtres absents, qui relèvent du procédé rhétorique,

¹ I, 5, 31-34.

² Cf. M. Citroni, p. 412-414.

³ Pour une identification de Titius, voir F. Cairns (1979), p. 174.

⁴ Cf. D. F. Bright (1978), p. 191 sq. ; F. Cairns (1979), p. 153 ; F. H. Mutschler (1985), p. 228, 238. Cornutus est, comme Messalla, le destinataire d'un compliment d'anniversaire qui lui promet bonheur conjugal et postérité (II, 2, 17-22). On peut le comparer au personnage de Tullus, ami de Propertius, qui représente à la fois, par opposition au poète, l'homme de guerre (I, 6) et le futur époux qui engendrera une nombreuse postérité (III, 22).

⁵ Un seul dialogue, entre *Tibulle* et Priape, est rapporté dans le cadre d'un récit assumé par le poète-amant

⁶ Sur la structure du monologue tibullien, voir H. Tränkle (1960), p. 143 sqq.

de celles qui, interpellant les acteurs du drame élégiaque, semblent effectuer une véritable interlocution¹.

L'élégie I, 1 nous fournit un exemple de la variété des êtres sollicités au fil d'un monologue. Les cinquante premiers vers énoncent un humble rêve de vie rustique. Prières, souhaits, déclarations d'intention sont appuyés par des adresses à Cérès, aux Lares du domaine paternel, aux voleurs et aux loups, aux dieux. Si le poète apostrophe ensuite Messalla, symbole de la gloire militaire (v. 53-54), c'est pour rejeter les valeurs qu'il incarne. Il leur oppose l'amour que Délia lui inspire, ce qui le conduit naturellement à s'adresser à elle (v. 57 sq.). Après avoir lié son destin à celui de la *puella*, il redit sa haine de la guerre et des richesses qu'elle rapporte, en expédiant au loin enseignes et trompettes (v. 75-77).

Nous avons donc plusieurs apostrophes, aux divinités, aux prédateurs du monde rural et aux symboles guerriers, dont la fonction est de rendre vivant l'exposé des valeurs que défend le locuteur. L'apostrophe à Messalla remplit aussi cette fonction, mais on peut légitimement penser qu'elle fait office de dédicace à l'ami et au puissant protecteur. Enfin, la longue adresse à Délia, après une entrée en matière bucolique, voire géorgique, engage le recueil dans la voie de la poésie érotique. Ce poème programmatique donne une idée de la variété des emplois de l'apostrophe dans l'élégie. Elle peut être une simple figure rhétorique, un ornement qui permet d'animer le discours. Il arrive qu'elle désigne le destinataire de l'*opus* ou du poème. Elle est souvent le signal d'« entrée en scène » d'un personnage de la fiction amoureuse.

1. *L'énonciateur en scène*

L'expression « entrée en scène » suggère que Tibulle donne une représentation théâtrale des aventures du poète-amant. Voyons dans quelle mesure les allocutions émaillées d'apostrophes qui composent son recueil peuvent être considérées comme des scènes.

Parmi les motifs hérités de l'érotique grecque, et qui constituent aussi bien le matériau de la comédie que de la poésie élégiaque, figure le *paraklausithyron*. L'élégie I, 5 en offre un exemple. C'est un long monologue énoncé sur le seuil de la bien-aimée (nous le découvrons aux vers 67-68). L'interlocution y est vaine, puisque la porte fait écran, mais cette situation de discours est une convention du genre. Le poète-amant s'adresse donc à Délia, qu'il cherche à émouvoir. Tantôt il la presse par ses exhortations (v. 5-7 ; 59-60), tantôt il se complait à évo-

¹ Sur l'héritage hellénistique dans la composition du monologue tibullien, voir F. Cairns (1979), p. 192-213. Les vocatifs, les apostrophes, les impératifs sont définis comme un trait stylistique de l'élégie par J.-P. Boucher (1980), p. 210 ; A.-F. Sabot (1983), p. 139. Ils témoignent de l'influence de l'épigramme grecque sur le genre. L. Nicastri (1984, p. 47) observe également une continuité manifeste avec l'élégie ionienne et hellénistique.

quer sa beauté et son innocence (v. 43-48). Il cesse alors de lui parler, pour parler d'elle. Mais un possessif (*nostra puella*, v. 44) ou un démonstratif de la première personne (*huic*, v. 47) réduisent la mise à distance causée par cet effet du discours, en affirmant avec insistance le lien d'appartenance qui assujettit la *puella* au poète. Dans le dépit de n'être pas entendu, il s'adresse enfin au rival qui l'a supplanté (on le suppose aux côtés de Délia) et lui sert, pour conclure son discours, un avertissement lourd de menaces. Nous sommes bien en présence d'une scène, qu'il serait aisé de transposer au théâtre. Le contexte de l'énonciation justifie l'absence des interlocuteurs. L'exaspération de l'amant trahi explique l'exubérance verbale qui le porte à parler à la cantonade¹ sans être assuré d'avoir des auditeurs, mais aussi la variété de ton de son allocution, que les imprécations contre la maîtresse, le rival ou l'entremetteuse inscrivent dans le registre comique².

Prenons maintenant l'exemple plus complexe de l'élégie I, 2, qui illustre les tourments des amours furtives. Une première adresse à l'esclave (*Adde merum uinoque nouos compesce dolores*, « Verse encore du vin pur, pour éteindre des douleurs nouvelles », v. 1) campe la situation : sans doute réfugié dans quelque taverne, le poète-amant, qu'une porte infranchissable sépare de sa maîtresse, tente d'oublier son chagrin dans le vin. L'adresse à la porte (*Ianua difficilis domini, te uerberet imber*, « Porte d'un seigneur peu commode, sois fouettée par la pluie », v. 7) nous ramène brusquement à la situation de *paraklausithyron*³. Vient ensuite une apostrophe de la maîtresse absente (*Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle*, « Toi non plus, n'aie pas peur, Délia, de tromper tes gardiens », v. 15) ; elle introduit un discours sur les stratagèmes que l'amour enseigne. Le propos se généralise : Délia, destinataire des vers précédents, devient objet du discours au vers 31. Son amant s'adresse alors aux éventuels témoins de ses expéditions nocturnes, à qui il réclame un silence complice : *Parcite luminibus, seu uir seu femina fiat / obuia...*, « Détournez les yeux, vous, homme ou femme, qui vous trouvez sur mon passage », v. 33-34. Il revient à Délia (*Nec tamen huic credet coniunx tuus*, « D'ailleurs ton mari ne le croira pas », v. 41) pour lui rapporter son entrevue avec une magicienne, dont il commente les actes (v. 41-64). Il critique ensuite le compagnon de sa belle, un

¹ Au théâtre, c'est parler en direction des coulisses. La *cantonada*, « coin de rue » en provençal, c'est le carrefour, les *compita* ou le *triuuium* de l'élégie mais aussi de la comédie.

² F. Cairns (1979), après d'autres, note que l'élégie érotique romaine a emprunté à la comédie nouvelle. La contamination des « styles », élégiaque, satirique, humoristique, qui transparait dans le monologue d'I, 5 sans nuire à son homogénéité, est un aspect de la poétique tibullienne que souligne l'article cité d'A. Foulon (p. 74).

³ Ce brusque changement de décor procède, selon F. Cairns (1979, p. 166-191), d'une technique spécifique à Tibulle – Propertius et Ovide ne l'ont pas suivi dans cette voie –, que le critique nomme « generic deception » (il faut donner à « genre » le sens que Cairns lui prête dans *Generic composition in Greek and Roman Poetry*). En I, 2, le poète égare son lecteur en entamant une poésie symposiale (v. 1-4), qu'il interrompt aussitôt pour un *paraklausithyron*.

tenant des valeurs matérialistes que méprisent les élégiaques (*Ferreus ille fuit qui, te cum posset habere, / maluerit praedas stultus et arma sequi*, « Il était de fer, celui qui, pouvant te posséder, a préféré sottement aller au butin et aux armes », v. 65-66). Une plainte plus générale tourne sa pensée vers Vénus (*Num Veneris magnae uiolau numina uerbo... ?*, « Ai-je offensé par une parole la divinité de la puissante Vénus ? », v. 79), à qui est destinée la prière finale (*At mihi parce, Venus*, « fais-moi grâce », v. 97), après une mise en garde adressée à ceux qui seraient tentés de se moquer de sa douleur (*At tu, qui laetus rides mala nostra, caueto / mox tibi : non uni saeuiret usque deus*, « Mais toi qui t'amuses à rire de nos douleurs, crains bientôt pour toi : je ne serai pas toujours le seul sur qui tombera la colère divine », v. 87-88).

Ce long monologue, en dépit des nombreuses apostrophes qui s'y succèdent, ne manque pas d'unité. Il décrit les ratiocinations d'un *exclusus amator*, à qui le vin fait oublier sa solitude. Là encore, nous trouvons une énonciation à la cantonade. Pour nous en convaincre, il suffit d'observer que le lieu indéfini que suppose le premier vers se déplace brusquement sur le seuil emblématique de la *puella*. On sait que l'amant élégiaque s'y trouve exposé aux regards et aux jugements des passants. C'est aussi à eux que, dans l'élégie I, 2, le poète-amant adresse par deux fois la parole, une première fois pour leur intimer l'ordre de se montrer discrets s'ils surprennent le manège de ses expéditions nocturnes (v. 33-40), une seconde pour prévenir les moqueries hâtives et rappeler que n'importe qui est menacé de devenir la proie d'un amour déshonorant (v. 87-96). Cette intrusion dans le fil du monologue de personnages placés en position de témoins désigne les destinataires réels d'un discours qui s'énonce sur la place publique : la maîtresse absente, à qui le poète feint de s'adresser, s'efface pour faire place aux narrataires de la *turpis fabula*, les lecteurs à qui est annoncée une comédie ayant pour sujet les vicissitudes des amours furtives. Rappelons que cette scène précède la scène de *paraklausithyron* d'I, 5, que ne vient interrompre aucune interpellation du « public ». En position programmatique, les observations que le poète-amant destine en I, 2 aux témoins fortuits de ses aventures sentimentales prennent un sens métalittéraire : elles réclament en quelque sorte le silence favorable à la représentation qui va se jouer « sous les yeux » des lecteurs et infléchissent la réception de cette fable, en indiquant que sa tournure comique (« Mais toi qui t'amuses à rire de nos douleurs... ») ne doit pas masquer la visée morale du propos.

Si le locuteur tibullien a conscience de parler en public et pour un public, qu'en est-il de la dynamique du monologue au cours duquel il s'adresse aux différents personnages de l'intrigue amoureuse ? Assurément elle n'est pas celle du monologue théâtral (nous songeons aux tirades prononcées en présence d'autres acteurs du drame). L'interlocution est en effet le

moteur de l'action dramatique. C'est la parole partagée qui engendre les conflits puis les résout dans un dénouement heureux ou malheureux. L'interpellation sans écho du monologue élégiaque laisse le locuteur, au terme de son discours, dans les incertitudes ou les tourments de sa situation initiale. Quelque animation que suscite la prise à partie des personnages convoqués, il ne se produit rien d'autre qu'une énonciation. Les critères de la représentation dramatique ne sont donc pas pertinents pour apprécier la composition des allocutions du poète-amant et définir la poétique de l'énonciation qui régit leurs rebondissements d'apostrophe en apostrophe.

Les situations discursives illustrées par les élégies I, 2 et I, 5, où l'interlocution, illusoire, est le fruit de l'agitation du locuteur, se rencontrent dans la plupart des poèmes de Tibulle. Il est rare que le discours accrédite la présence physique des interlocuteurs qu'il désigne successivement. Ils surgissent plutôt dans le champ de conscience du sujet de l'énonciation¹. Il est évident que la fatalité de la disjonction, caractéristique essentielle de la condition élégiaque, voue l'amant à s'exprimer en l'absence de l'être aimé. La situation d'interlocution s'en trouve comme déréalisée. Hommes et dieux, êtres réels ou fictifs, alliés ou ennemis, le locuteur mène en toute liberté la revue des personnages qui jouent un rôle dans l'histoire de ses amours. Sa parole les met en scène. Le *ludus* élégiaque ne se donne pas d'autre cadre que « le non-lieu du langage »².

2. *Rôle de l'apostrophe dans la structure discursive et narrative du poème*

Puisque la distribution des rôles et l'apparition des différents personnages sur la scène du discours élégiaque sont livrées à la discrétion du seul locuteur, nous devons chercher quelles motivations suscitent leur convocation. Elles sont de deux ordres. Il faut d'une part prendre en considération les isotopies qui sous-tendent la communication interne, l'acte de langage représenté dans le cadre de la fiction amoureuse. Celui qui parle, le poète-amant, est doté d'une psychologie. Il défend des valeurs. Ses états d'âme et ses convictions se traduisent autant dans le rythme imprimé à l'énonciation que dans le contenu de l'énoncé. Ils stimulent l'activation des fonctions émotive et conative dans les messages qu'il délivre. D'autres facteurs concernent la communication externe, qui implique l'auteur et le lecteur, et mettent en jeu la fonction référentielle, voire autoréférentielle, du discours. Ce dernier, puisqu'il prend en charge un récit, est en partie déterminé par des stratégies narratives. Il assume également le

¹ M. Citroni (1995, p. 418) caractérise l'élégie tibullienne en évoquant son allure de « *meditazione sognante* ».

² Nous empruntons ce jeu de mots à M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

poids d'une double énonciation en livrant discrètement passage à ces commentaires métapoétiques dont nous avons signalé quelques exemples.

Au plan de l'énonciation amoureuse, nous ne devons pas négliger le fait que le locuteur s'exprime dans le tumulte d'une passion malheureuse¹ ou le désarroi de la maladie². Ce contexte de souffrance impose une expression pathétique³. Elle se manifeste de manière évidente au niveau de l'élocution (sans entreprendre une étude stylistique, signalons la fréquence des exclamations, des interjections, comme le *heu !* qui introduit si souvent la plainte élégiaque). Elle est également sensible dans la disposition du discours. L'ardeur de la passion, les mouvements contradictoires qu'elle suscite, les conflits qu'elle engendre en opposant le poète-amant à tout être susceptible de faire obstacle à ses amours, tout ce tumulte lui imprime son élan et commande le jeu des interpellations.

Prenons l'exemple du poème qui conclut le livre II des *Élégies*. On y voit Tibulle s'adresser d'abord à l'Amour (II, 6, 5 ; 15), ce qui, par parenthèse, nous met en présence d'un nouveau dialogue fictif. Il lui reproche la cruauté qu'il manifeste à son encontre, et affirme qu'il se serait donné la mort, si l'Espérance n'exerçait aussi sur lui sa souveraineté. Il en vient ainsi à évoquer sa maîtresse Némésis : *Spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat illa*, « L'Espérance me promet une Némésis indulgente : elle, dit non » (v. 27). Dès que la jeune femme a pris possession de sa pensée, elle devient pour quelques vers (v. 28-39) l'interlocutrice désignée : *Ei mihi, ne uincas, dura puella, deam*, « Malheur à moi ! ne va pas, fille cruelle, triompher de la déesse. » Puis elle est remise à distance – *non ego sum tanti, ploret ut illa semel*, « je ne vaudrais pas assez pour lui coûter une seule larme » (v. 41) – tandis que prend forme dans l'esprit du locuteur la figure odieuse d'une entremetteuse, qu'il estime directement responsable de sa souffrance. Lorsque son imagination douloureuse – la *mens perdit*a qui sait si bien lui faire voir le bonheur d'un rival⁴ – a donné consistance à cette Phryné, il peut lui adresser ses malédictions (v. 53-54).

Cet enchaînement met à jour un faisceau de tensions dont chacune, tour à tour, culmine dans l'apostrophe de l'objet qui la cause. Les variations d'intensité de ces tensions donnent lieu à d'incessants réglages de la distance que le discours instaure entre le sujet et l'objet de

¹ Cf. I, 2, 1 ; 5, 2-4 ; 6, 2 sq. ; 9, 1 ; II, 3, 1-2 ; 4, 3-5 ; 6, 17-18.

² I, 3.

³ C'est précisément ce que met en avant F. Cairns (1979) dans l'analyse qu'il fait de la *dispositio* tibullienne. Voir aussi l'analyse des stratégies de persuasion amoureuse dans l'élégie de Tibulle chez A. De Caro (2003), p. 31-48.

⁴ II, 6, 51-52 : ... *tunc mens mihi perdit*a fingit, / *quisue meam teneat, quot teneatue modis*, « alors mon imagination égarée se forge un rival qui embrasse celle que j'aime, et les différentes façons dont il la tient embrassée. »

l'énonciation. Nous avons vu comment la mention des refus de Némésis, au vers 27, provoque une exaspération de la souffrance, qui conduit le poète-amant à interpeller sa maîtresse au vers suivant. Il lui inflige alors le souvenir macabre d'une jeune sœur morte, dont il menace de déchaîner contre elle le spectre sanglant. Tant de cruauté tient lieu d'exorcisme. Pacifié (v. 40-43), le poète tourne sa haine vers un nouvel objet, la *lena*. Les imprécations contre cette ennemie absente lui seront un nécessaire exutoire. Ce schéma est caractéristique de la manière tibullienne. Les sauts de la pensée, qui pointe successivement toutes les résistances au bonheur du poète-amant, se marquent fréquemment par la conjonction adversative *at*, qui introduit l'apostrophe. Elle dénote la volonté de résoudre le conflit, que ce soit par la prière et la persuasion ou par la menace.

Outre une fonction expressive, le système des apostrophes multiples assume, dans l'élégie tibullienne, une fonction narrative évidemment orientée vers le destinataire extradiégétique¹. Elle est cependant adroitement insérée dans le plan de la communication intradiégétique. Les scénarios hérités de la tradition érotique commandent l'apparition dans le champ du discours des différents acteurs du drame amoureux, maîtresse, mari, rival, entremetteuse, à qui le poète-amant, nous l'avons vu, s'adresse successivement. Ces interpellations favorisent non seulement la définition des rôles dévolus aux partenaires de la fiction élégiaque, mais encore le récit des amours du poète, dont chaque interlocuteur devient momentanément le narrataire.

L'élégie I, 6 montre clairement ce fonctionnement. Le poète s'y adresse au dieu de l'amour (v. 1-14). Il lui expose ses craintes : Délia le trahit. Elle nie, mais comment le poète la croirait-il puisqu'il lui a enseigné à tromper ? Il se tourne alors vers le mari de Délia (v. 15-42). Il lui demande de mieux garder son bien, s'offre à le surveiller lui-même. C'est l'occasion de révéler au naïf les stratagèmes qui l'ont abusé et de lui apprendre que le poète est l'amant de sa compagne. Les vers 43-56 font état de la volonté des dieux, Amour et Bellone, dont les oracles menacent les séducteurs et les infidèles. Ces propos s'adressent à la fois au mari et à la maîtresse. À lui, ils répètent la justification du vers 30 : le poète n'est pas coupable de l'avoir trompé : *iussit Amor*. À Délia, ils rappellent la menace d'un châtimement divin (v. 55-56). Le poète continue d'interpeller sa maîtresse (v. 57-62) : il évoque avec tendresse sa vieille mère, complice de leurs amours. C'est vers elle qu'il se tourne alors (v. 63-68), pour lui adresser ses vœux et la prier d'enseigner la fidélité à sa fille, même si son statut d'affranchie ne l'y contraint pas. Il se déclare, quant à lui, prêt à tout endurer par amour pour

¹ Pour une étude détaillée de la manière dont Tibulle distribue l'information narrative, voir F. Cairns (1979), chap. 6, « *Informing* », p. 144-165.

Délia (v. 69-76). Sans doute en prend-il la vieille femme à témoin (c'est un *illa* qui désigne Délia au vers 70) avant d'en assurer sa maîtresse elle-même (*non ego te...*, v. 73). La fin du discours (v. 77-86) est adressée à la jeune femme que le poète met en garde contre les dangers de l'infidélité.

On voit comment, à travers cette structure discursive, un contenu narratif prend forme et parvient au narrataire ultime, le lecteur, au gré des informations que le sujet de l'énonciation communique aux divers destinataires de son propos. Ce procédé répond aux critères esthétiques de l'élegie. La narration s'opère ainsi sur un mode discontinu, par touches successives, par allusions. Elle ne se dissocie pas du commentaire, lequel se développe comme une fonction naturelle de l'énonciation subjective, sans jamais alourdir l'élegie d'un excès de gravité¹. Car le discours sur les valeurs et les considérations sur l'amour, qui accompagnent inévitablement l'expression de la passion élégiaque, sont eux-mêmes soustraits à l'austérité formelle d'une dissertation par la mise en scène énonciative. On peut donc voir dans le système des apostrophes un procédé commode pour concentrer les nécessités du récit et la vigueur expressive du commentaire dans la forme brève et légère qu'un genre adepte de l'esthétique callimaquéenne réclame.

• *Les enjeux et les armes du discours-poème*

1. *Une poésie intéressée*

L'étude du système des apostrophes nous a conduite à mettre l'accent sur le climat passionnel qui entoure l'énonciation dans la plupart des élégies érotiques tibulliennes. Les accidents d'une vie amoureuse marquée par la fatalité de la disjonction, obstacles infranchissables, ruptures, trahisons, sont, nous l'avons dit, presque toujours à l'origine de la parole élégiaque. Dans ce contexte, proclamer sa passion n'est pas la finalité du discours du poète-amant. Il s'agit d'abord de faire céder les résistances. Un distique de II, 4 le dit explicitement :

Ad dominam faciles aditus per carmina quaero :

¹ La distinction que nous opérons entre commentaire et récit s'inspire de l'étude du système temporel qu'H. Weinrich a exposée dans *Le Temps*. Prolongeant l'analyse qui avait conduit Benveniste à opposer histoire et discours, il distingue les temps du « monde commenté » (en français, présent, futur et passé composé) et les temps du « monde narré » (imparfait, passé simple, passé antérieur) (*op. cit.*, p. 23). La prédominance des uns ou des autres signale une attitude de locution. « En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible. » (p. 30). L'élegie tibullienne privilégie le dialogue, qui est sous le signe des temps commentatifs. L'étude du système énonciatif et des jeux d'apostrophes montre qu'elle subordonne la narration au commentaire.

*ite procul, Musae, si nihil ista valent.*¹

Ces mots ne peuvent être compris sans une mise au point préliminaire, car le *ludus* élégiaque entretient une ambiguïté quant aux prestations poétiques du protagoniste².

Nous admettons volontiers les déclarations du poète-amant des élégies tibulliennes affirmant qu'il a composé des vers à la gloire de Marathus, ou que Némésis cause la douleur qui alimente son inspiration. Nous acceptons son statut de poète et ne doutons pas qu'il exerce son art indépendamment de l'activité verbale consignée dans le recueil. Nous ne contestons pas la nature poétique de ses déclamations, lorsqu'elles s'exercent dans le cadre rituel d'une célébration d'anniversaire, d'une cérémonie de *lustratio* ou de l'entrée en charge d'un *dece-muir* préposé à la garde des livres sibyllins. C'est en effet un familier des Muses qui honore ses amis, invoque les dieux, célèbre les divinités rustiques, dans l'hommage rendu à Messalla en I, 7, ou encore le chant géorgique de II, 1, la prière à Apollon en faveur de Messalinus en II, 5. L'usage du verbe *canere* ne laisse aucun doute sur la nature de l'énonciation dans ces trois discours. En l'absence de signes formels tels qu'un changement de mètre, un ensemble d'éléments stylistiques et thématiques convergent pour valider l'« impression » qu'on est bien en présence de discours en vers. N'y règne-t-il pas, par le ton et par le sujet, une majesté inaccoutumée³ ?

Outre le caractère cérémoniel de l'énonciation et la relative gravité de son objet, il nous faut noter un élément qui nous paraît déterminant pour expliquer la résonance poétique de ces discours. Le personnage du poète-amant s'y efface au profit de l'officiant, garant de la bonne exécution du rituel⁴. Il en résulte une mise en retrait de la fonction émotive et un accroissement de la fonction référentielle. Or c'est principalement au monde sérieux des réalités politiques, sociales et religieuses que ces discours réfèrent. La fiction érotique leur fait entièrement place en I, 7 et II, 1. Elle surgit en II, 5 (v. 109-114), pour conclure un exercice génériquement compromettant en rappelant qu'il reste néanmoins subordonné aux normes élégiaques⁵.

¹ II, 4, 19-20 : « C'est un accès facile auprès de ma maîtresse que je demande aux vers de m'obtenir : loin de moi, ô Muses, s'ils n'ont pas ce pouvoir. »

² Le problème a été soulevé p. 204 sq. À cette occasion, nous avons signalé les occurrences de termes relatifs à l'activité poétique, tels *canere*, *carmina*, *versus*, dans les deux premiers livres des *Élégies* de Tibulle.

³ C'est la majesté de l'*épos* ou de l'hymne. Une noble élégance du ton s'attache à la consécration de la gloire militaire, de la grandeur de Messalla, ou au discours sur les dieux. Il est remarquable que, dans une même situation discursive que celle d'I, 7, le modeste compliment d'anniversaire adressé à Cornutus en II, 2, dans sa simplicité parfaitement élégiaque, ait presque, par contraste, une allure de *sermo*. Du reste, le verbe *canere* y fait place au verbe *dicere* (*Dicamus bona uerba*, v. 1).

⁴ Tibulle endosse le rôle de « poète sacrificateur », tandis que l'écriture ou la lecture du poème s'assimilent à l'exécution d'un sacrifice. Sur cette mise en scène du discours poétique, voir A. Deremetz (1995a), p. 139-143.

⁵ L'hommage à Messalla, en I, 7, mettait en scène une tentation épique. Elle est plus manifeste encore dans la prière à Apollon de II, 5, « *the most ambitious of Tibullus' poems* » (D. F. Bright, p. 66). Tibulle y réalise

En somme, c'est le retrait de la fiction qui sensibilise le lecteur à la diction. Au contraire, la conscience de la feintise¹ qui préside aux actes de langage assumés par le poète amoureux active la prise en compte de la convention littéraire selon laquelle, au théâtre et dans la narration poétique, les personnages s'expriment en vers sans le savoir. C'est pourquoi nous ne sommes pas sûrs, quand le poète parle des *carmina* grâce auxquels il espère gagner les faveurs de sa maîtresse, qu'il évoque aussi tous ces discours plaintifs, prononcés dans le douloureux état de disjonction que nous savons², et dont il nous échappe en les lisant, pour peu que la fiction suscite notre entière adhésion, qu'ils adressent d'abord leurs grâces poétiques au destinataire intradiégétique.

Cet oubli, le poète-amant ne nous le permet pas. La mise en intrigue de ses aventures galantes confère assurément à ses allocutions un statut pragmatique qui les accrédite en tant qu'actes de langage visant à modifier une situation. Elles n'en affirment pas moins leur nature poétique, que ne compromettent d'ailleurs ni les informations les plus triviales, ni les invectives les plus vigoureuses³. C'est ce que révèle utilement, en I, 5, un discours qui peut être tenu pour le modèle de la communication élégiaque, puisqu'il s'énonce sur le seuil de la *puella*. Après s'être efforcé, en dépit de la porte close, de persuader sa maîtresse que nul ne l'aimera comme il le fait, le poète-amant s'exclame (v. 67-68) :

*Heu ! canimus frustra nec uerbis uicta patescit
ianua sed plena est percutienda manu.*

Si les propos qui précèdent cet amer constat constituent, aux dires de l'énonciateur, le chant élégiaque à proprement parler, alors toutes les performances de l'amant *Tibulle* sont soumises à l'énonciation poétique. On peut donc identifier aux discours que le recueil consigne les

l'exercice proprement élégiaque de réécriture de l'épopée. Le véritable enjeu du texte transparaît dans la citation de la prophétie que la Sibylle de Cumès fit à Énée avant son entrée dans le Latium (v. 39-64). Le poète contamine la prophétie de la Sibylle virgilienne (*Énéide*, VI, 83-97) et celle d'Anchise (*ibid.*, 756-853), en adaptant style et thèmes aux normes de l'élégie. Le jeu est néanmoins compromettant, à la limite de la transgression générique. Après avoir tempéré le ton épique par des thèmes pastoraux, Tibulle réintroduit le sujet de l'énonciation élégiaque. Celui-ci se plaint à Phœbus que le dieu de l'amour se soit approprié l'arc et les flèches, et qu'il en use pour le malheur des hommes : *Et mihi praecipue ; iaceo cum saucius annum / et faueo morbo, cum iuuat ipse dolor, / usque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus / uerba potest iustos reperire pedes. / At tu, nam diuum seruat tutela poetas, / praemoneo, uati parce, puella, sacro, / ut Messalinum celebrem...* « Il a fait le mien surtout ; depuis un an que je suis terrassé de ma blessure et que je nourris mon mal, que je me complais dans ma douleur elle-même, je ne cesse de chanter Némésis, sans laquelle mon vers ne peut jamais trouver les paroles ni la mesure juste. Mais toi, car les dieux tiennent sous leur protection les poètes, je t'en prévient, épargne, amie, un chancre sacré, que je puisse célébrer Messalinus ... » (v. 109-115). Sous l'arbitrage impitoyable de Némésis, l'élégie reprend ses droits.

¹ L'expression est empruntée à K. Hamburger (1986). Elle traite (p. 287sq.) la problématique de la feintise dans le récit à la première personne, dont la forme énonciative fait qu'il se présente « comme une forme littéraire variable, comme un énoncé de réalité feint, le degré de feintise étant ce qui est soumis à variation » (p. 288).

² Résoudre la disjonction, pour soi-même ou pour autrui, et procurer les joies de la fusion est le but déclaré des discours d'I, 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 8 ; 9 ; II, 3 ; 4 ; 6.

³ Par exemple le récit des impuissances sexuelles du poète-amant ou les imprécations contre la *lena*, en I, 5.

carmina (II, 4, 19) au moyen desquels le protagoniste des élégies tibulliennes cherche à obtenir, le plus souvent pour lui-même, exceptionnellement au bénéfice d'autrui comme nous le verrons prochainement, un accès (*aditus*) à l'être aimé. Ce sont bien ces performances qui constituent ce que W. Stroh, dans une étude consacrée à l'élégie érotique romaine, a nommé une *werbende Dichtung*, une poésie de sollicitation¹.

2. L'éloquence du poète-amant

Pour influencer ses divers interlocuteurs, anéantir les ennemis irréductibles, se concilier les faveurs des autres, le poète-amant use avec talent des armes de la rhétorique. Émouvoir et convaincre, susciter l'adhésion sentimentale et intellectuelle, telles sont ses stratégies discursives, et par conséquent les traits fonctionnels du poème élégiaque.

Considérons la suite de vers qui précède le constat d'I, 5, 67. On y voit *Tibulle* chercher d'abord le secours d'un style expressif pour attendrir sa belle : il fait humblement acte d'allégeance (v. 1-8), réveille le souvenir des soins qu'il a prodigués à *Délia* lorsqu'elle était malade (v. 9-18), décrit avec nostalgie un rêve de tendre bonheur qu'il avait cru possible (v. 19-36), évoque ses vaines tentatives pour fuir son amour et flatte la vanité de la *puella* en assurant qu'aucune femme n'a su exciter son désir (v. 37-42) ni lui faire oublier la beauté de sa maîtresse (v. 43-47). La colère qu'il laisse alors exploser contre la *lena* accusée d'avoir corrompu *Délia* (v. 47-58) vise sans doute à effrayer la jeune femme. Ne prétend-il pas que les malédictions qu'il a proférées contre cette sorcière se réaliseront parce que « Vénus sévit contre la perfidie des trahisons » (v. 58) ? Après cet enchaînement où dominent les effets de *pathos*, l'amant entreprend de porter un coup au *diues amator* qui jouit pour l'heure des faveurs de sa maîtresse. Il déclare sur un mode sentencieux que « les présents étouffent tout amour » et argumente en faveur des amants pauvres, en prenant soin de ne pas se nommer (v. 59-65).

La proportion de tableaux pathétiques qui forment le discours que nous venons d'étudier (plus de cinquante vers pour sept vers d'argumentation) rend compte de l'esthétique tibullienne. Le poète se souvient que l'élégie fut d'abord une plainte. L'élégie d'amour est la plainte qui s'élève quand « la douleur [a] changé en larmes tout le vin »². Elle est la plainte

¹ W. Stroh, *Die Römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam, 1971 (Tibulle, p. 110-125). L'auteur s'intéresse à la topique de l'utilité des vers dans la poésie élégiaque. Il distingue entre la sollicitation directe (l'être aimé est le destinataire du poème), dominante chez Tibulle, et la sollicitation indirecte (l'être aimé est la matière du poème qui le célèbre et le rendra immortel), qui se développe chez Propertius. Nous reviendrons sur ce sujet au chapitre de la rhétorique élégiaque, p. 363 sqq.

² Cf. I, 5, 37-38 : *Saepe ego temptavi curas depellere uino : / at dolor in lacrimas uerterat omne merum.*

qu'après boire, le locuteur d'I, 2 adresse à la porte inébranlable, la priant de s'ouvrir *uicta querellis*, avant de lui rappeler les efforts qu'il a tant de fois déployés pour la faire céder :

*Te meminisse decet quae plurima uoce peregi
supplice, cum posti florida sertā darem.*¹

Si l'on interprète en un sens métaphorique les *florida sertā* traditionnellement offertes au seuil de la *puella*, on peut décrire l'élégie comme un tressage des fleurs de la rhétorique², énoncé d'une voix suppliante (*uoce supplice*). Priape donne une définition plus précise du discours élégiaque en I, 4, lorsqu'il s'indigne contre les garçons cupides qui préfèrent l'or des cadeaux aux présents des Piérides :

*Blanditiis uult esse locum Venus ipsa ; querellis
supplicibus, miseris fletibus illa fauet.*³

Compliments, plaintes et larmes sont présentés comme des instruments de séduction favorisés par Vénus. En joignant à ses supplications la peinture évocatrice de quelques tableaux touchants, l'amant devrait parvenir au but qu'il poursuit, susciter la compassion de la *dura puella*⁴.

L'élégie I, 8 réalise une mise en abîme du discours amoureux, qui fournit une démonstration caricaturale de la plainte élégiaque et des effets qu'elle produit. Le poème met en scène *Tibulle* assistant son jeune ami *Marathus* dans l'effort qu'il poursuit pour conquérir une maîtresse rétive. On sait qu'une révélation du dieu *Priape*, en I, 4, a initié le poète-amant aux techniques de la séduction. Il a, d'autre part, expérimenté dans sa chair les tourments que *Vénus* inflige⁵. Aussi est-il habilité à prendre la parole au titre de *praeceptor amoris*. Après avoir reconnu les signes de la passion chez le *puer* qu'il chérit, il s'entremet entre *Marathus* et *Pholoé*, dont il s'efforce de briser la résistance par ses conseils et ses avertissements (v. 27-52). Le professeur étant aussi poète, il emploie ensuite son art à émouvoir la belle par une évocation appuyée des souffrances de son amant :

¹ I, 2, 9 ; 13-14 : « Rappelle-toi plutôt les prières qu'a multipliées ma voix suppliante et les guirlandes de fleurs que je donnais à tes jambages. »

² Les fleurs tressées en guirlandes que l'amant dépose sur le seuil de la *puella* symbolisent les ornements rhétoriques du discours déclamé face à la porte close. Voir P. Galand-Hallyn (1994), p. 119.

³ I, 4, 71-72 : Vénus elle-même veut que les paroles flatteuses aient leur place ; les plaintes suppliantes, les larmes pitoyables ont en elle une alliée. »

⁴ Il est des moyens moins tendres et plus pervers de susciter les larmes de la *puella* : la brutaliser (I, 10, 53-59) ou l'effrayer par des évocations macabres (II, 6, 36-39). Ces manières ne conviennent pas à l'amant élégiaque (I, 10, 59-66 ; II, 6, 40-42). Il advient pourtant que le dépit amoureux entraîne à exercer certaine violence physique ou verbale contre sa maîtresse (Ovide s'en souviendra en *Am.*, I, 7).

Nous étudierons systématiquement la rhétorique de la séduction dans le prochain chapitre, p. 363 sqq.

⁵ Cf. I, 8, 5-6 : *Ipsa Venus magico religatum brachia nodo / perdocuit multis non sine uerberibus*. « Vénus elle-même, en m'attachant les bras derrière le dos avec des liens noués selon les rites magiques, m'a donné l'expérience, non sans que j'aie reçu bien des blessures. »

*Vel miser absenti maestus quam saepe querellas
conicit et lacrimis omnia plena madent.*¹

Pour rendre le tableau plus vivant, il rapporte (ou simule) la plainte du garçon². Ironie de la double énonciation, cette plainte n'est guère empreinte du pathétique attendu. Plutôt qu'une touchante supplication, elle est la protestation d'un amant qui s'irrite contre l'inutilité des artifices. Seule la mention des veilles employées à guetter le bruit des pas de la jeune fille pourrait à la rigueur attendrir celle-ci. Quant à la description des talents de discrétion de Marathus, elle s'entend comme une publicité en faveur de l'amant élégiaque, modèle pratique et sûr pour libertine prudente en mal d'amours furtives. Nous pouvons juger par cet exercice que, lorsque Tibulle dépose le masque du poète-amant pour revêtir celui du *praeceptor amoris*, c'est déjà toute la verve d'Ovide qui se rencontre chez lui.

Il n'y a pas lieu de s'étonner du peu d'effet de ce discours sur l'orgueilleuse Pholoé. Une apostrophe du poète à son protégé nous en informe :

*Desiste lacrimare, puer : non frangitur illa,
et tua iam fletu lumina fessa tument.*³

Le conseil salutaire que reçoit Marathus peut s'interpréter comme un commentaire métapoétique. Certes la rhétorique des larmes est constitutive de l'élégie érotique (le qualificatif *flebilis* n'est pas réservé à la seule élégie funèbre). Mais le chant élégiaque ne doit pas se complaire dans la manifestation du désespoir. Il doit fuir l'excès, craindre l'enflure (celle qui altère déjà le visage du *puer*). N'est-il pas sage que, dans son application à rapporter l'éternelle plainte des amants déçus, il adopte de préférence le ton léger de la comédie, puisqu'aussi bien, comme on dit dans la farce que tel est pris qui croyait prendre, tout bourreau, en amour, est une future victime et toute victime un ancien bourreau⁴ ? Les élégies de Tibulle enseignent avec insistance que l'humour tempère utilement les larmes.

¹ I, 8, 53-54 : « Ainsi, le malheureux ! combien de fois l'absente lui fait pousser des plaintes amères et verser des torrents de larmes. »

² *Ibid.*, 55-66 : « “ Pourquoi me dédaignes-tu ? ” s'écrit-il. “ Je pouvais triompher de tes gardiens : Amour lui-même a donné aux amoureux la faculté de tromper. Je sais l'art de goûter furtivement la jouissance, de retenir ma respiration, de ravir des baisers sans faire le moindre bruit ; et je puis, même en pleine nuit, me glisser à la dérobée et ouvrir une porte en cachette sans la faire crier. À quoi servent les artifices si la belle cruelle dédaigne le malheureux amant et fuit même de son lit ? Quelquefois elle me promet, mais soudain la perfide me trompe, et il me faut passer la nuit à veiller dans tous les tourments : je me figure qu'elle va venir ; au moindre mouvement, je crois entendre ses pas. ” »

³ *Ibid.*, 67-68 : « Renonce à pleurer, enfant : sa dureté ne se laisse pas briser, et voici que les larmes ont gonflé tes yeux fatigués. »

⁴ Cf. *ibid.*, 69-78. Le poète avertit Pholoé qu'elle regrettera d'avoir été cruelle, quand l'amour lui infligera les tourments qui affectent aujourd'hui Marathus. Le *puer* lui-même se moquait naguère des souffrances qu'il causait à ses malheureux amants (dont le locuteur en personne, on le sait depuis I, 4) ; il n'a pas été épargné. Même discours en I, 5 à l'intention du rival qui jouit pour l'heure des faveurs de Délia (v. 69-76).

Si la mise à distance de l'émotion apparente l'élégie tibullienne à la comédie, on peut déceler une autre marque de cette parenté des genres dans le discours du poète-amant. Il s'y développe en effet une expression sentencieuse, mélange de maximes et de préceptes énoncés sur un ton plaisamment moralisateur, qui évoque le langage des héros comiques. Les interlocuteurs de *Tibulle* sont accablés de vérités portant l'estampille de la sagesse populaire, qu'il utilise à titre d'arguments, dans des raisonnements souvent spécieux, pour tenter de les soumettre à sa volonté. De ces proverbes, de ces dictons, de ces lieux communs sur ce que les dieux tolèrent ou ne tolèrent pas, sur le temps qui passe, sur la valeur des serments, de ces bribes du discours que les philosophes ont tenu à propos du bonheur, de l'amour, de l'usage des richesses, l'orateur tire avantage pour asseoir l'autorité de sa parole. Son discours y gagne-t-il d'être plus persuasif ? Il ne le semble pas. La diatribe contre l'or et la pourpre qui ne font pas le bonheur et détruisent la sincérité de l'amour a beau être un *topos* incessamment repris dans le discours de l'amant élégiaque¹, la *puella* ou le *puer* s'obstinent à se donner au premier parvenu qui les tente.

Animé du désir d'impressionner ses interlocuteurs, le poète-amant argue encore de l'expérience qu'il a acquise dans les épreuves de l'amour. Elle lui confère de droit le prestige du *praeceptor amoris*. Parce qu'il prétend savoir, son discours se fait didactique. Est-il alors mieux entendu ? C'est une question qui trouve sa réponse dans le cycle de Marathus (I, 4 ; 8 ; 9).

Cet ensemble d'élégies débute par une *fabula*. *Tibulle* rapporte en I, 4 un entretien qu'il a eu avec le dieu des jardins. À sa demande, Priape lui a enseigné comment séduire les beaux garçons. Dépositaire de ce savoir divin, il s'apprête à en faire profiter Titius, mais celui-ci s'est disqualifié pour les amours homosexuelles en se mariant (v. 74)². Le poète adresse alors son récit à un public élargi, celui des amants dédaignés :

*Gloria cuique sua est : me, qui spernentur, amantes
consultent ; cunctis ianua nostra patet.*³

Or à peine s'est-il promis la gloire du *praeceptor amoris* qu'il discrédite cette *ars amatoria* en avouant son impuissance à en tirer profit pour lui-même :

¹ Cf. *Tibulle*, I, 4, 57-72 ; 5, 60-68 ; 8, 29-34 ; 9 ; II, 2, 11-16 ; 3, 35-60 ; 4.

² Disqualification à rapprocher de celle des matrones en *Am.*, II, 1, 3-4, *A.A.*, I, 31-34, III, 57-58.

³ I, 4, 77-78 : « À chacun sa gloire : moi, que les amants dédaignés viennent me consulter ; à tous ma porte est ouverte. » On notera la mention de la porte ouverte, si exceptionnelle dans l'élégie. Assurément le poète offre le secours de son expérience à l'*exclusus amator*. Mais que lui apportera-t-il d'autre que la consolation d'un récit lamentable ? *Cunctis ianua nostra patet* peut aussi se comprendre dans ce sens : l'élégie tibullienne met sous les yeux de tous les échecs que le poète-amant a lui-même subis devant une porte close. On en a pour preuve l'aveu d'insuccès qui clôt l'élégie I, 4.

*Heu ! heu ! quam Marathus lento me torquet amore !
Deficiunt artes, deficiuntque doli.¹*

Nous sommes ainsi mis en garde contre la prétention de l'enseignement élégiaque : ce ne sont peut-être que *uana magisteria*, sans autre fin que de provoquer le rire (v. 84).

L'élégie introductive ayant exprimé la crainte du poète-amant qui se sent menacé de devenir une *turpis fabula*, les élégies I, 8 et I, 9 donnent une illustration de ses échecs. Ni l'expérience de Vénus ni la science de Priape ne le sauveront du ridicule. La mise en question de l'*ars amatoria* est un thème cher à Tibulle. Déjà dans la dernière des élégies déliennes, en I, 6, l'amant expert en ruses a fait les frais de son enseignement. Après avoir appris à Délia comment abuser son mari, il a réalisé qu'il lui avait donné les moyens de le tromper lui-même. Il a poussé alors un gémissement dont Ovide se souviendra :

*Ipse miser docui, quo posset ludere pacto
custodes : heu ! heu ! nunc premor arte mea.²*

Voici maintenant que ses préceptes ne sont pas entendus, qu'il les adresse à la jeune fille qui tourmente Marathus, en I, 8³ ou au garçon lui-même en I, 9⁴. Certes il assure que son art peut être utile, qu'il a parfois réuni les jeunes amants :

*Saepe insperanti uenit tibi munere nostro
et latuit clausas post adopena fores.⁵*

Mais à lui-même il n'a apporté qu'échec et déshonneur. Car aucune *ars* ne semble prémunir contre les pièges et les caprices de l'être aimé. C'est précisément le thème des récriminations de Marathus, dans ce discours d'I, 8, 55-66 que nous avons mentionné, où l'on reconnaît une mise en abîme de la plainte que le *praeceptor amoris*, déçu dans ses amours, fait entendre en I, 4 et 9⁶.

¹ *Ibid.*, 81-82 : « Hélas ! hélas ! comme Marathus torture mon cœur à petit feu ! Je suis à court d'artifices, à court de ruses ! »

² I, 6, 9-10 : « Moi-même lui ai, pour mon malheur, enseigné l'art de tromper ses gardiens : hélas ! hélas ! me voici pris à mes propres artifices. » Cf. Ovide, *Am.*, II, 18, 20 ; II, 19, 34. L'influence qu'I, 6 a exercée sur Ovide est confirmée par l'exposé de *Tr.*, II, 447-462, où ce poème apparaît comme la quintessence de l'élégie érotique tibullienne.

³ Les arguments qu'il a développés pour la convaincre de s'adoucir (v. 27-52), dont plusieurs sont inspirés du discours de Priape, n'ont pas eu plus d'effet sur elle que les plaintes de Marathus : *non frangitur illa* (v. 67).

⁴ I, 9, 17 : *Admonui quotiens*, « Je l'ai averti tant de fois... ».

⁵ *Ibid.*, 43-44 : « Souvent, contre ton attente, elle est venue à toi grâce à moi et s'est cachée derrière la porte fermée, la tête voilée. » On notera cependant la signification métapoétique de cette déclaration : en maître élégiaque, ce que le professeur d'amour offre à son protégé n'est rien d'autre que la situation de communication propre à l'élégie, les amants demeurant séparés par une porte et invisibles l'un à l'autre. On peut de ce fait penser que le présent dont il est ici question (*munere nostro*) est un *carmen* élégiaque, capable d'évoquer pour le plaisir de Marathus la présence de la *puella* dont il est épris. Présence absente nullement saisissable, produit de l'art illusionniste dont P. Hardie (2002) étudie les ressources, et non présence véritable, acquise par des moyens pratiques.

⁶ Voir p. 223 sqq. J. Fabre-Serris (2002), en identifiant les jeux intertextuels que recèle l'élégie I, 4, reconnaît dans la *querella* que Priape prescrit d'abord, au v. 72, comme un procédé auquel Vénus accorde sa faveur, puis

Ni les ruses ni les conseils avisés ne servant à rien, il n'y a donc qu'à se démettre – ce que fait le poète-amant en I, 9 – ou se soumettre à la loi de l'autre¹. Ce choix prévaut en II, 4, où un distique proclame la reddition de *Tibulle*. Il a tenté d'effrayer Némésis en lui décrivant le déshonneur qui guette les femmes vénales et a dressé, pour l'inciter à estimer l'offrande de ses poèmes, un tableau émouvant du culte qu'on réserve aux amantes désintéressées après leur mort. En vain. Sans plus d'espoir de la convaincre, il soupire :

*Vera quidem moneo, sed prosunt quid mihi vera ?
illius est nobis lege colendus amor.*²

Ce constat désabusé est celui d'un homme qui renonce à croire à l'efficacité du verbe, fût-il ou non poétique. Il succède à la fameuse exclamation : *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti*, par laquelle le poète-amant a menacé de congédier ses muses si elles ne lui obtiennent pas un accès facile à sa maîtresse.

Parvenus presque au terme de ces deux livres d'élégies tibulliennes, il nous faut bien admettre avec le protagoniste de la fiction érotique que la poésie élégiaque et sa rhétorique ne sont pas les plus sûrs moyens de conquérir un objet volage et cupide. Priape en avait averti *Tibulle*³ : aimée de Vénus, l'élégie échoue à séduire les êtres qui pervertissent l'amour en se prostituant. Ainsi de Délia, de Marathus et de Némésis. La *puella* ou le *puer* tibulliens sont des êtres aussi insensibles à la force de persuasion des discours qui leur sont adressés qu'à la valeur esthétique de la forme dans laquelle ils s'inscrivent.

Alors, quelle fonction attribuer au *carmen* du poète-amant ? *Tibulle* évoque en II, 6 un esclave chargé de chaînes, que la rigueur de son sort ne réduit pas au silence :

*Crura sonant ferro, sed canit inter opus.*⁴

que le poète-amant adresse à Marathus au v. 81, une défense et illustration de la poétique de Gallus, fondateur de l'élégie romaine, la pièce I, 4 faisant ainsi office d'*ars amandi* élégiaque. (Nous nous référons à une contribution de l'auteur au colloque « La tradition dans la poésie latine. Sources, modèles et intertextualité », organisé par l'université de Lille III les 20-21 septembre 2002. Le texte en est actuellement consultable, sous le titre « Tibulle, I, 4 : l'élégie et la tradition poétique du discours didactique » dans la revue électronique Dictynna, sur le site de l'université.) L'illustration de ce mode d'aimer, dont le succès ne se concrétise pas au sein de la fiction, se poursuit en I, 8 et 9, à travers l'expérience pédérastique du poète-amant et l'évocation des amours de Marathus et Pholoé, « *a fable with externalizes this own experiences with Delia* », comme l'écrit D. F. Bright (p. 245).

¹ Céder aux injonctions de l'amour est « le précepte central de la poétique gallienne » (J. Fabre-Serris, *ibid.*), comme en témoigne Virgile, *Buc.*, X, 69.

² II, 4, 51-52 : « C'est la vérité que j'annonce, mais que me sert la vérité ? C'est aux conditions prescrites par celle-là que mon amour doit se plier. » La question de *Tibulle* souligne l'inadéquation du discours véridique au genre élégiaque, voué à exprimer les ruses et les déceptions de l'amour. En matière de prophéties, le poète élégiaque est aussi impuissant à se faire entendre que Cassandre à laquelle il se compare parfois (cf. Properce, III, 13, 59-66). L'une subit le châtement d'Apollon, qui la condamne à ne pas être crue. L'autre, de quelque clairvoyance qu'il fasse preuve par ailleurs, est soumis aux impératifs de son désir, qui lui imposent de trahir la vérité.

³ I, 4, 57-72.

⁴ II, 6, 26 : « Ses jambes font résonner les fers, mais il chante au milieu de son travail. »

Assurément, il est lui-même cet esclave qui chante dans ses chaînes, consolé par l'espoir que viendront des jours plus heureux. L'adversité ni l'impuissance ne le détournent d'implorer la grâce de l'être aimé. S'il n'obtient pas gain de cause ou si, comme en I, 3, les vicissitudes de l'existence l'éloignent de l'objet de son amour, du moins parvient-il à peupler sa solitude, à apaiser les tourments du désir en créant l'illusion de la présence désirée. La magie du verbe poétique, l'*enargeia* des descriptions (la peinture de ce qu'aurait été la vie à la campagne auprès de Délia, par exemple, ou de ce que sera l'instant des retrouvailles, au retour de Corcyre), ont sans nul doute la vertu de consoler du manque¹.

3. *Le message au lecteur*

Néanmoins, dans les évocations que suscite la frustration du désir, l'humour l'emporte le plus souvent sur les accents mélancoliques. La verve est parfois même résolument comique. Le poète-amant prête voix à ses haines autant qu'à ses amours. Il menace, il vitupère. Dans le même temps qu'il dénonce les travers d'autrui, sans vergogne, il expose sur la place publique ses faiblesses et ses ridicules. Endossant son personnage d'*exclusus amator*, il donne une comédie dont il est l'unique rôle parlant. Cette exhibition poursuit-elle le but désigné en I, 4 : enseigner l'art d'aimer aux amants méprisés ? Nous avons vu que Tibulle ne crédite pas son double d'une autorité fondée sur la réussite de ses propres entreprises. Que peut offrir le poète-amant à ceux qui reconnaîtront leurs tourments dans les siens, sinon le spectacle honteux d'un homme complaisamment asservi à sa passion ? Mais ceux qui seraient tentés de prendre à la légère l'histoire de ses amours furtives et de rire de l'amant malmené sont avertis que nul n'est à l'abri de pareilles mésaventures. Ainsi le discours-poème, illusoirement orienté vers les acteurs du drame élégiaque, œuvre-t-il au plaisir et à l'édification de son destinataire réel, le lecteur. En insistant ironiquement sur le scandale de la *turpis fabula*², l'élégie tibullienne semble remplir le même office de régulateur des mœurs que le théâtre comique.

¹ L'analyse du jeu des apostrophes, en mettant en lumière le caractère illusoire de l'interlocution, nous préparait à cette conclusion. Parler dans l'élégie, c'est le plus souvent se parler à soi-même. Sur cette pratique et les bénéfices que le locuteur en attend, voir *infra*, p. 333-340.

² Nous avons vu (première partie, chapitre II) que l'infamie était attachée au héros élégiaque comme la gloire l'est au héros épique. Dans la pièce introductive des *Élégies* de Tibulle, le poète exprime son adhésion au système élégiaque en affirmant que les éloges le laissent indifférent et qu'il consent qu'on l'appelle lâche et oisif, pourvu qu'il soit dans les bras de sa belle (I, 1, 57-58). Le thème de la *turpis fabula* se nourrit du spectacle de l'asservissement aux passions, la caricature en étant offerte par le vieillard amoureux d'I, 2, 89-96 et II, 1, 73-74, le modèle mythologique par le dieu Apollon au service d'Admète (II, 3, 11-32). La honte résulte en fait de l'échec des stratégies amoureuses (Properce le dit clairement en II, 24, 5-10). On le voit en I, 4, 83-84, où le poète emploie l'expression *turpis fabula* lorsqu'il s'inquiète du ridicule qu'il y aurait pour lui à enseigner la séduction sans être capable de séduire pour son propre compte. On sait que le recueil tout entier le met dans cette position. L'échec du poète-amant est attribué à la cupidité de l'être aimé (nous y reviendrons dans le prochain chapitre). Provoquant continuellement larmes et querelles bruyantes, c'est ce vice qui a fait de l'Amour un *deus*

Nous avons concentré notre attention sur le badinage érotique dans les deux livres que nous avons étudiés. Notre propos nous a conduite à négliger les discours de circonstance, prononcés en l'honneur d'amis ou de divinités, et à ignorer la sensibilité bucolique si caractéristique de la poésie de Tibulle, qui adapte volontiers les thèmes pastoraux au code élégiaque. Il nous faut, en conclusion, souligner qu'un même engagement, hautement revendiqué et pleinement assumé par le sujet de l'énonciation, se manifeste dans les différentes expressions du recueil tibullien. L'*opus*, dans son intégralité, proclame les liens indéfectibles qui unissent le poète à un genre dont la légèreté avouée n'exclut pas une défense énergique des choix esthétiques qu'il prescrit, non plus qu'un discours sur les valeurs. Celui-ci se caractérise essentiellement par la condamnation de la guerre et la célébration de la paix. La représentation de la comédie d'amour, avec ses violences sans péril et ses larmes sans gravité, œuvre à la promotion de ces valeurs. Tel est l'enseignement de la scène de dispute qui clôt l'hymne à la Paix sur lequel se referme le premier livre des *Élégies*¹.

Après avoir peint avec esprit une de ces querelles amoureuses dont l'élégie fait son matériau ordinaire, le poète adresse à la Paix bienfaisante une prière qui évoque la demande de Lucrèce à Vénus dans le *proœmium* du *DRN*². Le poète épicurien sollicite la déesse et la prie d'exercer le pouvoir de ses charmes sur le dieu de la guerre, pour obtenir de lui la faveur de la paix :

*Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo
possumus aequo animo, nec Memmi clara propago
talibus in rebus communi desse saluti.*³

Tibulle à son tour implore les conditions de félicité pour la composition et sans doute aussi (car c'est un poème de clôture et non d'ouverture) la réception de son ouvrage :

*At nobis, Pax alma, ueni spicamque teneto,
prae fluit et pomis candidus ante sinus.*⁴

infamis (II, 4, 37-38). Cependant, la célébration d'un amour *infamis* assure la *fama*, la renommée littéraire du poète élégiaque.

¹ I, 10, 53-66.

² Lucrèce, *DRN*, I, 29-43. Sur la présence de Lucrèce dans l'élégie I, 10 de Tibulle, voir H. Pillinger (1971).

³ *Ibid.*, 41-43 : « Car dans un temps où la patrie subit la tourmente, nous ne pourrions bâtir notre œuvre l'âme sereine, ni l'illustre descendance de Memmius négliger en telle urgence le salut commun. »

⁴ I, 10, 67-68 : « Ah ! viens à nous, Paix bienfaisante, un épi à la main, et laisse échapper à tes pieds les fruits du pli de ta robe blanche. » Les fruits qui roulent du sein de la déesse évoquent la fécondité des campagnes. Mais comment ne feraient-ils pas songer, dans un contexte de poésie érotique, aux pommes messagères d'amour, particulièrement à celle qui permet au héros callimaquéen, Acontius, de conquérir la belle Cydippe ? ou encore à celle que Catulle décrit roulant du sein d'une vierge rougissante, au moment où il entreprend de traduire la *Boucle de Bérénice* (c. 65, 19 sqq.) ? La paix féconde favorise l'élégie.

Comme la poésie lucrétienne, l'élégie rejette les travaux de Mars et se déclare le fruit de la paix. Properce le redira après Tibulle, dans la pièce programmatique qui introduit le livre III de son recueil¹.

Le modèle propertien : la double narration

L'étude du système énonciatif dans l'élégie tibullienne a permis de dégager des traits communs aux élégiaques latins, sur lesquels nous ne reviendrons pas. Ainsi, il est inutile de s'interroger à nouveau sur l'identité du *je* dans l'élégie propertienne. En dehors de quelques exceptions que nous considérerons plus loin, l'énonciateur propertien est le poète-amant. Il partage avec son créateur le nom de *Properce*², une origine ombrienne, une parentèle, des amis... et une passion de la poésie qui alimente de plus fréquents débats que chez le protagoniste des élégies tibulliennes. Il en résulte un dédoublement de l'intrigue, le recueil élaborant conjointement l'histoire des amours tumultueuses de *Properce* et Cynthia et celle de la relation du poète avec sa muse élégiaque. Récits et discours alternent pour réaliser cette double narration.

• *La narration des amours du poète*

1. Présentation d'une victime de l'amour

Un trait accusé de la manière propertienne se découvre dans la première élégie du livre I. À la différence de Tibulle, qui prête au sujet de l'énonciation un long et paisible exposé sur son idéal de vie, avant d'introduire deux personnages antinomiques, l'homme d'état et la *puella*, et de préciser au moyen d'une apostrophe le rôle affecté à cette dernière dans la définition du bonheur auquel le protagoniste aspire, Properce entreprend d'emblée la relation des amours du poète-amant, sur un mode pathétique qui signale l'influence de Gallus³.

¹ Voir p. 235 sq.

² La *sphragis* du premier livre des *Élégies* (I, 22) maintient le silence sur l'identité de Properce mais le désigne par sa terre d'origine, l'Ombrie. Le nom de Properce n'apparaît qu'au livre II. Il désigne l'amant de Cynthia, en 8, 17, dans une auto-allocation (« Ainsi donc tu mourras à la fleur de l'âge, Properce ? »), en 14, 27, dans une épigramme votive comme nous en avons déjà rencontré une chez Tibulle, en 24, 35, dans un discours prêté à Cynthia. Il signe le second livre en 34, 93, appelant les faveurs de la Renommée sur l'auteur et sur son ouvrage. Au livre III, c'est sur le poète qu'il attire l'attention (3, 17) avant de renvoyer à l'amant (10, 15). En IV, le devin Horus apostrophe le poète en 1, 71, Cynthia l'amant mais aussi le poète en 7, 49.

³ On ne peut que faire des conjectures sur l'œuvre de Gallus, à partir des hommages que lui ont rendus ses amis et admirateurs. Le principal témoignage dont on dispose est la *Bucolique* X, où Virgile le met en scène en réemployant parfois ses propres vers (cf. le commentaire de Servius au v. 46). Le poète élégiaque est représenté dans une situation de désespoir amoureux, que justifie la perte de Lycoris. Tandis que sa maîtresse suit au loin un

Le personnage obsédant de la bien-aimée – Cynthia est le premier mot du recueil, tout comme la *puella* fut le premier amour du poète – est évoqué dans un récit qui se développe de manière autonome pendant huit vers. Un certain Tullus, que le poète interpelle alors, est désigné comme le narrataire du récit mythologique qui suit. Huit vers retracent en effet la passion de Milanion, jadis épris de la farouche Atalante. Ils forment un pendant à l'aveu de l'asservissement amoureux du poète-amant. Mais la symétrie est réfutée. Le héros mythique vainquit la résistance de la fille d'Iasios par son dévouement et ses plaintes :

*Tantum in amore preces et benefacta ualent.*¹

Nouveau martyr de l'amour, *Properce* n'espère pas, quant à lui, trouver en lui-même les ressources nécessaires pour triompher de Cynthia, de sorte qu'il se tourne vers ceux qui pourraient lui porter secours : il invoque les sorcières, comme celle que consultait *Tibulle* en I, 2, sans grand espoir que leurs enchantements sachent rendre la *puella* plus éprise que son amant (v. 19-24), puis les amis, qui, à l'inverse, devraient l'arracher par force à l'emprise de cette passion funeste (v. 25-30). Quoi qu'il advienne de ces tentatives, il apostrophe un auditoire d'amants heureux qu'il met vivement en garde contre les méfaits d'un amour aussi tourmenté que le sien (v. 31-38).

Quels sont, dans la construction de cette pièce programmatique, les procédés qui méritent d'être soulignés ? Il nous semble notable que l'élégie s'organise en récit. Certes les apostrophes sont nombreuses ici (par la suite, les discours, quand ils seront adressés, n'auront souvent qu'un interlocuteur désigné). Mais derrière l'apostrophe à Tullus, qui n'est pas autrement caractérisé, viennent les adresses aux amis, dont Tullus fait partie, et à un public qui l'englobe aussi sans nul doute², public à qui un amant poète entreprend de raconter l'histoire d'une pas-

rival, l'amant est en proie à un *insanus amor* (v. 44), un *furor* qu'il avoue sans remède (v. 60). Que l'*amor-furor* ait été un thème cher à Gallus est peut-être confirmé par le fait que Parthénios de Nicée lui dédia ses *Erotica pathemata*. Ce dernier fait permet de supposer que Gallus s'intéressait aux formes d'amour excessives dans la mythologie, et qu'il en exploitait à titre d'*exempla* dans ses poèmes. Milanion, ainsi qu'Acontius dont Callimaque avait peint les tourments amoureux, retinrent sans doute son attention (cf. R. Rosen, J. Farrel, 1986). La référence au premier dans l'élégie I, 1 de *Properce* (v. 9-16), elle-même placée sous le signe du *furor* (cf. Cairns, 1974), est selon D.O. Ross (1975) une reprise d'un thème gallien. *Properce* adopte donc un *ethos* semblable à celui qu'illustraient les vers de son aîné. Il lui rend ainsi hommage, en même temps qu'il instaure avec lui un rapport de concurrence, dont nous signalerons plus loin la figuration dans le *Monobiblos*.

Sur la contribution de Gallus à l'élégie romaine, voir J.-P. Boucher (1966) ; D. O. Ross (1975) ; F. Cairns (1979), p. 226-228 ; L. Nicastrì (1984) ; J. Fabre-Serris (1995a), p. 248-250.

¹ I, 1, 16 : « Tellement, en amour, prières et bienfaits ont de pouvoir. » F. Cairns (1974) a commenté la mention des *preces* au moyen desquelles Milanion fléchit Atalante (dans le mythe il triomphe d'Hylaeus par ses *labores*) comme une référence à l'adaptation que Gallus aurait donnée de cette fable.

² Cf. I, 22, 2 : *pro nostra semper amicitia*. Tullus, personnage réel – selon F. Cairns (1974b), L. Volcarius Tullus, consul en 33, proconsul d'Asie en 30 – est certainement le dédicataire de ce livre. Il est nommément désigné en I, 1. Les discours d'I, 6, 12 (?) et 14 lui sont adressés. Enfin, au nom d'une amitié de toujours, il est encore sollicité en I, 22, comme garant de l'identité de l'auteur. M. Citroni (1995, p. 391 sq.) voit dans ce dédicataire le parfait représentant du lecteur générique.

sion déplorable. La destination de l'élégie se modifie ainsi progressivement, depuis la prise à partie d'un ou plusieurs individus susceptibles de jouer un rôle dans la diégèse des amours de *Properce* jusqu'à la définition d'un auditoire élargi, extensible à l'ensemble des lecteurs du poème, les uns et les autres étant rendus témoins d'une déplorable aventure.

Le discours ne s'assigne donc pas le but qu'avouait le sujet de l'énonciation chez *Tibulle* : chercher à obtenir un accès à la maîtresse. D'ailleurs le poète-amant n'adresse ici aucune prière à son amie, contrairement à *Tibulle* dans la première élégie du recueil. Ne dit-il pas que les ressources ordinaires de l'amour (les *preces* et *benefacta* qui furent utiles à *Milanion*) ne lui sont d'aucun secours¹ ? Et ne quémande-t-il pas, dans l'état d'impuissance qu'il avoue, les secours de la magie, que les élégiaques ont pourtant l'habitude de mépriser parce qu'elle est à l'opposé des *artes* qu'ils cultivent, ces ruses et talents de séduction imputables aux mérites de la personne, ces artifices jugés honnêtes parce qu'ils sont naturels et non pas surnaturels ?

Properce se présente plutôt comme un cas exemplaire d'individu que le mal d'amour a frappé sans espoir de rémission. Un *miserum me* le qualifie dès le vers 1², intercalé entre les termes qui désignent les yeux de *Cynthia*, *suis... ocellis*, judicieusement disjoints. L'enchâssement suggère le pouvoir de subjugation de ce regard. Ce n'est pas le regard pétrifiant de Méduse³ : le diminutif *ocellis* est dans la manière des *nugae* alexandrines ou catulliennes, il rassure sur la nature ludique de l'affrontement avec le monstre. C'est tout de même un regard à rendre fou, à jeter dans le *furor* qu'ont illustré les fables antiques, l'exemple de *Milanion* en témoigne. L'élégie introductive du recueil de *Properce* convie donc à la lecture d'un nouveau mythe, le récit d'une folie amoureuse dont les êtres raisonnables doivent savoir se garder. L'utilité première du récit sera dans sa valeur d'avertissement :

*Quod si quis monitis tardas aduerterit auris,
heu ! referet quanto uerba dolore mea.*⁴

¹ En affirmant aux vers 17-18 que l'Amour, avec lui, se détourne des chemins connus (*nec meminit notas, ut prius, ire uias*), *Properce*, tout en inscrivant sa peinture de l'amour dans la tradition du *furor* sans remède, revendique néanmoins son originalité. Cf. D.O. Ross (1975), p. 61-65. M. Pincus (2004, p. 192) inscrit l'allusion à une topique traditionnelle dans le cadre de la relation que *Properce* entretient avec la poésie de *Gallus*. Elle aurait pour fonction « to refer the reader to *Gallus's* own text and draw attention to the differences between what *Propertius* chooses to relate and what we can only learn by turning to previous work. ».

² *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis...* Les quatre premiers vers de l'élégie imitent de près une épigramme de *Méléagre* (*A.P.*, XII, 101, v. 1-4).

³ En II, 25, 13, le poète, toujours asservi à sa tyrannique maîtresse, affirmera qu'il eût mieux valu affronter le regard pétrifiant de la Gorgone : *Gorgonis et satius fuit obdurescere uultu*.

⁴ *Ibid.*, 37-38 : « Et si quelqu'un n'écoute mes conseils que d'une oreille distraite, avec quelle douleur, hélas ! il se rappellera un jour mes paroles. »

Mais la conclusion du livre III invite à lui ajouter une valeur cathartique. Las de souffrir en vain, le poète-amant renouera avec la Raison, la *Mens Bona*, en III, 24, pour prendre congé de Cynthia dans l'élégie suivante, enfin désenvoûté après cinq ans d'esclavage.

Puisque le recueil s'annonce comme le récit d'un *furor* amoureux, intéressons-nous aux stratégies narratives adoptées par Properce au long des *tres libelli* qui forment un ensemble consacré à Cynthia. Chacun des trois livres étant régi par une intention spécifique, nous les considérerons séparément, en accordant une attention particulière au programme que le poète définit dans les pièces introductives.

2. Élégies, I : l'affirmation du sujet élégiaque

L'élégie I, 1, dont nous avons résumé le contenu, nous a montré que Properce ne renonce pas à la forme du discours adressé. Il y mêle, de façon plus explicite que Tibulle en I, 2, des apostrophes à usage intradiégétique et d'autres à l'intention de témoins extérieurs au drame. Nous avons d'ailleurs suggéré que les compagnons invoqués par le locuteur pourraient être les relais internes des lecteurs, recevant, tel Tullus, les confidences intimes du poète-amant, au nom d'une « amitié de toujours ». (Selon le même procédé, Tibulle confiait sa détresse à Cornutus en II, 3.) Il nous faut cependant distinguer les rôles assignés aux acteurs de la fiction amoureuse des injonctions faites aux interlocuteurs extradiégétiques. Les amis invoqués au livre I des *Élégies* ont en effet une fonction structurante capitale dans le double récit de la vie amoureuse et poétique du protagoniste. Voyons ce qu'il en est au plan de la narration érotique.

Quand il prie ses amis de le soutenir, en I, 1, Properce formule une demande ambiguë qu'il exprime en ces termes :

*Et uos, qui sero lapsum reuocatis, amici,
quaerite non sani pectoris auxilia.
Fortiter et ferrum saeuos patiemur et ignis,
sit modo libertas, quae uelit ira loqui.
Ferte per extremas gentis et ferte per undas,
qua non ulla meum femina norit iter.¹*

Il attend manifestement qu'on lui prête assistance. Mais il interdit qu'on l'empêche d'exprimer un ressentiment dont il ne précise pas l'objet (v. 28). S'agit-il d'une protestation contre la contrainte que ses amis exerceront sur lui en le soustrayant à l'emprise de sa maî-

¹ *Ibid.*, 25-30 : « Quant à vous, qui me rappelez après ma chute, il est trop tard, mes amis ; c'est un cœur malade qu'il vous faut maintenant secourir. Courageusement, je supporterai tout, et le fer et les tourments du feu, pourvu que mon ressentiment ait la liberté de s'exprimer. Par les pays, par les mers les plus lointaines emportez-moi, emportez-moi ; que nulle femme ne sache où j'ai passé. »

tesse ? Ou réclame-t-il le droit de récriminer sans discontinuer contre une *puella* sans cœur ? Sans que ces sens s'excluent nécessairement, il est certain qu'il avertit ses compagnons de la résistance qu'il leur opposera. La suite du livre I le montre.

Ce livre s'organise principalement autour de la conjuration des amis qui tentent d'arracher *Properce* à sa passion¹. La moitié des élégies qui le composent sont adressées aux familiers du poète-amant. Bassus, en I, 4, Gallus en I, 5, s'efforcent de le séparer de Cynthia, l'un en la décrivant, l'autre en entreprenant de la séduire. En vain. Tullus offre, en I, 6, d'emmener le « malade » au-delà des mers. *Properce* refuse. Le même Tullus (ou quelque autre ami²), en I, 12, l'ayant pressé de quitter Rome, essuie un nouvel échec. Aucun n'aura détourné l'amant de sa passion. Mieux, *Properce* fait si bien l'éloge de l'amour qu'il en convainc certains d'aimer à leur tour. Ponticus succombe en I, 9. Gallus se laisse contempler dans ses ébats en I, 10 et ne tarde pas à devenir la proie d'un *demens furor*, du moins *Properce* le déclare-t-il en I, 13. C'est ainsi que le poète-amant remplit, au long de ce parcours, le programme ironiquement annoncé en I, 1. Supportant avec obstination le fer et le feu d'une torture qui ne cesse pas d'être celle de l'amour, il menace les amis trop zélés, déjoue toutes leurs tentatives et triomphe en les voyant parfois atteints du même mal que lui.

Les allocutions qui témoignent de cette bataille pour le camp de Vénus ne constituent pas les seules péripéties de l'histoire d'amour que le livre met en scène. Il faut y ajouter les plaintes, les protestations adressées à la maîtresse elle-même. Le contexte de leur énonciation est familier au lecteur de l'élégie. Il s'agit pour la plupart de discours inspirés par la menace ou la réalité d'une séparation. Cynthia fait preuve de trop de coquetterie en se parant à l'excès (I, 2). La volage s'apprête à suivre un rival en Illyrie (I, 8). Elle est en villégiature à Baïes, exposée à toutes les tentations (I, 11). Elle a trahi la foi jurée (I, 15). Une élégie qui apparaît comme un hommage à Catulle donne, en I, 16, la parole à la porte de la *puella*. C'est elle qui se fait l'écho des plaintes que le poète éconduit a vainement formulées sur le seuil de sa maîtresse. *Properce* fuit Rome. Sur un rivage battu par les vents (I, 17), au fond des bois solitaires (I, 18), il crie encore à la cruelle son désespoir et son amour. La mort, affirme-t-il, ne le séparera pas de Cynthia (I, 19).

À ces discours adressés aux amis ou à la *puella*, s'ajoute pour compléter le récit des amours du poète, une pièce originale parce que résolument narrative. L'élégie 3 peint une

¹ Sur les vingt-deux élégies qui composent le livre I, une est adressée à Bassus (4), quatre à Gallus (5, 10, 13, 20), quatre à Tullus (6, 12, 14, 22), deux à Ponticus (7, 9). Ce sont onze élégies pour huit adressées à Cynthia. Nous reviendrons plus loin (p. 249 sqq.) sur la personnalité littéraire de certains de ces amis.

² Pas d'indétermination chez Fedeli (1980), qui retient le vocatif *Pontice* au v. 2, en lieu et place d'un *conscia* accordé à *Roma*, qu'on trouve dans l'édition de la C.U.F.

scène d'une puissance suggestive saisissante : le poète y raconte comment il a surpris Cynthia dans son sommeil, alors qu'il rentrait ivre, tard dans la nuit. Il mentionne la fixité de son regard, empli de la vision de la belle endormie. Le rappel de ce spectacle, dans un discours sans adresse implicitement destiné au lecteur, ressuscite l'émotion et entraîne l'apostrophe de la *puella* (v. 21-30). Ainsi c'est elle qui reçoit l'aveu de la fascination qu'elle exerce sur son amant, de la douleur qu'éveille en lui son inaccessibilité, le mystère opaque de son altérité, tout cela qui fut intensément perçu dans un instant de contemplation vertigineuse. La narration reprend un tour impersonnel lorsqu'un clair de lune rompt brusquement le sortilège, ranimant la *puella* et mettant à ses lèvres une longue plainte de femme abandonnée. Cette pièce essentiellement narrative inaugure une manière étrangère à Tibulle qui se répand dans l'œuvre de Propertius.

3. Élégies, II : une *Iliade* propertienne

Après ce premier livre consacré à revendiquer les plaisirs amers des tourments amoureux, le livre II, beaucoup plus long, enregistre le triomphe de la passion. Il n'est plus question de fuir Cynthia. Au contraire, le poète avoue complaisamment le plaisir qu'il a à la peindre, à la louer, à conter le moindre de ses faits, de ses dires :

*Siue illam Cois fulgentem incedere cogis,
hoc totum e Coa ueste uolumen erit ;
seu vidi ad frontem sparsos errare capillos,
gaudet laudatis ire superba comis ;
siue lyrae carmen digitis percussit eburnis,
miramur facilis ut premat arte manus ;
seu cum poscentis somnum declinat ocellos,
inuenio causas mille poeta nouas ;
seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
tum uero longas condimus Iliadas ;
seu quidquid fecit siue est quodcumque locuta,
maxima de nihilo nascitur historia.¹*

Les événements infimes de sa vie amoureuse transformés en autant d'*Iliades*, de *maximae historiae*² conçues à la gloire de la *puella*, tel est le récit au style hyperbolique que l'amant enflammé promet aux lecteurs du livre II. Il ne corrèle pas ces éloges intarissables à un apaisement de ses souffrances. En témoigne la prière qu'il invite Mécène à prononcer un jour sur

¹ II, 1, 5-16 : « S'avance-t-elle, resplendissante sous les tissus de Cos, je ferai un volume entier sur le tissu de Cos ; ai-je vu ses cheveux épars errer sur son front : je fais de sa chevelure un éloge qui la rend joyeuse et fière ; de ses doigts d'ivoire fait-elle résonner la lyre, j'admire sa facilité, son art dans la touche ; abaisse-t-elle ses paupières pour chercher le sommeil, poète, je découvre mille raisons nouvelles ; la voici nue, me disputant son voile que je viens de lui arracher, et c'est un poème, une véritable Iliade ; quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, d'un rien naît toute une histoire. »

² La *maxima historia* est illustrée par la longueur remarquable de la phrase qui énumère les attraits de Cynthia.

sa tombe : « *Huic misero fatum dura puella fuit* »¹. Mais il est désormais convaincu qu'« il est glorieux de mourir en aimant, glorieux aussi de n'avoir qu'un amour »².

Cynthia règne sur ce livre qui la célèbre. Des trente-quatre élégies qui le constituent il n'y en a que onze où elle ne soit pas apostrophée³. Onze allocutions l'ont pour seule destinataire⁴. Ailleurs, elle est soudain interpellée dans une auto-allocation (II, 30), une adresse aux dieux (II, 28 ; 33), mais surtout dans un grand nombre d'élégies « mixtes ». Ce sont des récits ou déclarations implicitement destinés au lecteur, puis orientés vers la *puella* et éventuellement, à la manière tibullienne, vers d'autres acteurs du drame élégiaque (II, 7 ; 9 ; 13 ; 14 ; 15 ; 24). Ou bien, inversement, ce sont des apostrophes à Cynthia qui se généralisent en leçons à l'usage du lecteur (II, 25), des récits qui lui sont d'abord adressés puis suscitent un commentaire à la cantonade (II, 26), ou instituent progressivement le lecteur véritable narrataire (II, 29⁵).

L'unité du livre II des *Élégies* tient pour beaucoup à l'énonciation ironique du poète, qui traite sa matière érotique en parodiant les thèmes épiques, comme l'annonçait la métaphore à valeur programmatique que nous avons rencontrée dans le poème initial. Le récit des aventures amoureuses et la description des amants sont magnifiés par des références permanentes à la mythologie⁶ et plus particulièrement aux héros homériques. Deux portraits élogieux, en ouverture, comparent Cynthia aux beautés mythiques (II, 2) et la proclament une seconde Hélène :

*Post Helenam haec terris forma secunda redit*⁷

Dès lors, il n'est pas étonnant que cette beauté puisse inspirer une nouvelle *Iliade*. L'amant n'assure-t-il pas qu'elle eût pu susciter une guerre de Troie :

*Digna quidem facies, pro qua uel obiret Achilles ;
uel Priamo belli causa probanda fuit.*⁸

¹ *Ibid.*, 78 : « Le malheureux ! son destin fut d'aimer une cruelle. »

² *Ibid.*, 47-48. La fidélité à un amour unique, en dépit des tourments qu'il suscite, est la marque de l'élégie propertienne. Cf. J.-P. Boucher (1965), chap. IV.

³ Ce sont les pièces II, 1, 2, 3, 4, 8, 10, 17, 22, 23, 27 et 34. Du moins le discours y est-il toujours relié à l'histoire d'amour du poète.

⁴ II, 5, 6, 11, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 31 (probablement), 32.

⁵ Ce récit d'une hallucination d'homme ivre est d'abord présenté à Cynthia comme la relation d'un événement qui se serait produit la veille (*Hesternam*, v. 1) L'action se poursuit au matin (v. 23). Le récit prend alors Cynthia pour objet et la destitue comme narrataire (le pronom *illa* la désigne à partir du vers 23). La chute suppose une ellipse temporelle, avec un *ex illo felix nox mihi nulla fuit*, « depuis, je n'eus jamais plus une nuit de bonheur », qui met l'événement à une certaine distance dans le passé.

⁶ L'expression mythique de l'amour est un trait de la poésie de Propertius que la critique a constamment relevé. J.-P. Boucher (1965, chap. VIII), É. Delbey (2001, 2^e partie, chap. II) lui consacrent une longue étude.

⁷ II, 3, 32 : « Hélène d'abord, toi ensuite, la beauté revient sur la terre pour la seconde fois. »

⁸ II, 3, 39-40 : « Oui, la beauté de Cynthia aurait mérité qu'Achille mourût pour elle ; Priam pour elle eût approuvé la guerre. »

La première élégie adressée à Cynthia paraît annoncer la colère d'un nouvel Achille (II, 5, 9) : *Properce* est furieux d'être abusé par une beauté trompeuse. Il la menace d'un *dis-cidium*... ou du moins de la marquer d'infamie, en révélant combien elle est volage (v. 28). En II, 6, il lui rappelle que la jalousie est « la source du mal qui perdit Troie » (v. 16). En II, 8, trahi par la perfide, il se compare au grand Achille et confesse :

*Inferior multo cum sim uel marte uel armis,
mirum, si de me iure triumphat Amor ?*¹

L'élégie 9 déplore que Cynthia n'ait pas la pudeur des héroïnes d'antan, mais affirme que son amant saura lutter pour elle aussi sauvagement que les chefs thébains se battirent jadis pour le pouvoir. L'élégie 14 proclame la joie dont la belle a gratifié *Properce*, joie plus vive que celle qu'éprouvèrent l'Atride lors de la prise de Troie, Ulysse de retour à Ithaque, etc. Un chagrin de Cynthia, en II, 20, est plus démonstratif que ne le furent la peine de Briséis ou celle d'Andromaque ; désolé, son amant se dit prêt à subir, pour l'apaiser, les supplices infernaux. En 21, un rival infidèle est un Jason, Cynthia une seconde Calypso. En 22, les prouesses amoureuses de *Properce* justifient qu'il se compare à Jupiter, Achille, Hector :

*Hic ego Pelides, hic ferus Hector ego.*²

L'élégie 24 le montre disposé à revivre les travaux d'Hercule. II, 26 le jette à la merci de Charibde et Scylla. II, 28 imagine Cynthia en honneur aux Enfers parmi les héroïnes homériques, *Maeonias inter heroidas omnis* (v. 29). II, 32 évoque la trahison d'Hélène et le pardon de Ménélas, les amours coupables de Vénus et de Pasiphaé, excuse les égarements de la *puella* élégiaque en alléguant la passion d'Ænone et la séduction de Danaé.

Ce réseau d'analogies, instauré en système, illustre la manière dont un poète peut traiter avec la grandiloquence épique les bagatelles qui sont le matériau ordinaire de l'élégie. *Maxima de nihilo nascitur historia*...

4. Élégies, III : le livre de la paix

Le livre III marque un retrait de la présence de Cynthia³. L'histoire d'amour, qui fournissait la matière du deuxième livre, se réduit, tandis que se développe un débat sur la pratique de la poésie élégiaque, dont nous reparlerons plus loin.

¹ II, 8, 39-40 : « Je n'ai ni la valeur ni les armes d'Achille : faut-il s'étonner que l'amour triomphe de moi comme il se doit ? »

² II, 22, 34.

³ Cynthia, qui était apostrophée dans huit élégies au livre I, vingt-cinq au livre II, est à nouveau interpellée huit fois au livre III (dans les élégies 8, 10, 15, 19, 20, 21, 24, 25). Elle ne l'est pas au livre IV, dans les deux élégies narratives qui lui sont consacrées.

C'est peut-être un aspect idéologique de l'engagement élégiaque qui donne le fil conducteur du dernier des *tres libelli*. Nous avons parlé de l'hymne à la paix dont Tibulle fait la conclusion du livre I de ses *Élégies*. Sur fond de sérénité et de prospérité campagnardes, éclate une querelle d'amoureux : *Sed Veneris tunc bella calent...*¹. L'amour est ainsi défini comme un thème pacifique, sans contredit, mais qui se prête aux récits parodiques si les disputes et les réconciliations sont traduites en termes guerriers, à connotation épique. Le livre III de Properce exploite cette veine. Le poète proclame, dans l'élégie introductive, son goût de la poésie pacifique, c'est-à-dire de la poésie élégiaque. Laissant à d'autres le soin d'écrire l'épopée de la grandeur romaine, il annonce le livre de la paix, l'ouvrage *quod pace legas*², dont il rappelle le contenu érotique en III, 2. Les élégies s'enchaînent, imprégnées de cet esprit de *recusatio* qui s'est manifesté dès la première pièce. Lorsqu'en III, 5, 1 le poète-amant déclare : *Pacis Amor deus est, pacem ueneramur amantes*, surgit la métaphore guerrière qui favorise la confrontation ludique des genres épique et élégiaque : il poursuit en effet en évoquant les durs combats qu'il soutient contre sa maîtresse³. Il les oppose aux luttes qu'inspire la cupidité, mais aussi aux guerres patriotiques auxquelles il ne participera pas. À ceux qui aiment les armes de rapporter les drapeaux de Crassus⁴ !

Quant aux combats qui ont la préférence du poète-amant, ils motivent le discours de III, 6. Properce y sollicite l'aide de l'esclave Lygdamus pour se réconcilier avec sa maîtresse :

*Quod mihi si e tanto felix concordia bello
exstiterit, per me, Lygdame, liber eris.*⁵

L'élégie 8, adressée à Cynthia, lui confesse le bonheur que procurent à son amant ses violences et ses emportements de femme jalouse, qualifiés de *dulces rixae*⁶. Cette allocution fournit un prétexte pour valoriser au détriment d'Hector, symbole des valeurs héroïques, un traître à l'épopée, Pâris, qui n'hésitait pas, au cœur des combats, à quitter le champ de bataille et à rejoindre son amante :

*Dum uincunt Danai, dum restat barbarus Hector,
ille Helenae in gremio maxima bella gerit.*⁷

Pour celle qu'il a élue, Properce, quant à lui, se dit prêt à toutes les luttes :

¹ Tibulle, I, 10, 53.

² Properce, III, 1, 17.

³ III, 5, 2 : *Stant mihi cum domina proelia dura mea*. Ovide se souviendra de ces vers en R.A. 20. Il y déclare l'Amour *pacis amator*, avant de régler la mesure des *dura proelia* qui confrontent les amants.

⁴ *Ibid.*, 47-48.

⁵ III, 6, 41-42 : « Et si, après une telle guerre, un heureux accord se fait, Lygdamus, je t'en donne ma parole, tu seras libre. »

⁶ III, 8, 1

⁷ *Ibid.*, 31-32 : « Pendant que les Grecs remportent victoire sur victoire et qu'Hector leur résiste – Hector, ce barbare –, lui, il fait la guerre et quelle guerre ! dans les bras d'Hélène. »

*Aut tecum aut pro te, mihi cum rivalibus arma
semper erunt : in te pax mihi nulla placet.*¹

L'anniversaire de III, 10 annonce une trêve, mais le tumulte² reprend en III, 15, du fait encore de la jalousie de Cynthia. L'élégie 16 traite le thème de la *militia amoris* : l'amant a reçu l'ordre de rejoindre sa maîtresse à Tibur ; il fera la route en pleine nuit, redoutant plus sa colère s'il la déçoit que les périls du voyage (*nocturno hoste*, v. 8). Une prière à Bacchus, dans l'élégie suivante, demande au dieu de la vigne d'apporter la paix à l'amant fatigué de subir un superbe esclavage (*mihi pacato*, v. 2). Le poète se livre encore à une bataille de mots avec Cynthia en III, 19 – « Tu m'objectes sans cesse notre incontinence ; crois-moi, vous y êtes plus sujettes que nous. » –, il lui propose vainement un dernier pacte en III, 20³, avant de répondre tardivement aux sollicitations des amis qu'il avait invoqués en I, 1 et d'annoncer en III, 21 son départ pour la docte Athènes, qu'il méprisait en I, 6, 13. Il prend alors congé de sa maîtresse (v. 16), puis renouvelle plus durement ses adieux en III, 24 et 25.

Le livre IV, sans récuser la thématique de l'amour, fondera l'histoire de Cynthia dans un matériau plus vaste et ne lui consacrerait, parmi d'autres récits, que deux élégies narratives, marquant par l'absence d'apostrophe à la *puella* la distance désormais établie entre le poète et son sujet.

• *Cynthia rara...*

Nous avons rencontré chez Tibulle des objets d'amour successifs, Délia, Marathus, Némésis, personnalités à peine esquissées, êtres sans visage et sans voix. Le poète-amant tibullien donne un seul portrait, fort peu caractérisé, de sa première maîtresse, vantant son aspect, ses bras délicats et sa blonde chevelure (I, 5, 43-44). Il en va bien autrement de la *puella* qui fait l'objet du récit de *Propertius* et qui est en même temps la destinataire d'un grand nombre de ses discours. Elle a une incontestable présence physique, des talents divers que le

¹ *Ibid.*, 33-34 : « Ou contre toi, ou pour toi contre mes rivaux, toujours j'aurai les armes à la main : quand il s'agit de toi, je ne veux point de paix. »

² III, 15, 1 : *Sic ego non ullos iam norim in amore tumultus*, « Ah ! puissé-je ne plus connaître les tourments de l'amour »... Le mot *tumultus* désigne dans la langue militaire « la levée en masse » et tout ce qui n'est pas la guerre régulière, en particulier le *tumultus domesticus*, la guerre civile (cf. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, A. Ernout et A. Meillet).

³ III, 20, 15-16 : *Foedera sunt ponenda prius signandaque iura / et scribenda mihi lex in amore nouo*. « Auparavant, il y a un pacte à faire, des conventions à signer ; il me faut mettre par écrit la loi qui présidera à nos nouvelles amours. »

poète-amant aime à évoquer, et elle est dotée d'un tempérament fougueux qui fait d'elle une digne sœur de la Lesbie de Catulle¹.

1. *Portrait de Cynthia*

Il va de soi que Cynthia est belle. À la mention attendrie de ses yeux, *ocelli*, dans le premier vers du recueil, s'ajoutent progressivement des détails qui découvrent au lecteur les charmes de la jeune femme. L'élégie I, 2 célèbre une grâce qui ne nécessite aucun apprêt. I, 3 et II, 29 révèlent la séduction qu'elle exerce sur le poète dans l'abandon du sommeil. I, 4 et II, 3 vantent la pureté, l'éclat d'un teint lilial, II, 2 la blondeur des cheveux, les mains aux doigts effilés, la haute taille et la démarche. II, 12 évoque des yeux noirs. II, 16 mentionne les bras blancs.

Tous ces traits sont sans nul doute conventionnels : le corps de Cynthia est conformé selon les canons de la beauté épique². Les élégies II, 2 et 3 la proclament d'ailleurs égale à Junon, à Pallas et aux héroïnes de jadis. Certaine disposition de la chevelure, coiffée *de more* (II, 3, 13), certaine langueur de la démarche (*ut soleant molliter ire pedes*, II, 12, 24) en font néanmoins une beauté moderne, et pour tout dire élégiaque. Lorsqu'il plaira au poète de rompre avec sa maîtresse, il lui reprochera sa grâce composite et illusoire, en des termes dont la valeur métapoétique n'est pas douteuse³.

Plutôt que la précision du portrait physique, c'est l'art du croquis dont témoigne Propertius qui fait vivre la *puella* dans l'imaginaire du lecteur. Tantôt elle est saisie dans des poses langoureuses : dormant la tête posée sur les mains ou bien prenant appui sur son coude, en I, 3, prêtant nonchalamment l'oreille à un galant sur le rivage de Baïes, en I, 11, reposant, la tête contre celle de son amant, en II, 14. D'autres fois, sa grâce s'épanouit dans une ronde rustique qui dévoile son mollet nu (II, 19), s'impose à son amant tandis qu'au saut du lit, « repoussant [ses] baisers, elle s'élance le pied dans la sandale lâche »⁴. Dans la morgue et la colère, elle resplendit. On la voit, indifférente aux plaintes de *Propertius*, arranger ses cheveux et se maquiller tranquillement en I, 15, ou bien, tard dans la nuit, jeter inlassablement les dés

¹ Propertius souligne cette parenté en II, 32, 45 : Cynthia s'ébat librement comme Lesbie le fit avant elle. (Lesbie est encore évoquée ou citée en II, 25, 3-4 et II, 34, 88. Propertius escompte pour sa Cynthia une gloire supérieure ou du moins égale à celle de la beauté catullienne.)

² Une haute taille, en particulier, est le propre des figures féminines dans l'épopée. Mais Propertius a sans doute aussi à l'esprit les œuvres illustres de la statuaire et de la peinture grecques. De nombreuses références indiquent sa sensibilité aux arts plastiques. Cf. I, 2, 22 ; II, 4, 41-42 ; III, 9, 9-16 ; 21, 29-30.

³ III, 24, 5-6 : *Mixtam te uaria laudavi saepe figura / ut, quod non esses, esse putaret amor*. « Souvent, en te louant, j'ai associé d'autres traits aux tiens, pour donner à mon amour l'illusion de ce que tu n'étais pas. » (traduction personnelle). Sur ce poème, voir p. 387-389 ; 414.

⁴ II, 29, 39-40. Ovide se souviendra de ce tableau en *Am.*, III, 7, 81-82.

et vider les coupes de Falerne, en II, 33. Soupçonnant quelque infidélité de son amant, voici qu'en III, 8, « échauffée par le vin, [elle] repousse la table et, d'une main folle, lance sur [lui] les coupes pleines »¹. Mais nul tableau n'est plus saisissant que celui de sa fureur en IV, 8. Ce récit montre la belle débauchée menant grand tapage sur les pavés de la voie Appienne, où elle conduit son attelage de poneys à bride abattue. Le poète ayant cherché réconfort dans une partie fine, la jalousie de Cynthia se déchaîne. Elle surgit et fait une scène qu'on aurait aimé voir porter à l'écran par un maître du cinéma italien². Vaincus, le maître et l'esclave tremblent tandis que les prostituées s'enfuient à demi nues. La *puella* ne s'apaise qu'après avoir extorqué à son amant une promesse de totale soumission.

2. *Les mots de la puella*

Car Cynthia parle. Ses vœux, ses griefs, ses plaintes trouvent à s'exprimer dans le cours des allocutions du poète-amant. Les élégies de Tibulle évoquent les lamentations de Délia au moment où son amant s'embarque à la suite de Messalla, en I, 3, ses mensonges en I, 6, les prétextes et les faux serments de Marathus en I, 8 et 9, les refus de Némésis en II, 6. Mais jamais elles ne délèguent la parole à l'être aimé³. Au contraire, Cynthia est parfois presque aussi expressive que la jeune Sulpicia du *Corpus Tibullianum*. Le plus souvent ses sentiments nous sont connus par des discours narrativisés. Nous savons qu'elle peut être douce (I, 12, 6), qu'elle jure traîtreusement comme tous les amants (I, 15, 35-36), qu'elle blâme Hélène et les femmes légères (II, 1, 49-50). *Properce*, en II, 20, l'assure de la fausseté des accusations qu'elle porte contre lui et l'invite à renoncer au ton plaintif dans les lettres qu'elle lui adresse. En III, 8, il se remémore avec plaisir les malédictions qu'elle a proférées contre lui. En III, 19, il conteste son jugement sur l'incontinence masculine.

Ces brèves notations donnent de l'épaisseur au personnage de la *puella* propertienne, elles lui confèrent une autonomie intellectuelle et morale, mais elles ne permettent pas de juger de ses talents oratoires. Ils sont décrits en I, 6, dans une allocution où le poète justifie le refus qu'il oppose à Tullus de le suivre dans son périple oriental :

*Sed me complexae remorantur uerba puellae
mutatoque graues saepe colore preces.
Illa mihi totis argutat noctibus ignis
et queritur nullos esse relictos deos ;*

¹ III, 8, 3-4.

² A. La Penna (1977, p. 98), A. Thill (1979, p. 289) parlent de Pétrone à propos de la représentation « *realistico-giocosa* » de IV, 8.

³ En I, 8, Tibulle répète à Pholoé la plainte de Marathus. Le seul discours attribué à l'objet d'amour ne concerne pas la relation amoureuse que le poète-amant entretient lui-même avec le *puer*. C'est l'amant, double du locuteur premier, comme nous l'avons vu, et non l'aimé qui s'exprime.

*illa meam mihi iam se denegat ; illa minatur,
quae solet irato tristis amica uiro.
His ego non horam possum durare querelis :
a ! pereat, si quis lentus amare potest.¹*

Les propos qu'il évoque et dont il confesse la redoutable efficacité souscrivent à la rhétorique du discours amoureux. Ce sont des prières (v. 6), que la *puella* rend plus émouvantes quand, *mutato colore*², elle adopte un ton tragique. C'est un bavardage (v. 7) expressif et rusé³, apte à convaincre *Properce* de ne pas abandonner celle qui l'aime. C'est en bref une plainte élégiaque (*queritur*, v. 8 ; *querelis*, v. 11), entrecoupée, comme il se doit, de funestes menaces (v. 9 -10). Les expressions mêlées du chagrin et de l'indignation, le *pathos*, les développements ingénieux définissent l'éloquence féminine telle que l'illustreront Aréthuse, en IV, 3 et les épistolières des *Héroïdes*.

L'expansion du mode narratif dans l'élégie propertienne favorise le récit de paroles. Cynthia s'exprime au style direct dans quelques scènes que *Properce* rapporte, en général, à l'intention du lecteur. Ce n'est parfois qu'un mot, comme en II, 15, 8, lorsque la *puella*, voluptueuse, réclame un nouvel effort à son amant épuisé. « *Sicine, lente, iaces ?* », déplore-t-elle, recourant à l'adjectif *lentus*, qui, si souvent dans l'élégie, traduit la déception d'un désir insatisfait⁴. Le mot figure d'ailleurs, en III, 23, dans une formule résumant la substance des messages plaintifs naguère inscrits par une main féminine sur les tablettes que le poète-amant vient d'égarer :

« *Irascor quoniam es, lente, moratus heri.* »⁵

Les élégies I, 3 et II, 29 modulent la plainte que Cynthia émet au réveil, alors qu'elle aperçoit son amant de retour après une nuit de débauche. Dans le premier discours⁶, la belle exprime l'amertume d'avoir été délaissée, puis évoque le réconfort qu'elle a cherché dans une

¹ I, 6, 5-12 : « Mais c'est mon amie qui me retient dans ses bras, ce sont ses paroles ; ce sont toutes les prières, toutes les supplications qu'elle m'adresse en changeant de visage. Des nuits entières, elle me parle de sa flamme et elle se plaint qu'il n'y ait pas de dieux, puisqu'on l'abandonne. Elle me dit qu'elle n'est plus à moi ; elle me menace, comme une femme qui a de la peine sait menacer et irriter son ami. Ce sont là des assauts auxquels je ne résiste même pas une heure. Ah ! périssent les amants qui peuvent rester froids ! » L'héroïne propertienne est plus prolixe que la Délia de Tibulle en même situation (cf. I, 3).

² D. Paganelli, dans la traduction des Belles Lettres que nous avons citée, suggère un jeu de physionomie : « en changeant de visage ». On peut aussi appliquer l'expression au discours lui-même et considérer qu'un changement de style produit des prières d'une tonalité tragique (*graves*).

³ *Argutare* (v. 7) signifie bavarder, mais l'adjectif *argutus* suggère l'ingéniosité de ce bavardage, qui a pour fin de retenir l'amant prêt à quitter sa maîtresse.

⁴ Sur la fréquence de ce mot dans l'élégie féminine, voir *supra*, p. 153 sq.

⁵ III, 23, 12 : « Je suis furieuse parce qu'hier, sans cœur que tu es, tu m'as fait attendre. »

⁶ I, 3, 35-46.

plainte énoncée pour soi-même, où nous avons reconnu l'élégie¹. Le second discours², bref et incisif, oppose le tempérament fidèle de la *puella* à l'intempérance masculine :

« *Me similem uestris moribus esse putas ?*
Non ego tam facilis... »³

La voix de Cynthia s'élève encore par trois fois⁴ : son amant lui prête un discours en III, 6 et rapporte des propos qu'elle lui a tenus en IV, 7 et 8. Nous avons vu dans les manifestations précédentes une ébauche d'élégie féminine. Les trois dernières performances oratoires de la *puella* illustrent toujours ce que peut être, pour la forme et pour le fond, le discours d'une locutrice élégiaque. Mais nous accorderons une attention particulière à la signification métapoétique que revêtent, tantôt l'inclusion des paroles de Cynthia dans le récit du poète-amant, tantôt le message même qu'elles délivrent.

Le poème III, 6, dans son intégralité, réalise une mise en scène humoristique des pratiques énonciatives dans l'élégie. Properce s'y livre à un jeu qui souligne la situation de monopole du locuteur élégiaque et suggère que cette convention générique trouve sa justification dans un trait de la psychologie amoureuse que Lucrèce a bien décrit au livre IV du *De rerum natura* : la propension des amants à se bercer d'illusions. Séparé de sa maîtresse depuis « deux fois six jours », le poète-amant interroge l'esclave Lygdamus sur la manière dont Cynthia vit cette séparation. Bien sûr il réclame un rapport véridique (v. 5-6). Mais, sans prêter un seul instant l'oreille à ce Lygdamus, en dépit des exhortations qu'il lui prodigue (v. 7-8), il poursuit un monologue, sous la forme de questions pressantes qui induisent leur réponse et dispensent Lygdamus d'intervenir. C'est ainsi qu'une description parfaitement conforme à ses vœux des effets de la solitude et de l'affliction dans les appartements de la *puella* (v. 9-18) se substitue au compte-rendu objectif, conduit *ab origine prima*, qu'il réclamait. Suivant le même procédé, il improvise ensuite le discours qu'il aimerait que sa maîtresse eût prononcé (v. 19-34). On y reconnaît du reste la rhétorique mise en œuvre par Cynthia elle-même dans d'autres élégies. Ce sont des plaintes et des menaces, des propos de femme jalouse, assurant par exemple que sa rivale ne triomphe que par les moyens suspects de la sorcellerie⁵, paroles

¹ Voir *supra*, p. 173 sq.

² II, 29, 31-38. Ce reproche montre assez, comme le fait remarquer G. Rosati (1992), que la parole féminine transcrit, en les inversant, les éléments du code élégiaque.

³ *Ibid.*, 32-33 : « Tu crois que je vous ressemble ? je ne suis pas de mœurs aussi faciles. ». À cette accusation Properce répond en III, 19, mobilisant pour mieux convaincre Cynthia les exemples mythologiques des dérèglements féminins. Ovide recourra aux mêmes exemples en *A.A.*, II, 281 sqq.

⁴ Plus exactement quatre fois. En II, 24, 35-38, comme en III, 6, Properce met dans la bouche de Cynthia des propos qui le flattent. Ici, il s'agit d'un éloge funèbre qui vante la fidélité de l'amant.

⁵ L'argument est fréquent dans le discours des amantes humiliées. Cf. Tibulle, I, 5, 41-42 ; Ovide, *Hér.*, VI, 83-84, etc.

aptes à flatter la vanité d'un homme en lui donnant l'assurance qu'il est aimé¹. L'exercice constitue un modèle d'énonciation passionnée, digne de figurer dans un traité de poétique élégiaque à l'usage des *puellae*. Properce fait ici, sur le ton de la comédie, une démonstration de l'invention et de l'élocution qui, adaptées à un registre plus grave, président à la rédaction des lettres des *Héroïdes*.

Au livre IV, deux récits mettent Cynthia en scène une dernière fois. Le long discours de IV, 7 est prononcé par le fantôme de la *puella*, dont nous apprenons ainsi la triste fin. En raison des similitudes de la situation d'énonciation², il s'apprécie par comparaison avec l'élégie funèbre sur laquelle se referme le recueil. Tandis qu'en IV, 11, la défunte Cornélia, fille de Cornélius Scipion et de Scribonia, épouse de Paullus et mère de trois enfants, adresse aux siens ses recommandations en même temps qu'elle plaide sa cause de matrone vertueuse devant le tribunal des Enfers³, l'élégie 7 rapporte, quant à elle, la longue plainte que la maîtresse élégiaque adresse à son poète en guise de testament (v. 13-94). Réalisant une manière d'inventaire de la thématique érotique, Cynthia rappelle à *Properce* leurs unions clandestines dans les carrefours de Subure, puis elle dénonce les serments trahis, évoque le complot qui a entraîné sa mort, l'esclave et la magicienne associés pour sa perte, l'ancienne prostituée prenant sa place au logis et tourmentant les servantes qui lui sont restées fidèles. Ces amours furtives, ces tromperies, cette fin mystérieuse et romanesque, ces personnages crapuleux, d'une part, la vigueur du propos de Cynthia, d'autre part, illustrent l'élégie érotique sous son jour, en termes bakhtiniens, de littérature « carnavalisée ». Au contraire, la dignité de Cornélia, si attachée à la gloire de sa *gens*, la pudeur et la noblesse de son expression montrent un autre visage de l'élégie⁴, rappellent qu'elle est aussi un genre sérieux, capable, sinon d'orchestrer

¹ Cf. III, 8.

² Ce sont deux discours de mortes qui réagissent d'abord au comportement de l'homme qu'elles ont aimé. Cynthia apparaît à *Properce* tandis qu'il se plaint d'être seul sur une couche froide (IV, 7, 5-6). Cornélia prend la parole pour mettre un terme aux larmes de son époux (IV, 11, 1).

³ Cornélia annonce au vers 27 : « *Ipsa loquor pro me* ». Elle conclut, au vers 99, par un « *Causa perorata est* ».

⁴ Les discours des deux mortes, le personnage fictif de la *puella* évoluant dans un univers purement littéraire et la patricienne issue d'une lignée d'acteurs prestigieux de l'histoire romaine, mériteraient une comparaison systématique. Nous nous contenterons de noter la façon dont chacune atteste sa fidélité. Cynthia a le verbe léger. Elle espère, si elle dit vrai, que Cerbère aura pour elle des accents élégiaques (*mihi molle sonet*, v. 52). Sinon, elle veut « que la vipère siffle sur [sa] tombe et qu'elle fasse son lit sur [ses] restes ! » (v. 53-54). Cornélia prend gravement à témoin les cendres glorieuses de ses propres aïeux et de ceux de son époux (IV, 11, 37-42). Toutes deux évoquant ensuite la société des Enfers, Cynthia laisse entendre qu'elle est en compagnie des héroïnes mythologiques qui furent des épouses sans tache, telles Andromède et Hypermnestre (v. 66-70) et que, pour faire bonne figure, elle tait les forfaits de *Properce*, tandis que Cornélia s'apprête à prendre place auprès de Claudia Quinta ou d'Aemilia, dont les annales du peuple romain rapportent par quel prodige leur vertu fut consacrée (v. 49-54).

puissamment la louange, du moins d'apporter aux mortels que le poète honore la modeste offrande d'un vil encens¹.

Nous avons déjà évoqué l'intervention impérieuse de Cynthia, en IV, 8. Elle clôt l'histoire des amours de *Properce* par une illustration magistrale du thème du *seruitium amoris*, sur lequel débutait le récit du poète au livre I des *Élégies*. Après avoir exercé sa fureur contre l'amant surpris en flagrant délit d'émancipation, Cynthia pose les conditions de son pardon :

*Atque ait : « Admissae si uis me ignoscere culpae,
accipe quae nostrae formula legis erit. »*²

Elle énonce une suite d'interdictions, qui sont la parfaite antithèse des conseils de Nason au livre I de l'*Art d'aimer* : *Properce* est sommé de se tenir à l'écart de tous les lieux où se rencontrent les femmes³. Il n'a pas d'autre choix que d'accepter la loi de sa maîtresse. Il se trouve ainsi aussi enchaîné que l'esclave *Lygdamus* dont Cynthia exige la vente :

*« Lygdamus in primis, omnis mihi causa querelae,
ueneat et pedibus uincula bina trahat. »*⁴

Nous sommes tentée d'interpréter cet ultime caprice de Cynthia dans un sens métaphorique. En effet, la mise en vente de cet esclave né à la maison (il est désigné par le terme *uer-na*, en IV, 7, 35) symbolise à nos yeux l'introduction chez les libraires et la livraison au public de l'œuvre inspirée par la relation du poète et de la *puella*. Ses pieds entravés par une double chaîne suggèrent le mètre élégiaque, les vers enchaînés par paires⁵.

Le personnage de *Lygdamus*, qui apparaît trois fois dans le recueil (précisément dans les trois poèmes que nous considérons actuellement parce qu'on y entend la voix de Cynthia), est identifié en III, 6 comme un esclave appartenant à la maîtresse de *Properce* et faisant office de *nuntius* (v. 5), de messenger. Le poème le montre circulant entre les amants brouillés et travaillant à les réunir :

*Quae tibi si ueris animis est questa puella,
hac eadem rursus, Lygdame, curre uia
et mea cum multis lacrimis mandata reporta.*⁶

¹ Cf. *Properce*, II, 10, 23-24.

² IV, 8, 73-74 : « Elle s'écrit : « Si tu veux que j'oublie ta faute, accepte la loi que je t'impose. » »

³ Il avait lui-même évoqué en II, 22 le danger que représentaient pour lui les places publiques et les théâtres.

⁴ *Ibid.*, 79-80 : « « Par-dessus tout, que *Lygdamus* dont j'ai tant à me plaindre soit vendu et qu'il traîne à ses pieds une double chaîne. » »

⁵ Nous songeons à l'expression *vincto pede*, « en vers », dans le *Panegyrique de Messalla* (Tibulle, III, 7, 36).

⁶ III, 6, 35-37 : « Si mon amie a vraiment fait entendre ces plaintes et qu'elle soit sincère, retourne à l'instant sur tes pas, *Lygdamus* ; va, cours, rapporte-lui mes paroles et dis-lui toutes mes larmes. »

Il rend donc les mêmes services que la Napé d'Ovide, chargée de remettre à Corinne les tablettes de Nason en Am., I, 11. Il assume également le rôle de témoin et de confident. Il ressort en effet du discours que le poète-amant prête à Cynthia, dans son désir de réconciliation, que les serments de fidélité qu'elle a reçus de lui ont été prononcés en présence de Lygdamus (v. 19-20). Il est encore pris à témoin de la malédiction que la colère inspire à la maîtresse bafouée (v. 31). En somme, Lygdamus récolte les plaintes et les espoirs dont il se fait l'écho, exerçant, sur la scène des amours de *Properce*, une fonction qui est précisément dévolue au *carmen* élégiaque.

En IV, 8, Lygdamus officie toujours aux plaisirs de son maître. On sait que Bacchus et Amour font bon ménage. L'esclave est affecté au service des vins dans la partie fine que Cynthia interrompt (v. 37-38). Sans doute est-ce la raison de la plainte qu'elle formule contre lui au vers 79. Mais son grief rappelle un autre exploit du perfide échanson. Dans le poème précédent, le fantôme de la *puella* accuse à demi-mot Lygdamus d'être responsable de sa mort :

*Sensi ego, cum insidiis pallida uina bibi.*¹

Il semble que Properce ait voulu confier au personnage qui favorisait le commerce entre le poète-amant et sa maîtresse le soin d'y mettre un terme. Lygdamus œuvre au dénouement romanesque de la fiction amoureuse, en servant à Cynthia une boisson suspecte qui l'expédie aux Enfers². Ce n'est pourtant pas la fin de l'élégie d'amour. Non du fait de Chloris qui succède à Cynthia, à qui du moins son ombre fait allusion en IV, 7, 72. Cette pâle remplaçante (le *chloris* grec pourrait être traduit en latin par *pallida*) n'est peut-être qu'un avatar de la maîtresse unique, dont le teint a blêmi sous l'effet du poison et de la mort³. Le nom qu'elle porte est d'ailleurs celui d'une des reines et princesses mortes avec qui Ulysse engage la conversation au chant XI de l'*Odyssée*, avant de descendre dans l'Hadès⁴, tout comme *Properce* converse, en IV, 7, avec sa défunte maîtresse. Non du fait de Chloris, donc, mais par la grâce d'une résurrection. Cynthia réapparaît, plus vivante que jamais, dans l'élégie IV, 8. Elle disait à son amant en IV, 7, 24 : « *unum impetrassem te reuocante diem !* »⁵. Properce a entendu son reproche. Il la rappelle en scène pour une dernière prestation qu'elle exécute superbement,

¹ IV, 7, 36. P. Boyancé traduit : « J'ai bien compris, quand j'ai bu le vin qui me fit toute pâle. »

² C'est la brusque réalisation de la terrible menace que le poète-amant, en quittant Cynthia, a brandie contre elle au dernier vers du livre III.

³ *Properce* s'est plaint d'être seul dans son lit au vers 6. Cynthia, elle, affirme l'existence de Chloris. Elle la décrit comme une usurpatrice qui a entrepris de lui dérober son éclat. En témoigne l'or de son portrait, *imagnis aurum*, que la pâle rivale a fait fondre pour se l'approprier (v. 47-48).

⁴ Homère, *Od.*, XI, 281 : « Je vis aussi Chloris, la plus belle des femmes... »

⁵ IV, 7, 24 : « Un jour, j'aurais obtenu un jour de grâce si tu m'avais rappelée. »

trionphant de ses médiocres rivales et demeurant à jamais la seule *puella* que le poète-amant ait célébrée.

3. *Cynthia l'artiste*

Dotée donc d'un corps sensuel et expressif, d'un tempérament tyrannique, pourvue de sentiments et de convictions qui trouvent à s'exprimer grâce aux discours rapportés, Cynthia ajoute à ces caractéristiques un trait parfaitement étranger à la *puella* tibullienne : elle se montre sensible au talent poétique de son amant et possède elle-même des dons artistiques¹.

Nous avons vu que *Tibulle* comptait sur ses *carmina* pour obtenir l'accès à sa bien-aimée, mais que ses efforts poétiques étaient toujours voués à l'échec. Jamais il n'évoque le plaisir que ses vers auraient procuré à tel ou tel de ses objets d'amour. La Cynthia de *Propertius* est bien différente. En I, 8, alors qu'elle s'apprête à quitter son poète pour suivre un riche amant en Illyrie, il la retient *blandi carminis obsequio*, par l'hommage d'un poème flatteur². C'est pour lui l'occasion d'entonner un chant de triomphe qu'on peut opposer aux lamentations de *Tibulle* en II, 4. Celui-ci se plaignait que ne lui fussent utiles ni ses élégies, ni Apollon, et chassait au loin les Muses impuissantes à aider un amant³. Au contraire, *Propertius* s'émerveille de l'efficacité des vers :

*Sunt igitur Musae neque amanti tardus Apollo,
quis ego fretus amo : Cynthia rara mea est.*⁴

Pourtant, si ses poèmes émeuvent Cynthia et la dissuadent de le quitter en I, 8, ou l'attachent solidement à lui en II, 26⁵, le poète-amant n'en est pas moins soumis aux caprices et aux infidélités de la *puella*. C'est dans ses vers qu'il cherche alors la cause de sa disgrâce : « *Quae te mihi carmina mutant ?* »⁶. Il redoute de perdre les seuls avantages qu'il escompte

¹ Voir J. K. King (1980), p. 215-217.

² I, 8, 40. Ce *carmen blandum* est illustré par les vingt-six premiers vers du poème. Cynthia n'a pas été fléchée par l'or ou la perle indienne. Elle n'est pas de ces femmes vénales qui suivent les conseils intéressés d'entremetteuses comme l'*Acanthis* de IV, 5 (cf. v. 57-58).

Le triomphe que *Propertius* assure à son amour en composant un *propemptikon* assimilable au chant élégiaque s'oppose à l'échec de *Gallus*, dont les plaintes et les vœux ne retiennent pas Lycoris, dans la *Bucolique* X. Ce succès s'interprète soit dans le cadre d'une compétition poétique engagée avec *Gallus* (I, 1 suggère le souci d'innovation de *Propertius*), soit comme une défense de la poésie élégiaque, en réponse à Virgile qui, en *Buc.*, X, invitait plaisamment son ami à renoncer au genre. J. K. King (1980) considère le poème sous l'angle de la rivalité avec *Gallus*. J. Fabre-Serris (1999) l'analyse dans le cadre des rapports entre poésie bucolique et poésie élégiaque.

³ *Tibulle*, II, 4, 13 et 15.

⁴ *Propertius*, I, 8, 41-42 : « Les Muses existent donc et Apollon n'est pas sourd quand on aime ; mon amour a leur appui : Cynthia, ce rare trésor, est à moi. »

⁵ II, 26, 25-26 : *Nam, mea cum recitat, dicit se odisse beatos : carmina tam sancte nulla puella colit* : « Toutes les fois qu'elle me lit, elle proclame sa haine des riches ; il n'est point de femme qui ait un culte aussi pieux pour la poésie. » Elle est donc tout le contraire des objets d'amour du poète-amant chez *Tibulle*.

⁶ I, 18, 9.

de son chant : « *ut nostro stupefiat Cynthia uersu* »¹. L'expression idéale de l'amour semble être pour lui la communion des amants dans le culte de la poésie. Ne rêve-t-il pas de lire ses œuvres sur le sein d'une docte amie, qui l'écouterait avec ravissement² ? Aussi s'afflige-t-il de trouver Cynthia insensible à sa poésie :

*Me modo laudabas et carmina nostra
ille tuus pennas tam cito uertit amor ?*³

Elle est, assure-t-il, le seul juge qui lui importe⁴. Il écrit pour lui plaire⁵. Il prétend la célébrer⁶, mais il attend qu'elle lui manifeste sa gratitude en retour. Quand il la voit lui échapper, il s'indigne :

*Munera quanta dedi uel qualia carmina feci !
illa tamen numquam ferrea dixit « Amo ».*⁷

A-t-elle par trop déçu ses espoirs, il déclare qu'il renonce à la chanter, soit qu'il élise une nouvelle inspiratrice :

*Inueniam tamen e multis fallacibus unam
quae fieri nostro carmine nota uelit...*⁸

soit qu'il l'abandonne à d'autres adorateurs :

*Scribant de te alii uel sis ignota licebit :
Laudet, qui sterili semina ponit humo.*⁹

Quand il finit par la congédier, en III, 24, il lui demande durement si elle a honte de devoir sa célébrité à ses vers¹⁰.

Cette *puella* érigée en principal juge des vers de *Propertius* a elle-même des aptitudes artistiques, qui ne constituent pas le moindre de ses charmes aux yeux de son amant. Il l'en as-

¹ II, 13, 7. *Propertius* n'a pas, dit-il, la prétention d'être un nouvel Orphée ni un nouvel Amphion. Il demande seulement que ses vers provoquent l'extase de Cynthia (*stupefiat*). Peindre l'immobilisation du corps et le saisissement de l'esprit qui s'emparent d'un être lors de la première rencontre amoureuse est un *topos* de la littérature érotique. Le *stupor* est la première manifestation du désir. Le poète-amant écrit pour que ses vers renouvellent indéfiniment cet état chez la *puella*. Notons pourtant que le *stupor* que *Propertius* cherche à provoquer chez son amie est aussi la réaction produite par le chant d'Orphée sur le monde des Enfers, chez Virgile, en *Géorg.*, IV, 481, comme chez Ovide, en *Mét.*, X, 42. Cf. J. Dangel (1999).

² II, 13, 11-12.

³ II, 24, 21-22 : « Naguère tu me vantais, tu lisais mes vers : ton amour s'est-il envolé si vite ? »

⁴ II, 13, 13-14.

⁵ III, 2, 2 : *Gaudeat in solito tacta puella sono*. « Que mon amie prenne plaisir au son familier [de mes chants]. »

⁶ Cf. II, 1, 1-16 ; 12, 21-24 ; 25, 3 ; 34, 93 ; III, 2, 17-18.

⁷ II, 8, 11-12 : « Que de présents, quels vers je prodiguai pour elle ! cœur de fer, elle ne m'a jamais dit : " Je t'aime " ».

⁸ II, 5, 5-6 : « Parmi tant de beautés trompeuses, j'en trouverai bien une qui se laissera chanter et célébrer par moi... »

⁹ II, 11, 1-2 : « Que d'autres te consacrent leurs écrits ; sinon tu peux bien rester inconnue : te louer, c'est ense-mencer une terre stérile. »

¹⁰ III, 24, 4 : *Versibus insignem te pudet esse meis ?*

sure dans l'élégie I, 2, affirmant qu'elle possède là des atouts qui doivent la détourner de chercher dans les parures extérieures une séduction méprisable :

... *culta puella sat est,*
cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet
Aoniamque libens Calliopea lyram
unica nec desit iucundis gratia uerbis
*omnia quaeque Venus quaeque Minerua probat.*¹

À ses amis qui s'efforcent de mettre un terme à son esclavage amoureux, il oppose l'éloge de talents qu'il estime incomparables. Sa maîtresse, déclare-t-il, est une *docta puella* (I, 7, 11). Elle est savante dans l'art de faire résonner la lyre (II, 1, 9-10). C'est la perfection de ses dons artistiques qui l'a conquis :

Nec me tam facies, quamuis sit candida, cepit [...]
(non sum de nihilo blandus amator ego),
quantum quod posito formosae saltat Iaccho,
egit ut euhantis dux Ariadna choros
et quantum, Aeolio cum temptat carmina plectro,
par Aganippeae ludere docta lyrae ;
et sua cum antiquae committit scripta Corinnae,
*carmina quae quiuis, non putat aequa suis.*²

Deux fois, nous voyons Cynthia révéler son sens poétique. En II, 33, excitée par le vin, elle dit les vers de son amant *deducta uoce* (v. 38). On notera que ce filet de voix est proprement élégiaque : la jeune femme adapte sa *recitatio* au *carmen humile* que le poète a composé selon les critères callimaquéens, *angusto pectore* (II, 1, 40). Elle ne se contente pas d'interpréter, elle compose elle-même des élégies. Elle le confesse en I, 3, lorsqu'elle déclare à l'amant infidèle que, délaissant sa lyre, elle a cherché un réconfort à sa peine dans une douce plainte (*leuiter mecum deserta querebar*).

Pour conclure sur Cynthia, il est certain qu'elle incarne la forme et l'esprit de l'élégie érotique propertienne et qu'elle finit par se confondre avec elle. Son amant résume en une formule l'alliance singulière qui la caractérise, cette association d'une beauté irrésistible et

¹ I, 2, 26-30 : « Une femme est toujours assez parée, surtout quand cette femme c'est toi à qui Phébus accorde la faveur de ses vers ; à qui Calliope s'empresse de donner sa lyre aonienne ; toi dont la grâce unique charme les propos, toi qui possèdes et tout ce qui est cher à Vénus et tout ce qui est cher à Minerve. » En III, 20, 7, le poète répète le compliment à sa maîtresse : *Est tibi forma potens, sunt castae Palladis artes*, « Tu as une beauté souveraine ; tu possèdes les arts de la chaste Pallas ».

² II, 3, 9 et 16-22 : « Ce n'est pas tant sa beauté, l'éclat de son teint qui m'a séduit [...] – c'est peu pour mériter mes compliments et mon amour –, mais j'aime sa grâce, quand elle danse au sortir d'un festin, telle Ariane menant le chœur des bacchantes ; j'aime quand, le plectre en main, elle s'essaie aux chants éoliens, rivalisant sur la lyre avec les Muses d'Aganippé et leurs doctes jeux ; et je la vois se mesurer à l'antique Corinne et poétesse sans égale affirmer sa maîtrise. »

d'une légèreté déplorable : *Cynthia, forma potens ; Cynthia, uerba leuis*¹. N'est-ce pas là l'exacte définition de l'élégie érotique² ? Seule inspiratrice du poète – *Ingenium nobis ipsa puella facit*³ –, Cynthia imprime le rythme de ses caprices et, quelquefois, de ses chagrins aux *tres libelli* sur lesquels elle règne en souveraine⁴. Elle y répand sa grâce. *Cynthia rara*⁵, c'est la femme exceptionnelle à laquelle le poète-amant s'est asservi. Voilà pour la fiction amoureuse. *Scripta puella*⁶, elle est aussi, sans nul doute, le *carmen* élégiaque, cette poésie finement tissée selon les règles de la doctrine callimaquienne, tantôt plaintive, tantôt badine, toujours légère et refusant la gravité, l'excès de densité, une poésie « rare »⁷. L'histoire des amours de *Properce* et Cynthia se confond avec l'histoire d'une vocation poétique dont le recueil de *Properce* ne cesse de nous entretenir.

• *La dramatisation d'une aventure poétique*

En effet, si l'on considère que Cynthia n'est pas seulement la maîtresse de *Properce* et la matière de son inspiration mais qu'elle est aussi l'œuvre élégiaque qui en résulte, l'esclavage du poète-amant, les accidents de sa relation amoureuse, ses mouvements d'humeur et, pour finir (pour terminer l'*opus* !), son renoncement à poursuivre une fréquentation décevante peuvent apparaître comme la figuration symbolique du rapport qui s'instaure entre un poète et un genre⁸.

¹ II, 5, 28. Même association de la beauté et de la légèreté en II, 16, 26 et II, 24, 18. Quel que soit son sexe, ce sont des traits constants de l'être aimé dans l'élégie érotique romaine.

² Cf. P. Galand-Hallyn (1991), p. 345 : « La figure fictive – la *persona* – de la bien-aimée se confond avec le genre élégiaque lui-même, dont elle devient le symbole. »

³ II, 1, 4.

⁴ Elle s'en flatte en IV, 7, 50.

⁵ I, 8, 42 ; I, 17, 16.

⁶ L'expression est employée en II, 10, 8 : *Bella canam, quando scripta puella mea est*. Elle fournit un titre éloquent à un article de M. Wyke (1987) sur la *puella* propertienne comme création du poète élégiaque. En IV, 7, *Properce* se livre à un jeu qui révèle, sous l'enveloppe corporelle de Cynthia, sa nature livresque. Lorsque la défunte maîtresse apparaît à son amant, elle se plaint d'avoir été portée au bûcher sans égards. Il est manifeste que les flammes ne l'ont qu'à peine rongée (v. 8-9). Elle revient donc comme ces morts qui hantent les vivants pour obtenir d'eux une sépulture décente. Or elle réclame, aux vers 77-78, que les éloges qui ont été composés pour elle soient brûlés. La destruction de ces vers par le feu assurerait en effet la complète incinération de cette femme qui se confond avec l'*opus* qui la célèbre. Mais on sait que les vers ont vocation à assurer la survie de leur auteur et qu'ils ne disparaissent pas dans les flammes du bûcher funèbre.

⁷ *Rarus* signifiant incontestablement « remarquable » quand il s'agit de qualifier la *puella*, signalons que le sens premier de l'adjectif, « peu dense, qui présente des intervalles », peut parfaitement s'appliquer à l'esthétique du chant élégiaque, subtil et discontinu, par opposition au chant grave et continu de l'épopée.

⁸ En effet, de même qu'on reconnaît dans les descriptions de la *puella* inspiratrice l'expression déguisée de l'esthétique qui gouverne l'œuvre élégiaque – voir P. Galand-Hallyn (1994, p. 116-118) et *infra*, p. 403 sqq. –, le récit de l'histoire d'amour peut lui-même s'interpréter comme une narration métaphorique de la relation que le poète entretient avec l'écriture, dans la voie où il a choisi d'exercer son talent.

1. Élégies, I : défense de l'élégie

Nous voyons *Propertius*, au livre I, s'acharner à vanter les attraits de sa maîtresse aux amis qu'il a chargés de le détourner d'elle. Comment ne la défendrait-il pas, puisque la nature de cette *puella*, qualités et défauts conjoints, favorise l'expression élégiaque de l'amour ? Que sa beauté, si souvent célébrée, s'accompagne d'une légèreté déplorable, qu'elle soit volage, difficile, parfois vénale, cette adversité est nécessaire¹ pour aiguïser le chant plaintif qui s'exprime de poème en poème, entrecoupé de déclarations triomphales dans les rares occasions où Cynthia, séduite par ce chant (*stupefacta*), consent à se montrer bienveillante. Les caprices de l'infidèle ne découragent donc pas son poète. Mais il exprime sa réprobation lorsque, trahissant sa beauté naturelle, elle s'adonne à une coquetterie suspecte. C'est le prétexte d'une leçon d'esthétique où s'énoncent les conventions stylistiques de l'élégie, qui prône la simplicité et condamne l'excès d'ornements².

Quant à ces amis qui, dans le premier livre du recueil, tentent de soustraire *Propertius* à la tyrannie de la *puella*, ils symbolisent les diverses voies qui s'ouvrent à un jeune poète. Ils sont au nombre de quatre : Tullus, Bassus, Gallus et Ponticus. Tullus et Gallus sont des puissants et des hommes d'action. Ils sont les représentants d'un monde que traditionnellement le *iuuenis* rejette pour embrasser l'humble carrière du poète élégiaque. *Propertius*, en I, 6, refuse de suivre Tullus dans une expédition militaire, sous le prétexte qu'il est lui-même engagé dans une *militia amoris*³. En I, 14, il lui dit combien l'amour est préférable aux richesses dont il jouit⁴. Gallus n'a pas de vocation guerrière, comme ce Tullus que le poète-amant déclare rétif à l'amour⁵. Mais c'est un jouisseur impatient⁶, étranger aux tourments de la passion élégiaque. Le poète-amant l'avertit que sa noblesse pliera sous le joug de l'Amour⁷. Il prend un plaisir de

¹ Le poète-amant a d'emblée affirmé (I, 1, 8) : *aduersos cogor habere deos*, « les dieux, il le faut bien, sont contre moi ». C'est une allusion et un hommage à Catulle (cf. c. 76, 12).

² I, 2 ; II, 18. On notera que les deux premiers vers de l'élégie I, 2 – *Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo / et tenuis Coa ueste mouere sinus ?* –, grâce au choix d'un terme d'amour (*uita*) qui n'est pas fréquent chez *Propertius*, peuvent aussi bien critiquer la *puella* qui se présente trop parée au goût de son amant que l'œuvre autobiographique exécutée dans un style trop orné, qui nuirait au plaisir esthétique. Le terme *luxuria* est employé au vers 32, apparemment dans le sens de « luxe ». Mais il peut s'appliquer à un style d'éloquence : Cicéron dénonce, dans le *De Or.*, II, 96, « une "luxuriance" qu'il faut livrer en pâture au stylet ».

Sur le style élégiaque, voir *infra*, p. 405 sqq.

³ I, 6, 29-30.

⁴ Les richesses ne sont nullement enviables, puisque, assure ici *Propertius*, *nescit Amor magnis cedere diuitiis* (I, 14, 8). On sait en outre que la *paupertas* est un élément conventionnel de la condition du poète-amant.

⁵ I, 6, 21-22.

⁶ I, 13, 5-6.

⁷ Gallus s'entend dire en I, 5, 24, dans une formule que *Propertius* adaptera ensuite au thème de la richesse : *nescit Amor priscis cedere imaginibus*.

pédagogue à guider ses premiers pas dans le *seruitium amoris* et se réjouit des rapides progrès de son disciple.

Les discours à l'intention de Tullus et de Gallus permettent au poète, nous le voyons, de définir les valeurs qui sous-tendent le mode de vie élégiaque et de se livrer à une forme de propagande en faveur de celles-ci. Mais défendre sa passion pour Cynthia, c'est bien sûr aussi justifier son engagement littéraire. Il le fait en prenant à partie des représentants du domaine des lettres augustéennes, Bassus et Ponticus, l'un poète iambique, l'autre poète épique. Bassus est le destinataire d'I, 4. Pour détourner *Properce* de sa maîtresse, il lui a fait l'éloge d'autres femmes. Le poète élégiaque lui répond que Cynthia surpasse en beauté les Antiope ou les Hermione de Sparte, à plus forte raison certaines figures sans consistance (*leuibus figuris*, v. 9), qui pourraient bien, de même que les héroïnes précédemment citées symbolisent l'épopée ou la tragédie, représenter les œuvres légères qu'inspirent les genres mineurs. Dans ce registre où la satire côtoie l'élégie, Cynthia, aux dires de son créateur, impose sa grâce... et sa verve : avec elle, le distique se révèle aussi capable que l'iambe de diffamer, dès lors qu'il s'agit de combattre un rival ou de défendre des intérêts amoureux¹. Quant à Ponticus, à qui sont adressés les discours d'I, 7 et I, 9, il est averti que son talent épique ne vaut rien en matière d'amour. S'il veut séduire les belles, il lui est nécessaire d'apprendre les ressorts de la rhétorique élégiaque :

*Carmina mansuetus lenia quaerit Amor.*²

Dans ce domaine, *Properce* se déclare le *magnus poeta* (I, 7, 24) ; c'est lui qui prodigue des leçons. Il les renouvellera au poète épique qui se cache sous le pseudonyme de Lyncée, en II, 34.

Revenons sur la personnalité de Gallus, qu'on a pu identifier comme étant *Ælius Gallus*³, et qu'à ce titre nous avons simplement considéré comme un noble personnage, mis en scène pour représenter l'antithèse du personnage modeste, prédisposé à l'esclavage amoureux, qu'incarne le poète-amant. Il est plus pertinent, nous semble-t-il, et les critiques modernes tendent à se ranger à cet avis⁴, de voir en lui Cornelius Gallus, père de l'élégie romaine. On comprend alors que, tandis qu'il se démarque de Ponticus et oppose la pratique du poète épi-

¹ *Ibid.*, 21-22. Sur l'emploi de motifs iambiques dans l'élégie I, 4 de *Properce*, voir T. A. Suits (1976) ; F. Cairns (1984).

² I, 9, 12 : « L'Amour est douceur et veut de tendres accents. »

³ Cf. D. Paganelli dans l'édition de la C.U.F. De même Butler-Barber, Camps, Fedeli. M. Citroni (1995, p. 418-419, n. 4) rejette également l'identification du Gallus d'I, 5 avec le poète élégiaque sur le motif de sa *nobilitas*.

⁴ Cf. D. O. Ross (1975), p. 83 sq., R. F. Thomas (1979), p. 203-206 ; J. K. King (1980), F. Cairns (1983), J. J. O'Hara (1989), p. 561 ; A. R. Sharrock (1990), J. Fabre-Serris (1995a), p. 249 et (1995b), et dernièrement M. Pincus (2004), avec une bibliographie récente sur la question.

que à la sienne, le jeune poète élégiaque demande à son prédécesseur de le laisser embrasser la même carrière que lui : *et sine nos cursu, quo sumus, ire pares*. (I, 5, 2)¹. On s'explique aussi par la notoriété littéraire de Gallus la publicité faite à ses amours, les larmes dont *Properce* affirme avoir été le confident (I, 10, 1-2), les *alternae uoces* qu'il a surprises (*ibid.*, v. 10)², le destin amoureux qu'il lui prédit³. Il est alors plaisant de constater que le poète que Quintilien jugera *durior* (*I.O.*, X, 1, 93) reçoit les conseils avisés d'un cadet qui se révèle plus souple et mieux doué que lui pour assurer l'union des amants élégiaques. L'élégie propercienne a appris à taire (du moins à mettre en sourdine) les douleurs qu'exhalait la poésie gallienne et dont Virgile se fait l'écho dans la dixième églogue⁴. Elle a également développé un art d'aimer ignoré de Gallus. Après en avoir fait la preuve dans l'élégie I, 8, où il parvient grâce à son chant à dissuader Cynthia de marcher sur les traces de Lycoris⁵, *Properce* déclare fièrement (I, 10, 15-18) : *Possum ego diuersos iterum coniungere amantis...*, « je puis réunir les amants séparés ». Il énonce alors pour Gallus quelques préceptes utiles (il lui en prodiguera d'autres en I, 20). Il suggère ainsi, non sans humour, qu'en appliquant sa recette⁶, le poète qui s'est bâti une réputation d'amant malheureux en proie au *furor* pourra enfin goûter aux *gaudia mutua*⁷.

2. Modèles, doctrine et confrontation des genres

Le livre I ayant triomphalement imposé la *puella*, autant dire la substance de l'élégie érotique romaine, et dévoilé la capacité de l'ironie propercienne à alléger le matériau pathéti-

¹ Cf. D. O. Ross (1975), p. 83 sq. ; J. K. King (1980), p. 212, et 225 où elle donne à l'expression *ire pares* le sens d'« utiliser le même mètre » et rapporte le mot *cursus* à l'expression verbale, en se référant à Cicéron, *De Or.*, I, XXXV, 161.

² A. Sharrock (1990) commente la scène de voyeurisme d'I, 10 et l'intérêt de *Properce* pour les mots échangés par les amants qu'il contemple comme la représentation métaphorique de la lecture que *Properce* a faite de la poésie de Gallus.

³ *Properce* flatte l'obsession de celui qui prétendit périr des blessures infligées par sa Lycoris (cf. II, 34, 91-92) en lui annonçant qu'il va enfin mourir d'amour... mais après jouissance (I, 13, 33-34).

⁴ I, 10, 13 : *non solum uestros didici reticere dolores*. M. Pincus (p. 185) commente ce vers comme l'expression d'une « réticence » de *Properce* à reproduire les mots de son prédécesseur.

⁵ I, 8, 7-8 : *Tu pedibus teneris positas fulcire pruinas, / tu pote insolitas, Cynthia ferre niues ?* (voir p. 104 et n. 2). Au vers 28, le poète s'exclame : *Vicimus : assiduas non tulit illa preces*. « Je triomphe : elle n'a pas pu résister à mes prières répétées. »

⁶ L. Nicastrì (1984, p. 175), manifestement influencé par la représentation de Gallus dans la *Bucolique* X, suggère que *Properce* a pu le juger *durior*, comme Quintilien le fera plus tard. Gallus, écrit-il « *peccava di tristezza, ed era come poeta-amante troppo chiuso alla speranza : un atteggiamento che a Properzio poteva apparire come un limite della fantasia poetica* ». Notons, à propos de la mise en scène des rapports de *Properce* avec son aîné, la belle expression de M. Pincus (2004, p. 193), qui parle d'une « *erotics of influence* ».

⁷ Il est un indice de la séparation qu'il faut opérer entre le personnage de Tullus, d'une part, le groupe des poètes, d'autre part : tandis que *Properce* évoque avec légèreté les amours fictives des amis des Muses, il adresse à Tullus, en III, 22, les mêmes vœux que Tibulle formulait dans les compliments à Messalla ou à Cornutus : il lui souhaite, à son retour de Cyzique, de connaître l'amour parfait d'une épouse qui lui donnera une nombreuse postérité.

que hérité de Gallus, fondateur du genre, les livres II et III montrent le poète de plus en plus conscient de son art et enclin à en faire l'objet de son discours.

L'élégie d'ouverture du livre II énonce une *recusatio* de la poésie épique, qu'elle soit mythologique ou historique. *Properce* fournit à ses lecteurs et à Mécène l'explication suivante :

*Sed neque Phlegreaos Iouis Enceladique tumultus
intonet angusto pectore Callimachus
nec mea conueniunt duro praecordia uersu
Caesaris in Phrygios condere nomen auos.*¹

Il exprime ainsi les affinités du genre avec la doctrine callimaquienne. Le poète alexandrin et Philéas de Cos, qu'il évoque presque toujours ensemble, sont les modèles qu'il désigne à Lycée, poète épique tenté par les vers érotiques :

*Tu satius memorem Musis imitere Philetan
et non inflati somnia Callimachi.*²

Ce sont les modèles qu'il aspire lui-même à égaler :

*Callimachi Manes et Coi sacra Philetæ,
in uestrum, quaeso, me sinite ire nemus.*³

*Inter Callimachi sat erit placuisse libellos
et cecinisse modis, Dore poeta, tuis.*⁴

*Cera Philetæis certet Romana corymbis
et Cyrenaeas urna ministret aquas.*⁵

Du reste, aspergé par Calliope de l'eau de Philéas, en III, 3, 52, il poursuit sa carrière élégiaque et n'hésite pas, en IV, I, 64, à se proclamer le « Callimaque romain ».

La manière héritée de la poésie alexandrine et qui exalte le vers *exactus tenui pumice*⁶ ne convient pas à la matière épique que le poète écarte à plusieurs reprises. Nous l'avons vu s'opposer à Ponticus en I, 7. En II, 34, il célèbre Virgile sans désavouer son propre chant, si modeste soit-il. En II, 1 et III, 9, il repousse les sollicitations de Mécène, qui le presse d'entreprendre des sujets plus graves. Il n'est pourtant pas insensible à la tentation épique, du

¹ II, 1, 39-42 : « Pour dire le tumulte dans les champs de Phlégra et la lutte de Jupiter et d'Encelade, il faudrait une voix de tonnerre : Callimaque n'a pas la poitrine assez large ; les vers mâles ne conviennent pas à mes forces et je ne ferais pas à César sa place parmi ses aïeux phrygiens. »

² II, 34, 31-32 : « Prends plutôt pour modèle un favori des Muses comme Philéas ou les rêveries sans emphase d'un Callimaque. » Sur l'influence de Callimaque et Philéas dans la poésie de Properce, voir J.-P. Boucher, (1965), chapitres VI et VII.

³ III, 1, 1-2 : « Mânes de Callimaque, ombre sacrée de Philéas de Cos, laissez-moi, je vous en prie, pénétrer dans vos bosquets. »

⁴ III, 9, 43-44 : « Je me contenterai de plaire après Callimaque et de chanter comme toi, ô poète dorien. »

⁵ IV, 6, 3-4 : « Que les tablettes romaines le disputent aux lauriers de Philéas et que mon urne dispense les eaux de Cyrène. »

⁶ III, 1, 8.

moins quand il s'agit d'exprimer sa fierté patriotique. En II, 10, il annonce un chant qui célébrera la gloire militaire d'Auguste :

*Sed tempus lustrare aliis Helicon choreis
et campum Haemonio iam dare tempus equo.
Iam libet et fortis memorare ad proelia turmas
et Romana mei dicere castra ducis.*¹

Mais il reconnaît aussitôt qu'il n'a pas encore la voix suffisamment puissante :

*Nondum etiam Ascraeos norunt mea carmina fontis,
sed modo Permessi flumine lauit Amor.*²

III, 3, sous la forme d'un récit allégorique inspiré de la tradition callimaquéenne, raconte comment il allait se risquer sur les pas d'Ennius quand Apollon le rappelle brusquement à sa vocation élégiaque. Il continue d'avouer de vastes projets de poésie savante, mais il en reporte la réalisation dans un avenir lointain³. Quant à célébrer les armes et les héros, il se dit prêt à le faire à la condition que Mécène lui serve de guide⁴.

En attendant, Cynthia est l'unique source d'une inspiration qui se fait triste ou enjouée au gré de ses caprices. Traîtresse bien souvent et volontiers scandaleuse, elle nourrit de ses dédains et de ses infidélités notoires les *turpes libelli*⁵ que le poète, lassé de souffrir, menace parfois d'interrompre⁶, pour admettre ensuite qu'aucun autre sujet ne lui est possible⁷. Il ne doute pas que ces livres assureront sa renommée : ils sont, dit-il, « le plus beau des présents qu'[il] porter[a] à Perséphone »⁸. Quand il lui arrive, à la suite de Tibulle, de peindre le séjour des Enfers, c'est pour lier à tout jamais son être à celui de Cynthia (I, 19). Il se plaît aussi à représenter sa maîtresse au milieu des héroïnes homériques. Superbe et régnant sur elles toutes, elle témoignera durablement de la gloire de son créateur⁹.

¹ II, 10, 1-4 : « Mais il est temps de parcourir l'Hélicon avec d'autres chœurs ; il est temps de donner libre carrière au coursier d'Hémonie. Voici qu'il me plaît de célébrer les bataillons valeureux au combat, de chanter les armées romaines et leur chef qui m'est cher. »

² *Ibid.*, 25-26 : « Mes vers ne connaissent pas encore les sources d'Ascra ; l'Amour ne les a trempés que dans l'onde du Permesse. »

³ III, 5, 23-46.

⁴ III, 9, 47-58.

⁵ Cf. II, 3, 4.

⁶ II, 11, 1-2 : « Que d'autres te consacrent leurs écrits ; sinon, tu peux bien rester inconnue : te louer, c'est enseigner une terre stérile. »

⁷ Cf. II, 30, 40 : *Nam sine te nostrum non ualet ingenium.*

⁸ II, 13, 26.

⁹ II, 28, 29-30. En IV, 7, c'est le fantôme de Cynthia qui évoque le séjour infernal. Comme Tibulle en I, 3, la *puella* décrit deux régions. L'une accueille les épouses criminelles, telles Clytemnestre ou Pasiphaé, l'autre les épouses sans tache, comme Andromède et Hypermnestre. Cynthia se joint à celles-ci tout aussi naturellement que Cornélia, en IV, 11, s'associe aux chastes prêtresses qui honorèrent les débuts de Rome. Là, assure-t-elle ironiquement, elle veille à la réputation de son amant en gardant le silence sur les nombreuses perfidies qu'il a commises (v. 70). Ce retournement des rôles est un exemple de l'adaptation des thèmes élégiaques au discours féminin (cf. G. Rosati, 1992).

Si *Properce* est élégiaque par choix et par obligation¹, les instances inspiratrices l'ayant désigné pour cette carrière, son créateur n'en manifeste pas moins un goût croissant pour les excursions aux frontières du genre. Dans les chapitres de la première partie, nous avons établi le lien de dépendance entre l'inspiration du discours élégiaque et les états de la jonction, selon que le sujet de l'énonciation jouit ou non de son objet d'amour. Dans le recueil propertien, il apparaît que les péripéties de la relation amoureuse entre Cynthia et le poète-amant favorisent les jeux intergénériques. Ainsi certains épisodes introduisent-ils un dialogue avec la poésie bucolique. C'est le cas d'I, 18² : l'amant s'est réfugié dans un paysage solitaire pour y crier sa détresse amoureuse. Les bois qui résonnent du nom de Cynthia (v. 21) rendent ouvertement hommage à Virgile³. Cependant, la situation de *Properce* n'est pas celle de Tityre. Tandis que les bergers arcadiens se réjouissent des échos de leurs chants⁴, l'amant élégiaque n'y trouve qu'une piètre consolation (v. 31 sq.) Il erre, douloureux, dans une nature sauvage et glacée, confiant son amour à l'écorce des arbres, tel l'Acontios de Callimaque ou le Gallus de la dixième églogue, ses modèles génériques⁵. L'élégie II, 19 offre par contraste le tableau d'une sereine Arcadie : le poète évoque la nature hospitalière qui, bientôt, accueillera les amants travestis, *Properce* en chasseur de petit gibier, la *puella* en gracieuse bergère. Ailleurs une tempête rugissante a échoué sur un rivage inconnu l'esquif du poète élégiaque qui fuyait les duretés de sa maîtresse (I, 17). Ce naufrage met un terme à une tentative de navigation en haute mer, dont on sait que, dans le langage propertien, elle symbolise l'épopée⁶ ; l'élégie triomphe avec éclat dans une requête implorante, qui n'est pas autre chose qu'un *paraklausithyron*. On trouve encore en III, 17, lié à la volonté d'échapper aux tourments de l'amour, un essai de poésie lyrique. Le poète promet à Bacchus un hymne qu'il esquisse en distiques élégiaques. Si le dieu Libérateur le délivre de sa servitude amoureuse, il aura, pour le célébrer, le souffle de Pindare⁷.

Le livre III présente des adaptations de la matière épique par le biais d'allocutions entretenant un lien plus lâche avec le récit des amours du poète. Tels sont les discours de III, 4 et

¹ Qu'il assume le choix de l'élégie ou qu'il se voit rappelé à l'ordre, le précepte qu'Horace énonce dans l'*Art Poétique* (v. 38-39) est toujours invoqué : un poète ne doit pas embrasser un sujet qui dépasse ses forces.

² Cf. M. Pincus (2004), p. 180 sq.

³ Virgile, *Buc.*, I, 5.

⁴ *Buc.*, X, 8 : *Non canimus surdis : respondent omnia silvae*. « Nous ne chantons pas pour des sourds : partout les bois font écho. »

⁵ Callimaque, *Aitia*, fragment 73 Pfeiffer ; Virgile, *Buc.*, X, 52-54 ; *Properce*, I, 18, 19-22. J. Fabre-Serris (1995a, p. 269 sq.) décrit les aspects plus sauvages que revêt le paysage, dans « cette nouvelle géographie poétique [...] conçue en opposition avec le lieu bucolique dont elle dérive », que Gallus semble avoir élaborée et que *Properce* illustre à sa suite en I, 18.

⁶ III, 9, 3-4 et 35-36.

⁷ III, 17, 39-42.

III, 11, inspirés par un sentiment d'orgueil patriotique. La première prédit le succès des campagnes militaires de César. Le poète de la paix applaudira le vengeur de Crassus au passage du char triomphal, *sinu carae nixus puellae*, penché sur le sein de son amie. La seconde rappelle sur un ton de noble indignation les amours exécrables d'Antoine et Cléopâtre, la menace qu'ils ont représentée pour la grandeur romaine. Le sujet, qui constitue le corps du poème, est introduit par le thème élégiaque de la servitude amoureuse. Il apparaît là qu'on ne badine pas avec l'amour quand l'honneur de la patrie est en jeu. Dans un autre registre, l'élégie III, 7, qui commémore le naufrage et la noyade de Paetus, traite le thème épique de la tempête en y mêlant des considérations élégiaques sur les méfaits de la navigation. Le dernier distique relie le poème à l'histoire d'amour de *Properce*, en réaffirmant son parti pris de mourir sur le seuil de la bien-aimée.

3. *Le compromis du livre IV*

Le livre IV n'échappe pas à la diversité des tentations. Le poète s'y adonne au jeu d'une écriture tendue entre deux pôles d'inspiration. On découvre dans l'élégie introductive une mise en scène de *recusatio*, qui renouvelle sous une forme originale l'avertissement d'Apollon en III, 3 : le dieu des poètes et des oracles fait place à un certain Horus, lequel, après avoir vanté ses talents divinatoires, dissuade le poète de poursuivre dans la voie où il vient de s'engager. Ce dernier, en III, 9, avait entretenu Mécène d'un projet de poésie qui exalterait la grandeur romaine. « Si tu me sers de guide », disait-il alors,

*celsaque Romanis decerpta palatia tauris
ordiar et caeso moenia firma Remo
eductosque pares siluestri ex ubere reges,
crescet et ingenium sub tua iussa meum !¹*

Il semble bien décidé à réaliser ses ambitions dans ce nouveau livre. Ne consacre-t-il pas les trente-six premiers vers du poème d'ouverture à une peinture du site de Rome aux temps archaïques ? Il sait toutefois qu'il ne trouvera pas en lui les ressources d'un souffle épique :

*Moenia namque pio coner disponere uersu :
ei mihi ! quod nostro est paruus in ore sonus.²*

¹ III, 9, 49-52 : « ...je dirai les taureaux romains broutant sur les hauteurs du Palatin, les remparts affermis par le meurtre de Rémus et les deux princes jumeaux qu'allaita la sauvage mamelle, et mon génie s'élèvera à ton ordre ! »

² IV, 1, 57-58 : « Remparts dont je voudrais chanter la grandeur en des vers pieux : hélas ! faible est ma bouche. » A. Deremetz (1995a), commentant l'élégie IV, 1, traduit plus justement *moenia disponere* par « élever » les murailles (p. 317). *Properce* recourt à la métaphore architecturale qui souligne la vocation du poème, en tant que *monumentum*, à fixer la mémoire de Rome (p. 61-63 ; 146-148).

Mais il ne renonce pas à composer un monument à la gloire de Rome. Inscrivant son *opus* dans la tradition de Callimaque, et particulièrement des *Aitia*, il annonce un livre qui « chanter[a] les rites, les dieux et les noms anciens des lieux » :

*Sacra deosque canam et cognomina prisca locorum :
has meus ad metas sudet oportet equus.*¹

À ce projet de poésie savante, Horus oppose l'horoscope de *Properce*. Le poète, assure-t-il, n'a pas l'agrément d'Apollon. Son destin lui réserve encore des larmes :

*Incipe tu lacrimis aequus adesse nous.*²

Ces larmes seront sans nul doute celles qu'une maîtresse cruelle lui tirera à volonté (v. 144). En d'autres termes, le devin répète ce que Calliope disait après Apollon, en III, 3 : le lot de *Properce* est et demeure la poésie érotique. Le livre IV reflète cette double destination initiale : sans renoncer au programme érudit qu'il s'est d'abord proposé, le poète y introduit les thèmes de l'érotique élégiaque et adjoint aux élégies étiologiques des pièces relevant strictement de la fiction amoureuse³.

Il développe donc, selon son intention première, une veine descriptive ou narrative de même inspiration que celle qui s'exprimait dans l'*ekphrasis* du portique du temple d'Apollon Palatin, en II, 31⁴. La description visait alors à justifier (auprès de sa maîtresse ?) un retard du poète-amant, retard éprouvé par le lecteur puisque l'exercice introduisait une pause dans le récit de ses amours⁵. À présent que le poète a pris congé de Cynthia et que son propos n'est plus de raconter sa passion malheureuse, il prend plaisir à évoquer des lieux, à tirer parti d'une étymologie pour relater un épisode mythologique ou légendaire. Ainsi la prosopopée de Vertumne, en IV, 2, permet-elle de s'interroger sur l'origine du nom du dieu et, incidemment, d'évoquer l'ancienne configuration des rives du Tibre à l'endroit où se dresse sa statue, avant l'assèchement des terres marécageuses. Les marais des Vélabres sont encore évoqués dans l'élégie 9, que Properce consacre à célébrer Hercule et à expliquer par un épisode de sa geste l'interdiction faite aux femmes d'approcher le Grand Autel du Forum Boarium. L'élégie 4 raconte l'histoire de la trahison qui valut à un bois et à un mont de porter le nom de Tarpéia :

¹ *Ibid.*, 69-70 : « ...voilà la carrière qu'il faut que parcoure mon coursier écuman. »

² *Ibid.*, 120 : « Prépare-toi à faire bonne figure car voici de nouvelles larmes. »

³ Ce programme mixte se réalise de la façon suivante : la volonté de célébrer les choses saintes et les lieux antiques préside à la composition des élégies 2, 4, 6, 9 et 10 ; les élégies 3, 5, 7, 8 et, dans une certaine mesure, 11 exécutent des variations sur le matériau de l'élégie érotique. Les deux séries se recoupent ponctuellement, tantôt sur des thèmes érotiques (voir p. 257), tantôt sur des développements étiologiques. Ainsi les premiers vers de l'élégie 8 décrivent-ils le culte du dragon qui veille sur le sanctuaire de Lanuvium. Sur le jeu entre l'inspiration étiologique et l'inspiration érotique dans ce poème, voir J. Turpin (1973).

⁴ Ces élégies peuvent également rappeler l'inspiration qui anime l'éloge de l'Italie adressé à Tullus en III, 22.

⁵ II, 31, 1 : *Quaeris cur ueniam tibi tardior ?*

*A duce Tarpeia mons est cognomen adeptus.*¹

L'élégie 6, à l'image des élégies II, 1 et II, 5 de Tibulle, crée une situation d'énonciation rituelle. Le poète, tel un prêtre, déclare offrir un sacrifice (*Sacra facit vates*), avant de célébrer, à la gloire d'Auguste, le temple d'Apollon Palatin (v. 11-13). Il sollicite d'abord la faveur de Calliope pour évoquer avec emphase le dieu au carquois qui seconda la victoire du prince à Actium. Après avoir rappelé ce souvenir glorieux, il revêt Apollon de la cithare, attribut pacifique, tandis que lui-même déclare : *bella satis cecini* (v. 69). Commence alors la description du banquet où les poètes, inspirés cette fois par Bacchus, rivaliseront de talent pour dire les triomphes d'Auguste. Le ton s'enfle résolument en IV, 10 – *Magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires*, « Difficile est la route que je gravis mais la gloire me donne des forces », v. 3 – quand il s'agit de faire connaître les origines (*causas aperire*) de Jupiter Férétrien.

Si ce dernier poème, dont la composition suscite l'image d'une ascension ambitieuse, est une pièce sans concession à la thématique érotique, tel n'est pas le cas de toutes les élégies étiologiques. Ainsi les pièces 4 et 9 offrent d'intéressantes variations sur le thème du seuil². L'évocation du *nemus Tarpeium*, en IV, 4, est bientôt prétexte à raconter la passion funeste qui conduit une *puella* à ouvrir clandestinement sa porte à l'homme qu'elle aime. Cette fois, l'amant est un ennemi de Rome et le seuil celui de la citadelle sur laquelle veille Jupiter (*antiqui limina Iouis*, v. 2)³. La jeune fille ne jouit pas de sa trahison. Elle est mise à mort par ceux-là mêmes à qui elle a livré passage. En IV, 9, la venue d'Hercule aux Vélabres et sa victoire contre Cacus, puis sa prédiction qu'en ce lieu s'étendra le Forum romain font l'objet d'un récit bref et allusif (v. 1-20). Il est suivi d'une longue anecdote (v. 21-70) relatant comment le héros, assoiffé, vécut l'humiliation d'un *paraklausithyron* – *et iacit ante fores uerba minora deo*, vers 32 – quand les prêtresses de La Bonne Déesse lui refusaient l'accès à leur fontaine sacrée. Loin d'adopter le comportement soumis des amants de l'élégie érotique, qui chantent leur désespoir devant la porte close, Hercule force le passage, puis se venge en interdisant qu'aucune femme pénètre jamais dans l'Ara maxima (on se souvient que dans l'élégie

¹ IV, 4, 93 : « La trahison de Tarpéia a valu son nom à la montagne. »

² A. Videau-Delibes, insistant sur l'importance du passage et du seuil dans la poésie élégiaque, fait référence, entre autres, aux élégies IV, 4, 7, 9 et 11 de Properce (1991, p. 362-363 ; 534).

³ Properce peint une fille enflammée par le désir et ne rêvant que de mariage. Il fait cependant au vers 92 une discrète allusion à la récompense que Tarpéia avait réclamée pour prix de sa trahison. La légende veut qu'elle ait ouvert la porte en échange de l'or des bracelets sabins. Cf. Ovide, *Am.*, I, 10, 49-50, où son exemple est évoqué dans un discours de Nason, inspiré par la nécessité de combattre les méfaits des conseils de la *lena* d'I, 8 sur sa maîtresse. Or chez Properce, la *lena* prend la parole dans l'élégie suivante ; elle encourage la cupidité de la *puella*, l'incitant à regarder l'or et non la main qui l'apporte (IV, 5, 53). La juxtaposition des deux poèmes suscite le commentaire. Elle incite le lecteur à relever l'absence du motif de la cupidité dans le récit de la trahison de Tarpéia et à opposer lui-même aux conseils de l'entremetteuse le terrible démenti que lui fournit l'exemple de la vestale.

précédente, c'était Cynthia qui triomphait dans un rôle similaire). Il apparaît, avec ces deux récits, que l'histoire, l'histoire romaine, ne souffre pas la domination des femmes que l'élégie érotique peint avec tant de complaisance. Le poème 6 conduit au même constat. Properce y condamne une nouvelle fois l'entreprise de Cléopâtre. Cette femme impudique (il ne la désigne que par le mot *femina*) a osé brandir les armes contre Rome (v. 22)¹. La victoire d'Actium a heureusement mis fin à la menace infamante d'une tyrannie féminine. Avec l'assistance d'Apollon, qui a révélé les décrets du destin et en a favorisé l'accomplissement, mais dont la cithare rappelle qu'il est aussi le protecteur des poètes, Auguste a rétabli l'ordre sans lequel le *ludus* élégiaque et son code fantaisiste ne sauraient exister.

Pour conclure sur la série de pièces correspondant au programme annoncé par *Properce*, il nous reste à dire un mot de l'élégie IV, 2. La parole y est donnée à la statue de Vertumne, qui se prête à toutes les métamorphoses². Dans l'étude qu'il fait de ce poème, A. Deremetz³ montre de façon convaincante que cette statue parlante est une figuration métaphorique du *fallax opus* (IV, 1, 135), de l'œuvre trompeuse qu'est l'élégie. Selon qu'on lui adapte tel ou tel attribut, elle peut représenter une fille ou un homme (on notera que la *puella*, vêtue d'un de ces tissus de Cos qui désespèrent l'amant jaloux est, au vers 23, la première des nombreuses formes que Vertumne énumère), figurer toutes sortes d'activités, devenir Iacchos ou Phébus (v. 31-32), deux divinités inspiratrices également invoquées par les poètes élégiaques. Cette œuvre transformable symbolise un genre « capable d'unifier et de faire coexister, dans un espace clos et homogène, la plus grande variété des thèmes et des modes poétiques, tout en ménageant une ouverture infinie à la lecture et à l'interprétation ; [un] genre polyvalent par excellence, [qui] n'en réalise pas moins l'exigence de l'*hen callimaquéen* »⁴. Faisant suite aux déclarations de *Properce* et Horus, le discours de Vertumne a pour fonction de résoudre leurs contradictions apparentes et d'affirmer l'aptitude de l'élégie à assumer une diversité que le livre IV illustre sans que son unité s'y dissolve.

En ce qui concerne la prédiction d'Horus, qui annonçait des larmes et ramenait *Properce* à son inspiration érotique, elle est vérifiée par une seconde série de cinq poèmes. Deux d'entre eux (IV, 7 et 8) renouent d'ailleurs avec Cynthia, tout en la maintenant à la distance

¹ Les amours d'Antoine et Cléopâtre, *infamis amor* qui menaça la grandeur romaine, ont déjà été l'objet de l'indignation du poète en II, 16, 37-42 et III, 11, 29-70. Properce fait clairement entendre que les turpitudes de l'amour ne sont tolérables que dans l'univers fictif de l'élégie.

² Cf. IV, 2, 21 : *Opportuna mea est cunctis natura figuris*, et l'étymologie du nom Vertumne, v. 47.

³ A. Deremetz (1995a), « L'élégie de Vertumne : l'œuvre trompeuse », p. 315-349. F. Boldrer (1999) fait également une lecture réflexive de ce poème. Elle rapporte les diverses métamorphoses de Vertumne et les attributs qui les favorisent à la variété des expérimentations de Properce dans les quatre livres du recueil (p. 52 sqq.).

⁴ *Ibid.*, p. 345.

que produit l'abandon du discours adressé à la *puella* au profit d'un récit à la troisième personne. C'est que Cynthia n'est plus seule à faire le génie du poète ; elle a lieu de s'en plaindre en IV, 7. La lettre d'Aréthuse (IV, 3) reprend dans un registre romanesque les thèmes de l'élégie à Postumus, en III, 12. Le poète s'y indignait qu'un mari puisse délaisser une épouse aimante et fidèle comme *Ælia Galla* pour aller guerroyer. C'est maintenant une femme, Aréthuse, qui adresse une lettre émouvante à son époux, Lycotas, parti combattre sous les murs de Bactres. Properce lui prête des accents que retrouvera la Laodamie d'Ovide pour dire sa tristesse et ses craintes, les tourments de la solitude et la peur qu'inspirent à une épouse les dangers de la guerre¹. Dans un registre de comédie, cette fois, l'élégie 5 met en scène un personnage de *Iena*, auquel Properce, jusqu'alors, n'avait pas accordé la place qu'il occupe dans l'univers tibullien et qu'Ovide lui fait dans le premier livre des *Amours*, mais c'est pour la mettre à mort sans tarder. Il reste une élégie funèbre, sur laquelle se clôt le recueil. Poème de circonstance, elle rend hommage à Cornélia, fille de Cornélius Scipion et de Scribonia qui fut ensuite la femme d'Auguste. Ici nul badinage. Il s'agit d'exalter la vertu d'une épouse et d'une mère parfaite. Le statut de Cornélia, la dignité qu'il impose, n'autorisent qu'une expression discrète de l'amour conjugal. Le lien le plus manifeste de cette pièce avec l'élégie érotique est dans la situation d'énonciation qu'elle offre : Paullus, veuf de Cornélia, est saisi dans une posture d'*exclusus amator*, tandis qu'à jamais inaccessible, la morte lui parle d'outre-tombe et l'avertit de la vanité de ses pleurs :

*Desine, Paulle, meum lacrimis urgere sepulcrum :
Panditur ad nullas ianua nigra preces.*²

Les larmes et les prières, ressources essentielles de la rhétorique élégiaque, sont dénoncées comme n'ayant pas le pouvoir incantatoire de la poésie orphique. Il ne leur appartient pas de soustraire l'être aimé à l'empire des ténèbres. La *flebilis elegeia*, comme les inscriptions funéraires, n'a pas d'autre prétention que de fixer le souvenir des défunts sur lesquels elle appelle la compassion³. Les larmes de deuil que commémorent les distiques de Properce témoigneront à jamais de la vertu de Cornélia (*Flentes me surgite, testes*, v. 99). L'hommage inspiré par une noble réalité contraste avec les pleurs amers que le poète-amant versait sur son amour perdu, dans la dernière élégie du livre III. C'était lui, alors, qui reprochait à Cynthia ses larmes, artificielles (III, 25, 5-6), avant de mettre un terme au *ludus* élégiaque :

¹ La pièce IV, 3, nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, est indéniablement un modèle de « l'élégie au féminin » (G. Rosati) développée dans les *Héroïdes*. Sur les rapports de cette lettre spécialement avec l'*Héroïde* XIII, voir H. Merklin (1968).

² IV, 11, 1-2 : « Cesse, Paullus, de pleurer pour forcer mon tombeau ; la noire porte ne s'ouvre à nulle prière. »

³ Cf. I, 21 ; III, 7 ; 18 ; IV, 11.

*Flebo ego discedens, sed fletum iniuria uincit.*¹

• **Remarques sur l'énonciation dans le recueil des Élégies**

Pour conclure notre examen du double parcours narratif que Properce accomplit dans ses *Élégies*, il nous faut prêter attention aux particularités énonciatives, qui se multiplient au livre IV.

Les trois premiers livres du recueil, concentrés sur l'histoire de *Properce* et *Cynthia*, sont presque exclusivement composés de discours du poète-amant, le plus souvent adressés à un interlocuteur intradiégétique. Il est rare que la parole d'autrui y soit reproduite au style direct. Nous avons étudié les quelques interventions de *Cynthia*, auxquelles on peut ajouter la conversation des Amours (douze vers au total) au cours de cette étrange rencontre que *Properce* relate en II, 29, les discours d'Apollon (dix vers) et de Calliope (douze vers) en III, 3, la plainte de Paetus mourant en III, 7 (huit vers). Il s'agit toujours de propos rapportés pour animer un récit, une évocation. Il faut cependant noter deux pièces où le poète renonce à son privilège de locuteur unique pour déléguer la parole, une fois à la porte qui reçoit les plaintes de l'*exclusus amator*, en I, 16, une autre fois au défunt Gallus, en I, 21. Ce procédé, exceptionnel jusqu'alors, se développe au livre IV, comme sous l'impulsion d'Horus, qui s'exprime longuement dans la première élégie (quatre-vingt vers contre soixante-dix pour *Properce*), sans que son discours soit subordonné à celui du poète. L'élégie propertienne s'ouvre ainsi à une polyphonie, dont le discours de la statue changeante de Vertumne est la manifestation symbolique. Les élégies IV, 2 (Vertumne), 3 (Aréthuse) et 11 (Cornélia) substituent au *je* du poète les personnalités et les états variés d'un objet animé façonné à l'effigie d'un dieu, d'une épouse vivante et d'une épouse morte. Dans les autres pièces, *Properce* reprend sa fonction d'énonciateur, mais ses performances sont maintenant essentiellement narratives. Ses discours accueillent un grand nombre de récits de paroles d'une longueur inégalée dans les livres précédents. Ainsi fait-il parler la vestale Tarpéia (IV, 4, 31-66), l'entremetteuse Acanthis (IV, 5, 21-62), le dieu Phébus (IV, 6, 37-54), le fantôme de *Cynthia* (IV, 7, 13-94), Hercule (IV, 9, 16-20, 33-50, 65-70) et la vieille prêtresse qui rejette la demande du héros (v. 53-60). Notons toutefois qu'à l'exception de l'échange verbal – d'ailleurs infructueux – de l'élégie 9², les

¹ III, 25, 7 : « Je pleurerai, moi aussi, en m'éloignant, mais les pleurs cèdent à l'injustice. »

² Nous avons déjà opéré un rapprochement entre cette élégie et celle qui la précède, l'une illustrant la domination féminine, l'autre le pouvoir viril. La confrontation de *Properce* et de *Cynthia*, en IV, 8, donne précisément lieu à un rapide dialogue entre les amants, remarquable parce qu'unique dans le recueil. *Cynthia* commence par for-

différents locuteurs se livrent à des monologues qui ne sollicitent pas ou ne suscitent pas de réponse.

L'élégie, nous l'avons constaté chez Tibulle, se distingue du théâtre, et nous pouvons ajouter que le récit élégiaque diffère du récit épique, en ce que la parole n'y est pas un instrument de communication véritable entre les personnages représentés. Elle est plutôt un matériau que le poète cisèle à des fins pathétiques, exhibant son intransitivité dans la mise en scène de situations d'énonciation où le dialogue est illusoire. Dans les élégies narratives de Propertius, le discours du personnage élégiaque n'a pas vocation à provoquer un échange. Il se suffit à lui-même et constitue plutôt une sorte d'inscription que le poète accole en guise de légende à la représentation d'une posture suggérant l'autorité ou la soumission du personnage. La préférence pour les situations de faux dialogue se marque dans le récit de la trahison de Tarpéia. Le poète choisit de composer un long monologue, où la *puella* dit ses craintes et ses espoirs en s'adressant à un Tattius absent (v. 48 sqq.), plutôt que de représenter l'entrevue de la jeune fille avec le roi sabin et la conclusion du pacte, dont un distique suffit à rendre compte (v. 81-82). Ce soliloque de Tarpéia, introduit par la formule *sua ita fleuit uulnera*¹, est un développement au tableau expressif de l'amante éperdue, assise en larmes dans les brumes du crépuscule (v. 29-30).

Ce qui est vrai des discours rapportés l'est aussi de la plainte du poète-amant, parole intransitive dont tant d'élégies se font l'écho. Propertius en donne une savoureuse illustration avec l'élégie I, 16, première pièce du recueil à attribuer la parole à un autre locuteur que son double. Dans cette élégie, on entend d'abord une porte se plaindre – le *queror* du vers 6 garantit le ton élégiaque – de la réputation infamante que lui vaut la débauche de sa maîtresse, et qui la rend impuissante à défendre ses nuits (v. 5-12). Le thème développé fait référence au *carmen* 67 de Catulle. Le poète y questionne la porte d'une demeure appartenant à un certain Cécilius. Il s'étonne que la rumeur l'accuse d'infidélité envers son maître. Mais elle se défend d'être responsable des turpitudes de la maison, au sujet desquelles elle s'empresse de satisfaire la curiosité de son interlocuteur. Le poème a donc la forme d'un dialogue : interrogée par Catulle, la porte remplit une véritable fonction d'informatrice. *Bifrons* comme le dieu Janus dont elle tient son nom, elle peut à la fois rapporter les bruits qui courent dans Vérone, en

muler un interdit (v. 73-80), c'est-à-dire qu'elle rappelle le code de l'amour en vigueur dans l'élégie propertienne. Propertius oublie son sursaut de virilité et se soumet en deux mots : « *legibus utar* » (v. 81). L'élégie IV, 9, quant à elle, rétablit l'hégémonie masculine dans un univers où le code élégiaque n'est pas pertinent (en dépit du rappel de l'ancien esclavage du héros à la cour d'Omphale, aux vers 47-50). L'accord impossible entre Hercule et la prêtresse conduit au triomphe de la force et à la formulation d'un interdit à l'encontre de la gent féminine.

¹ IV, 4, 29-30 : « elle se lamenta ainsi sur ses blessures d'amour... »

particulier sur les amours clandestines de sa maîtresse, et les confirmer par les aveux mêmes de cette femme, dont elle a surpris le secret en l'entendant, dit-elle, « seule avec ses servantes, les entretenir à voix basse de ses débauches, en nommant par leurs noms ceux que j'ai cités, comme quelqu'un qui se figure que je n'ai ni langue ni oreille »¹.

La porte d'I, 16, assurément la porte de Cynthia, révèle à son tour qu'elle a une langue et des oreilles. Mais elle n'a pas vocation à en faire le même usage que la porte catullienne, à la verve épigrammatique. Si elle vitupère la foule des amants grossiers qui abandonnent sur son seuil couronnes et torches consumées, elle parle en d'autres termes des plaintes assidues d'un poète qui lui récite des vers caressants (*arguta referens carmina blanditia*, v. 16). Elle confesse que ces plaintes lui font verser des larmes abondantes (*cogor deflere*, v. 13) et souffre des accusations que le malheureux porte contre elle (« *Sed tu sola mei, tu maxima causa doloris* », affirme-t-il au vers 35)². Le plus remarquable, et c'est là le cœur de l'élégie, est qu'elle restitue intégralement le discours de l'*exclusus amator* (v. 17-44, soit vingt-huit vers sur un total de quarante-huit vers). C'est un *paraklausithyron* classique, comportant les *topoi* attendus sur la cruauté de la porte, son insensibilité à l'expression d'une douleur qui ne laisserait pas la maîtresse indifférente, si la voix de son amant parvenait jusqu'à elle (v. 27-32). Hélas, la porte est muette (*taces*, v. 18 ; *respondes mutua tacitis cardinibus*, v. 26) et l'amant se plaint qu'elle ne sache rendre ses prières secrètes : *nescia furtivas reddere mota preces* (v. 20). L'expression met en œuvre un double jeu de mots. Ce que l'amant souhaite est que la porte soit mise en mouvement, *mota*, et que ses prières soient transmises (c'est un sens de *reddere*) à la *puella*. Or le poème témoigne que la porte, contrairement à la réputation d'insensibilité qui lui est faite, est émue (*mota*) par la plainte du soupirant. Qui plus est, elle se montre capable de restituer (autre sens possible de *reddere*) les *carmina* déclamés face à elle, de recréer la situation dans laquelle ils ont été énoncés. Elle remplit la même fonction que les forêts et les rochers déserts qui, en I, 18, 31-32, renvoient à *Properce* l'écho de sa souffrance. La pierre et le bois, matières dures et réfléchissantes, retournent sa plainte à l'émetteur. Instrument assez sophistiqué pour reproduire le chant élégiaque et en traduire l'émotion, la porte d'I, 16 n'a pas le pouvoir de le faire parvenir à l'oreille de la *domina*, sa maîtresse (v. 9) et celle du poète (v. 28). Elle ne peut que le répéter à l'intention des amants infortunés, qui en reconnaissent les accents (v. 45).

¹ Catulle, c. 67, 41-44 : *Saepe illam audiui furtiva uoce loquentem / solam cum ancillis haec sua flagitia, / nomine dicentem quos diximus, ut pote quae mi / speret nec linguam esse nec auriculam...*

² L'amant a lu Catulle et s'empresse de justifier l'amère constatation de la porte véronaise (67, 14) : *Ad me omnes clamant* : « *ianua, culpa tua est* ». « Tous me crient : "Porte, c'est ta faute" »

• *Les fonctions du carmen propertien*

Ces considérations autoriales sur l'intransitivité du discours élégiaque n'excluent pas que *Propertius* assigne à ses poèmes des finalités précises. Nous l'avons vu, en I, 7, opposer son art à celui du poète épique Ponticus. C'est pour lui l'occasion de définir le contenu de son œuvre et d'exposer ce qu'il attend d'elle :

*Nos, ut consuemus, nostros agitamus amores
atque aliquid durum quaerimus in dominam ;
nec tantum ingenio quantum servire dolori
cogor et aetatis tempora dura queri.
Hic mihi conteritur uitae modus, haec mea fama est,
hinc cupio nomen carminis ire mei ;
me laudent doctae solum placuisse puellae,
Pontice, et iniustas saepe tulisse minas ;
me legat assidue post haec neglectus amator
et prosint illi cognita nostra mala.¹*

Cette déclaration établit le lien étroit qui rattache l'*opus* élégiaque à la vie sentimentale du poète-amant. La formule *nostros agitamus amores* signifie que l'œuvre collecte les états d'un incessant débat que *Propertius* poursuit sur ses amours, sur la passion obsédante qui accapare son existence. En effet, sous la forme de récits, de déclarations et de discours adressés tantôt à Cynthia, tantôt aux amis, tantôt à ce confident générique qu'est le lecteur, il expose tour à tour ses craintes, ses attentes, ses joies, et le plus souvent ses tourments, puisqu'il se déclare asservi à sa douleur (v. 7-8). À cette activité il assigne trois fonctions. La première est immédiate et motive directement la production du *carmen*, puisqu'il s'agit de trouver dans les vers qu'il compose un remède à la dureté de sa maîtresse (*aliquid durum quaerimus in dominam*, v. 6). Les deux autres concernent la réception de l'*opus*. Il doit lui assurer la gloire littéraire (v. 9-10), tandis qu'il apportera à ses lecteurs une utile instruction, par l'exemple des maux qu'il endure (v. 14).

1. *Quaerere aliquid in dominam*

Considérons ce que le poète signifie lorsqu'il évoque la visée interne à la fiction amoureuse. Il semble qu'il s'agisse d'une attente similaire à celle de *Tibulle* tentant d'obtenir par ses vers un accès à sa maîtresse. *Propertius*, il y insiste, a une docte amie. Aussi compose-t-il

¹ I, 7, 5-14 : « [Tandis que tu chantes, ô Ponticus, la Thèbes de Cadmos et les tristes combats des frères ennemis...], moi, je ne cesse de parler de mes amours et de chercher quelque remède à la dureté de ma maîtresse ; plus que le talent, c'est la douleur qui me commande et dicte ma plainte, quand je vois tout ce qu'endure ma jeunesse. Voilà ce qu'est ma vie et son tourment ; voilà quelle est ma gloire et voilà la renommée que je souhaite à mon chant. Que l'on me loue de n'avoir su plaire qu'à ma docte amie, ô Ponticus, et d'avoir supporté souvent ses injustes menaces ; puis que l'amant dédaigné me lise assidûment et s'instruise en apprenant mes maux. »

pour l'émerveiller¹. Il formule le vœu qu'elle apprécie ses vers², se réjouit lorsqu'elle s'y montre sensible³, redoute au premier signe de froideur qu'elle ne soit devenue indifférente à leur charme⁴. Son espoir est toujours de vaincre sa dureté et de la prédisposer à la paix par son chant :

*Quae si forte bonas ad pacem uerterit auris,
possum inimicitias tunc ego ferre Iouis.*⁵

Il s'emporte quand il lui faut constater qu'elle oppose la résistance du fer au présent de ses *carmina*. Et pourtant, *qualia carmina*⁶ ! N'ont-ils pas, tout comme le vers de Mimnerme, recommandé à Ponticus en I, 9, les qualités requises pour séduire une belle par leurs tendres accents. Des prières assidues⁷, des larmes⁸, des propos éloquentes aptes à gagner la bienveillance de la femme à laquelle ils s'adressent⁹, tel est le chant du poète-amant¹⁰.

Cependant, si *Properce* a la prétention de conquérir la *puella* par ses vers, c'est principalement parce qu'il les compose à sa gloire¹¹. Nous avons cité la déclaration exaltée de II, 1 où il dit l'inspiration que lui insuffle le moindre geste, la moindre parole de sa maîtresse. L'hommage qui lui est ainsi rendu doit attendrir Cynthia, la disposer à accorder ses faveurs à cet amant si flatteur, du moins à le ménager. Quand il se voit prêt à périr de désespoir, implorant grâce, il lui signale : « *Haec mea Musa leuis gloria magna tua est* »¹². Il promet de faire d'elle la plus célèbre de toutes les beautés¹³, insiste :

*Fortunata, meo si qua est celebrata libello !
carmina erunt formae tot monumenta tuae.*¹⁴

Il ne renoncera à vanter sa maîtresse qu'au terme du troisième livre, par nécessité d'achever l'*opus* et par goût des chutes ironiques conformes au ton de l'élégie érotique romaine. La page sur laquelle se referme le dernier des *tres libelli*, exploitant le *topos* du temps qui passe et dé-

¹ II, 13, 5-7. Voir p. 245, 246 et n. 1.

² *Ibid.*, 11-14 ; III, 2, 2.

³ I, 8, 40-42.

⁴ Cf. I, 11, 8 ; 18, 9 ; II, 24, 21 ; III, 24, 4.

⁵ II, 13, 15-16 : « Qu'elle consente à m'écouter et à faire la paix et je braverai l'inimitié de Jupiter lui-même. »

⁶ II, 8, 11-12.

⁷ Cf. I, 1 16 ; 8, 28 ; II, 25, 15-20.

⁸ I, 12, 16 ; III, 6, 37.

⁹ III, 23, 6-7.

¹⁰ On reconnaît là les moyens de la poésie de sollicitation que pratiquent les élégiaques. W. Stroh en étudie l'expression chez *Properce* à travers les élégies I, 7, 8 et 9. Cf. (1971), p. 9-53. Sur le thème, voir *infra*, p. 363 sqq.

¹¹ Cette forme de sollicitation que W. Stroh qualifie d'« indirecte » se développe à partir du livre II des *Élégies*, tandis que *Properce* se montre de plus en plus conscient de son art et prétend le mettre au service de la célébration de la *puella*. Cf. (1971), p. 54-109. Voir *infra*, p. 378 sqq.

¹² II, 12, 22.

¹³ II, 25, 3.

¹⁴ III, 2, 17-18 : « Heureuse celle que j'aurai célébrée dans mon livre : mes poèmes seront autant de monuments élevés à ta beauté. »

pouille les corps de leurs attraits, proclame, en même temps que la fatalité de la finitude humaine, la fin imminente de l'ouvrage qui fit resplendir la beauté de la *puella* :

*Has tibi fatalis cecinit mea pagina diras ;
euentum formae disce timere tuae.¹*

Arrêtons-nous un instant sur les imprécations (*dirae*) qui mettent un terme à l'histoire d'amour de *Properce*. Tibulle nous a enseigné qu'elles sont une expression indissociable du discours élégiaque, où l'éloge cohabite avec le blâme, la menace avec la flatterie. Quelque moyen qu'adopte le poète, le but poursuivi ne varie pas : il s'agit toujours de briser la résistance de la *puella*². Un vers de *Properce* exprime l'utilité des menaces et révèle la capacité de l'amant élégiaque, quelque soumis qu'il se prétende, à manifester une certaine agressivité :

Flectitur assiduis certa puella minis.³

Il faut préciser que le contexte de l'élégie I, 19 n'attribue pas ces menaces efficaces au poète-amant. *Properce* évoque – ironiquement ? – la pression que l'Amour pourrait exercer sur Cynthia en la contraignant à en aimer un autre, une fois son amant disparu. Mais c'est bien *Properce* lui-même qui exerce une pression menaçante sur sa maîtresse, en suscitant l'image odieuse de la mort pour mieux l'effrayer et la pousser plus sûrement à profiter du temps où il leur est encore loisible de s'aimer. Nous avons pu juger combien cet argument macabre était prisé des séducteurs élégiaques.

L'amant de Cynthia profère d'autres menaces, qui impliquent son activité poétique. Nous l'avons vu en II, 11 avertir sa maîtresse qu'il renonce à la rédaction de l'*opus* (*Scribant de te alii*, v. 1) si, des éloges qu'il compose pour elle, il ne tire aucun avantage. Il l'a déjà menacée de les destiner à une autre en II, 5⁴. Dans la même élégie, il a cherché à intimider la *puella* cruelle en brandissant le sceau de l'infamie, assurant qu'il inscrirait à tout jamais sa légèreté dans les mémoires avec un pentamètre à construction symétrique, qui fait la part égale à l'éloge et au blâme : *Cynthia, forma potens ; Cynthia, uerba leuis*⁵. Ce vers s'entend comme un programme des trois livres où l'on voit se succéder les compliments et les repro-

¹ III, 25, 17-18 : « Tels sont les funestes présages que ma page t'adresse, en son chant prophétique. Apprends à redouter la fin de ta beauté. » Le jeu repose sur une assimilation partielle du personnage de Cynthia à l'œuvre qui l'a célébrée. L'œuvre s'achève, la *puella* poursuivra un obscur destin et sa beauté se dégradera. Il ne s'agit certainement pas de renverser le *topos* de la gloire littéraire et de vouer le recueil d'élégies à la désaffection du public. Cette dissociation de la femme-œuvre et de l'amante inspiratrice n'est pas du goût de Cynthia. L'élégie IV, 7 manifeste le mécontentement du personnage : ayant été enterrée sans pompe, la *puella* revient réclamer ce qu'elle considère comme sa propriété (v.77-78) : « Et tous les vers que tu fis pour moi, brûle-les pour moi : ne conserve plus de louanges qui m'appartiennent. »

² Sur la pratique du blâme dans le discours élégiaque, voir *infra*, p. 392 sqq.

³ I, 19, 24 : « À force de menaces on fait fléchir la femme la plus résolue. »

⁴ C'est la menace que Tibulle adresse à Marathus et qu'il met aussitôt à exécution en I, 9.

⁵ II, 5, 28 : « Cynthia à la beauté souveraine, Cynthia aux paroles sans poids ».

ches, le ton de la prière et de l'indignation. L'élégie propertienne glorifie Cynthia. Elle se fait aussi l'écho des rumeurs malveillantes qui circulent sur elle¹ et œuvre parfois à leur propagation en révélant ses débauches. À la *puella* de juger si, par ses infidélités, elle veut s'offrir en pâture aux bavards².

Indépendamment de l'influence qu'elles sont censées exercer sur le comportement de sa maîtresse, le poète-amant peut toujours attendre des critiques acerbes et des invectives qu'il lui adresse qu'elles produisent un effet sédatif sur sa douleur. Ce n'est pas un remède absolu, il le déplore en II, 16 :

*Nullane sedabit nostros iniuria fletus ?
an dolor hic uitii nescit abesse suis ?³*

Qu'importe ! Si rien ne peut agir pour convaincre Cynthia de répondre plus généreusement à l'amour de son poète, si *Propertius*, impuissant à la changer, est voué à souffrir tous les tourments de la passion⁴, du moins cherchera-t-il un réconfort dans le récit de sa mésaventure et les plaintes qu'elle lui arrache. Telle est la fonction qu'assume l'élégie, si l'on en croit le conseil que *Propertius*, en I, 9, prodigue à Ponticus, récemment converti à l'amour. Il lui recommande, pour son bien, d'abdiquer toute pudeur et de publier son égarement :

*Quare, si pudor est, quam primum errata fatere :
dicere quo pereas saepe in amore leuat.⁵*

2. Haec mea fama est

Lorsqu'il entreprend le récit impudique qui révèle son asservissement à une *puella*, le poète élégiaque a pour but la gloire littéraire. Une gloire fondée sur l'exhibition de ses faiblesses. Il est indifférent à *Propertius* de fournir lui-même la matière d'une *turpis fabula* :

*At pudeat certe, pudeat ! nisi forte, quod aiunt,
turpis amor surdis auribus esse solet.⁶*

¹ Le *rumor acerbus* qui fait souffrir *Tibulle* en III, 20 joue un rôle non négligeable dans les livres de *Propertius*. Parfois il dénonce à Cynthia une infidélité de son amant (II, 20 et 21 ; III, 15, 45), d'autres fois, il condamne la légèreté de la *puella* (II, 5, 1-2 ; II, 20, 13 ; 32, 23-26 ; IV, 8, 19-20).

² Cf. III, 20, 28.

³ II, 16, 31-32 : « Aucune insulte ne pourra donc me calmer et tarir mes pleurs ? La souffrance serait-elle inséparable de mes faiblesses coupables ? »

⁴ Rappelons-nous qu'il a avoué dès les premiers vers du recueil (I, 1, 17-18) être sans ressources pour triompher de la dureté de Cynthia. En II, 4, 21-22, il nie que l'éloquence, efficace quand il s'agit d'émouvoir un *puer*, puisse attendrir une *puella* : *Alter saepe uno mutat praecordia uerbo, / altera uix ipso sanguine mollis erit.* « Souvent un mot suffit pour toucher le cœur d'un ami ; c'est à peine si le sang peut attendrir une amie. »

⁵ I, 9, 33-34 : « Bannis donc un reste de pudeur et reconnais au plus tôt ta faute, car souvent, en amour, conter ses peines, c'est les soulager. » Il s'agit là d'un *topos*, que W. Stroh signale et dont il indique les références homériques (1971, p. 32, n. 72).

⁶ II, 16, 35-36 : « Je devrais être honteux, oui honteux, mais la passion, comme on dit, n'a pas plus d'oreilles que de pudeur. »

Il ne craint pas d'être moqué par les poètes épiques¹, d'étaler sa honte dans un livre². Il a déclaré qu'il était glorieux de se vouer à un seul amour et de mourir pour lui³. Du reste, il n'est pas le premier à pratiquer cette poésie érotique qui fut le divertissement de Varron et fit la célébrité des belles aimées des poètes, Leucadia, Lesbie, Quintilia, Lycoris (II, 34). Grâce à son chant, il espère que Cynthia et lui-même connaîtront à leur tour les faveurs de la Renommée :

*Cynthia quin etiam uersu laudata Properti,
Hos inter si me ponere Fama uolet.*⁴

Le poète ne se contente pas d'inscrire son œuvre dans une tradition latine. Les livres II, III et IV de son recueil sont sous le patronage des modèles grecs qu'il a l'ambition d'imiter. Ce sont, nous le savons, Callimaque et Philétas⁵. Il prétend être le premier à puiser à cette source pure, à en transplanter les vertus dans la littérature latine. Il est certain de s'engager sur une route vierge et rejette ses rivaux dans le sillage de ses roues. La gloire qu'il y récoltera n'est pas celle qui attend Virgile, car le chant élégiaque n'élève pas le ton à la hauteur de l'épopée⁶. Il lui suffit d'un filet de voix. Comme Callimaque, le poète déclare avoir la poitrine étroite. Cet aveu de faiblesse n'est pas plus compromettant que l'exhibition des turpitudes d'un esclavage amoureux. Les conditions de succès de l'élégie érotique sont précisément réunies si sa matière est l'*Amor improbus*⁷ et si elle applique l'*ars tenuis* qui convient à une telle matière. Ne contrevenant ni à l'une ni à l'autre de ces exigences génériques, l'œuvre propertienne peut sans crainte affronter le jugement de la postérité. Aussi sûrement que la réputation d'Homère a grandi avec le temps, le poète prédit la survie de son nom :

*Meque inter seros laudabit Roma nepotes :
illum post cineres auguror ipse diem.*⁸

Quant au public à qui *Propertius* destine son ouvrage, il ne peut manquer d'éprouver de la sympathie pour le poète victime de l'amour. Novices ou expérimentés⁹, ce sont essentiellement des garçons et des filles atteints du même mal que lui qui lui feront un triomphe et le

¹ En I, 9, 1, Ponticus est qualifié d'*irrisor*. Le poème marque le triomphe de l'élégiaque sur le poète épique.

² II, 3, 4 ; II, 24, 1-4. Ce n'est qu'en III, 25 qu'il prétendra en avoir été affecté.

³ I, 7, 11-12 ; II, 1, 47-48.

⁴ II, 34, 93-94 : « Et pour finir la Cynthia de Propertius que son vers célébra, si toutefois la Renommée veut bien me ranger parmi eux. »

⁵ Voir p. 252 sqq..

⁶ Cf. II, 34, 83.

⁷ Cf. I, 1, 3-6.

⁸ III, 1, 35-36 : « Et moi, Rome un jour me louera chez ses derniers neveux : ce jour viendra, je le prédis à ma cendre. » L'élégie suivante (III, 2, 17-26) traite encore le *topos* de la gloire immortelle du génie – *ingenio stat sine morte decus* – dans une *retractatio* de l'*exegi monumentum aere perennius* d'Horace (*Odes*, III, 30).

⁹ II, 34, 81-82. Avec les jeunes gens amoureux, on a affaire à ce que M. Citroni (1995) nomme le public conventionnel de l'élégie.

reconnaîtront comme le grand poète de la passion, *ardoris nostri magne poeta*¹. C'est ce public que le poète envisage en I, 7, lorsqu'il évoque l'amant dédaigné (v. 13), que Calliope elle-même lui désigne en III, 3, sous la figure d'une amante solitaire, trompant l'attente en feuilletant son livre². Garçons ou filles, le poète souhaite embraser son auditoire :

*Haec urant pueros, haec urant scripta puellas
meque deum clament et mihi sacra ferant.*³

Il se plaît surtout à se représenter en conquérant au milieu d'un public féminin. À Lyncée, il signale fièrement le succès qu'il remporte auprès des *puellae* dans les banquets. Il le doit, dit-il, à ce talent que le poète épique croit devoir mépriser⁴. En III, 2, il se félicite à nouveau qu'« avec la faveur de Bacchus et d'Apollon, [ses] vers soient fêtés de tant de jeunes femmes »⁵. Les accents de l'élégie semblent agir sur les lectrices avec plus d'efficacité que sur la *dura domina*.

3. Et prosint illi cognita nostra mala

Le plaisir n'est pas le but principalement assigné à la lecture de l'élégie. Les poètes élégiaques tiennent à souligner la visée didactique de leurs vers. En exposant l'histoire de son pitoyable amour, le poète-amant offre l'exemple d'un malheur à éviter. En I, 1, ceux qui, contrairement à *Properce*, ont la chance de goûter un amour paisible sont prévenus :

*Vos remanete, quibus facili deus annuit aure,
sitis et in tuto semper amore pares.
In me nostra Venus noctes exercet amaras
et nullo uacuis tempore defit Amor.
Hoc, moneo, uitate malum : sua quemque moretur
cura neque assueto mutet amore locum.
Quod si quis monitis tardas aduerterit auris,
heu ! referet quanto uerba dolore mea.*⁶

De cet enseignement qu'initie l'élégie liminaire du recueil, les amis de *Properce* seront les premiers bénéficiaires, eux qui, au lieu de l'arracher à sa folle passion comme ils ont été priés

¹ I, 7, 26.

² III, 3, 19-20 : ... *ut tuus in scamno iactetur saepe libellus / quem legat exspectans sola puella uirum*.

³ III, 9, 45-46 : « Que mes vers enflamment les garçons, que mes vers enflamment les filles ; que garçons et filles me proclament leur dieu et célèbrent mon culte. »

⁴ II, 34, 57-58.

⁵ III, 2, 9-10.

⁶ I, 1, 31-38 : « Vous qui avez l'oreille du dieu, demeurez et jouissez, toujours en paix, d'un amour partagé. C'est moi que Vénus, notre déesse, tourmente au long des nuits amères ; il n'est pas un instant où l'Amour me laisse quelque répit. Je vous le conseille, évitez ce malheur : que chacun s'attache à l'objet de son amour ; qu'il s'y tienne sans changement. Et si quelqu'un n'écoutait mes conseils que d'une oreille distraite, avec quelle douleur, hélas ! il se rappellerait un jour mes paroles. » Nous comprenons cette apostrophe comme adressée aux amis et élargie à la communauté des lecteurs, à qui le poète dispensera des conseils tout au long du recueil. Mais on peut y déceler un avertissement à certains amis poètes (Bassus et surtout Ponticus), qui sont engagés à rester fidèles au genre qu'ils pratiquent, plutôt que de se frotter à la matière élégiaque.

de le faire, succombent à leur tour aux pièges de l'amour. L'exemple de Ponticus fait la preuve des capacités de l'élégiaque à prophétiser la venue de l'amour. « *Caue* », lui avait dit *Propertius* en I, 7 tandis qu'il lui peignait les dangers d'un amour tardif. Il triomphe en I, 9, lorsque, Ponticus « à terre et suppliant sous les lois d'une femme », ses prédictions se trouvent accomplies. D'où lui vient ce talent ? De sa propre expérience :

*Non me Chaoniae uincant in amore columbae
dicere quos iuuenes quaeque puella domet ;
me dolor et lacrimae merito fecere peritum ;
atque utinam posito dicar amore rudis !¹*

Le poète avoue avoir acquis sa compétence grâce à *Cynthia*². Sa formation lui a sans doute suffisamment coûté pour légitimer son statut de *praeceptor amoris*. On ne trouve pas, par surcroît, dans le recueil de *Propertius*, de révélation divine comme celle de *Priape* dans l'élégie I, 4 de *Tibulle* ou les interventions de *Cupidon* ou d'*Apollon* chez *Ovide*, dans l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*. Mais une déclaration, ambiguë, de *Calliope*, en III, 3, certifie au poète le profit que le séducteur tirera de ses vers élégiaques :

*Quippe coronatos alienum ad limen amantis
nocturnaeque canes ebria signā fugae
ut per te clausas sciat excantare puellas
qui uolet austeros arte ferire uiros.³*

Propertius proclame son savoir-faire en I, 10, dans un discours qu'il adresse à *Gallus*, principal destinataire de ses avertissements et encouragements⁴ :

*Possum ego diuersos iterum coniungere amantis
et dominae tardas possum aperire fores ;
et possum alterius curas sanare recentis
nec levis in uerbis est medicina meis.⁵*

¹ I, 9, 5-8 : « En matière d'amour, les colombes de Chaonie ne sauraient faire de meilleures prédictions : je sais quels sont les jeunes cœurs que chaque belle domptera ; j'ai payé de ma douleur et de mes larmes mon expérience et comme je voudrais, en renonçant à l'amour, ne plus avoir cette science. »

² I, 10, 19-20 : *Cynthia me docuit semper quaecumque petenda / quaeque cauenda forent : non nihil egit Amor*. « C'est *Cynthia* qui m'a fait connaître tout ce qu'on pouvait demander, tout ce qu'il fallait éviter : l'Amour a fait le reste. »

³ III, 3, 47-50 : « Ce sont les amants couronnés de fleurs, au seuil d'une porte étrangère, que tu chanteras, leur ivresse bruyante et leur fuite dans la nuit, et, grâce à toi, du fond de leurs demeures, il saura enchanter et attirer à lui les femmes les mieux gardées, celui qui, avec art, voudra atteindre et frapper les maris sévères. » Comment faut-il interpréter le *per te* et le *arte* des vers 49 et 50 ? En fait, il ne semble pas que la Muse fasse référence à un savoir-faire acquis à la lecture des vers de *Propertius*. Elle affirme plutôt le charme puissant de la poésie propertienne. C'est elle qui est susceptible de troubler les belles et de les soustraire à l'emprise de leur mari. Habile séducteur serait alors celui qui ferait parvenir l'ouvrage de *Propertius* à la compagne d'un homme sévère.

⁴ Outre *Ponticus* (I, 7 ; 9) et *Gallus* (I, 5 ; 10 ; 13 ; 20), le poète conseille encore un amant crédule qui est peut-être son rival auprès de *Cynthia* en II, 25, il dévoile à *Lyncée* la puissance séductrice de l'élégie en II, 34 et expose les risques qu'il y a à laisser une épouse seule à Rome dans un discours à *Postumus*, en III, 12.

⁵ I, 10, 15-18 : « Je puis réunir les amants séparés, je puis faire ouvrir, quand elle tarde, la porte d'une maîtresse ; je puis guérir chez les autres des blessures récentes, et il est puissant le remède que renferment mes paroles. »

Les talents qu'il énumère, capacité de réunir des amants séparés, habileté à vaincre la résistance d'une maîtresse, aptitude à délivrer d'un amour destructeur (programme dont Ovide se souviendra et qu'il développera à l'usage des lecteurs de ses traités didactiques) ne trouvent guère à se réaliser au sein de la fiction propertienne, d'autant que, de l'aveu du poète-amant, ils sont plus utiles à autrui (*alterius curas*, v. 17) qu'à lui-même. C'est avant tout l'exemple de ses propres faiblesses qui doit servir de leçon au lecteur¹.

Cette fonction d'illustration, présentée comme essentielle à l'élégie propertienne, influence la forme des allocutions du poète-amant, souvent très différentes des discours du protagoniste tibullien. Nous avons vu comment ceux-ci, avec leurs apostrophes multiples, produisent une mise en scène de la comédie élégiaque, par la convocation successive des différents rôles du répertoire, maîtresse, rival, mari, entremetteuse. Chez Properce, le poète-amant destine volontiers son propos à un seul allocutaire, le plus souvent Cynthia. Le discours adressé est néanmoins une forme instable, le *tu* surgissant parfois au cours d'un récit sans destinataire désigné ou au contraire s'affaiblissant en un *elle* au cours de l'allocution, sans que cette soudaine distance soit justifiée, comme chez Tibulle, par l'interpellation d'un nouveau personnage appartenant à l'univers de la fiction érotique. Le retrait de la *mimèsis* au profit de la *diègèsis* ou, plus exactement, la rivalité du mode narratif et du mode dramatique dans l'élégie propertienne a pour corrélat la mise en évidence du destinataire ultime du discours : le lecteur. Dans mainte situation discursive, le poète ne fait pas autre chose qu'en I, 18, où il se peint prenant la nature à témoin de sa peine :

*Et, quodcumque meae possunt narrare querelae,
Cogor ad argutas dicere solus avis.*²

Quand la plainte amoureuse n'a pas de visée pragmatique, la narration des causes qui la motivent peut en revanche intéresser un auditeur plus avisé que les oiseaux bavards. Elle peut favoriser l'édification du lecteur, qui, placé dans une situation similaire, saura peut-être tirer profit de l'avertissement³.

Du reste, que le poète-amant s'adresse à sa maîtresse, à un ami, à lui-même ou encore, implicitement ou explicitement, au lecteur du recueil, ses allocutions joignent à la relation de ses expériences un abondant commentaire. Ainsi prend forme un discours sur l'amour, dont

¹ Cf. III, 11, 8 : *Tu nunc exemplo disce timere meo*. « Que mon exemple aujourd'hui t'enseigne la crainte. »

² I, 18, 29-30 : « Tout ce que je puis raconter, toutes mes plaintes, me voici contraint, dans ma solitude peuplée de leurs cris, de le dire aux oiseaux. »

³ Le poète raconte *similis moniturus amantis* (I, 15, 41), pour avertir les amants comme lui. Il les invite à tenir compte de son expérience.

l'intention didactique est manifeste. Cette *ars amatoria* s'énonce au moyen de sentences, d'exemples mythologiques et de préceptes¹.

Les sentences et proverbes, fort nombreux, définissent la passion amoureuse, disent ce qu'on doit en craindre et ce qu'on peut en espérer, décrivent le statut des amants, critiquent volontiers les défauts de la nature féminine. Il faut encore mentionner les jugements sur la cupidité et sur la guerre, que les élégiaques ne manquent jamais d'opposer aux activités pacifiques auxquelles ils emploient leurs loisirs, amour, poésie et plaisirs de Bacchus. À ce discours le poète articule la relation de certains épisodes de la mythologie et parfois de l'histoire ancienne, qui élargissent le champ de son expérience personnelle. Ils illustrent par la geste des héros et des dieux les attitudes recommandables ou proscrites en matière d'amour, les vertus qu'il faudrait imiter (le dévouement de Milanion à Atalante, par exemple, ou l'attachement d'Achille à Briséis, celui du défunt Protésilas à sa jeune épouse, pour les hommes, la fidélité indéfectible de Pénélope à Ulysse, d'Aurore à Tithon, pour les femmes), les vices ou les erreurs dont on doit se garder (l'infidélité de Jason ou celle d'Ulysse envers Calypso, les violences et dérèglements issus de rapt amoureux depuis l'enlèvement d'Hélène jusqu'à celui des Sabines, l'intempérance de Pasiphaé et de Myrrha, la superbe de Médée ou d'Omphale, de Sémiramis ou de Cléopâtre, l'imprudence d'Hercule qui fit la perte d'Hylas, la cruauté de Dircé et le châtimement qu'elle lui valut). Ce matériau mythologique, peu exploité dans la poésie de Tibulle², qui n'a guère évoqué que l'esclavage d'Apollon chez Admète (II, 3), est incontestablement la marque de l'élégie propertienne. On peut y voir une confirmation de l'influence du maître alexandrin, Callimaque.

C'est ainsi qu'enrichi des leçons de la mythologie, éclairé par la sagesse des maximes et des proverbes, agrémenté de préceptes destinés à un interlocuteur intradiégétique ou directement au lecteur lui-même³, le récit des malheurs de *Propertius* vise indéniablement à remplir le dernier engagement formulé par le poète en I, 7, celui d'être utile (*prodesse*) aux amants, *puellae et iuvenes* qui sauront prêter l'oreille aux avertissements du poète.

¹ J. -P. Boucher (1965, chapitre XI) signale la fréquence des maximes dans l'œuvre de Propertius. Elles sont, dit-il, « l'expression de l'expérience commune à laquelle le poète a conscience de participer » (p. 425). Leur apparition dans le discours du poète-amant manifeste l'effort de la raison pour apporter une consolation aux trahisons et à l'indifférence. Les généralités sur l'amour correspondent néanmoins à un goût romain pour les maximes de morale pratique, « et ce goût du général aboutit à une tendance didactique qui trouve son terme dans l'*Ars amatoria* » (p. 428). A. La Penna (1977, p. 27 sq.) souligne également la tendance gnomique de la poésie de Propertius.

² Cf. D. F. Bright (1978), p. 14.

³ Comme dans les vers d'I, 1 que nous avons commentés, les conseils du poète s'adressent directement aux lecteurs, hommes ou femmes, en I, 9, 30 ; 15, 41-42 ; II, 4, 17-22 ; 14, 19-20 ; 17, 1-10 ; 18, 1-4 ; 21, 15-16 ; 22, 43-44 ; 25, 39-48 ; 33, 41-44 ; III, 11, 5-8 ; III, 13.

Ovide et l'héritage de ses prédécesseurs

À l'examen des recueils de Tibulle et Properce, nous avons mis en lumière trois éléments formels constitutifs de l'énonciation élégiaque :

le poème est composé à l'imitation d'un discours à la première personne, il est l'expression de la subjectivité du locuteur ;

- ce discours est adressé à un ou plusieurs interlocuteurs (fût-ce le sujet de l'énonciation lui-même, quand il s'agit de traduire le flux d'un débat intérieur¹), dans l'intention manifeste d'exercer une influence sur l'auditoire désigné ;
- la fonction référentielle est subordonnée aux fonctions émotive et conative dans le poème-discours ; la reproduction d'une parole autre que celle du sujet de l'énonciation y est exclue ou singulièrement réduite.

Le premier trait remarquable est donc le choix d'une énonciation subjective. Celui qui parle, dans l'élégie augustéenne, est en général le protagoniste d'une aventure amoureuse dont son discours témoigne, à moins qu'il ne livre des réflexions générales nourries de son expérience personnelle². Ce protagoniste est ordinairement le personnage du poète-amant, *Tibulle*, *Properce*, dont l'identité se confond avec celle de l'auteur réel des élégies. Il en est de même chez les auteurs du *Corpus Tibullianum* que nous n'avons pas examiné : Lygdamus se déclare poète dès sa première performance oratoire (III, 1), tandis que Sulpicia, amante de Cerinthus, sans s'attribuer ce statut, révèle que le désir d'amour suscite en elle une inspiration poétique (*meis Camenis*, III, 13, 3), confirmée par les courts billets qu'elle compose. Il arrive, exceptionnellement dans les œuvres de Tibulle et de Properce, que le sujet de l'énonciation reçoive une identité différente. Ainsi s'expriment une amante (cette même Sulpicia, dans les élégies III, 9 et 11, où Tibulle lui prête son talent³, et chez Properce, Aréthuse en IV, 3), un mort (Gallus en I, 21, Cornélia en IV, 11, chez Properce), un objet (la porte en I, 16, la statue de Vertumne en IV, 2, chez Properce encore).

L'énonciateur type de l'élégie tibullienne ou propertienne, le poète-amant, tient un triple discours. Il parle au titre de personnage d'une fiction érotique, dont la succession des élégies définit le contenu. Il n'en exprime pas moins la conscience que son statut de poète expose ses

¹ Cf. Properce, II, 3, 1-4 ; II, 30, 1-6.

² Nous privilégions l'étude de l'élégie érotique, mais nous avons vu que les poètes élégiaques peuvent renoncer à chanter leurs amours pour honorer une divinité, expliquer tel rite ou tel nom de lieu, rendre hommage à un mort, fêter un ami, célébrer les victoires romaines, etc. Toute situation d'énonciation se prête néanmoins à l'expression des sentiments du poète ou de ses convictions personnelles.

³ Si l'on s'en tient aux positions adoptées par l'éditeur du *Corpus Tibullianum* dans la C.U.F.

amours à une publicité scandaleuse. Aussi compense-t-il l'impudicité de ses exhibitions et s'emploie-t-il à restaurer sa réputation par la mise en œuvre d'un préceptorat d'amour, qui ne vise pas à détourner ses lecteurs d'aimer, mais à les avertir des dangers de la passion et à les prémunir contre les tourments qui l'accablent. Il en résulte un discours didactique, par lequel il transmet le fruit de son expérience (*usus*), à moins qu'il ne rapporte en prophète inspiré, à l'imitation des poètes épiques, les révélations qu'il prétend avoir reçues d'une divinité quant à la conduite à adopter en matière de séduction¹. Enfin, il milite en faveur de la poésie qu'il pratique. La narrativisation de l'expérience poétique et l'inclusion d'un discours métapoétique explicite au cœur d'une œuvre qui se donne d'abord pour la célébration des amours du poète s'ébauche chez Tibulle et prend une ampleur considérable dans le recueil de Propertius².

Le second trait que notre étude a souligné est la préférence des poètes élégiaques pour la forme du discours adressé. Le poète-amant (ou tout autre locuteur en même posture) interpelle les différents agents impliqués dans la situation qui a motivé sa prise de parole. Nous avons pu voir dans l'apostrophe un procédé rhétorique chargé d'animer un monologue intérieur, mais elle introduit toujours une parole tendue par la volonté de convaincre ou d'émouvoir. Le sujet de l'énonciation élégiaque déploie une éloquence persuasive dans un discours fait de prières et d'exhortations, de menaces et de promesses, de flatteries et d'invectives, selon ses humeurs, ses intérêts, et selon le rapport qu'il entretient avec son interlocuteur. Les situations d'énonciation représentées déterminent la rhétorique élégiaque³.

Enfin, troisième caractéristique notoire, le poème figure une communication de l'amant sans que l'interlocuteur reçoive à son tour la parole, de sorte qu'on peut voir dans l'élégie « le genre monologique par excellence »⁴. Ce trait est peut-être un souvenir du mode énonciatif de l'inscription (épitaphes, épigrammes votives), dont la poésie élégiaque est le développement⁵. Ainsi s'épanouit-elle dans les adresses aux dieux, les célébrations solennelles, le discours didactique, la réflexion morale, la lettre ou le billet d'amour, la confidence, et bien sûr

¹ Tibulle, I, 4.

² Nous n'évoquons pas ici le discours crypté qui s'ajoute au métadiscours explicite, exprimant à travers une thématique allégorique les conditions de réalisation de l'élégie. Ce discours réflexif, dont l'interprétation est le premier objet de notre étude, n'est pas assumé par la *persona* du poète-amant, sujet de l'énonciation figurée. Il n'est évidemment imputable qu'à l'auteur concret de l'élégie, qui peut le faire résonner en tout lieu du texte, dans toute bouche et à tout propos.

³ C'est précisément cette rhétorique de la persuasion qu'A. De Caro (2003) observe chez Tibulle et Propertius, avant de l'étudier systématiquement dans les *Amours* d'Ovide.

⁴ Cf. A. Barchiesi (1987), p. 67. Il semble que Propertius souligne cette convention en II, 8, 11-12 : quelque témoignage qu'il ait eu de l'amour de Cynthia (cf. en particulier en I, 8), on y voit le poète-amant se plaindre qu'avec tous les vers qu'il a composés, *illa tamen numquam ferrea dixit « Amo »*.

⁵ Horace, quand, dans l'*Art poétique*, il mentionne les différents genres en spécifiant leur mètre, leurs thèmes et leur fondateur, semble sous-entendre que l'élégie tire son origine du message bref (*exiguos*, v. 77) enclos (*inclusa*, v. 76) dans les inscriptions funéraires et votives.

l'expression lyrique des tourments amoureux sous la forme du soliloque. Pourtant, les élégiaques ne renoncent pas à donner une représentation scénique des aventures du poète-amant, qui peut tour à tour s'adresser à une maîtresse récalcitrante, au mari ou aux amants avec qui il doit la partager, à un esclave hostile ou bienveillant, à l'entremetteuse dont il surprend l'odieux manège, etc. Dans cet exercice, les poètes ne disposent pas des moyens d'exposition que le dialogue permet aux auteurs dramatiques. La transmission d'un contenu narratif suffisamment intelligible au lecteur, dans le cadre contraignant d'une énonciation subjective à visée pragmatique, est un tour de force, que chacun exécute à sa manière. Tibulle campe une situation en multipliant les apostrophes dans le discours du poète-amant. Nous avons vu là une expression de l'art allusif en honneur dans l'élégie, la diégèse des amours du poète se découvrant par bribes au lecteur, au fil des adresses successives. Properce use moins que Tibulle de ce procédé scénique. Il développe plutôt une technique mixte, un récit implicitement destiné au lecteur se mêlant, dans un même poème, au discours adressé à Cynthia, l'interlocutrice privilégiée du poète-amant. (Nous avons noté l'expansion du mode narratif chez Properce, qui se manifeste encore dans son recueil par la multiplication des *exempla* mythologiques et l'introduction au livre IV de poèmes étiologiques à la manière de Callimaque, absents de la poésie tibulienne¹.)

Qu'ils soient adressés à un acteur du drame ou qu'ils soient marqués par un débrayage énonciatif, ce sont les développements narratifs qui favorisent dans l'élégie la reproduction des propos d'autrui. Là encore, il n'est pas fréquent de trouver la transcription d'un dialogue. Nous avons remarqué que l'insertion d'une parole étrangère dans le discours du poète-amant correspond souvent à une volonté auctoriale de mise en abîme de l'énonciation élégiaque. Marathus et Cynthia font entendre la plainte amoureuse (que Properce caricature par ailleurs dans le poème étiologique IV, 9, quand il représente Hercule, poussé par la soif, suppliant et rappelant son *seruitium amoris* à la porte d'un sanctuaire consacré à une divinité féminine). Le dieu Priape, à la demande de Tibulle, énonce les préceptes qui constituent le discours didactique en usage dans l'élégie érotique. La *lena* se charge de tourner en dérision les prétentions de Properce, dont elle cite ironiquement les tout premiers vers qu'il ait adressés à Cynthia². Mais, pour corrompre la *puella*, elle recourt à un argumentaire qui fait parfois étrangement songer à celui du séducteur élégiaque.

¹ Chez Tibulle, sur fond d'influence callimaquéenne (le Callimaque des *Hymnes*, dont l'influence se fait également sentir dans le finale d'I, 10 ou en II, 1), c'est une tentation épique, en référence à L'*Enéide*, qui donne lieu à un long développement narratif dans la première partie de l'élégie II, 5, aux vers 19-78.

² I, 2, 1-2 ; IV, 5, 55-56.

Ces discours qui s'enchâssent – ou se juxtaposent, comme c'est le cas des déclarations de *Propertius* et d'Horus, en IV, 1 – sans jamais produire un échange véritable ni établir une communication fructueuse, signalent une différence notable entre la figuration de l'énonciation dans l'élegie et celle que pratiquent les genres dramatiques ou l'épopée. Si le poète-amant invoque sans cesse le statut pragmatique de son discours-*carmen*, dont il attend qu'il lui ouvre un accès à sa maîtresse, son créateur dénonce immanquablement l'illusion de cette revendication, en lui refusant toute confrontation verbale effective avec elle ou quelque autre interlocuteur. C'est un des aspects de l'ironie en vigueur dans la poésie élégiaque que, tout en se représentant dotée d'une fonction utilitaire, elle souligne avec insistance l'autonomie d'un discours fictif, l'intransitivité de la parole poétique.

Telles sont donc les normes énonciatives qu'Ovide fait siennes en adoptant le genre de l'élegie érotique, normes imposées par l'usage et implicitement commentées dans un discours sur le discours qu'il va tenir à son tour, puisant abondamment dans le matériau thématique traditionnel pour alimenter ses jeux réflexifs.

Nous avons constaté dans les recueils de Tibulle et de Propertius la diversité des expressions que le mètre élégiaque autorise. Nous avons relevé les principales fonctions assignées au *carmen*. Des *Amours* aux *Pontiques*, Ovide exploitera toutes les ressources du genre élégiaque : poésie érotique dans les œuvres que nous avons choisi d'étudier, poésie étimologique dans les *Fastes*, poésie de lamentation dans les œuvres d'exil. Pour nous en tenir au corpus érotique, dont le volume dépasse considérablement celui des recueils où sont collectés les poèmes de ses prédécesseurs, rappelons les caractéristiques qui distinguent les différents ouvrages.

Première œuvre d'Ovide, les *Amours* ont été composés dans le même esprit que les *Élégies* de Tibulle et de Propertius et il se peut qu'ils aient été structurés, dans leur seconde édition, à l'imitation des *tres libelli* de ce dernier¹. Le sujet de l'énonciation y est le poète Nason. (Ovide, dans ses œuvres, se désigne toujours par son *cognomen*.) Dès les premiers vers, il se présente en poète, pour se peindre victime d'une déconvenue : Cupidon lui a interdit d'écrire une épopée, en lui infligeant le rythme impair qui convient à la poésie érotique. Toutefois, à sa demande, le dieu aménage sa situation en introduisant en lui l'ardeur amoureuse qui entretiendra son inspiration. Le voilà donc poète élégiaque, et plus précisément poète-amant, à l'image de ses prédécesseurs. C'est donc à l'un ou l'autre titre que sont énoncées les élégies

¹ Cf. G. Williams (1968), p. 514 sqq.

qui composent le recueil des *Amours*. Un petit nombre sont le fait du seul poète¹ : ce sont des pièces qui, comme I, 1, font état de l'élaboration du recueil, ou bien encore des déclarations sans lien avec la fiction érotique – deux pièces sur les quarante-neuf qui composent les *Amours*, ce qui fait une proportion très inférieure à celle que nous avons rencontrée dans les recueils de Tibulle et de Propertius. D'autres illustrent le double statut de l'énonciateur, en mentionnant à la fois sa pratique poétique et sa vie sentimentale². Mais la majorité des poèmes sont des discours tenus par l'amant Nason. Ils mettent en scène les multiples péripéties de la fiction érotique, peignent les états d'âme d'un individu emporté par la passion, livrent des réflexions générales sur la condition d'amant et prodiguent des conseils à la *puella* et à ses gardiens, où perce le ton qui sera celui de l'*Art d'aimer*³.

En ce qui concerne la vocation de l'élégie dans les *Amours*, on constate qu'elle est présentée comme essentiellement narrative. L'*opus*, dont la naissance, la poursuite et le terme font eux-mêmes l'objet d'un récit⁴, se voit par convention affecter pour thème (*materia*, I, 1, 19) un *puer* ou une *puella*, de sorte que l'être aimé est désigné comme celui dont on parle avant de devenir celui à qui l'on parle. Le préambule d'I, 3 manifeste cet état : une déclaration de principe qui prend la forme d'une prière à Vénus, mais qui a aussi pour fonction d'informer le lecteur que le matériau réclamé à Cupidon en I, 1 a été procuré au poète (v. 1-4), retarde l'adresse à la *puella* en qui se manifeste le premier avatar de Corinne. À celle-ci Nason renouvelle la demande qu'il avait d'abord faite au dieu de l'amour : il la prie de bien vouloir lui fournir une matière féconde (*materiem felicem*, v. 19), que ses vers traiteront avec succès⁵. Le poète ayant ainsi assuré l'*inuentio* de son *opus*, le récit de ses aventures érotiques prend forme dans une suite de poèmes où alternent le mode narratif et le mode dramatique⁶.

¹ I, 1 met en place les conditions de réalisation de la fiction érotique ; III, 1 prolonge pour un temps la pratique de la poésie élégiaque ; I, 15 et III, 15 sont des élégies de clôture. D'autre part, III, 9 rend hommage au défunt Tibulle, tandis que III, 13 est un poème étiologique dont le sérieux commande le retrait du masque de poète-amant, ce qu'Ovide effectue en faisant référence à son épouse.

² I, 3 ; 10 ; II, 1 ; 4 ; 17 ; 18 ; III, 8 ; 12.

³ Ainsi en I, 4 ; II, 19 ; III, 4 ; 14 et paradoxalement, I, 8 où, comme dans l'élégie IV, 5 de Propertius, le précepteur d'amour est délégué à la *lena*, ennemie jurée du poète-amant.

⁴ I, 1, 2 et 3 ; II, 1 ; 17 ; 18 ; III, 1 ; 12 ; 15. Voir *supra*, p. 39-40.

⁵ La *puella* ovidienne a pour modèle et pour rivale la *Cynthia* de Propertius, matière si féconde que le moindre de ses gestes, la moindre de ses paroles suscitent une *Iliade* (II, 1).

⁶ On trouve des discours adressés sans embrayage narratif à un acteur du drame élégiaque en I, 2 ; 4 (avec un débrayage narratif aux vers 60-62) ; 6 ; 10 ; 11 ; 14 ; II, 2 ; 3 ; 7 ; 8 ; 9 ; 14 ; 15 ; 19 (avec des apostrophes multiples selon la manière tibullienne) ; III, 2 (avec un débrayage narratif au vers 83) ; 4 ; 6 (avec un débrayage narratif aux vers 85-86) ; 11 ; 14. La technique est mixte, comme souvent chez Propertius, avec des débrayages narratifs en I, 14, 17-34 et 51-54 ; II, 5, 33-56 ; un embrayage narratif en II, 11 ; 13 ; 16 ; un embrayage et un débrayage narratifs en I, 13. L'adresse à un ami, à un interlocuteur anonyme, ou directement au lecteur introduit le récit d'un événement passé ou la confidence en I, 7 ; 8 ; 9 ; 12 ; II, 4 ; 10 ; 12 ; 17 ; 18 ; III, 3 ; 12. Le monologue intérieur implicitement adressé au lecteur favorise le récit en III, 7. Le mode narratif s'impose en I, 5 et III, 5.

Notons que Nason n'est pas plus enclin que *Tibulle* à répéter les propos de la bien-aimée¹ et que le seul discours rapporté, dans les poèmes relevant de la fiction amoureuse, est celui de la *Iena* d'I, 8, alors que le récit de la composition du recueil prête à une véritable mise en scène, avec la reproduction de la brève intervention de Cupidon en I, 1, 24 et de la querelle des Genres en III, 1.

Tandis que les *Amours* excluent pratiquement le point de vue de la *puella*, à laquelle Properce avait quelquefois permis de s'exprimer², Ovide a accordé leur revanche aux femmes en composant les *Héroïdes*, une série de quinze lettres dont les auteurs sont des amantes, toutes héroïnes de la mythologie à l'exception de la poétesse Sappho, qui, dans l'*Héroïde* XV, est l'incarnation féminine du personnage du poète-amant. Ce genre, que le poète prétend avoir inventé (*A.A.*, III, 346³), présente les mêmes caractéristiques énonciatives que l'élégie subjective, où le poète-amant à la fois exprime ses sentiments, tente d'agir sur un interlocuteur et donne les informations utiles au lecteur pour la compréhension de la situation d'énonciation. La lettre d'amour cumule les mêmes fonctions. En imposant le point de vue subjectif d'une héroïne qui n'a parfois qu'une présence discrète et peu d'occasions de s'exprimer dans la tradition littéraire⁴, Ovide se donne ingénieusement l'occasion d'une réécriture soumise aux normes élégiaques. Sachant que le désir insatisfait est le principal moteur de la parole élégiaque, on conçoit que la forme épistolaire, suggérée dans les *Amours* par la représentation des tablettes qui transmettent la demande amoureuse⁵, convienne idéalement à l'expression de la frustration engendrée par l'absence de l'aimé. Avec les *Héroïdes*, la subjectivité élégiaque va trouver dans la lettre d'amour, selon le mot d'A. Barchiesi, une forme « institutionnelle »⁶.

À ces épîtres d'amantes solitaires, souvent si désespérées qu'elles n'escomptent plus de réponse, succèdent six *Héroïdes* doubles, de composition plus tardive. Elles constituent une

¹ Deux exceptions tout de même : en II, 18, 8, dans le récit que Nason fait à Macer de sa difficulté à renoncer au genre élégiaque, la maîtresse du poète se plaint en des termes qui rappellent le lien établi dans la fiction initiale entre écrire des élégies et aimer : « *me miseram, iam te, dixit, amare pudet.* » ; plus longuement, en III, 7, 77-80, elle s'irrite que son amant soit incapable de lui faire l'amour.

² Du reste, ses essais semblent bien avoir fourni « la matrice générative la plus immédiate de l'œuvre ovidienne » (G. Rosati, 1992, p. 90).

³ *Ignotum hoc aliis ille nouavit opus*. Si la lettre d'Aréthuse (Properce, IV, 3) est antérieure à la rédaction des *Héroïdes*, l'affirmation demeure exacte, dans la mesure où Ovide fait parler des héroïnes de la Fable tandis que l'épistolière de IV, 3 est une contemporaine des guerres augustéennes.

⁴ A. Barchiesi (1986, p. 80) note à propos de l'*Héroïde* III, lettre de Briséis à Achille, qu'Ovide y donne la parole à la figure la plus passive de la poésie homérique. Tel n'est pas le cas des héroïnes tragiques, comme Phèdre, Médée, ni celui de Didon, sans parler du personnage réel de Sappho, dont les vers offraient aux *néotéroï* un modèle de discours amoureux. Il n'empêche que les auteurs des lettres du recueil tiennent un langage proprement élégiaque.

Sur la part de la subjectivité élégiaque dans les *Héroïdes*, voir F. Spoth (1992), p. 162-167.

⁵ Cf. I, 11 et 12 ; II, 2, 5-6 ; III, 14, 31. Cf. aussi Properce, III, 23.

⁶ A. Barchiesi (1987), p. 68.

expérience originale, dans la mesure où Ovide représente, pour la première fois dans l'histoire de l'élégie érotique romaine, un véritable échange entre deux amants, l'homme prenant l'initiative de la correspondance et la *puella* répondant à sa sollicitation. Ces textes fournissent un matériau essentiel pour une réflexion sur la communication élégiaque.

Les *Amours* ayant mis en scène le poète-amant, avec la distance ironique qui signe la manière d'Ovide, imitateur admiratif mais néanmoins parodique de ses aînés, les *Héroïdes* ayant prolongé les essais de Properce – et de Tibulle, s'il est l'auteur des élégies III, 9 et 11 –, en déclinant le discours amoureux au féminin, sous une forme épistolaire peu usitée dans l'élégie, il restait une voie qu'Ovide pouvait exploiter sans trahir les usages génériques : développer le rôle du *praeceptor amoris*. Il s'y emploie dans trois traités didactiques, où il systématise l'inspiration qui, dans l'élégie romaine, nourrit un discours fait de considérations sur l'amour, de maximes, de proverbes, illustrés à la fois par des références à l'expérience personnelle et des *exempla* mythologiques ou historiques. Les bénéficiaires des conseils pratiques prodigués dans les recueils qui avaient donné la parole au personnage du poète-amant étaient souvent des acteurs de la fiction érotique ou des amis du locuteur, bien que le lecteur (l'amant ou l'amante qui constituent le public conventionnel de l'élégie) fût parfois apostrophé. L'*Art d'aimer*, les *Remèdes à l'amour* et les *Cosmétiques pour le visage de la femme* se désignent la vaste audience d'un public précisément défini. C'est à ceux, hommes et femmes, qui veulent aimer et être aimés, ou au contraire guérir d'une passion stérile, que Nason adresse maintenant ses préceptes, suivant un programme dont Properce avait tracé les lignes dans un poème de ses *Élégies* (I, 10, 15-18¹). Dans ces œuvres, bien que le discours du pédagogue se substitue au discours amoureux et que le poème long fasse place à la brève élégie, les stratégies communicationnelles ne sont pas véritablement modifiées. L'œuvre continue demeure un discours adressé et conserve toute sa puissance illocutoire. Quand le lecteur devient l'interlocuteur du poète, il s'agit encore de convaincre et de séduire².

Avec l'analyse sommaire des recueils de Tibulle et de Properce et la revue des œuvres érotiques d'Ovide, nous avons mis en évidence l'effort de persuasion qui domine le discours

¹ Voir p. 269. Les vers 15-16 (*Possum ego diuersos iterum coniungere amantis / et dominae tardas possum aperire fores*) peuvent évoquer les objectifs de l'*Art d'aimer*, le distique suivant (*et possum alterius curas sanare recentis / nec leuis in uerbis est medicina meis*) ceux des *Remèdes à l'amour*.

² Les traités didactiques, *Art d'aimer*, *Remèdes à l'amour* et *Cosmétiques*, qui théorisent le matériau érotique de l'élégie subjective, pourraient privilégier la fonction référentielle du message. Mais la fonction conative gouverne le discours prescriptif que Nason adresse à ses lecteurs, au nom d'une expérience érotique d'où la parole magistrale tire sa légitimité. A. von Albrecht, dans un article intitulé « Ovide et ses lecteurs », note que « le poème didactique, qui fait parcourir au lecteur un processus de formation mentale, est un cas particulier de l'influence qu'exerce le poète sur son public. » (1981, p. 208).

amoureux dans l'élégie. Nous avons également constaté la propension du poète élégiaque à pratiquer l'*erotodidaxis*. Bien attestés chez ses prédécesseurs, ces traits s'accroissent chez Ovide. Il est donc certain que nous trouverons dans le corpus que nous avons défini un matériau abondant relatif à la communication amoureuse. Et puisque cette communication tend à se confondre avec le poème qui la véhicule, les prescriptions qui la concernent nous révéleront obligatoirement, au-delà des conventions de la rhétorique amoureuse, une poétique ovidienne de l'élégie érotique¹.

¹ Dans une poésie qui se définit comme *werbende Dichtung*, le lien est étroit entre rhétorique et poétique. A. De Caro, qui s'est intéressé aux stratégies de la persuasion dans l'élégie érotique augustéenne, note (2003, p. 223) que ces stratégies, « en partie influencées par les théories rhétoriques, [...] créent à l'intérieur du genre soit une solide poétique soit une topique bien reconnaissable : elle en vient à gouverner l'*inuentio*, la *dispositio* et l'*elocutio* des poèmes. »

Chapitre 2

VERBA DARE : LA PROGRAMMATION DU DISCOURS DANS L'ÉLÉGIE ÉROTIQUE OVIDIENNE

Illustrée par Ovide dans les *Amours* et les *Héroïdes*, puis théorisée dans les poèmes didactiques, la communication entre amants élégiaques est régie par les impératifs fictionnels que la première partie de notre étude a mis en évidence. La clandestinité de leurs amours ou l'insatisfaction de leur désir imposent à ces amants de recourir à toutes sortes d'artifices : stratagèmes déployés pour se rejoindre en dépit d'une surveillance féroce, astuces permettant de communiquer furtivement en public et, surtout, prouesses oratoires destinées à vaincre les résistances de l'entourage et plus souvent celles de l'être aimé, passablement enclin à l'infidélité.

Le caractère essentiellement rhétorique des stratagèmes que le désir et les souffrances de la séparation inspirent aux héros élégiaques nous semble se manifester dans le vocabulaire ovidien par une fréquence remarquable de la locution *uerba dare*, dont l'équivalent français pourrait être « payer de mots »¹. Absente de l'élégie tibullienne et employée une seule fois par

¹ Voici la liste exhaustive des occurrences de *uerba dare* dans le corpus ovidien : *Am.*, II, 2, 58 ; 19, 50 ; III, 14, 29 ; *Hér.*, XVI, 239 ; XVII, 172 ; XVIII, 98 ; XXI, 123 ; *A.A.*, I, 719 ; II, 166 ; 558 ; III, 618 ; *R.A.*, 34 ; 95 ; *F.*, III, 696 ; V, 690 ; *Tr.*, II, 500 ; IV, 4, 34 ; V, 7, 40 ; *Pont.*, II, 1, 6 ; II, 7, 20 ; IV, 8, 36. (Nous avons cependant écarté la construction avec *ventis*, comme en *Hér.*, II, 25 : « livrer des paroles aux vents », ou avec *flammi*, qu'on rencontre quelquefois dans les évocations de rites religieux et une fois en *R.A.*, 722, où il s'agit de brûler des lettres d'amour ; dans ce dernier cas, *uerba* est le plus souvent qualifié, ce qui exclut qu'on soit en présence de la locution qui nous intéresse.) Toutes ces occurrences, à l'exception de celles des *Fastes* et de *Tr.*, IV, 4, 34, où *uerba dare*, suivi du datif, est employé dans son sens courant de « tromper qqn. », sont analysées dans les pages suivantes.

Properce¹ (les deux poètes utilisent les verbes *fallere* ou *decipere* pour désigner l'action de tromper), elle apparaît chez Ovide comme l'expression la plus apte à définir le jeu, verbal, que l'élégie met en scène². Sans doute la récurrence d'une formule familière aux auteurs comiques, chez qui elle signifie indifféremment la tromperie en actes ou en paroles, est-elle souvent l'indice de la bonne humeur ovidienne ; dans le récit des exploits érotiques de Nason ou l'exercice du préceptorat d'amour, le poète renforce en effet les affinités du genre élégiaque avec la comédie et son appareil de roublardises³. Mais le fait que cette expression lexicalisée⁴ possède, à la différence des verbes usuels de la tromperie, l'avantage de pouvoir être réactivée dans son sens littéral de « donner des mots » n'est certainement pas étranger à l'usage qu'Ovide en fait⁵.

À cet égard, on trouve dans le contexte de l'élégie d'exil un emploi significatif de *uerba dare* en association avec *fallere*. En *Tr.*, V, 7, 37-40, Nason déclare à un ami qu'il ne compose plus ses poèmes en quête de gloire et d'immortalité, mais pour tromper sa peine. Il écrit :

*Detineo studiis animum falloque dolores
exerior curis et dare uerba meis,*

ce que J. André traduit ainsi : « L'étude occupe mon esprit et trompe mes douleurs. J'essaie aussi de donner la parole à mes chagrins ». Il ne serait, en effet, nullement satisfaisant de considérer le *curis uerba dare* du vers 40 comme un simple doublet du *fallere dolores*, au

¹ Properce, II, 24, 8 : *urerer et quamuis nomine, uerba darem*. L'expression apparaît dans un contexte où le poète-amant évoque sa mauvaise réputation. Ce sont les caprices de Cynthia qui font de lui le jouet de la rumeur publique, une *turpis fabula*. Si sa maîtresse était une fille facile, assure-t-il, ses amours seraient moins scandaleuses, dans la mesure où il lui serait loisible de donner le change. Il est certain que ces *uerba* ne fourniraient nullement l'étoffe de l'élégie propriétienne.

² Elle a une portée résolument programmatique en *Am.*, II, 19 et dans les formules prescriptives d'*Am.*, III, 14, 29, *R.A.*, 34, *A.A.*, II, 558.

³ Il existe une similitude partielle d'intrigue entre l'élégie, du moins telle que l'*Art d'aimer* la décrit, la comédie de Ménandre, de Plaute et de Térence et les mimes auxquels Ovide fait référence au livre II des *Tristes*. On comparera la définition des rôles impartis aux amants élégiaques : *Verbaque dent cauto qualibet arte uiro*, « qu'ils trompent par tous les moyens un amant soupçonneux », *R.A.*, 34, à celle que le poète donne, en *Tr.*, II, 499-500, des spectacles de mimes, *in quibus adsidue cultus procedit adulter / uerbaque dat stulto callida nupta uiro*, « où un élégant fait assidûment sa cour, tandis que l'épouse, habile, conte sornettes à un mari stupide ».

Le rapprochement de l'élégie et de la comédie, dont nous reconnaissons une marque dans la prédilection d'Ovide pour la locution *uerba dare*, est aussi la traduction d'une évolution de la société à l'époque où le poète compose ses œuvres. Les nouvelles conditions historiques favorisent en effet la vie mondaine et le goût de ce *ludus* dont Ovide se fait le chantre. Cf. A. De Caro (2003), p. 82 sq.

⁴ Voir l'article « lexicalisation », dans *La grammaire d'aujourd'hui*, M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche : « Processus ayant pour effet de transformer une suite de morphèmes en une unité lexicale autonome. Les morphèmes ainsi amalgamés perdent, le plus souvent, tout ou partie de leur sens courant. [...] Les expressions lexicalisées sont parfois remplaçables par un terme unique de la langue elle-même. » *Verba dare* est une expression lexicalisée dans la mesure où elle en vient à signifier simplement « tromper », aussi bien dans le cas d'actes que de paroles.

⁵ J.-M. Frécaut (1972, *passim*), D. F. Kennedy (1993, chap. 3) relèvent le goût d'Ovide pour les jeux sur les sens littéral et métaphorique des mots. G. Rosati (1983, p. 151) y voit une mise en œuvre de « l'ambiguïté de la parole ».

vers précédent. Nason confie au destinataire de l'élégie qu'il se soustrait à la pensée obsédante de ses malheurs en se livrant à l'activité poétique (v. 39 : ici convient *fallere*, qui évoque l'opération mentale par laquelle le poète se dérobe à la conscience de son sort), et qu'à cette fin, « oublieux des badinages amoureux » (v. 21), il expérimente un nouveau thème d'inspiration en faisant de ses soucis la matière de ses poèmes, si justement intitulés les *Tristes* (v. 40 : *curis dare uerba meis*). En cette occurrence, où les mots *uerba* et *dare* forment en quelque sorte une *callida iunctura*¹, qui ne dénote pas la tromperie, quoiqu'elle continue de la connoter par influence du contexte immédiat, lequel impose nécessairement à la pensée du lecteur le sens lexicalisé de *uerba dare*, se découvre une ambivalence inhérente à la formule. Les glissements de sens qu'elle favorise, entre la référence ordinaire à la ruse et la simple désignation d'une activité linguistique, motivent indéniablement le goût d'Ovide pour cette expression si conforme à l'esprit d'un genre qui fait du langage l'instrument d'une esthétique du mensonge et de l'illusion. Nous en avons relevé les occurrences dans le corpus ovidien. Elles ont été regroupées suivant des critères grammaticaux : nature du complément au datif, présence ou absence de ce complément. La classification qui en résulte permet une analyse sémantique et une première approche thématique qui tiendront lieu d'introduction à l'étude des modalités du discours amoureux dans l'élégie ovidienne.

Emplois et significations de uerba dare

1. Alicui uerba dare

L'expression *uerba dare*, construite avec un complément au datif désignant un être animé, prend normalement le sens de « tromper », sans qu'on puisse préjuger du moyen, actes ou discours, employé pour y parvenir. Elle se rencontre chez Ovide en *Am.*, III, 14, 29 : *Da populo, da uerba mihi* ; *Hér.*, XVI, 239 : *Nec tibi uerba damus* ; XVIII, 98 : *nec mihi uerba dabas* ; *A.A.*, I, 719 : *Hoc aditu uidi tetricae data uerba puellae* ; *R.A.*, 34 : *Verbaque dent cauto qualibet arte uiro*.

Pour les premiers de ces exemples, le contexte d'énonciation indique que le locuteur et son allocutaire sont les protagonistes de l'histoire d'amour que l'élégie met en scène. Ce sont eux qui sont susceptibles de tromper l'autre ou d'être trompés par lui.

¹ Ce jeu ovidien rénove l'expression *uerba dare* et nous paraît relever de la technique prescrite par Horace en *A.P.*, 46-48 : *In uerbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida uerbum / reddiderit iunctura nouum*. « Apportant dans l'enchaînement des mots aussi de la délicatesse et de la prudence, on écrira avec distinction si, d'un terme courant, on fait par une adroite alliance un terme nouveau. »

Les deux dernières occurrences, extraites des poèmes didactiques, révèlent le caractère général de la tromperie, organisée en système représentatif de la comédie érotique élégiaque. On peut leur associer deux emplois, dans l'*Art d'aimer*, de la locution *uerba dare* non accompagnée d'un complément au datif :

- Au livre II, Nason prescrit aux *iuuenes* de ne pas réagir aux infidélités de leurs maîtresses, de ne jamais chercher à surprendre leur manège, sans pour autant en être dupes : *Peccent, peccantes uerba dedisse putent*¹. Il faut ici sous-entendre un *uobis*, qui désigne l'amant comme la victime consentante des ruses féminines.
- Au livre III, alors qu'il enseigne aux femmes comment se soustraire à la surveillance qui leur est imposée, Nason affirme : *Tot licet obseruent, adsit modo certa uoluntas, / Quot fuerant Argo lumina, uerba dabis*². Ce sont cette fois les gardiens de la *puella* dont la vigilance est fatalement déjouée.

Dans ces deux occurrences, la nature du discours explique l'absence de précision de la cible – aisément identifiable – visée par l'agent de la tromperie : le *praeceptor amoris* énonce des règles générales. Celles-ci ont trait à la rouerie féminine. Il est manifeste que le promoteur du genre élégiaque, non seulement l'excuse, mais encore l'encourage. Pourrait-il en être autrement, quand les tromperies mutuelles sont une condition nécessaire au bon déroulement du *ludus érotique* ?

En dépit de la capacité de *uerba dare*, dans son emploi lexicalisé, à signifier toutes les formes de tromperie (cf. *qualibet arte*, *R.A.*, 34), on attend logiquement que le sujet grammatical de la locution réfère à un être doté de la parole. L'*Héroïde* XXI présente le cas remarquable d'une construction où l'agent désigné de la tromperie est l'énoncé lui-même, et non l'énonciateur. Au vers 123, Cydippe adresse ce reproche à Acontius : *Verba quid exultas tua si mihi uerba dederunt* ? Nous aurons l'occasion de commenter longuement la raison de ce tour précieux, qui provoque la répétition du mot *uerba* et la symétrie inversée de la construction *uerba tua / mihi uerba*, en expliquant dans quelles circonstances la *puella* est conduite à incriminer les mots de l'amant plutôt que l'amant lui-même³. Cette occurrence illustre pleinement la fonction essentielle du langage dans la mise en œuvre des ruses élégiaques.

¹ *A.A.*, II, 558 : « Qu'elles vous trompent, et qu'en vous trompant, elles pensent vous en avoir donné à garder ! »

² *A.A.*, III, 617-618 : « Les surveillants seraient-ils aussi nombreux que les yeux d'Argus, si tu en as la ferme volonté, tu leur en donneras à garder. »

³ Voir p. 343-353.

2. Sibi uerba dare

L'emploi de *uerba dare* construit avec un pronom réfléchi se rencontre une seule fois dans l'élégie ovidienne. En *Am.*, II, 2, 58, il est question d'un homme qui se ment à soi-même en niant une infidélité flagrante de sa maîtresse : *Damnabitque oculos et sibi uerba dabit*, « il condamnera le témoignage de ses yeux et se donnera le change à lui-même ». La disposition psychique que l'expression traduit est un effet souvent signalé de l'amour. En *R.A.*, 95, on lit : *Verba dat omnis amor*, littéralement « tout amour paie de mots ». La référence au dieu de l'amour étant exclue du fait de l'adjectif indéfini *omnis*, la tromperie a ici pour agent l'état amoureux, le sentiment lui-même, engendrant chez tout sujet qui l'éprouve une propension à se leurrer. On sait qu'*Error* figure dans le cortège de triomphe de Cupidon, en *Am.*, I, 2, parmi les compagnons inséparables du dieu. L'idée que Nason exprime pourrait être formulée en recourant à une tournure réfléchie : *sibi uerba dat omnis amans*. L'illusion, thème central de l'élégie érotique – et de la poésie ovidienne en général¹ –, est matière à plaisanter dans le recueil des *Amours*. Elle donne lieu à un traitement pathétique dans les lettres des *Héroïdes*, où les amantes déçues se plaignent amèrement d'avoir accordé leur crédit à un suborneur, sans pourtant s'interdire de nourrir encore quelque espoir, tandis que ceux, hommes et femmes, qui n'ont à se plaindre que de l'absence de l'être aimé, recréent artificiellement sa présence pour alléger leur souffrance.

3. Alicui rei uerba dare

La construction de *uerba dare* avec un datif référant à un être inanimé est inattendue, dans la mesure où il faut un sujet de conscience pour percevoir les mots trompeurs. Il en existe pourtant plusieurs occurrences, qui s'interprètent en les rapportant tantôt à la forme *alicui uerba dare*, tantôt à la forme réfléchie.

Nous trouvons un exemple du premier cas en *Hér.*, XVII, 172. Hélène y regrette en ces termes la célébrité que sa beauté lui vaut et qui rend son mari particulièrement méfiant : *Et melius famae uerba dedisse fuit*, « et il eût mieux valu tromper la renommée ». Le mot *fama* renvoie en fait à un sujet de conscience collectif, tout comme *populus*, dans le propos de Nason, en *Am.*, III, 14, 29.

¹ L'essai de P. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion* (2002), met en lumière la poétique illusionniste qui marque l'ensemble des œuvres d'Ovide. Elle tient à la prédilection du poète pour la représentation de sujets désirants, tendus vers un objet inaccessible dont ils s'emploient à susciter la présence illusoire.

En ce qui concerne les emplois d'*alicui rei uerba dare* apparentés à la construction réfléchie, cette catégorie n'est pas représentée dans le corpus de l'élégie érotique ovidienne. Il en existe trois exemples dans les *Tristes* et les *Pontiques*. Nous y avons vu une confirmation que *uerba dare* peut être considéré comme une expression programmatique du discours élégiaque dans toute sa diversité, y compris lorsqu'il n'entretient plus de lien avec la comédie et ses ruses joviales.

Citons, pour commencer, dans les *Pontiques*, deux occurrences de *uerba dare* avec pour complément *fortunae*, une première fois en tant que nom commun, la seconde fois en référence à la Fortune divinisée.

Le premier cas est ambivalent. En II, 1, 6, *fortunae uerba dedique meae*, « et j'ai trompé ma fortune », se lit dans une lettre adressée à Germanicus à l'occasion du triomphe de Tibère sur la Pannonie et l'Illyrie, qui avait été célébré le 23 octobre 12. Le poète signifie que, grâce à la rumeur qui lui est parvenue (*Huc quoque Caesarei peruenit fama triumphi*, « La renommée du triomphe de César a atteint même ces lieux », v. 1), bientôt haussée au statut d'allégorie (*Gratia, Fama, tibi per quam spectata triumphi / incluso mediis est mihi pompa Getis !*, « Grâce à toi, Renommée, par qui, reclus au milieu des Gètes, j'ai vu le faste du triomphe ! », v. 19), il a pu participer à une réjouissance collective. Des récits détaillés lui ont donné à « voir » la cérémonie, dont il compose maintenant la description avec une *euidencia* croissante. Que tend à prouver cet exercice littéraire ? D'une part que la puissance de l'imagination et le talent poétique d'Ovide lui fournissent un moyen de tromper le sort qui lui est fait et le chagrin qu'il en éprouve. Depuis le lieu de son exil, il reste capable de se transporter en esprit à Rome, de se donner l'illusion d'avoir vécu un bonheur interdit, ce qui relève indiscutablement de la pratique impliquée par la construction *sibi uerba dare*. D'autre part, que le sort du poète échappe en partie au contrôle de César, qui l'assigne à résidence aux confins du monde. Par le tour de force de son esprit, Ovide se soustrait à l'ordre impérial, comme la *puella* élégiaque élude la surveillance de ses gardiens, et s'adonne dans une certaine mesure à l'activité ordinairement désignée par la construction *alicui uerba dare*.

La lettre II, 7 offre un tableau plus sombre. Hanté par de tristes pensées, le poète éprouve les plus grandes difficultés à tromper la Fortune, dont la détermination à lui nuire accable son esprit (*uerbaque Fortunae uix puto posse dari*, v. 20). Cependant, il ne renonce pas à mobiliser ses capacités intellectuelles et morales (*ibid.*, v. 75 : *Omnia deficiunt. Animus tamen omnia uincit*, « Tout manque, pourtant mon esprit triomphe de tout »), pour trouver le moyen de supporter son sort et de préserver sa foi en un avenir meilleur.

Il existe un lien entre ces témoignages autobiographiques et l'univers fictif des *Héroïdes*. Car la motivation psychologique qui inspire les poèmes d'exil anime également les auteurs des lettres d'amour¹. Annuler l'absence par la grâce de l'illusion, ressusciter la fusion désirée par la puissance évocatoire des mots, telle est l'ambition des amants solitaires. *Sibi uerba dare*, dont l'expression *fortuna uerba dare*, dans les *Pontiques*, peut être considérée comme une variante, traduit cette activité de l'esprit qui, lorsqu'il ne peut modifier le réel, s'invente des défenses contre le désespoir et l'anéantissement.

Les *Tristes*, enfin, offrent le cas particulier du *curis dare uerba meis* que nous avons déjà signalé². Accolée à l'expression *fallere dolores*, la formule suggère une activité conçue pour tromper les douleurs éprouvées. Il s'agit là aussi d'un effort verbal similaire à celui que mime l'écriture fictionnelle des *Héroïdes*. Le recueil des *Tristes* est le fruit d'une alchimie de l'esprit, qui transforme l'expérience douloureuse en poésie, une version vécue de la *flebilis elegeia* que le chagrin inspire à la Sappho de l'*Héroïde* XV³.

4. Verba dare

Nous avons évoqué, à propos de *uerba dare*, l'ambiguïté que ces mots confèrent au contexte dans lequel ils surgissent. Tantôt on reconnaît en eux l'expression lexicalisée, synonyme de *fallere*, qui dénote la tromperie. Dans ce cas, le morphème *uerba* n'est pas toujours neutralisé : il peut être entendu comme spécifiant le moyen mis en œuvre pour l'exécuter. Tantôt il s'agit d'une *iunctura* dénotant une activité oratoire, voire poétique. Même alors, le sens figuré de « tromper », que les mots véhiculent lorsqu'ils constituent une expression lexicalisée, n'est jamais complètement occulté.

Ce sont ces propriétés sémantiques qui font de *uerba dare* une formule-clé du discours métapoétique ovidien, apte à assumer l'ironie d'une double énonciation, à créer dans le cadre où elle apparaît un lieu de réflexivité. Nous allons en juger en examinant, pour conclure notre inventaire, deux emplois absolus de l'expression⁴. Le premier cas figure en *Am.*, II, 19, pièce

¹ La proximité de la formule de *Pont.*, II, 7, 75 avec le célèbre *omnia uincit Amor* gallo-virgilien est frappante. On peut concevoir que la puissance de l'esprit conjugée à la force du désir produise la capacité mentale de conjurer l'absence. Sur ce qu'il nomme la « présence épistolaire » dans les *Héroïdes* et la poésie d'exil, voir P. Hardie (2002), p. 106-110 ; 283-285.

² Voir p. 281 sq.

³ Il y a là les éléments d'une poétique du sublime, dont P. Galand-Hallyn (1991) analyse l'expression dans la lettre de Sappho.

⁴ Nous entendons par « emploi absolu » un emploi sans complément au datif et ne réclamant pas, pour l'interprétation, qu'on remédie à une ellipse de ce complément.

capitale, où Nason expose les principes du *ludus* élégiaque, le second, au livre II de l'*Art d'aimer*, dans une leçon de rhétorique amoureuse.

Dans le poème qui clôt le second livre des *Amours*, Nason se plaint d'un mari qui ne surveille pas convenablement sa compagne et le prive ainsi, lui, l'amant, des plaisirs procurés par la difficulté :

*Quid mihi cum facili, quid cum lenone marito ?
Corrumpit uitio gaudia nostra suo.*¹

Nous avons interprété cette pièce programmatique dans la première partie de notre étude, montrant qu'Ovide y exhibe le rôle de l'obstacle et de la frustration qu'il engendre dans la production du discours. Or c'est précisément la locution *uerba dare*, exceptionnellement modifiée par un adverbe de manière, qui sert à exprimer le rapport entre la rigueur de la surveillance exercée sur la *puella* et la vitalité de la parole élégiaque. On lit en effet aux vers 49-50 :

*Multa diuque tuli ; speraui saepe futurum,
Cum bene seruasses, ut bene uerba darem.*²

La traduction proposée par Henri Bornecque, « et que, comme il faut, je te donnerais le change », sous-entend un *tibi* comme complément de *uerba darem*, ce qui a pour effet d'imposer le sens de « tromper » et de restreindre le champ d'activité verbale qui nous semble ici suggéré. Comprenant, pour notre part, que le poète-amant demande au *uir* de lui garantir la situation de disjonction apte à fournir à l'élégie un cadre énonciatif fécond³, nous proposons de conserver l'expression dans un emploi absolu, et d'entendre dans ces vers le regret du protagoniste de ne pouvoir convenablement « exercer sa verve » face aux divers obstacles suscités par son rival. Le *bene uerba dare* trouve ainsi son application dans plus d'une élégie des *Amours* : non seulement le discours subversif que Nason sert au *durus uir* de l'élégie III, 4, mais encore les tentatives de corruption auprès de l'esclave chargé de garder la belle, en II, 2 et 3 ou bien les consignes directement adressées à la *puella*, en I, 4, pour organiser un échange furtif en présence du mari, durant un banquet.

Dans une interprétation métapoétique des mots de Nason, nous ne croyons pas devoir entendre l'adverbe *bene* comme présupposant le succès de la performance oratoire. Si l'on retient l'acception de *uerba dare* dans son emploi lexicalisé, « bien tromper » signifie évi-

¹ *Am.*, II, 19, 57-58 : « Qu'ai-je à faire d'un mari complaisant, d'un mari qui prostitue sa femme ? Par ce défaut, il gâte ma joie. »

² « J'ai montré grande et longue patience ; j'ai souvent espéré que tu la surveillerais comme il faut et que, comme il faut, je te donnerais le change. »

³ Le type d'actions commandées par une intrigue d'amours clandestines a été décrit au vers 44 : *detque locum nostris materiamque dolis*. « Que [les soucis qu'elle t'inspire] me donnent le lieu et l'occasion de déployer mes

demment « réussir à tromper ». Mais si on n'écarte pas le sens littéral de « donner des mots », *bene* indique seulement qu'à une situation d'énonciation conforme aux normes fictionnelles répond une énonciation soumise aux lois de la rhétorique élégiaque. Le discours qui en résulte s'apprécie sur des critères esthétiques plutôt que pragmatiques. On sait par exemple que l'amant élégiaque excelle dans l'exercice toujours vain du *paraklausithyron*. Rien n'empêche d'inscrire cette plainte éloquente dans le champ oratoire que suggère la requête adressée au mari de la *puella*¹. Selon cette seconde lecture qui n'exclut pas mais englobe la première, c'est une large part de l'inspiration élégiaque à laquelle Nason se trouve pourvoir, quand il requiert du *uir* qu'il lui accorde de *bene uerba dare*.

La seconde occurrence que nous avons annoncée, en *A.A.*, II, 166, concerne le discours amoureux à proprement parler et s'intègre à une réflexion sur la valeur que la *puella* est susceptible de lui accorder. Nason vient d'affirmer la capacité des mots à entretenir l'amour :

*Dulcibus est uerbis mollis alendus amor.*²

C'est en apportant à sa maîtresse *blanditias molles auremque iuuantia uerba*, « de tendres caresses et des mots qui charment l'oreille » (v. 159) qu'un amant trouvera bon accueil. Toutefois, ajoute Nason, ce conseil est sans utilité pour les riches. Ceux-là séduisent bien assez par leurs présents (*Nil opus est illi, qui dabit, arte mea*, v. 162). Mais le pauvre, autant dire l'amant élégiaque, aura recours aux grâces du langage. Le *praeceptor amoris* évoque alors sa propre expérience, réveillant chez le lecteur le souvenir de ses *Amours* :

*Pauperis uates ego sum, quia pauper amaui.
Cum dare non possem munera, uerba dabam.*³

Ici *uerba dabam*, même employé absolument, n'exclut certainement pas une connotation de tromperie. Il s'agit bien de rémunérer les faveurs de la *puella* en lui servant des mots

stratagèmes ». Il est maintenant question du type de discours que cette fiction implique, discours dont le mari est rarement le destinataire.

¹ L'élégie I, 2 de Tibulle en donne une parfaite illustration, avec un discours adressé par le poète-amant à la porte d'un seigneur peu commode, *ianua difficilis domini* (v. 7). Ovide lui-même ne rattache pas à l'action d'un mari jaloux la situation d'énonciation d'*Am.*, I, 6 (Nason y adresse sa plainte au portier, qu'il rend seul responsable de son séjour sur le seuil, sans jamais suggérer les raisons de son exclusion) ; il en montre toutefois la possibilité dans le finale d'I, 4. Le *paraklausithyron* fait l'objet d'une revendication explicite du poète-amant en II, 19. C'est à la *puella* plutôt qu'au *uir* que la faveur en est réclamée (v. 21-22). À elle d'accueillir Nason ou de le repousser au gré de ses humeurs. Les caprices des belles sont en effet, dans l'élégie, la première cause de la frustration de l'amant et lui fournissent constamment une raison de déployer sa verve.

² *A.A.*, II, 152 : « De douces paroles, voilà l'aliment du tendre amour. »

³ *Ibid.*, 165-166 : « C'est pour les pauvres que je compose ce poème, parce que, pauvre, j'ai aimé. Lorsque je ne pouvais donner des cadeaux, je donnais de belles paroles. » *Pont.*, IV, 8, 35-36 offre une variante sérieuse sur le thème du *munus* poétique. Le poète exilé imagine les vers qu'il composera à la gloire de Germanicus, si le prince obtient son salut : *Parua quidem fateor pro magnis munera reddi, / cum pro concessa uerba salute damus.* « C'est, je l'avoue, rendre un petit présent pour un grand que d'offrir des mots en échange du salut accordé. » Il poursuit avec le *topos* du vil encens, que Propertius développait dans une déclaration de poétique, en II, 10, 23-24.

charmeurs, de la « payer de mots ». Dans le temps de la conquête, ce sont les compliments, fussent-ils sans fondement, et les promesses hardies qui doivent amollir le cœur de la *puella*¹. Ils constituent l'arsenal du séducteur. À présent qu'il s'agit de faire durer l'amour, le *praeceptor amoris* prescrit de témoigner une *dextera indulgentia*, une « adroite complaisance ». Les artifices ont toujours cours. L'amant pauvre doit être circonspect : *Pauper amet caute*, v. 167². Il doit veiller à son langage, éviter tout propos maladroit – *timeat maledicere*, v. 167 –, et faire preuve d'une infinie patience. On rapprochera le vers qui énonce cette règle :

*Multaque diuitibus non patienda ferat*³

de ceux par lesquels l'Élégie définit sa supériorité sur la Tragédie, en *Am.*, III, 1, 47-48 :

*Et tamen emerui plus quam tu posse ferendo
Multa supercilio non patienda tuo.*⁴

La similitude des propos confirme que le *praeceptor amoris* enseigne ici les principes du badinage élégiaque. Le *maledicere* du vers 167, qui suggère peut-être la fureur de la tragédie, ses *grauia uerba*⁵, s'oppose en tout cas au *bene uerba dare* que nous considérons plus haut. L'élégie prône le recours aux *blanditiae*, seules aptes à faire céder une porte résistante⁶. Il est donc naturel que Nason, poète-amant, ait offert des paroles, habilement flatteuses, à ses maîtresses. L'aveu qu'il fait à ses lecteurs constitue, s'il en était besoin, une signature générique de ses *Amours*.

Cette rapide revue des occurrences de la locution *uerba dare* dans le corpus ovidien nous a permis d'esquisser à grands traits la représentation élégiaque de la communication amoureuse, à travers trois formules majeures : *alicui uerba dare*, *sibi uerba dare* et *uerba dare*. Notre intention, dans ce chapitre, est d'en exploiter les occurrences les plus marquantes pour établir fermement le lien que leur emploi tisse entre fiction et diction, c'est-à-dire entre l'appareil thématique de la tromperie et de l'illusion et les questions du système énonciatif en vigueur dans l'élégie ou de la rhétorique adaptée au discours élégiaque. Nous poursuivrons ainsi la définition générique de l'élégie telle que la réfléchit le discours métapoétique ovidien.

¹ L'efficacité des compliments est garantie en *A.A.*, I, 621 : *Delectant etiam castas praeconia formae*. « L'éloge de leur beauté réjouit même les plus chastes. » En ce qui concerne les promesses, cf. *A.A.*, I, 629 : *Nec timide promitte ; trahunt promissa puellas*. « Et n'aie pas peur de promettre : les promesses attirent les femmes. »

² Cette circonspection est le terreau de la ruse. *Cautus*, qui signifie « prudent », qualifie le matois de la fable, *cauta uulpes*, le rusé renard (cf. Horace, *Ep.*, I, 1, 73). Au vers 123, Nason a proposé Ulysse comme modèle à ses lecteurs, en raison de sa façon de.

³ *A.A.*, II, 168 : « Il [le pauvre] doit supporter bien des choses que ne souffrirait pas un amant riche. »

⁴ « Et pourtant j'ai mérité d'avoir plus de pouvoir que toi, en supportant mille choses que tu repousserais en fronçant le sourcil. »

⁵ *Am.*, III, 1, 35.

⁶ *Ibid.*, 45-46 : *Quam tu non poteris duro reserare cothurno, / Haec est blanditiis ianua laxa meis*. « La porte que tu ne pourras pas ouvrir avec ton dur cothurne cède à ma voix caressante. »

Les grands thèmes de l'érotique élégiaque

Avec les formules *alicui uerba dare* et *sibi uerba dare*, Ovide donne une expression emblématique à deux thèmes essentiels dans la poésie érotique : le thème des ruses de l'amour et celui de l'illusion, dont les amants sont réputés être les victimes consentantes. Après Tibulle et Propertius, le poète a su traiter ces thèmes sur le ton, plus badin que pathétique, dont usent les élégiaques romains pour peindre leur *nequitia*. Là encore, la fiction ovidienne exhibe volontiers ses rouages et les traités didactiques, sous la forme de prescriptions magistrales, achèvent de révéler au lecteur les lois et conventions qui régissent le *ludus* élégiaque. Nous reprenons donc la méthode qui a guidé la conduite des premiers chapitres, pour établir le lien que les procédés réflexifs soulignent entre thématique de la tromperie et genericité. Cette étude précèdera l'analyse de problèmes relatifs à la diction, que la mention des *uerba*, c'est-à-dire du matériau du discours élégiaque, dans les expressions que nous avons élues, impose à notre réflexion.

- **Alicui uerba dare : du bon usage de la ruse**

1. *Un thème consubstantiel à l'élégie*

Le prologue des *Remedia amoris* rappelle utilement la définition élégiaque de l'intrigue amoureuse. Nason l'oppose aux protestations du dieu de l'amour, quand celui-ci se plaint d'être trahi par son poète :

*Tu cole maternas, tuto quibus utimur artes,
Et quarum uitio nulla fit orba parens.
Effice nocturna frangatur ianua rixa
Et tegat ornatas multa corona fores ;
Fac coeant furtim iuuenes timidaeque puellae
Verbaque dent cauto qualibet arte uiro,
Et modo blanditias, rigido modo iurgia posti
Dicat et exclusus flebile cantet amans.¹*

¹ R.A., 29-36 : « Toi, cultive les arts de ta mère, que nous pratiquons sans courir de danger, et qui jamais n'ont cruellement privé une mère de son fils. Que, dans une querelle nocturne, une porte soit brisée, et que de nombreuses couronnes en couvrent les battants et les ornent, voilà ton rôle. Grâce à toi, que les jeunes gens et les timides jeunes filles se retrouvent furtivement, et, par une ruse quelconque, en donnent à garder à un amant soupçonneux ; amène un amoureux à dire tantôt des mots doux, tantôt des injures à un seuil inflexible, et, repoussé, à chanter sur un ton plaintif. »

Le propos du *praeceptor amoris* est en effet, dans cet ouvrage, de dénoncer et d'empêcher les excès auxquels peut conduire la passion, ce qu'il nous est loisible d'interpréter comme un rappel des conventions génériques. Sont explicitement inscrits au programme de l'élégie légère les artifices auxquels garçons et filles recourent, afin de pouvoir s'aimer, sans péril (*tuto*, v. 29), à la barbe d'un jaloux. Ce schéma d'intrigue évoque la comédie depuis Ménandre, avec la différence que la *puella* n'est ni une courtisane professionnelle ni une chaste jeune fille, et qu'elle est sous la garde, non d'un proxénète ou d'un père, mais d'un amant. La clandestinité de leurs amours impose aux protagonistes des deux sexes d'agir pour créer des occasions de rencontre, d'œuvrer à la satisfaction de leur désir en multipliant les stratagèmes. La diversité de ces ruses, en actes ou en paroles (*Verbaque dent cauto qualibet arte uiro*, v. 34), nous est révélée dans l'*Art d'aimer*, où le *praeceptor amoris*, légitimé par sa propre expérience de poète-amant dans la fonction de *leno*, de « pourvoyeur » du genre élégiaque¹, décrit systématiquement le matériau érotique conventionnel, sous le prétexte d'enseigner les amours adultères.

En ce qui concerne les ruses matérielles, nous avons eu l'occasion, lorsque nous traitons de l'obstacle, de décrire les prouesses accomplies par les valeureux amants, toujours prêts à déjouer les cordons de défense d'un mari soupçonneux pour s'introduire furtivement dans la demeure de leur amie. Tibulle, en I, 6, se contente de confesser ses visites nocturnes au mari de Délia, tandis que Nason, s'adressant à Atticus en *Am.*, I, 9, n'hésite pas à comparer certaines expéditions commandées par la *militia amoris* à celle qu'Ulysse et Diomède accomplissent dans le camp des Thraces endormis, au chant X de l'*Illiade*². Il incitera plus tard les lecteurs de l'*Art d'aimer* à se montrer eux-mêmes courageux et inventifs dans leurs entreprises de séduction³.

Les belles ne sont pas moins ingénieuses que leurs amants, quand il s'agit de se soustraire à la vigilance de leurs gardiens. Tibulle et Propertius les ont peintes capables d'ouvrir une porte sans en faire grincer les gonds, ou bien, suspendues à une corde, de descendre par une fenêtre pour rejoindre celui qu'elles aiment⁴. En *Am.*, III, 1, Corinne apparaît aussi habile et audacieuse que ses aînées :

*Per me decepto didicit custode Corinna
Liminis adstricti sollicitare fidem
Delabique toro tunica velata soluta*

¹ Dans le sens où L'Élégie, en *Am.*, III, 1, 44, se déclare *lena*, pourvoyeuse de la mère du voluptueux Amour.

² *Am.*, I, 9, 21-26.

³ Voir par exemple *A.A.*, II, 243-246.

⁴ Tibulle, I, 6, 12. Propertius, IV, 7, 15-18.

*Atque inpercussos nocte mouere pedes.*¹

Cette dernière référence appelle toutefois un commentaire. Il y est en effet question d'un apprentissage de la *puella* (*didicit Corinna*). Traditionnellement dans l'élégie, le savoir-faire indispensable en matière de tromperie est acquis sous l'impulsion de Vénus ou de Cupidon, c'est-à-dire à l'école de l'amour. *Ipse dedit cupidus fallere posse deus*, affirme le jeune Marathus de l'élégie tibullienne², tandis que le Nason des *Amours* déclare :

*Ille per excubias custodum leniter ire
Monstrat, inoffensos dirigit ille pedes.*³

Il n'est pas rare non plus que les ruses utiles pour abuser un *uir* soupçonneux soient enseignées aux timides beautés par leur amant lui-même. C'est ainsi que Tibulle, en I, 6, confesse au mari imprévoyant avoir appris à Délia *quo posset ludere pacto custodes*, « l'art de tromper ses gardiens » (v. 9-10). Nason donne un exemple direct de ce genre d'éducation, quand, en *Am.*, I, 4, il explique à sa maîtresse comment communiquer avec lui en présence de son mari. Or, dans les vers que nous avons cités, l'énonciatrice, celle, par conséquent, qui prétend avoir été l'initiatrice de Corinne, n'est autre que l'Élégie personnifiée. Cela signifie que, lorsqu'Ovide aborde le thème de l'éducation amoureuse de la *puella* dans un poème programmatique du recueil des *Amours*, il n'inscrit pas la formation de Corinne dans le plan, diégétique, de sa relation avec Nason, mais en attribue symboliquement la responsabilité au genre lui-même. Cette substitution d'Élégie aux éducateurs reconnus de la gent féminine, divinités de l'amour ou amants prévoyants, a pour effet d'apposer le sceau de la genericité à la présence, dans l'intrigue élégiaque, d'une *puella* aguerrie aux ruses de l'amour.

Dans l'*Art d'aimer*, l'instruction des jeunes femmes incombe évidemment au *praeceptor amoris*. Celles à qui leur condition autorise le libertinage⁴ sont invitées à profiter de son enseignement :

*...Vt fallas, ad mea sacra ueni.
Tot licet obseruent, adsit modo certa uoluntas,
Quot fuerant Argo lumina, uerba dabis.*⁵

¹ *Am.*, III, 1, 49-52 : « C'est de moi que Corinne apprit à tromper son gardien, à ébranler la fidélité d'une porte bien fermée, à descendre du lit, vêtue d'une tunique flottante et à marcher sans bruit dans les ténèbres. »

² Tibulle, I, 8, 56 : « Amour lui-même a donné aux amoureux la faculté de tromper. » Cf. aussi I, 2, 15-24 ; 8, 35 ; II, 1, 75-78.

³ *Am.*, I, 6, 7-8 : « C'est l'amour qui enseigne à cheminer sans bruit au milieu des gardiens qui veillent ou qui guide les pas à travers les obstacles. » Ce distique est une réécriture de Tibulle, II, 1, 75-78, impliquant dans le contexte un acteur masculin et non plus féminin, comme dans le texte-modèle. Sur l'amour maître ès ruses, cf. aussi *Am.*, III, 4, 19-20.

⁴ Cf. *A.A.*, III, 483-484 : *Sed quoniam, quamuis uitae careatis honore, / Est uobis uestros fallere cura uiros*, « Mais puisque, sans porter la bandelette sacrée, vous avez des maris et voulez les tromper... »

⁵ *Ibid.*, 617-618 : « Pour apprendre à tromper, agrège-toi à mon culte. Les surveillants seraient-ils aussi nombreux que les yeux d'Argus, si tu en as la ferme volonté, tu leur en donneras à garder. »

C'est ainsi que leur est longuement exposée (v. 611-658) « la manière dont on peut éluder la surveillance d'un mari subtil ou celle d'un gardien vigilant »¹. Laissons de côté pour l'instant les premiers conseils, relatifs à la communication épistolaire, dont Nason assure qu'elle permet à la femme la plus étroitement surveillée d'entrer en relation avec son amant². Outre ce moyen, il en énumère brièvement quelques autres qui, pour la plupart, font référence à une situation décrite dans telle ou telle élégie de Tibulle, de Propertius ou des *Amours*. La *puella* est invitée à :

- fréquenter des lieux publics comme les théâtres³ et le cirque⁴, où il n'est pas possible de la surveiller (v. 633-634) ;
- user de la liberté que lui fournissent le culte d'Isis⁵ ou le temple de la Bonne déesse⁶, interdits aux hommes qu'il lui plaît d'écarter (v. 635-638) ;
- mettre à profit ses séjours aux thermes ou ses visites chez une amie prétendument malade⁷ (v. 639-642) ;
- faire parvenir une « fausse » clef à son amant ou bien lui indiquer quelque autre voie pour la rejoindre dans sa demeure⁸ (v. 643-644) ;
- empêcher le gardien d'exercer sa surveillance, en l'enivrant⁹, en lui administrant une potion soporifique, en le faisant séduire par une complice (v. 645-650) ;
- le corrompre par des présents¹⁰ (v. 651-658).

Pour soutenir ces stratagèmes qui doivent favoriser les unions furtives, les amants recourent évidemment aux ruses langagières. Nous avons peu d'exemples des mensonges que la *puella* conçoit à l'intention de son mari, étant donné que l'énonciateur ordinaire de l'élégie

¹ *Ibid.*, 611-612 : *qua uafel eludi possit ratione maritus, quaque uigil custos*.

² *Ibid.*, 619-630. Il l'avait déjà affirmé dans un précédent développement, consacré aux billets d'amour, précisément dans le temps où il rappelait que la *puella* élégiaque, sans être une matrone, ne jouit pas d'une entière liberté (*A.A.*, III, 483-498). Le fait que le développement sur les échanges épistolaires fasse immédiatement suite au v. 618 explique que J. Farrell (1998, p. 315) propose pour *uerba dabis* la traduction *you can send a message*. Voir *infra*, p. 341.

³ Cf. *Am.*, II, 2, 26, et les craintes de Corinne en *Am.*, II, 7, 3-4. Voir aussi Propertius, II, 22, 4-12 ; IV, 8, 76-77. Le conseil de fréquenter les théâtres a été donné aux hommes en *A.A.*, I, 89-100, aux femmes en III, 394.

⁴ Cf. *Am.*, III, 2. La scène est réécrite sous forme de conseils délivrés aux hommes en *A.A.*, I, 135 sq., tandis que les femmes sont engagées à se montrer au cirque en III, 395-396.

⁵ Ce conseil, qui rappelle celui des *lenae* propertienne (IV, 34) et ovidienne (*Am.*, I, 8, 74), jette le doute sur l'honnêteté des maîtresses des poètes-amants, toutes fidèles du culte d'Isis, durant les jours de chasteté rituelle. Cf. Tibulle, I, 3, 23-26 ; Propertius, II, 33 ; *Am.*, II, 13, 17-18. Pour les visites au temple de la déesse égyptienne, cf. Tibulle, I, 6, 21-22 ; *Am.*, II, 2, 25 ; *A.A.*, I, 77-78 ; III, 393.

⁶ Cf. Tibulle, I, 6, 21-22.

⁷ Cf. *Am.*, II, 2, 21-22.

⁸ Cf. *Am.*, II, 12, 2-4 ; III, 4, 7-8.

⁹ Le conseil vaut pour le mari : cf. Tibulle, I, 6, 27-28 ; *Am.*, I, 4, 51-54.

¹⁰ cf. *Am.*, II, 2, 39 ; 3, 18.

romaine est le poète-amant et qu'il n'a guère de raison de s'attarder à les détailler. La principale source d'information à ce sujet est l'élegie I, 6 de Tibulle. On y voit le poète, inquiet de perdre sa maîtresse, révéler au mari de Délia par quels moyens il a été abusé. On apprend ainsi que la jeune femme excelle à imaginer des prétextes pour coucher seule (v. 11), que la migraine, par exemple, lui fournit une excuse efficace (v. 36), et qu'elle n'hésite pas à se parjurer en protestant de sa fidélité lorsque son mari la soupçonne (v. 8).

Les *Héroïdes* complètent utilement ce témoignage indirect, grâce à la lettre XVII, réponse d'Hélène à la déclaration de Pâris. On y découvre que l'épouse qui proclame fièrement son innocence :

*Sum rudis ad Veneris furtum, nullaue fidelem
(Di mihi sunt testes) lusimus arte uirum.*¹

manie talentueusement le double langage. Sans rougir, elle découvre au Troyen la duplicité de l'échange qu'elle eut avec Ménélas, avant le départ du roi pour la Crète. Comme il hésitait à partir, elle l'encouragea d'une formule ambiguë, qui leva ses incertitudes : « *Quam primum, dixi, fac rediturus eas* »². Ménélas ne fut pas assez subtil grammairien pour suspecter la perfidie que masquait le souhait de son épouse. Il y vit un heureux présage, que les événements semblèrent confirmer, puisqu'il partit au plus vite, poussé par des vents favorables (v. 165) et ne doutant pas de revenir bientôt (*quam primum rediturus*). Hélène ne s'en tient pas à ce récit, qui découvre à Pâris sa complaisance – et sa rouerie ! Pour lui laisser entendre quel sens elle donna à la recommandation de Ménélas, qui la priait de prendre soin de leur hôte³, elle évoque un rire qu'elle eut peine à contenir, tandis qu'elle acquiesçait à la requête de son époux :

... « *Resque domusque
Et tibi sit curae Troicus hospes* » ait.
*Vix tenui risum, quem dum compescere luctor,
Nil illi potui dicere praeter « erit ».*⁴

Tant de malice ne laisse pas de surprendre chez une femme soi-disant inexperte. L'Hélène élégiaque manifeste d'excellentes dispositions pour le *furtum*. C'est d'ailleurs elle qui prodigue à son amant des conseils avisés, l'invitant à mieux dissimuler son amour pendant qu'elle achève de se rendre à l'idée de le suivre⁵.

¹ *Hér.*, XVII, 143-144 : « Je suis sotte aux larcins de Vénus, et – les dieux m'en sont témoins – jamais, par aucun artifice, je ne me suis jouée d'un époux fidèle. »

² *Ibid.*, 160 : « Pars au plus vite, lui dis-je, pour revenir de même. »

³ Elle répond indirectement à Pâris, qui lui reprochait dans sa lettre de négliger la recommandation de Ménélas (*Hér.*, XVI, 305).

⁴ *Ibid.*, 161-164 : « Royaume, maison et l'hôte troyen, aies-en soin », me dit-il. À peine je contins mon rire ; tandis que je m'efforçais à le comprimer, je ne pus rien lui répondre sinon : « J'en aurai soin. »

⁵ *Ibid.*, 153 : *At tu dissimula* ; 155 : *Lude, sed occulte*.

Quant au séducteur, la fiction élégiaque ne le met guère en présence du mari, sinon à l'occasion de banquets. Les *conuiuia* offrent en effet l'espace public idéal où rassembler, dans l'esprit de la comédie, le trio de l'amant, du *uir* et de la *puella*. La scène, esquissée chez Tibulle¹, est fréquente dans les *Amours* et les *Héroïdes*. Ovide s'est plu à la traiter du point de vue du séducteur en *Am.*, I, 4 et dans l'*Héroïde* XVI, du *uir*, c'est-à-dire de l'amant en titre, en *Am.*, II, 5, de la *puella* dans l'*Héroïde* XVII. Le livre I de l'*Art d'aimer* enseigne aux *iuvenes* comment se conduire en la circonstance (v. 563-600).

Après avoir recommandé à ses disciples la fréquentation de ces lieux où, le vin aidant, les pudeurs se relâchent – *Dant etiam positis aditum conuiuia mensis*² –, Nason en vient à exposer comment charmer une voisine de table³. Celle qu'il met en scène est bien sûr accompagnée de son mari. Il s'agit donc de lui faire comprendre qu'elle plaît sans offusquer le gèneur. Pour cela, le poète recommande de manifester de l'amitié au bonhomme, de lui complaire par toutes sortes de politesses ; il conseille encore de feindre l'ivresse, de manière à pouvoir risquer, sans crainte des représailles, quelque geste ou propos hardi⁴. Un exemple de l'audace qu'on peut ainsi se permettre nous montre combien la maîtrise des mots à double sens est utile au séducteur. Le voici qui porte un toast à la santé du couple : *Et « bene, dic, dominae ; bene, cum quo dormiat illa. »*⁵. L'ambiguïté de la formule rappelle celle du souhait qu'Hélène tourne à l'intention de Ménélas en *Hér.*, XVII. Le mot satisfait le mari, qui s'enorgueillit sans doute d'être l'heureux propriétaire de la beauté qu'on flatte. Quant à la *puella*, si elle n'est pas sotte, elle entend que le *domina* signifie plus que de la déférence et perçoit la prière déguisée que lui adresse la seconde partie du vœu.

Il faudrait, pour conclure sur les procédés qui permettent aux amants de communiquer en présence de témoins, le mari ou tout indiscret susceptible de lui faire un rapport, évoquer la pratique dénoncée par Tibulle en I, 6, 19-20, lorsqu'il signale à l'attention d'un mari par trop naïf les signes (*nutus*) que Délia adresse à ses compagnons de table et les inscriptions (*notae*) qu'elle trace dans le vin. Ovide a donné à ce langage codé une importance qu'il n'a pas dans les recueils de ses prédécesseurs. Nous en réservons l'étude au chapitre de l'énonciation.

¹ Cf. I, 6, 17-20 ; 25-28.

² *A.A.*, I, 229 : « On rencontre aussi des occasions à table, dans les repas. »

³ *Ibid.*, 563-576.

⁴ *Ibid.*, 577-586 ; 595-598. Pâris avoue avoir feint l'ivresse, en *Hér.*, XVI, 247-248.

⁵ *Ibid.*, 599 : « Dis : « Bonne santé à Madame. Bonne santé à celui qui partage sa couche ». » Voir le commentaire d'A.S. Hollis *ad loc.*

Il ne serait pas juste de réduire l'intrigue élégiaque aux efforts conjoints des amants pour abuser celui ou ceux qui font obstacle à leur plaisir. Ils se trompent encore mutuellement.

Ainsi, dans les vers des *Remèdes à l'amour* que nous citons en introduction, l'évocation du tapage qui se produit à la porte de la bien-aimée (v. 31-32), puis de la version policée que l'élégie en donne sous la forme du *paraklausithyron* (v. 35-36), renvoie implicitement à diverses situations, où l'exclusion de l'amant a d'autres causes que les empêchements suscités par le *uir* et les gardiens de la *puella*. On sait combien la maîtresse élégiaque est réputée légère et inconstante : les larmes de son soupirant sont souvent provoquées par ses caprices et son infidélité. Nous évoquons plus haut deux scènes de banquet traitées du point de vue contradictoire du séducteur (Nason en *Am.*, I, 4) et de l'amant en titre (Nason en *Am.*, II, 5). Leur rapprochement illustre la réversibilité des positions du *uir* et de l'*amans*. Il est vrai que la légitimité des droits du premier sur la *puella* est mal définie, puisque leur union n'est pas sanctionnée par les lois du mariage ; quant au second, ses prétentions se fondent sur la sincérité des sentiments qu'il porte à une femme que rien ne contraint à l'aimer en retour. Dans les recueils de Tibulle et d'Ovide, toutes les astuces qu'à l'instigation du poète-amant sa maîtresse met en œuvre pour tromper son « mari » sont ainsi susceptibles de devenir les pièges dont il souffrira à son tour¹.

De fait, la perfidie de la *puella* est un ingrédient incontournable des aventures érotiques du poète élégiaque. Dans la pièce liminaire du livre IV des *Élégies* de Properce, Horus lie le destin poétique de son interlocuteur à ce trait caractéristique :

*Nam tibi uictrices quascumque labore parasti,
eludit palmas una puella tuas ; [...]
Nec mille excubiae nec te signata iuuabunt
limina : persuasae fallere rima sat est.*²

Le leitmotiv de la trahison féminine parcourt la poésie propertienne. Le poète-amant ne cesse d'opposer l'immuabilité de ses sentiments à l'inconstance de Cynthia³. La *puella* le met au supplice avec un savoir-faire qu'il déclare propre à son sexe :

*Sed uobis facile est uerba et componere fraudes :
hoc unum didicit femina semper opus.*⁴

¹ Cf. Tibulle, I, 6, 9-10, imité par Ovide en *Am.*, II, 18, 20 et 19, 33-34.

² Properce, IV, 1, 139-140 ; 145-146 : « Toutes les victoires qu'à force de labeur tu as remportées, toutes tes palmes, il suffit d'une femme pour se jouer d'elles. [...] Une armée de gardes, des portes bien closes ne te seront d'aucun secours : à celle qui veut tromper, le moindre jour suffit. »

³ Cf. I, 15 ; II, 9 ; 17 ; 24 ; 25, etc.

⁴ II, 9, 31-32 : « Qu'il vous est facile de fabriquer des mensonges : c'est le seul art où les femmes ont toujours été savantes. »

Cette opinion sur les femmes est manifestement un héritage de la satire, de l'épigramme et de la comédie, laquelle met en scène des courtisanes bien exercées dans ce que Térence nomme l'*ars meretricia*¹. Habiles à mentir, à se parjurer, à tromper, elles ont influencé le portrait des maîtresses élégiaques, dont aucune ne dément par sa conduite cette condamnation générale du sexe féminin².

Une plainte formulée par *Properce*, dans un moment où il se révolte contre l'esclavage de l'amour, met en lumière la nécessité générique de l'inconstance féminine et des mensonges qui la soutiennent. Le poète-amant s'indigne des caprices de sa maîtresse :

*Aut si es dura, nega : sin es non dura, uenito !
quid iuuat et nullo ponere uerba loco ?
Hic unus dolor est ex omnibus acer amanti,
speranti subito si qua uenire negat.*³

Il rêve de relations mieux définies : que les femmes soient résolument inaccessibles (*dura* pouvant ici recouvrir la catégorie des *seuerae*) ou faciles et s'offrant sans détour (*uenito*). Qu'adviendrait-il cependant de ce discours, mimé par l'élégie, qui tente d'ouvrir un accès à la bien-aimée ? Qu'adviendrait-il alors des plaintes visant à l'attendrir ? L'attitude de l'amant déçu, que les vers suivants peignent gémissant (v. 46) et pressant de questions l'esclave qui sert sa cause (v. 49-50), est le comportement type du protagoniste de l'élégie érotique. Ni matrone, ni courtisane, la *puella* crée les occasions de discours par le caractère imprévisible de son comportement. En trompant l'espoir de son amant, en l'abusant, elle lui « donne des mots », en ce sens qu'elle alimente son discours et sa plainte. Il suffit de parcourir les recueils des trois élégiaques pour apprécier la productivité du système : la *fallax domina* remplit parfaitement le contrat que Nason propose à l'élue d'I, 3 ; elle fournit au poète une matière féconde. Il n'est donc pas étonnant que dans l'élégie ovidienne, Nason pourvoie à la bonne exécution du programme qui permet à l'amant d'épancher des larmes, de mêler querelles et prières, bref, de développer, dans la forme et le contenu, le discours de l'*amor deceptus*⁴.

L'*Art d'aimer* ne manque pas de faire écho au jugement misogyne qui anime la poésie élégiaque. Le *praeceptor amoris* y incite ses disciples mâles à tromper allègrement des êtres qui, selon lui, forment dans leur grande majorité une race sans scrupule :

¹ Térence, *Héaut.*, 226.

² Voir C. Charbonnier (1969), p. 451 sqq.

³ *Properce*, II, 22, 43-45 : « Si tu es insensible, dis non ; si tu ne l'es pas, viens ! Quel plaisir y a-t-il à prononcer des paroles qui ne mènent à rien ? C'est de toutes les douleurs la plus amère pour un amant, d'apprendre soudain que celle qu'il attend ne viendra pas. »

⁴ Cf. *Am.*, II, 9, 43-46 ; II, 19, 9, 24 ; *A.A.*, III, *passim*. Voir « Thématique et généricité », chapitres 1, 2 et 3.

*Fallite fallentes ; ex magna parte profanum
Sunt genus ; in laqueos quos posuere cadant.*¹

Ce programmatique *fallite fallentes* ovidien nous avertit que la *puella* est elle-même exposée aux déceptions amoureuses². Certes, les recueils des élégiaques font la part belle aux plaintes inspirées par les roueries féminines, le poète-amant ne cessant de s'en déclarer la victime. Cependant, le badinage amoureux gagne en légèreté, en *uis comica*, à se compliquer de tromperies mutuelles. Ni *Properce* ni surtout *Nason*, l'un et l'autre se définissant comme *semper amans*³, ne s'astreignent à une absolue fidélité, quelque assurance qu'ils en aient donnée à leur maîtresse. Seule l'œuvre de *Tibulle*, plus brève et composée de plusieurs cycles, ne surprend aucune trahison du poète-amant. Dans le recueil de *Properce*, où le poète fait figure de parangon de la fidélité conjugale, le thème est traité plutôt allusivement⁴, exception faite de l'élégie IV, 8, qui toutefois ne peint pas une situation de tromperie, mais un dépit amoureux, une vengeance comiquement mise en échec par la fureur de *Cynthia*. Il n'en va pas de même dans les *Amours*. Avec les élégies II, 7 et 8, *Ovide* compose une petite comédie en deux actes, où *Nason* apparaît dans toute sa perfidie⁵.

Les infidélités avérées ayant pour effet de jeter le discrédit sur les souvenirs les plus tendres, les lettres des *Héroïdes*, quand elles sont motivées par la trahison d'un amant (c'est le cas de huit d'entre elles), trouvent une importante source de pathétique dans ce processus psychologique. Le même effet rétroactif devient, dans le récit des amours de *Nason*, un moyen efficace de l'humour et un révélateur de l'ironie ovidienne. Il ne produit aucun *pathos*, n'affectant pas la psychologie des victimes de l'amant volage, puisque la *puella* dans les *Amours* (comme chez *Tibulle*) est à peine représentée et ne reçoit pas la parole⁶. En revanche,

¹ *A.A.*, I, 643-644 : « Trompez qui vous trompe. Dans la plupart des cas, les femmes sont une race sans scrupule. Qu'elles tombent dans les pièges qu'elles ont tendus ! » Notons que, soucieux d'impartialité, *Nason* donnera le même conseil aux femmes en *A.A.*, III, au nom d'un principe ainsi énoncé (v. 491-492) : *Iudice me fraus est concessa repellere fraudem, / armaque in armatos sumere iura sinunt*. « On peut selon moi opposer la ruse à la ruse, et la loi permet de repousser les armes par les armes. »

² Le prologue des *Remedia amoris* invite d'ailleurs les femmes à trouver elles aussi dans cet ouvrage un remède aux souffrances de l'amour (v. 49-50). Ajoutons que, dans le prologue du livre III de l'*Art d'aimer*, le *praeceptor amoris* semble renier les accusations qu'il portait contre le sexe féminin dans les livres précédents : *Saepe uiri fallunt, tenerae non saepe puellae, / Paucaque, si quaeras, crimina fraudis habent*. « Les hommes trompent souvent, les femmes, sexe délicat, peu souvent, et, en cherchant bien, il n'y a guère de perfidies à leur reprocher » (v. 31-32). C'est certainement une manœuvre de *captatio beneuolentiae* de l'auditoire féminin. C'est aussi une formule programmatique des situations que peignent la plupart des *Héroïdes*. Car si l'élégie masculine met en scène un badinage dont nous étudions ici les ruses, l'élégie féminine prend plutôt des accents pathétiques pour déplorer l'inconstance des séducteurs. Cf. G. Rosati (1992), p. 79 sqq. ; P. Galand-Hallyn (1997).

³ Cf. *Properce*, II, 22 ; *Ovide*, *Am.*, II, 4. Voir p. 37 sq.

⁴ *Cynthia* déplore sa légèreté lorsqu'il la laisse seule tout au long de la nuit, en I, 3 ou II, 29.

⁵ Cf. A. De Caro (2003), p. 182 : « il miglior saggio della persuasione simulatiua negli Amores ».

⁶ Au contraire, nous l'avons vu, l'élégie propertienne se fait l'écho de la plainte ou de la colère que les infidélités du poète-amant inspirent à *Cynthia*.

il s'exerce sur le lecteur : *a priori* soumis au mécanisme de suspension de l'incrédulité qui préside à la lecture d'une fiction, celui-ci est bientôt conduit, par les soins de l'auteur, à suspecter de fausseté le locuteur des *Amours*. Que penser en effet du pacte de fidélité solennellement énoncé en I, 3 :

*Non mihi mille placent, non sum desultor amoris ;
Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris.*¹

après la déclaration de II, 4 :

*Non est certa meos quae forma inuitet amores ;
Centum sunt causae cur ego semper amem*²,

amplement confirmée par l'épisode de la séduction d'une inconnue en II, 2, la révélation d'une liaison avec la coiffeuse de Corinne en II, 8, la confiance faite à Grécinus en II, 10³, etc. ? En dévoilant l'inconstance de son double, Ovide dénonce l'illusion d'une poésie sincère ; il souligne le caractère artificiel des performances oratoires que les élégies mettent en scène. Averti, le lecteur entre dans le jeu que l'auteur lui propose et se prend à guetter les indices de la tromperie. Les élégies II, 7 et 8 sont susceptibles de le guider dans ce plaisant exercice. Ovide y exécute une narration sous la forme de deux discours successifs de Nason, le second apportant des éclaircissements sur la situation et surtout commentant les artifices du premier.

En II, 7, le poète-amant s'adresse à Corinne qui, dit-il, l'accuse à tort de l'avoir trompée avec sa coiffeuse, Cypassis. Il se présente d'abord comme la victime d'une jalousie excessive, engendrant chez sa maîtresse de constants soupçons. Il s'indigne ensuite qu'elle puisse le croire tenté par une liaison avec une esclave, qui plus est une servante dévouée, qui n'aurait pas manqué de le dénoncer. Il conclut en prenant à témoin Vénus et Cupidon de son innocence. La véhémence du ton, les arguments avancés, le serment solennel plaident en sa faveur. Le lecteur crédule est détrompé, lorsqu'en II, 8, Nason, s'adressant cette fois à Cypassis, révèle la réalité de sa faute en évoquant leurs plaisirs furtifs (*iucundo furto*, v. 3) et se félicite du sang-froid qu'il a manifesté face à la colère de Corinne.

¹ *Am.*, I, 3, 15-16 : « Non, je n'aime pas cent femmes, je ne suis pas un voltigeur d'amour ; c'est toi, tu peux m'en croire, qui seras toujours l'objet de mes soins. »

² *Am.*, II, 4, 9-10 : « Ce n'est pas un type de beauté déterminée qui éveille en moi l'amour ; cent motifs font que j'aime toujours. »

³ Éprouver une passion simultanée pour deux femmes, comme Nason le confesse à Grécinus en II, 10, c'est transgresser une loi fondamentale de l'élégie d'amour et mettre à mal les conventions du *seruitium amoris*, ainsi que l'observe A. De Caro (2003), p. 110 sqq. L'auteur reconnaît dans cette infraction le signe d'une vitalité exubérante de l'amant ovidien. Nous-même y avons vu une plaisante illustration du motif élégiaque du *semper amans*. Il est certain que cette vitalité complique le *ludus* et porte sur le devant de la scène la question de la sincérité masculine. Cette question avait été discrètement soulevée chez Properce, à l'occasion des plaintes de Cynthia, qui introduisaient soudain dans l'élégie un point de vue subjectif autre que celui du poète-amant.

Le second discours constitue une véritable explication des moyens de tromperie utilisés par le poète-amant. Nason mentionne pour commencer les signes qui trahissent ordinairement la culpabilité. Avec le *num tamen erubui* ? du vers 7, qui équivaut à une forme négative, il souligne sa capacité de dissimulation, un talent dont Cypassis a manqué, puisque l'émotion a coloré son visage¹. La *lena* d'I, 8 commentait la rougeur soudaine de la *puella* en déclarant que la pudeur n'est utile que si elle est feinte : *uerus obesse solet*². Nason reproche à la servante cette réaction incontrôlée, qui a failli compromettre les heureux effets de sa propre maîtrise. Il vante ensuite l'ingéniosité de sa défense : il a professé devant Corinne un mépris des amours ancillaires³ qu'il désavoue impudemment à grand renfort d'exemples flatteurs, rappelant les rois qui s'éprirent d'une captive (v. 11-14), maintenant qu'il vise à regagner les faveurs de l'esclave. Enfin, en acteur satisfait de sa prestation, il n'a garde de passer sous silence le faux serment qui a parachevé son plaidoyer. Il invite Cypassis à s'en remémorer l'à-propos (v. 17-18), tandis que Vénus est priée d'employer ses pouvoirs à effacer le parjure (v. 19-20).

La rhétorique de la mauvaise foi ne connaît pas de limite. Après avoir démontré à la servante qu'elle ne doit son salut qu'à sa présence d'esprit, Nason, omettant le fait qu'il défendait sa propre cause, ose employer le terme d'*officia* (v. 21) et réclamer sa récompense pour le service qu'il lui a rendu. Comme elle refuse, sans nul doute effrayée par le danger auquel elle vient tout juste d'échapper, cette piètre simulatrice, qui n'a pu s'empêcher de rougir aux attaques de sa maîtresse, est cyniquement accusée de feindre de nouvelles craintes (v. 23). Le perfide la presse de céder à son désir, sous la menace de dénoncer leur relation à Corinne si elle s'entête à lui refuser ses faveurs (v. 25-28).

Cette démonstration exemplaire de la rouerie de Nason mériterait plus ample analyse. Notre rapide observation a mis l'accent sur le sang-froid qui permet au séducteur d'abuser ses victimes en masquant ses émotions, en en simulant d'autres à sa guise⁴. Les discours à Corinne et à Cypassis donnent une parfaite illustration de ce que peut signifier *uerba dare*, « tromper au moyen de mots ». Le poète-amant se montre aussi habile à mentir et à se parjurer

¹ *Am.*, II, 8, 15-16 : *Ut tamen iratos in te defixit ocellos, / uidi te totis erubuisse genis.* « Cependant lorsqu'elle fixa sur toi ses regards courroucés, j'ai vu tes joues se couvrir de rougeur. »

² *Am.*, I, 8, 36 : « Sincère, elle est presque toujours nuisible. »

³ *Am.*, II, 7, 19-22 ; II, 8, 9-10.

⁴ On notera que la fausse indignation de Nason, en *Am.*, II, 7, est une parfaite application du conseil que la *lena* donne à la *puella* coupable, en I, 8, 79-80 : *Et, quasi laesa, prior nonnumquam irascere laeso ; / uanescit culpa culpa repensa tua.* « Et quelquefois, si tu as blessé ton amant, mets-toi la première en courroux, comme s'il t'avait blessée. Étant donné sa prétendue faute, la tienne disparaît. » Nason adopte cette méthode, s'exaspérant

que la gent féminine, réputée experte en la matière. Il produit en outre un tissu d'arguments spécieux adroitement agencés, qui signalent l'élève des rhéteurs. Sa capacité à retourner les arguments et à se contredire quand l'intérêt le commande est remarquable. Il est même assez retors pour satisfaire dans le même temps des visées contradictoires. Ainsi, le second discours nous ayant découvert que Cypassis assistait à la scène précédente et entendait les propos de Nason, il apparaît que l'argument de sa compétence et de son dévouement, développé en II, 7, 23-26¹, était peut-être moins destiné à convaincre Corinne qu'une accointance ne pouvait exister entre sa coiffeuse et son amant, qu'à ménager autant que possible la susceptibilité de la servante-maîtresse en atténuant la brutalité de l'argument précédent².

Tel est le talent de duplicité dont Ovide a pourvu son poète-amant et qu'il dévoile ici pour l'amusement du lecteur. Nous aurons à nous souvenir, au chapitre de la rhétorique, des moyens oratoires que Nason met en œuvre dans son activité de séducteur ; ce sont les mêmes procédés qu'il recommande à ses disciples, lorsqu'il endosse le rôle de *praeceptor amoris*.

2. De la duplicité comme vertu poétique

La trahison, la ruse et le mensonge sont si essentiels à l'amour élégiaque, ils produisent une telle variété de discours, qu'un recueil d'élégies ne saurait exister s'il advenait que les protagonistes de la fiction amoureuse fussent purs de toute intention de tromperie ou parfaitement prémunis contre celles de leurs partenaires. Aussi n'est-il pas surprenant que Nason, enseignant l'art d'aimer dans le respect des conventions élégiaques, veille à instruire les différents acteurs du *ludus* des artifices qui conviennent à leurs rôles respectifs³. Dans le même temps, il garantit l'innocuité du jeu en recommandant aux parties qui s'affrontent une vertu indispensable : l'*indulgentia*, c'est-à-dire, dans le contexte élégiaque, une facilité à pardonner les tours dont on est la victime.

Cette prescription confère au discours didactique ovidien une coloration morale inattendue. M. Labate s'y est intéressé dans un ouvrage consacré à l'étude des rapports que l'*Art*

habilement de la folle jalousie qui conduit Corinne à le harceler aux motifs les plus divers (v. 1-16), avant d'aborder la raison précise de la querelle sur le ton de l'indignation.

¹ *Adde quod ornandis illa est operata capillis / et tibi per doctas grata ministra manus ; / scilicet ancillam, quae tam tibi fida rogarem ? / Quid nisi ut indicio iuncta repulsa foret ?* « Ajoute qu'elle est chargée de te coiffer et que la grande habileté de ses mains te rend son service précieux. Quoi ! je m'attaquerais à une servante si dévouée pour toi ! Qu'y gagnerais-je, sinon d'être tout à la fois repoussé et dénoncé ? »

² C'est ainsi que la *captatio benevolentiae* du discours à Cypassis reprend le compliment sur ses talents de coiffeuse avant de renchérir en suggérant ses talents d'amante : *apta quidem dominae, sed magis apta mihi*.

³ Après avoir étudié la nature du *ludus* érotique dans l'*Art d'aimer*, M. Myerowitz (1985, p. 181) constate avec raison : « *The true coin of the game is words (dare uerba), illusion created by verbal manipulation* ».

d'aimer entretient avec les modèles culturels prévalant dans la société augustéenne¹. L'auteur met en regard les règles qu'Ovide applique à la vie galante et les pratiques sociales d'un monde essentiellement courtisan, dont l'*urbanitas* s'appuie sur certaines dispositions morales que Cicéron attribue au *uir bonus* du modèle éthico-politique proposé dans le *De officiis*. Il s'agit principalement de vertus aimables, comme la douceur, l'affabilité, la bienveillance, etc². Ces vertus, chez l'honnête homme cicéronien, s'articulent au sens du *decorum*³, lequel suppose de se connaître soi-même et de savoir s'adapter avec souplesse aux diverses situations, sans pourtant jamais se trahir, ce qui réclame une qualité supplémentaire : la *constantia*. C'est elle qui, interdisant toute forme de fausseté, garantit la loyauté de l'individu, sa sincérité, sa *simplicitas*⁴.

Un grand nombre des valeurs ci-dessus énoncées sous-tendent l'*ars amatoria* ovidienne. Toutefois il est évident que l'enseignement de Nason ne s'embarrasse d'aucune exigence morale en matière de franchise. L'initiation au badinage amoureux est au contraire un apprentissage de la duplicité. Le contenu didactique de l'*Art d'aimer* révèle en outre, dans certains domaines de la vie galante, un usage singulièrement subversif des vertus de douceur et de souplesse qui honorent le *uir bonus*. Ce sont ces domaines problématiques que nous allons reconsidérer sous l'angle de la généricité, pour en finir avec la thématique de la ruse.

Si l'on admet le principe du jeu érotique (et Ovide prend soin de le soustraire à la juridiction publique en le circonscrivant dans un monde étranger aux lois du mariage), il n'y a rien de scandaleux dans les conseils que Nason dispense en matière d'amour. Le *praeceptor amoris* enseigne avec raison que la relation entre amant et maîtresse, soumise aux caprices du désir et fertile en tromperies de toutes sortes, fondera sa durée sur la capacité de chacun à tolérer les mensonges de son partenaire. L'élegie *mollis* doit donc assurer le triomphe des vertus de douceur. Par convention, le genre refuse de faire place aux humeurs violentes et tend à proscrire les comportements qui offensent les règles de l'urbanité.

Sur ce chapitre, la *puella* reçoit une leçon importante en *A.A.*, III, 499-524. Nason lui commande de toujours réprimer les transports furieux, dont l'expression aurait pour effet de l'enlaidir⁵. Sont ainsi réprouvés la colère (*ira*, v. 501-508), l'arrogance (*superbia*, v. 509),

¹ Cf. Mario Labate (1984)

² *Ibid.*, p. 121-148.

³ *Ibid.*, p. 149-158.

⁴ *Ibid.*, p. 156-157.

⁵ Ailleurs, il interdit aux femmes toute manifestation de mauvaise humeur (*morositas*), quand elles se font coiffer devant leur amant (III, 237-242) ; sur le mode parodique, il évoque l'image tragique d'une servante en sang, versant des larmes sur la chevelure d'une maîtresse odieuse. Il emploie le même ton grandiloquent pour condam-

l'orgueil (*fastus*, v. 511-512), mais aussi la tristesse (*maestitia*), que le *praeceptor amoris* associe aux caractères tragiques :

*Odimus et maestas. Tecmessam diligat Ajax ;
Nos, hilarem populum, femina laeta capit.
Numquam ego te, Andromache, nec te, Tecmessa rogarem
Vt mea de uobis altera amica foret.*¹

La référence à Andromaque et Tecmesse signale la portée métapoétique du précepte. Lorsque Nason refuse de faire la cour à ces austères héroïnes (*numquam rogarem*, v. 519), d'une part, il confirme l'engagement qu'il a naguère contracté avec un genre, en se liant à l'aimable Corinne. D'autre part, il souligne une caractéristique essentielle des amours élégiaques, du moins celles que célèbre le poète-amant : elles n'ont pas vocation à être tristes. La légèreté et la gaieté qui font le charme de la comédie sont également les qualités qui leur conviennent. Cet impératif générique est ici rappelé sous la forme d'une leçon de séduction.

Il est significatif que la raison invoquée par le *praeceptor amoris*, pour condamner les réactions excessives qu'on associe précisément aux personnages de l'épopée et de la tragédie², ne soit pas d'ordre moral mais esthétique. L'*exemplum* mythologique proposé aux lectrices est celui de Pallas rejetant la flûte, après avoir aperçu dans l'eau les déformations qu'elle infligeait à son visage : les questions de généricité relèvent en effet de l'esthétique et non de la morale.

On peut toutefois constater, à la lecture d'Horace énonçant un art poétique dans les termes de l'éthique aristotélicienne ou épicurienne³, que les thèmes moraux se prêtent aisément à l'expression métaphorique d'une réflexion sur la poésie. L'usage a d'ailleurs arrêté un lexique commun aux deux domaines. Il suffit de consulter la liste d'adjectifs appartenant à la sphère de l'*humanitas* et de l'*urbanitas*, établie par M. Labate dans l'ouvrage que nous avons cité (p. 132-133). Parmi les adjectifs qu'il relève, *comis*, *facilis*, *adfabilis*, *indulgens*, *dulcis*, *iucundus*, *lenis*, *suavis*, *amabilis*, *dexter*, *commodus*, *mitis*, *festivus*, *hilarus*, *blandus*, *benignus*, *mollis*, *gratus*, on trouve la plupart des qualificatifs auxquels les élégiaques ont attribué la valeur d'identifiants génériques de la poésie qu'ils pratiquent. La liste de leurs contraires renverrait aussi sûrement à la désignation des genres nobles dans le discours ovidien. En choisissant

ner les effets de la passion du jeu : on perd la maîtrise de soi, on s'emporte, donnant le spectacle de défauts avilissants (*tam turpia crimina*), qui ôtent tout pouvoir de séduction (III, 371-380).

¹ A.A., III, 517-520 : « Nous détestons aussi la tristesse. Que Tecmesse soit aimée d'Ajax ! Pour nous, peuple enjoué, c'est une femme gaie qui nous séduit. Non, jamais, Andromaque, jamais, Tecmesse, je ne demanderais à l'une de vous d'être ma maîtresse. »

² On peut songer à la superbe de la Tragédie en *Am.*, III, 1, contrastant avec la grâce souriante de l'Élégie.

³ Voir à ce sujet A. Deremetz (1995b).

sant d'inscrire l'élégie dans la forme d'un traité didactique et en assignant pour but à l'*Art d'aimer* puis aux *Remèdes à l'amour* le soin de définir les règles du parfait badinage, Ovide – qui n'est certainement pas innocent de l'intention de parodier Horace – exploite toutes les ressources de cette ambivalence lexicale. Plus d'un précepte de Nason doit s'entendre non seulement comme une exigence de civilité, mais encore et surtout comme le rappel d'un principe générique.

Observer la mesure et fuir les excès, selon l'idéal de *mediocritas* qui convient à un genre moyen, telle est la recommandation que le *praeceptor amoris* renouvelle sans cesse à l'intention de ses disciples. Ainsi, il met en garde contre les dangers de l'ivresse, qui rend les mains trop promptes *ad fera bella*, « aux combats féroces ». La mention de la mort d'Eurythion laisse alors entrevoir le spectre de l'épopée : *Aptior est dulci mensa merumque ioco*, conclut-il en faveur de l'élégie¹. La même raison lui fait condamner la rudesse au profit d'une adroite bienveillance (*dextera indulgentia*) : *Asperitas odium saevaque bella mouet*². Haines et guerres cruelles évoquent immanquablement l'intrigue épique ou l'argument des tragédies, et par conséquent les dérives génériques auxquelles exposerait une brutalité incontrôlée des partenaires du *ludus*.

Il nous faut noter, dans le discours de Nason, l'affirmation répétée que le tempérament des femmes porte en germe une menace contre la légèreté élégiaque. Plus exposées que les hommes aux blessures de l'amour :

*Parcior in nobis nec tam furiosa libido ;
Legitimum finem flamma uirilis habet*³,

elles sont aussi les premières à en ressentir les fureurs. On est tenté de rapprocher le *legitimum* qui, dans le distique cité, qualifie l'ardeur masculine de celui qui, en *Am.*, III, 6, caractérise le *nobile flumen*, ce fleuve connu, au cours régulier, que n'est nullement le torrent indiscipliné contre lequel Nason vitupère⁴ ; et, bien sûr, de considérer l'un et l'autre comme faisant écho au *legitimum poema* horatien. On comprend alors qu'Ovide ait donné la parole aux femmes et non aux hommes, dans cette expérience littéraire que les *Héroïdes* réalisent aux frontières du

¹ A.A., I, 592 : « La table et le vin se prêtent mieux au doux badinage. » Ce vers suit une allusion au combat des Lapithes et des Centaures, où périt Eurythion (v. 589-591) – Ovide en donne le récit en *Mét.*, XII, 210-392. Nason réitère ce conseil de tempérance dans son éducation des femmes, en III, 761-768. Pour les contrevenantes, il évoque le risque du viol, cette fois sans référence littéraire.

² A.A., II, 146 : « La rudesse engendre la haine et les guerres cruelles. »

³ A.A., I, 281-282 : « Chez nous, la passion est plus modérée et moins furieuse ; la flamme de l'homme se contient dans les limites prescrites par la loi. »

⁴ Voir *supra*, p. 123-133.

genre élégiaque, en testant ce qu'il peut tolérer de gravité sans perdre sa spécificité de genre moyen. Car les dérèglements du désir féminin sont un terreau pour la tragédie :

*Acrior est nostra plusque furoris habet.*¹

Nason le redit dans le préambule du livre III de l'*Art d'aimer*, juste après avoir rappelé qu'il n'enseigne rien d'autre que les amours légères :

*Nil nisi lasciui per me discutunt amores :
Femina praecipiam quo sit amanda modo.
Femina nec flammas nec saeuos discutit arcus ;
Parcius haec uideo tela nocere uiris.*²

La vulnérabilité féminine est ici illustrée par quelques exemples d'amantes qui s'exposèrent à une fin tragique³, Médée, Ariane, Phyllis, Didon (toutes quatre ayant inspiré à Ovide une *Héroïde*). *Nescitis amare ; defuit ars uobis*, « Vous ne saviez pas aimer ; l'art vous manquait », déclare le *praeceptor amoris*⁴. Cette *ars*, cette technique, faite d'artifices divers, qui intéresse les deux sexes, implique assurément de la part des hommes, quand il ne s'agirait que de préserver la bonhomie de ton requise par l'élégie, un certain usage de la duplicité dans leurs rapports avec le sexe féminin.

C'est au livre II de l'*Art d'aimer* que Nason exprime la nécessité de contenir les fureurs que la jalousie déchaîne chez une maîtresse⁵. Plus terrible que le sanglier en colère, que la lionne allaitant ses petits, que la vipère qu'on foule sans le savoir, telle est la femme qui surprend son amant dans les bras d'une rivale :

*In ferrum flammasque ruit positoque decore
Fertur, ut Aonii cornibus icta dei.*⁶

Les comparaisons animales traduisent la sauvagerie des transports que la jalousie provoque chez une amante. Les vers suivants assimilent sa fureur au délire des Bacchantes. Cependant l'image d'un assaut meurtrier, si étranger à l'univers de l'élégie badine, invite à reconnaître une intention métapoétique dans la mention du dieu d'Aonie. Bacchus, protecteur de la poésie

¹ A.A., I, 342 : « [Leur désir] est plus ardent que le nôtre et comporte plus de folie. » Parmi les exemples mythologiques qui conduisent à l'énoncé de cette loi, figurent ceux de Médée (v. 336) et de Phèdre (v. 338), toutes deux auteurs d'une lettre des *Héroïdes*.

² A.A., III, 27-30 : « Je n'enseigne que les amours légères. Je vais apprendre aux femmes comment elles se font aimer. La femme ne sait pas écarter les feux et les flèches cruelles de l'amour ; je constate que ces traits sont moins redoutables aux hommes. »

³ *Ibid.*, 33-40.

⁴ *Ibid.*, 41-42. Dans les *Héroïdes* simples où le ton se fait plus grave, P. Galand-Hallyn (1997, p. 212 sq.) oppose justement le plaidoyer sincère des épistolières livrées à leur passion, discours sans « art » et voué à l'échec, au discours efficace de leur séducteur, conçu selon les règles de l'*ars amatoria*.

⁵ A.A., III 373-424.

⁶ *Ibid.*, 379-380 : « Elle se rue sur le fer et la flamme et, laissant là les bienséances, se laisse emporter, comme frappée par les cornes du dieu d'Aonie. » (Trad. D. Robert.)

dramatique, apparaît ici comme l'inspirateur de la tragédie. Sous l'influence d'une passion jalouse, oubliant les convenances (*posito decore*), comprenons au mépris des conventions génériques, la *puella* élégiaque tend à se comporter en héroïne tragique. Il importe donc, dans l'intérêt du *ludus*, que son partenaire amoureux ménage sa susceptibilité en lui cachant ses infidélités¹. Car l'usage élégiaque n'impose nullement d'être fidèle :

*Nec mea uos uni damnat censura puellae ;
Di melius ! uix hoc nupta tenere potest.
Ludite, sed furto celetur culpa modesto.*²

Mais si sa faute vient à être connue, l'amant coupable devra joindre le mensonge à la dissimulation : *Illa, licet pateant, tu tamen usque nega*, « Même si tes actes éclatent au grand jour, nie-les jusqu'au bout » (v. 410). L'étude des élégies II, 7 et 8 des *Amours* nous a donné un exemple des discours qu'engendre cette situation.

L'insistance d'Ovide à relever, chez la femme, les dérèglements qui compromettent la légèreté des jeux érotiques³ et son parti pris d'en illustrer les manifestations en puisant dans une matière mythologique, principalement transmise sous la forme de tragédies ou d'épisodes épiques à tonalité tragique, nous font regarder le caractère féminin comme le premier facteur psychologique de dérive générique dans la poésie élégiaque⁴. Il n'empêche que l'*Art d'aimer* veille également à soumettre la jalousie masculine aux normes de l'*urbanitas*, dont l'élégie fait sa loi. À l'instar du centaure Chiron poliçant le farouche Achille aux accents de la lyre – *animos placida contudit arte feros*⁵ –, Nason emploie son *ars*, elle-même *placida*⁶, à dompter la sauvagerie de tous ceux qu'il façonne aux usages de l'*amor lascivus*.

¹ Notons que Nason donne le conseil inverse et invite ses disciples à publier leurs infidélités quand le badinage s'essouffle par manque d'ardeur de la *puella* (*Ibid.*, 425-492). C'est que l'art est affaire de dosage.

² *Ibid.*, 387-389 : « Non que je veuille vous condamner à n'avoir qu'une maîtresse. Juste ciel ! C'est à peine si une femme mariée peut suivre cette conduite. Amusez-vous, mais que la discrétion de vos écarts fasse ignorer votre faute. »

³ Outre les passages de l'*Art d'aimer* auxquels nous avons fait référence, citons les vers 55-68 du prologue des *Remèdes à l'amour*.

⁴ Parmi les héroïnes que Nason mentionne dans le prologue des *R.A.*, figurent à nouveau Phyllis, Didon, Médée, Phèdre. Ces amantes qui n'ont pas su éteindre une flamme cruelle (*saevas extinguere flammis*, v. 53) sont les épistolières des *Héroïdes* II, VII, XII, IV. C'est un des enjeux du recueil : contenir dans une forme élégiaque, sans contrevenir aux lois du genre, une matière passionnelle débordante.

⁵ *A.A.*, I, 12 : « au moyen de cet art paisible, il dompta son âme farouche. »

⁶ C'est ainsi qu'il qualifie la poésie élégiaque en *A.A.*, III, 545, dans un contexte où il affirme l'aptitude des poètes à faire de bons amants. Cet art aimable convient au dieu épris de paix, auprès de qui Nason défend ses *Remèdes à l'amour*, conçus pour délivrer les victimes d'une flamme cruelle (*R.A.*, 1-40). Dans ce traité, il dénonce les méfaits de la jalousie en s'appuyant principalement sur les exemples de Ménélas et Achille (v. 773-784) : avec ces héros homériques, c'est l'épopée qui se trouve placée sous le signe de la vengeance amoureuse.

Nous avons évoqué la condamnation de l'*asperitas*, au livre II de l'*Art d'aimer*¹. Il se trouve que la leçon du *praeceptor amoris* s'achève sur le rappel d'un épisode des *Amours* :

*Me memini iratum dominae turbasse capillos :
Haec mihi quam multos abstulit ira dies !²*

C'est une allusion à l'élégie I, 7, où Ovide livre parodiquement son double aux excès du *furor* tragique, avant de ramener l'argument aux proportions d'un sujet élégiaque³. L'ironie du récit préserve l'identité générique de ce poète-amant, qui prétend s'être, dans sa folie, conformé aux modèles d'Ajax ou d'Oreste. Ce n'est pas cette pratique de l'ironie, mais une attitude tout aussi duplice, que l'*Art d'aimer* prescrit au *iuuenis* pour le tenir à l'abri des transports furieux. Rester courtois suppose en effet une complaisance parfois coupable. Nous laisserons de côté pour l'instant l'illustration que Nason en fournit lui-même en *Am.*, III, 14, lorsqu'il permet à Corinne de le tromper à sa guise, du moment qu'elle le laisse ignorer ses fautes (nous reviendrons sur cette élégie au chapitre de l'illusion). Voyons plutôt les conseils de conduite qu'il adresse, en tant qu'expert, aux hommes pourvus d'une maîtresse infidèle. Deux textes abordent cette question : un exposé didactique, extrait du livre II de l'*Art d'aimer*, prescrit à l'amant de supporter patiemment un rival (v. 535-600) ; il renouvelle un propos que Nason tenait déjà en *Am.*, III, 4.

Cette élégie III, 4, que nous examinerons d'abord, n'est pas animée par une intention morale, mais par le souci de définir le point d'équilibre de l'intrigue élégiaque. Adressée à un *durus uir*, un jaloux qui impose à sa compagne une garde constante, elle prend tout son sens quand on la rapproche de la pièce II, 19, avec laquelle elle forme diptyque. *Am.*, II, 19 est directement inspirée de la scène que Tibulle a imaginée en I, 6 : le poète-amant y reproche au compagnon de Délia son incapacité à surveiller efficacement celle qu'il lui avoue être sa maîtresse, avant de s'offrir à le faire à sa place. Ovide se livre à un exercice de réécriture en reprenant le comique de situation d'une conversation « à cœur ouvert » avec le mari de la *puella*. Il détourne une expression (*me quoque seruato*, au vers 16), par laquelle Tibulle demandait à l'époux imprévoyant de bien vouloir le préserver lui-même, en empêchant Délia d'être infidèle. Nason fait, pour sa part, la demande suivante :

*Si tibi non opus est seruata, stulte, puella,
At mihi fac serues, quo magis ipse uelim.⁴*

¹ Voir p. 304.

² *A.A.*, II, 169-170 : « Je me souviens que, dans un moment de colère, je mis en désordre les cheveux de ma maîtresse : de combien de beaux jours cette colère me priva ! »

³ Voir *infra*, p. 326 sqq.

⁴ *Am.*, II, 19, 1-2 : « Insensé, si ce n'est pas pour toi que tu as besoin de surveiller ta belle, du moins surveille-la pour moi, afin de me la faire désirer davantage. »

Il ne s'agit plus d'abuser de la stupidité d'un rival, mais d'enseigner à un acteur mal instruit de son rôle les règles du *ludus* élégiaque, de lui rappeler que le désir en est le moteur psychologique et que la satiété tue le désir¹. Aussi Nason administre-t-il au *uir* trop complaisant quelques conseils, inspirés des reproches et aveux que *Tibulle* faisait au mari de *Délia*² ; il lui importe de rassembler les conditions de prospérité de l'élégie, d'assurer le lieu et la matière des stratagèmes qu'elle met en scène – *locum nostris materiamque dolis*, v. 44. Car c'est alors que le discours élégiaque sera florissant, le poète-amant étant en mesure de *bene uerba dare* (v. 50), de faire la preuve de son habileté oratoire. Sinon, rien à faire :

*Iamque ego praemoneo ; nisi tu seruare puellam
Incipis, incipiet desinere esse mea.*³

L'élégie III, 4 semble au premier abord une palinodie de II, 19. Nason s'adresse à un archétype du gardien impitoyable, qui ne consent aucune liberté à la *puella*, pour lui démontrer la vanité et la stupidité de sa rigueur. Il apparaît cependant que ce nouveau raisonnement se fonde sur le principe énoncé en II, 19, qui veut que l'on fuie ce qui est offert et que l'on recherche ce qui est interdit. Quel que soit son physique, assure Nason, trop bien garder une femme, c'est la rendre désirable (v. 25-28). Il n'y a donc pas de contradiction théorique entre les deux discours qu'il soutient. Au contraire, ils se complètent, puisque le second met l'accent sur un élément aussi indispensable que l'obstacle à la vitalité du genre : l'assurance que les stratagèmes qu'il impose ont de bonnes chances d'en triompher. On sait en effet qu'un amant ne doit pas seulement craindre, qu'il a pareillement besoin d'espérer (II, 19, 5). Dans le cas d'une extrême surveillance, l'espoir demeure car :

*Nec custodiri, ni uelit, ulla potest,
Nec corpus seruare potes, licet omnia claudas.
Omnibus occlusis, intus adulter erit.*⁴

En affirmant qu'aucun gardien ne peut contraindre une belle, Ovide s'inspire d'une élégie de Propertius, où le poète-amant déplorait les infidélités de Cynthia :

*Quos igitur tibi custodes, quae limina ponam
quae numquam supra pes inimicus eat ?
Nam nihil inuitae tristis custodia prodest :*

¹ Cette loi s'énonce au v. 26 *Quod sequitur, fugio ; quod fugit, ipse sequor*, selon la formule consacrée par la tradition érotique. Voir p. 45, n. 3.

² *Ibid.*, 27-32. Il doit tenir sa porte fermée quand vient le soir (*Tibulle*, I, 6, 33-34), s'inquiéter des aboiements de chiens dans le silence de la nuit (*Ibid.*, 31-32) craindre les raisons qui poussent sa compagne à faire lit à part (*Ibid.*, 35-36).

³ *Ibid.*, 47-48 : « Dès maintenant je te préviens : si tu ne commences pas à mieux surveiller ta belle, elle commencera à ne plus être la mienne. »

⁴ *Am.*, III, 4, 6-8 : « Aucune femme ne peut être gardée malgré elle et tu ne peux préserver le corps, même avec tous les verrous : tu auras tout barricadé et l'amant sera là. » Même thème en *Am.*, II, 3, 15-16.

*quam peccare pudet, Cynthia, tuta sat est.*¹

Am., III, 4 n'offre pas le même contexte d'énonciation. Les sentiments de Nason ne sont pas en cause et rien dans le poème n'autorise à supposer qu'il ait quelque visée sur la compagne du *durus uir*. Il parle plutôt en *praeceptor amoris*, mieux, en dramaturge². Il s'agit en effet d'insister sur la souveraineté de la volonté féminine et d'assigner ainsi à la *puella* un rôle primordial dans la comédie élégiaque. Elle ne serait pas une partenaire du jeu, si elle se trouvait réduite au rôle passif d'objet convoité et jalousement gardé. En rappelant au mari que sa femme est un sujet désirant et qu'elle jouit d'une liberté incontrôlable, Nason n'apaise pas les craintes du gardien soupçonneux. Il lui enseigne qu'avec ou sans l'accord de son mari, la *puella* est vouée au badinage amoureux et qu'elle s'emploiera à duper le jaloux, s'il l'empêche de vivre à sa guise.

A.A., II, 535-600 confirme l'intérêt métapoétique de ce discours. Le *praeceptor amoris* y aborde la question de la conduite à tenir envers un rival, en des termes qui manifestent un conflit d'intérêt entre le poète et l'amant. Le conseil qu'il prodigue à ses lecteurs est en substance le même qu'il adressait à l'homme d'*Am.*, III, 4 : *riualement patienter habe*, « souffre avec patience un rival »³. La tâche est rude, *difficilis labor* (v. 538) ! Nason avoue d'ailleurs qu'il est lui-même trop faible pour suivre ses propres conseils et mentionne certaine scène qu'il fit à sa maîtresse, après avoir surpris un échange de baisers, où le lecteur reconnaît sans peine une allusion à *Am.*, II, 5⁴. Néanmoins il exhorte ses disciples à agir avec plus d'habileté qu'il n'en eut :

¹ Properce, II, 6, 37-40 : « Quels surveillants t'imposer ? Quel seuil, quelle barrière infranchissable opposer à l'ennemi ? La surveillance que l'on inflige à une femme lui est odieuse et ne sert à rien : celle que la pudeur retient, Cynthia, est suffisamment à l'abri de toute faute. »

² E. Fantham (2001, p. 201) écrit à propos du v. 37 : « *rusticus est nimium, quem laedit adultera coniunx* : « [it] may be a good line for a Praeceptor amoris: it is not a motto for personal love elegy ; with such inversion of the romantic code, the genre itself must perish. ». Il nous semble justement que le caractère général de l'énoncé – on y trouve une seule première personne du singulier, un *uidi* au vers 13, qui ajoute à la démonstration de Nason l'argument d'un fait observé, et quelques premières personnes du pluriel, témoignant de ce qu'il a expérimenté par lui-même les lois de la psychologie amoureuse qu'il énonce – invite à une lecture métapoétique : Nason décrit une « fatalité » générique et défend sa matière poétique plutôt que ses intérêts propres. Sur ce point, notre lecture diffère de celle de M. Labate, qui voit dans le *uir* d'*Am.*, III, 14 un rival de Nason (1984, p. 104-105). Le rapprochement que nous avons opéré avec *Am.* II, 19 ne nous paraît pas contrarier notre position. Car ni l'une ni l'autre de ces apostrophes au *uir* n'inscrit l'interlocution dans un récit suivi des amours de Nason. II, 19, en clôture de livre, interrompt l'histoire de Corinne (brusquement rejetée dans un passé révolu) pour donner un bref mode d'emploi de la mise en intrigue selon les normes élégiaques. III, 4 est une énonciation sans ancrage diégétique dans les *Amours*. Ce trait montre assez l'intention métapoétique qui a présidé à la composition des poèmes. Il s'agissait pour Ovide de définir les modalités des échanges qui s'opèrent dans l'élégie, de situer la tension idéale de l'action dans un juste milieu entre les excès que figurent le comportement trop libéral du mari de II, 19 et celui trop répressif du mari de III, 4. Le rapprochement de ces deux élégies conduit A De Caro (2003, p. 192) à une conclusion similaire.

³ *A.A.*, II, 539.

⁴ Voir p. 326 sqq.

... *Barbaria noster abundat amor.*
Non semel hoc uitium nocuit mihi ; doctior ille,
*quo ueniunt alii conciliante uiro.*¹

Son incitation à la complaisance s'achève par une formule essentielle pour notre enquête : que chacun laisse à sa maîtresse la faculté de le tromper,

*Peccent, peccantesque uerba dedisse putent.*²

Donner le change aux hommes qui la considèrent comme leur propriété, telle est en effet la fonction de la *puella* dans le mécanisme de l'intrigue élégiaque. On comprend qu'il soit impossible au protagoniste des aventures érotiques de s'en accommoder sans tourment, et l'ancien amant de Corinne en témoigne. Mais un traité exposant systématiquement les règles génériques de l'élégie ne peut manquer de souligner la nécessité de cette loi. À la perfidie des unes, il faut donc ajouter l'indulgence duplice des autres, pour obtenir les ingrédients du jeu sans gravité dont le poème élégiaque fait son sujet³. En *Am.*, III, 4, selon un procédé de dénudation cher à Ovide, ce jeu est précisément dévoilé au mari sévère, qui se voit invité à y participer en toute sérénité :

Si sapis, indulge dominae uultusque seueros
*Exue nec rigidi iura tuere uiri...*⁴

Ce sera le parfait triomphe des vertus de douceur dont l'élégie badine aime à se parer.

Défendre le système élégiaque dans un discours adressé à celui qui en est indéniablement la victime est une entreprise retorse ; la complaisance recommandée à ce mari, s'il vient à être trompé, est moralement peu défendable. Mais l'argumentation de Nason atteint un sommet d'immoralité, lorsqu'il conclut, en des termes qui seraient mieux venus dans la bouche de la *lena* d'I, 8⁵ :

Et cole quos dederit (multos dabit) uxor amicos.
Gratia sic minimo magna labore uenit ;
Sic poteris iuuenum conuiuia semper inire

¹ *Ibid.*, 552-554 : « Notre amour est plein d'exigences barbares ! Ce n'est pas une seule fois que ce défaut m'a nuï. Plus habile est celui qui, amant conciliant, souffre que d'autres aillent chez sa belle. »

² *Ibid.*, 558 : « Qu'elles vous trompent et, en vous trompant, s'imaginent vous avoir dupés. »

³ Nason rappelle précisément au terme de ce passage que les règles qu'il énonce sont celles d'un jeu, sans lien avec la réalité du mariage : *nihil hic nisi lege remissum / luditur ; in nostris instita nulla iocis*. « On ne badine pas ici sur ce que la loi défend. À nos jeux n'est mêlée aucune robe de matrone. » (v. 599-600).

⁴ *Am.*, III, 4, 43-45 : « Si tu es sage, montre de l'indulgence pour ta maîtresse, dépouille ton visage sévère, ne te prévaux pas des droits rigides du mari ... »

⁵ Ses propos faisaient écho à ceux de la *lena* dès avant cette chute scandaleuse, lorsqu'il justifiait une débauche particulière par la corruption générale qui sévit à Rome (*Am.*, I, 8, 42 / III, 4, 38-40), assurait qu'une belle ne peut demeurer chaste (*Am.*, I, 8, 43 / III, 4, 41-42) ou qualifiait de *rusticus* quiconque ignore ou condamne le badinage amoureux (*Am.*, I, 8, 44 / III, 4, 37).

*Et, quae non dederis, multa uidere domi.*¹

Certes, ce n'est pas la première fois que le poète tient le langage de la corruptrice dont il a naguère reconnu les talents oratoires (en I, 8, 20, il déclarait : *Nec tamen eloquio lingua nocente caret*, « et sa langue ne manque pas d'éloquence pour nuire »²). N'a-t-il pas prodigué à la *puella* de l'élégie II, 19 les conseils de séduction que la perfide entremetteuse avait précisément adressés à Corinne, initiant ainsi un enseignement qui sera repris et développé au livre III de l'*Art d'aimer* ? Nous avons vu dans ce discours un procédé réflexif mettant en lumière certains mécanismes de l'intrigue amoureuse. Mais est-il concevable que Nason trahisse les valeurs élégiaques au point de vanter les profits qu'on peut tirer des amours adultères ? Notre système herméneutique échoue à rendre compte d'une recommandation que le code générique ne semble pas justifier. Car, si le mari complice et vénal est une figure de la poésie iambique ou satirique³, on ne le rencontre pas dans l'élégie romaine, où la cupidité est l'apanage de l'objet d'amour. Du moins pouvons-nous observer que le *uir* d'*Am.*, III, 4 n'est ni plus ni moins incité à se montrer vénal que le gardien Bagoüs des élégies II, 2 et 3. Aussi relierons-nous ces propos de Nason à une constante de l'intrigue élégiaque : les opposants du poète-amant sont systématiquement réputés incarner les valeurs matérielles que le protagoniste méprise au nom de l'amour et de la poésie.

Avant de conclure, il nous faut remarquer que les derniers distiques d'*Am.*, III, 4 projettent un éclairage inquiétant sur le passage de l'*Art d'aimer* dont nous avons rapproché le poème. En *A.A.*, II, 553-554, après avoir avoué son incapacité, en tant qu'amant, à contenir la jalousie que lui inspirent les frasques de sa maîtresse, Nason déclare : *doctior ille, quo ueniunt alii conciliante uiro*. Bien qu'il ne soit pas ouvertement question d'intérêt matériel, ce propos évoque les conseils cyniques que reçoit le *uir* des *Amours*. Or Nason ne s'adresse plus, cette fois, à l'ennemi qu'il faut réduire, mais au jeune amant qu'il forme à la galanterie. Comment devons-nous comprendre une telle infraction au code élégiaque ? En définitive, il est probable qu'ici comme en *Am.*, III, 4, Ovide ait surtout sacrifié au goût de la provocation, sans doute

¹ *Am.*, III, 4, 45-48 : « Et cultive les amis que te donnera ta femme (elle t'en donnera beaucoup). Tu te concilieras ainsi de grandes sympathies sans te donner grand mal ; ainsi tu pourras participer à toutes les fêtes de la jeunesse et voir ta maison pleine de cadeaux qui ne viendront pas de toi. »

² Aussi bien chez Properce (IV, 5) que chez Ovide, ces talents valent à la *lena* le privilège d'un long discours rapporté. En ce qui concerne la *lena* ovidienne, A. De Caro, dont la réflexion porte sur la persuasion dans l'élégie érotique, marque l'importance qu'il accorde au poème I, 8 des *Amours*, où ses propos sont rapportés, en le considérant comme un second *proœmium* (p. 88). Situé au centre du livre I, il occupe en effet la position de « *proemio nel mezzo* », selon l'expression de G. B. Conte (« Proems in the middle », YCS 29, 1992, p. 147-159).

³ Cf. M. Labate (1984), p. 104 et n. 83, où l'auteur mentionne, entre autres références, Horace, *O.*, III, 6, 29-32 et *S.*, II, 5, 75-76, dont Ovide a pu s'inspirer (voir ci-après).

aussi au plaisir de l'allusion littéraire. En effet, celui qui présente lui-même sa maîtresse à d'autres hommes est à la fois habile (c'est un des sens de *doctus*) et savant, dans la mesure où il paraît instruit de certain conseil que Tirésias adresse à Ulysse, dans la satire d'Horace (*S.*, II, 5). Au héros soucieux de réparer la perte de ses biens, le devin a commandé de ne ménager aucun moyen pour détourner les héritages à son profit. Il envisage soudain une situation qui se rapporte à notre étude :

*Scortator erit : caue te roget ; ultro
Penelopam facilis potiori trade.*¹

N'est-ce pas sous l'influence du Tirésias horatien que Nason risque une suggestion incongrue, dans un moment où il endosse le rôle de *uates*, de poète inspiré, et donne à son discours un tour didactique ?

C'est précisément à la nature de la pratique didactique que M. Labate² impute l'incongruité du précepte qui nous occupe. Si les réalisations les plus parfaites du point de vue de l'instance didactique se révèlent incohérentes du point de vue du système élégiaque, c'est que, dit-il, « en dernière analyse, l'exemple extrême ne sert que s'il peut être nié au profit de la validité générale du système ». En effet, « le discours didactique procède par avancées et reculs, sonde d'abord le terrain puis définit les frontières de l'espace élégiaque ; pour les fixer, il propose une grammaire du comportement galant (paradigmes, usages et exceptions) et surtout il fournit les règles qui servent à construire un modèle culturel cohérent, fait de rapports et d'équilibres, de compatibilité interne. » Il conclut donc, dans un sens qui nous agré, que tout le développement d'*A.A.*, II sur l'utilité de supporter patiemment un rival ne tend qu'à persuader le lecteur qu'il doit modérer les manifestations de sa jalousie.

Nous avons insisté, quant à nous, sur le fait que cette exhortation répond à une contrainte générique. L'élégie érotique ayant besoin d'une *puella fallax*, il est entendu qu'elle ne conserve sa grâce particulière qu'à la condition que l'amant tempère ses réactions. Il se gardera donc des comportements funestes, qui sont le lot de la tragédie et de l'épopée. Mais il fuira aussi – nous le découvrons aux v. 561-592 – le grotesque ou l'obscénité, dont la farce mythologique de Vulcain emprisonnant Vénus et Mars dans ses filets fournit un exemple illustre. En invitant ses disciples à se garder d'éclats si peu profitables, Nason éloigne de l'élégie le risque de bouffonneries telles qu'on en trouve dans les mimes³. L'esthétique élé-

¹ Horace, *S.*, II, 5, 75-76 : « Est-il coureur de femmes ? garde qu'il n'ait à te prier, prends les devants, livre com-
plaisamment Pénélope à qui l'emporte sur toi. »

² *Ibid.*, p. 106.

³ Cf. *Tr.*, II, 497 : *mimos obscena iocantes*, « les mimes aux plaisanteries obscènes ».

giaque, dans la mesure où elle souscrit à l'idéal de la *mediocritas*, est faite d'élégance et de subtilité. La position ironique du poète-amant, victime clairvoyante des roueries de la *puella*, la duplicité dont témoigne sa complaisance, en sont le meilleur garant.

• **Sibi uerba dare : l'illusion féconde**

En *Am.*, II, 2, Nason s'adresse au gardien trop zélé d'une *puella* dont il a entrepris la conquête. Il cherche à le convaincre du peu de profit qu'il y aurait à dénoncer cette liaison à son maître. C'est dans ce contexte que se rencontre l'unique occurrence chez Ovide de *uerba dare* en emploi réfléchi :

*Seu tepet, indicium securas perdis ad aures ;
Siue amat, officio fit miser ille tuo.
Culpa nec ex facili quamuis manifesta probatur ;
Iudicis illa sui tuta fauore uenit.
Viderit ipse licet, credet tamen ille neganti
Damnabitque oculos et sibi uerba dabit.¹*

La question se pose de savoir s'il faut investir ce *sibi uerba dare* d'une valeur significative, dans la mesure où il ne s'applique pas au protagoniste de l'élégie mais à celui qui fait ordinairement office d'anti-héros, le *uir*, amant en titre ou mari, personnage affublé de toutes les tares aux yeux du poète-amant. Cet homme d'*Am.*, II, 2, si complaisant à se laisser berner n'est-il pas le symbole de la stupidité qui affecte traditionnellement les maris du répertoire comique² ? Possible. Mais il est aussi un amant (*siue amat*, v. 54). À ce titre, rien ne s'oppose à ce que nous voyions dans le comportement que Nason lui prête la projection d'une réaction qui pourrait être la sienne en pareille circonstance³. L'hypothèse semble confirmée par une déclaration du poète-amant à sa maîtresse en *Am.*, III, 14. Voici comment il lui conseille d'agir, s'il vient à la surprendre en flagrant délit :

*Quae bene uisa mihi fuerint, bene uisa negato ;
Concedent uerbis lumina nostra tuis.
Prona tibi uinci cupientem uincere palma est ;
Sit modo « non feci » dicere lingua memor.
Cum tibi contingat uerbis superare duobus,*

¹ *Am.*, II, 2, 53-58 : « S'il est tiède, ses oreilles sont indifférentes et tu perds ton temps avec ta dénonciation ; s'il aime vraiment, ton bon office le rend malheureux. D'ailleurs, si flagrante soit-elle, la faute est difficile à prouver ; l'accusée est tranquille, le juge est favorablement disposé. Aurait-il tout vu lui-même, il ajoutera foi aux dénégations, condamnera le témoignage de ses yeux et se donnera le change à lui-même. »

² Le *stultus uir* du mime par exemple (Cf. Ovide, *Tr.*, II, 500), dont le mari de l'élégie n'est parfois pas très éloigné (Cf. Tibulle, I, 6).

³ La réversibilité des situations et des statuts dans le recueil des *Amours* apparaît pleinement à l'occasion de deux banquets : Nason, en II, 5, se trouve dans une position similaire à celle qu'occupait le *uir* en I, 4.

Etsi non causa, iudice uince tuo !¹

Dans les deux cas envisagés, il est question d'un déni de la réalité, marqué par le refus de croire au témoignage des yeux et l'adhésion aberrante aux mensonges de la *puella*. Cette opération volontaire, qui s'accompagne, dans le premier extrait, d'un exercice verbal d'auto-persuasion, suggéré par l'expression *sibi uerba dare*, « se donner le change », est présentée comme la conséquence de la prévention du juge en faveur de la coupable (II, 2, 56 ; III, 14, 50), disposition évidemment inspirée par l'amour. L'amant qui juge sans retenir la preuve des faits est victime de cet égarement de l'esprit, *error*, que les moralistes désignent comme un effet de la passion et qui porte les hommes à sacrifier à leurs désirs la vérité et la raison. Dans cet homme tant asservi à son objet d'amour qu'il est prêt à toutes les compromissions pour le conserver, il est permis de reconnaître l'amant que l'élégie met en scène.

1. Un texte de référence

Au livre IV du *De rerum natura*, Lucrèce brosse une peinture saisissante des maux qui affectent la douceur de l'amour². Il décrit en particulier la tension du désir et les obsessions qu'elle engendre. L'amant est incapable de se détourner de la pensée de l'aimé³. Sa passion se repaît des images qui le hantent (*pabula amoris*, v. 1063), son désir s'exaspère, sans trouver d'apaisement durable dans l'union charnelle, insuffisante à le combler. Ainsi erre-t-il en proie au mal invisible qui le ronge⁴.

Les affres d'une quête impossible s'aggravent d'autres tourments que Lucrèce consigne. Ce sont tantôt les remords que l'amant éprouve lorsqu'il prend conscience de s'être perdu dans une existence vouée à l'oisiveté et à la débauche, tantôt les craintes que la jalousie lui inspire, craintes fondées sur des indices aussi incertains qu'une parole ambiguë, un regard supposé, la trace d'un sourire⁵.

¹ *Am.*, III, 14, 45-50 : « Ce que j'aurai vu, bien vu, nie que je l'aie bien vu et le témoignage de mes yeux cédera devant tes paroles. Ce sera pour toi un triomphe facile que de vaincre un homme qui désire l'être. Que ta langue seulement se souvienne de dire : " Je n'ai rien fait ." Puisque tu as la chance de pouvoir l'emporter en si peu de mots, triomphe, sinon par ta cause, du moins par ton juge. »

² Lucrèce, *DRN*, IV, 1058-1191.

³ *Ibid.*, 1061-1062.

⁴ *Ibid.*, 1075-1120. L'explication de l'insatisfaction inhérente au désir amoureux se fonde sur la théorie des *simulacra*. Ces images subtiles qui s'échappent des corps sont à l'origine du désir, mais leur nature inconsistante empêche qu'elles puissent le combler. On peut aisément assouvir le désir d'eau et de pain par une simple absorption. *Ex hominis uero facie pulchroque colore / nil datur in corpus praeter simulacra fruendum / tenuia, quae uento spes raptast saepe misella*. « Mais d'un beau visage et d'un teint frais, rien ne pénètre pour réjouir le corps, hormis les simulacres ténus, espoirs souvent emportés par le vent, pauvrets ! » (v. 1094-1096).

⁵ *Ibid.*, 1135-1140.

Un degré supplémentaire est atteint dans l'égarement quand le désir aveugle l'amant au point qu'il passe outre tous les défauts physiques ou moraux de sa belle. Lucrèce rend compte de cette folie en parodiant longuement les grâces du discours amoureux qui, au mépris du jugement commun, orne des charmes les plus exquis les laideurs avérées¹.

Dans la diversité de ses acceptions, le mot *error* est propre à recouvrir les différentes manifestations de l'amour stigmatisées par le disciple d'Épicure : incertitude de ce que l'on recherche, troubles de l'esprit, qui se traduisent par la perte du discernement, le rejet de la raison, une complaisance aux illusions perceptible au travers du langage. Autant de traits caractéristiques des amants dont la voix s'élève dans la poésie élégiaque. La dénonciation lucrétienne des méfaits de la passion s'achève d'ailleurs sur la satire d'une scène emblématique du genre, la plainte d'un amant éconduit pleurant à la porte de sa bien-aimée. Le chantre du matérialisme s'est plu à ridiculiser les illusions de l'amant, en donnant à son exclusion une raison des plus triviales : la belle inflexible souffre de flatulence.

*Quem, si, iam ammissum, uenientem offenderit aura
una modo, causas abeundi quaerat honestas,
et meditata diu cadat alte sumpta querella,
stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi
plus uideat quam mortali concedere par est.*²

2. L'error dans la poésie élégiaque

La génération élégiaque n'a nullement infirmé l'analyse de Lucrèce. Tout en revendiquant pour eux-mêmes le programme de paresse et de turpitudes dans lequel le poète voyait une marque de l'égarement auquel conduit la passion amoureuse, ni *Tibulle*, ni *Propertius*, ni *Nason* ne contestent que l'amant soit le jouet d'illusions qui le bercent ou le déchirent. Ils se proclament au contraire abusés par le dieu qui les asservit. On trouve même chez *Propertius* *error* dans un emploi métonymique, pour désigner le nouvel amour dont *Gallus* a rendu son ami témoin³. Chez *Ovide*, *Error*, l'illusion, est avec *Blanditiae* et *Furor*, les Caresses et la Passion furieuse, désigné comme indispensable au triomphe de l'Amour :

*His tu militibus superas hominesque deosque ;
Haec tibi si demas commoda, nudus eris.*⁴

¹ *Ibid.*, 1160-1170. Voir *infra*, p. 384 sq.

² *Ibid.*, 1180-1184 : « Toutefois, s'il était reçu, dès le premier effluve il chercherait pour fuir une excuse honorable. Adieu, l'élégie profonde et longtemps méditée : il maudirait sa sottise d'avoir à la belle prêté plus qu'il ne convient d'accorder à une mortelle. »

³ *Propertius*, I, 13, 35 : *Quae tibi sit felix, quoniam nouus incidit error*. « Puisse-t-elle te porter bonheur, puisqu'une nouvelle folie s'abat sur toi. »

⁴ *Am.*, I, 2, 37-38 : « Voilà les soldats avec lesquels tu soumets les hommes et les dieux : privé de tels auxiliaires, tu serais sans pouvoir. »

D'ailleurs le souci du Nason des *Remèdes à l'amour* est de mettre ses lecteurs en garde contre les ruses que l'esprit malade oppose à la voix de la raison, lorsqu'elle le presse de guérir d'une passion malheureuse : *Verba dat omnis amor*, « l'amour paie toujours de mots » (v. 95).

L'*error*, qui, de leur propre aveu, gouverne les protagonistes de l'élégie, se manifeste dans leur appréciation des événements qui les affectent, selon un double processus que les vers de Lucrèce laissent entrevoir. Le poète évoquait d'une part les craintes suspicieuses qui harcèlent l'amant (cf. *DRN*, IV, 1137-1140), d'autre part, le crédit qu'il accorde à l'objet de sa passion en s'aveuglant sur ses défauts physiques et moraux, *animi uitia aut corporis* (v. 1149-1152). Or il est d'usage que l'intrigue élégiaque mette en œuvre les défauts moraux de l'être aimé, son caractère volage et son absence de loyauté. Ce comportement décevant ne manque pas de stimuler chez l'amant la tendance à redouter au moindre prétexte une trahison du pacte d'amour. Mais il active également son désir de conserver coûte que coûte les illusions flatteuses que la passion a engendrées et dont elle se nourrit. Il en résulte un conflit intérieur dont le discours élégiaque se fait ordinairement l'expression¹.

Le locuteur de l'élégie érotique confesse volontiers les inquiétudes que lui inspire la peur incessante de perdre son objet d'amour. Il se montre incapable d'évaluer raisonnablement la menace qui pèse sur son avenir. Lorsqu'elle est réelle, il s'en exagère la gravité. Ainsi de Pénélope songeant aux dangers qu'encourait son époux durant la guerre de Troie :

*Quando ego non timui grauiora pericula ueris ?
Res est solliciti plena timoris amor.*²

Le plus souvent, il accueille sans distinction tous les motifs de crainte. L'épouse d'Ulysse en a fait l'expérience ; elle se plaint que son angoisse, loin de s'apaiser à la nouvelle de la défaite troyenne, se soit au contraire accrue avec le retard du héros :

*Quid timeam, ignoro ; timeo tamen omnia demens
Et patet in curas area lata meas.*³

Bien sûr, l'*area lata* que Pénélope mentionne est à la mesure de l'épopée, renvoyant allusivement le lecteur aux péripéties du récit homérique. Pour ce qui concerne l'élégie légère, telle que l'illustrent les confidences des poètes-amants, le champ de l'angoisse se restreint en général aux craintes suscitées par la jalousie.

¹ Ces éléments de la dialectique élégiaque s'exacerbent dans les lettres des *Héroïdes*. Telle est la tension des amantes trahies que l'*error* ne peut être, dans le recueil, qu'un retardateur de la folie. Ainsi N. Scivoletto (1976) intitule-t-il le chapitre qu'il consacre à cette œuvre : « Les *Héroïdes* ou l'*insania amantis* ».

² *Hér.*, I, 11-12 : « Quand n'ai-je point redouté des périls plus affreux que les vrais ? L'amour est chose pleine d'inquiétude craintive. »

³ *Ibid.*, 71-72 : « Ce que je dois craindre, je l'ignore : cependant, affolée, je crains tout et un vaste champ s'ouvre à mon angoisse. »

Dans une manière d'initiation à la topique érotique qu'il adresse à son ami Lyncée, jusqu'alors adepte des genres graves, *Propertius* déclare :

*Ipse meas solus, quod nil est, aemulor umbras,
stultus, quod stulto saepe timore tremo.*¹

Le poète s'attribue ce trait bien connu de la psychologie amoureuse, qui vaut aux victimes de Cupidon l'épithète que Nason leur accole en *Am.*, I, 15, quand il destine son livre à « l'amant que tout inquiète », *sollicitus amans*. La confession de *Propertius* manifeste une conscience aiguë du travers (*stultus timor*) qui expose le héros élégiaque à l'erreur. Cette lucidité, loin d'être libératrice², peut même, comme nous allons le voir, pousser dans une autre forme d'erreur, en suggérant un argument spécieux à opposer à ses craintes, s'il advient que la conduite de l'être aimé les légitime.

Considérons ce distique extrait de la lettre qu'Hypsipyle adresse à Jason en *Hér.* VI, après que la rumeur l'a instruite de la trahison dont il s'est rendu coupable à son égard :

*Credula res amor est. Vtinam temeraria dicar
Criminibus falsis insimulasse uirum !*³

C'est par ces mots que la reine introduit la douloureuse évocation de l'entretien qui lui découvrit son malheur. Quand elle déclare sentencieusement que l'amour est chose crédule, elle fait référence à cette fameuse propension des amants à ajouter foi, sur un simple soupçon, à ce qu'ils redoutent plus que tout : l'infidélité de l'être aimé. Cependant, elle n'a pas à combattre une crainte chimérique. En invoquant elle-même la crédulité des amants, elle cherche au contraire à jeter le discrédit sur la nouvelle qui l'a justement bouleversée. Le souhait qu'elle formule ensuite – « Plaise aux dieux qu'on dise de moi : elle a témérairement inventé contre son époux des accusations fausses. » – montre que, dans le temps même où elle rapporte les faits qui accablent Jason, elle attend encore d'être convaincue d'erreur.

Or c'est en cela qu'elle se montre crédule. En dénonçant sa peine comme le fruit d'une possible illusion, elle cède à la tentation d'une illusion manifeste, l'espoir de recouvrer le bonheur conjugal. Car si la passion produit des motifs de crainte imaginaires, elle se nourrit

¹ *Propertius*, II, 34, 19-20 : « Si je suis seul, c'est de mon ombre, de rien, que je suis jaloux, insensé qu'une crainte souvent insensée fait trembler. »

² Ainsi d'Héro, en proie aux souffrances qu'engendrent des craintes dont elle sait pourtant qu'elles sont infondées. Cf. *Hér.*, XIX, 109-114 : *Omnia sed uereor. Quis enim securus amavit ? / Cogit et absentes plura timere locus. / Felices illas, sua quas praesentia nosse / Crimina uera iubet, falsa timere uetat. / Nos tam uana mouet quam facta iniuria fallit. / Incitat et morsus error uterque pares.* « Mais je crains tout. Qui donc en amour a connu la sécurité ? Et puis l'éloignement impose plus d'alarme aux absents. Heureuses celles que leur présence force à connaître des crimes réels et empêche d'en redouter de faux. Moi, les affronts imaginaires m'émeuvent autant que me troublent les véritables ; l'une et l'autre erreur m'infligent pareille morsure. »

³ *Hér.*, VI, 21-22 : « L'amour est chose crédule. Plaise aux dieux qu'on dise de moi : elle a témérairement inventé contre son époux des accusations fausses. »

également des espérances les plus fragiles. *Credula uitam / Spes fouet et fore cras semper ait melius*, écrit Tibulle, adjoignant à *spes* l'adjectif *credula*, comme une épithète de nature¹. L'espoir, fût-il le moins fondé, est essentiel à l'intrigue élégiaque. Il en est le moteur. C'est lui qui incite les novices à se risquer dans l'aventure amoureuse, lui qui les conserve ensuite sous le joug d'un amour ingrat. Il encourage à se cacher la vérité et, maître d'éloquence, fournit des arguments à qui veut s'abuser, *sibi uerba dare*². À cet égard, les *Héroïdes* offrent avec la lettre de Phyllis un témoignage plus explicite que celui d'Hypsipyle.

Phyllis du Rhodope, comme la reine de Lemnos, écrit dans le temps de la déception. Elle a aimé Démophon alors qu'il faisait escale en Thrace. En la quittant, il lui a fait la promesse de revenir bientôt. Au terme du délai qu'il avait fixé, ne le voyant pas venir, elle a nié quelque temps l'évidence de la trahison, alimentant son espoir de mauvaises raisons qu'elle confesse dans une lettre ultime :

*Tempora si numeres (bene quae nos numeramus amantes),
Non uenit ante suam nostra querela diem.
Spes quoque lenta fuit ; tarde, quae credita laedunt,
Credimus. Inuita nunc et amante nocent.
Saepe fui mendax pro te mihi, saepe putavi
Alba procellosos uela referre notos ;
Thesea deuoui, quia te dimittere nollet ;
Nec tenuit cursus forsitan ille tuos.
Interdum timui ne, dum uada tendis ad Hebri,
Mersa foret cana naufraga puppis aqua.
Saepe deis supplex, ut tu, scelerate ualeres,
Cum prece turicremis sum uenerata sacris ;
Saepe uidens uentos caelo pelagoque fauentes,
Ipsa mihi dixi : « Si ualet ille, uenit. »
Denique fidus amor, quidquid properantibus obstat,
Finxit, et ad causas ingeniosa fui.³*

Cette énumération des causes qu'elle a forgées dans le dessein d'excuser le retard de Démophon – fût-ce au prix de la tragédie, car il lui était préférable d'envisager sa mort plutôt que

¹ Tibulle, II, 6, 19-20 : « L'Espérance, crue aisément, réchauffe la vie et dit toujours que demain tout ira mieux. » Sur le rôle fondamental de la *spes* dans la psychologie élégiaque, voir F. Spoth (1992), p. 53 sq.

² Cf. A De Caro (2003), p. 47 : « la *Spes* qui constitue la condition d'autoconservation du discours amoureux. »

³ *Hér.*, II, 7-22 : « Si tu fais le compte du temps (nous savons bien le compter, nous autres amantes), ma plainte n'arrive pas avant sa date. C'est que mon espérance aussi s'attarda. On est long à croire les choses qui font mal à croire. C'est malgré moi et toujours aimante qu'elles me blessent, même aujourd'hui. **Souvent pour toi je me mentis à moi-même** ; souvent j'ai pensé que les orageux autans refoulaient tes voiles blanches. J'ai maudit Thésée comme s'il n'eut point voulu te laisser partir ; et peut-être n'est-ce pas lui qui retenait ta course. Parfois, j'ai craint qu'en cinglant vers les ondes de l'Hèbre, ton navire n'eût fait naufrage, submergé dans la blanche écume des flots. Souvent pour toi, scélérat, j'ai supplié les dieux ; je les priais ; je faisais en leur honneur fumer l'encens des sacrifices. Souvent, quand je voyais les vents favorables au ciel et sur la mer, **je me suis dit à moi-même** : « S'il est en bonne santé, il vient. » **Enfin tous les obstacles à un prompt retour, mon amour fidèle les a imaginés et je fus ingénieuse en prétextes.** »

d'admettre qu'il l'avait oubliée – est une parfaite démonstration du genre de discours qu'inspire la volonté de sauvegarder un *fidus amor*, quand il vient à être menacé.

Le verbe *ingere*, au vers 22, suggère le travail de l'imagination, qui permet de fuir, du moins de retarder la conscience d'une réalité traumatisante. Employé parfois dans la tournure réfléchie *sibi ingere*, il signale l'importance accordée dans l'élégie aux fantasmes que les amants conçoivent au gré de leurs émotions¹. Chez Phyllis, il rend compte, au même titre que le *fui mendax pro te mihi* du vers 11, de l'exercice d'autosuggestion auquel la jeune femme s'est longtemps appliquée pour prolonger son espoir (*spes* est qualifiée de *lenta* au vers 9²). Il ne s'agit pas ici de simples images, mais d'arguments. En témoigne la formule déjà citée du vers 11, qui comporte une locution signifiant une activité de parole, ainsi que le *ipsa mihi dixi* du vers 20. Le pronom réfléchi désignant le destinataire du discours éclaire la situation d'énonciation : l'amante inquiète s'est abîmée dans un monologue intérieur. Les vers 21-22 mettent l'accent sur l'*inuentio*, l'invention dont elle a fait preuve pour se convaincre de l'innocence de Démophoon, puisant l'inspiration de son plaidoyer dans l'amour qu'elle voue au coupable. La confidence de Phyllis fournit une excellente illustration de la sentence des *Remèdes à l'amour*, *Verba dat omnis amor*. À l'image de ce témoignage, l'élégie est bien souvent l'expression du débat d'une conscience désireuse d'accommoder la réalité décevante à l'irrépressible besoin de poursuivre son rêve d'amour.

3. Nason ou l'illusion de l'illusion

Nous avons, en introduction, rapproché l'extrait des *Amours* où apparaît l'expression *sibi uerba dare* de l'élégie III, 14, où Nason promet à sa maîtresse qu'il n'accordera aucun crédit au témoignage de ses yeux, pourvu qu'elle veuille bien lui assurer qu'elle n'a rien fait. Il nous faut revenir sur cette déclaration et considérer la signification qu'elle prend dans le système mis en place par le poète-amant.

¹ *Sibi ingere* se rencontre indifféremment dans l'évocation de rêves ou de craintes supposées. Ainsi chez Tibulle, *mihi fingebam* ouvre et referme le doux tableau d'une vie champêtre aux côtés de Délia, conçu pour échapper aux inquiétudes que la santé de la *puella* donnait alors à son amant (I, 5, 19-36). La même expression annonce d'odieuses visions, suscitées par la jalousie, en II, 6, 51-52 : *Tunc morior curis, tunc mens mihi perdita fingit, / quisue meam teneat, quot teneatue modis*. « Alors je meurs d'angoisse, alors mon imagination égarée se forge un rival qui embrasse celle que j'aime, et les différentes façons dont il la tient embrassée. » (Emploi identique en *R.A.*, 769.) On la rencontre également en *Hér.*, I, 13, pour désigner les *graviora pericula ueris* que Pénélope a craints pour Ulysse.

² Dans les *Remèdes à l'amour*, Nason explique l'espoir insensé qui entrave la guérison des amants maltraités par le sentiment qu'ils ont de mériter l'amour qu'ils réclament : *Desinimus tarde, quia nos speramus amari ; / Dum sibi quisque placet, credula turba sumus*. « Nous rompons trop tard parce que nous espérons être aimés ; notre vanité fait de nous une troupe crédule. » (v. 685-686). Le discours élégiaque se développe souvent en protestations insistantes contre l'ingratitude de l'être aimé.

Dès les premiers instants de son initiation au régime élégiaque, Nason ne s'est nullement comporté en amant dévoré par la passion. L'élégie I, 2 est bien différente de l'entrée en matière pathétique d'un *Properce* en proie au *furor* et aux souffrances qu'il engendre. Le personnage ovidien cède au dieu de l'amour sous le prétexte que *leue fit, quod bene fertur, onus*, « léger devient le fardeau quand on sait le porter »¹. Il est dès lors et demeurera apte à vivre des amours légères, apte à les chanter avec la grâce désinvolte qui convient à un genre réputé léger.

Dans l'élégie III, 14, qui clôt le récit des aventures amoureuses de Nason, sa docilité, ou faut-il dire sa complaisance, n'a pas faibli. Il s'adresse sans colère à une maîtresse irrémédiablement infidèle :

*Non ego, ne pecces, cum sis formosa, recuso,
Sed ne sit misero scire necesse mihi,
Nec te nostra iubet fieri censura pudicam,
Sed tamen ut temptes dissimulare, rogat.*²

Ce qu'il lui demande n'est pas de corriger ses mœurs, mais de tenir décentement son rôle dans le jeu dont il n'a cessé de rappeler les règles tout au long du recueil, l'aimable badinage qui est l'étoffe même de l'élégie érotique. Il y faut, on le sait, une *puella fallax*. Nason réclame donc de sa partenaire d'habiles tromperies qui le livreraient, inconscient, à l'*error* :

*Da populo, da uerba mihi ; sine nescius errem,
Et liceat stulta credulitate frui.*³

La *stulta credulitas* ici revendiquée par le poète-amant est un trait de la psychologie amoureuse, une faiblesse souvent déplorée par les protagonistes de l'élégie. Quand les événements les contraignent à la désillusion, ils se plaignent de s'être laissé prendre aux serments mensongers, aux mots doux et aux larmes, furieux d'être trahis par l'autre et par soi-même, car ils devinent que le désir amoureux fut la première cause de leur méprise et la raison de leur crédulité⁴. C'est là un principe que l'*Art d'aimer* enseigne aux séducteurs des deux

¹ *Am.*, I, 2, 10.

² *Am.*, III, 14, 1-4 : « Non, ce que je te demande, ce n'est pas, belle comme tu l'es, que tu ne me fasses pas d'infidélité, mais que mon malheur ne me force pas à les connaître, et je n'exige pas, censeur rigide que tu sois chaste, mais je te demande de chercher tout au moins à cacher tes faiblesses. »

³ *Ibid.*, 29-30 : « Donnes-en à garder à tout le monde, donnes-en à garder à moi-même ; souffre que, ne sachant rien, je me trompe sur ton compte et laisse-moi jouir de ma sottise crédulité. »

⁴ Cf. par exemple *Properce*, I, 15, 41-42. Le regret de s'être montré crédule est un leitmotiv des *Héroïdes*. Sur ce sujet, les plaintes les plus remarquables sont celles de Phyllis en *Hér.*, II, 49-54. Le récit de Médée, en *Hér.* XII, souligne bien l'antériorité du désir qui la prédispose à ajouter foi aux promesses de Jason. L'effet de la première rencontre (*Et uidi et perii*, « Je te vis et je fus perdue », v. 33) détermine l'effet du discours du séducteur (*Haec animum (et quota pars haec sunt ?) mouere puellae / simplicis et dextrae dextera iuncta meae*, « Ces mots (encore pour quelle faible part !) et ta main droite serrant ma main droite émurent l'âme d'une jeune fille naïve », v. 89-90).

sexes : nous sommes aisément la dupe de qui flatte nos attentes. Ainsi le *praeceptor amoris* incite-t-il les femmes à jouer effrontément la comédie de l'amante jalouse :

*Efficite (et facile est) ut nos credamus amari ;
Prona uenit cupidus in sua uota fides.*¹

Le discours que Nason adresse à sa propre maîtresse en *Am.*, III, 14 lui prédit un succès aussi facile. Si elle veut bien se donner la peine de mentir, de le laisser s'abuser sur sa fidélité, elle est assurée de son entière collaboration :

*Nil equidem inquiram ; nec, quae celare parabis,
Insequar, et falli muneris instar erit.*²

Nous avons vu qu'il se prétend même capable d'occulter les preuves les plus accablantes de son inconduite, si elle le réduit à cette extrémité.

On conviendra qu'il ne peut s'agir ici de la crédulité généralement dénoncée par les peintres de la passion amoureuse, mais d'une duplicité caractéristique de la manière ovidienne. Dans la stricte observance de la consigne de légèreté formulée en *Am.*, I, 2, le poète-amant a choisi de rationaliser le dérèglement, la propension à l'*error*, qui d'ordinaire s'exerce sous la contrainte de la passion. Cette attitude qui détermine le ton de la fiction des *Amours* s'interprète, nous le verrons, au plan métapoétique.

Du point de vue de la psychologie, le personnage de Nason apparaît doté d'un heureux tempérament, qui atténue considérablement pour lui les feux et le fer des tourments amoureux. En *Am.*, II, 9, il prétend se réjouir des mensonges et des fausses promesses qui entretiennent ses espoirs :

*Me modo decipiant uoces fallacis amicae
(Sperando certe gaudia magna feram)*³

Il semble s'accommoder en philosophe des caprices et de l'inconstance de la *puella*. Voici deux exemples de crédulité exercée fort à propos pour écarter tout risque d'amertume :

– En *Am.*, II, 13, Corinne s'étant trouvée enceinte, le poète suggère incidemment qu'elle pourrait ne pas l'être de son fait. Qu'importe, du moment qu'il lui est loisible de le croire !

*Sed tamen aut ex me conceperat, aut ego credo
Est mihi pro facto saepe quod esse potest*⁴

¹ *A.A.*, III, 673-674 : « Faites en sorte (et c'est facile) que nous nous croyions aimés : la passion se persuade aisément ce qu'elle désire. »

² *Am.*, III, 14, 41-42 : « D'ailleurs, je ne ferai aucune enquête ; ce que tu voudras me cacher, je n'y insisterai pas ; et je serai trop heureux d'être trompé. »

³ *Am.*, II, 9, 43-44 : « Moi je veux que tantôt me trompent les paroles mensongères de mon amie (l'espoir suffit à me causer de grandes joies)... »

⁴ *Am.*, II, 13, 5-6 : « Pourtant c'est par moi qu'elle était devenue féconde, ou du moins je le crois ; car souvent je prends pour un fait avéré ce qui peut seulement être. »

– En II, 11, lorsqu'elle le quitte pour entreprendre un voyage, puissant motif de chagrin chez les amants ordinaires, le voici qui se console en complétant les recommandations d'usage par la programmation du récit qu'elle lui fera quand ils fêteront son retour :

*Illic adposito narrabis multa Lyaeo,
Paene sit ut mediis obruta nauis aquis,
Dumque ad me properas, neque iniquae tempora noctis
Nec te praecipites extimuisse Notos.
Omnia pro ueris credam, sint ficta licebit ;
Cur ego non uotis blandiar ipse meis ?¹*

Dans le dernier distique cité, Nason explique en toute lucidité pourquoi il accueillera sans réserve les propos flatteurs dont son amie le bercera. Cette déclaration appelle une comparaison avec un extrait de l'*Héroïde* XVII, réponse d'Hélène à la sollicitation de Pâris. Le Troyen, dans sa lettre, a légitimé ses prétentions à posséder l'épouse de Ménélas en rapportant le jugement qu'il avait prononcé en faveur de Vénus, dans le concours de beauté qui l'opposait à Junon et à Minerve, et la promesse qui lui fut faite en retour de recevoir pour compagne la fille de Lédä, belle entre toutes les belles. L'histoire est suffisamment étrange pour que le narrateur ait introduit son récit avec précaution². Or à peine la destinataire a-t-elle émis quelques doutes sur la véracité des faits³ qu'elle rend les armes, en invoquant la raison suivante :

*Sed nihil infirmo, faueo quoque laudibus istis ;
Nam mea uox quare, quod cupit esse neget ?
Nec tu succense, nimium mihi creditus aegre ;
Tarda solet magnis rebus inesse fides.⁴*

Certes il est impératif qu'un personnage issu de la tradition se soumette au mythe fondateur de son aventure amoureuse. Cependant l'Hélène ovidienne se montre élégiaque en ce qu'elle justifie son adhésion au mythe par la reconnaissance de son propre désir. Elle y éprouve d'ailleurs quelque gêne, allant jusqu'à formuler le regret qu'il ne lui soit pas fait violence,

¹ *Am.*, II, 11, 49-54 : « Là, le vin servi, tu me raconteras tes nombreuses aventures, comment ton vaisseau faillit être englouti au milieu des flots, et comment, dans ta hâte à me revoir, tu n'as craint ni la nuit aux heures inhospitalières, ni les Notus déchaînés. Je croirai toutes tes paroles comme des vérités, fussent-elles pure imagination. Et pourquoi ne pas croire complaisamment ce que je souhaite ? »

² *Hér.*, XVI, 60 : (*Vera loquar ueri uix habitura fidem*), « Je dirai la vérité qui n'aura guère l'apparence du vrai. »

³ *Hér.*, XVII, 121-128. J.-C. Jolivet (1994, p. 280 sq.) reconnaît dans les doutes qu'Hélène exprime un savant écho de l'attitude critique adoptée par certains mythographes à l'égard de cet épisode de la légende de Pâris, en particulier à l'époque alexandrine. Il y trouve surtout « un type d'expression qui est l'apanage du poète lorsqu'il veut donner à son propos une allure didactique ». C'est une illustration de « l'allusion et l'érudition » dans les lettres des *Héroïdes*.

⁴ *Ibid.*, 129-132 : « Mais je n'infirmé rien ; j'applaudis même à tes louanges ; car pourquoi ma bouche nierait-elle que ce qu'elle désire existe ? Ne te fâche pas, si j'ai eu trop de peine à te croire ; aux grandes choses, d'ordinaire, on n'ajoute foi que lentement. »

comme il advient aux héroïnes de la mythologie, traditionnellement victimes de viols et d'enlèvements¹.

Qu'en est-il de Nason, lorsqu'il confesse sa complaisance à croire ce qu'il souhaite ? Car il nous faut noter qu'à la différence de l'héroïne grecque, le poète-amant, en II, 11, est l'auteur de la fable destinée à sa propre séduction. Qu'en est-il de ce personnage qui flatte ses propres désirs, qui, indifférent à la réalité, aime à se payer de mots, l'expression *uotis suis blandiri* n'étant pas sans évoquer la locution *sibi uerba dare* à laquelle nous nous intéressons ? Le jeu qu'il mène dans diverses situations des *Amours* interdit de le considérer comme une authentique victime d'*Error*. Mais il offre intentionnellement le spectacle d'une faiblesse généralement regardée comme une conséquence de l'amour. En endossant ironiquement le rôle du poète-amant, Ovide exhibe les signes caractéristiques de l'état amoureux. Il se livre avec malice à une imitation aussi parodique que celle de Lucrèce au livre IV du *DRN*. Cependant, il vise moins à donner une caricature des travers de la passion qu'à souligner au long du recueil les conventions thématiques qui régissent le genre. Ce que les *Amours* mettent en scène n'est pas la naïveté répréhensible que condamne le poète philosophe, mais une volonté délibérée de s'abuser, un entêtement dans l'*error* que l'élégiaque cultive sans retenue, conscient que l'illusion est utile à l'amour et plus encore aux vers qui le célèbrent.

Campant sous le nom de Nason un personnage singulièrement docile à certain stéréotype de l'illusion amoureuse, Ovide signale le lien essentiel entre *error* et poésie élégiaque, au regard de la fiction comme de la diction. Nous étudierons plus loin les manifestations au plan énonciatif de la fameuse tendance des amants à se nourrir d'illusions, *sibi uerba dare*. Contentons-nous ici de noter que l'expression latine, dans son sens littéral, proclame la fécondité de l'*error* en tant qu'inspirateur du discours élégiaque. Nason sera un amant d'autant plus disert qu'il s'emploiera à rejeter les motifs légitimes de se déprendre d'une ingrate. Voilà pourquoi, comme le révèlent les circonstances de sa prise de parole en *Am.*, III, 14, il est nécessaire qu'il se sache trompé. C'est ainsi que l'autofiction élégiaque se développe, aussi longtemps que, de déception en déception, perdure chez le poète-amant la volonté de s'abuser².

¹ Cf. *Hér.*, XVII, 47-52 et surtout 187-190.

² Dans la mesure où cette volonté est réaffirmée par le protagoniste des *Amours* au terme du recueil, on peut juger surprenant de le voir aussitôt suspendre son récit et prendre congé de l'élégie. Chez Properce, le « roman de Cynthia » s'achève, quant à lui, sur le thème du renoncement à l'*error* : le poète-amant déclare qu'il est maintenant disposé à se consacrer au culte de *Mens Bona*, la déesse Raison (III, 24, 19). Pour une interprétation d'*Am.*, III, 14 sur un autre plan que celui de la fiction amoureuse, voir *infra*, p. 444.

Que l'*error* joue un rôle important dans la durée d'une passion, tel est bien le discours des *Remèdes à l'amour*, où le *praeceptor amoris* met en garde contre tous les obstacles qu'un malade épris de son mal oppose à sa guérison. Sont dénoncés les prétextes qu'on se forge pour ne pas s'éloigner physiquement de l'être aimé ou pour se rapprocher de lui, les craintes suscitées par la jalousie, les fantasmes auxquels la solitude donne libre cours, autant de pensées qui réactivent l'amour, sans parler des espoirs trompeurs qui l'entretiennent indéfiniment, ou encore des pièges de la mémoire tantôt stimulée par une lettre ou un portrait, tantôt par un lieu¹.

Au matériau qui encombre l'esprit des amants déçus, Nason propose d'en substituer un autre qui leur permette de se détacher progressivement de l'objet de leurs tourments. Pas de condamnation philosophique, pas de leçons de morale, mais des conseils pratiques. Il est remarquable que la mutation souhaitée s'opère en recourant au leurre : le malade est invité à troquer une illusion nocive pour une autre, salutaire. Il s'agit de se mentir à soi-même, de se convaincre de sa guérison, afin d'y parvenir effectivement, avec le temps. Par exemple, on se trompera soi-même à son insu en s'adonnant à diverses occupations, on abusera son jugement en regardant comme des défauts les qualités de sa maîtresse, on simulera l'indifférence jusqu'à l'éprouver réellement². Tout cela relève encore de l'activité que désigne l'expression *sibi uerba dare* : l'importance accordée au thème de l'illusion dans les *Remèdes à l'amour* suffirait à sceller leur appartenance générique.

L'*Art d'aimer* témoigne également de l'utilité de l'*error* quand il s'agit de faire durer l'amour³. Le second livre, consacré au troisième volet du plan annoncé dans le préambule du poème, *tertius [labor], ut longo tempore duret amor*, envisage la conduite à adopter en cas de déceptions amoureuses. La règle est de ne pas indisposer la *puella* par des réactions chagrines : *Dedecet ingenuos taedia ferre sui*, « un homme bien élevé ne doit pas être importun » (v. 530). Avec de la patience, assure le *praeceptor amoris*, on soutient l'adversité jusqu'au retour en grâce. Dans certaines circonstances, la pratique de l'autosuggestion contribuera à la maîtrise des émotions nuisibles. Supposons un amant éconduit sous le prétexte que sa maîtresse est sortie. Voici le conseil de Nason :

Dicta erit isse foras, quom tu fortasse uideres ;

¹ *R.A.*, 222 ; 238-240 ; 543-546 et 769-770 ; 583-584 ; 685-686 ; 717-740.

² *Ibid.*, 211-212 ; 323-326 ; 504 et 513-516

³ C'est une composante essentielle du *ludus* auquel Nason initie ses disciples. Cf. M. Myerowitz (1985), p. 182 : « *The Ovidian lover not only deceives the uir and his mistress, but he consciously deceives himself.* »

*Isse foras et te falsa uidere puta.*¹

Le modèle du précepte est peut-être dans ces vers de Properce :

*Assiduae multis odium peperere querelae :
frangitur in tacito femina saepe uiro.
Si quid uidisti, semper uidisse negato.
aut, si quid doluit forte, dolere nega.*²

Nason convient assurément qu'il y a plus de profit à taire les fautes qu'on a surprises et à dissimuler sa souffrance. C'est pourquoi, en une formule déjà commentée, il invite ses disciples à ignorer les infidélités de leurs maîtresses :

*Sed melius nescisse fuit ; sine furta tegantur,
Ne fugiat ficto fassus ab ore pudor.
Quo magis, o iuuenes, deprendere parcite uestras ;
Peccent, peccantes uerba dedisse putent.*³

La dissimulation que les experts en amour recommandent est une ruse destinée à duper la *puella* volage. Il y a plus dans la prescription citée plus haut. Il ne s'agit pas simplement de répondre à la tromperie par la tromperie, mais bien de s'abuser soi-même, de parvenir à penser (*puta*) une chose fausse pour s'épargner la souffrance et la colère. L'*error*, objet de mépris au regard de la morale, apparaît ainsi comme un processus bénéfique, qu'il faudrait apprendre à provoquer artificiellement pour prolonger la relation amoureuse et la préserver de tous les excès.

Dans notre effort de définition du genre élégiaque, nous avons maintes fois reconnu le *furor* amoureux comme un thème limite, que l'élégie érotique ne peut ignorer, mais qui l'expose au risque d'une démesure incompatible avec son parti pris de légèreté. Il appartient aux genres nobles, épopée et principalement tragédie, de donner voix à la folie destructrice qui peut s'emparer des amants. L'amour élégiaque, comme Nason le rappelle dans le prologue des *Remèdes à l'amour*, est résolument *pacis amator*, ami de la paix. Il réprouve les feux cruels et n'a d'autre ambition que de jouer. Les *Amours* offrent un bon terrain d'observation du frein que les contraintes génériques imposent au *furor* et une démonstration de la fonction qu'un usage maîtrisé de l'*error* peut remplir dans la quête de l'équilibre idéal. Nous allons en

¹ A.A., II, 521-522 : « On te dira que ta maîtresse est sortie, au moment où peut-être tu l'aperçois ; pense qu'elle est sortie et que tes yeux te trompent en l'apercevant. »

² Properce, II, 18, 1-4 : « À force de se plaindre, bien des fois on se rend odieux et souvent la femme est désarmée quand l'homme se tait. As-tu vu quelque chose, affirme toujours que tu n'as rien vu ; quelque chose t'a-t-il fâché, affirme que non. »

³ A.A., II, 555-558 : « Le mieux est de tout ignorer. Laisse-la cacher ses infidélités et ne la force pas à composer son visage pour échapper à la rougeur de l'aveu. Raison de plus, jeunes gens, pour éviter de surprendre vos maîtresses. Qu'elles vous trompent, et qu'en vous trompant elles pensent vous en avoir donné à garder ! »

juger en rapprochant l'élégie III, 14 de deux pièces antérieures qui en éclairent le sens, les élégies I, 7 et II, 5.

La situation de flagrant délit que Nason envisage en *Am.*, III, 14¹ évoque un épisode de sa vie amoureuse relaté en II, 5. Alors qu'il est bouleversé par le spectacle d'une infidélité que sa maîtresse lui a faite au cours d'un repas, le poète se plaint de ne pouvoir nier l'évidence :

*O utinam arguerem sic ut non uincere possem !
Me miserum ! quare tam bona causa mea est ?
Felix, qui quod amat defendere fortiter audet,
Cui sua « non feci » dicere amica potest.
Ferreus est nimiumque suo fauet ille dolori,
Cui petitur uicta palma cruenta rea.²*

L'enjeu générique de la scène s'explique par le dernier distique cité. Nous avons dit combien la jalousie expose à de graves débordements. Aussi Nason se met-il lui-même en garde contre les excès auxquels se livre tout être trop enclin à écouter son ressentiment (v. 11). Il réprime son désir de violence, renonce à remporter une sanglante victoire (*palma cruenta*) et veille, en se laissant attendrir par les charmes de la *puella*, à ne pas mériter le qualificatif anti-élégiaque de *ferreus* (v. 12) ou encore de *saeuus* (v. 49).

Cette élégie est une variation sur un thème développé en *Am.*, I, 7. Le poète-amant y prend la parole après avoir retrouvé son calme – *Dum furor omnis abest...*, v. 2 –, pour déplorer une crise de folie durant laquelle il s'est comporté non moins furieusement qu'un Ajax ou un Oreste. N'a-t-il pas osé lever sur son amie un bras téméraire : *Nam furor in dominam temeraria brachia mouit* (v. 3) ! Les termes et les comparaisons abondent pour dénoncer sa démence, sa barbarie, son sacrilège. Qu'on se rassure ! L'aveu du crime ramène l'élégie à de plus justes proportions. En fait de carnage impie, l'amant enragé s'est emporté jusqu'à décoiffer sa maîtresse : *ergo ego digestos potui laniare capillos ?* (v. 11). Le mal trouvera complète réparation avec la remise en place des mèches dérangées : *Pone recompositas in statione comas*³.

¹ *Am.*, III, 14, 43-44 : *Si tamen in media deprensa tenebere culpa / et fuerint oculis probra uidenda meis...* « Si toutefois je viens à te surprendre en flagrant délit et que mes yeux doivent être témoins de ta honte... »

² *Am.*, II, 5, 7-12 : « Plût aux dieux qu'en t'accusant je ne pusse te convaincre ! Malheureux que je suis ! Pourquoi ma cause est-elle si bonne ? Il a bien de la chance, celui qui peut prendre hautement la défense de l'objet aimé et à qui son amie peut dire : « Je n'ai rien fait ». Il a un cœur de fer et s'abandonne trop à son ressentiment, celui qui recherche une gloire cruelle en arrachant des aveux. »

³ Pour une lecture métapoétique d'*Am.*, I, 7, voir J. V. Morrison (1992).

Comme tout ce qui fait la beauté de la femme aimée (voir « l'esthétique élégiaque », p. 401 sqq.), la coiffure féminine peut être traitée comme une figure emblématique du genre. La chevelure de la *puella* élégiaque est abondamment décrite en *Am.*, I, 14. Toujours soignée (*Am.*, I, 1, 20 ; II, 5, 45, III, 1, 7), elle se distingue de la crinière désordonnée qui signale l'héroïne de tragédie (*Am.*, III, 1, 12). En se recoiffant, au terme de l'élégie I, 7, la maîtresse de Nason cesse d'évoquer la triste captive aux cheveux épars du v. 39, *effuso tristis captiua capillo*,

Dans le parcours que dessinent les poèmes I, 7, II, 5 et III, 14, on peut noter les progrès d'une éducation élégiaque. Celui qui naguère faisait mine de compromettre le doux badinage de l'élégie en portant la main sur sa maîtresse¹ a appris, dans la seconde scène, à réfréner ses pulsions :

*Sicut erant (et erant culti), laniare capillos
Et fuit in teneras impetus ire genas.
Ut faciem uidi, fortes cecidere lacerti ;
Defensa est armis nostra puella suis.²*

Mais le parfait contrôle du *furor* implique l'acceptation des infidélités de la *puella*. Ne sont-elles pas imposées par le code générique ? Cette fatalité déplorable ne se prêtera au traitement léger prescrit par le code qu'à la condition que les protagonistes jouent convenablement le jeu qui leur est assigné. Nason en assume pleinement les règles, au moment où se clôt le récit de ses aventures amoureuses³. Lorsqu'il réclame, en III, 14, que sa maîtresse abuse et le monde et lui-même, il donne son assentiment aux stratagèmes et aux mensonges qui nourrissent la comédie élégiaque. Puisqu'une absolue discrétion de la *puella* tarirait un discours dont le contenu tient principalement dans le commentaire des frasques de l'infidèle, le poète-amant doit encore envisager la réaction qu'il adoptera à la découverte des fautes de sa maîtresse. En dépit de la jalousie qui le crucifie (le thème catullien du *odi et amo* est développé au vers 39), il promet de manifester en cette occasion la complaisance aveugle dont on accuse volontiers les amants. La flexibilité caractéristique de la *turpis fabula* se trouve ainsi garantie : l'élégie révèle sa capacité à concilier, sans jamais atteindre le point de rupture, l'influence de deux forces opposées, toutes deux présentées en *Am.*, I, 2 comme les auxiliaires du dieu de l'amour, la violence de *Furor* et l'action lénifiante d'*Error*.

Il importe, avant de conclure, d'observer que Nason, tant dans son expérience personnelle que dans ses dissertations magistrales, s'intéresse aux aspects positifs de l'*error*, ceux-là mêmes qui adoucissent les rigueurs de l'amour. Ce qu'il pratique et recommande est une

(on notera le rapprochement des adjectifs), digne figurante de la scène tragique, pour rentrer dans le rôle que l'élégie légère lui réserve.

¹ *Am.*, I, 7 est un jeu inspiré du finale de l'élégie I, 10 de Tibulle, où le poète oppose les luttes de Vénus aux combats de Mars et conclut (v. 65-66) : *sed manibus qui saeuus erit, scutumque sudemque / is gerat et miti sit procul a Venere*. « mais celui qui a la main cruelle n'est propre qu'à porter bouclier et pieu et doit se tenir loin de la douce Vénus ».

² *Am.*, II, 5, 45-48 : « Ses cheveux si bien coiffés, j'eus le désir de les lui arracher, comme de meurtrir ses joues délicates. À la vue de ses charmes, mes bras nerveux tombèrent sans force et mon amie trouva sa défense dans ses armes. »

³ A-t-il vieilli ? En *A.A.*, III, 555-576, Nason compare deux sortes d'amants, le novice et l'homme expérimenté. Le second aimera sans se livrer aux excès d'une flamme farouche, portes brisées, coups et blessures : *Ista decent pueros aetate et amore calentes*, « de tels actes sont dignes de jeunes gens qu'échauffent leur âge et l'amour », v. 571. Il est certain que le poète-amant, d'une manière générale, oscille entre ces deux comportements.

forme bénéfique de la *credulitas*, qu'on doit pouvoir feindre au point de s'y laisser prendre¹. Mais il instruit aussi ses disciples des méfaits de la jalousie et des craintes qu'elle engendre, *quia semper mens quod timet esse putat*, « du fait que l'esprit croit toujours que ce qu'il redoute est vrai »². Nous l'avons vu persuader les jeunes gens d'ignorer les infidélités de leurs maîtresses. Dans les *Remèdes à l'amour*, il leur rappelle que pour guérir, il faut éviter de s'interroger sur l'existence d'un rival³. Quant aux femmes, qui sont réputées être plus que les hommes exposées aux fureurs de l'amour, il leur réserve à la fin du livre III de l'*Art d'aimer* un récit fort édifiant :

*Nec cito credideris ; quantum cito credere laedat,
Exemplum uobis non leue Procris erit.*⁴

Cet *exemplum* (v. 687-746) est l'histoire d'une jalousie fatale. Nason rapporte comment Procris, épouse de Céphale, fut victime d'une double méprise. Elle crut qu'Aura (en latin, « la brise ») était le nom d'une rivale que son mari retrouvait, chaque jour, dans une clairière où il avait coutume de se reposer après la chasse. Elle éprouva dès lors les plus vifs tourments et n'eut de cesse de le surprendre au lieu de rendez-vous. Tandis qu'elle découvrait son erreur avec joie (*iucundus nominis error*, v. 729), Céphale la prit pour une bête sauvage. Elle mourut transpercée d'un javelot, qu'il avait lancé avant même d'identifier sa proie. Le récit de cet épisode tragique semble former ici une sorte de digression, si l'on en juge par la formule *sed repetamus opus*, qui l'articule à la suite du traité, portant sur la façon de se tenir dans les festins. Comme il a été introduit au titre d'*exemplum*, ce qui impliquait une continuité thématique, « Revenons à notre sujet » indique certainement le retour au discours prescriptif après un développement narratif exceptionnellement long. Mais il signale aussi que ce développement a constitué une transgression des normes génériques, telles que les définit l'ouvrage en cours, l'*Art d'aimer*. Rappelons-nous qu'au vers 686, l'exemple de Procris est qualifié de *non leue*, ce qu'H. Bornecque traduit par « probant », mais qui doit surtout être compris comme la négation de la légèreté, qualité indissociable des amours dont Nason, *tenerorum lusor amorum*,

¹ Nason signale plusieurs fois dans les traités didactiques qu'à force de faire semblant, on devient ce qu'on a d'abord simulé (cf. *A.A.*, I, 613-616 ; *R.A.*, 497-504). Cette idée est liée à une réflexion sur l'*usus*, « l'usage », « l'exercice ». (Son interprétation au plan métapoétique donne évidemment à réfléchir sur le pouvoir illusionniste de l'autofiction.)

² *A.A.*, III, 720.

³ *R.A.*, 769-770 : *At tu riualem noli tibi fingere quemquam / inque suo solam crede iacere toro*. « Donc, toi, ne va pas te figurer que tu as un rival et crois que ton amie couche seule dans son lit. »

⁴ *Ibid.*, 685-686 : « Et ne crois pas trop promptement ! Quels dangers dans une crédulité trop prompte ! Procris vous en fournit un sérieux exemple. »

s'est fait le chantre. Sujet par sa tonalité mieux adapté au mètre héroïque, il n'est pas surprenant que l'histoire de Procris et Céphale ait trouvé place dans les *Métamorphoses*¹.

La jalousie, nous l'avons déjà signalé, est un terreau fertile en drames. La mort de Procris témoigne des risques tragiques qu'on encourt en lui accordant trop de crédit. Les *Remèdes à l'amour* condamnent un sentiment qui provoqua la guerre de Troie ainsi que la colère d'Achille, sujets épiques s'il en est. C'est pourquoi, bien qu'elle s'impose comme un thème incontournable de la poésie érotique, son traitement dans l'élégie pose un délicat problème d'adaptation aux règles du *ludus*. Ovide y répond de diverses manières :

– Le poète-amant se plaint, conformément au code élégiaque, d'être trompé par sa maîtresse. *Furor* et *error* se disputent son âme, mais ils sont caricaturés de telle sorte que l'ironie constante désamorce le pathétique. Ce mode accentue la note de légèreté qui était déjà chez Tibulle et Propertius.

– Le *magister amoris* recommande à ses disciples d'affecter un détachement dont il avoue ne s'être pas toujours montré capable en tant qu'amant. Ses conseils cyniques s'inscrivent néanmoins dans la ligne de ses confidences amoureuses. Selon les circonstances, et toujours sous le prétexte de parfaire leur technique de séduction, il enseigne aux amants à simuler les manifestations de l'*error* et parfois même du *furor* sans jamais en éprouver la dimension tragique. Cette mise en scène raisonnée de l'amour et de ses manifestations passionnelles obéit évidemment à un principe poétique, tant elle est fidèle aux conventions qui règlent le genre élégiaque.

Il en va bien autrement des *Héroïdes*, où s'exprime le plus souvent la passion sincère d'amantes exposées à des souffrances plus légitimes que les tourments de Procris. Là, Ovide ne craint pas de recourir aux effets pathétiques que le sujet autorise, livrant les héroïnes à un douloureux égarement. Il en résulte un ton étranger au badinage usuel, et la dérive générique serait parfois consommée sans la suspension du dénouement funeste. Chez les épistoliers esseulés il n'est pas rare que *sibi uerba dare*, activité élégiaque s'il en est, soit la dernière occupation qui sépare de la mort.

¹ *Mét.*, VII, 794-865. Fait remarquable, l'histoire de la mort de Procris se développe, à la demande de l'auditoire, après la conclusion du récit de métamorphose qui justifiait la prise de parole de Céphale. G. Tronchet (1998, p. 214 et n. 98) en fait l'observation et note qu'Ovide, inversant un ordre des faits communément adopté par les mythographes, l'a placée au terme du livre VII, dans une position analogue à celle de l'*exemplum* de l'*Art d'aimer*. « Le poète a donc réservé pour la fin le moment le plus dramatique, le fatal accident qui coûte la vie à Procris et justifie l'intensité de l'émotion qu'éprouvent le narrateur et ceux qui l'écoutent. » Le pathétique est la raison d'être de ce morceau de pure poésie érotique où abondent des formules qui évoquent l'univers des *Héroïdes* (cf. en particulier v. 826-834).

La question des modalités énonciatives dans l'élégie ovidienne

Outre qu'elles soulignent l'importance thématique de la ruse et de l'illusion dans l'élégie d'amour, les expressions *alicui* et *sibi uerba dare* nous avertissent des modes énonciatifs associés à la pratique de ce genre littéraire. L'élégie, nous le savons, se présente sous la forme d'un discours. Le locuteur, au gré des circonstances, s'adresse à l'être aimé, mais aussi à tous ceux qui contrarient son amour ou bien sont susceptibles de le favoriser. Il soliloque également, quand ses émotions et la situation l'y contraignent. Ces différents contextes de la parole élégiaque se rencontrent chez Ovide comme dans les recueils de ses aînés. Dans la mesure où nous avons longuement examiné les caractéristiques de l'énonciation au chapitre précédent, nous n'évoquerons que brièvement les situations relatives aux deux emplois, transitif et réfléchi, de la locution *uerba dare*. En revanche, nous nous attarderons sur quelques lieux à nos yeux hautement réflexifs de la fiction ovidienne. Un examen de la lettre de Cydippe, dernière des *Héroïdes* doubles, nous éclairera sur la question de la place dévolue à l'éloquence amoureuse, mais aussi à la parole féminine dans l'élégie romaine. Nous ne pourrions aborder ce sujet sans évoquer la prise de position d'Ovide face à la tradition qu'il remanie. Nous nous intéresserons, dans un second temps, aux contraintes de la communication au sein de la fiction élégiaque : à travers l'étude d'un motif récurrent dans les œuvres que nous étudions, celui des signes que les amants utilisent pour communiquer secrètement en présence de témoins, nous découvrirons, chez Ovide, une certaine représentation de l'acte de communication que le texte opère en tant qu'œuvre littéraire.

- **Alicui et sibi uerba dare : les formes du discours élégiaque**

- 1. **Alicui uerba dare : discours séducteurs**

Le protagoniste des recueils élégiaques, le poète-amant, prend généralement la parole pour convaincre son interlocuteur de se soumettre à son désir. L'expression *alicui uerba dare* suggère une rhétorique de la persuasion dont nous avons déjà pu constater qu'elle ne fait fi d'aucun procédé, d'aucun argument, si spécieux soit-il, pour obtenir le résultat escompté. Si nous passons en revue les élégies qui constituent la fiction érotique des *Amours*, il apparaît que Nason déploie sa verve en direction d'une assez grande variété d'allocutaires. En voici l'inventaire :

- la *puella* (I, 3 ; 4 ; 7 ; 10 ; 14 ; II, 5 ; 7 ; 11 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16 ; 17 ; 19 ; III, 2 ; 3 ; 8 ; 11 ; 14) ou la servante-maîtresse (II, 8)

- les divinités de l'amour, Vénus et Cupidon (I, 2 ; II, 9)
- d'autres divinités : l'Aurore (I, 13), Isis et Ilithye (II, 13), les dieux en général (II, 14 ; III, 3), Cérès (III, 10)
- des opposants caractérisés : le portier (I, 6), le gardien de la *puella* (II, 2 ; 3), le mari (II, 19 ; III, 4), l'entremetteuse (I, 8) ; mais aussi un fleuve hostile (III, 6), le sexe défaillant (III, 7)
- les véhicules du message amoureux : une servante (I, 11 ; 12), les tablettes qu'elle a transportées (I, 12), l'anneau que va recevoir la maîtresse (II, 15)
- le défunt perroquet de Corinne (II, 6)
- des confidents : un ami (I, 7 ; 9 ; II, 10), le lecteur (I, 5 ; 8 ; 12 ; II, 4 ; 12 ; III, 5 ; 8).

Cette liste désigne clairement l'être aimé comme le principal destinataire du discours élégiaque. On sait qu'il subsiste seul dans le recueil des *Héroïdes*. Aussi, lorsque nous nous intéresserons à la rhétorique, limiterons-nous l'objet de notre étude aux procédés de séduction du discours amoureux.

Quant aux autres interlocuteurs du Nason des *Amours*, ils se répartissent en deux catégories, si l'on retient comme premier critère la fonction du discours où ils sont interpellés. Quand il s'agit pour le poète-amant d'évoquer un souvenir ou de relater une expérience érotique (et parfois de la transformer en récit exemplaire à des fins didactiques), l'allocutaire est indifférent du strict point de vue de l'intrigue. Ce peut être un ami désigné par son nom, Atticus, par exemple, à qui Nason décrit la *militia amoris*, ou Grécinus, qui reçoit la confidence de sa double passion pour deux objets pareillement charmants. Plus souvent, en l'absence d'une adresse précise, la deuxième personne implique les lecteurs, que le poète rend alors directement témoins de ses amours¹. Dans ce cas, si l'on applique à la production verbale du poète-amant l'expression *alicui uerba dare*, dont nous avons souligné l'ambiguïté, la notion de tromperie ne concerne plus les tractations de l'affaire galante, mais bien l'acte de communication littéraire d'un poète qui prétend divulguer ses amours. Laissons pour l'instant cette question de côté ; nous y reviendrons au terme de notre étude².

Avec le second groupe d'allocutaires de l'élégie des *Amours*, ceux qui appartiennent à l'univers de la fiction érotique et jouent un rôle direct dans les aventures du poète-amant – les dieux, dont il faut obtenir les faveurs, entrent dans cette catégorie –, l'activité de *uerba dare*

¹ M. Citroni (1995, p. 431 sqq.) a bien noté la quasi disparition chez Ovide des apostrophes à un ami, si caractéristiques de la poésie de cercle : il n'y a que trois adresses de cette sorte dans les *Amours*, à Atticus, Grécinus et Macer, tandis que se développe un nouveau rapport au lecteur anonyme, traité comme un interlocuteur amical.

² Voir p. 420 sqq.

prend tout son sens. Les discours de Nason visent principalement à réduire les obstacles auxquels se heurtent ses projets amoureux. Ainsi exécute-t-il le programme oratoire sous-entendu dans l'expression déjà commentée d'*Am.*, II, 19, 50, *cum bene seruasses, ut bene uerba darem*. Dans cette entreprise, nous le voyons requérir l'assistance des uns et des autres (ainsi de la servante Napé, qui lui tient lieu de messagère, en I, 11). À plusieurs reprises, mêlant cyniquement promesses et menaces, il tente de suborner les gardiens de la *puella*. Il s'adresse de même à tous les agents de frustration qu'il rencontre : c'est tantôt le cours du temps qu'il s'efforce d'arrêter en faisant honte à la déesse qui ramène le jour et sépare les amants, tantôt un fleuve en crue qu'il cherche à réduire par la flatterie avant de le vitupérer, tantôt Cérès à qui il rappelle qu'elle fut amoureuse et ne peut donc, par sympathie, approuver l'obligation de chasteté qui accompagne la célébration de son culte.

Parmi les destinataires des performances du poète-amant, on remarque toutefois un nombre important d'êtres désincarnés (divinités, défunt), quand il ne s'agit pas d'objets (fleuve, sexe, tablettes, anneau). Ce fait nous oblige à reconsidérer le caractère pragmatique du discours dans la fiction ovidienne.

Sans doute les élégies adressées aux dieux se comprennent-elles comme des prières : Vénus et Cupidon sont réputés influents en matière d'amour, Isis et Ilithye ont lieu d'être invoquées lors d'un avortement, les dieux sont les garants usuels des serments, etc. Mais nul sentiment religieux n'inspire la sollicitation d'Aurore en I, 13 ; avec l'évocation mythologique qui l'accompagne, elle est aussi artificielle que la plainte que Nason adresse à Cérès en III, 10. L'artifice se manifeste également dans l'épicede parodique composé en l'honneur du perroquet de Corinne, en II, 6. Ce sont là des exercices littéraires, où s'exhibe une parole purement poétique. Il n'en va pas autrement lorsque Nason s'en prend aux choses. Le torrent qu'il apostrophe en III, 6 n'a rien d'une divinité antique. Il n'est donc pas de nature à légitimer l'utilité d'un discours, dont l'envolée épique se dégonfle bientôt en vaines insultes. Tout aussi vaines les plaintes et malédictions que motivent la défaillance sexuelle de III, 7 ou l'impuissance des tablettes à convaincre Corinne d'accepter un rendez-vous en I, 12. Ces situations de discours tendent à prouver que l'expression *alicui uerba dare* est fort éloignée de rendre compte de l'ensemble de la production verbale dans la fiction érotique. Le locuteur figuré ne prétend pas toujours influencer l'auditoire désigné en recourant aux mille ruses de la rhétorique. Souvent, chez Ovide, l'élégie révèle sa vocation ludique par le caractère intransitif du discours qu'elle mime. Nason, plus poète qu'amant, y déchaîne son éloquence aux seules fins de séduire ce tiers indiscret qu'est le lecteur.

Certains discours adressés, auxquels l'expression *alicui uerba dare* s'applique mal, dans la mesure où l'irréalité du contexte discursif ou encore l'identité de l'interlocuteur apostrophé leur ôtent toute pertinence pragmatique, ont néanmoins, au plan de la fiction, la vertu d'exprimer un trait constant de la psychologie de l'amant, dont on sait l'esprit sans cesse hanté par la présence obsédante de l'être aimé. L'expression *sibi uerba dare* peut rendre compte de ces fausses apostrophes, nées du besoin de se bercer d'illusions et d'entretenir, au sein de la solitude, le rêve de la fusion désirée. Nous en donnerons une première illustration avec l'étude de l'élégie II, 15, où Nason s'adresse principalement à l'anneau qu'il destine à sa maîtresse.

2. *Sibi uerba dare : discours et illusion*

Am., II, 15 est un court poème (vingt-huit vers) ou, si l'on veut, une longue épigramme, manifestement conçue pour accompagner l'envoi d'une bague à la femme aimée. L'adresse à l'anneau est donc un artifice littéraire dans le goût hellénistique, auquel Nason, soucieux de charmer sa maîtresse, recourt en poète expérimenté¹. Le procédé favorise la composition d'un discours galant, résolument érotique, qui finit d'ailleurs par désigner, en l'apostrophant, sa véritable destinataire (v. 20-26). Dès lors, pourquoi le soumettre à examen dans une introduction au type d'énonciation que suggère l'expression *sibi uerba dare* ? N'offre-t-il pas plutôt un parfait modèle de rhétorique de la séduction amoureuse ? Sans réfuter cette objection, nous soulignerons le fait que Nason, à travers ce discours, s'adonne aussi à un exercice d'auto-illusion. C'est d'ailleurs le contexte de l'énonciation qui autorise l'audace de son propos.

Rappelons la pudeur du *praeceptor amoris*, au livre II de l'*Art d'aimer*, quand il en vient à évoquer l'accouplement : *Ad thalami clausas, Musa, resiste fores*². Nous y avons vu l'expression d'une règle générique : l'exigence de discrétion dans le récit des ébats amoureux, la revendication d'un art délicat, qui distingue la poésie élégiaque des écrits pornographiques, tels qu'Ovide, en *Tr.*, II, en dresse la liste à l'intention d'Auguste. Le poète s'amuse pourtant volontiers à compromettre la validité de la règle qu'il énonce. Dans les traités didactiques, *Art d'aimer* et *Remèdes à l'amour*, Nason fait taire ses scrupules (ou les critiques malveillantes) sous le prétexte qu'il lui faut délivrer un enseignement exhaustif³. Il n'en proclame pas moins :

¹ Voir J. C. McKeown, (1998), p. 316sq. Le commentateur relève que le vœu de se transformer en un objet qui touchera l'être aimé est un motif présent dans l'épigramme érotique hellénistique. Il note en outre l'influence de Callimaque dans l'animation de l'anneau. Mais il souligne l'originalité de la pièce ovidienne.

² *A.A.*, II, 704 : « Arrête-toi, Muse, à la porte close de leur chambre. »

³ *Ibid.*, 705-733 ; III, 769-808 ; *R.A.*, 357-418.

*Nos etiam ueros parce profiteamur amores,
Tectaque sunt solida mystica furta fide.¹*

L'examen du recueil des *Amours* infirme-t-il cette déclaration ? Certes le poète-amant y déroule la *turpis fabula* dont la Tragédie lui fait grief en III, 1. Mais il est vrai qu'en matière de sexe, il ne se livre pas à un étalage vulgaire de ses exploits. S'il se risque à un récit plus osé, il s'entoure de précautions. En III, 7, le plus scabreux des épisodes érotiques, il a l'excuse de l'autodérision, puisque, par sa faute, l'acte n'a pas été consommé. En I, 5 et II, 15, le motif est différent. Dans la première de ces deux élégies, il jette sur la scène érotique le voile pudique de la pénombre qu'il préconisera à ses lectrices au livre III de l'*Art d'aimer*². Nous avons insisté ailleurs sur l'atmosphère onirique qui entoure la première apparition de Corinne³. Quelque réalité qu'on lui suppose, le récit qu'en fait Nason témoigne principalement de l'émotion esthétique que lui inspira la révélation de la beauté de sa maîtresse. Pour le reste, un *cetera quis nescit* ?, au vers 25, l'élude élégamment. Quant aux tableaux suggestifs de l'élégie II, 15, ils sont pure fantasmagorie. Le poète s'adresse au présent qu'il envoie à la *puella* et lui confie la charge de le représenter auprès d'elle. Prenant corps dans un vœu ainsi exprimé :

*O utinam fieri subito mea munera possem
Artibus Aeaeae Carpathiue senis !⁴*

une métaphore paradoxale⁵ fait bientôt de l'anneau passé au doigt de la belle un amant avide de goûter ses charmes et conformé pour en faire usage.

La métamorphose n'est le fruit d'aucun acte de sorcellerie – on connaît la réputation de la magie dans la poésie élégiaque. Elle s'effectue, aussitôt le souhait formulé, par simple substitution grammaticale du pronom de la première personne au pronom de la deuxième, pour évoquer le devenir de l'anneau que Nason avait d'abord apostrophé. Le charme opère progressivement. Au vœu prudemment énoncé à l'irréel (*possem*, v. 9)) succède une rêverie supportée par des formes ambiguës, subjonctifs présents exprimant un potentiel ou futurs ma-

¹ *Ibid.*, 639-640 : « Pour nous, nous ne racontons qu'avec retenue nos amours, même réelles, et nos larcins restent protégés par le mystère d'un silence impénétrable. »

² *A.A.* ; III, 807-808 : *Nec lucem in thalamos totis admitte fenestris ; / aptius in uestro corpore multa latent*. « Ne laisse pas la lumière pénétrer dans ta chambre par toutes les fenêtres. Bien des aspects de votre corps gagnent à être cachés. »

³ Voir *supra*, p. 54 sq.

⁴ *Am.*, II, 15, 9-10 : « Oh ! que ne puis-je, par les enchantements de la magicienne d'Éea ou du vieillard de Carpathos, me transformer tout à coup en mon présent ! »

⁵ La métamorphose réalise une inversion de l'analogie convenue (anneau / sexe féminin – doigt / membre viril), elle exploite l'équivalence exprimée au v. 5 : *tam bene conuenias quam mecum conuenit illi*, « sois fait pour elle comme elle est faite pour moi ». Les verbes *conuenire*, ainsi que *terere*, employé au vers 6, *tractare* au v. 7, ont indéniablement une connotation sexuelle ; ils amorcent la rêverie érotique de Nason. Voir J. N. Adams (1982), p. 179 ; 183 ; 186 sq. Également J. C. McKeown, *ad loc.*

nifestant une conviction croissante du locuteur (*cupiam, elabar, cadam, tangam*, v. 11-18)¹. À partir du vers 19, avec *negabo, surgent*, il ne fait plus de doute qu'il s'agit de futurs. C'est aussi le moment où le poète achève l'humanisation de l'anneau, en lui accordant la parole. Il l'avait jusqu'alors animé de sentiments amoureux, mais relativement maintenu dans sa forme originelle². Au vers 21, il lui fait assumer la supplique à la maîtresse absente. Désormais, la confusion est à son comble : par la magie du verbe, la distance entre les amants semble abolie, tandis que le bijou et l'homme ne font plus qu'un, le bonheur du second étant prêt à s'accomplir grâce à l'aptitude du premier à le relayer dans son rôle (*et peragam partes anulus ille uiri*³). Mais, comme cela se produit dans les rêves, la chute survient brutalement ; au vers suivant, un *inrita quid foueo ?*, « pourquoi nourrir de vaines illusions ? », traduit le retour de Nason à la réalité. Il ne lui reste qu'à prendre congé de la modeste bague qu'il offre en témoignage de son amour. Ainsi se referme, par un jeu d'échos⁴, le cercle du poème destiné à flatter la *puella*, le cercle du discours dont l'amant s'est lui-même abusé, en sollicitant de son imagination ces émois que l'intrigue élégiaque accorde avec parcimonie.

Dans un registre sensuel, beaucoup plus familier au recueil des *Amours* qu'aux œuvres des prédécesseurs d'Ovide, l'exemple de l'élégie II, 15 illustre les conditions et la motivation du type d'énonciation que suggère la locution *sibi uerba dare*, telle que nous la comprenons. Il révèle un locuteur inspiré par un désir impérieux, dont résultent diverses émotions que traduisent les apostrophes successives, indifférentes à la présence effective de celui qui est interpellé aussi bien qu'à sa compétence d'interlocuteur.

Parler à un objet ou à un absent est une pratique récurrente dans l'élégie. Au chapitre précédent, tout en signalant que le poème élégiaque s'apparente aux genres dramatiques, dans la mesure où il mime un discours adressé, nous avons insisté sur le fait qu'il présente impérativement la forme ambiguë d'un monologue et que les apostrophes qui l'animent ne garantissent nullement la présence des interlocuteurs désignés. Du reste, l'intrigue élégiaque programme si bien la solitude ou l'exclusion, que l'amant est plus souvent en situation de ne se parler qu'à soi-même. Le lieu et le moment de l'énonciation indiquent ces soliloques, inspirés par un sentiment de frustration qui en détermine le ton.

¹ Cf. J. C. McKeown *ad loc.*

² Il disposait néanmoins d'une main gauche au vers 12 !

³ *Ibid.*, 26 : « et, tout anneau que je sois, je remplirai mon rôle d'amant. »

⁴ J. C. McKeown signale ces échos entre les vers 1-3 : *Anule [...] in quo censendum nil nisi dantis amor, / munus eas gratum* et les vers 27-28 : *Paruum proficiscere munus ; / illa datam tecum sentiat esse fidem*. La langue anglaise, utilisant le mot qui désigne l'anneau, parle de *ring-composition* à propos de ce procédé.

On sait par exemple que la nuit est propice à l'agitation des esprits. La privation s'y fait sentir plus vivement. *Propertius* en témoigne en ces termes, dans une prière adressée à *Bacchus* :

*Semper enim uacuos nox sobria torquet amantes
spesque timorque animos uersat utroque modo.*¹

En proie aux tourments, écartelés entre espoir et crainte, les amants esseulés se lamentent longuement². Ces plaintes nocturnes et d'autres encore, proférées en l'absence de celui qui les cause, sont si nombreuses dans l'élégie érotique qu'elles y justifient l'emploi de l'adjectif *flebilis* comme élément d'identification générique. Celles dont *Cynthia* meuble le vide de ses soirées quand son amant la néglige – *interdum leuiter mecum deserta querebar*³ – annoncent l'élégie féminine, telle qu'elle se développe au livre IV du recueil de *Propertius* et dans les *Héroïdes*.

Le lieu le plus représentatif de l'énonciation monologique est le seuil de la *puella*. L'amant y débite devant la porte close une succession de prières et de plaintes qui ne sont pas entendues. Ce *paraklausithyron*, nous l'avons maintes fois répété, est la forme emblématique du discours élégiaque. *Propertius* en a clairement signifié l'intransitivité en le reproduisant au style direct à l'intérieur d'une allocution qu'il prête à la porte de *Cynthia*, en I, 16. Pareil procédé de reproduction suggère que les pleurs de l'amant lui reviennent en écho. Parler à la porte, c'est en somme se parler à soi-même. De même s'adresser aux arbres, aux rochers, aux oiseaux, aux flots déchaînés, quand les péripéties amoureuses conduisent le héros élégiaque au cœur d'un paysage désert. L'*Acontios* de *Callimaque* a fourni le modèle de ces amants désespérés qui, confiant leur détresse aux éléments naturels, ne trouvent pas d'autre soutien dans leur peine que d'entendre l'écho répéter inlassablement le nom de la bien-aimée.

En prenant l'expression *sibi uerba dare* à la lettre pour l'appliquer à la situation énonciative, nous ne perdons pas de vue la signification qui lui est attachée. Nous avons vu *Nason*, dans le discours d'*Am.*, II, 15, enflammer son imagination au point d'épouser la forme de l'anneau et de goûter en rêve, auprès de sa maîtresse, la volupté des caresses désirées. S'il est une pratique illusionniste chère aux amants élégiaques, notamment dans les *Héroïdes* qui ne

¹ *Propertius*, III, 17, 11-12 : « Toujours, quand ils sont à jeun, la nuit torture les amants solitaires ; l'espoir et la crainte sollicitent leur cœur tour à tour. »

² Un vers de *Propertius* (I, 12, 14) évoque cette pratique douloureuse : *cogor et ipse meis auribus esse grauis*, « et je suis contraint d'importuner moi-même mes oreilles ». On aura reconnu dans ce soliloque nocturne, où alternent les espoirs et les craintes, la métaphore de l'*elucubratio*, des veilles laborieuses qui donneront naissance à l'*opus* élégiaque.

³ *Propertius*, I, 3, 43 : « Et par moments, d'une voix faible et plaintive, je me disais à moi-même mon abandon. » Voir « La parole dans le temps de la *mora* », p. 168-174.

donnent la parole qu'à des êtres séparés de leur objet d'amour, c'est sans conteste l'usage du discours comme instrument de ce que Baudelaire nomme une « sorcellerie évocatoire ». L'élégie ovidienne figure souvent l'effort que déploie un amant malheureux pour tromper momentanément sa solitude et sa douleur, *fortuna uerba dare*, écrira le poète en exil¹.

P. Hardie, dans le vaste essai qu'il a consacré à ce qu'il nomme justement *poetics of illusion*, la poétique de l'illusion dans l'œuvre d'Ovide, étudie la duplicité d'un art « qui équivoque entre absence et présence et se complaît à évoquer des présences illusoires »². Il inventorie ces « présences-absences » qui peuplent l'univers d'un poète dont il signale le talent d'anatomiste du désir insatisfait, désir en absence, désir comme absence³. Dans le champ restreint qui est ici le nôtre, celui des rapports que l'énonciation élégiaque entretient avec l'action de s'illusionner, nous ajouterons quelques exemples empruntés au recueil des *Héroïdes*, pour achever d'illustrer les vertus de la parole comme moyen de conjurer l'absence de l'être aimé et d'exorciser l'amertume qu'elle suscite.

Le matériau des illusions qui prennent forme dans le discours des amants solitaires leur est fourni par la mémoire et l'imagination. En mobilisant ces deux facultés, l'orateur développe une activité de l'esprit qui s'accomplit d'ailleurs indépendamment de la volonté, selon un processus décrit au livre IV du *DRN*.

Lorsque Lucrèce peint les tourments de l'amour, la première manifestation qu'il en cite est la présence obsédante de l'objet du désir dans les pensées du sujet désirant :

*Nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt
illius, et nomen dulce obuersatur ad auris.*⁴

Le poète a précédemment expliqué, à propos des rêves, comment les *simulacra*, les images, des choses qui provoquent un intérêt passionné, quand elles se sont une première fois infiltrées dans l'esprit par le biais des sens, continuent d'y affluer après qu'on a cessé de les percevoir⁵. De la même façon, des visions mentales viennent sans cesse rappeler l'être aimé à celui que son absence affecte. Ainsi Énée hante-t-il les pensées de Didon, chez Ovide comme

¹ Pont., II, 1, 6 ; 7, 20.

² P. Hardie (2002), p. 3.

³ Ibid., p. 30 : « Ovid is famous, notorious even, for his celebration of erotic sensuality and the physical possession of the object of desire, but he is also the great anatomist of unsatisfied desire, of desire founded on lack. Desire in absence, desire as absence, runs as a theme on from *Amores*, through the *Heroides*, the imaginary letters by abandoned heroines whose epistolary form presupposes the absence of the object of desire, and into the *Metamorphoses*... »

⁴ Lucrèce, *DRN*, IV, 1061-1062 : « Que l'aimé soit absent, ses images pourtant sont présentes, son nom hante et charme l'oreille. »

⁵ Ibid., 962-986.

dans le modèle virgilien : *Ænean animo noxque diesque refert*¹. De même Laodamie s'avoue nuit et jour occupée de Protésilas : *Tu mihi luce dolor, tu mihi nocte uenis*². Bien qu'il ne la connût que de renommée, l'image d'Hélène n'a pas moins obsédé Pâris : *Te uigilans oculis, animo te nocte uidebam, / lumina cum placido uicta sopore iacent*³. Ces visions s'animent parfois en rêves érotiques, procurant des plaisirs factices qui s'évanouissent au réveil, brève compensation au douloureux sentiment de frustration⁴.

Les monologues auxquels s'adonnent les amants solitaires remplissent le même office que ces songes. En évoquant le souvenir de l'être aimé, en poursuivant avec lui une conversation imaginaire, ils le convoquent à leur guise, et, tandis qu'ils expriment les sentiments qui les habitent, ils assurent à leur peine un remède fugace. Leur discours, même s'il s'agit d'une lettre et qu'elle a toutes chances de parvenir à son destinataire (ce qui est loin d'être systématique), est d'abord une mise en scène de la réunion à laquelle ils aspirent, une mise en scène dont ils s'abusent et tirent quelque volupté⁵.

Le terme *uoluptas* se rencontre à deux reprises dans les *Héroïdes* pour qualifier le bénéfice de l'activité oratoire à laquelle se livrent les épistoliers. Citons d'abord le mot de Léandre, quand, face aux flots hostiles, las d'attendre en vain l'accalmie, il entreprend de décrire sa première traversée de l'Hellespont :

*Interea, dum cuncta negant uentique fretumque,
Mente agito furti tempora prima mei.
Nox erat incipiens (namque est meminisse uoluptas),
Cum foribus patriis egrediar amans.*⁶

¹ *Hér.*, VII, 26 : « Le jour et la nuit ramènent Énée dans mon esprit. »

² *Hér.*, XIII, 102.

³ *Hér.*, XVI, 101-102 : « C'est toi que mes yeux voyaient dans la veille, toi que mon esprit voyait dans la nuit, quand nos yeux reposent vaincus par le paisible sommeil. »

⁴ *Hér.*, XIII, 105-106 ; XV, 123-136 ; XIX, 55-66.

⁵ En *Hér.*, XIII, Laodamie rapporte qu'elle dispose, pour parfaire l'illusion, d'une image en cire de Protésilas. Elle avoue lui adresser mots doux et baisers et se plaindre à elle *tamquam possit uerba referre*, « comme si elle pouvait répondre » (v.150-156). C'est ce « comme si » qui, dans la communication épistolaire des *Héroïdes* simples, en vient justement à compromettre les stratégies de persuasion. La raison qui semble avoir motivé la lettre (convaincre l'amant de revenir) se perd au profit d'une évocation dont la locutrice est la seule bénéficiaire. Sur cet infléchissement du discours en « mode réfléchi », voir J. Maurer (1990), chapitre IV ; J.-C. Jolivet (1994), p. 306 sqq. ; P. Galand-Hallyn (1997), p. 220 sq.

⁶ *Hér.*, XVIII, 53-56 : « Cependant, tandis que vents et mer me refusent tout, je revis en esprit les premiers temps de mes larcins. La nuit était commençante (car se souvenir est une volupté), quand ton amant franchit le seuil paternel... »

Sur la volupté que les amants goûtent au milieu des tourments de la séparation, cf. Aristote, *Rhétorique*, 1370b : « Le principe de l'amour est pour tous d'aimer non seulement en jouissant de la présence de l'objet aimé, mais d'y songer quand il est absent. Aussi y a-t-il encore plaisir dans la peine que cause son absence. » (Traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Le livre de Poche, 1991.) Sur la *uoluptas* qu'éprouve Léandre à se souvenir, voir F. Spoth (1992), p. 101 ; 153 sq.

Il s'agit pour lui de retrouver par la pensée celle qu'il ne peut rejoindre à la nage. La vivacité du souvenir transparaît dans l'usage des présents de narration. L'amant revit la scène à mesure qu'il la conte et savoure une nouvelle fois le bonheur des baisers échangés. Cette nostalgie des jours heureux s'exprime souvent dans l'élégie. L'évocation du passé fournit l'occasion de se soustraire illusoirement à la détresse, comme d'ailleurs l'anticipation de la réunion avec l'être aimé¹. En effet, lorsque les amants parviennent à donner voix à leurs espoirs, ils prennent plaisir à se représenter des retrouvailles conformes à leurs vœux les plus chers. Obéissant au même mouvement que Nason, en *Am.*, II, 11, lorsqu'il se complaît à imaginer le retour de Corinne, Laodamie prévoit jusqu'aux baisers qui interrompront le récit des exploits de Protésilas, s'il revient jamais de Troie².

Cependant, la mémoire des amants est si vaste – *Meminerunt omnia amantes*, affirme Sappho en *Hér.*, XV, 43 – qu'elle réveille les émotions douloureuses avec autant d'intensité que les joies enfuies. En ces occasions mêmes, il y a matière à éprouver une étrange volupté. Nous l'apprenons avec la seconde occurrence annoncée de *uoluptas* (*Her.*, XII, 21), par une réflexion amère de Médée à Jason, mari scandaleusement oublieux des services que son épouse lui a rendus :

*Est aliqua ingrato meritum exprobrare uoluptas ;
Hac fruar, haec de te gaudia sola feram.*³

Certes, nous ne sommes pas en présence d'une forme de discours qu'on puisse *a priori* rapporter à l'expression *sibi uerba dare*. Médée s'adresse à un ingrat, dans l'espoir avoué de le fléchir. Quoi qu'il en coûte à sa fierté, elle adoptera le ton humble de la prière avant de laisser la fureur l'emporter vers son destin tragique. Elle ne cherche pas, dans sa lettre, à fuir en s'illusionnant un présent détestable, mais prétend exprimer des griefs légitimes. Cependant, nous citons ce distique parce qu'il ne traduit aucun espoir de vaincre l'indifférence du traître : l'unique jouissance que l'épouse meurtrie compte encore tirer de son mari est un plaisir stérile et solitaire. C'est en cela que son propos nous paraît pouvoir s'appliquer aux situations d'énonciation qui nous intéressent ici, et la *uoluptas* qu'elle revendique élargir l'éventail des profits de l'activité mentale que suggère l'expression *sibi uerba dare*.

¹ Cf. P. Galand-Hallyn (1997), p. 225 : « L'*enargeia*, art du fantasme, intervient plus que jamais dans cette éloquence du souvenir ou de l'espoir ; il s'agit d'effacer un présent intolérable en le combattant par la présence artificielle d'un passé heureux ou d'un futur apaisant. »

² *Hér.*, XIII, 117-120.

³ « Il y a quelque volupté à reprocher un bienfait à l'ingrat ; je la goûterai, seule jouissance que je tirerai de toi. »

Nous savons que les plaintes solitaires des amants, *querelae*, prennent volontiers la tournure de reproches adressés : l'objet d'amour est accusé d'inconstance et de perfidie, de vénalité ou d'ingratitude. Ces invectives proférées contre un coupable absent, trait caractéristique d'une énonciation régie par les émotions les plus vives, trouvent une explication dans la réflexion de Médée. La victime de l'outrage évoque son auteur pour exorciser sa colère et jouir de la représentation de son propre malheur¹. Dans le cadre pathétique que privilégient les *Héroïdes*, certaines épistolaires, se sachant trahies par l'homme aimé, impuissantes, privées des ressources ordinaires de la communication, ne se laissent pas réduire au silence avant d'avoir goûté le plaisir amer des récriminations plaintives qu'elles adressent au fantôme d'un amour défunt. Les *Remèdes à l'amour* donnent une vision tragique de ces réquisitoires, sous la forme d'une synthèse de l'*Héroïde* II, où Phyllis déplore la trahison de Démophon :

« *Perfide Demophoon !* » *surdas clamabat ad undas,*
*Ruptaque singultu uerba loquentis erant.*²

Est-ce à dire que ce discours ultime, dont la locutrice sait déjà qu'il demeurera sans réponse, n'est plus l'élégie ? Un tel jugement nous paraît démenti par l'emploi déjà signalé de l'adjectif *leue* dans l'introduction de la lettre de Didon à Énée, lettre que la reine de Carthage présente pourtant comme son « chant du cygne » :

Nec quia te nostra sperem prece posse moueri,
Adloquor (aduerso mouimus ista deo),
Sed merita et famam corpusque animumque pudicum
*Cum male perdiderim, perdere uerba leue est.*³

3. *Billets, lettres et vers : la communication écrite*

Les exemples de communication amoureuse que nous avons cités pour illustrer les situations discursives correspondant aux deux expressions *alicui* et *sibi uerba dare* ont fait apparaître que l'élégie, bien que nous l'ayons rapprochée des genres dramatiques, supposant par

¹ Aristote analyse la volupté particulière qui accompagne la colère (*Rhét.*, 1378b) : elle est liée à l'espoir de la vengeance et aussi « parce que l'on vit dans la vengeance par la pensée ; il en résulte que l'idée qui nous remplit l'esprit nous procure une sorte de plaisir analogue à celui qui nous vient des songes. »

² *R.A.*, 597-598 : « "Perfide Démophon", criait-elle aux flots insensibles, et ses paroles étaient entrecoupées de sanglots. »

³ *Hér.*, VII, 5-8 : « Et si je t'adresse ma prière, ce n'est pas dans l'espoir qu'elle pourra te fléchir : je me suis déterminée contre le gré de la divinité ; mais quand j'ai, malheureuse ! perdu mes bienfaits, ma renommée, un corps et une âme pudiques, c'est peu que de perdre des mots. » Voir *supra*, p. 167.

Il est intéressant de rapprocher l'adjectif *leuis*, accordé, au vers 8, à l'action de « perdre des mots », du verbe *leuare* dans ce vers que *Properce* adresse à Ponticus en I, 9, 34 : *dicere quo pereas saepe in amore leuat*, « dire de quoi l'on meurt, en amour, apporte souvent un soulagement ». Cet allègement momentané de la peine que procure l'expression des douleurs qu'on éprouve explique pour une bonne part l'éloquence des auteurs fictifs des *Héroïdes*. Il motivera explicitement les poèmes d'exil d'Ovide. Voir à ce sujet A. Videau-Delibes (1991), p. 461 et n. 6.

ce rapprochement même qu'elle reproduisait les performances orales des amants, figure aussi bien leurs productions écrites.

Dans l'*Art d'aimer*, les conseils prodigués par le *praeceptor amoris* en matière de séduction verbale témoignent de la diversité des supports du discours amoureux. S'ils recommandent aux jeunes gens de pratiquer l'art du *sermo*, de la conversation, pour engager une relation de badinage¹, puis d'entretenir leurs conquêtes en usant toujours de douces paroles², ils les incitent également à flatter la *puella* par l'envoi de messages tendres, sans se laisser décourager lorsque leurs prières sont rebutées : *Insequere, et uoti postmodo compos eris*³. Dans l'entreprise de séduction, la composition de poèmes en l'honneur de l'élue est encore suggérée comme pouvant faire office de modeste présent⁴. Pour les femmes, il découle de la lecture du livre III de l'*Art d'aimer* que le moyen de communication le plus propre à triompher de la surveillance qui s'exerce sur elles est la lettre ou le billet⁵. Aussi Nason les prépare-t-il principalement à écrire dans le style qui convient à cet exercice⁶. Ailleurs et relativement à la communication orale, il n'est guère question que des larmes et des plaintes jalouses qui sauront abuser la vanité d'un amant en le persuadant qu'il est passionnément aimé⁷.

Si l'on confronte ces leçons de communication au contenu des recueils d'élégies, il apparaît qu'elles pourraient être dispensées au titre d'un art poétique, dans la mesure où elles constituent un catalogue des situations énonciatives représentées dans la fiction élégiaque.

Ainsi trouve-t-on en *Am.*, III, 2 une superbe illustration de *sermo*, improvisé pour séduire une *puella* rencontrée sur les gradins du cirque, tandis que l'invitation à charmer de ses commentaires les spectatrices d'un défilé triomphal semble être une variation sur quelques vers de Properce (III, 4, 15-18). Les compliments, les déclarations d'amour inspirent évidemment un grand nombre de discours ; les promesses y abondent, plus encore les prières, au point que l'élégie a pu être caractérisée comme *werbende Dichtung*, poésie « de sollicitation » (W. Stroh). Cependant, l'expression de ces tendres propos ne saurait être uniquement orale. L'usage de l'écrit s'impose comme un moyen commode d'entretenir une relation le plus sou-

¹ Cf. *A.A.*, I, 135-170, où Nason évoque les rencontres fortuites au cirque ou au forum ; I, 213-228, où il invite à profiter des occasions que procure une cérémonie de triomphe ; I, 601-644, qui définit le *conloquium*.

² Cf. *A.A.*, II, 145-176 ; 295-314 ; 641-662.

³ Cf. *A.A.*, I, 435-484. V. 484 : « Poursuis et bientôt tu verras tes vœux accomplis. » Notons au passage la reprise d'une formule, *uoti compos*, évoquant la réflexion horatienne sur l'origine des vers élégiaques (*Versibus impariter iunctis [...] inclusa est uoti sententia compos*, *A. P.*, 76). Les lettres ou billets d'amour prescrits par Nason seraient précisément les instruments du triomphe que célèbre le chant élégiaque.

⁴ Cf. *A.A.*, II, 273-286.

⁵ Cf. *A.A.*, III, 618-630.

⁶ *Ibid.*, 479-498.

⁷ *Ibid.*, 673-680.

vent clandestine et soumise à des séparations répétées. Lettres et mots gravés sur la cire véhiculent les messages amoureux. *Propertius* en témoigne, lorsqu'il déplore la perte de ses tablettes en III, 23, Nason quand il s'irrite, en *Am.*, I, 12, contre celles qui l'ont mal servi. Enfin, ces poètes-amants ne manquent jamais de rappeler à leurs maîtresses qu'ils composent pour elles des vers destinés, assurent-ils, à les rendre célèbres. Nous avons pu voir dans l'élégie II, 15 des *Amours* un exemple de ces compliments tournés en distiques élégiaques, ici conçu pour accompagner le présent d'une bague.

En ce qui concerne la parole féminine, nous soulignons au chapitre précédent¹ combien elle est singulièrement absente des œuvres dont le protagoniste est le poète-amant, les livres I et II des *Élégies* de Tibulle, les trois premiers livres du recueil de *Propertius* et les *Amours* d'Ovide. Elle n'y figure guère que sous la forme de brefs discours rapportés, exprimant en général le dépit et la plainte d'une maîtresse qui se juge maltraitée. Nason, dans l'*Art d'aimer*, paraît programmer ces scènes, que l'élégie masculine inclut au style direct, en conseillant aux jeunes gens d'exciter la jalousie de leur maîtresse², tandis qu'à ses lectrices il prescrit l'artifice des pleurs et des colères feintes.

Il faut attendre le livre IV de *Propertius*, avec la lettre d'Aréthuse à Lycotas (3) et le chant funèbre de Cornélia (11), mais surtout les quinze *Héroïdes* ovidiennes, pour que le discours féminin se fasse entendre sans médiation. C'est par l'écriture que la *puella* élégiaque conquiert l'autonomie verbale. Les situations énonciatives imposées par la fiction amoureuse (isolement, abandon) la vouent à la plainte et la spécialisent dans un discours qui relève principalement de l'activité de *sibi uerba dare*³.

Quant aux échanges épistolaires, dont le *praeceptor amoris* règle l'ordre et la manière dans deux passages de l'*Art d'aimer*, invitant les hommes à faire leur demande par lettre⁴ et les femmes à les lire attentivement et à écrire elles-mêmes habilement en retour⁵, ils n'étaient qu'esquissés chez *Propertius*, avec l'évocation, en III, 23, du va-et-vient des tablettes portant les messages du poète et les réponses de ses maîtresses. Les trois paires d'*Héroïdes* doubles,

¹ Voir p. 239 sqq. ; 277.

² *A.A.*, II, 445 sqq. La recommandation de ne pas laisser cette jalousie se muer en colère suppose la limitation de son expression dans l'espace du poème : *Si spatium quaeras, breue sit, quod laesa queratur*, « Si tu me demandes pendant quel laps de temps tu la laisseras se plaindre de son offense, je répondrai : qu'il soit court. » (v. 455).

³ Sur la pertinence du choix de la forme épistolaire dans les *Héroïdes*, la capacité de la lettre à s'insérer dans les fictions qu'Ovide exploite et à en embrasser la matière, voir le commentaire de J.-C. Jolivet (1994), chap. V, « Forme et fiction épistolaires », p. 293-325, et ses références bibliographiques sur la question.

⁴ *A.A.*, I, 435-436 : *Cera uadum temptet rasis infusa tabellis, / cera tuae primum conscia mentis eat*. « Que la cire répandue sur des tablettes bien polies sonde le gué ; que la cire soit la première confidente de tes intentions. ».

⁵ *A.A.*, III, 469-478.

qui donnent à ces correspondances leur plein développement, constituent une véritable innovation dans le genre. L'élégie, chez Ovide, figure pour la première fois le *conloquium*¹, sans toutefois transgresser la règle de l'énonciation monologique. Dans les lettres XVII, XIX et XXI, plus particulièrement les lettres d'Hélène et de Cydippe, des femmes, en réponse à la sollicitation d'un amant, s'exercent au ton de galanterie, dont l'élégie réservait jusqu'alors l'exclusivité aux hommes. Ces *puellae* débattent des usages masculins, que la tradition élégiaque a érigés en conventions génériques, elles les commentent avec esprit et ne manquent pas à l'occasion de les contester. Ainsi Ovide, en donnant voix aux revendications féminines, crée-t-il un nouvel espace de réflexivité, dont nous allons maintenant juger, par l'étude de la lettre de Cydippe sur laquelle se referme le recueil des *Héroïdes*.

• *La révolte de Cydippe ou l'évolution d'un genre*

Alors que les *Héroïdes* semblent avoir été principalement inspirées par la volonté d'opérer la transplantation générique d'un matériau érotique transmis sous la forme épique ou tragique, les lettres XX et XXI offrent un cas de réécriture exemplaire, dans la mesure où, cette fois, Ovide emprunte son sujet au poète alexandrin dont se réclament les élégiaques romains : Callimaque, celui-là même que Properce prétend réincarner sur le sol italien (IV, 1, 64). Il semble donc qu'avec la dernière paire d'*Héroïdes*, Ovide poursuive un but autre que d'adaptation générique, telle qu'il la pratique lorsqu'il donne la parole à une Pénélope ou à une Briséis, à une Phèdre ou à une Médée, bref lorsqu'il se risque à faire ce qu'on pourrait croire absolument proscrit par lui dans un distique des *Remèdes à l'amour* – *Callimachi numeris non est dicendus Achilles*, v. 381 –, c'est-à-dire à chanter dans le mètre de Callimaque des personnages homériques ou d'origine aussi imposante. En tout cas, le vers suivant – *Cydippe non est oris, Homere, tui*, « Ta voix, Homère, n'est pas faite pour Cydippe » – garantit au lecteur que la jeune fille et son amant offrent une *materia conueniens modis* (Am. I, 1, 2), un sujet qui convient au mètre.

La source étant élégiaque, il est intéressant de se demander si elle a fonctionné comme modèle générique, sachant que l'influence de Callimaque s'est principalement exercée sur les théories esthétiques des *néotéroï*. A. Barchiesi, dans un article de 1993 consacré aux modes

¹ Cf. *Hér.*, XVII, 183 : *iam sermone coimus*, « déjà en paroles nous sommes unis » ; XXI, 245-246 : *Plus hoc quoque uirgine factum, / non timuit tecum quod mea charta loqui*. « J'ai fait déjà plus que ne doit une jeune fille, puisque ma lettre n'a pas craint de converser avec toi. »

d'allusion dans les *Héroïdes*, repris dans un récent ouvrage¹, montre de façon convaincante qu'Ovide emprunte ici à l'œuvre majeure de Callimaque, le *princeps elegiae* de la littérature grecque, un épisode érotique propre à lui fournir un mythe des origines de l'élégie d'amour. Cette reconnaissance rétrospective de la fécondité générique d'un texte singulier est un acte de genericité lectoriale. Il prend place idéalement au terme d'une chaîne textuelle constituée par le recueil, mais plus encore par l'ensemble du corpus de l'élégie érotique augustéenne, si l'on considère que les *Héroïdes* doubles en sont la dernière expression que nous connaissons.

Pour comprendre dans le détail la valeur paradigmatique de l'*aition* callimaquéen, il nous faut rappeler l'histoire d'Acontios et Cydippé. Le texte ne nous est pas parvenu en totalité², mais une version tardive, due à Aristénète (*Ep.* I, 10), et manifestement plus asservie au modèle alexandrin que la réécriture ovidienne, permet de combler les lacunes du récit. Il s'agit donc d'une histoire d'ardent amour – ὄξυν ἔρωτα, écrit Callimaque (v. 75) –, qui est justifiée en tant qu'*aition* dans la mesure où elle explique l'origine d'une famille céenne. Le protagoniste en est Acontios. Lors des fêtes d'Artémis, à Délos, ce jeune homme aperçoit une fille dont la beauté le subjugué. L'amour lui inspire aussitôt la ruse suivante : sur une pomme, il grave un serment par Artémis dont les termes engagent celle qui le lira à l'épouser, puis il fait rouler le fruit vers la belle. À la simple lecture du message qu'il porte, Cydippé se trouve involontairement liée à son auteur. Elle manifeste sa honte par une rougeur subite et ne dit rien à personne de cette affaire. Mais voici que, fiancée à un autre, elle manque de mourir chaque fois qu'on prépare son mariage. La troisième attaque du mal décide le père à consulter l'oracle de Delphes, qui lui révèle l'existence du serment juré par Artémis et lui conseille d'honorer l'engagement de sa fille. Interrogée, Cydippé confesse toute l'histoire. Aussitôt guérie, elle épouse Acontios.

Il faut encore faire mention d'un distique isolé (fr. 73, Pf.) : il s'agit d'une prière qu'Acontios adresse aux arbres, leur demandant de ne porter, gravées dans leurs feuillages, que les lettres qui diront : « Cydippé la belle ». Aristénète en fournit le contexte, quand il peint le jeune homme réfugié dans une campagne, où il épanche librement ses tourments d'amour en conversant avec les chênes et les ormes³.

¹ « *Future reflexive : two modes of allusion and the Heroides* », *HSPH* 95, 1993, p. 333-365 = *Speaking Volumes*, London, 2001, p. 105-127, auquel les notes font référence.

² Cf. Callimaque, *Hymnes. Épigrammes. Fragments choisis*, C.U.F. : *Aitia*, IV ; Pfeiffer, fragment 75.

³ Aristénète, *Ep.*, I, 10, 55-84.

Si l'on confronte le texte callimaquéen à la tradition élégiaque augustéenne, on peut en apprécier la productivité générique. Acontios, remarquable par son activité scripturale, fait indéniablement figure de modèle du poète-amant. Les deux types d'inscriptions dont il est l'auteur rendent compte de la dualité du discours élégiaque¹, qui souvent s'épuise en vain sur un seuil inflexible, dans le motif du *paraklausithyron*, mais ne renonce jamais à exalter son extraordinaire pouvoir de persuasion. Les recueils de Tibulle et de Propertius, les *Amours* d'Ovide, illustrent une alternance incessante de succès et d'échecs, que le récit callimaquéen ne programme pas, mais dont il offre les modèles contradictoires.

Le modèle pathétique de l'amant solitaire, prenant la nature pour confidente de sa peine et gravant son amour dans l'écorce des arbres, a directement inspiré le comportement de Gallus, tel qu'il apparaît dans la dixième églogue de Virgile², ainsi que celui de Propertius en I, 18³⁴. Ovide, quant à lui, n'est nullement séduit par l'éthos de l'amant désespéré : ce qu'il choisit de mettre en relief, dans le destin du personnage callimaquéen, est l'épisode du message performatif véhiculé par la pomme. Au livre I de l'*Art d'aimer*, il illustre déjà l'efficacité des lettres, dans la stratégie amoureuse, par l'exemple de Cydippe :

*Littera Cydippen pomo perlata fefellit,
Insciaque est uerbis capta puella suis.*⁵

La lettre d'Acontius, l'*Héroïde* XX, se donne d'ailleurs pour la répétition de la ruse initiale :

*En, iterum scribo mittoque rogantia uerba ;
Altera fraus haec est, quodque queraris habes.*⁶

Le thème de la tromperie, présent dans le texte de Callimaque, étant devenu, comme nous le voyons, un trait marqué de l'élégie érotique, Ovide élude à son profit un épisode pitoyable qui avait intéressé ses aînés. Pas plus que le poète-amant des *Amours*, imitateur par trop conscient des ressorts de l'élégie, ne fait entendre les accents sincères d'une douleur sensible,

¹ Voir P. Hardie (2002), p. 123 : « *In the Callimachean narrative of Acontius and Cydippe there is an opposition between a kind of writing (on the apple) that has the power to unite lover and beloved, and a kind of writing (on trees) that gives futile expression to the lover's desire.* »

² Cf. Virgile, *Buc.*, X, 52-54 : *Certum est in siluis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere Amores / arboribus : crescent illae, crescentis, Amores.* « C'est décidé : dans les forêts, parmi les repaires des bêtes sauvages, j'aime mieux souffrir et graver mes Amours sur des arbres tendres : ils grandiront ; vous grandirez, mes Amours. »

³ Cf. Propertius, I, 18, 19-22 : *Vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo. / A ! quotiens teneras resonant mea uerba sub umbras / scribitur et uestris Cynthia corticibus.* « Vous pourrez l'attester, ô vous, arbres confidentes des amours, hêtre et pin cher au dieu de l'Arcadie. Ah ! que de fois mes paroles résonnent sous vos tendres ombrages ! que de fois le nom de Cynthia est écrit sur votre écorce ! »

⁴ A. Barchiesi (2001), p. 123 sqq. P. Hardie (2002), p. 122 sq., citant Rosen et Farrell (1986).

⁵ *A.A.*, I, 455-456 : « Une lettre portée par une pomme trompa Cydippe, et sans le savoir la jeune fille se trouva engagée par ses propres paroles. »

⁶ *Hér.*, XX, 35-36 : « Voici que de nouveau j'écris et j'envoie des paroles de prière ; c'est une seconde ruse et tu as sujet de te plaindre. »

l'Acontius ovidien ne laisse prise au pathétique. Quittant prématurément les solitudes boisées où Callimaque contenait son tourment, il s'en vient, en homme pratique, faire le guet sur le seuil de sa maîtresse, tandis que les plaintes lyriques s'organisent en une lettre adroitement argumentée, qui saura vaincre la résistance de Cydippe. En réinvestissant de cette manière l'activité verbale du personnage callimaquéen, Ovide choisit de souligner le caractère fortement illocutoire que Tibulle, Properce et lui-même ont assigné à l'élégie érotique. Le triomphe final d'Acontius assimile la performativité de sa lettre à celle de la pomme¹.

Nous avons signalé la valeur paradigmatique que revêt la ruse d'Acontios aux yeux d'Ovide, lecteur de Callimaque. Ce n'est pas la moindre originalité de sa réécriture que d'avoir permis à celle qui fut l'inspiratrice et la victime de cette ruse d'exprimer sa réprobation. La Cydippe ovidienne dénonce et déprécie la victoire qu'Acontius a remportée frauduleusement sur une *puella parum prudens*, inexpérimentée, livrée sans défense à ses stratagèmes :

*Verba quid exultas tua si mihi uerba dederunt,
Sumque parum prudens capta puella dolis ?*²

Explorons rapidement le champ lexical de la tromperie et de la ruse, particulièrement riche dans les lettres des deux jeunes gens.

Le mot *dolus*, au v. 124, a été concédé à Cydippe par Acontius, de même que *fraus* qu'elle utilise au v. 129, à la condition qu'elle reconnaisse que l'amour en est la cause :

*Sit fraus huic facto nomen dicarque dolosus,
Si tamen est, quod ames, uelle tenere, dolus.*³

Éros, qui aiguise l'intelligence des amants, est traditionnellement représenté comme un dieu fertile en ruses. Rappelons-nous la plainte de Properce, au seuil du *Monobiblos* :

*In me tardus Amor non ullas cogitat artis
nec meminit notas, ut prius, ire uias.*⁴

Dans cette exception proclamée, il est permis de voir une stratégie d'auteur qui stimule la curiosité du lecteur en lui promettant du nouveau. Au temps où s'inventait l'élégie érotique, Acontius au contraire a bénéficié sans restriction des faveurs du dieu qu'Aristénète déclare

¹ Ajoutons que des indices convergents dans les lettres des deux protagonistes identifient les écrits d'Acontius à des *carmina*, et qu'ainsi, au travers de la fiction, c'est le pouvoir de la poésie qui se trouve exalté, le discours poétique produisant le même effet que les incantations magiques (cf. *Am.* II, 1).

² *Hér.*, XXI, 123-124 : « Pourquoi triompher si tes paroles m'en ont donné à garder, et jeune fille imprudente, si je me laissai prendre à tes ruses ? »

³ *Hér.*, XX, 33-34 : « Qu'on donne le nom de fraude à cette action et qu'on me nomme coupable de dol, si toutefois est un dol de vouloir obtenir ce qu'on aime. »

⁴ Properce, I, 1, 17-18 : « Ce n'est que pour moi que l'amour se montre d'esprit lent et sans ressources : il oublie même ses routes les plus battues. »

ἀεί τινας παραδόξους μηχανὰς διαπλέκων, « sans cesse en train d'ourdir d'étranges machinations » (I. 10, 23-24), tandis qu'Ovide le qualifie plus brièvement d'*ingeniosus* (XX, 30). L'ingéniosité de l'Amour s'est donc transmise à l'amant. Il est devenu grâce à lui plus habile (*callidus*) qu'il ne l'était par nature ou par expérience (XX, 27). Du reste, à cet adjectif aux connotations péjoratives, il préfère l'adjectif *sollers* (v. 28), le même *distinguo* se faisant sentir entre les substantifs *artes* (v. 49) et *calliditas* (v. 128).

À propos de la ruse de la pomme, les jeunes gens utilisent également les termes *insidiae* et *retia*¹, où l'on entraperçoit deux lieux communs de la poésie érotique, la comparaison de la conquête amoureuse à une entreprise guerrière ou à une partie de chasse.

Enfin, « tromper » se dit *decipere* dans les deux lettres². Cydippe parle d'elle-même comme d'une *elusa uirgo* (v. 118). Acontius, de son côté, emploie sans vergogne le verbe *fallere*³, pour désigner le fait qu'elle ne respecte pas un serment qu'elle n'a pas voulu jurer, assimilant ainsi sa victime à la *puella fallax* de l'élégie romaine.

Dans les vers de Cydippe que nous avons cités, Ovide privilégie l'expression *uerba dare*, en lui donnant un relief nouveau. M. Prévost, dans l'édition des Belles lettres, propose pour *Verba quid exultas tua si mihi uerba dederunt...* ? la traduction suivante : « Pourquoi triompher si tes paroles m'en ont donné à garder ? », et signale en note un jeu de mots intraduisible sur *uerba*. Ce jeu de mots, où l'on a pu voir une de ces fautes de goût souvent reprochées à Ovide⁴, est une formulation parfaitement appropriée à l'action dont il est question. Les termes du distique de l'*Art d'aimer* que nous avons mentionné plus haut – *Littera Cydippen pomo perlata fefellit, / Insciaque est uerbis capta puella suis*. – se trouvent concentrés dans une tournure à double sens. « Il n'y a pas de quoi se vanter, déclare Cydippe en substance, quand on berne une jeune fille en lui dictant ses paroles. » Or c'est l'exacte description du stratagème qu'Acontius a imaginé.

Le message gravé sur la pomme, ἀπάτης λόγον, « message de tromperie », lit-on chez Aristénète (I. 10, 27-28), est approximativement le suivant : « Je jure par Artémis que je n'aurai pas d'autre époux qu'Acontius »⁵. C'est un énoncé ambigu, qui ne prend sens et effet que par le contexte pragmatique de son énonciation. Dans l'acte de lecture, les mots tracés par

¹ *Insidiae* : XX, 68 ; XXI, 112 ; *retia* : XX, 47 ; XXI, 208.

² XX, 23, 99 ; XXI, 57, 147.

³ XX, 97, 192, 198.

⁴ Ainsi, un auteur aussi soucieux de défendre l'esprit et l'humour d'Ovide que J.-M. Frécaut écrit pourtant (1972, p. 28) : « Ce vers intraduisible ne mérite pas d'être traduit. »

⁵ Cf. Callimaque, fr. 75. 26-27, sous la forme d'un discours indirect, rapporté par Apollon ; Aristénète, I. 10, 39-40. La formule du serment n'est pas reproduite chez Ovide. Voir plus loin.

Acontius sont devenus les mots de Cydippe, en vertu d'une loi que Benveniste énonce ainsi : « Est "ego" qui *dit* "ego" »¹. D'autre part, bien qu'elle proteste et argumente en juriste qu'un engagement ne vaut pas si la langue jure et non l'âme² (v. 135-145), elle plaide en vain le procès de sa promesse (v. 154). Le hasard a voulu, en effet, que fussent réunies « les conditions de félicité » qui valident l'énoncé performatif³ : le serment a été prononcé à voix haute, dans son intégralité, mais surtout en présence de la déesse.

Dans la version callimaquéenne, c'est Apollon qui en informe le père de Cydippe :

Λύγδαμιν οὐ γὰρ ἐμὴ τῆμος ἔκηδε κάσις
οὐδ' ἐν Ἀμυκλαίῳ θρύον ἔπλεκεν οὐδ' ἀπὸ θήρης
ἔκλυζεν ποταμῷ λύματα Παρθενίῳ,
Δήλῳ δ' ἦν ἐπίδημος, Ἀκόντιον ὁππότε σὴ παῖς
ᾤμοσεν, οὐκ ἄλλον, νυμφίον ἐξέμεναι...⁴

L'Acontius ovidien connaît son Callimaque. Trop heureux d'être l'héritier d'une tradition qui garantit son succès, il devance l'oracle⁵ et écrit directement à Cydippe pour l'avertir que Diane fut témoin de son serment (v. 21) :

Adfuit et, praesens, ut erant, tua uerba notauit.

Nous avons vu que Cydippe s'insurge contre le fait que ces *uerba* puissent être siens. Elle s'inclinera néanmoins devant la fatalité, et si Ovide nous laisse penser qu'elle cède à l'amour, il est certain que le scrupule religieux qui commandait le dénouement du récit callimaquéen : « Et la déesse fit ainsi respecter le serment », fr. 75, 42 – s'efface devant le sentiment d'une prédestination littéraire. Il nous paraît significatif qu'au témoignage de Diane (*teste dea*, XX, 20), elle substitue celui d'Apollon :

*Is quoque nescio quam, nunc ut uaga fama susurrat,
Neclectam queritur testis habere fidem.*⁶

Le dieu des oracles étant également le dieu des poètes, sans doute veille-t-il au respect de leurs œuvres. La puella ovidienne a beau être dotée d'une personnalité qui fait défaut à la Cydippé callimaquéenne, son destin n'en reste pas moins inscrit dans la diégèse du texte modèle, dont l'expression *uaga fama* évoque la transmission⁷. Les mots qui lui ont été dictés insidieu-

¹ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 260.

² Ce passage évoque Euripide, *Hippolyte*, 612.

³ Voir J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, 1970.

⁴ *Aitia*, fr. 75, 22-27 : « Ma sœur n'était pas à châtier Lygdamis ; elle n'était pas à l'Amyclaion, tressant le jonc, ni aux bords du Parthénios, à baigner son corps après la chasse ; non, elle était à Délos, quand ta fille jura qu'elle n'aurait pas d'autre époux qu'Acontios. »

⁵ La réponse de l'oracle parvient à Cydippe au moment où elle rédige sa lettre (cf. XXI, 233-236) et elle en précipite la conclusion.

⁶ *Hér.*, XXI, 234-235 : « Lui aussi, d'après ce que murmure actuellement une confuse renommée, se plaint que j'ai violé je ne sais quel engagement dont il fut témoin. »

⁷ Voir A. Barchiesi (2001), p. 122.

sement et où elle ne veut encore entendre que des sons émis par sa voix, des *uoces* au v. 232 – *Tu ueniam nostris uocibus ipse petas*. « Toi-même solliciterais mon pardon pour les paroles que j'ai prononcées. » –, sont inséparables du rôle que son créateur lui a assigné.

Les vers 237-238 sont intéressants à cet égard :

*Hoc deus et uates, hoc et mea carmina dicunt.
A ! desunt uoto carmina nulla tuo.*¹

Bien que le texte n'en soit pas sûrement établi, il est indéniable qu'ils opèrent une fusion des plans de la fiction et du métapoétique. On comprend que Cydippe se soumet aux déclarations de l'oracle d'Apollon, qu'elle admet la validité du serment qu'elle a prononcé à son insu et reconnaît le caractère prophétique de l'épigramme votive imaginée par Acontius en XX, 241-242. Dans cette perspective, le *mea carmina* du v. 237, dont A. Barchiesi² ne croit pas qu'il puisse s'appliquer à la lettre même de Cydippe, puisqu'elle n'est pas supposée écrire en vers, renvoie aux inscriptions d'Acontius. Peut-être faudrait-il, comme il le suggère, corriger le *mea* en *tua*. Toutefois, si l'on met l'expression en rapport avec le vers 123, où Cydippe se déclarait victime d'une imposture, le possessif de la première personne peut ici s'interpréter comme l'indice d'une métamorphose accomplie chez la jeune fille au fil de sa lettre : l'acceptation de son propre désir la conduit finalement à s'approprier les termes du serment. Cette lecture concorde avec l'analyse que P. Hardie donne des *Héroïdes* XX et XXI : il y observe le cheminement du désir, qu'il désigne comme « la véritable source du pouvoir qui donne vigueur aux mots écrits »³. Le *uates* du v. 237, qui fait difficulté si on cherche à l'expliquer au niveau de la fiction (il ferait référence à des devins consultés antérieurement ou désignerait Apollon lui-même), s'éclaire dans une interprétation réflexive : Cydippe fait allusion au poète Callimaque, et à ses *carmina* qui déterminent la réécriture ovidienne⁴.

Ce parcours nous conduit à donner une nouvelle lecture du vers 123. Notre sentiment est que, dans l'échange de lettres qu'il imagine, Ovide manipule les personnages hérités de Callimaque avec l'intention de leur faire endosser une réflexion sur la liberté de la création poétique, face au poids de la tradition et au déterminisme générique. Comme toujours, le propos métapoétique se fond dans la trame narrative du poème. La tromperie dont Cydippe se plaint d'avoir été victime s'appréhende indifféremment dans sa singularité ou dans son exem-

¹ *Ibid.*, 237-238 : « Voilà ce que disent le dieu et les diseurs d'avenir (ou le dieu qui prédit l'avenir) et aussi mes vers. Oh ! aucun vers ne manque à tes vœux ! »

² *Ibid.*, p. 184, n. 36.

³ P. Hardie (2002), p. 110 : « *But oaths and contracts in the end are figures for the true source of the power that energises the written words, desire.* »

⁴ Voir A. Barchiesi, p. 123.

plarité générique (*uerba dare alicui* comme le fondement de l'intrigue et la raison d'être du discours élégiaques). Par ailleurs, la description du mécanisme spécialement mis en œuvre dans le stratagème d'Acontius – *tua uerba mihi uerba dederunt*, « tes mots m'ont donné des mots » – peut s'entendre comme une définition du rapport qui existe entre le texte modèle et le texte qui l'imité, si l'imitateur se comporte en perroquet.

Dans son insistance à rappeler l'inscription de la pomme et à la faire redire à Cydippe pour des raisons psychologiques évidentes, Acontius incarne la voix de la tradition. Il est le représentant de l'*auctoritas* callimaquienne. Au contraire, l'irritation de Cydippe et le soin qu'elle prend de ne pas reproduire les termes du serment prononcé dans le récit originel traduisent le rejet ovidien d'une imitation servile et sans esprit¹. En refusant la réduplication, la *puella* conteste l'autorité de la tradition et fait entendre la voix de la modernité. Reste à considérer sa revendication. Il y a lieu de penser qu'elle définit le nouveau programme de l'élégie, celui que la succession des poètes latins a contribué à mettre en place.

Nous avons vu que, dans le récit callimaquien, le rôle de Cydippe se réduit à peu de chose. Elle est la victime de sa propre beauté, le jouet du désir irrépressible qu'elle inspire à son amant et celui du destin figuré par l'obstination d'Artémis à faire respecter l'engagement qu'elle a contracté involontairement. Il n'est jamais question de son propre désir. Ce silence est conforme à la condition des jeunes filles. On lit encore dans la version d'Aristénète :

Ἔτι διερχομένη τὸν ὄρκον εἰ καὶ ἀκούσιόν τε καὶ νόθον τὸν ἐρωτικὸν λόγον ἀπέρριψεν αἰδουμένη, καὶ ἡμίφωνον κατὰλέλοιπε λέξιν τὴν ἐπ' ἐσχάτῳ κειμένην ἅτε διαμνημονεύουσαν γάμον, ὃν σεμνὴ παρθένος κἄν ἑτέρου λέγοντος ἠρυθρίασε.²

L'élégie romaine traduit, en la stylisant, une évolution des relations entre hommes et femmes. La *puella* y est affranchie (à tous les sens du terme) et reçoit le statut de *domina*, tandis que son amant endosse le rôle de l'esclave aux ordres de sa capricieuse maîtresse. La Cydippe augustéenne profite pleinement de cette émancipation féminine. Non seulement elle a l'audace de répondre à son séducteur :

... *plus hoc quoque uirgine factum*,

¹ A. Barchiesi, p. 120 : « *The apple with its text comes into the Ovidian text as an emblem of the model that the Latin imitator intends to recall, but not to reproduce : iurare in uerba alicuius is always a sign of excessive subjection.* »

² Aristénète, I, 10, 40-44 : « Comme elle achevait de prononcer ce qui était un serment malgré son caractère involontaire et même frauduleux, elle rejeta, pleine de honte, cette déclaration d'amour et elle laissa tomber, en ne le prononçant qu'à moitié, le mot final qui évoquait le mariage, chose dont une jeune fille sérieuse ne peut même pas entendre parler sans rougir. »

*Non timuit tecum quod mea charta loqui.*¹

Et le fait mérite, nous l'avons dit, d'être signalé comme une quasi-transgression des modalités énonciatives dans un genre voué au discours monologique. Mais encore, la jeune fille ne craint pas d'adopter un ton prescriptif².

Lectrice de Gallus, de Tibulle et de Propertius, disciple du Nason de l'*Ars amatoria*, Cydippe a perdu l'innocence de l'héroïne antique. Les vers 105-106 évoquent cet état révolu. Ils concluent le récit de sa visite de Délos, tout empreint d'allusions à Callimaque³, et précèdent la remémoration de la scène capitale au temple de Diane. Les voici :

*Forsitan haec spectans a te spectabar, Aconti,
Visaque simplicitas est mea posse capi.*⁴

Dans cette construction en miroir où la jeune fille se représente le regard que son amant portait sur elle tandis que ses propres yeux contemplaient un décor empreint de poésie callimaquienne, nous pouvons identifier un lieu de réflexivité. Le terme *simplicitas* y prend une double signification. Évidemment il dénote, employé dans son sens moral, l'ingénuité de Cydippe ; mais encore, dans la mesure où *simplex* qualifie une substance simple, il connote la secondarité du personnage ovidien, sa *duplicitas*. Désormais, la belle joint l'*ars* à l'*ingenium* et elle ne tarde pas à le manifester en imposant à son amant les nouvelles règles du commerce amoureux⁵.

Exoranda tibi, non capienda fui, « Il fallait me fléchir et non me séduire », déclare-t-elle sévèrement au v. 130. Et elle poursuit :

*Cur, me cum peteres, ea non profitenda putabas,
Propter quae nobis ipse petendus eras ?
Cogere cur potius quam persuadere uolebas,
Si poteram audita condicione capi ?*⁶

Que demande cette *puella* moderne sinon la déclaration en forme que le poète-amant augustéen adresse à sa maîtresse, lorsqu'il lui promet tout à la fois de l'aimer fidèlement jusqu'à la

¹ *Hér.*, XXI, 245-246 : « J'ai fait déjà plus que ne doit une jeune fille, puisque ma lettre n'a pas craint de converser avec toi. »

² C'est une caractéristique du discours féminin dans les *Hér.* XVII, XIX et XXI. Par exemple, Héro tente de régler la mesure de *uirtus* tolérable dans une fiction élégiaque : la *militia amoris* ne doit pas exposer l'amant à la mort (voir p. 121 sq.). Hélène rappelle les contraintes de l'*amor furtivus* (voir p. 294). Cydippe définit, quant à elle, ce que doit être le discours amoureux.

³ Voir A. Barchiesi, p. 121 sq.

⁴ « Peut-être, tandis que je contemplais ces choses, étais-je par toi contemplée, Acontius, et ma simplicité te parut-elle possible à surprendre. »

⁵ Voir C. M. Hintermeier (1993), p. 136-137.

⁶ *Hér.*, XXI, 131-134 : « Pourquoi me recherchant, as-tu jugé inavouable ce pourquoi je devais moi-même te rechercher ? Pourquoi voulais-tu me contraindre plutôt que me convaincre, si, ta demande faite, ma conquête était possible ? »

mort et de la rendre à tout jamais célèbre en la chantant dans ses vers ? La déclaration, par exemple, que Nason adresse à la *puella* qui a fait sa conquête en *Am.*, I, 3. Que réclame-t-elle sinon les flatteries, les prières et les plaintes qu'encourage Vénus, comme Priape l'enseigne à *Tibulle* en I, 4 ? Ou, pour citer le *praeceptor amoris* de l'*Art d'aimer* (I, 437-440¹), les compliments, les mots d'amour, les prières qui fléchissent les colères les plus redoutables, ces tendres pièges par lesquels les amants de l'élégie augustéenne se ménagent un accès à l'être aimé. Nous voici revenus au *uerba dare* de tout à l'heure. Ovide ne met pas en scène une vierge rebelle au discours de la séduction, mais une *puella* chez qui l'expression volubile du désir qu'elle a inspiré et dont elle a obtenu des gages en lisant la lettre d'Acontius suscite le désir en retour, chez qui les mots du désir éveillent le désir des mots. La Cydippe ovidienne rend compte d'un horizon d'attente qui est désormais celui du lecteur – de la lectrice ? – de l'élégie, dont l'expression *bene uerba dare*, offrir de beaux discours (érotiques), pourrait bien définir le programme.

Mais, outre qu'elle définit le champ acceptable de la ruse amoureuse au temps de l'élégie romaine, la révolte de Cydippe contre le procédé qui la niait en tant que sujet, en lui imposant de prononcer des mots qui n'étaient pas les siens, ouvre à une plus large réflexion sur l'énonciation en usage dans le genre. Elle remet en cause la modalité énonciative qui veut que l'élégie demeure un monologue, même lorsqu'elle met en scène une situation où l'échange de paroles serait possible. À cet égard, le récit callimaquéen qui, après avoir inspiré les prédécesseurs d'Ovide, a suscité la composition des *Héroïdes* XX et XXI semble avoir été déterminant. Car on n'y voit pas le jeune homme converser avec Cydippé, mais il monologue dans la nature, ou écrit des messages dans lesquels l'un ou l'autre des amants est désigné à la troisième personne.

Les voix féminines, répétons-le, sont singulièrement absentes de l'élégie avant le livre IV de Propertius et les lettres I à XV des *Héroïdes*, où elles font le plus souvent entendre une plainte sans écho. Une notable exception à la loi du silence que le poète-amant impose généralement à sa maîtresse, dans le récit qu'il donne de ses amours, se rencontre dans l'élégie IV, 8 de Propertius, où Cynthia, bien vivante et fermement déterminée, s'assure en quelques mots

¹ *A.A.*, I, 437-440 : *Blanditias ferat illa [cera] tuas et imitataque amantum/ Verba, nec exiguas, quisquis es, adde preces. /Hectora donauit Priamo prece motus Achilles ; / Flectitur iratus uoce rogante deus.* « Que la cire porte des compliments, des mots qui respirent l'amour ; quel que soit ton rang, ajoute des prières plus que tièdes. Si les restes d'Hector furent remis à Priam, c'est que les prières du vieillard touchèrent Achille. La colère des dieux cède aux accents d'une voix suppliante. »

la reddition de l'infidèle¹. Le plus souvent, la parole de la *puella* est confisquée ou bien elle s'exprime dans un discours imaginaire qui traduit la volonté de l'amant. L'élégie III, 6 de Properce en offre un bon exemple² ou bien encore, dans la lettre qu'Acontius adresse à Cydippe, les commentaires approbateurs que la jeune fille est invitée à faire quant au dévouement de son serviteur³.

Le vers 123 peut aussi ouvrir la voie à une remise en cause de ce silence des femmes dans le *ludus* élégiaque. La forte personnalité de Cynthia, l'éducation de la *puella* au livre III de l'*Art d'aimer*, et maintenant les *Héroïdes* doubles favorisent la mise en place d'un véritable *colloquium*. La dernière expression de l'élégie augustéenne, au terme d'une évolution qui a conduit à une modification profonde de l'idéologie élégiaque⁴, l'embourgeoisement s'associant à une authentique éducation amoureuse, tend à mettre en place ce qui ne se réalisera pas dans le genre, mais connaîtra un long avenir dans le roman d'amour grec : la parité et l'échange véritable et désintéressé des sentiments et des mots qui les traduisent entre jeunes gens et jeunes filles.

• *Le langage des signes*

Les conventions fictionnelles vouant les amours élégiaques à la clandestinité, l'établissement d'une relation entre amants implique le recours à diverses ruses, dont tous les auteurs font état. Ils signalent, entre autres procédés, l'utilisation de codes définis, permettant de communiquer en public sans alerter le mari ni ses informateurs. Ovide prête à cette expression de la complicité des amants un intérêt inégalé⁵, qui nous paraît révélateur de sa valeur réflexive.

Ce sont les scènes de banquets, où les protagonistes de l'intrigue élégiaque sont réunis en un trio de comédie, qui offrent le plus souvent un cadre à la représentation de ce mode d'échange discret⁶.

Il est évident que la proximité physique de sa maîtresse et, dans le même temps, l'impossibilité de la toucher, de la posséder, font du *convivium* un moment d'intense frustra-

¹ Properce, IV, 8, 73-80. Voir p. 239, 243 sqq.

² Properce, III, 6, 19-34. Voir p. 241 sq.

³ *Hér.*, XX, 90 ; 92.

⁴ Voir M. Labate (1984).

⁵ Cf. *Am.*, I, 4, 17-28 ; II, 5, 15-20 ; II, 7, 5-6 ; III, 11, 23-24 ; *Hér.*, XVI, 258, XVII, 77-94 ; *A.A.*, I, 137-138 ; 488 ; 498 ; 567-572 ; II, 543 ; 549 ; III, 514.

⁶ Pour une confrontation des élégies symposiales des *Amours* (I, 4 et II, 5) considérées sous l'angle des stratégies de persuasion, voir A. De Caro (2003), p. 159-164.

tion pour l'amant¹. Ovide a choisi de mettre en lumière l'état d'insatisfaction emblématique de la condition élégiaque en débutant précisément le récit des aventures érotiques de Nason par une projection de cette épreuve : devant assister à un repas en présence de sa maîtresse et – sort détestable ! – du mari de cette dernière, le poète-amant se plaint par avance à la *puella* des souffrances que lui infligera le spectacle de l'intimité du couple et la pensée qu'il en est, ailleurs et en d'autres temps, des manifestations plus odieuses encore². Le scripteur de l'*Héroïde* XVI, Pâris, hôte de Ménélas, connaît lui aussi ce tourment et s'en plaint à celle qui en est la cause :

*Heu facinus ! totis indignus noctibus ille
Te tenet amplexu perfruiturque tuo ;
At mihi conspiceris posita uix denique mensa,
Multaque, quae laudant, hoc quoque tempus habet.
Hostibus eueniant conuiuia talia nostris,
Exterior posito qualia saepe mero.
Paenitet hospitii, cum me spectante lacertos
Imponit collo rusticus iste tuo.
Rumpor et inuidia (quidni tandem omnia narrem,)
Membra superiecta cum tua veste fouet.*³

Nason possède un avantage sur le Troyen, celui de pouvoir s'assurer la complicité de sa maîtresse. Son discours a pour but d'obtenir d'elle qu'elle refuse tout contact avec son mari pendant le repas⁴ et qu'elle ne se donne à lui qu'avec réticence, quand ils rentreront à la maison⁵. Il l'instruit d'autre part de quelques stratagèmes qui adoucissent son supplice. Elle devra saisir les occasions de le frôler, faire en sorte qu'il puisse boire à la coupe où elle aura bu⁶. Il lui enseigne surtout le moyen de communiquer par gestes sans éveiller les soupçons du mari.

Le langage des signes est de première nécessité lorsqu'on pratique l'amour furtif. Avant Nason, *Tibulle* invite sa Délia à y recourir sans crainte, assurant que Vénus elle-même en instruit les amants audacieux :

¹ C'est d'ailleurs dans ce contexte qu'une expression juridique de la propriété, *inicere manum*, se rencontre dans le discours de Nason. Une première fois, en I, 4, 39-40, il est tenté de proclamer la prévalence des droits de l'amour sur le *ius* marital. Une autre fois, en II, 5, 29-30, il proteste avec indignation de l'antériorité de ses droits.

² *Am.*, I, 4, 61-63. Voir p. 40 sq.

³ *Hér.*, XVI, 215-224 : « O crime ! tout le long des nuits cet indigne te possède et jouit de ton étreinte, tandis que moi je t'aperçois à peine, lorsque, enfin, la table est mise, et ce moment même a bien de quoi me blesser. Qu'ils échoient à mes ennemis des repas tels que souvent je les subis, alors qu'on a servi le vin. Je me repens d'être l'hôte, quand, sous mes yeux, ce rustre passe ses bras autour de ton cou. Je suis aussi rompu de jalousie – car enfin pourquoi ne pas tout dire ? – quand jetant sur toi la couverture, il caresse tes membres. »

⁴ *Am.*, I, 4, 29-50.

⁵ *Ibid.*, 64-68.

⁶ *Ibid.*, 29-32. Poser ses lèvres là où l'autre les a posées, comme Nason le prescrit en *A.A.*, I, 573-574, est un signal qui n'échappe pas aux belles courtisées. Hélène, en *Hér.*, XVII, 81-82, dit avoir plus d'une fois vu Pâris l'accomplir.

[docet...]
 illa uiro coram nutus conferre loquaces
 blandaque compositis abdere uerba notis.¹

La belle retient la leçon, au point que le poète-amant doit bientôt recommander à son mari de prendre garde :

neu te decipiat nutu, digitoque liquorem
 ne trahat et mensae ducat in orbe notas.²

Sur cette pratique d'un langage muet, l'*Héroïde* XVII donne de précieuses informations. La lettre de Pâris mentionne les signes que le prince adresse à l'épouse de Ménélas, au cours des repas : *Et modo per nutum signa tegenda dabam*, « et tantôt, par geste, je t'envoyais des signes secrets », v. 258. Dans sa réponse, Hélène détaille complaisamment ces *nutus*, dont elle conteste d'ailleurs la discrétion (*non satis occultis notis*, « ces signes trop peu cachés », v. 86). Il s'agit de gestes des mains, de mouvements des sourcils, qui se substituent à la parole :

A ! Quotiens digitis, quotiens ego tecta notavi
 Signa supercilio paene loquente dari.³

L'œil a aussi son langage⁴ : certain regard du Troyen est si hardi que la reine ne le soutient pas⁵. Une autre fois, à une déclaration d'amour explicite, elle répond elle-même par un signe négatif des yeux – *oculo renuente*, v. 91. Rapportant ce geste, elle le désigne comme une première compromission :

Ei mihi ! iam didici sic ego posse loqui.⁶

Tandis qu'Hélène découvre sur le vif le langage gestuel des amours clandestines, la *puella* d'*Am.*, I, 4 bénéficie d'un apprentissage préalable. Elle est invitée à guetter les mouvements de tête, les jeux de physionomie, les gestes des doigts, qui permettront à Nason de lui adresser des *uerba sine uoce loquentia*, « des mots qui s'expriment sans la voix » (v. 19). Elle est également instruite à y répondre : *excipe furtiuas et refer ipsa notas*, « épie mes signes

¹ Tibulle, I, 2, 21-22 : « C'est elle qui apprend à échanger, en présence du mari, des gestes qui parlent et à cacher les mots caressants sous des signes convenus. »

² Tibulle, I, 6, 19-20 : « qu'elle ne te trompe en faisant des signes et que son doigt, tirant le vin, ne trace des caractères sur la table arrondie. »

³ *Hér.*, XVII, 83-84 : « Ah ! que de fois j'ai remarqué les signes furtifs de tes doigts, que de fois ceux de ton sourcil presque parlant ! »

⁴ C'est après avoir évoqué l'expressivité des regards que Nason déclare, en *A.A.*, I, 572 : *Saepe tacens uocem uerbaque uultus habet*, « souvent un visage muet a une voix et un verbe éloquent ». L'élégie III, 2 des *Amours*, où la *puella*, comme il est d'usage, est demeurée muette tandis que Nason l'abreuvait d'un flot de paroles séductrices, informe de leur succès par la mention d'un regard prometteur : *Risit et argutis quiddam promisit ocellis*, « elle a ri et son œil expressif m'a promis quelque chose » (v. 83).

⁵ *Hér.*, XVII, 79-80.

⁶ *Ibid.*, 92 : « Hélas ! dès lors j'ai appris qu'on pouvait parler de la sorte », ou plutôt « j'ai moi-même appris à parler de la sorte ». Elle s'était préparée à ce mode d'expression silencieux en renonçant progressivement à

furtifs et réponds-y », v. 18. Quelques gestes symboliques, que le poète-amant lui indique¹, lui seront un moyen discret de partager ses pensées avec lui et de lui faire connaître ses réactions tout au long du repas. Lorsque Nason, en *Am.*, II, 5, se retrouve dans la position de l'amant trahi, ayant conservé sa vigilance en s'abstenant de boire, il surprend un échange de signes qui montre assez que sa maîtresse a été une disciple aussi zélée que la Délia de *Tibulle* :

*Multa supercilio uidi uibrante loquentes ;
Nutibus in uestris pars bona uocis erat.
Non oculi tacuere tui, conscriptaque uino
Mensa nec in digitis littera nulla fuit.
Sermonem agnoui, quod non uideatur, agentem
Verbaque pro certis iussa ualere notis.*²

Les ruses que les amants coupables ont utilisées pour communiquer en présence de Nason illustrent toute la variété du langage secret. À la gestuelle s'ajoutent en effet d'autres procédés, parmi lesquels le discours à double entente, dont nous avons pu relever un exemple dans la lettre d'Hélène et la leçon du *praeceptor amoris*³. Nason cite encore les inscriptions éphémères que les amants élégiaques tracent dans le vin pour signifier leur passion. Nous avons vu que la *puella tibullienne*, au grand dam de son amant, étire le liquide sur la table pour y dessiner des lettres ou d'autres signes (*notas*, I, 6, 20). En *Am.*, I, 4, Nason attire l'attention de sa maîtresse sur les *uerba notata mero* qui lui seront destinés (v. 20). En *Hér.*, XVII, Hélène avoue avoir lu certaine inscription de Pâris :

*Orbe quoque in mensae legi sub nomine nostro,
Quod deducta mero littera fecit, AMO.*⁴

Qu'il s'agisse de gestes ou de signes dans le vin, l'insistance d'Ovide sur le recours à un langage codé, dans la communication des amants élégiaques, ne peut être fortuite. La thématique de l'*amor furtiuus*, qu'illustrent parfaitement l'élégie I, 4 et les *Héroïdes* XVI et XVII, ou de l'*amor deceptus*, tel que Nason l'expérimente en II, 5, suffit sans doute à l'expliquer.

l'usage de la voix : *Saepe uel exiguo uel nullo murmure dixi* : / « *Nil pudet hunc* », « Souvent, à voix basse ou sans nul murmure, j'ai dit : " Mais il n'a honte de rien ! " » (v. 87-88).

¹ *Am.*, I, 4, 21-28 : « Lorsque tu penseras à l'ardeur de nos amours, touche de ton doigt délicat tes joues rougis-santes. Si, en toi-même, tu as à te plaindre de moi, qu'au bas de ton oreille s'arrête gracieusement ta main. Quand mes gestes ou mes paroles te feront plaisir, lumière de ma vie, roule ta bague longuement autour de tes doigts. Touche la table de tes doigts comme les suppliants l'autel, lorsque tu souhaiteras à ton mari tous les maux qu'il mérite. »

² *Am.*, II, 5, 15-20 : « Je vous ai vus vous parler longuement par le mouvement de vos sourcils ; vos signes de tête étaient presque des paroles. Tes yeux ne sont pas restés muets ; des mots furent tracés dans le vin répandu sur la table ; tes doigts mêmes avaient leur langage. J'ai reconnu vos mots à double entente et ceux auxquels vous aviez donné une signification convenue. »

³ *Hér.*, XVII, 160 ; *A.A.*, I, 599. Voir p. 294 sq.

⁴ *Hér.*, XVII, 89-90 : « Au bord arrondi de la table, sous mon nom j'ai lu aussi " J'aime ", en lettres tracées avec du vin. » Pâris suit ici la consigne que Nason donne aux amants en *A.A.*, I, 569-570.

Ces mimiques imprudentes, ces mots codés ou ces inscriptions, qui semblent échapper aux maris stupides, mais sont toujours reconnus par le poète-amant, quand la *puella* tente de le flouer à son tour, donnent matière à la fois au badinage et à la plainte élégiaque. *Tibulle* et *Nason* perçoivent le manège de leur maîtresse¹ et entreprennent, chacun à sa façon, de la reconquérir. *Properce* est témoin des mêmes manœuvres. Il en parle comme d'un condiment de cet *amor dolens*, qu'il se complaît à chanter depuis les premiers vers du recueil :

*Aut in amore dolere uolo aut audire dolentem,
Siue meas lacrimas siue uidere tuas,
Tecta superciliis si quando uerba remittis
Aut tua cum digitis scripta silenda notas.*²

Ovide est plutôt sensible à la vertu comique d'une gestuelle qui accompagne les scènes de tromperie et renforce le caractère théâtral de l'univers que ses poèmes figurent³. On imagine aisément une représentation bouffonne de l'épisode des amours de *Nason* qui nous est relaté en II, 5. Quant au récit des banquets au palais de *Ménélas*, il participe de cet esprit de bonne humeur iconoclaste qui présidera à la composition de l'opérette d'Offenbach.

Toutefois, s'il est incontestable que le matériau des gestes faussement discrets et des marques de connivence suspectes collabore à la mise en scène ovidienne d'un joyeux badinage, il faut certainement interpréter à un second niveau les *uerba tecta* sur lesquels le poète insiste tellement. Dans un article récent, A. Sharrock en donne une excellente lecture méta-poétique⁴. Le langage des signes dans l'élégie, observe-t-elle, réfléchit le statut de la poésie subjective : « ... *doing private things in public hits at the heart of subjectivity in poetry.* » (p. 155). L'élégie érotique, en effet, n'est-elle pas par essence cet échange amoureux, cette intimité, exposés aux regards d'un tiers ? Dans le cadre de notre recherche, il est intéressant de confronter aux usages génériques le code auquel les amants élégiaques recourent pour communiquer en public. Reprenons les vers de *Tibulle*, qui pourraient être le modèle commun de *Properce* et d'Ovide, où il est question de caractères que *Délia* trace (*ducit*) du bout du doigt sur la table. Ce *ducere*, qui rend compte ici de l'action d'étirer le vin pour former la lettre ou

¹ *Tibulle*, I, 6, 19-20 ; 8, 1-2. Ovide, *Am.*, II, 5, 13-14 ; III, 11, 23-24.

² *Properce*, III, 8, 25-26 (nous traduisons) : « En amour, je veux me plaindre ou t'entendre te plaindre, je veux voir couler mes larmes ou les tiennes, si jamais tu viens à converser par des mouvements de sourcils ou à tracer avec tes doigts des messages secrets. »

³ J. C. McKeown note (commentaire sur I, 4, 17-28) que le langage des signes est absent des scènes d'amour de la comédie, principalement parce que la *puella* y est une courtisane et n'a pas à se cacher. Sa présence dans l'élégie ovidienne nous semble néanmoins une manière d'y introduire des jeux de scène comparables à ceux qui alimentent le comique au théâtre. Les signes d'intelligence appartiennent au même registre de la caricature que les regards appuyés, les soupirs audibles, la rougeur et les larmes qu'à l'école de *Nason*, garçons et filles apprennent à produire à volonté, pour jouer de manière convaincante leur rôle d'amants.

⁴ A. Sharrock (2002), p. 155 sq.

le signe, mais dont on connaît l'emploi au sens de « composer des vers », donne dans la réécriture ovidienne la plus directement inspirée de Tibulle, en *Hér.*, XVII, 89-90, un *deducta mero littera*. Or le participe passé du composé *deducere* évoque immanquablement le *deductum carmen*, le chant menu prisé par les partisans de l'esthétique callimaquéenne¹. On peut donc reconnaître dans ce langage furtif une métaphore du *carmen* élégiaque et dans la description qu'Ovide en donne à plusieurs reprises une allusion masquée à sa poétique.

Reconsidérons dans cette perspective les diverses formes d'expression, médiatisées par des substituts de la voix, auxquelles les amants ovidiens recourent plus fréquemment que leurs modèles.

Les gestes, les mimiques et les brèves inscriptions qui motivent l'intérêt du poète ne composent pas un mode de communication à visée strictement pratique. (Il ne peint pas un couple clandestin, en présence d'un tiers, prenant rendez-vous par leur truchement. Afin d'alimenter le discours élégiaque, il suffit amplement qu'un jaloux imagine être victime d'accords secrets².) Ce qu'Ovide s'attache à décrire est une forme particulière d'expression du désir.

Le langage des signes n'est évidemment qu'une ébauche du discours amoureux. Les consignes de Nason à la *puella* d'*Am*, I, 4 révèlent néanmoins que les messages ainsi exprimés peuvent atteindre à un certain degré de complexité, dès lors qu'un code est défini par avance. Celui que Nason enseigne à sa maîtresse en I, 4, 21-28 assure la transcription gestuelle des lieux de la rhétorique élégiaque – évocation suggestive de la *lasciua*, récriminations contre l'être aimé ou, au contraire, éloge de ses charmes, irritation contre les obstacles – et, par là même, les désigne comme des éléments fondamentaux du code générique.

L'émetteur des signes vise à éveiller le désir chez l'autre par la manifestation de son propre désir. Il s'emploie à le flatter. En *Hér.*, XVII, après avoir fait l'inventaire des moyens

¹ On peut considérer à la lumière de cette remarque les récits d'anciens combattants de Troie, auxquels Pénélope fait allusion en *Hér.*, I, 27-46. Dans les banquets qu'elle évoque, nul ne raconte aussi longuement que le firent Ulysse chez les Phéaciens ou Énée à la table de Didon. On recourt à l'illustration, pour faciliter la compréhension des auditeurs tout en abrégant le récit. Ainsi, aux vers 31-32 : *Atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa / Pingit et exiguo Pergama tota mero*. « Quelqu'un, cependant, sur la table dressée, montre les affreux combats et figure Pergame entière dans une goutte de vin. » Cette réduction et cette stylisation sont nécessaires pour que l'épos trouve place dans l'élégie. On en voit un autre exemple en *A.A.*, dans une réécriture élégiaque d'un épisode de la geste d'Ulysse (II, 123-142). Le héros, sollicité par Calypso, recourt lui aussi à ce mode narratif, qui implique l'activité de *pingere*. C'est dans le sable, cette fois, qu'il trace un schéma à l'aide d'une fine baguette (*leui uirga*, v. 131), pour raconter le camp des Thraces et la fin de Rhésus. Symbole du destin épique auquel Calypso ne soustraira pas son amant, une vague détruit le croquis élégiaque, incapable de fixer les *nomena quanta* (v. 142) qu'il évoquait. Sur ces formes d'inclusion épique dans l'élégie, voir S. Viarre (1986).

² Il suffit de voir les craintes qu'inspirent les regards échangés au théâtre ou dans la rue. Elles commandent les prescriptions de Cynthia en IV, 8, 77-78, les récriminations de Corinne en II, 7, 3-6.

variés que Pâris a utilisés pour lui faire connaître son amour, Hélène livre ce commentaire sur la réaction qu'ils lui ont inspirée :

*His ego blanditiis, si peccatura fuisset,
Flecterer ; his poterant pectora nostra capi.*¹

En les qualifiant de *blanditiae* et en n'opposant à leur succès qu'une résistance de principe (*si peccatura fuisset*), la reine concède aux signes un pouvoir de séduction que la caressante élégie revendique justement pour elle-même (*Am.*, III, 1, 46). Visant au résultat que recherche aussi le poème élégiaque, le langage secret, de l'aveu même d'une *puella*, peut y atteindre. Ou plutôt il amorce une action qu'un discours amoureux articulé (la lettre de Pâris, par exemple) achèvera avec succès.

Au livre III de l'*Art d'aimer*, le *praeceptor amoris* conseille à la *puella* de répondre aimablement aux sourires et aux signes de tête qui lui seront adressés (v. 513-514). Il enchaîne :

*Sic ubi prolusit, rudibus puer ille relictis
Spicula de pharetra promit acuta sua.*²

L'image des traits acérés qui succèdent aux pointes grossières, ici exprimant la montée en puissance de l'amour, pourrait s'appliquer à notre propos. Elle invite à considérer le mode d'expression furtif qu'Ovide met systématiquement en scène dans la description des rencontres amoureuses comme le prélude à l'élégie.

Dans la perspective d'une hiérarchie des signes, le langage gestuel apparaît comme une forme d'expression moins élaborée que l'usage des brèves inscriptions sur la table. Si le premier est susceptible de véhiculer la topique du discours élégiaque, le second, nous l'avons suggéré en commentant l'expression *deducta mero littera*, souscrit en outre à l'esthétique qui caractérise la poésie élégiaque. Un vers de l'*Art d'aimer* (I, 569) en témoigne explicitement : Nason conseille au séducteur, qui entreprend de charmer une voisine de table, de « tracer discrètement de tendres signes avec un peu de vin », *blanditiasque leues tenui perscribere uino*. L'emploi de deux adjectifs connotant l'identité générique, *tenuis* rapporté au vin pour qualifier la forme, et *leuis*, associé à *blanditiae* pour désigner le fond et la visée du message, prouve assez que les inscriptions sur la table réfléchissent les caractéristiques de la poésie élégiaque. Ajoutons une dernière observation sur les marques d'amour tracées dans le vin. Elles évoquent bien sûr un mode d'expression rustique, auquel l'élégie recourt lorsqu'elle

¹ *Hér.*, XVII, 93-94 : « Voilà, si j'étais destinée à pêcher, les flatteries qui me toucheraient ; mon cœur pourrait s'y laisser prendre. »

² *A.A.*, III, 515-516 : « C'est ainsi que, après s'être exercé avec des flèches émoussées, le jeune Amour tire de son carquois des flèches acérées. »

fraie avec la pastorale : l'inscription gravée dans l'écorce des arbres. Acontius y dit son amour, dans le récit de Callimaque ; de même, Gallus dans la dixième *Églogue* ou le berger Pâris, amant de la nymphe Enone, en *Hér.*, V. L'écriture dans le vin suggère, quant à elle, la part d'inspiration bachique que l'élégie revendique lorsqu'elle souligne la complicité des dieux de l'amour et de la vigne. Dans l'ivresse mesurée des banquets, car l'amour élégiaque ne doit pas devenir *furor*¹, éclosent les mots du désir.

À un degré supérieur de sophistication, le code n'est plus ni gestuel ni graphique, mais essentiellement verbal. Une des formes du langage secret est le discours à double entente. Le locuteur qui s'y adonne opère de diverses manières. Au plan lexical, il peut recourir à certains mots, affectés par convention d'une signification intelligible aux seuls amants. Dans les vers d'*Am.*, II, 5 que nous avons cités, l'expression *uerba pro certis iussa ualere notis* les désigne². Sans accord préalable avec l'interlocuteur, il est encore possible de jouer sur les termes polysémiques et les constructions ambiguës, comme le font Hélène en *Hér.*, XVII et Nason en *A.A.*, I, 599. Un tiers aussi exercé que le poète-amant reconnaît la duplicité des propos ainsi échangés entre un rival et sa volage maîtresse : il dénonce, en II, 5, un *sermonem, quod non uideatur, agentem*.

Une forme littéraire de ce *sermo* crypté est pratiquée par Pâris en *Hér.*, XVI. On connaît l'usage antique, abondamment illustré dans l'épopée, d'agrémenter la fin des banquets de récitations poétiques ou de récits personnels. Le prince troyen souscrit à cette tradition, lorsqu'il entreprend, en héros élégiaque, le récit, non de hauts-faits guerriers, mais de contes érotiques :

*A ! Quotiens aliquem narraui potus amorem,
Ad uultus referens singula uerba tuos,
Indiciumque mei ficto sub nomine feci !
Ille ego, si nescis, uerus amator eram.*³

L'indéfini *aliquem amorem* marque son indifférence pour les amours qu'il relate. N'importe quelle peinture de la passion amoureuse semble faire l'affaire, quand il s'agit pour

¹ Voir *A.A.*, I, 587 sq. Nason y recommande de boire modérément, de manière à conserver son esprit et son équilibre, à éviter les querelles et plus encore les combats féroces, comme celui qui ensanglanta les noces de Pirithoüs. Le *officium praestent mensque pedesque suum* du vers 588, « Que ton intelligence et tes pieds restent à même de remplir leur office », peut s'entendre métaphoriquement comme référant à la maîtrise intellectuelle et métrique du discours élégiaque, tandis que l'artifice de diction d'un bégaiement feint (*Fac titubet blaeso subdola lingua sono*, v. 596) suggère la structure métrique du pentamètre. La mention du combat des Centaures et des Lapithes indique les modalités d'exploitation du thème de l'ivresse dans l'épopée.

² On trouve des formules équivalentes chez Tibulle en I, 2, 22, et en *Am.*, III, 11, 24 ; *A.A.*, I, 487-488.

³ *Hér.*, XVI, 243-246 : « Ah ! que de fois, après boire, j'ai raconté des amours quelconques, suivant sur ton visage l'effet de chacune de mes paroles. Sous un nom fictif, c'est moi que je désignais ; c'est moi, si tu l'ignores, qui étais l'amant véritable. »

lui d'exprimer à mots couverts les sentiments qu'il doit taire en même temps qu'il veut les montrer, guettant avidement un signe d'intelligence sur le visage de celle dont il ne peut détacher ses regards¹. Car les conditions de succès de l'exercice qu'il pratique dépendent évidemment de la faculté de compréhension de la *puella*². Un récit impersonnel, interprété avec émotion, se substitue donc pour l'heure à l'énonciation subjective que seule l'écriture épistolaire autorisera.

Quels peuvent être les noms fictifs qui jettent un voile sur la confiance de Pâris ? Sont-ils le fruit de son imagination ? Une information donnée quelques vers plus loin nous incite à penser que le jeune homme emprunte ses modèles érotiques à la tradition littéraire :

*Et modo cantabam ueteres resupinus amores...*³

L'indication est une fois encore imprécise. Or, à l'instant même où l'amant, dont l'aventure, du point de vue d'un lecteur augustéen, appartient à un passé légendaire, annonce qu'il a chanté des amours antiques, un jeu de l'écriture ovidienne suggère une histoire d'amour qui, pour être ancienne, n'en est pas moins postérieure à celle d'Hélène et de Pâris. Dans le distique qui précède le vers que nous venons de citer, le prince avoue à Hélène :

*Oscula si natae dederas, ego protinus illa
Hermiones tenero laetus ab ore tuli.*⁴

À ces vers, un lecteur de Virgile ne peut manquer de songer à la façon dont Amour enflamma le cœur de Didon, sous l'apparence du fils d'Énée⁵. C'est en effet en pressant Ascagne contre son sein, alors qu'il quittait les bras de son père, que la reine de Carthage s'offrit à l'action insidieuse du dieu de l'amour. Plus tard, devenue la proie de ce mal élégiaque que l'absence de l'être aimé provoque fatalement, elle embrassait l'enfant pour tenter de tromper un amour indicible, *infandum amorem*⁶. L'amant ovidien, dans la reproduction de ce geste ironiquement emprunté à un récit antérieur (*ueteres amores* ?), montre moins de souffrance et plus de calcul. Le subterfuge par lequel l'héroïne virgilienne s'efforçait d'abuser sa peine devient préci-

¹ *Ibid.*, 233-234.

² Pâris veille à conter de manière qu'Hélène sache qu'il lui parle de son amour pour elle, selon la consigne de Nason en *A.A.*, I, 567-568 : *Hic tibi multa licet sermone latentia tecto / Dicere, quae dici sentiat illa sibi.* « Alors tu pourras, à mots couverts, dire mille choses que ta voisine *sentira* dites pour elle. »

³ *Ibid.*, 257 : « Tantôt, couché sur le dos, je chantais les amours antiques... » A. Barchiesi (1999, p. 66) suggère malicieusement que « les désormais antiques *Amores* d'Ovide font partie de son répertoire ». Nous privilégierons une autre référence.

⁴ *Ibid.*, 255-256 : « S'il t'arrivait de donner des baisers à ta fille, moi, aussitôt, je les prenais, joyeux, sur la tendre bouche d'Hermione. »

⁵ *Én.*, I, 712-722.

⁶ *Én.*, IV, 83-85 : *Illum absens absentem auditque uidetque, / aut gremio Ascanium genitoris imagine capta / detinet, infandum si fallere possit amorem.* « Absente, absent, elle le voit, elle l'entend, ou elle retient dans ses bras Ascagne, séduite par sa ressemblance avec son père, pour essayer de tromper son indicible amour. »

sément pour Pâris un moyen de déclarer à Hélène son *infandum amorem*. Dans la réponse que sa lettre inspire à la reine, on ne lit aucun commentaire aux baisers pris sur la bouche d'Hermione. Mais un signe de même valeur n'a pas échappé à l'attention d'Hélène : elle a vu souvent le Troyen boire à la coupe où ses lèvres s'étaient posées (v. 81-82).

L'activité d'aède à laquelle Pâris se livre pour séduire Hélène¹ est syntaxiquement liée, par une construction de type *modo... modo*, à la production des fameux signes discrets, les *signa tegenda* qu'au vers suivant il dit avoir émis *per nutum*, par geste. Cette association résonne à nos oreilles comme un avertissement d'Ovide à ses lecteurs. Il invite à ne pas seulement prêter une attention de surface aux histoires d'amour qu'il conte lui-même, mais encore à guetter dans le texte des significations sous-jacentes dont la reconnaissance établit la connivence du lecteur². De même que Pâris confesse à Hélène qu'à mots couverts et sous des noms d'emprunt, il l'entretenait de sa flamme, de même le poète laisse entendre que l'élégie d'amour parle de poésie. L'importance inédite accordée au langage crypté fonctionne comme un signal de la double énonciation caractéristique des discours réflexifs. Tandis que tel baiser de Pâris à Hermione indique à Hélène un désir frustré, le même baiser, pour le lecteur, devient allusion littéraire. Il invite à confronter deux textes, à opposer deux tonalités (*infelix Dido / laetus Paris*), il suggère une réflexion dont l'enjeu, dans cette adaptation élégiaque d'un matériau d'origine épique, et particulièrement d'un épisode préliminaire au déferlement de l'épopée, est un positionnement générique. Mais les jeux intertextuels ne sont pas le seul instrument de la réflexivité. La métaphore en est un autre. Le langage furtif, qui symbolise la condition élégiaque, est aussi, nous l'avons vu, une métaphore du code élégiaque. Ovide en fait à la fois le témoin et le véhicule de la dimension métapoétique de son œuvre.

¹ Le fait est conforme à la tradition homérique et la réputation des talents de Pâris à tirer de sa lyre des accents charmeurs bien établie. E. J. Kenney, *ad loc.*, cite *Il.*, III, 53-55 et Horace, *Odes*, I, 15.

² Le lecteur de l'élégie ovidienne, initié au *sermo tectus*, perçoit les signes discrets que le texte émet. Il est en cela semblable au poète-amant, qui n'est jamais dupe des échanges furtifs entre sa maîtresse et un rival, tandis que le mari de la *puella*, ignorant des règles du jeu élégiaque, se montre étrangement aveugle et sourd.

Verba dare ou la rhétorique élégiaque

Le prologue de l'*Art d'aimer* s'achève sur l'annonce du plan de l'exposé didactique destiné à l'éducation des jeunes gens (livres I et II). Nason y ordonne trois tâches incombant à ses disciples (v. 35-38). D'abord, trouver un objet d'amour ; ensuite, le convaincre de se laisser aimer ; enfin, se donner les moyens de faire durer cet amour :

*Principio, quod amare uelis, reperire labora,
Qui noua nunc primum miles in arma uenis.
Proximus huic labor est placitam exorare puellam ;
Tertius, ut longo tempore duret amor.*

Il apparaît, à la lecture du traité, que les deuxième et troisième étapes de l'entreprise de séduction ne peuvent se franchir avec succès sans un habile usage du langage. L'*ars amatoria* se révèle indissociable d'un art oratoire, dont l'enseignement de Nason dévoile méthodiquement les règles. Notre propos, dans ce dernier développement de l'enquête consacrée à l'expression *uerba dare* au sein de l'œuvre érotique ovidienne, sera d'examiner les préceptes relatifs à la rhétorique amoureuse et de nous assurer qu'ils fournissent une description pertinente des normes génériques du discours élégiaque.

Quant au livre III, affecté à l'initiation féminine, il fait clairement apparaître que la visée du *praeceptor amoris* n'est pas de former une oratrice. La *puella* est plus souvent en position d'accueillir les mots de son amant, d'y réagir, que d'en émettre. En revanche, son physique est sa principale arme de séduction. Nason multiplie donc les conseils de beauté à l'adresse de ses lectrices, qu'il invite à masquer leurs défauts pour offrir aux regards l'apparence la plus charmante. Un décryptage de cet enseignement esthétique complètera la lecture métalittéraire que nous donnons ici de l'*Art d'aimer* : joint à l'enseignement rhétorique dispensé aux hommes, il définit un style d'*elocutio*, dont l'examen des recueils d'Ovide et de ses prédécesseurs ne peut que confirmer le rapport de convenance avec la poétique élégiaque.

• Rhétorique et séduction

1. L'éloquence masculine à l'œuvre

Une fois reconnu l'objet du désir, il s'agit pour le *iuuenis* de le conquérir. Le terme *exorare*, que nous avons rencontré en *A.A.*, I, 37, instruit du moyen que l'élégie romaine accorde à l'amant pour parvenir à ses fins. On se souvient que ce verbe, qui signifie « chercher à fléchir qqn, à obtenir qch par des prières », est précisément celui qu'emploie la Cydippe ovidienne, lorsqu'elle se plaint du mauvais procédé dont Acontius usa à son égard et lui oppose

la conduite que prescrit la bienséance : *Exoranda tibi, non capienda fui*¹. Le ton de la prière s'impose donc comme celui qui convient à la requête amoureuse. Notons que l'élégie I, 3 des *Amours*, où Nason formule sa propre demande à la *puella* nouvellement rencontrée, débute par les mots *iusta precor*, qui témoignent d'un certain respect des usages, même si *iusta* traduit un excès d'assurance que l'orateur s'empresse de tempérer. Plus souvent énoncées sur un ton suppliant, dont les recueils élégiaques nous fournissent maints exemples², les prières sont vivement recommandées au lecteur de l'*Art d'aimer*, lorsque Nason l'invite à confier à la cire le premier message d'amour qu'il adressera à la *puella* :

... *nec exiguas, quisquis es, adde preces.*
Hectora donauit Priamo prece motus Achilles ;
*Flectitur iratus uoce rogante deus.*³

Il nous faut ici observer combien la coutume conditionne les prémices du badinage élégiaque. La programmation des comportements respectifs de l'homme et de la femme dans la société romaine implique que l'action de solliciter (*rogare*) incombe au *iuuenis* et, par conséquent, que l'expression implorante du désir amoureux relève de la rhétorique masculine⁴. Nason l'indique à deux reprises. Il fait une première allusion à cette convention lorsqu'il engage ses disciples mâles à surmonter leur timidité, certifiant qu'ils ne risquent rien à tenter leur chance auprès des belles, dans la mesure où la *Venus furtiua* ne leur est pas moins agréable qu'elle ne l'est aux hommes. Pour appuyer sa déclaration, il imagine le parti qu'elles prendraient si leurs partenaires n'assumaient plus le rôle actif :

Conueniat maribus ne quam nos ante rogemus ;
*Femina iam partes uicta rogantis agat.*⁵

Il rappellera pourtant à l'ordre, plus loin, le présomptueux qui attendrait d'être lui-même sollicité par les femmes :

A ! nimia est iuueni propriae fiducia formae,

¹ *Hér.*, XXI, 130 : « Il fallait me fléchir et non me séduire. »

² Voir les exposés sur l'éloquence du poète-amant chez Tibulle (p. 220 sqq.) et Properce (p. 263 sqq.).

³ *A.A.*, I, 438-440 : « et quel que soit ton rang, ajoute force prières. Les restes d'Hector furent remis à Priam, parce que ses prières avaient ému Achille. La colère des dieux s'apaise aux accents d'une voix suppliante. » Au vers 711, c'est Jupiter lui-même qui est cité en exemple aux amants : *Iuppiter ad ueteres supplex heroidas ibat*, « Jupiter abordait en suppliant les héroïnes antiques ».

⁴ La *lena* propertienne en fait une règle absolue, invoquant le sort déplorable d'une héroïne de l'épopée et de la tragédie, la barbare Médée (IV, 5, 41-42) : *nec te Medae delectent probra sequacis / (nempe tulit fastus ausa rogare prior)*.

⁵ *A.A.*, I, 277-278 : « Si le sexe fort s'entendait pour ne pas faire les avances, la femme, vaincue, prendrait bientôt le rôle de les faire. » L'élégie ovidienne offre un unique et mythique exemple de ce renversement des rôles avec l'*Héroïde* IV, déclaration pressante de Phèdre à l'insensible et vertueux Hippolyte. J.-C. Jolivet (1994, p. 314 sq.) signale des documents iconographiques d'époque romaine représentant la lettre de Phèdre à Hippolyte, dont on ne sait à quel traitement littéraire du mythe ils font référence dans la mesure où l'*Hippolyte voilé* d'Euripide et la *Phèdre* de Sophocle ont disparu. « Il ne serait pas étonnant », écrit-il, « qu'Ovide ait "publié" cette lettre fameuse, que ses contemporains voyaient peut-être représentée sur leurs murs. »

*Expectat siquis dum prior illa roget.
Vir prior accedat, uir uerba precantia dicat ;
Excipiat blandas comiter illa preces.¹*

Ce précepte légitime la situation discursive la plus répandue dans l'élégie érotique romaine. On y voit en effet un locuteur mâle, le poète-amant, flatter la *puella*, toujours figurée en position de réceptrice, et tenter d'obtenir d'elle, au moyen de *uerba precantia*, une réponse conforme à ses vœux. Le poème I, 3 des *Amours*, ci-dessus évoqué, illustre ce type d'énonciation. Deux des trois échanges épistolaires qui constituent les *Héroïdes* doubles, ceux de Pâris et Hélène (XVI-XVII) et d'Acontius et Cydippe (XX-XXI), correspondent à la formulation et à la réception d'une première demande. Fait exceptionnel dans l'élégie, ils représentent le processus dans son intégralité : l'amant prend l'initiative de déclarer sa flamme, d'envoyer des paroles de prière, *uerba rogantia*, écrit Acontius (XX, 35) ; touchée, la *puella*, conformément aux instructions que Nason adresse à ses lectrices au livre III de l'*Art d'aimer*², répond avec prudence, mais donne finalement espoir à son solliciteur.

La fiction élégiaque mettant en scène, comme nous l'avons montré, un objet fuyant dont l'amant ne peut jamais s'assurer l'entière propriété, les motifs de prière se renouvellent tout au long des relations tourmentées, dont les recueils de Tibulle, Propertius, et les *Amours* d'Ovide font le récit. Le *praeceptor amoris* de l'*Art d'aimer* se discréditerait à trop insister sur les risques d'échec qui menacent l'entreprise du séducteur élégiaque. Il ne les nie pas, mais prémunit ses disciples contre le découragement, en répétant que le badinage plaît aux femmes les plus réservées :

Quae dant quaeque negant, gaudent tamen esse rogatae.³

et que les billets doux finissent par triompher des plus résistantes :

*Forsitan et primo ueniet tibi littera tristis,
Quaeque roget ne se sollicitare uelis.
Quod rogat illa, timet ; quod non rogat, optat, ut instes ;
Insequere, et uoti postmodo compos eris.⁴*

¹ *Ibid.*, 705-708 : « Oui ! un homme compte trop sur ses avantages physiques, s'il attend que la femme commence à faire les avances. C'est à l'homme de commencer, à l'homme de dire les mots qui prient, à elle de bien accueillir les prières d'amour. »

² Cf. *A.A.*, III, 473, 475-476 : *Postque breuem rescribere moram. [...] Sed neque te facilem iuueni promitte roganti / nec tamen e duro, quod petit ille, nega.* « Attends un peu avant de répondre. [...] Ne te montre pas trop facile aux demandes d'un soupirant, mais ne repousse pas durement sa requête. »

³ *A.A.*, I, 345 : « Qu'elles cèdent ou qu'elles résistent, elles aiment toujours qu'on leur fasse la cour. » Le distique s'achève sur l'affirmation qu'un échec serait sans danger pour le solliciteur : *ut iam fallaris, tuta repulsa tua est*, v. 346. Cette assurance d'innocuité du jeu est une garantie générique, rappelée dans le préambule des *Remèdes à l'amour*.

⁴ *Ibid.*, 481-484 : « Peut-être recevras-tu d'abord une lettre de mauvais augure, où elle te demandera de cesser tes poursuites : ce qu'elle te demande, elle craint de l'obtenir ; ce qu'elle ne demande pas, elle le souhaite, que tu sois plus pressant ; poursuis et bientôt tu verras tes vœux accomplis. »

Puisque l'amant élégiaque doit principalement compter sur le pouvoir des mots, non seulement dans le temps où il cherche à séduire l'objet de sa convoitise, mais encore lorsqu'il s'agit de conserver les faveurs conquises, Nason incite les *iuuenes* à soigner leur éloquence. Il ne conteste pas la valeur de l'inspiration que le désir insuffle naturellement. Ainsi, évoquant l'instant où s'offre l'occasion d'un premier entretien avec la femme élue, il déclare :

*Non tua sub nostras ueniat facundia leges,
Fac tantum cupias ; sponte disertus eris.*¹

Néanmoins, il présente l'étude des arts libéraux comme un complément indispensable à la formation de ses disciples :

*Disce bonas artes, moneo, Romana iuuentus,
Non tantum trepidos ut tueare reos ;
Quam populus iudexque grauis lectusque senatus,
Tam dabit eloquio uicta puella manus.*²

L'analogie que le *praeceptor amoris* établit ici entre le discours persuasif visant à triompher de la résistance féminine et l'éloquence politique ou judiciaire n'est pas nouvelle. Ovide l'a déjà esquissée dans l'inventaire des lieux où l'on rencontre l'amour, en croquant un avocat soudain oublieux de sa plaidoirie, parce qu'il ne songe plus qu'à sa propre cause : *resque nouae ueniunt, causaque agenda sua est*³.

Plaider sa cause est effectivement la tâche incontournable du prétendant⁴. Tibulle, Propertius, Nason, pour fléchir l'être aimé, arguent de la sincérité de leurs sentiments, de la fidélité, du dévouement incomparables qui les singularisent, et, s'ils se déclarent sans fortune, du moins vantent-ils un talent poétique qui consacrera leur amour. *Am.*, I, 3 offre un parfait exemple de cet exercice. On en trouve encore une illustration dans les lettres de Pâris et d'Acontius, où se rencontrent les mêmes arguments, hormis ce qui appartient en propre au

¹ *A.A.*, I, 607-608 : « Ta faconde n'a pas besoin de nos conseils : désire seulement, de toi-même tu sauras bien parler. » (Cf. aussi *A.A.*, II, 705.) Ovide emploie la même expression en *R.A.*, 310, quand il s'agit de laisser libre cours à l'expression du ressentiment qu'inspire une maîtresse ingrate : *Dole tantum ; sponte disertus eris*. Ces déclarations font la part de l'*ingenium* dans l'éloquence amoureuse. On comprend que l'*ars* doive y suppléer dans un système comme le *ludus* élégiaque, qui consacre la simulation. Mais les *Héroïdes* imitent (avec art) le discours de la passion sincère, du reste voué à l'échec. Cf. P. Galand-Hallyn (1997).

² *Ibid.*, 457-460 : « Étudiez les arts libéraux, je vous le conseille, jeunes Romains, mais pas seulement pour défendre un accusé tremblant ; aussi bien que le peuple, que le juge austère, que les membres distingués du sénat, devant votre éloquence, la femme s'avouera vaincue. »

³ *A.A.*, I, 86 : « De nouveaux intérêts viennent l'occuper et c'est sa propre cause qu'il lui faut plaider. »

⁴ Depuis toujours, si l'on en croit Ovide. En *Fastes*, IV, 111-112, célébrant les vertus civilisatrices de Vénus, de l'amour, le poète définit ainsi l'éloquence qu'elle promut : *Eloquiumque fuit duram exorare puellam / proque sua causa quisque disertus erat*. « L'éloquence consistait à vouloir fléchir une amante cruelle et chacun était assez doué pour plaider sa propre cause. » Au temps d'Auguste, l'amant élégiaque est trop savant pour ne pas joindre à l'impulsion naturelle les secours de l'art.

discours du poète-amant, la référence à la poésie ainsi que la revendication d'un statut modeste et d'un patrimoine restreint.

Ces plaidoiries se répètent tout au long des recueils élégiaques, car les vicissitudes des amours légères conduisent le poète-amant à défendre ses prérogatives chaque fois qu'un caprice de l'aimé(e) les menace. Ovide propose une version subversive de cette éloquence en *Am.*, II, 7 : nous avons vu que Nason y mentait sans vergogne, pour repousser les accusations que Corinne avait légitimement portées contre lui. Quand il endossera le rôle de *praeceptor amoris*, il invitera ses disciples à adopter la même conduite en pareille occasion (*A.A.*, II, 409-410).

2. Altera fraus haec est

Le discours de mauvaise foi que le poète-amant oppose à sa maîtresse, lorsqu'il se défend de lui avoir été infidèle, est une illustration spectaculaire de ce que peut signifier l'expression *uerba dare*. Mais, dans la perspective ovidienne, les ruses de l'éloquence masculine ne se limitent nullement à ce genre d'emploi. Nous en trouvons une preuve exemplaire dans la *retractatio* qu'inspire au poète le modèle callimaquéen d'Acontios et Cydippé : on y voit l'amant, ayant entrepris d'écrire à sa maîtresse, avertir la jeune fille que la lettre implorante, qui succède au stratagème par lequel il s'est déjà assuré sa possession, est la seconde ruse dont elle aura sujet de se plaindre (*Hér.*, XX, 35). Ainsi le jeune Céen inspiré par l'amour partage-t-il la lucidité de l'auteur des traités didactiques, pour qui le discours amoureux, qu'il soit écrit ou oral, n'est pas l'expression naïve d'un désir, mais un procédé de séduction parfaitement maîtrisé. Il n'est pas indifférent que Nason, réitérant au livre II de l'*Art d'aimer* son invitation à cultiver les arts libéraux pour accroître son pouvoir de séduction, offre en modèle à ses disciples le héros homérique célèbre entre tous par ses talents oratoires :

*Nec leuis ingenuas pectus coluisse per artes
Cura sit et linguas edidicisse duas.
Non formosus erat, sed erat facundus, Vlixes
Et tamen aequoreas torsit amore deas.¹*

Comme Ulysse, l'amant soucieux de faire triompher sa cause doit tisser à l'aide des mots les rets où se prendra sa proie. S'il en croit le *praeceptor amoris*, nul scrupule n'entravera son propos. Quelques occurrences de *fallere* ou de *uerba dare* dans l'exposé des conseils à l'adresse des jeunes gens montrent assez que toutes les ruses sont bonnes pour ga-

¹ *A.A.*, II, 121-124 : « Ne considère pas comme un soin futile de cultiver ton intelligence par les arts libéraux et de bien savoir les deux langues. Ulysse n'était pas beau, mais il était beau parleur, et d'ailleurs il tortura d'amour des divinités marines. »

gner la confiance de la *puella*. Ainsi, avec le *fallite fallentes* (*A.A.*, I, 643) que nous avons déjà eu l'occasion de commenter, Nason exhorte ses disciples à appuyer leurs promesses de faux serments, après avoir dénié toute gravité du parjure dans le contexte du badinage amoureux. Ailleurs un *uerba dare* signale l'heureux effet auprès de certaines femmes d'un discours mené sous le couvert de l'amitié :

*Intret amicitiae nomine tectus amor.
Hoc aditu uidi tetricae data uerba puellae.*¹

Mais deux emplois de plus large portée nous ramènent à ce que nous annoncions, quand nous affirmions qu'Ovide, adoptant résolument une posture ironique, présente le discours amoureux dans son entier comme le produit d'une rhétorique trompeuse. En *A.A.*, I, 455, une référence incitative à l'inscription qui engagea Cydippe à son insu – *littera Cydippen pomo perlata fefellit* – illustre opportunément un développement sur l'utilité des lettres dans les stratégies de conquête. C'est donc, Acontius ne le contredit pas, toute la correspondance amoureuse qui se trouve suspectée d'insincérité, ou du moins dénoncée comme le fruit d'un calcul². Plus remarquable encore est le *uerba dabam* d'*A.A.*, II, 166, que nous avons étudié dans l'introduction de ce chapitre³. En évoquant son passé d'amiant pauvre, payant de mots une belle cupide, Nason caricature le poète des recueils élégiaques, entêté à n'offrir rien d'autre que ses vers en guise de présents⁴.

¹ *A.A.*, I, 718-719 : « Pour faire pénétrer ton amour, cache-le sous le voile de l'amitié. J'ai vu des beautés farouches être dupes de ce manège. »

² Les références épiques qui nourrissent le discours de la *militia amoris* suggèrent une analogie intéressante entre la lettre et un stratagème célèbre entre tous. Dans le passage qui suit la mention de la ruse d'Acontius, Nason invite ses disciples à persévérer si leurs premiers billets sont refusés, sous le prétexte que la résistance de la *puella* finira par tomber, fût-elle Pénélope. C'est l'occasion d'évoquer la tardive prise de Pergame (I, 475-476). Les *blanditiae* adressées avec insistance se trouvent ainsi en quelque sorte assimilées au piège qui perdit Troie, ce « cheval aux flancs pleins de guerriers » que le *praeceptor amoris* a cité quelques vers plus haut (I, 364), quand il conseillait de s'assurer l'entremise de la servante.

³ *Pauperibus uates ego sum, qui pauper amaui. / Cum dare non possem munera, uerba dabam.* Voir p. 288 sq.

⁴ Dans un ouvrage où elle s'attache à prouver que la *docta puella* de l'élégie romaine est, socialement, une courtisane vivant de ses charmes et ne pouvant par conséquent se plier à la demande du poète, qui voudrait jouir d'elle sans contrepartie financière, S. James (2003) évoque, à propos d'*A.A.*, II, 161-174, les *recusationes* traditionnelles du poète renonçant à l'épopée au profit de l'élégie. Elle déclare (p. 83) : « This passage assumes a generic state of poverty for love poets, and since, as noted above, the praepceptor does not expect that every male reader of his textbook will be a thwarted, enamored epic poet in need of elegiac composition, he advises a non-poetic sort of recusatio for his pupils – a financial recusatio, as it were, a strategy that requires the same sorts of speech and words as elegy. » Dans la perspective que nous avons adoptée, il est évident qu'elle pointe là une des nombreuses transpositions grâce auxquelles Ovide assure à son traité le double statut, apparent, d'art d'aimer et, masqué, d'art poétique élégiaque. Notons que la référence à la ruse d'Acontius, en I, 455, vient elle-même à la suite d'un développement qui porte sur le thème : comment donner de belles paroles (des promesses qu'on ne tiendra pas) en lieu et place de présents matériels. Ces deux passages de l'*Art d'aimer*, essentiels pour la définition de la rhétorique élégiaque, se développent sur une toile de fond commune : ils prennent tout leur sens dans la mise en relation avec la topique des *carmina-munera*, thème capital de l'élégie.

Placée sous le patronage d'Ulysse aux milles ruses, selon un procédé familier à l'élégie qui aime détourner à ses propres fins les références épiques, d'Acontius, en tant qu'il figure l'héritage callimaquéen et peut être considéré comme l'ancêtre du poète-amant, de Nason enfin, puisque l'expérience (*usus*) qu'il a acquise dans le rôle d'amant à l'époque des *Amours* légitime son statut de *praeceptor amoris*, c'est assurément la rhétorique élégiaque dont l'*Art d'aimer* énumère les artifices.

3. Les moyens de la séduction

Nous avons plusieurs fois mentionné l'ouvrage de W. Stroh, où l'expression *werbende Dichtung* rend compte des fonctions que s'assigne l'élégie érotique romaine. L'auteur distingue entre deux modes de sollicitation. Elle est « directe », lorsque le poète adresse sa plainte à sa maîtresse, avec l'espoir de la plier à son désir par la grâce et l'efficacité de son art. Elle est « indirecte », quand il escompte gagner son amour en la célébrant dans des *carmina* dont la renommée assurera à la belle une gloire immortelle. Les préceptes de l'*Art d'aimer* auxquels nous nous intéressons ici rendent compte des moyens oratoires mis au service de la sollicitation directe, ceux dont l'amant, dans ce discours mimé qu'est l'élégie, espère obtenir le meilleur résultat en situation.

La connaissance des arts libéraux, que le *praeceptor amoris* pose comme préalable à la pratique de l'érotique élégiaque, conduit à la maîtrise des procédés du discours persuasif. *Probare, delectare, mouere*, tels sont, on le sait, les offices de l'orateur appliqué à conquérir son auditoire¹. Les leçons de Nason en étendent l'application au champ de l'éloquence amoureuse².

L'action de *probare* (ou *docere*) tient dans l'élaboration d'une argumentation qui emportera l'adhésion de l'auditeur en le convainquant que l'orateur soutient une cause juste, s'il s'exerce dans le genre judiciaire, que sa proposition est utile, si son discours se rapporte au genre délibératif, qu'il sait juger du beau et du laid, quand il vient à louer ou à blâmer. Les

¹ Cf. Cicéron, *De Or.*, II, 115 ; *Or.*, 69 : *Probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere uictoriae : nam id unum ex omnibus ad obtinendas causas potest plurimum. Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi, subtile in probando, modicum in delectando, uehemens in flectendo, in quo uno ius omnis oratoris est.* « Prouver, c'est la stricte obligation de l'orateur ; plaire, c'est son moyen de séduction ; entraîner, c'est son triomphe. Dès qu'il entraîne sa cause est gagnée. De ces trois conditions de succès sont nés les trois genres de diction. Il faut employer le style simple pour prouver ; le tempéré pour plaire ; le pathétique pour entraîner ; et entraîner, c'est toute l'éloquence. » (Traduction Nisard.)

Cicéron remplace parfois *probare* par *docere*, au sens d'informer, instruire l'auditoire (cf. *De Or.*, II, 121 ; 128 ; 310 ; *Brut.*, 185 ; 276 ; *Opt.*, I, 3) ; *delectare* par *conciliare* (cf. *De Or.*, II, 115 ; 121 ; 128 ; 182 ; 310) ou encore *placere*.

² W. Stroh (1971), p. 234 : « *Der Dichter, der sich in der Elegie darstellt, ist ein 'rhetorischer' Dichter, er will überreden, er will ein Mädchen gewinnen.* »

ouvrages de rhétorique abordent longuement la question des arguments et preuves au chapitre de l'*inuentio*. Ils établissent le catalogue des « lieux » d'où les raisonnements seront tirés, selon la nature des causes et des discours. Pour garantir la rigueur de la démonstration, ils font encore appel aux outils de la dialectique. Pour en accroître la force, ils préconisent l'emploi d'ornements comme les sentences, les exemples, qui donnent de la hauteur au discours, le particulier rencontrant le général.

Le sujet dont traite Nason ne nécessite pas les longs conseils techniques dont les traités d'éloquence judiciaire ne peuvent faire l'économie. Bien qu'il s'agisse de « plaider sa cause », le discours amoureux s'improvise fort bien sans un examen méthodique de la question. Il sera d'autant plus persuasif qu'il paraîtra procéder du cœur et ne pas être le produit d'une froide construction intellectuelle. Aussi le *praeceptor amoris* assure-t-il que le désir en est le meilleur ferment (*Fac tantum cupias ; sponte disertus eris*, I, 608). Il suffira, pour en soigner l'expression, d'une honnête culture, favorisée par la connaissance des deux langues, latine et grecque¹. Sur le caractère démonstratif du premier entretien, retenons cette indication générale : *Da causam uoti principiumque tui*, « dis la cause et l'origine de ton désir » (I, 710). Ce que Nason propose là est susceptible de constituer une manière d'exorde et de narration où se dévoileront les raisons impérieuses de la requête².

En ce qui concerne l'argumentation et les preuves qui la soutiennent, l'amant plaideur est évidemment incité à utiliser, plutôt que la raison, les ressorts de l'*ethos* et du *pathos*. Il lui faut d'abord se montrer aimable, afficher des mœurs susceptibles d'inspirer sympathie et confiance à celle qu'il veut séduire³, en un mot, assumer le deuxième devoir de l'orateur : *delectare*. Sur ce chapitre, Nason ne laisse rien au hasard. Nous avons évoqué plus haut la valeur métapoétique des prescriptions relatives à la douceur qui doit tempérer les passions élégiaques. Au plan qui nous concerne ici, celui de l'expression verbale, la *lenitas* du sollicitateur ou la courtoise *indulgentia* que l'amant doit sans cesse opposer aux perfidies de sa maî-

¹ A.A., II, 121-122 : *Nec leuis ingenuas pectus coluisse per artes / cura sit et linguas edidicisse duas*. L'Art d'aimer semble souscrire ainsi à l'idéal cicéronien, qui ne conçoit pas d'orateur dépourvu d'une solide culture.

² Une bonne narration doit être brève, affirme Cicéron. Les premiers vers du recueil de Propertius en donnent une parfaite illustration. On songe encore au récit par lequel Pâris ou Acontius justifient leur démarche. Mais nous avons vu que les épistoliers des *Héroïdes*, dans la solitude, se livraient au contraire à de complaisantes remémorations des premiers temps de leur amour. Le discours qu'on se fait à soi-même n'a pas le tempo du discours adressé aux fins de persuader.

³ Cicéron définit ainsi ce ressort du discours *quod Graeci ῥηϊκόν uocant* (Or., 128) : *ad naturam et ad mores et ad omnem uitae consuetudinem accommodatum*, « le fait de s'accommoder aux caractères, aux mœurs et à tout ce qui tient aux habitudes sociales ». Il ajoute que c'est un trait *come, iucundum, ad beneuolentiam conciliandam paratum*, « engageant, agréable, disposant les esprits à la bienveillance ». Voir l'exposé d'Antoine sur le *conciare* en *De Or.*, II, 182-184.

trousse se traduisent par un emploi raisonné des *blanditiae*, des « mots caressants », ou des *dulcia uerba*, des « paroles de douceur », qui accréditent ses protestations d'amour et de dévouement¹. C'est par eux qu'il doit espérer charmer la *puella*. La tonalité de la première demande écrite adressée à la femme aimée est déterminée par cette visée. *Blanditias ferat illa tuas*, commande Nason, et, plus loin, *Ergo eat et blandis peraretur littera uerbis*². *Blanditiae* encore, les inscriptions sur la table à l'intention d'une séduisante convive³. *Blanditiae* toujours, les mots du premier entretien :

*Blanditiis animum furtim deprendere nunc sit,
Vt pendens liquida ripa subitur aqua.*⁴

Ces paroles flatteuses, conçues pour ravir la *puella* et se concilier sa bienveillance, sont en premier lieu les compliments décernés à sa beauté. Nason garantit qu'aucune femme ne résiste au plaisir d'être louée :

*Delectant etiam castas praeconia formae.*⁵

Aussi insiste-t-il sur la nécessité d'en repaître celle à qui l'on a choisi d'adresser le fameux « *Tu mihi sola places* » emblématique du discours élégiaque⁶. Les compliments lui inspireront de la sympathie pour le solliciteur en même temps qu'ils la porteront à croire à la réalité de la passion qu'il exprime ; puis, après qu'elle aura cédé à ses prières, ils affermiront et rendront durable l'amour qu'elle aura commencé à ressentir⁷.

Car il ne s'agit pas de changer de ton, une fois la conquête assurée : *Dulcibus est uerbis mollis alendus amor*⁸. Le *praeceptor amoris* proscribit donc les contestations et disputes amères

¹ En *De Or.*, II, 129, Antoine associe l'action de plaire à la *lenitas orationis*. Cette douceur indique à la fois la modération du ton adopté par l'orateur, qui inspire confiance à son auditoire, et la grâce d'un style aisé, d'une parole simple qu'on a plaisir à écouter. Nous considérerons plus loin la question de l'*elocutio*.

² *A.A.*, I, 437 ; 453. Et aussi v. 466 ; 478.

³ *Ibid.*, 569.

⁴ *Ibid.*, 617-618 : « Voici le moment de prendre son cœur au piège des mots caressants, comme une eau courante sape insensiblement la rive qui la surplombe. »

⁵ *Ibid.*, 621 : « Même les prudes ont du plaisir, à l'éloge de leur beauté. »

⁶ *Ibid.*, 42. Cette formule synthétise le propos de l'élégie érotique avec d'autant plus de pertinence qu'elle est une exacte citation de Tibulle, III, 19, 3 et de Propertius, II, 7, 19. D. F. Kennedy (1993, p. 65) observe, à propos de son emploi dans ce contexte didactique : « *In prefixing to it the words "elige cui dicas", the magister amoris makes of it a script to be performed. Within this way of viewing things, to be in love is to think one's self "in love" and "act" accordingly.* » Il s'agit bien en effet d'endosser le rôle de l'amant élégiaque en adoptant le discours que les conventions génériques lui assignent. E. Pianezzola (1991, p. XIV) relève le caractère métalittéraire de la formulation. S. Sharrock (2002, p. 153) commente : « *While on the one hand this quotation constitutes a challenge to the elegiac autobiographical discourse of sincerity, on the other hand it also creates a new form of "autobiography", one for an elegiac poet : choose a beloved, choose where to place yourself in the catalogue of elegiac poets.* »

⁷ Les compliments sont prescrits à cette fin en *A.A.*, II, 295-310 ; 641-662. Voir p. 384 sqq.

⁸ *A.A.*, II, 152 : « un tendre amour doit se nourrir de douces paroles ».

– *lites et amarae proelia linguae*, v. 151 –, qu'il prétend être le lot des couples mariés. Une maîtresse ne doit entendre que ce qu'elle souhaite entendre (*optatos sonos*, v. 156). L'amant gagnera à lui prodiguer ce plaisir :

*Blanditias molles auremque iuuantia uerba
Adfer, ut aduentu laeta sit illa tuo.*¹

On en trouve une plaisante illustration dans un épisode de la vie de Nason, dont le récit tient lieu de prologue au livre II des *Amours*. Comme son amant entreprenait d'écrire une épopée, Corinne s'est sentie négligée et lui a fermé sa porte. Le poète apaise son ressentiment et regagne sa faveur en lui adressant à nouveau l'hommage de ses vers tendres :

*Blanditias elegosque leuis, mea tela, resumpsi ;
Mollierunt duras lenia uerba fores.*²

Gouverné par la volonté de plaire, le discours amoureux – et par conséquent, dans le cas du poète-amant, le *carmen* qui le supporte – se fait l'instrument de l'*obsequium*³. Les *blanditiae* sont une forme d'expression convaincante du *seruitium amoris* que le code élégiaque impose.

Pour persuader un auditoire, il importe avant tout de le toucher, d'entraîner les cœurs, de faire naître l'émotion conforme à ses intérêts. C'est là le troisième office de l'orateur, le *mouere*. Son ressort est le *pathos*⁴. Le discours du séducteur élégiaque étant essentiellement performatif, il est tout entier tourné vers ce but. Les actes de parole qu'il accomplit sont destinés à attendrir (*mollire*) la *puella*.

Nous avons vu que la requête amoureuse se fait sur un ton suppliant, parce qu'ainsi on désarme la colère en éveillant la compassion (*A.A.*, I, 438-440). Aux prières, Nason conseille de joindre des promesses (*Ibid.*, 441-452). Cette prescription apparaît, dans le contexte, en relation étroite avec le *topos* de la vénalité féminine et son corollaire dans la poésie élégiaque, le refus du poète-amant d'offrir à la *puella* autre chose que ses vers. L'invitation à promettre sans intention de donner, à « payer de mots », en est la transposition dans le champ de

On mesure la dimension métapoétique de cette formule en la rapprochant du vers de Properce adressé au poète épique Ponticus, en I, 9, 12 : *carmina mansuetus lenia quaerit Amor*, « L'Amour, apprivoisé, réclame de doux chants. »

¹ *Ibid.*, 159-160 : Présente-toi avec de tendres flatteries et des mots qui charment l'oreille, afin que ton amie se réjouisse de ta venue. »

² *Am.*, II, 1, 21-22 : « Je suis revenu aux flatteries, aux vers légers de l'élégie, qui sont mes armes ; les doux mots ont attendri la porte cruelle. »

³ Ainsi Properce se réjouit-il en I, 8, 40 d'avoir retenu Cynthia *blandi carminis obsequio*. Sur ce thème, voir Stroh, 1971, p. 77 ; 117 ; 217 sqq. ; 228 sqq.

⁴ Cf. Cicéron, *Or.*, 128 : ...*quod idem παθητικόν nominant, quo perturbantur animi et concitantur, in quo uno regnat oratio.[...] hoc uehemens, incensum, incitatum, quo causae eripiuntur.* « ...le ressort que [les Grecs] nomment « pathétique », qui émeut et entraîne les cœurs. C'est lui qui rend l'éloquence souveraine. [...] il est passionné, ardent, impétueux, il enlève la victoire. » Antoine s'exprime sur le *mouere* en *De Or.*, II, 185-187.

l'éloquence amoureuse¹. Les promesses mensongères ont pour fonction de susciter un espoir, qui poussera la femme à se donner par cupidité. Qu'elles constituent d'une manière générale un puissant moyen de persuasion, le *praeceptor amoris* le répète en I, 629 :

*Nec timide promitte ; trahunt promissa puellas.*²

Il recommande cependant de certifier son engagement en prenant les dieux à témoin :

*Pollicito testes quoslibet adde deos.*³

Par ce précepte, que justifie la volonté de renforcer l'efficacité de la promesse, la rhétorique de Nason intègre le *topos* des faux serments, si répandu dans la poésie érotique et chez les élégiaques⁴. Son enseignement fait d'ailleurs écho à celui de Priape déclarant à *Tibulle* :

*Nec iurare time : Veneris periuria uenti
inrita per terras et freta summa ferunt.*⁵

La confiance d'une amante qui fut victime d'un parjure, Médée dans l'*Héroïde* XII, attire notre attention sur un mode d'expression que le *praeceptor amoris* n'a garde de négliger. La Colchidienne vient de rappeler les termes du serment par lequel Jason lui promet naguère le mariage. Suit ce commentaire :

*Haec animum (et quota pars haec sunt ?) mouere puellae
Simplicis et dextrae dextera iuncta meae.
Vidi etiam lacrimas (an et ars est fraudis in illis?) ;*

¹ *Hoc opus, hic labor est, primo sine munere iungi*, « Voilà le travail, voilà la tâche, la lier à soi sans rien offrir d'abord », déclare Nason en *A.A.*, I, 451. Comment ne pas soupçonner, dans cet *opus* qui réunit les amants et s'oppose aux *munera* substantiels, une allusion à l'*opus* élégiaque, dont les prétentions sont identiques ? Ovide laisse plaisamment entendre que l'entreprise relève de l'exploit épique en empruntant le *hoc opus, hic labor est* à Virgile : la formule est placée dans la bouche de la Sibylle, lorsqu'elle avertit Énée de la difficulté de revenir sur ses pas après avoir visité les Enfers, en *Aen.*, VI, 129. (L'emprunt est commenté par E. J. Kenney, 1958, p. 201.)

² « Et promets hardiment : ce sont les promesses qui entraînent les femmes. »

Le corpus élégiaque abonde en plaintes, aussi bien masculines que féminines, motivées par le constat de promesses non tenues. Promettre aux seules fins d'obtenir la satisfaction d'un désir immédiat est un moyen privilégié du discours de séduction.

³ *Ibid.*, 630 : « Prends à témoin de tes promesses tous les dieux que tu voudras. »

⁴ Les faux serments de l'être aimé fournissent un constant motif de plainte dans l'élégie. Cf. *Tibulle*, I, 6, 5-6 ; I, 9. La Cynthia de Properce est dite coupable de parjure en I, 8, 17 ; I, 15, 25 ; II, 5, 21. Corinne l'est en *Am.*, II, 16, 43 ; III, 3 ; III, 11, 22. Contre les parjures masculins, programmés en *A.A.*, I, 630 sqq., les femmes sont mises en garde en *A.A.*, III, 457-460. Nason cite alors deux illustres séducteurs, Thésée et Démophoon, dont les victimes reçoivent justement la parole dans les *Héroïdes* : Phyllis dénonce les serments du fils en II, 31-44, Ariane ceux du père en X, 73-76. Le même recueil enregistre la plainte de Médée (XII, 87-88) et, révélant le conflit d'intérêts qui oppose l'élégie à l'épopée, celle de Didon reprochant au pieux Énée « les parjures de sa langue menteuse » (VII, 67). Les *Remèdes à l'amour* signalent évidemment le piège des serments mensongers (v. 303 ; 688).

⁵ *Tibulle*, I, 4, 21-22 : « Et ne crains pas de faire des serments : les parjures de Vénus se dissipent aux vents qui les emportent à la surface de la terre et des flots. » Cet avis se prolonge par un remerciement à Jupiter, qui a lui-même autorisé cette pratique (v. 23-24). Même référence à Jupiter chez Ovide (v. 631-634). Le dieu est simplement mentionné chez Lygdamus (III, 6, 49-50). Il faut noter que la *lena* de l'élégie dispense le même enseignement que le *praeceptor amoris* : cf. Properce, IV, 5, 27 ; *Am.*, I, 8, 85-86. En revanche, l'amant victime d'un parjure conteste la surdité des dieux aux serments d'amour : cf. Properce en II, 16, 47-48 ; II, 28, 5-8. Nason, en parfait défenseur des ingrédients de l'intrigue élégiaque, la légitime au contraire en *Am.*, III, 3.

*Sic cito cum uerbis capta puella tuis.*¹

Il indique que les mots ne suffisent pas à émouvoir, qu'ils trouvent un puissant adjuvant dans les gestes et les mimiques qui accompagnent le discours. « Il y a deux moyens d'expression oratoire », écrit en effet Cicéron dans l'*Orator*, « l'action et l'élocution »². Les propos de Médée témoignent du pouvoir qu'exerça sur elle cette fameuse « éloquence du corps » que les rhéteurs étudient au chapitre de l'action.

Le portrait que Cicéron trace de l'orateur parfait le montre modulant sa voix selon la nature de son discours, adoptant un ton calme (*summissa uoce*) pour exprimer des sentiments doux, imprimant à sa voix des intonations plaintives (*inflexa uoce*) pour attendrir³. Nason ne discute pas la question de la voix dans les deux livres adressés aux hommes. Il n'en sera question qu'au livre III, où il invite les femmes à cultiver l'art du chant pour se doter du charme d'un timbre mélodieux :

*Pro facie multis uox sua lena fuit.*⁴

Mais il lui arrive de qualifier de *blanda* la voix qui prononce les paroles de séduction⁵.

Il est certain que le discours amoureux réclame une diction caressante. Les textes témoignent que ces mêmes accents sont requis pour dire l'élégie : *Properce* apprécie la récitation que Cynthia fait de ses vers *deducta uoce*⁶ ; Nason engage ses lectrices à lire les *Amours docili molliter ore*⁷ ; *Lygdamus* nous ramène à la voix du compositeur en confiant aux Muses qui lui dictèrent ses vers le soin d'adresser sa requête à Némaéra *submisso sono*⁸. Ce ton tendre et contenu est le ton qui convient au genre.

Les plaintes et prières s'énoncent également sur le ton prescrit par les rhéteurs, ou faut-il plutôt dire par les divinités inspiratrices de la poésie érotique ? Quand *Tibulle*, en I, 2, 13-14, rappelle à la porte de sa maîtresse les prières qu'il lui fit *uoce supplice*, il se décrit appliquant un programme approuvé par Vénus, comme *Priape* le déclare ailleurs au poète-amant :

Blanditiis uult esse locum Venus ipsa ; querellis

¹ *Hér.*, XII, 89-92 : « Ces mots (encore pour quelle faible part !) et ta main droite serrant ma main droite émurent l'âme d'une fille naïve. Je vis même des larmes : est-il donc un art de les faire mentir elles aussi ? Voilà comment une jeune fille fut bientôt prise par tes paroles. »

² Cicéron, *Or.*, 55 : *Quo modo autem dicatur, id est in duobus, in agendo et in eloquendo. Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e uoce atque motu.*

³ *Ibid.*, 56.

⁴ *A.A.*, III, 316 : « À défaut d'être belles, beaucoup de femmes ont plu par l'entremise de leur voix. »

⁵ *A.A.*, I, 701. Il est question de Déidamie retenant Achille d'une voix caressante. *Properce* applique l'adjectif au mot *susurrus* en I, 11, 13, pour évoquer les paroles de séducteurs cherchant à corrompre Cynthia.

⁶ *Properce*, II, 33, 38.

⁷ *A.A.*, III, 344. En II, 284, les vers d'amour offerts à la maîtresse réclamaient de même une lecture *dulci sono*.

⁸ *Tibulle*, III, 1, 22.

*supplicibus, miseris fletibus illa fauet.*¹

De son côté, Lygdamus reçoit d'Apollon des instructions qui confirment l'efficacité du procédé :

*Ergo ne dubita blandas adhibere querellas :
uincuntur molli pectora dura prece.*²

Respectueux des usages élégiaques, Nason, quand il en vient à parler des épreuves de l'amour, préconise le ton suppliant si la dureté d'une maîtresse retient l'amant sur un seuil hostile³. Il garantit encore la pérennité de la *flebilis elegeia* en enseignant l'utilité des larmes, qui produisirent tant d'effet sur Médée ; ses disciples sont invités à en verser à volonté, ou, à défaut, à feindre d'en avoir versé :

*Et lacrimae prosunt ; lacrimis adamanta mouebis.
Fac madidas uideat, si potes, illa genas ;
Si lacrimae (neque enim ueniunt in tempore semper)
Deficient, uncta lumina tange manu.*⁴

Perçus comme un gage de sincérité, les pleurs doivent en effet susciter la compassion de celle ou celui qui les cause. Les *Héroïdes* en fournissent maints témoignages⁵. La plainte écrite porte elle-même la preuve concrète du tourment de son scripteur : tels les battants de la *dura ianua* dans le traditionnel *paraklausithyron*, la lettre s'humidifie et se macule de larmes qui signaleront au destinataire la réalité de la peine dont elle l'entretient⁶. Chez Sappho, dans l'*Héroïde* XV, ces marques constituent indéniablement une signature générique. La poétesse, qui, alors même qu'elle formule une demande identique à celle que faisait Nason en *Am*, I, 3 – *Non ut ames oro, uerum ut amare sinas*⁷ –, constate que ses yeux se mouillent de larmes dont

¹ Tibulle, I, 4, 71-72 : « Vénus elle-même veut que les paroles flatteuses aient leur place ; les plaintes suppliantes, les larmes pitoyables ont en elle une alliée. »

² Tibulle, III, 4, 75-76 : « Donc n'hésite pas à employer la caresse des plaintes : de douces prières ont raison des cœurs durs. »

³ A.A., II, 527 : *Postibus et durae supplex blandire puellae*, « Aux battants de la porte et à la cruelle, adresse en suppliant des paroles caressantes. »

⁴ A.A., I, 657-660 : « Les larmes également sont utiles : avec des larmes tu amollirais le diamant. Tâche que ta bien-aimée voie, si tu peux, tes joues humides. Si les larmes te font défaut (car elles ne viennent pas toujours au commandement), mouille-toi les yeux avec la main. » Le même conseil est donné aux femmes en III, 291-292.

⁵ Hypsipyle, comme Médée victime de Jason, se souvient des larmes qu'il versa en la quittant (*Hér.*, VI, 63). Oenone rappelle à Pâris qu'il pleura dans la même circonstance (V, 43). Phyllis évoque les pleurs qui l'abusèrent en des termes semblables à ceux de Médée (II, 51-52).

⁶ Il n'est pas rare que le scripteur élégiaque se peigne pleurant. Dans les lettres plaintives des *Héroïdes*, par exemple, Didon évoque les larmes qui coulent le long de ses joues sur l'épée dont elle va se frapper (VII, 185-186), Ariane supplie Thésée par les larmes que font jaillir ses forfaits (X, 148). Mais la lettre de Briséis en porte la trace (III, 3-4 : *Quascumque adspicias, lacrimae fecere lituras ; / sed tamen et lacrimae pondera uocis habent*. « Toutes les taches que tu verras, mes larmes les ont faites : d'ailleurs les larmes aussi ont le poids de la parole. ») ; de même celle de Sappho. Peut-être Propertius est-il à l'origine du motif (cf. IV, 3, 3 sq.).

⁷ *Hér.*, XV, 96 : « Je ne te demande pas d'aimer mais de te laisser aimer. » Cf. *Am*, I, 3, 2-3.

Phaon percevra les traces en la lisant¹, a déclaré au début de sa lettre qu'elle adoptait le mètre élégiaque de préférence aux modes lyriques, sous le prétexte qu'il convient mieux aux larmes :

*Flendus amor meus est ; elegeia flebile carmen ;
Non facit ad lacrimas barbitos ulla meas.*²

Doux accents et larmes attendrissantes sont donc les principaux effets qui servent le discours élégiaque. Nous avons vu qu'ils imprègnent le texte, le poème, qui le véhicule, qu'ils en déterminent la tonalité, au point que les qualificatifs qui leur sont associés ont acquis la valeur d'identifiants génériques. C'est en cela qu'ils nous intéressent au premier chef. Mais Nason n'est pas indifférent aux autres modes du langage corporel. Les rhéteurs enseignent à accorder la voix à l'expression du visage, ils soulignent l'importance du regard, ils règlent les mouvements, les gestes de l'orateur³.

De tous ces signes Nason se préoccupe, beaucoup plus toutefois dans le livre destiné aux femmes : généralement réduites à un rôle muet, dans le badinage dont l'élégie fait état, elles ne participent au « dialogue » qu'à travers la description que le poète donne de leurs jeux de physionomie. Citons, pour illustrer leurs talents d'actrices, ce reproche que *Properce* adresse à *Cynthia* :

*Quis te cogebat multos pallere colores
et fletum inuitis ducere luminibus ?
Quis ego nunc pereo, similis moniturus amantis :
« O nullis tutum credere blanditiis ! »*⁴

Il trace évidemment un portrait exemplaire de la *puella fallax*, héroïne de l'élégie légère⁵. Mais il témoigne aussi de la force de persuasion contenue dans le *sermo corporis*, ce langage si propre à annuler la suspicion qui peut toujours peser sur le dit.

¹ *Ibid.*, 97-98.

² *Ibid.*, 7-8 : « Il me faut pleurer sur mon amour : l'élégie est le chant des pleurs ; aucun luth ne s'accorde avec mes larmes. ».

³ Cicéron (*De Or.*, III, 213-227) détaille le ton, le geste, la physionomie et la voix qui conviennent aux différentes situations de discours. « À tout mouvement de l'âme, écrit-il, correspond en quelque sorte naturellement son expression de physionomie (*uultus*), son accent (*sonus*) et son geste (*gestus*) propres, et tout le corps de l'homme, toute sa physionomie, tous ses accents vibrent, comme les cordes d'une lyre, selon le mouvement de l'âme qui les met en branle. » (216). L'orateur travaillera ce langage du corps, qui doit être en harmonie avec la pensée (222) et présente l'avantage d'être universellement compris, les mêmes émotions de l'âme étant éprouvées par tous les hommes et manifestées par les mêmes signes (223).

⁴ I, 15, 39-42 : « Qui donc t'obligeait si souvent à pâlir, à changer de couleur, à tirer par force des larmes de tes yeux. Et voilà ce dont je meurs aujourd'hui, belle leçon pour les amants qui me ressemblent. »

⁵ Lorsque *Properce* prendra congé de *Cynthia*, dans la dernière élégie du livre III, il refusera de se laisser émouvoir par les larmes artificieuses qui l'ont trop souvent abusé (III, 25, 5-6).

En ce qui concerne l'initiation des femmes aux diverses formes du mensonge, nous avons vu que Nason concurrençait volontiers l'odieuse *lena* de l'élégie. Il semble développer l'enseignement de *Dipsas* lorsqu'il définit les jeux d'expressions qui rendent la comédie de l'amour crédible et attendrissent l'amant naïf. La *lena*

Dans notre relevé des occurrences de *uerba dare*, nous avons rencontré par deux fois la forme négative de l'expression lexicalisée en conjonction avec un verbe de perception. En *Hér.*, XVI, Pâris écrit à Hélène qu'il ne parvient pas à cacher le *furor* qui l'habite : son amour est visible en dépit des efforts qu'il fait pour le dissimuler. Il l'invite à juger de la sincérité de sa flamme moins par ce qu'il en dit, qui vient par surcroît¹, que par ce qu'elle en perçoit :

*Nec tibi uerba damus ; sentis mea uulnera, sentis.*²

En *Hér.*, XVIII, Léandre se remémore l'accueil qu'Héro lui réserva au terme de sa première traversée, négligeant les conseils de sa nourrice pour se précipiter à sa rencontre sans craindre de se mouiller. Ce spectacle, affirme-t-il, ne lui permet aucun doute sur les sentiments de la jeune fille :

*Hoc quoque enim uidi nec mihi uerba dabas.*³

Les verbes *sentire*, *uidere*, font référence au témoignage des sens. Ils supposent un rapport au réel plus fiable, parce que direct, soustrait à la médiation du langage. L'amant, qui connaît les symptômes de l'amour pour les avoir éprouvés dans sa chair – cette expérience est nécessaire : bien que les signes en soient universels, un néophyte est d'abord incapable de les déchiffrer en lui-même – en reconnaît la présence chez l'autre et se convainc qu'il est aimé, avec d'autant plus d'assurance qu'il se fait l'interprète d'un code dont il ne croit pas que l'émetteur soit conscient⁴. Cependant l'exemple de Pâris, trop averti de l'utilité des signes non verbaux dans la communication amoureuse, jette sur le langage du corps un jour aussi suspect que sur les *blanda uerba*, principal instrument de la tromperie. Le jeu du séducteur (ou de la séductrice) comporte l'obligation de maîtriser gestes, attitudes et expressions corporelles. Dans l'univers de l'élegie badine, auquel Nason initie ses lecteurs, les *res*, c'est-à-dire le tan-

d'*Am.*, I, 8 réglait le regard de son élève (v. 37-38), disposait de ses larmes (v. 83-84). Nason n'invite la *puella* à contrôler ses pleurs (*A.A.*, III, 291-292) et ne lui impose la maîtrise des expressions du visage (v. 499-524) que pour mieux la préparer à tromper, tantôt en feignant la peur (v. 606), tantôt en lançant des regards épris, en poussant des soupirs et, bien sûr, en versant des larmes (v. 675-680). Ce travail d'acteur, qui suppose un parfait contrôle du corps, se poursuit, s'il le faut, jusque dans l'acte d'amour (v. 797-804) !

¹ *Hér.*, XVI, 9-10 : *Si tamen expectas uocem quoque rebus ut addam, / uror ; habes animi nuntia uerba mei..* « Si toutefois tu attends que je mette un nom sur les choses, je brûle ; tu possèdes le mot qui dénonce mon cœur. »

² *Ibid.*, 239 : « Non, je ne te paye pas de mots ; tu sens mes blessures, tu les sens. »

³ *Hér.*, XVIII, 98 : « Cela aussi, je l'ai vu, et tu ne me payais pas de mots ! »

⁴ Il existe de ce point de vue une différence notable entre le mot de Léandre et celui de Pâris. Le premier rappelle à Héro les preuves d'amour qu'elle lui donna spontanément. Il n'y a dans cette déclaration sentimentale qu'une évocation voluptueuse, qu'il la convie à partager (ce sera un maigre substitut des *gaudia mutua* dont la tempête prive les jeunes gens). Nous avons là une démonstration du *pathos* amoureux. L'autre fait effort pour persuader la femme qu'il désire de commettre l'adultère. Attirant son attention sur les signes de sa passion, il révèle qu'il en est lui-même parfaitement conscient (la peinture détaillée que sa lettre en donne le prouve suffisamment). Cette exhibition du code amoureux, dans sa gestuelle et ses jeux de physionomie, ne relève plus du *pathos* mais

gible, le visible (ce que le discours élégiaque révèle en sa dimension narrative), ne peuvent certainement pas être opposées aux *uerba* comme le vrai au faux, le réel à l'illusoire. Les signes concrets produits par les acteurs du *ludus* ne sont pas moins trompeurs que les mots qu'ils prononcent¹. Les uns et les autres ont pour fonction d'accréditer la comédie de l'amour.

4. La célébration de l'être aimé

Un fragment des *Aitia* se rapportant au récit de la passion d'Acontios mentionne les inscriptions dont il marque les lieux qui abritent son tourment : dans l'écorce des arbres, il grave « Cydippé la belle » (fr. 73, Pf.). Ce comportement est commandé par le besoin qu'ont les amants d'évoquer l'être aimé en son absence. Nous avons vu ailleurs qu'il expliquait la fréquence de l'énonciation monologique dans l'élégie². Il faut encore observer le caractère laudatif d'une formule qui, dans sa brièveté, peut symboliser le chant élégiaque : les arbres auxquels s'adresse le héros callimaquéen sont priés de publier la beauté unique de Cydippé. L'élégie érotique romaine s'inscrit pour partie dans cette tradition. Les vers que sa passion inspire au poète-amant ont vocation à célébrer la *puella*³. Il en résulte que celle-ci n'est plus traitée en principale destinataire des poèmes-discours qui composent l'*opus* élégiaque, mais en est plutôt désignée comme la matière⁴ à un public de lecteurs. L'élégie n'en demeure pas moins « poésie de sollicitation » ; elle opère alors « indirectement », fléchissant la *domina* grâce à la perspective de la gloire que cette célébration lui confèrera⁵.

Si l'éloge occupe une telle fonction dans la poésie élégiaque, on comprend la place que lui fait l'enseignement rhétorique de l'*Art d'aimer*. La célébration des charmes de la *puella* est

du *ludus* élégiaque. Le traitement ovidien du matériau mythologique des amours de Pâris et Hélène donne lieu à un badinage exemplaire, une illustration parfaite de la comédie qu'enseigne l'*Art d'aimer*.

¹ Qu'on songe au vers *Palleat omnis amans ! hic est color aptus amanti*, « Tout amant doit être pâle ; c'est le teint qui convient à l'amant (*A.A.*, I, 727). Calqué sur le modèle de *Militat omnis amans*, « Tout amant est soldat » (*Am.*, I, 9, 1), il prescrit le contrôle du teint, en tant qu'il fournit un indice de l'*ardor* et apparaît comme un stigmate du *seruitium amoris*. Avec la maigreur, ce signe vise à provoquer la pitié de la *puella* : *Vt uoto potiare tuo, miserabilis esto*, « Pour voir tes vœux couronnés, inspire la pitié » (v. 735). Pâleur et maigreur sont évidemment des conventions élégiaques. Cf. Properce, I, 1, 22 ; 5, 21 ; IV, 3, 28, pour le teint. I, 5, 22 ; II, 22, 21 ; Ovide, *Am.*, I, 6, 3-6 ; II, 9, 14, pour la maigreur. M. Myerowitz (1985, p. 25) relève également ces thèmes chez Sappho, Euripide, Théocrite, et note l'importance des modèles littéraires dans la détermination des comportements amoureux. Dans le cadre de l'*Art d'aimer*, c'est la conformité au modèle élégiaque qui nous semble significative.

² Voir *sibi uerba dare* : discours et illusion, p. 333 sqq.

³ Cf. Tibulle, I, 9, 47 (il s'agit ici de Marathus) ; II, 5, 111-112 ; Properce, II, 1, 1-16 ; 34, 93 ; III, 2, 15-16 ; III, 24, 3 (voir *supra*, p. 264 sq.) ; Ovide traite le thème de la célébration de l'aimée en *Am.*, I, 3, 19 sqq. ; 10, 59-60 ; 15, 30 ; II, 17, 27-28. Il fait explicitement référence à l'éloge en II, 1, 33 ; III, 12, 9 et 43-44.

⁴ Cf. Properce, II, 1, 1-16. Ovide, *Am.*, I, 3, 19 : *Te mihi materiem felicem in carmina praebe*, « Consens à être la matière féconde de mes poésies. »

⁵ W. Stroh (1971, p. 60 sqq.) étudie ce changement d'optique dans l'élégie liminaire du livre II des *Élégies* Properce. Il commente : « *Sein Dichten versteht sich nicht mehr so sehr als ein Klagen, Schmeicheln, Bereden, es*

résolument affaire de généricité. Ovide ne se contente pas de mettre dans la bouche de Nason quelques préceptes oratoires. Une lecture attentive des passages que le *praeceptor amoris* consacre au sujet nous permettra d'établir un rapport d'identité entre le discours de séduction auquel le disciple de Nason est initié et les *carmina* que le poète-amant des recueils élégiaques destine à sa maîtresse. Nous découvrirons, sous la complexité des jeux intertextuels qui accompagnent la transposition didactique de thèmes aussi essentiels à l'élégie que ceux des *carmina-munera* ou de l'illusion amoureuse, l'ampleur de l'ironie ovidienne et tout l'intérêt métapoétique du propos.

Nous avons vu que dans le discours de séduction, les compliments étaient prescrits comme un moyen de plaire particulièrement efficace. Le *praeceptor amoris* envisage évidemment leur utilité dans le cadre de la sollicitation directe, puisqu'il n'est pas supposé s'adresser à des poètes. Ovide a donné une démonstration des heureux effets du procédé en *Am.*, III, 2. Il y représente Nason entreprenant une voisine sur les gradins du cirque. La *puella* qui stimule sa verve s'entend comparer à une héroïne mythique, Atalante, mieux encore, à la déesse Diane¹. Le sourire prometteur qu'elle adresse au beau parleur laisse croire au succès de ses flatteries. Les disciples de Nason sont donc invités à recourir à un procédé dont l'efficacité n'est plus à prouver :

*Nec faciem nec te pigeat laudare capillos
Et teretes digitos exiguumque pedem.
Delectant etiam castas praeconia formae ;
Virginibus curae grataque forma sua est.*²

Le *praeceptor amoris* mentionne, pour illustrer son propos, divers éléments du corps féminin qui figurent de manière conventionnelle dans le portrait de la *puella* élégiaque. Ce choix semble pourtant lui avoir été plus particulièrement suggéré par le souvenir de certains vers de Properce, dont la position dans le recueil des *Élégies* n'est pas anodine. Ainsi, l'expression *laudare capillos* paraît faire écho à ce distique du poème qui ouvre le livre II :

*Seu uidi ad frontem sparsos errare capillos,
gaudet laudatis ire superba comis.*³

wird viel mehr ein Darstellen und Rühmen ». Après avoir été Orphée dans le *Monobiblos*, le Properce du livre II se fait Homère.

¹ *Am.*, III, 2, 27-36. Dans les traités de rhétorique, la comparaison avec des personnages illustres, en tant qu'elle participe à l'amplification, est un moyen prescrit pour la louange.

² *A.A.*, I, 619-622 : « N'hésite pas à louer le visage, les cheveux, les doigts fuselés et le pied menu. Même les prudes ont du plaisir à l'éloge de leur beauté. Les vierges en prennent soin comme d'un bien précieux. »

³ Properce, II, 1, 7-8 : « Ai-je vu ses cheveux épars errer sur son front : je fais de sa chevelure un éloge qui la rend joyeuse et fière. »

Les doigts effilés que Nason évoque ensuite renvoient à la fois au distique suivant, où sont décrits les doigts d'ivoire de Cynthia et au vers 5 de l'élégie 2, qui vante ses longues mains en même temps que les reflets d'or de sa chevelure ; car les cheveux de la belle font eux-mêmes l'objet d'éloges répétés¹ dans les trois premières pièces du nouveau livre que *Propertius* déclare entièrement inspiré par celle qu'il prétend célébrer (*ingenium nobis ipsa puella facit*, II, 1, 4).

L'allusion discrète, dans ce passage de l'*Art d'aimer*, à des vers où *Propertius* fixe un nouvel objectif de l'élégie² est à mettre en relation avec l'expression *praeconia formae*, au vers 621. La dimension publique que le mot *praeconia* confère aux compliments dont le *praeceptor amoris* entretient ses lecteurs ne paraît guère appropriée à l'occasion envisagée, un premier entretien amoureux. La formule se comprend mieux dans le dernier livre des *Amours*, où Ovide l'employait pour la première fois. En III, 12, le poète-amant se plaint en effet d'avoir prostitué Corinne en assurant, par ses vers, la publicité de la *puella* : *Quid enim formae praeconia feci ?*, déclare-t-il, « Qu'avais-je besoin de faire l'éloge de sa beauté ? » (v. 9)³. En reprenant ici la même expression, Ovide nous laisse soupçonner le rapport que les prescriptions de Nason entretiennent avec une pratique hautement revendiquée par les poètes élégiaques, celle de glorifier en leurs vers la beauté de leur maîtresse. On en trouve confirmation en *A.A.*, III, quand il s'agit d'engager les femmes à apprécier le talent d'un amant poète :

*Hic chorus ante alios aptus amare sumus ;
Nos facimus placitae late praeconia formae.*⁴

C'est au livre II que Nason établit un lien explicite entre éloge et composition poétique, lorsqu'il aborde la question des cadeaux qu'il convient de faire à la femme aimée. Deux lieux communs du discours élégiaque sous-tendent alors l'exposé du *praeceptor amoris* : la condamnation de la vénalité féminine d'une part, les réflexions sur la capacité des *carmina* à tenir lieu de *munera* d'autre part.

¹ II, 1, 7-8 ; 2, 5 ; 3, 13.

² Cet objectif est confirmé au livre suivant. En III, 2, 17-18, *Propertius* s'exclame : *Fortunata, meo si qua est celebrata libello ! / carmina erunt formae tot monumenta tuae*. « Heureuse celle que j'aurai célébrée dans mon livre : mes poèmes seront autant de monuments élevés à ta beauté. »

³ Voir *infra*, p. 420 sqq.

⁴ *A.A.*, III, 534-535 : « Notre groupe, mieux que tous, sait aimer ; nous faisons retentir au loin l'éloge de la beauté qui nous a charmés. » Sont citées, pour illustrer le propos, Némésis, Cynthia, Lycoris et Corinne elle-même. La déclaration de Nason dans ces vers fait écho à celles du poète-amant dans l'élégie subjective. Ainsi *Tibulle* répétant les propos de Priape en I, 4, 65-66 ou regrettant d'avoir accordé cette gloire à un ingrat en I, 9, 47-50. *Propertius* la refusant à Cynthia en II, 11, la promettant au contraire en II, 25, 3-4 ; 34, 93-94 ; III, 2, 17-18. Nason lui-même en *Am.*, I, 3, 25-26 ; 10, 59-62 ; II, 17, 27-28 et, ironiquement, III, 12.

On sait que le poète-amant ne cesse de reprocher à la *puella* l'avidité qui la pousse à le trahir. Encline à mépriser la pauvreté qu'il revendique fièrement, à se moquer de ses prétentions à la combler par le simple don de ses chants, elle n'hésite pas à accorder sa préférence à des individus communs, grossièrement matérialistes et dépourvus de tout sens esthétique, mais capables de lui assurer un train de vie somptueux. Or ce serait, aux yeux de l'élégiaque, une forme insupportable de renoncement à soi-même et aux valeurs les plus âprement défendues que de céder à la pression d'une maîtresse en lui offrant le luxe qu'elle réclame¹. Ovide tire un effet comique de ce principe, responsable de tant de déceptions amoureuses. En *A.A.*, II, 263-286, au mépris de toute pertinence pragmatique, il fait énoncer par Nason une liste de cadeaux indéniablement conformes à l'idéal élégiaque, mais néanmoins déclarés d'une efficacité douteuse. Plusieurs allusions littéraires aisément identifiables dans le passage révèlent toute l'ironie du discours.

Le thème de la réticence élégiaque à offrir des présents matériels inspire plus d'un précepte de l'*Art d'aimer*. Nason a déjà pris soin, au livre I, de mettre ses lecteurs en garde contre certaines dates où l'on n'échappe pas à l'obligation de faire un cadeau². Nous l'avons vu insister sur la vertu des promesses, qui retardent le moment de donner. Maintenant qu'il s'agit de conserver sa conquête, il serait présomptueux d'imaginer qu'un galant puisse en faire indéfiniment l'économie. Du moins n'est-il pas question d'en choisir de coûteux :

*Parua, sed e paruis callidus apta dato.*³

Les propositions de Nason transporteront peut-être le lecteur au temps mythique du règne de Saturne⁴. Elles le projettent assurément dans l'univers littéraire de la pastorale. Il recommande en effet d'offrir des cadeaux rustiques (*rustica dona*, v. 264), raisins ou châtaignes

¹ Cf. *Am.*, I, 10 ; III, 8. Le recueil de Tibulle livre sur ce thème une variation intéressante. En dépit de vives protestations, le poète-amant avoue en II, 4 (thème amorcé en II, 3, 49-58) qu'il se résoudrait à dilapider son patrimoine par amour pour Némésis. Malgré les apparences, il ne trahit pas les valeurs élégiaques ; il surenchérit plutôt sur le thème du *seruitium amoris*, en montrant à quelle extrémité pourrait le conduire sa passion. On peut voir dans cette surprenante concession la marque d'une évolution de l'amant que D.F. Bright discerne dans le recueil de Tibulle. Selon lui, « *if Delia prompted songs of innocence, Tibullus learned from her caprice ; the second book gives the song of experience* ».

² *A.A.*, I, 415-416 : *Magna superstitio tibi sit natalis amicae, / Quaque aliquid dandum est, illa sit atra dies.* « Prends bien garde à l'anniversaire de ton amie, et que le jour où il faut faire un cadeau soit néfaste à tes yeux ! »

³ *A.A.*, II, 262 : « Qu'ils [tes présents] soient modestes, mais choisis et offerts habilement. »

⁴ On songe au tableau idéal que Properce trace de l'amour dans les premiers temps de l'humanité, lorsque les femmes payaient de leurs baisers l'offrande de fruits, de fleurs et d'oiseaux colorés (III, 13, 25-34). La peinture lucrétienne des premiers temps de l'humanité en donne une vision plus complexe et plus rude (*DRN*, V, 962-965) : *Et Venus in silvis iungebat corpora amantum ; / conciliabat enim uel mutua quamque cupido, / uel uiolenta uiri uis atque impensa libido, / uel pretium, glandes atque arbitra uel pira lecta.* « Et Vénus dans les bois unissait les corps des amants. Nulle qui ne cédât au désir partagé ou à la violence et à l'élan de l'homme en rut, ou au gain, arborescences, baies et poires choisies. »

disposés dans une corbeille. Une grive, un pigeon fourniront encore d'humbles témoignages de l'amour que la *puella* inspire au donateur (v. 270). Ces cadeaux, quelque poétiques qu'ils paraissent, se trouvent discrédités, lorsque Nason, en constatant incidemment qu'Amaryllis a perdu le goût des châtaignes (v. 268), laisse entendre que Rome n'est pas l'Arcadie¹. L'élégiaque Properce s'en plaignait déjà à Virgile en II, 34, quand, louant ses *Bucoliques*, il s'exclamait :

*Felix, qui uilis pomis mercaris amores !*²

L'utilité des offrandes conseillées par Nason ayant été ainsi remise en cause, doit-on penser qu'il les réhabilite en déplorant que les mêmes attentions favorisent la captation d'héritages (v. 271-272) ? La remarque paraît incongrue dans un contexte de galanterie. Elle invite à rapprocher le passage de deux poèmes d'Horace, où sont dénoncés les suborneurs de vieillards sans héritiers et de veuves avarés³. On y trouve la même liste de présents, adressés à des fins malhonnêtes. Il n'est pas à craindre que les innocents artifices amoureux, enseignés sur le mode ludique, deviennent, dans cette société corrompue où vit le *praeceptor amoris*, aussi suspects que les infâmes machinations dénoncées par le satiriste. La *puella* élégiaque n'est certes pas une *uidua auara*. Bien pourvue d'amants et dotée de goûts dispendieux, elle est parfaitement prémunie contre le piège d'une corbeille de fruits !

Pour attester sa flamme, poursuit Nason, on peut encore composer des vers en l'honneur de la femme aimée. Toutefois, cette dernière proposition est elle-même soumise à un jugement dépréciatif. La stratégie du recours à la poésie comme moyen de séduction de la *puella*, d'autant plus thématifiée dans l'élégie érotique romaine qu'elle fonde la pratique du poète-amant et pour ainsi dire le genre tout entier, est présentée comme risquant fort de ne pas produire le résultat escompté :

*Quid tibi praecipiam teneros quoque mittere uersus ?
Ei mihi ! non multum carmen honoris habet.
Carmina laudantur, sed munera petuntur ;*

¹ Les châtaignes évoquées aux vers 267-268 font référence à la *Bucolique* II (v. 52), où Corydon tente en vain de séduire Alexis en lui promettant animaux, fleurs et fruits, avant de se juger *rusticus* (v. 56) pour avoir pensé triompher de la résistance de l'enfant par ces moyens. Le *praeceptor amoris* semble bien se moquer de son lecteur, en lui conseillant ces *rustica dona*, dont l'effet n'est pas même assuré dans le cadre de la pastorale, et dont on voit mal comment ils pourraient séduire une élégante du monde élégiaque, accoutumée aux raffinements citadins.

² Properce, II, 34, 71 : « Heureux toi qui achètes l'amour au prix de quelques fruits ! »

³ Horace a composé, dans la *Satire* II, 5, une parodie de vaticination, où l'on voit Tirésias conseiller Ulysse, qui cherche à refaire une fortune dévastée par les prétendants. Il lui recommande, entre autres moyens, d'envoyer à tout vieillard susceptible de le coucher sur son testament tantôt une grive, tantôt des fruits cultivés dans son domaine (v. 10-14). Le thème est repris en *Ep.*, I, 1, 77-79 ; le poète y condamne ceux qui *frustis et pomis uiduas uenentur auaras / excipiantque senes, quos in uiuaria mittant*, « qui, avec de bons morceaux et des fruits, font la chasse aux femmes avarés et sans mari et capturent des vieillards pour les mettre dans leur parc à gibier ».

*Dummodo sit diues, barbarus ipse placet.*¹

Le *praeceptor amoris* de l'*Art d'aimer* n'a qu'à se remémorer les déclarations de Tibulle et Properce, ou évoquer ses propres souvenirs d'amant, pour déplorer que la poésie ne soit pas mieux appréciée des belles².

Le vers 275, *carmina laudantur, sed munera petuntur*, nous invite à reconsidérer la déclaration pleine d'assurance du vers 166, *cum dare non possem munera, uerba dabam*, sur laquelle il jette *a posteriori* un éclairage ironique. Les mots doux et les caresses que Nason conseillait alors à ses disciples et que nous avons assimilés au contenu de l'élégie érotique, dans sa définition la plus répandue, le poète en effet les inscrit lui-même dans le rythme élégiaque, à l'époque où Corinne régnait sur son cœur. En plaçant l'hommage de vers élogieux au terme d'une liste de cadeaux qu'il affirme adroitement choisis, mais dont il révèle l'insuffisance, il fait l'aveu qu'offrir des vers, dans un siècle qui aime l'or, n'est rien de plus que *uerba dare*, « payer de mots », et que c'est une piètre ruse, quand bien même on lui donne une forme gracieuse (il s'agit évidemment de *bene uerba dare*). Les entremetteuses avides qui hantent l'univers élégiaque ne manquent jamais de prémunir les belles contre ce genre de séduction. Ainsi l'Acanthis de Properce demande-t-elle, en une formule qui fait écho à la locution tant appréciée d'Ovide :

*Versibus auditis quid nisi uerba feres ?*³

En conclusion, le disciple de Nason doit-il croire que le *uigilatum carmen* qu'on lui conseille de composer à la gloire de sa maîtresse (v. 285) lui vaudra les faveurs d'une beauté vénale ? Le *praeceptor amoris* n'a garde de le lui promettre. Garantir un succès serait une complète trahison de la topique élégiaque. Tout au plus peut-il avancer, recourant à un qualificatif dont on reconnaîtra la valeur métapoétique :

*Forsitan exigui muneris instar erit.*⁴

¹ A.A., II, 273-276 : « Dois-je te conseiller de lui envoyer aussi des vers d'amour ? Hélas ! la poésie n'est guère en honneur. On fait l'éloge des poésies, mais ce sont de grands présents qu'on réclame : pourvu qu'il soit riche, le rustre lui-même plaît. »

² Le thème est essentiellement tibullien. Cf. I, 4, 57-62 ; 5, 67-68 ; 9, 47-52 ; II, 4, 13-15 ; 19-20. Chez Properce, le poète-amant célèbre en général le pouvoir de séduction de ses vers. Néanmoins une déclaration en II, 8, 11, *Munera quanta dedi uel qualia carmina feci !*, « Que de présents, quels vers je prodiguai pour elle ! », semble établir une équivalence entre *carmina* et *munera*, avant le constat de l'échec du poète-amant, constat réitéré en II, 25 après la mention des éloges qu'il compose pour Cynthia. Mais l'insuccès n'est pas imputé à la vénalité de la *puella*. Seule la *lena* de IV, 5 professe le mépris des vers qui blesse tant les élégiaques (v. 54-58). Ovide traite ce thème en *Am.*, I, 8, 57-62 ; 10, 59-62 ; III, 8 ; A.A., II, 273-280 ; III, 551-552.

³ Properce, IV, 5, 54 : « On te dira des vers, que t'en restera-t-il ? des mots ! »

⁴ A.A., II, 286 : « Peut-être tiendront-ils lieu d'un petit présent. » On rapprochera la formule de celle de Lygdamus, en III, 1, 24 du *Corpus Tibullianum* : le poète envoie ses *carmina* à la jeune fille qu'il aime, pour la fête des *Matronalia*, et la prie d'en accepter le modeste présent (*[Haec] mittit et accipias munera parua rogat*).

Pour en finir avec le traitement de l'éloge dans l'enseignement rhétorique de Nason, il nous faut encore observer deux passages du livre II de *l'Art d'aimer*, les vers 295-314, faisant immédiatement suite au développement sur les *carmina-munera* que nous venons d'étudier, et 641-662, prolongeant un exposé sur l'obligation pour les amants de ne pas divulguer ce qui doit être tenu secret. Nous mettrons ces préceptes en relation, afin d'apprécier toute l'ironie d'Ovide et de mieux comprendre, par le biais des jeux intertextuels qu'ils supportent, ce que la didactique érotique révèle de la poétique élégiaque.

C'est dans la perspective d'accroître la capacité de ses disciples à se faire aimer durablement que le *praeceptor amoris* revient, au livre II, sur le thème des compliments, déjà abordé en I, 619-628. Il vantait alors en eux un outil majeur du discours de séduction (les belles aiment à être louées) ; il laisse entendre maintenant qu'ils offrent une preuve convaincante de l'emprise que la passion exerce sur leur énonciateur¹. Voilà la raison pour laquelle on se maintiendra en faveur auprès de son amie en la persuadant qu'on lui voue une admiration sans borne :

*Sed te, cuicumque est retinendae cura puellae,
Attonitum forma fac putet esse sua.*²

Nous remarquons à propos des motifs d'éloge proposés en I, 619-620 qu'Ovide semblait s'inspirer de Properce. La même observation peut être faite quant aux témoignages d'admiration dont Nason illustre sa recommandation (II, 297-308). Ainsi la mention des parures de la *puella*, principalement des tissus de Cos (v. 298), évoque-t-elle la déclaration du poète en II, 1, 5-6, lorsqu'il se dit capable de faire un volume entier sur ces étoffes, pour peu que Cynthia en soit revêtue³. Les compliments sur la coiffure (v. 303-304) ont déjà été l'objet de notre attention et nous y avons reconnu un motif propertien. Célébrer la grâce de son amie lorsqu'elle danse et ses talents de chanteuse (v. 305-306), c'est encore imiter *Properce*, qui désigne les compétences artistiques de Cynthia comme le plus attrayant de ses charmes⁴. Enfin, la suggestion de louer les voluptés secrètes de sa maîtresse évoque certaine confiance faite à Bassus, dans le recueil des *Élégies*⁵.

¹ Il faut plutôt parler de l'emprise que la maîtresse exerce (croit exercer) sur l'amant. Le vers précédant la prescription de feindre une admiration perpétuelle affirme qu'on ne perd rien à laisser à son amie l'illusion du pouvoir (*Perde nihil, partis illa potentis agat*, II, 294). Dans ce voisinage immédiat, les éloges constants s'interprètent comme l'expression du *seruitium amoris*.

² *A.A.*, II, 295-296 : « Mais, si tu as à cœur de conserver l'amour de ton amie, fais en sorte qu'elle te croie émerveillé de sa beauté. »

³ *Siue illam Cois fulgentem incedere cogis, / hoc totum e Coa ueste uolumen erit.*
Cf. aussi II, 3, 15, où *Properce* mentionne la soie d'Arabie.

⁴ *Properce*, *Ibid.*, 17-22.

⁵ *Properce*, I, 4, 13-14. On peut évidemment citer encore II, 1, 13-14 ainsi que II, 14 et 15.

Les multiples allusions à l'œuvre d'un auteur de référence¹ suffisent à garantir la valeur métapoétique de l'enseignement délivré par Nason : le comportement qu'il prescrit et le discours élogieux qui le manifeste s'inscrivent évidemment dans une tradition érotique largement illustrée par la poésie élégiaque. De même que le poète-amant admire et célèbre l'objet de sa flamme, de même doit agir l'apprenti à qui s'adresse l'*Art d'aimer*.

Un mot doit retenir notre attention dans la formulation du précepte que nous avons cité, *Sed te, cuicumque est retinendae cura puellae, / attonitum forma fac putet esse sua*. Tout en renvoyant précisément à un vers de Tibulle², l'adjectif *attonitus*, « frappé de stupeur », « hébété », inscrit en arrière-plan du discours didactique ovidien la peinture des troubles occasionnés par la passion que Lucrèce a brossée au livre IV du *DRN*, et plus particulièrement son observation de l'influence qu'elle exerce sur le jugement.

L'une des manifestations les plus caricaturales de l'égarement des amants, selon le poète épicurien, consiste dans l'admiration inconditionnelle qu'ils vouent à l'être aimé. Ils sont si prévenus en sa faveur qu'ils ignorent ses défauts les plus choquants, quand ils ne les perçoivent pas comme des qualités. Lucrèce illustre cet aveuglement dans une parodie de discours amoureux. Tandis qu'euphémismes et métaphores flatteuses dénoncent un travers risible, l'afféterie des hellénismes raille une façon de parler que la mode et le goût d'une certaine littérature avaient sans doute répandue dans les milieux élégants de son temps :

*Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci,
et tribuunt ea quae non sunt his commoda uere.
[...]
Nigra melichrus est, immunda et foetida acosmos,
caesia Palladium, neruosa et lignea dorcas,
paruula, pumilio, chariton mia, tota merum sal,
magna atque inmanis, cataplexis, plenaque honoris.
Balba loqui non quit, traulizi ; muta pudens est ;
at flagrans, odiosa, loquacula, Lampadium fit.
Ischnon eremenion tum fit, cum uiuere non quit
prae macie ; rhadine uerost iam mortua tussi.
At tumida et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho ;
simula Silena ac Saturast, laboesa philema.
Cetera de genere hoc longum est si dicere coner.³*

¹ Sans parler des échos à l'œuvre antérieure du poète des *Amours*, notamment *Am.*, I, 5 pour la célébration des *concubitus* et, dans un contexte grotesque, *Am.*, I, 14, pour l'éloge de la chevelure.

² Tibulle, I, 9, 47.

³ Lucrèce, *DRN*, IV, 1153-1154 et 1160-1170 : « Ainsi font les hommes que le désir aveugle : ils prêtent à celles qu'ils aiment des mérites irréels. [...] Noire, elle est couleur miel, sale et puante, naturelle ; yeux glauques, c'est Pallas, nerveuse et sèche une gazelle ; la naine paraît une des Grâces, à croquer, la géante une déesse pleine de majesté ; la bègue gazouille, la muette est modeste ; la mégère odieuse et bavarde, ardente flamme ; petite chose adorable, celle qui dépérit de maigreur ; délicate, celle qui tousse à mourir ; la grosse mamelue, Cérès accouchée de Bacchus ; la camarde, Silène et Satyre, pur baiser la lippue. Mais je serais trop long si je voulais tout dire. »

Ces vers ont exercé une vive influence sur les élégiaques latins¹. La charge du poète philosophe, dans la mesure où elle met l'accent sur la corrélation d'un processus mental et d'un mode d'expression, était certainement propre à stimuler l'ironie inhérente au genre qu'ils ont créé. L'exhibition d'un tel lien alimente des effets plus ou moins humoristiques dans les recueils de Tibulle et Propertius aussi bien que dans les *Amours*.

Citons en premier lieu l'élégie I, 9 de Tibulle, où figure le mot *attonitus* que nous avons relevé plus haut. Dans cette pièce qui clôt le cycle de Marathus, le poète exprime sa honte d'avoir aimé un être capable de vendre sa beauté. Regrettant son propre dévouement, il déclare :

*Tum miser interii, stulte confisus amari :
nam poteram ad laqueos cautior esse tuos.
Quin etiam attonita laudes tibi mente canebar,
et me nunc nostri Pieridumque pudet.*²

L'affreux vice de Marathus, cette vénalité qui l'a poussé à trahir Tibulle, a eu pour effet de dessiller les yeux du poète. Il prend conscience d'avoir été victime d'une illusion et renie les éloges que le garçon lui inspira, parce qu'ils ont été composés, dit-il, *attonita mente*.

Ce motif tibullien a certainement inspiré à Ovide le mouvement de l'élégie I, 10 des *Amours*. Elle débute sur une succession de comparaisons élogieuses, suggérant la fascination que la beauté de Corinne exerçait sur son amant :

*Qualis ab Eurota Phrygiis auecta carinis
Coniugibus belli causa duobus erat,
Qualis erat Lede, quam plumis abditus albis
Callidus in falsa lusit adulter aue,
Qualis Amymone siccis erravit in Argis,
Cum premeret summi uerticis urna comas,
Talis eras ; aquilamque in te taurumque timebam
Et quid magno de Ioue fecit amor.*³

Pareilles images illustrent à la manière élégiaque l'éloquence amoureuse que le *DRN* tourne en dérision. Il n'est pas rare, en effet, que le poète-amant élève la *puella* au rang des héroïnes

¹ Ovide en particulier les a plusieurs fois pastichés. Ainsi, l'élégie II, 4 des *Amours*, où Nason se décrit comme un homme qu'aucun type de femme ne laisse indifférent, s'inspire-t-elle, dans la forme, du catalogue lucrétien. D'autres imitations que nous considérerons plus loin jettent un éclairage utile sur le rapport entre discours amoureux et illusion.

² Tibulle, I, 9, 45-48 : « C'est alors que j'ai fait mon malheur et ma perte par ma sotte confiance en ton amour : car je pouvais mieux me prémunir contre tes pièges. Bien plus, dans mon délire, je chantais tes louanges et, aujourd'hui, j'en ai honte pour les Piérides et pour moi. » Voir *supra*, p. 96.

³ *Am.*, I, 10, 1-8 : « Telle cette beauté qui, enlevée des bords de l'Eurotas sur des vaisseaux phrygiens, fut la cause d'une guerre entre ses deux époux ; telle Lède, que surprit son adroit séducteur, caché sous le plumage blanc d'un oiseau mensonger ; telle Amymone, parcourant les campagnes desséchées de l'Argolide, une urne sur la tête ; telle tu étais à mes yeux ; je craignais pour toi l'aigle et le taureau et toutes les formes que l'amour a fait prendre au grand Jupiter. »

de la mythologie, voire des déesses elles-mêmes, comme dans ces vers où *Propertius* invite les concurrentes qui s'exposèrent au jugement de Pâris à s'incliner devant la beauté de Cynthia (II, 2, 13-14)¹. Un tel langage traduit précisément l'illusion condamnée par Lucrèce, une illusion qu'il s'est plu à combattre, à la suite du passage que nous avons cité, en imaginant une scène où la vision idéalisée de la femme aimée se trouverait affectée par une cruelle défaillance, imputable à la condition humaine :

[...] *meditata diu cadat alte sumpta querella,
stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi
plus uideat quam mortali concedere par est.*²

Nason, en *Am.*, I, 10, prend la parole pour proclamer la fin de l'emprise qu'il subissait jusqu'alors :

*Nunc timor omnis abest animique resanuit error
Nec facies oculos iam capit ista meos.*³

Comme *Tibulle* en I, 9, il prétend avoir été guéri de son erreur par la cupidité d'une maîtresse manifestement plus sensible aux présents matériels qu'à ses vers :

*Cur sim mutatus quaeris ? Quia munera poscis ;
Haec te non patitur causa placere mihi.*⁴

Quand survient, pour l'amant élégiaque, cette déconvenue que nous savons inévitable, il n'est pas étonnant que soit dénoncée l'inanité des louanges que lui dictait sa passion. L'insupportable trivialité du comportement de Corinne, si elle ne met pas un terme à la composition des *Amours*, contraint du moins le talent de Nason à s'employer momentanément dans une sévère diatribe contre la prostitution.

Le thème de la désillusion donne lieu à un traitement plus radical dans l'élégie III, 24 de *Propertius*. Son exploitation en conclusion des *tres libelli* que le poète a voués à la célébration de Cynthia amplifie l'effet qu'en avait tiré *Tibulle*.

¹ Les vers 1-8, où Corinne est comparée aux héroïnes de la mythologie, sont d'ailleurs composés à l'imitation des vers 1-8 de l'élégie I, 3 de *Propertius*. La référence au maître de l'éloge élégiaque, dans cette évocation à l'imparfait d'une image flatteuse de la *puella*, met en évidence une convention générique. La désillusion de Nason témoigne de la vanité de l'amplification mythologique, dont *Propertius* a répandu l'usage dans sa célébration de Cynthia. Cf. A. Thill (1979), p. 297 sq. ; A. De Caro, p. 149.

² *DRN*, IV, 1182-1184. Les vers précédents représentant une scène de *paraklausithyron*, J. Kany-Turpin traduit judicieusement : « Adieu l'élégie (*querella*) profonde et longtemps méditée : il (*l'exclusus amator*) maudirait sa sottise d'avoir à la belle prêté plus qu'il ne convient d'accorder à une mortelle. »

³ *Ibid.*, 9-10 : « Maintenant toute ma crainte a disparu ; je suis guéri de mon erreur et ta beauté ne séduit plus mes yeux. »

⁴ *Ibid.*, 11-12 : « D'où vient ce changement, demandes-tu ? C'est que tu te fais payer. Voilà pourquoi tu ne peux me plaire. »

Après avoir, en dépit de ses caprices et de ses infidélités, exercé sur son amant un charme tout-puissant, la maîtresse du poète est brusquement dépouillée de son pouvoir. Sa beauté même fait l'objet d'une contestation inédite :

*Falsa est ista tua, mulier, fiducia formae,
olim oculis nimium facta superba meis.
Noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes :
uersibus insignem te pudet esse meis ?
Mixtam te uaria laudauis saepe figura
ut, quod non esses, esse putaret amor ;
et color est totiens roseo collatus Eoo,
cum tibi quaesitus candor in ore foret.¹*

Cette déclaration sans complaisance annonce que *Propertius* est libéré du joug de l'amour, qu'il est enfin rendu à la raison. Il se trouve donc que le premier témoignage de sa délivrance est la conscience d'avoir attribué à sa maîtresse une beauté supérieure à celle dont elle était naturellement dotée. Il y a là bien plus que la reconnaissance de la fameuse cécité dont l'amour frappe ses victimes. Non seulement le poète insiste sur la participation du langage à l'élaboration de l'illusion amoureuse, ce qui est parfaitement dans la ligne du texte de Lucrèce, mais encore, et ce plus nettement que *Tibulle*, il place l'ensemble de la production littéraire que l'amour lui inspira sous le signe de l'illusion.

Lorsque l'amant de Cynthia affirme qu'il a, dans ses éloges, emprunté à diverses figures, *uaria figura*, pour idéaliser la *puella*, il cite l'exemple de son teint : bien qu'il dût son éclat au fard, il l'a comparé à celui de l'Aurore. La *figura* de la déesse, son « aspect », sa « beauté », est évoquée à travers l'expression *roseo Eoo*². La polysémie du mot permet dans le même temps de désigner la « figure rhétorique » de la comparaison – *est collatus*, v. 7 – comme un outil efficace pour travestir la réalité en un fantasme parfaitement aimable. Artificiellement parée des roses de l'Aurore, Cynthia a brillé dans le discours de son amant d'un éclat plus noble qu'aucun fard ne saurait en procurer. D'une manière attendue, *Propertius* justifie cet artifice du langage par le besoin qu'il éprouvait de nourrir son amour d'illusions, autrement dit de *sibi uerba dare*. Se conformant à une loi bien connue de la psychologie amoureuse, il a fa-

¹ Propertius, III, 24, 1-8 : « Tu as tort, femme, d'avoir cette confiance dans ta beauté, toi qui jadis pris ta superbe dans mes yeux. C'est mon amour, Cynthia, qui te décerna ces éloges : as-tu honte de devoir ta célébrité à mes vers ? Souvent, en te louant, j'ai associé d'autres traits aux tiens, pour donner à mon amour l'illusion de ce que tu n'étais pas ; que de fois ai-je comparé ton teint aux roses de l'Aurore, alors que ton visage brillait d'un éclat factice ! » Traduction personnelle. Le vers 5 est traduit par Butler et Barber (p. 320) : « *oft have I praised you as a blent of divers beauties* » ; par Fedeli (p. 678) : « *ti ho lodata spesso, come se fossi costituita di vari tipi di bellezza* ». L'expression *mixtam te uaria figura* nous semble désigner les figures du poème de célébration, dont la comparaison du vers 7 donne une illustration.

² La banalité de l'image et le choix d'un adjectif transposé du grec, *Eous*, signent à nos yeux l'allusion au texte de Lucrèce. La description du teint de Cynthia, en II, 3, 10-12, ne fait pas référence à l'Aurore ; Butler et Barber remarquent (p. 320) qu'on ne trouve nulle part cette comparaison dans les poèmes de Propertius.

onné sa maîtresse au gré de ses désirs : telle est l'utilité des assemblages que la comparaison permet d'effectuer. Lorsqu'il recouvre son bon sens, l'irrésistible beauté de Cynthia lui apparaît comme le fruit de l'*error*, une perfection illusoire dont la *puella* a bénéficié, et sur laquelle elle a cru pouvoir fonder une souveraineté qu'il cesse désormais de lui consentir.

Cependant *Properce* n'est pas un amant ordinaire. Il est poète et le revendique hautement dans cette pièce quasi conclusive : *uersibus insignem te pudet esse meis* ?¹. Les *laudes* qu'il a composées ont établi la notoriété de Cynthia. La poésie élégiaque se définissant principalement comme la célébration de l'être aimé, ces éloges peuvent légitimement être assimilés au recueil qui s'achève. Ainsi est-ce l'*opus* tout entier dont l'auteur prononce le statut de fiction en dévoilant le travail de son imagination. Une fiction dont la beauté, imputable à l'artiste, a rejailli sur le modèle vivant, en admettant qu'il y en eût un...

En invitant ses disciples à exprimer un émerveillement sans réserve, Nason ne se soucie donc pas seulement d'accroître leurs chances de succès auprès des belles. Il veille également à leur faire endosser le rôle de l'amoureux *cupidine caecus* que caricature le *DRN* et que, à en croire les amères déclarations auxquelles nous avons confronté le précepte formulé en II, 295-296, l'élégie subjective avoue mettre en scène.

Dans les extraits précédemment étudiés, des raisons thématiques nous ont fait supposer que Tibulle, Properce et Ovide avaient à l'esprit la satire lucrétienne ; en revanche, des indices formels incontestables l'identifient comme hypotexte du dernier passage de l'*Art d'aimer* concernant le discours élogieux.

L'aveu du poète-amant, dans l'élégie III, 24 de Properce, nous a laissé entrevoir que la pratique systématique de l'éloge impliquait quelques aménagements de la réalité. Dans un souci d'exhaustivité propre au genre didactique, le *praeceptor amoris* envisage en II, 641-662 le cas où l'amant doit s'accommoder d'un objet au physique imparfait. Il pose en principe qu'on se gardera de mentionner les défauts de son amie². Le mieux est de s'y accoutumer –

¹ On notera la transformation du motif tibullien. *Tibulle* s'avouait honteux d'avoir composé des vers à la gloire d'un amant indigne (I, 9, 48). L'élégie propertienne élabore un jeu plus complexe : le poète-amant ne confesse pas de honte à propos de sa production littéraire, mais il semble s'inquiéter que Cynthia n'en ressente elle-même. Le ton de l'élégie incite à interpréter la question qu'il lui pose comme l'expression de son dépit plutôt que de la crainte que la *docta puella* ne désavoue les vers qui la célèbrent.

² *A.A.*, II, 641-642 : *Parcite praecipue uitia exprobrare puellis, / utile quae multis dissimulasse fuit*. « Évitez surtout de reprocher aux femmes leurs défauts physiques. Que d'amants se sont bien trouvés de n'en avoir dit mot ! » On se souvient que la maîtresse ne doit rien entendre qui ne lui soit agréable.

Quod male fers, adsuesce, v. 647 –, et l'on peut compter sur l'action du temps pour y parvenir¹. Cependant Nason avise ses disciples d'une méthode plus expéditive :

*Nominibus mollire licet mala. Fusca uocetur,
Nigrior Illyrica cui pice sanguis erit ;
Si paeta est, Veneris similis, si raua, Mineruae ;
Sit gracilis, macie quae male uiua sua est ;
Dic habilem, quaecumque breuis, quae turgida, plenam,
Et lateat uitium proximitate boni.*²

L'énumération des euphémismes qui permettent de réduire les aspérités d'une matière rebelle (*mala*) en lui appliquant les critères du discours élégiaque (*nominibus mollire*) évoque immédiatement les vers du *DRN*. Les correspondances sont nombreuses entre les deux listes d'exemples. Ovide s'inspire du *nigra melichrus est* lucrétien aux vers 657-658, du *caesia Palladium* au vers 659. Il reprend à son compte au vers 660 la relative qui suggérait l'extrême maigreur chez Lucrèce. Comme lui enfin, bien qu'en d'autres termes, il mentionne les formules qui métamorphosent petites et grosses.

Cette ressemblance flagrante s'accompagne évidemment d'une totale subversion du sens. Car, tandis que Lucrèce traque dans le langage des amants la marque de l'*error* où les enferme leur passion, l'*Art d'aimer* assume un projet de maîtrise de l'entreprise érotique, qui ne peut autoriser que ce que nous avons appelé « l'illusion de l'illusion »³. Sous la conduite du *praeceptor amoris*, l'art exclut l'*error*, l'aveuglement cède au calcul et à la ruse. Nous avons pu en juger dans la précédente analyse. Cette fois encore, par une ironique inversion du processus décrit dans le *DRN*, un retournement qui met l'artifice de langage à la source de l'illusion, il n'est plus question que d'un exercice oratoire. Il vise à fortifier un sentiment encore fragile, en se persuadant soi-même qu'on s'est doté d'un objet digne d'amour. Dans cette méthode d'autosuggestion relevant des pratiques que désigne la locution *sibi uerba dare*, on peut certainement voir une systématisation du motif propertien (III, 24, 6) : « Je t'ai vantée souvent [...] pour donner à mon amour l'illusion de ce que tu n'étais pas »⁴.

¹ *Ibid.*, 653-654 : *Eximit ipsa dies omnis e corpore mendas, / quodque fuit uitium, desinit esse mora*. « La fuite des jours suffit à supprimer toutes les tares physiques, et ce qui était une défectuosité cesse de l'être avec le temps ».

² *Ibid.*, 657-662 : « Des mots peuvent pallier les défauts : on appellera brune celle qui a le sang plus noir que la poix d'Illyrie. Louche-t-elle ? Elle est semblable à Vénus. A-t-elle les yeux jaunes ? À Minerve. Elle sera svelte, celle à qui sa maigreur laisse à peine un souffle de vie. Appelons agiles les petites, et bien prises les énormes. Bref, déguisons le défaut sous la qualité qui en est le plus voisine. »

³ Voir *supra*, p. 319 sqq.

⁴ Dans tous les cas, on notera que le destinataire du traité ovidien ne semble pas être de la race des hommes *cupidine caeci* dont parle Lucrèce. Il fait méthodiquement l'apprentissage d'un art et doit surmonter certaines résistances. Parce que l'amour naissant remarque tout – *at incipiens omnia sentit amor*, v. 648 –, il lui faut employer tous ses efforts à devenir aveugle. Ainsi, ce que le disciple d'Épicure désigne comme un symptôme de la

L'adaptation subversive des vers de Lucrèce nous le prouve, s'il en était besoin : promouvant les comportements amoureux conformes au modèle que l'élégie érotique romaine représente, l'*ars amatoria* ovidienne en fonde principalement l'acquisition sur un habile usage des artifices oratoires. De cette priorité consentie aux *uerba* sur les *res* nous trouvons confirmation par l'intermédiaire d'une seconde référence textuelle, aussi manifestement présente dans les vers 657-662.

Car l'exposé de Nason est le produit d'une contamination : en même temps que l'observation lucrétienne des marques de la subjectivité dans le langage amoureux, il exploite une règle issue des traités de rhétorique, cet art réputé plus ami de la vraisemblance que de la vérité. Un passage de la *Rhétorique* d'Aristote témoigne de ce que la prescription du vers 662, *lateat uitium proximitate boni*, « déguisons le défaut sous la qualité qui en est le plus voisine », est un héritage de l'enseignement qu'Ovide a suivi dans le domaine de l'éloquence. On lit en effet dans l'ouvrage du philosophe grec : « Il faut prendre (pour arguments) les qualités qui touchent à celles qui existent réellement pour les identifier en vue de l'éloge ou du blâme ». S'il s'agit de louer, « il faut toujours prendre, dans chaque caractère, le trait qui l'accompagne, interprété dans le sens le plus favorable ». Grâce à ce procédé, « l'homme colère et porté à la fureur deviendra un homme tout d'une pièce ; l'homme hautain, un personnage de grand air et imposant. Ceux qui portent tout à l'extrême passeront pour se tenir dans les limites de la vertu. Ainsi le téméraire sera un brave ; le prodigue un généreux »¹. Hormis un choix d'exemples concernant le physique et non les mœurs, choix contraint par la topique élégiaque, qui réclame une *puella formosa* mais n'en connaît pas de vertueuse², le *praeceptor amoris* reproduit fidèlement la forme et l'esprit d'un tel enseignement.

Un précepte oratoire détourné de son application ordinaire, puisqu'il s'agit ici de se leurrer soi-même et non de convaincre un quelconque auditoire, clôt donc la série des pres-

passion n'en est, chez le *magister* élégiaque, que le simulacre, au mieux l'instrument, si ses conseils sont rigoureusement suivis.

¹ *Rhétorique*, 1367a-1367b. Traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, Le livre de Poche, 1991. Ce passage est cité dans l'*Institution oratoire* (III, 7, 25). Quintilien joint un commentaire critique sur les excès auxquels peut conduire la pratique de la *deriuatio uerborum*, « emploi d'une expression moins forte mais de sens très voisin à la place d'une autre ». L'orateur, c'est-à-dire, conformément à l'idéal cicéronien, l'homme de bien, se gardera de recourir à un tel procédé *nisi forte communi utilitate ducatur*, « à moins d'y être entraîné par quelque motif d'intérêt public ».

² On notera que Lucrèce est moins sélectif, puisqu'il introduit dans son énumération, contrastant avec une bègue et une muette, une « mégère odieuse et bavarde » (sujet peut-être sans pertinence dans une poésie peu encline à reproduire la parole féminine !). Il est vrai qu'il a dénoncé un aveuglement concernant aussi bien les défauts moraux que physiques (IV, 1151-1152). Nous savons que l'amant élégiaque est séduit par un physique, mais qu'il ne cesse de déplorer les vices moraux de celle (ou celui) qu'il courtise.

criptions relatives à l'éloge de la *puella*¹. La complexité des échos intertextuels qui se font entendre dans son énoncé témoigne des intentions métapoétiques de l'auteur. Ovide met ironiquement en jeu un lieu commun de la littérature érotique, qui ne cesse de dénoncer l'illusion amoureuse. Composant un traité didactique, il détourne les moyens propres au genre pour rénover le traitement ludique auquel la mise en évidence d'un rapport de causalité entre *error* et éloge avait donné lieu chez ses prédécesseurs ou dans les *Amours*.

L'usage étant d'entretenir l'apparence d'authenticité et de sincérité de la passion qui s'exprime, l'élégie subjective ne peut révéler qu'à l'heure du désamour la fonction motrice de l'*error* dans le discours de célébration auquel elle tend à s'assimiler. L'objet déchu perd son attrait, l'amant recouvre sa lucidité, quand triomphe le ressentiment. (Celui-ci est d'ailleurs génériquement programmé par la définition de l'objet d'amour, que signalent une vénalité et une inconstance irréductibles. Les réactions d'hostilité aux penchants vicieux qu'il manifeste sont un élément structurant de l'intrigue élégiaque, soumise aux oscillations permanentes de l'attraction et de la répulsion.) Mais l'*Ars amatoria*, pour être respectueuse des conventions élégiaques, n'en prétend pas moins, selon la loi du genre didactique, fournir à l'apprenti séducteur les moyens d'un complet succès. Elle évacue donc les aspects les plus âpres de l'amour et adoucit la thématique des tourments en transformant en artifices les accidents de l'élégie subjective. C'est ainsi que le fatal aveuglement de la passion, tant décrié par les moralistes et si souvent déploré par les amants déçus, se trouve comiquement subordonné à la pratique d'une technique verbale apparentée à la technique de l'éloge. En tant qu'*ars*, il œuvrera utilement, c'est le second objectif de l'*Art d'aimer*, à affermir et à rendre durable la relation amoureuse. Autrement dit, l'illusion volontaire contribuera à la perpétuation du discours de séduction, dont l'éloge est une pièce maîtresse. Outre une clef de l'érotique élégiaque, c'est sans nul doute un ressort de la création poétique qui est ici livré au lecteur. En remaniant sur le ton prescriptif un matériau thématique essentiel à l'élégie, Ovide achève de révéler la nature trompeuse de l'édifice verbal dont le recueil élégiaque est le réceptacle.

¹ Le catalogue de beautés d'*Am.*, II, 4 est une parfaite mise en œuvre de ce précepte. On y voit Nason énoncer certains défauts qui pourraient nuire au charme des *puellae* qu'il croise, pour aussitôt les tourner à l'avantage de ces possibles objets d'amour. Le *semper amans* favorise ainsi sa propre séduction.

• *Les mots du ressentiment : disputes et vitupération*

Nous le rappelions à l'instant : par les objectifs qu'il se fixe, l'*Art d'aimer* s'interdit de considérer un versant de la rhétorique élégiaque dont l'élégie subjective nous donne pourtant une représentation variée. Car l'échec et les souffrances qu'il éveille affectent le ton caressant du discours de séduction. Quand l'*error* cède au *furor*, adieu mots tendres et compliments étudiés. L'élégie durcit le ton, s'indigne, menace et accueille le blâme. Il ne s'agit plus alors des larmes touchantes dont l'usage est prescrit aux amants sollicités (*A.A.*, I, 657), mais bien de paroles dictées par la colère, un sentiment dont le *praeceptor amoris* avoue à l'occasion n'avoir pas toujours su se garder¹. Évoquant les plaintes que lui arrachèrent plus d'une fois (*non semel*) les infidélités de sa maîtresse, Nason confesse même certaine sauvagerie en amour : *barbaria noster abundat amor*, II, 552.

Nous ne traiterons donc pas ici des *querelae*, des lamentations où s'abîme le chant de l'*exclusus amator*, dans un ultime recours pour émouvoir une cruelle, mais de cette alternative du discours persuasif vers laquelle incline l'amant dépit. Voyons en quels termes elle est annoncée dans les vers programmatiques déjà cités des *Remèdes à l'amour* :

*Et modo blanditias, rigido modo iurgium posti
Dicat et exclusus flebile cantet amans.*²

Le mot *iurgium* signifie « querelle », « dispute ». Il convient dans un contexte de brouille entre amants. Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* Ernout-Meillet cite à son propos Nonius Marcellus, 440, 26 : *iurgium et lis hanc habent distantiam. Iurgium res leuior est*. Plus légers donc que les *lites* prosrites en *A.A.*, II, 151 et à nouveau en *R.A.*, 660, les *iurgia* ont droit de séjour dans l'élégie. En *R.A.*, 507³, une expression similaire substituée à *iurgium* le mot *conuicium*, qui suggère le tapage sur le seuil de la bien aimée, les invectives et les reproches lancés contre la porte close. Une autre évocation du traditionnel *paraklausithyron*, au livre III de l'*Art d'aimer*, établit la dualité de ton du discours élégiaque :

*Ante fores iaceat ; « crudelis ianua » dicat
Multaque summissee, multa minanter agat.*⁴

¹ *A.A.*, II, 169-174 ; 547-553.

² *R.A.*, 35-36 : « Qu'un amoureux dise tantôt des mots doux, tantôt des injures à un seuil inflexible, et, repoussé, chante sur un ton plaintif. »

³ *R.A.*, 507 : *Nec dic blanditias nec fac conuicia posti*. « Ne dis à la porte ni mots doux, ni insultes. »

⁴ *A.A.*, III, 581-582 : « Laissez votre amant à la porte ; qu'il l'appelle porte cruelle et qu'il ait à employer longtemps la prière et la menace. »

Humilité ou intimidation, tel est donc le choix d'armes offert à l'amant repoussé, pour tenter de reconquérir un objet qui lui échappe. Les recueils d'élégies témoignent qu'il recourt à l'une et l'autre, sur le seuil inflexible comme en d'autres circonstances, dans un mouvement oscillatoire où nous avons reconnu le rythme caractéristique du genre.

Timeat maledicere pauper, c'est en ces termes qu'en *A.A.*, II, 167, le *praeceptor amoris* déconseille à ses disciples l'emploi de paroles agressives à l'encontre de la *puella*. Par précaution, il radicalise une exigence de courtoisie que le poète-amant, l'amant pauvre de l'élégie romaine, ne soutient pas toujours. Il faut tout de même reconnaître que celui-ci montre beaucoup moins de véhémence que Catulle dans ses protestations contre les dérèglements de l'être aimé¹. Ami de la paix, son tempérament le porte à contenir les élans de violence qu'inspire la jalousie² et à tempérer les malédictions et menaces qu'il profère contre sa maîtresse³. Une scène anonyme de querelle amoureuse, croquée par Tibulle en II, 5, décrit un bref emportement du jeune homme, puis la honte qui s'ensuit et le triomphe de la compassion :

*Ingeret hic potus iuuenis maledicta puellae,
postmodo quae uotis inrita facta uelit :
nam ferus ille suae plorabit sobrius idem
et se iurabit mente fuisse mala.*⁴

Ce mouvement, qu'on pourrait rapporter au rythme du distique, où l'essor de l'hexamètre se délite dans le bégaiement du pentamètre, nous semble illustrer la dynamique du *iurgium* élé-

¹ Chez Catulle, les *maledicta* expriment la vigueur de la passion et l'ampleur des tourments. Voir pour exemple les strophes introduites par ces vers en c.11, 15-16 : *Paucā nuntiate meae puellae / non bona dicta*, « portez à ma maîtresse ces quelques paroles sans douceur ». Et aussi les poèmes 42, 58.

² Cf. Tibulle, I, 10, 53-66, fixant la mesure de la violence physique, Properce, II, 5, 21-30, lui préférant le blâme, et le jeu de réécriture d'Ovide en *Am.*, I, 7, conjuguant avec humour les positions de ses aînés (v. 43-48).

³ C'est la dynamique propre au discours élégiaque, comme l'observe L. Nicastrì (1984), p. 170. Cf. Tibulle, I, 6, 55-56 ; 77-86 ; II, 4, 39-60 ; II, 6, 29-42. Chez Properce, le poète-amant se proclame esclave d'une douleur qui s'exprime dans la plainte (I, 7, 7-8). La porte elle-même, en I, 16, ne peut répéter de mots que la colère lui ait dictés (v. 37-38). Les reproches qu'il adresse à Cynthia s'achèvent régulièrement en protestations de fidélité. (Mais la voix du ressentiment s'élève fermement en II, 5, avec la menace de publier l'inconstance de la belle, en II, 11, avec le refus de continuer à la célébrer, en III, 24 et 25 pour marquer la fin d'une passion.) Enfin Nason, dans les *Amours*, n'adopte pas un ton de passion convaincant. Les récriminations contre la cupidité de sa maîtresse en I, 10, son infidélité en II, 5, ses faux serments en III, 3, tous ces motifs réunis en III, 11 et 14, sont une mise en œuvre ironique de la topique élégiaque. Les jeux réflexifs excluent l'accent de sincérité et la reconnaissance de situations commandées par le code générique suffit à apaiser la colère.

⁴ Tibulle, II, 5, 101-104 : « Là le jeune homme, après avoir bu, lancera contre la jeune fille de mauvaises paroles, qu'ensuite il souhaitera n'avoir pas proférées : car sa cruauté pour son amie le fera pleurer aussi une fois redevenu calme et il jurera qu'il n'était pas dans son bon sens. »

On se souvient que l'*Art d'aimer* met en garde contre les dangers de l'ivresse inspiratrice de combats sanglants (I, 587-592).

giaque. Par nécessité générique, comme nous l'avons signalé ailleurs¹, la colère s'apaise ou se dilue dans les larmes².

Il faut lire les *Remèdes à l'amour* pour trouver, dans l'œuvre didactique ovidienne, un inventaire des ressorts du discours inspiré par le *dolor*. Au fil du traité, ce discours se dessine d'abord en positif, avec la prescription de quelques stratagèmes susceptibles de favoriser le détachement, puis en négatif, à travers les recommandations incitant l'amant à taire sa peine pour en guérir plus vite³. Ces quelques observations de Nason concernant l'expression du dépit amoureux achèveront de nous renseigner sur le registre oratoire de l'élégie érotique.

Quand il s'agit de se déprendre d'un objet décevant, on doit écarter toute indulgence coupable et fortifier son désir de rompre en se remémorant les offenses qu'on a reçues de lui. Tel est le conseil magistral délivré aux vers 299-300 :

*Saepe refer tecum sceleratae facta puellae
Et pone ante oculos omnia damna tuos.*⁴

Suit une liste de récriminations que Nason propose comme modèles au lecteur :

*Illud et illud habet nec ea contenta rapina est ;
Sub titulum nostros misit auara lares ;
Sic me iuravit, sic me iurata fefellit.
Ante suas quotiens passa iacere fores !
Diligit ipsa alios, a me fastidit amari ;
Institor, heu ! noctes, quas mihi non dat, habet.*⁵

On remarque que ces griefs se rencontrent continuellement dans le monologue des amants déçus. Ainsi rassemblés, ils constituent un plaisant catalogue des lieux de la plainte élégiaque. On y reconnaît les arguments de la cupidité, de la perfidie, de la cruauté, de l'inconstance, du manque de discernement dans le choix des partenaires, autant de reproches régulièrement infligés à l'aimé(e) chez Tibulle et Propertius ou dans les *Amours*, et dont certains sont également un leitmotiv des *Héroïdes*. Nason fait appel à son expérience personnelle pour garantir la puissance répulsive du premier de ces griefs. Il décrit en cette occasion une situation proche

¹ Voir p. 301 sqq.

² Les larmes triomphent également dans l'élégie des *Héroïdes*. Le ressentiment de Didon s'y fait moins menaçant que dans l'*Énéide*. Médée, dont la colère doit l'emporter sur le chagrin, est réduite au silence avant d'avoir dévoilé ses projets de meurtre (*Hér.*, XII, 207 sqq.). Peut-être faut-il également imputer au souci des convenances génériques la réserve dont Nason fait preuve en II, 5, 33, quand il ne rapporte pas, dans le récit d'un différend avec sa maîtresse, les propos que lui dicta son ressentiment (*Haec ego, quaeque dolor linguae dolor linguae dictavit.*)

³ Pour les prescriptions, cf. *R.A.*, 299-330. Pour les interdictions, cf. 509-510 ; 643-648 ; 693-698.

⁴ *R.A.*, 299-300 : « Rappelle-toi souvent les actes de ta coupable amie et remets-toi sous les yeux tout le mal qu'elle t'a fait. »

⁵ *Ibid.*, 301-306 : « Elle a tel et tel objet, et, non contente de m'en dépouiller, elle m'a forcé, par son avidité, à mettre un écriteau devant mes lares. Voilà le serment qu'elle m'a fait, et, l'ayant fait, qu'elle a violé. Combien de

de celle qui motive le discours d'*Am.*, I, 10 ; une *puella* dont la beauté n'est guère critiquable lui devient odieuse lorsqu'il songe à son avidité :

... « *Quam multum poscit amantem !* »
*Haec odio uenit maxima causa meo.*¹

Le choix d'un terme aussi fort qu'*odium* peut surprendre, dans un traité qui se donne comme objectif de faire taire l'élégie avant toute dérive tragique de la passion. En fait, il s'agit d'illustrer l'effet escompté dans la déclaration qui prolonge l'énumération des motifs de plainte :

Haec tibi per totos inacescant omnia sensus ;
*Haec refer, hinc odii semina quaere tui.*²

Ce distique mérite commentaire. On repère d'abord, avec le verbe *inacescere*, « s'aigrir, devenir amer », une référence à l'élément négatif du γλυκυπικρόν, mélange de douceur et d'amertume dont on sait que sont composées les amours élégiaques. Les *odii semina* du vers suivant doivent produire le mouvement de haine que le modèle catullien a fixé comme indissociable de l'état amoureux, en représentant une crucifixion dont les poètes élégiaques connaissent à leur tour l'inconfort. Par l'exemple de Nason, nous comprenons que, dans l'élégie qui met en scène les amours du poète, le motif majeur de haine est la vénalité plutôt que l'infidélité, qui n'en est jamais qu'une conséquence. Tibulle a d'ailleurs désigné ce vice comme la source de tous les tourments amoureux :

Heu ! quicumque dedit formam caelestis auarae,
quale bonum multis attulit ille malis !
Hinc fletus rixaeque sonant, haec denique causa
*fecit ut infamis nunc deus exstet Amor.*³

Bien qu'il prône l'*odium*, il n'y a donc pas lieu de craindre qu'avec ce premier précepte, qu'il accompagne d'arguments aptes à nourrir le ressentiment, Nason ne mette à mal les normes du discours élégiaque ni n'en compromette l'existence. Un témoignage de *Propertius*, en II, 16, nous découvre l'effet des récriminations préconisées. Cynthia a rejoint son préteur. L'amant délaissé s'indigne d'abord de la vénalité qui lui fait préférer ce *tam foedus uir* (v. 15-

fois m'a-t-elle laissé coucher devant sa porte. Elle en chérit d'autres et fait fi de mon amour. Hélas ! un courtier possède les nuits qu'elle ne me donne pas. »

¹ *Ibid.*, 321-322 : « “ Que de cadeaux elle demande à son amant ! ” Ce fut le principal motif de mon aversion pour elle. »

² *Ibid.*, 307-308 : « Que ces traits aigrissent contre elle tous tes sentiments ; rappelle-les toi, cherches-y des germes de haine. »

³ Tibulle, II, 4, 35-38 : « Hélas ! celui des dieux qui a fait don de la beauté à une avare, quel bien il a apporté mêlé de combien de maux ! c'est là l'origine des larmes et des querelles bruyantes, c'est enfin ce qui a fait qu'Amour apparaît aujourd'hui comme un dieu décrié. »

28). Il la menace ensuite d'un sort semblable à celui d'Ériphile ou de Créuse (v. 29-30). Puis il confesse, avant de reprendre plaintes et menaces :

*Nullane sedabit nostros iniuria fletus ?
an dolor hic uitii nescit abesse suis ?
Tot iam abiere dies, cum me nec cura theatri
nec tetigit Campi nec mea mensa iuuat.
At pudeat certe, pudeat ! nisi forte, quod aiunt,
turpis amor surdis auribus esse solet.*¹

La faiblesse qu'il reconnaît ici, les *uitia* qu'il déplore, voilà la source de la *turpis fabula* qui déshonore le poète-amant. Les griefs échouent le plus souvent à tarir l'amour (bien qu'on puisse invoquer en faveur du remède suggéré par Nason les scènes qui concluent le cycle de Marathus, chez Tibulle, les trois livres consacrés à Cynthia, chez Propertius). En revanche, ils assurent amplement la vitalité du genre élégiaque. On en trouve confirmation dans le distique qui conclut le passage que nous étudions :

*Atque utinam possis etiam facundus in illis
Esse. Dole tantum ; sponte disertus eris.*²

Le dernier vers ne définit-il pas précisément l'éloquence qui anime tant d'élégies, dont la plupart des *Héroïdes* ? On notera la similitude de construction avec le vers 608 du livre I de l'*Art d'aimer*, *Fac tantum cupias ; sponte disertus eris*³. Le ressentiment est, dans l'élégie, la seconde source d'inspiration. Il rend assurément aussi éloquent que le désir, puisqu'il n'est rien d'autre que l'expression du désir déçu, luttant encore pour se faire entendre. Nason le sait, qui, poursuivant sa tâche de guérisseur, veille en ces termes à faire cesser les récriminations :

*Tu quoque, qui causam finiti reddis amoris
Deque tua domina multa querenda refers,
Parce queri ; melius sic ulciscere tacendo,
Vt desiderii effluat illa tuis.
Et malim taceas quam te desisse loquaris ;
Qui nimium multis « non amo » dicit, amat.*⁴

¹ Propertius, II, 16, 31-36 : « Aucune insulte ne pourra donc me calmer et tarir mes pleurs ? La souffrance serait-elle donc inséparable de mes faiblesses coupables ? Bien des jours ont passé et je ne me sens aucun goût pour le théâtre ni pour le Champ de mars ; et je n'aime plus les plaisirs de la table. Je devrais être honteux, oui, honteux, mais la passion, comme on dit, n'a pas plus d'oreilles que de pudeur. »

² *Ibid.*, 309-310 : « Et plaise au ciel que sur ce sujet tu puisses aller jusqu'à la faconde. Souffre seulement et tu parleras bien sans le chercher. »

³ Voir p. 366.

⁴ *Ibid.*, 643-648 : « Toi aussi qui expliques pourquoi ton amour a cessé, et qui énumères de nombreux motifs de plainte contre ta maîtresse, cesse de te plaindre : tu te vengeras mieux en gardant le silence, jusqu'à ce que tu cesses de la regretter. Et j'aimerais mieux te voir garder le silence plutôt que dire que tu as cessé d'aimer : quand on dit à trop de monde " Je n'aime pas ", on aime. » C'est précisément l'argument dont se console Catulle dans le *carmen* 83 – *Hoc est, uritur et loquitur*, v. 6 – et qu'il répète en 92 : *Lesbia mi dicit semper male nec tacet umquam / de me ; Lesbia me dispeream nisi amat. / Quo signo ? quia sunt totidem mea ; deprecor illam / assidue, uerum dispeream nisi amo.* « Lesbie dit du mal de moi sans cesse et ne se tait jamais sur mon compte ; que je meure si Lesbie ne m'aime pas. La preuve ? c'est que je puis en dire autant : je la maudis à chaque instant mais que je meure si je ne l'aime pas. »

Amare, telle est l'unique motivation des locuteurs élégiaques. Fussent-ils abandonnés et livrés à la solitude, comme le sont si souvent les épistoliers des *Héroïdes*, ils aiment et bercent leurs oreilles des mots que la douleur leur inspire, entretenant fictivement, au prix de leur tourment, un lien qui a cessé d'être. Comment ignorer qu'en pareille situation, grand est le danger de transgression des frontières génériques ? Nason explique son entreprise, dans le préambule du poème, par la volonté d'écarter les menaces terribles qui pèsent sur celui dont l'amour n'est plus payé de retour. Lorsqu'il indique la haine comme un remède contre le désespoir, il connaît les risques de cette prescription et s'empresse d'en avertir ses disciples :

*Sed modo dilectam scelus est odisse puellam ;
Exitus ingeniis conuenit iste feris.
Non curare sat est ; odio qui finit amorem
Aut amat aut aegre desinet esse miser.
Turpe uir et mulier, iuncti modo, protinus hostes ;
Non illas lites Appias ipsa probat.
Saepe reas faciunt et amant ; ubi nulla similtas
Incidit, admonitu liber aberrat amor.¹*

Le terme *scelus* au vers 655, les *ingenia fera* du vers suivant évoquent immanquablement l'action et les personnages tragiques. On songe en particulier à Médée, dont le langage se trouve contraint par nécessité dans le cadre élégiaque de l'*Héroïde* XII. Nason condamne les excès où porte la haine, en une formule qui rappelle les convenances génériques : *Tutius est aptumque magis discedere pace*, « il est plus sûr et plus décent de se séparer en paix » (v. 669). Le vers fait écho à un distique antérieur, où les adjectifs *tenuis* et *mollis*, dont on connaît le lien privilégié avec le genre, suggèrent le mode de rupture qui convient aux amours élégiaques :

*Fallat et in tenues euanidus exeat auras
Perque gradus molles emoriatur amor.²*

Ce dénouement subtil dépend selon Nason de la capacité à se taire. Après avoir interdit les flatteries et les querelles sur le seuil de la *dura puella* (v. 507), ou encore le genre d'enquêtes auxquelles on se livre pour obtenir des nouvelles de sa maîtresse (v. 641-642)³, après avoir, comme nous l'avons vu, dénoncé le danger insidieux des plaintes (*parce queri*, v.

¹ *Ibid.*, 655-662 : « C'est un crime de haïr une femme qu'on chérissait la veille ; ce dénouement convient à des âmes féroces. Ne plus s'occuper d'elle suffit ; celui dont l'amour se termine dans la haine ou bien aime encore ou bien aura du mal à cesser de souffrir. Il est honteux de voir un homme et une femme, hier unis, devenir brusquement ennemis. Appias elle-même n'approuve pas ces procès. Souvent on accuse sa maîtresse et on l'aime encore : lorsqu'il n'y a point d'inimitié, l'amour, libre de toute rancune, s'éloigne promptement. »

² *Ibid.*, 653-654 : « Que l'amour s'échappe insensiblement, qu'il aille s'évanouissant dans l'air subtil ; qu'il meure doucement, par degrés. »

³ C'est la situation évoquée par Properce en II, 23, 3-6 et illustrée en III, 6.

645) et, bien entendu, les manifestations de haine, il achève de brider la parole de sollicitation :

*Nec causas aperi quare diuortia malis,
Nec dic quid doleas ; clam tamen usque dole.
Nec peccata refer, ne diluat ; ipse fauebis
Vt melior causa causa sit illa tua.
Qui silet est firmus ; qui dicit multa puellae
Probra satisfieri postulat ille sibi.¹*

Cette fois, tout reproche impossible, toute expression du ressentiment fermement contenue, l'élégie est réduite au silence. Sinon le désir, du moins le discours qui en entretenait l'objet d'amour s'est évanoui par degrés.

Nous ne pouvons conclure notre étude des spécificités discursives du dépit amoureux sans considérer un dernier témoignage de leur mise en jeu dans les *Remèdes à l'amour*. On connaît la propension des amants trahis à blâmer l'objet qui les a déçus. Il advient même que l'expression en soit stylisée, concentrée dans une forme épigrammatique, pour mieux flétrir l'infidèle. Ainsi avons-nous cité le poème I, 9 de Tibulle, qui s'achève par un ex-voto où le poète-amant remercie Vénus de l'avoir délivré d'un amour fallacieux (v. 83-84). Le « *Cynthia forma potens ; Cynthia uerba leuis* » de *Properce*, en II, 5, 28, se veut également une inscription infamante². L'élégie, cependant ne se réduit jamais à la seule expression du blâme³. Il n'est qu'un des multiples moyens de pression dont s'arme la *werbende Dichtung*, à moins qu'il ne révèle, comme le suggère le traité ovidien, une tentative d'échapper à l'emprise de la passion.

La pratique du blâme ayant sa théorie dans les ouvrages de rhétorique, Ovide y a trouvé matière à forger quelques remèdes contre l'amour malheureux. Observons d'abord une consigne introduite sous le patronage de Phoebus saluber, le dieu guérisseur qui seconde l'inspiration de Nason :

*Confer Amycleis medicatum uellus aenis
Murice cum Tyrrio ; turpius illud erit.
Vos quoque formonsisue uestras conferte puellas ;
Incipiet dominae quemque pudere suae.
Vtraque formonsae Paridi potuere uideri ;
Sed sibi conlatam uicit utramque Venus.*

¹ *Ibid.*, 693-698 : « N'indique pas les raisons qui te font préférer une séparation et ne dis pas ta souffrance ; c'est en secret que tu dois la supporter jusqu'au bout. Ne lui rappelle pas ses torts, de peur qu'elle ne s'en justifie ; ce serait la servir, en lui permettant de faire paraître sa cause meilleure que la tienne. Celui qui se tait est ferme dans ses desseins ; celui qui accable sa maîtresse de reproches demande à la voir s'en justifier. »

² On trouve aussi des inscriptions accusatrices dans le contexte tragique des *Héroïdes*. Cf. II, 74 ; VII, 195.

³ Elle est, rappelle Ovide dans le préambule de l'*Ibis*, un *carmen inerme* (v. 2). C'est dire qu'il n'a pas l'expérience du genre de poème auquel l'acharnement de son adversaire à lui nuire le contraint.

*Nec solam faciem, mores quoque confer et artem ;
Tantum iudicio ne tuus obsit amor.*¹

Il s'agit ici de se défaire de son amour en comparant la femme aimée de manière à la désavantages. Les comparaisons contribuent à l'amplification, qu'Aristote a définie comme le procédé approprié aux discours démonstratifs (*Rhét.*, 1368a). Or si les rapprochements avec le commun des mortels établissent la supériorité de celui qu'on flatte (*ibid.*), il est naturel qu'on accuse les faiblesses de celui qu'on veut déprécier, en le confrontant à ceux qui lui sont supérieurs. La splendeur des *formonsae*, les belles, devrait anéantir l'éclat dont la femme aimée a pu briller aux yeux de son amant.

Ce type de comparaison désobligeante existe en effet dans l'élégie subjective, quand le poète-amant se plaint de l'inconstance et de la légèreté de sa maîtresse. Ce sont alors les figures mythologiques du dévouement et de la fidélité conjugale qui lui sont opposées, à moins qu'elle ne soit jugée plus criminelle que les plus célèbres courtisanes de l'Antiquité². Mais il ne se rencontre pas de comparaisons dépréciatives à propos du physique de la *puella*. Nous avons vu qu'elle bénéficie plutôt des analogies flatteuses que l'amour inspire au poète. Il faut avoir reconnu que la passion rend aveugle pour regarder sa maîtresse d'un autre œil. Ce qui signifie que le lecteur de Nason ne tirera guère profit du conseil, sauf à avoir déjà cessé d'aimer. Le médecin le sait, qui met son patient en garde contre le fameux travers dénoncé dans le *DRN*, la perversion du jugement sous la pression du désir.

C'est pourtant sous l'influence bénéfique de l'*error* que les *Remèdes à l'amour* placent la pratique du blâme, aux vers 323-330. On reconnaît dans cet exercice parodique le retournement du précepte de l'*Art d'aimer* (II, 657-662) dont nous avons plus haut souligné la double inspiration lucrétienne et rhétoricienne. Le *praeceptor amoris* conseillait de louer pour s'empêcher; le médecin des cœurs en peine invite à blâmer pour se déprendre :

*Et mala sunt uicina bonis ; errore sub illo
Pro uitio uirtus crimina saepe tulit.
Qua potes, in peius dotes deflecte puellae
Iudiciumque breui limite falle tuum.
Turgida, si plena est, si fusca, nigra uocetur ;
In gracili macies crimen habere potest ;
Et poterit dici petulans, quae rustica non est,*

¹ *R.A.*, 707-714 : « Compare à la pourpre de Tyr une toison teinte dans les cuves d'Amyclée ; elle te paraîtra la plus grossière. Vous aussi, comparez votre amie à de belles femmes ; chacun commencera à rougir de sa maîtresse. Deux déesses purent sembler belles à Pâris ; mais quand elles furent comparées à Vénus, celle-ci l'emporta. Ne compare pas seulement la figure ; compare aussi le caractère et les talents ; mais que ton jugement ne soit pas faussé par l'amour. »

² Voir par exemple Properce, II, 6 ; 9.

*Et poterit dici rustica, siqua proba est.*¹

Le renversement du procédé est conforme à ce qu'enseignent les maîtres de l'*ars dicendi*. Leurs traités n'énumèrent pas les lieux du blâme, mais ils signalent qu'il suffit pour blâmer d'inverser les arguments qui servent à l'éloge. Conformément à l'enseignement d'Aristote, Nason invoque la proximité des vices et des vertus, déjà alléguée en *A.A.*, II, 662, pour opérer l'inversion².

Plaisant paradoxe que cette variation sur l'*error* comme moyen d'échapper à l'égarement amoureux ! Qu'il s'agisse d'aimer ou de cesser d'aimer, les traités didactiques ovidiens nous semblent décidément montrer que tout dans l'élégie – *fallax opus*, écrit Pro-perce – est affaire de mots. Les *uerba* y ont une vie autonome, n'ayant pas vocation à désigner les *res*, la réalité, mais à construire avec art une illusion qui en tienne lieu, séduisant tour à tour les acteurs du *ludus*, suivant les caprices de l'intrigue, pour mieux charmer le lecteur lui-même, ultime destinataire de ce jeu fallacieux.

• *L'esthétique élégiaque*

Lorsqu'au livre III de *l'Art d'aimer* le *praeceptor amoris* entreprend d'instruire un auditoire féminin, l'enseignement oratoire se réduit singulièrement. Ce relatif silence s'explique, nous l'avons dit, par les conventions du badinage amoureux. Conventions sociales : il n'est pas dans les usages romains que la femme prenne l'initiative de la demande d'amour. Conventions littéraires : dans l'élégie, l'être aimé n'a pas la parole ; ou bien il est le destinataire du discours que le poète mime, ou bien il en est la matière. La fiction du poète-amant confine donc la *puella* dans un rôle quasi muet, le narrateur ne rapportant qu'exceptionnellement ses paroles. Nous ne reviendrons pas sur les quelques préceptes programmatiques de l'expression féminine, orale ou écrite, que nous avons eu l'occasion

¹ *Ibid.*, 323-330 : « De plus le mal est voisin du bien ; on s'y trompe et l'on dirige souvent des griefs contre la vertu comme on ferait contre un vice. Autant que tu le peux, envisage sous leur mauvais jour les qualités de ta maîtresse, et grâce à la limite étroite qui les sépare des défauts, trompe ton jugement. Appelle-la bouffie si elle est grassouillette, et noire si elle est brune. À une svelte, on peut reprocher la maigreur ; on pourra traiter d'effrontée celle qui n'est pas prude et de prude celle qui est honnête. »

² Notons une modification dans la collection d'exemples qui viennent illustrer le précepte. L'éloge se limitait au physique. Nous y avons vu la marque de l'ironie ovidienne, l'auteur nous semblant signifier qu'il n'y a pas de vertu supposable dans le caractère de la *puella* élégiaque. Le blâme vise également les mœurs : un jeu s'opère autour du grief majeur de la *rusticitas*, dans l'élégie l'inaptitude à se livrer avec élégance au badinage amoureux. Sera *petulans*, « effrontée », celle qui n'est ni gauche, ni prude, tandis que la vertueuse sera dite *rustica*. C'est un retournement du discours positif que Nason, dans son désir universel, se tient en *Am.*, II, 4, 11-14 à propos de femmes à l'apparence modeste ou provocante.

d'évoquer ailleurs¹. Il est patent que Nason forme d'abord ses lectrices à susciter les hommages masculins et à les accueillir comme il convient. Là réside leur talent de séduction. Le rapprochement de deux consignes aux formulations voisines établit clairement la répartition des rôles dans le *ludus* élégiaque. Aux hommes, Nason révèle les secrets du langage amoureux : *Dulcibus est uerbis mollis alendus amor* (II, 152). Aux femmes, il prescrit d'offrir un visage avenant : *Comibus est oculis alliciendus amor* (III, 510). Il ne leur apprend pas à aimer (on sait qu'*amare*, dans l'élégie, signifie le plus souvent écrire l'élégie) mais à être aimables (*Femina praecipiam quo sit amanda modo*, v. 28). Aussi leur destine-t-il principalement des conseils esthétiques et des leçons de maintien². Ce sont ces préceptes dont nous voulons ici éclairer la signification métapoétique et souligner la conformité aux principes en vigueur dans la poésie élégiaque.

1. L'exploitation d'une métaphore du texte

Au livre II du *De Oratore*, Antoine, accédant à la prière de ses compagnons, entreprend de livrer ses secrets oratoires. Il traitera particulièrement la question de l'invention. Mais pour ce qui est d'embellir le discours par l'éclat de l'expression, il remet à Crassus la charge d'instruire l'auditoire, affirmant que nul autre orateur ne possède à un aussi haut degré que lui autant de richesses d'élocution. C'est en ces termes qu'il propose le partage des tâches :

*Quamobrem si uos quoque hoc idem existimatis, non erit, ut opinor, iniqua partitio, si, cum ego hunc oratorem, quem nunc fingo, ut institui, crearo, aluero, confirmaro, tradam eum Crasso et uestiendum et ornandum.*³

¹ Voir p. 340-343. Nous ne croyons pas, comme le suggère A. Deremetz (1995a, p. 406-408), qu'il faille interpréter l'ensemble du livre III de l'*Art d'aimer* comme un art poétique de l'élégie féminine. On en a peut-être une preuve dans cette consigne qui conclut le développement sur les lettres d'amour (III, 497-498) : *Femina dicatur scribenti semper amator ; / illa sit in uestris, qui fuit ille, notis*. « Lorsque vous écrivez à votre amant, ayez toujours l'air de vous adresser à une femme ; dans vos billets, dites " elle " où il faut " il " ». Si l'on tient compte de ce précepte, rien ne permet de distinguer un texte produit par la *puella* d'un texte dont l'auteur serait un homme. Notre lecture du livre destiné aux femmes nous conduit plutôt à penser qu'Ovide, après avoir traité, dans les deux premiers livres, les questions de l'*inuentio*, de la *dispositio*, de l'*elocutio* poétiques du point de vue de l'amant, c'est-à-dire du créateur, privilégie dans le dernier livre les questions relatives à l'*opus* lui-même, dont nous savons que les poètes élégiaques l'assimilent volontiers à la *puella* qu'il célèbre. Les répétitions relatives au domaine de l'*elocutio* (I, 457-466 ; III, 479-482) ou de l'allure de la personne (I, 503-522 ; III, 101-310), qui en est l'expression symbolique, s'expliquent au plan métapoétique si l'on considère que le livre I, destiné aux hommes, expose les principes qui doivent guider la composition du poème élégiaque, tandis que le livre III, adressé aux femmes, en décrit la mise en application dans l'*opus*.

² M. Myerowitz (1985) remarque en n. 44, p. 215, que sur les huit cent douze vers qui composent le livre III, seuls cent soixante huit concernent directement la manière de traiter les hommes (v. 433-498 ; 525-610 ; 667-682). Le reste traite des soins à se donner à soi-même. Par contraste, seuls vingt vers du livre I (v. 503-522) et cent quarante quatre vers du livre II (v. 107-144 ; 535-640) parlent du contrôle que l'homme doit exercer sur son corps ou sur son esprit.

³ Cicéron, *De Or.*, II, 123 : « Si donc vous êtes de mon avis, je vous propose, au sujet de l'orateur que j'ai à former, un partage qui ne paraîtra pas, j'espère, inégal : après avoir l'avoir créé, nourri, fortifié, comme j'ai entrepris, je le remettrai entre les mains de Crassus, pour qu'il prenne soin à son tour de le vêtir et de le parer. »

Dans les développements successifs du dialogue cicéronien, trois des cinq parties de la rhétorique, l'invention, la disposition et la mémoire, seront donc, sous la conduite d'Antoine, destinées à former et à affermir un talent d'orateur, avant que Crassus n'aborde, avec l'élocution et l'action, les domaines où s'affirme le triomphe de l'éloquence. Bien qu'elle ait pour objet l'orateur lui-même, l'action de *uestire*, « vêtir, habiller » et d'*ornare*, « parer, embellir », rend compte en termes imagés de la mise en forme des arguments grâce au travail du style. Crassus avait explicitement utilisé les mêmes verbes en ce sens au livre I, lorsque, rappelant ses souvenirs d'étudiant, il énumérait les cinq divisions traditionnelles : « découvrir d'abord les arguments convenables ; ceux-ci une fois trouvés, non seulement les ranger, mais les répartir suivant leur degré d'importance et les diviser avec sagacité ; puis les revêtir des ornements du style (*tum ea denique uestire atque ornare oratione*) ; ensuite les fixer dans sa mémoire ; enfin les faire valoir par une action noble et gracieuse »¹.

L'assimilation du discours à un être humain, telle qu'elle s'esquisse ici avec l'emploi de *uestire*, n'est pas une originalité du *De Oratore*. C'est l'une des diverses métaphores du texte que recèlent les ouvrages théoriques et dont les travaux de P. Galand-Hallyn ont montré qu'elles « se retrouvent sous forme d'*ekphraseis* codifiées dans les œuvres poétiques »².

L'image anthropomorphe du discours dans les manuels de rhétorique a pour équivalent en poésie la figure de la Muse, personnification allégorique du don de la parole. Diversement représentée dans la poésie grecque depuis Homère, l'allégorie religieuse de la Muse s'est singulièrement humanisée chez les Alexandrins. Ainsi « la beauté familière et le caractère piquant » des Charites théocritéennes annoncent-ils à certains égards la *puella* élégiaque³.

Inversement, « maints portraits de femmes, dans la littérature antique, ont pour fonction, non de transmettre l'image fidèle d'une personne réelle ou fictive, mais de fixer – sur le mode épideictique de l'éloge ou du blâme – les critères d'une esthétique qui est aussi celle du texte »⁴. Apollonios de Rhodes, par exemple, donne une représentation métaphorique du discours poétique à travers la description d'héroïnes à leur toilette. Cypris en III, 36-44, Médée

¹ *Ibid.*, I, 142. L'image de l'élégance vestimentaire sera reprise en III, 155, pour expliquer le goût de la métaphore.

² P. Galand-Hallyn (1994), p. 76. On trouve un relevé général de ces métaphores p. 75, des références en appendice, p. 142-161 ; sur le discours anthropomorphe, voir les références à Platon, Aristote, Cicéron, Quintilien et au *Traité de sublime*, citées p. 108-110.

Le développement qui suit résume une partie du chapitre II, « De la métaphore du texte à la description allégorique », intitulée « Le texte-femme » (p. 107-118). Nous nous référons aussi à l'article « Corinne et Sappho... » (1991).

³ (1994), p. 112.

⁴ (1991), p. 342.

en III, 828-835, offrent une image réduite de l'esthétique d'ensemble des *Argonautiques*¹. Les poètes latins développeront ce procédé dans les œuvres qui célèbrent la beauté de leur maîtresse : la grâce de Lesbie révèle les exigences esthétiques de Catulle, tandis que les traits de Cynthia ou Corinne incarnent l'idéal élégiaque.

Du reste, l'héroïne de l'élégie érotique romaine concentre en elle les vertus de la Muse inspiratrice et du symbole esthétique. « C'est », constate P. Galand-Hallyn, « avec les élégiaques latins, Properce surtout, que la métaphore de l'écriture-femme connaît son intégration la plus parfaite dans la fiction. L'allégorie de la Muse, la figure métaphorique de la femme-œuvre et l'héroïne interne de l'élégie vont se confondre au gré de descriptions-programmes, où l'humour – forme élaborée de la prise de conscience poétique – est souvent présent². » L'auteur conclut ainsi l'étude qu'elle a consacrée à la métaphore du « texte-femme » : « Des Muses de l'Hélicon à l'héroïne des *Amours*, la poétique, sous la figure d'une séductrice, s'est progressivement glissée dans la diégèse, qu'elle interrompt parfois pour brosser complaisamment son autoportrait »³.

La double référence à l'image traditionnelle du discours anthropomorphe dans les manuels de rhétorique et à cette pratique caractéristique de la poésie élégiaque, qui consiste à figurer sous les traits de l'héroïne les principes esthétiques que le genre prescrit, éclaire la signification des consignes relatives aux soins du corps et aux ornements féminins, au livre III de l'*Art d'aimer*. Il est certain qu'en livrant à ses lectrices les clefs de la beauté et de l'élégance dont se pare la *puella culta* que l'élégie met en scène, Nason complète l'art poétique qui double son traité de séduction. Après avoir, aux livres I et II, principalement défini les matériaux du discours élégiaque, c'est-à-dire les *res*, qui relèvent de l'*inventio*, il traite maintenant des questions d'esthétique, qu'on peut, en matière de rhétorique, associer à l'*elocutio*, aux *uerba* pour reprendre la distinction cicéronienne⁴. L'exposé rassemble méthodiquement les éléments métaphoriques épars chez les rhéteurs⁵. Coiffure, vêtement, bijoux, teint, démar-

¹ (1994), p. 113-114.

² *Ibid.*, p. 116.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ Cf. *De Or.*, II, 366 : – *Ille vero, inquit Cotta, ornamenta orationis non attigit neque eam laudem, ex qua eloquentia nomen ipsum inuenit. – Verba, inquit Crassus, mihi reliquit Antonius, rem ipse sumpsit.* « – Non, dit Cotta ; il n'a point touché aux ornements du style ni à cette partie brillante d'où l'éloquence tire son nom. – Ainsi donc, dit Crassus, Antoine m'a laissé les mots, il s'est réservé les choses. »

⁵ Parmi les références citées par P. Galand-Hallyn (1994, p. 108-110), notons Aristote parlant des épithètes et des métaphores comme de vêtements, qui doivent être adaptés à l'âge de celui qui les porte (*Rhét.*, 1045a), Cicéron établissant également une analogie entre métaphores et vêtements (*De Or.*, III, 155), ou décrivant le style simple comme une femme belle sans le secours des bijoux, du fer à friser et des fards (*Or.*, 78-79), Quintilien condamnant la bigarrure du style que l'accumulation de *sententiae* produit en donnant au texte l'aspect d'un vêtement

che, etc., sont passés en revue. Les recommandations du *praeceptor amoris* sont autant de rappels des conventions stylistiques qui règlent la poésie élégiaque. Leur signification allégorique ne pouvait échapper à un public de lettrés, formés à l'école des rhéteurs.

2. Le style élégiaque

Le jeu d'Ovide consiste donc, principalement dans la première moitié du livre III, à inscrire dans la thématique érotique, sous une forme d'autant plus détaillée que le genre didactique s'y prête, une description des canons de l'art élégiaque¹. Si la *puella* est la matière du poème, si sa personne peut se confondre avec l'*opus* qui la célèbre, les efforts qu'elle fournit pour se donner l'apparence la plus séduisante sont l'expression du travail que le poète opère sur la matière du texte. La mise en beauté de la maîtresse élégiaque symbolise la mise en forme du poème.

À en juger par les préceptes de Nason, une caractéristique remarquable de l'écriture élégiaque est la *uarietas*. *Nec genus ornatus unum est*, « il n'y a pas qu'une sorte d'ornement », dit-il à propos de l'arrangement des cheveux (v. 135)². Il renoncera du reste à énumérer les diverses coiffures féminines, affirmant que chaque jour en ajoute une nouvelle (v. 152). Cette multiplicité des parures se répète en matière de vêtements. La palette des couleurs dont on teint la laine reflète la richesse de la nature. Là encore, il serait impossible d'en établir la liste. Une comparaison la clôt :

*Quot noua terra parit flores, cum uere tepenti
Vitis agit gemmas pigraque fugit hiemps,
Lana tot aut plures sucos bibit...*³

La mention des fleurs printanières orientera notre interprétation du passage, si nous considérons qu'Ovide suggère ainsi l'un des trois *genera dicendi* que la rhétorique distingue, le style moyen, qu'on peut qualifier de *floridum*, « fleuri »⁴. À égale distance du style simple et du style sublime, il est, aux dires de Cicéron, « ce que le langage a de moins nerveux, mais de

bariolé de diverses couleurs (*I.O.*, VIII, 5, 28), tandis que le *Traité du sublime* rapproche démarche et métrique (XL, 4).

¹ Voir sur ce sujet A. Deremetz (1995a), p. 392-396.

² Quand Nason énumère la multitude de couleurs dont les belles se parent, ou encore la diversité des coiffures qu'elles peuvent adopter, il érige en principe poétique ce qu'il déclarait amant : *non est certa meos quae forma inuitet amores*, « ce n'est pas un type de beauté déterminé qui éveille en moi l'amour » (*Am.*, II, 4, 9).

³ *A.A.*, III, 185-187 : « Autant la terre à son renouveau produit de fleurs, lorsque la tiédeur du printemps fait sortir les bourgeons de la vigne et chasse l'hiver qui engourdit tout, autant de teintes ou plus encore dont s'imprègne la laine. »

⁴ Cicéron emploie le mot *flos* dans le sens d'« ornement du discours » (*De Or.*, III, 25, 96). Il utilise l'adjectif *floridus* au comparatif pour distinguer le style de Démétrius de Phalère de celui d'Hypéride ou de Lysias, sans lui dénier toutefois les qualités de l'orateur attique (*Brut.*, 285).

plus suave. [...] Tous les ornements lui conviennent et il y a beaucoup de charme dans les discours qui en relèvent »¹. Il se pare de toutes les séductions de la parole et de la pensée². La *suauitas* qui le caractérise s'accorde à l'élégie dont le but avoué est en effet de charmer.

Cependant les fleurs de la rhétorique ne suffisent pas à épuiser la symbolique des parures de la *puella*. Leur variété traduit sans doute aussi la diversité des sources littéraires auxquelles l'élégie emprunte pour élaborer sa grâce composite. Nason en donne un catalogue explicite un peu plus loin au livre III, lorsqu'il prescrit à ses lectrices de connaître, parmi les auteurs grecs, Callimaque, Philéas, Anacréon, Sappho, Ménandre ; chez les latins, les poètes élégiaques bien sûr, lui compris, mais aussi les épopées de Varron et de Virgile³. Il ressort des comparaisons qui accompagnent la description des coiffures et vêtements féminins une même impression de mélange des cultures, mais surtout des genres. De nobles figures de la mythologie, des personnages épiques ou tragiques illustrent tel ou tel style, tandis qu'Amaryllis (v. 183) ouvre à l'esthétique élégiaque le modeste univers de la pastorale virgilienne⁴.

On peut encore interpréter la multiplicité des toilettes et coiffures proposées par le *praeceptor amoris* comme l'expression de la grande variété de tons qu'on rencontre dans l'élégie : tantôt badine tantôt pleurant, tantôt louangeuse tantôt vitupérant, elle réclame une extrême souplesse du style⁵. Beauté flexible, la *puella* élégiaque peut se vêtir de noir aussi bien que de blanc ; elle coiffe ses cheveux avec coquetterie, mais ne perd pas son charme à les laisser pendre épars sur un habit de deuil⁶. C'est un art poétique qui s'exprime dans cette ouverture à la diversité. On songe à Horace, lorsqu'en *A.P.*, 93-98, il assouplit, au nom de la vraisemblance, la rigueur des conventions génériques et prescrit au poète qui veut toucher son public d'adapter aux situations représentées le ton de ses personnages. Soucieuse de plaire, la *mollis elegeia* sait accueillir et le rire et les larmes.

¹ Cicéron, *Or.*, 91-92 : *Hoc in genere neruorum uel minimum, suauitatis autem est uel plurimum. [...] Huic omnia dicendi ornamenta conueniunt plurimumque est in hac orationis forma suauitatis.*

² *Ibid.*, 96 : *...in quo omnes uerborum, omnes sententiarum illigantur lepores.* Parmi les figures qui contribuent au charme du genre tempéré, Cicéron cite principalement la métaphore et la métonymie (92-94).

³ *A.A.*, III, 329-348. Notons que ce sont les femmes à qui Nason adresse le conseil de se donner une culture poétique, tandis que les jeunes gens sont invités à pratiquer les arts libéraux. À la *puella* est reliée la dimension esthétique de l'œuvre élégiaque, au *iuenis* sa dimension rhétorique.

⁴ P. Galand-Hallyn (1994, p. 117) observe de même, à propos du portrait de Cynthia en II, 1, 3-16 : « Les parures changeantes de la belle représentent le goût de Properce pour la *uarietas*, en matière de littérature, au sein même de l'esthétique néotérique ». Les tissus de Cos évoquent Philéas, la chevelure de la *puella* Callimaque, tandis que la lutte amoureuse rappelle le jeu des références à l'épopée à travers le thème de la *militia amoris*.

⁵ Particulièrement dans la pratique ovidienne. P. Galland-Hallyn (1994, p. 168) note à propos des *Héroïdes* : « L'uniformité du mode d'*elocutio*, que les normes classiques enjoignent d'adapter à l'argument traité [...], disparaît au profit d'une *uarietas* mimétique des divers registres du discours amoureux, poussée parfois jusqu'au disparate. »

⁶ Cf. *A.A.*, III, 431-432.

D'autres préceptes horatiens nous éclairent sur l'intention métapoétique qui dicte les prescriptions de Nason en matière de parures et de maintien féminins. On sait combien le principe du *decorum* est essentiel à la doctrine de l'*Art poétique*¹ : il définit ce qui sied aux genres, aux situations, aux caractères. De même Nason invite ses lectrices à élire avec soin les ornements adaptés à leurs particularités physiques :

... *Quod quamque decebit,
Elegat et speculum consulat ante suum.*²

C'est une manière de dire que la création poétique ne vaut rien sans une parfaite conscience de son art (celle-là même qu'Horace réclame du poète en *A.P.*, 40-41), mais aussi des contraintes liées au genre adopté (*A.P.*, 86-87). D'ailleurs, Nason ne manque pas de donner des précisions sur le cadre dans lequel la *uarietas* élégiaque doit être circonscrite. La *puella* séduira par un raffinement que désigne le terme *munditiae* (*Munditiis capimur*, v. 133). Cette élégance de bon ton trouve sa définition dans quelques vers faisant suite à un éloge de la modernité. Nason justifie le goût qu'il a pour son siècle, non par le luxe qu'il favorise, mais parce qu'il a permis le triomphe de la culture sur l'ancienne rusticité :

*Sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos
Rusticitas priscis illa superstes auis.*³

Il insiste cependant auprès de ses lectrices sur la nécessité de se garder de la tentation du faste et de rejeter les bijoux de prix, les brocarts d'or et la pourpre⁴. Car elles y perdraient leur séduction :

*Per quas nos petitis, saepe fugatis, opes.*⁵

La juste mesure ainsi préconisée définit parfaitement le style moyen, auquel nous avons plus haut rapporté l'élégie. C'est l'équilibre entre certaine rusticité assimilable au style bas et la richesse du style sublime qui confère au genre élégiaque sa grâce légère, si bien incarnée par la figure qu'Ovide a prêtée à l'Élégie, en *Am.*, III, 1. On peut rapprocher de ce portrait

¹ L'importance qui lui est accordée apparaît encore dans l'annonce qu'Horace fait de son projet didactique au vers 308, déclarant qu'il enseignera *quid deceat, quid non*. Sur le *decorum* comme pierre de touche du style classique, voir M. Myerowitz (1985), p. 130 ; p. 216, n. 5, pour un relevé des occurrences des termes exprimant la convenance dans l'*A.P.* et dans l'*A.A.*

² *A.A.*, III, 135-136 : « Que chacune choisisse ce qui lui sied le mieux et, avant tout, consulte son miroir. » La même lucidité est exigée à propos du choix d'un coloris, en matière de vêtements (v. 187-188). Elle sera réclamée une dernière fois à propos des postures à prendre au lit : *Nota sibi sint quaeque ; modos a corpore certos / sumite ; non omnis una figura decet*. « Que chaque femme se connaisse bien ; d'après votre physique, choisissez telle ou telle attitude ; la même posture ne convient pas à toutes. » (v. 771-772). L'ambivalence des termes *modus* et *figura* laisse soupçonner la valeur métapoétique du précepte.

³ *Ibid.*, 127-128 : « C'est que l'on a soin de son corps, et notre temps ne connaît plus cette rusticité qui survécut longtemps à nos aïeux. »

⁴ *Ibid.*, 129-131 ; 169-170.

⁵ *Ibid.*, 132 : « Ce faste, par lequel vous vous voulez nous séduire, souvent nous met en fuite. »

emblématique du genre quelques conseils complémentaires concernant l'*habitus* de la *puella*. Ainsi, Nason prescrit de rire sans démonstration excessive¹, d'un rire qui sonne léger – *leue nescio quid femineumque sonet* !, v. 286. L'Élégie, en *Am.*, III, 1, se signale précisément par un aimable sourire de complicité (*subrisit*, v. 33). Quant à la démarche qui convient à la séductrice, elle est elle-même soumise à la mesure (*Sed sit, ut in multis, modus hic quoque*, v. 305) et ne doit être ni rustique ni prétentieuse². Le pas maîtrisé de la *puella* élégiaque, c'est encore une fois le style *mediocre*, en opposition aux styles *grande* et *humile*. Rappelons l'entrée en scène de la Tragédie en *Am.*, III, 1. Elle vient au poète *ingenti passu* (v. 11), tandis que l'Élégie se présente en claudiquant gracieusement (v. 8 et 10). Autant que les différences de style, la métaphore suggérait alors la spécificité métrique du genre élégiaque. Dans ce passage de l'*Art d'aimer*, c'est plutôt, nous semble-t-il, l'invitation à bégayer – *blaesaque fit iussu lingua coacta sono*, v. 295 – qui évoque le rythme élégiaque³. Si nous ne nous trompons pas, cette allusion garantit que ce sont effectivement les conventions stylistiques du genre où il est passé maître dont Ovide entretient ses lecteurs par métaphores interposées.

Du reste, les conceptions stylistiques du poète ne se révèlent pas, dans l'*Art d'aimer*, par la seule voie de la métaphore. Nason, nous l'avons vu, enseigne à ses disciples comment parler, comment écrire à celle ou celui qu'on veut séduire. Il paraît légitime d'appliquer à l'élégie les préceptes qu'il délivre en ce domaine. Or ils confirment la lecture que nous avons faite des vers consacrés à la toilette de la *puella*.

En ce qui concerne le style épistolaire, hommes et femmes sont prévenus des fâcheux effets d'une lettre maladroitement rédigée⁴. Deux défauts sont dénoncés. D'une part, les manquements à la correction de la langue, qualité impérative sur laquelle insistent tous les traités de rhétorique⁵. D'autre part, les fautes de ton : il ne saurait être question de s'adresser à sa

¹ *Ibid.*, 281-290.

² *Ibid.*, 298-306.

³ Ce n'est pas la première mention du bégaiement, qui semble, chez Ovide, signifier l'énonciation élégiaque, peut-être en suggérant que le pentamètre qui succède à l'hexamètre résulte d'une altération due à un défaut de prononciation. Ainsi le perroquet d'*Am.*, II, 6, double parodique du poète-amant, est-il insigne par sa capacité à reproduire les paroles des humains *blaeso sono* (v. 24). En *A.A.*, I, 596-598, le *iuuenis* se voit recommander cette élocution balbutiante qui fera mettre ses audaces verbales sur le compte de l'ébriété. Les *puellae* doivent, quant à elles, apprendre, en déformant certains sons, « à pouvoir parler moins bien qu'elles ne le pouvaient » (v. 296) : Phèdre ou Médée ne font pas autre chose dans les *Héroïdes*, lorsqu'elles renoncent au ton des grands genres qui les hébergent d'ordinaire pour se plier aux contraintes élégiaques. En fait, il nous semble difficile, dans l'interprétation de cette image, de distinguer entre référence à la métrique et référence au style de l'élégie.

⁴ Nason conseille les hommes en I, 457-466, les femmes en III, 479-482.

⁵ *A.A.*, III, 482 : [*A ! quotiens*]...*nocuit formae barbara lingua bonae* ! « Que de fois un langage barbare a fait tort à la plus rare beauté ! »

tendre amie dans un style déclamatoire ; point d'affectation, de *uerba molesta*¹. Entre l'expression négligée et l'emphase, la manière qui s'impose – et qu'on regardera donc comme adaptée à l'élégie – est le *sermo*, dont Horace a lui-même vanté l'élégance mesurée². Nason le définit une première fois à l'intention des *iuuenes* :

*Sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba,
Blanda tamen, praesens ut uideare loqui.*³

puis renouvelle la prescription au livre III :

*Munda sed e medio consuetaque uerba, puellae,
Scribite ; sermonis publica forma placet.*⁴

Il s'agit donc d'un *genus dicendi* qui se caractérise principalement par l'utilisation de termes courants (*consueta ; e medio*). Outre une référence au style moyen⁵, il est possible de voir là une marque de la modernité qu'Ovide revendique pour le genre. De même que la *puella* élégiaque adopte, en beauté moderne, les ornements que la mode lui procure, de même le lexique de l'élégie accueille-t-il les termes nouveaux que l'usage met à sa disposition. Sur ce point, la doctrine ovidienne rencontre une fois encore l'art poétique d'Horace⁶.

Le naturel qui résulte de l'emploi de ce vocabulaire fonde la vraisemblance du discours élégiaque (*credibilis*) et lui confère en outre la puissance suggestive de l'*euidencia* (*praesens ut uideare loqui*). Cependant, il n'est pas dépourvu d'élégance (*munda*). Ainsi se réalise, dans ce *sermo* conforme à la définition du style *modicum*, l'équilibre apte à susciter le plaisir du lecteur (*blanda* suggère une intention de charmer, *placet* lui promet le succès), qu'il s'agisse du lecteur interne, la maîtresse ou l'amant, ou du destinataire ultime de l'élégie⁷.

¹ A.A., I, 461-463 : *Sed lateant uires nec sis in fronte disertus ; / Effugiant uoces uerba molesta tuae. / Quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae ?* « Mais cachez vos moyens et n'étaiez pas votre faconde. Supprimez de vos paroles toute expression pédantesque. Peut-on, à moins d'avoir perdu l'esprit, adresser toute une déclamation à sa tendre amie ? »

En II, 507-508, c'est Apollon lui-même dont le discours, manifestement inspiré des principes horatiens, condamne les déclamations déplacées au même titre que les récitation de vers importunes : *sed neque declament medio sermone diserti, nec sua non sanus scripta poeta legat*. « Mais que les beaux parleurs ne se mettent pas à déclamer dans une conversation ordinaire, ni les poètes extravagants à lire leurs vers. »

² Cf. *Epist.*, II, 2, 122-125 ; *A.P.*, 234-243. Sur le *sermo*, voir A. Deremetz (1995a), p. 393-395.

³ A.A., I, 465-466 : « Que ton style soit naturel, tes mots usuels, mais tendres, si bien que l'on croie t'entendre parler. »

⁴ A.A., III, 479-480 : « Les termes qu'emploient les femmes doivent être élégants, mais d'usage courant et sans recherche : rien ne plaît davantage que le ton ordinaire de la conversation. »

⁵ *E medio* signifie que les mots sont « tirés du domaine public ». Ailleurs, Ovide emploie l'expression *publica uerba* (I, 144). Mais le rapprochement qu'A. Deremetz (1995a, p. 395) opère entre cette formule et la tripartition des styles nous paraît judicieux. Le *sermo* élégiaque relève bien du style moyen. Son lexique en témoigne.

⁶ Sur la défense de la modernité chez Horace, cf. *Epist.*, II, 1. À propos du lexique, cf. *A.P.*, 58-59 : *Licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen*. « Il a toujours été permis, il le sera toujours, de mettre en circulation un vocable marqué au coin du moment. » L'usage, *usus*, doit prévaloir (v. 70-72).

⁷ Rappelons que Cicéron prescrit pour sa *suauitas* le style *modicum in delectando* (*Or.*, 69).

3. Éloge du maquillage : la question de l'ars et de l'ingenium

Privée des ressources de la parole, la *puella* s'impose sur la scène de l'élégie par l'irrésistible attrait de sa physionomie. *Cynthia forma potens*, déclare *Properce*, tandis que la séduction physique de Corinne lui confère aux yeux de Nason un pouvoir véritablement divin¹. La beauté de sa maîtresse est pour le poète-amant source de plaisir et de crainte. Elle est en effet trop spectaculaire (*speciosa*) pour ne pas exciter les convoitises et menacer la sécurité de son amour². D'autant que, coquette et volage, la *puella* aime à exercer son charme en public³. Ce n'est pas en vain que le disciple de Nason fréquentera les théâtres, le cirque, les portiques et les lieux à la mode. On comprend qu'amant nanti, le poète élégiaque s'inquiète de voir sa belle s'exposer aux regards avides dans toute sa splendeur. C'est ainsi que *Properce* condamne la mise et les apprêts de *Cynthia*, proclamant que *nudus Amor formae non amat artificem*⁴. Le Nason de *l'Art d'aimer* tient un autre langage. Un des avantages des femmes au jeu de la séduction consiste précisément, selon lui, dans la possibilité qu'elles ont, culturellement, de recourir à divers artifices pour paraître plus belles aux yeux des hommes qu'elles cherchent à conquérir⁵. Ovide a d'ailleurs consacré de nombreux vers et jusqu'à un ouvrage complet, les *Medicamina faciei femineae*, aux procédés qui permettent à une femme de faire valoir ses atouts et, s'il le faut, de corriger ou de masquer ses défauts physiques. La place que le poète accorde à ce thème dans le discours didactique en souligne indiscutablement la valeur symbolique.

Sur les protestations qu'engendrent les effets de toilette de la maîtresse élégiaque, la pièce I, 2 des *Élégies* de *Properce* est une référence. Le poète-amant s'y livre à une critique des parures féminines qui s'inscrit dans le cadre bien connu de la condamnation du luxe (v. 32). Son argument principal est que la beauté de *Cynthia* se passe d'artifice : *Crede mihi, non*

¹ Cf. *Am.*, III, 11, 47 : *perque tuam faciem, magni mihi numinis instar*. « Par ton visage, qui est pour moi une divinité puissante ». Ce vers est à rapprocher de la formule d'*Am.*, III, 3, 12 : *formaque numen habet*, « la beauté confère une puissance divine », qui explique l'indulgence des dieux pour les beautés parjures. Il est déjà question du *numen* de la *domina* en II, 18, 17, mais il semble alors plutôt fondé sur ses larmes et sur ses caresses.

² *L'Art d'aimer* fait état de cette crainte. Nason recommande à l'amant, en I, 495 : *Nec sine te curuo sedeat speciosa theatro*, « Ne souffre pas que sans toi, elle aille, dans tout l'éclat de sa beauté, s'asseoir sur les gradins semi-circulaires du théâtre ».

³ *L'Art d'aimer* ne manque pas d'en témoigner. Nason affirme que les femmes vont au théâtre pour un double motif (*A.A.*, I, 99) : *Spectatum ueniunt ; ueniunt spectentur ut ipsae*. Au livre III, il leur conseille d'ailleurs lui-même de s'y montrer (v. 394). Les *Amours* donnent une illustration du charmant spectacle que les *puellae* donnent en concurrence avec la scène ou l'arène. En III, 2, 5-6, Nason invite une voisine de gradin, au cirque, à suivre la course qui se joue pendant que lui la contemple : *spectemus uterque / quod iuuat atque oculos pascit uterque suos*. « Regardons tous deux ce qui nous charme et tous deux repaissons-en nos yeux ». Cf. aussi *A.A.*, I, 496-497.

⁴ *Properce*, I, 2, 8 : « L'Amour est nu et il aime la beauté sans artifices. »

⁵ Cf. *A.A.*, III, 159-168.

ulla tuae est medicina figurae (v. 7). Mais ses reproches ne sont pas exempts de jalousie : il accuse la *puella* de se vendre pour des biens étrangers (v. 4) ; il vante les pudiques héroïnes de la fable, qui conquièrent des dieux sans jamais s'être souciées de recruter des amants en s'exposant à la foule (v. 23) ; il déclare que « pour ne plaire qu'à un seul homme, une femme est toujours assez parée »¹. On ne peut toutefois ignorer la réflexivité du propos de cette élégie. Lorsqu'il oppose le *naturae decus* au *mercatus cultus*, l'harmonie naturelle à l'élégance coûteuse², c'est une esthétique que le poète définit, proche sans nul doute de celle que nous avons dégagée des préceptes d'Ovide au livre III de l'*Art d'aimer*.

Cynthia est invitée à rayonner d'un éclat discret, pareil au *color* des tableaux d'Apelle (v. 22). Nous savons par Pline l'Ancien que le peintre le plus célèbre de l'Antiquité avait la grâce en partage – *praecipua eius in arte uenustas fuit* (*Hist. Nat.*, XXV, 79)³ –, qu'il considérerait qu'un trop grand souci de précision, *nimia diligentia*, est un défaut (*Ibid.*, 80), sans doute parce qu'il nuit à la *subtilitas*, la finesse, qu'il recherchait dans la minceur, la *tenuitas* du trait (*Ibid.*, 81-83). Ses qualités concouraient à créer une illusion parfaite : Pline signale entre autres œuvres une représentation de héros nu qui « défie la nature elle-même » (*Ibid.*, 94). Il évoque encore un procédé que le peintre avait inventé : il couvrait ses tableaux d'une encre légère, *tenu atramentum*, qui, de près, adoucissait l'éclat des teintes (*claritas colorum*), tandis que, de loin, elle assombrissait les couleurs trop brillantes.

On voit que Properce ne cite pas Apelle de Cos du seul fait de sa notoriété, ou parce que son chef-d'œuvre est la Vénus anadyomène⁴ : la manière du peintre relève d'un art subtil, délicatement illusionniste, auquel correspondent parfaitement – *Vt pictura poesis !* – les principes esthétiques dont se réclament les poètes élégiaques. En invitant Cynthia à renoncer à la coquetterie, Properce traite sa maîtresse en amant jaloux, tandis que Properce argumente en faveur de la *simplicitas* de la *scripta puella* et définit le style de l'ouvrage qu'il entreprend.

La beauté dont la *puella* propertienne paraît dotée, cette beauté qui resplendit sans artifice, *forma sine arte potens* pour reprendre une expression de l'*Art d'aimer*⁵, est désignée

¹ Properce, I, 2, 26 : *Vni si qua placet, culta puella sat est*. Sur le même motif, en II, 18, 29-30 : *Deme : mihi certe poteris formosa uideri ; / mi formosa satis, si modo saepe uenis*. « Ôte tout cela et à mes yeux du moins tu seras belle, toujours assez belle pour moi, du moment que je te verrai souvent. »

² *Ibid.*, 5-6 : *[Quid iuuat...] naturaeque decus mercato perdere cultu / nec sinere in propriis membra nitere bonis ?* « [Quel plaisir...] de perdre ta grâce naturelle, en l'échangeant contre une parure empruntée au lieu de laisser tes membres briller de leur propre éclat ? »

³ Cf. aussi Quintilien, *I.O.*, XII, 10, 6.

⁴ Cf. Properce, III, 9, 11. Auguste avait rapporté le tableau de Cos vers -30. Il l'exposa dans le temple de César aux environs de -20 (Pline, *Hist. Nat.*, XXV, 91).

⁵ *A.A.*, III, 258.

dans le traité ovidien comme un cadeau des dieux (*Forma dei munus*, III, 103). Si la célébration de l'aimée commande l'éloge inconditionnel de ses grâces, le genre didactique quant à lui implique l'objectivité. Ce sont des femmes inégalement dotées par la nature que Nason prétend métamorphoser en muses élégiaques¹. Cela suppose d'opérer sur la matière brute un travail dont rend compte le terme *cultus*. *Ordior a cultu*, est-il annoncé au vers 101 du livre III. La question du *cultus* avait déjà été abordée dans le petit ouvrage – *paruus, sed cura grande, libellus, opus* – consacré aux soins du visage². Elle est reprise dans cette partie de l'*Art d'aimer* qui en systématise le principe.

Il s'agit d'abord, nous l'avons dit, de dénoncer une esthétique révolue : la *simplicitas rudis*, c'est-à-dire la *rusticitas* qui caractérisait les temps archaïques³. Les femmes sont vivement incitées à entretenir leur beauté par des soins que leurs ancêtres ont ignorés, des soins qui contribueront puissamment à vérifier le postulat énoncé dans le prologue du livre III : *arte perennat amor*, « c'est l'art qui fait durer l'amour », v. 42.

Un bel aspect s'obtient et se conserve au prix d'un effort :

*Cura dabit faciem ; facies neglecta peribit,
Idaliae similis sit licet illa deae.*⁴

La *puella* veillera premièrement à discipliner ses cheveux : *non sint sine lege capilli*, v. 133. Il lui est précisé que le succès du résultat dépendra du talent déployé⁵. Dans un souci d'exhaustivité, Nason ne craint pas de rappeler ensuite à l'apprentie séductrice quelques règles élémentaires de civilité : elle doit être propre, sentir bon, avoir la jambe épilée (v. 193-

¹ Cf. *ibid.*, 103-104 ; 251 sqq.

² *Ibid.*, 206 : « C'est un texte court, mais une œuvre importante par le soin que j'y ai donné. » Nason renvoie ses lectrices à la lecture des *Medicamina* aux vers 205-208. Le traité s'ouvre sur un éloge inconditionnel du *cultus*, que résume, au v. 7, la formule *culta placent*. Le goût des *tenerae puellae* (v. 17) pour les parures fastueuses que l'*Art d'aimer* condamne (voir p. 407) y est excusé au nom de la modernité (v. 23-24) : *Nec tamen indignum. Sit uobis cura placendi, / cum comptos habeant saecula uestra uiros*. « Mais il ne faut pas s'indigner : vous devez avoir le souci de plaire, puisqu'à notre époque les hommes sont recherchés dans leur parure. » Cette divergence de vues s'explique par la fonction des deux œuvres. L'une est un pur divertissement poétique dans l'esprit du temps. L'autre, si empreinte de modernité qu'elle soit, exprime les contraintes d'un genre. L'écart entre les deux textes sur la question du luxe est un révélateur de la dimension métalittéraire dont l'*Art d'aimer* est porteur.

³ Il n'est pas rare qu'un adjectif comme *rusticus*, *rudis*, *hirsutus* qualifie la production des anciens poètes latins. Ainsi Ovide juge-t-il Ennius *arte rudis* en *Tr.*, II, 424. Au contraire, le poète à l'art raffiné est dit *cultus*. Tel est le cas de l'« élégant Tibulle », en *Am.*, I, 15, 28 et III, 9, 66. M. Myerowitz (1985, p. 76) observe qu'en appliquant à la poésie les catégories de la *rusticitas* et du *cultus*, Ovide transpose la question de l'*ingenium* et de l'*ars* « into the wider framework of the polarity between nature and culture, which he uses of lovers in an erotic context ». C'est précisément ce débat littéraire dont nous relevons l'expression métaphorique dans l'exposé que le *praeceptor amoris* adresse aux femmes.

⁴ *A.A.*, III, 105-106 : « Des soins donneront un joli visage ; un joli visage négligé se perdra, fût-il semblable à celui de la déesse d'Idalie. »

⁵ *Ibid.*, 134 : *Admotae formam dantque negantque manus*. « Les mains [de la coiffeuse] dispensent ou refusent la beauté ».

198). Il l'invite enfin à user de fards pour apporter à son teint la nuance idéale (v. 199-202)¹ ou pour souligner son regard (v. 203-204).

Cependant on découvre qu'il ne suffit pas aux femmes d'accroître l'éclat d'une beauté qu'elles possèdent naturellement. Pour paraître à leur avantage, elles doivent encore remédier à leurs défauts. Les teintures, haïes des poètes-amants lorsqu'elles gâtent les reflets naturels d'une belle chevelure², réveilleront une couleur terne ou masqueront les cheveux blancs. Les postiches ne sont pas interdits³. Des astuces dans le choix et la coupe des vêtements corrigeront les proportions du corps⁴.

Il est remarquable que la description de la toilette de la *puella* et des diverses parures qui lui conféreront l'éclat de la séduction ne se dissocie pas de la prescription d'artifices visant à réduire ses défauts. C'est un important débat poétique auquel Ovide apporte ici sa réponse par la bouche du *praeceptor amoris* ; un débat que l'*Art poétique* pose en ces termes : *Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est*⁵. On sait qu'Horace, après Aristote, tranche cette question en affirmant la nécessaire union de l'*ars* et de l'*ingenium* :

... ego nec studium sine diuite uena
nec rude quid prosit uideo ingenium ; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.⁶

Lorsqu'il fait l'éloge du maquillage et des artifices de la parure, Ovide souligne l'insuffisance du génie à l'état brut. La *puella* se farde pour faire valoir sa beauté naturelle et pour masquer ses imperfections (un teint trop pâle ou trop coloré, par exemple). Les soins qu'elle apporte à son corps avant de se présenter aux regards des hommes évoquent ce travail lent de la lime – *limae labor et mora*, *A.P.*, v. 291 – dont les poètes latins ne se montrent pas assez soucieux au gré d'Horace⁷.

Ainsi la poésie didactique ovidienne révèle-t-elle ce que la fiction propertienne affectait de nier en I, 2, 7. C'est en conquérant par divers artifices la maîtrise de son apparence que la maîtresse élégiaque – comprenons l'œuvre qui la chante – resplendit véritablement. Nason en

¹ Nason renvoie au *De Medicamine*. Les soins pour embellir le teint y sont exposés aux vers 77sqq.

² Cf. Properce, II, 18, 23 sqq., où le principe de la beauté naturelle est réaffirmé : *Vt natura dedit, sic omnis recta figura est*, « il n'y a de vraie beauté que la beauté naturelle » (v. 25) ; Ovide, *Am.*, I, 14.

³ *A.A.*, III, 159-168.

⁴ *Ibid.*, 261-274.

⁵ Horace, *A.P.*, 408-409 : « Est-ce la nature qui fait les poèmes dignes d'éloge, est-ce l'art ? on se l'est demandé. »

⁶ *Ibid.*, 409-411 : « Pour moi, je ne vois pas à quoi servirait le travail sans une riche veine, ou le génie à l'état brut, tellement ils réclament l'un de l'autre un mutuel secours, et conspirent dans une amicale union. »

⁷ On peut encore citer l'*Art poétique* d'Horace, v. 445 sqq., pour éclairer les préceptes que Nason délivre aux *puellae*. Le *praeceptor amoris* s'apparente au critique honnête et judicieux signalant sans complaisance les vers

livrait déjà témoignage dans les *Amours*, au cours d'une plainte inspirée par la superbe de Corinne :

*Dat facies animos ; facie uiolenta Corinna est.
Me miserum ! cur est tam nota sibi ?
scilicet a speculi sumuntur imagine fastus,
nec sibi conpositam se prius illa uidet.*¹

Le miroir mentionné au vers 9 réfléchit l'image d'une *puella composita* ; la belle orgueilleuse y contemple un simulacre flatteur. Ce distique semble inspiré des vers où *Properce* annonce brusquement à sa maîtresse sa « désillusion » (III, 24, 1-8²). Le rapprochement des deux textes est intéressant en ce qu'il permet d'apprécier le sens du *compositam* ovidien et d'interpréter la valeur métaphorique du miroir.

Les deux élégies rapportent une protestation du poète-amant contre l'arrogance de la *puella*, trop sûre des effets de sa beauté, dont le caractère construit est souligné. Cynthia, comme nous l'avons vu, est avertie que sa *forma* est le produit d'une illusion. Le regard de *Properce*, aveuglé par l'amour, l'a convaincue de sa puissance ; son verbe poétique a travesti la réalité, maquillant le teint de la belle de métaphores (*figurae*) éclatantes. Prenant congé de son inspiration érotique, le poète, dans un élan iconoclaste, brise l'illusion qu'il avait créée. Par ce mouvement même, au moment de mettre un terme au *fallax opus*, il revendique pour sa seule œuvre la beauté et la gloire qui s'y attache.

L'image ovidienne est elle aussi une métaphore de l'œuvre : la *puella composita* penchée sur son miroir est l'élégie d'amour – *componere* convient aussi bien à l'arrangement de la parure³ qu'à la composition du poème –, les ornements dont elle s'est embellie symbolisent l'écriture poétique et ses figures. Quant au miroir, il traduit évidemment l'auto-conscience littéraire. Car Nason, à la différence de *Properce*, n'accuse pas Corinne de s'abuser sur sa beauté. La confiance qu'elle puise dans son miroir n'est pas *falsa* ; elle est fondée, puisque l'amant se plaint que sa maîtresse se connaisse trop bien (*cur est tam nota sibi ?*). La fonction dramatique de l'élégie II, 17 n'est pas comparable à celle du poème propertien. Au cœur des *Amours*, il ne s'agit pas de rompre avec la muse élégiaque, mais de pactiser avec elle et de faire entendre un *credo* poétique. En rappelant que la beauté de Corinne, réfléchie par un mi-

faibles, les vers durs ou encore sans art (*incomptis*, « non peignés » !), les ornements prétentieux, les obscurités, etc.

¹ *Am.*, II, 17, 7-10 : « La beauté rend orgueilleux ; la beauté de Corinne la rend intraitable. Hélas ! pourquoi se connaît-elle si bien ? Assurément c'est l'image présentée par son miroir qui lui donne son allure hautaine, et elle ne s'y voit qu'une fois parée. »

² Voir p. 387 sqq.

³ Il désigne les apprêts de la nymphe Salmacis en *Met.*, IV, 318.

roir qui n'est autre que le poème qui la célèbre, s'accroît des artifices de la parure, Nason-Ovide proclame que le beau est le fruit d'une heureuse union de la grâce naturelle (Vénus) et du travail sur la matière (Vulcain)¹, ou, pour le dire autrement, que les *felicia carmina* naissent de la conjugaison de l'*ingenium* (v. 34) et de l'*ars*².

Conclusion

Nous évoquions plus haut le léger voile d'ombre qu'Apelle déposait sur ses tableaux, une technique qui semble avoir concouru à son étonnante *mimèsis* du réel. Ovide paraît faire sien ce procédé illusionniste, car il en thématise l'application à l'esthétique élégiaque. C'est ainsi que, presque aussi longuement décrite que Corinne elle-même, la pénombre d'une chambre enveloppe l'inspiratrice de Nason en *Am.*, I, 5, lorsque, dépouillée de son voile, elle offre aux regards de son amant et à la curiosité du lecteur un corps sans défaut. Ce demi-jour qui convient aux timides beautés – « leur chaste pudeur espère y trouver un abri », tel est le motif psychologique invoqué au vers 8 –, le *praeceptor amoris* le recommandera plus tard aux lectrices de l'*Art d'aimer* pour des raisons d'ordre esthétique :

*Nec lucem in thalamos totis admitte fenestris ;
Aptius in uestro corpore multa latent.*³

Certes, l'éclairage discret qui baigne la scène érotique peut sans risque s'interpréter comme le filtre qu'imposent les convenances génériques. Une sorte de fard naturel garantit le charme et l'élégance de la représentation. Intermédiaire entre le jour et l'obscurité, la pénombre traduit l'idée d'un art suggestif sans vulgarité. En prescrivant à la *puella* d'en voiler sa

¹ Cf. v. 19-20.

² Dans le cadre de notre étude, nous relierons les apprêts de la *puella* au problème de l'inspiration poétique et les interprétons comme le travail spécifique de l'*elocutio*, dont dépend l'éclat du poème, et qui suppose un effort de l'artiste. Mais l'éloge ovidien du maquillage est évidemment révélateur d'une conception du beau, qu'A. Deremetz (1995a, p. 396) rapporte à la conception prénaturaliste de l'Antiquité, selon laquelle « le naturel n'est pas donné par la nature, il est produit par l'art et la raison. L'art [...] crée une illusion de réalité plus vraie que la nature elle-même et, seul, peut produire une beauté harmonieuse et sans défaut ». Sur les conceptions esthétiques d'Ovide, voir les travaux de G. Rosati (1984) et de P. Galand-Hallyn (1994, p. 176-190), qui en analysent l'expression dans les *Métamorphoses*.

³ *A.A.*, III, 807-808 : « Ne laisse pas la lumière pénétrer par toutes les fenêtres dans ta chambre à coucher ; bien des parties de votre corps gagnent à ne pas être vues au grand jour. » La même recommandation a été faite à propos des banquets au vers 751 : la *puella* y paraîtra belle, *decens*, en ne faisant son entrée qu'à la lumière des lampes. Les *iuuenes* sont, quant à eux, mis en garde, en I, 245-252, contre cette ruse qu'emploient les femmes pour mieux se mettre en scène.

nudité, Ovide signifie que l'élégie applique à la peinture des ébats amoureux les notions esthétiques et morales de *mediocritas* et d'*urbanitas* dont le genre se réclame¹.

Cependant le vers 808, où le poète fait allusion à des aspects du corps qu'il vaut mieux ne pas montrer, évoque d'autres appels à la discrétion que notre lecture métapoétique du livre III nous conduit à mettre en rapport direct avec la question de l'*elocutio*. Placé au terme de l'*Art d'aimer*, ce vers nous incite à regarder la recommandation de Nason comme une dernière consigne visant à renforcer l'efficace des divers artifices qui composent la *species* de la *puella*, c'est-à-dire du *carmen* élégiaque, artifices dont l'enseignement du *praeceptor amoris* a livré le secret.

Après avoir invité ses lectrices à recourir aux ruses du maquillage, le poète précise qu'elles doivent y œuvrer sans se faire voir : *ars faciem dissimulata iuvat*, « l'art n'embellit la figure que s'il ne se montre pas » (III, 210). Jamais un amant ne doit être admis à la toilette de sa maîtresse, à moins qu'elle ne lui laisse admirer sa chevelure flottant sur ses épaules pendant qu'une servante la peigne, à la condition toutefois que ses cheveux soient beaux et qu'elle se montre affable envers la coiffeuse. (Il ne s'agit pas ici d'introduire à une dimension puissamment érotique de l'esthétique élégiaque, le savant « négligé » dans lequel le poète-amant aime à évoquer sa maîtresse, cheveux épars, pieds nus, mais *neclecta decens*². Ovide l'a déjà fait au chapitre des coiffures, énonçant au v. 155, à propos de certain style coiffé-décoiffé³, un principe esthétique qui promeut l'effet de naturel : *ars casus similis*. L'élégante exhibition du coiffage nous semble plutôt figurer la dimension réflexive inhérente à la poésie élégiaque. Quand on sait l'importance qu'elle prend dans les œuvres ovidiennes, l'exception que le *praeceptor amoris* consent mérite d'être notée.) Pour ce qui concerne les soins cosmétiques, en revanche, leur spectacle est absolument proscrit :

*Ista dabunt formam, sed erunt deformia uisu,
Multaque, dum fiunt turpia, facta placent.*⁴

¹ Cette élégance s'oppose à l'obscénité du mime ou de la poésie pornographique, que le poète dénonce dans la défense qu'il adresse à Auguste en *Tr.*, II. Voir *supra*, p. 333.

² Cf. *Am.*, I, 14, 2 ; également I, 7, 12-18 ; III, 7, 81-82.

³ *A.A.*, III, 153-154 : « Une coiffure négligée sied également à plus d'une, que l'on croirait souvent coiffée de la veille et qui vient de se recoiffer. » Cette *forma neclecta* est la seule que Nason approuve chez les hommes, comme on le voit dans les conseils vestimentaires qu'il leur adresse en I, 503-522.

⁴ *Ibid.*, 217-218 : « Ces apprêts vous donneront des charmes mais le spectacle en est désagréable ; que de choses choquant pendant qu'on les fait et plaisent quand elles sont faites. » Les soins du visage offrent un spectacle si désagréable que Nason l'indique comme un possible remède à l'amour en *R.A.*, 351-356.

Les exemples chargés d'illustrer le bien-fondé de cet interdit nous convainquent de la valeur métapoétique du propos. Nason établit une analogie entre la mise en beauté de la *puella* et la réalisation des objets suivants :

*Quae nunc habent nomen operosi signa Myronis,
Pondus iners quondam duraque massa fuit ;
Anulus ut fiat, primo condilitur aurum ;
Quas geritis uestis, sordida lana fuit ;
Cum fieret, lapis asper erat ; nunc, nobile signum,
Nuda Venus madidas exprimit imbre comas.
Tu quoque dum coleris, nos te dormire putemus ;
Aptius a summa conspiciere manu.¹*

Travail du bronze, orfèvrerie, tissage ou sculpture du marbre constituant, dans la tradition rhétorique et littéraire, autant de métaphores de la composition du discours ou de l'*opus* poétique². En rappelant le premier état de la matière (*pondus iners, dura massa, sordida lana, lapis asper*) avant l'intervention qui la transformera, dans le cas des objets d'art, en œuvre digne de mémoire (*quae nunc habent nomen, nunc nobile signum*), Ovide, comme nous l'avons vu, affirme que la poésie élégiaque, dans son apparente simplicité, est le fruit d'un important travail sur la matière des mots.

Lorsqu'il ajoute que la métamorphose de la *puella* ne doit pas s'opérer en public – *Aptius a summa conspiciere manu* –, il partage une exigence d'Horace. L'image de la maîtresse élégiaque ne paraissant qu'après avoir mis la dernière main à sa toilette signifie que le poète qui l'a élue pour être la matière de ses *carmina* ne doit produire qu'une œuvre accomplie. *Quid rude prodis opus ?*, « Pourquoi montrer un ouvrage imparfait ? », demande le *praeceptor amoris* au vers 228, tout comme Horace invitait l'aîné des Pisons à ne rien livrer au public qui n'ait été longuement travaillé : *delere licebit / quod non edideris ; nescit uox missa reuer-ti*³. Le déshonneur qui s'abat sur le mauvais poète prend dans la transposition ovidienne la forme du grotesque : telle *puella*, surprise par l'arrivée impromptue de son amant, se présente à lui la perruque de travers. La honte qui en résulte ne peut être souhaitée qu'aux ennemis ou aux barbares :

¹ *Ibid.*, 219-226 : « Voyez aujourd'hui ces statues signées du laborieux Myron : elles ne furent jadis qu'un bloc informe, qu'une grossière masse de métal. Pour faire un anneau, il faut commencer par battre l'or ; les vêtements que vous portez ont été une laine malpropre. [Ce marbre], lorsqu'on le travaillait, était une pierre rugueuse ; aujourd'hui, statue célèbre, il représente Vénus nue, exprimant l'eau de ses cheveux humides. De même toi, pendant que tu cultives ta beauté, nous croyons que tu dors : tu paraîtras avec plus d'avantage, quand tu y auras mis la dernière main. »

² Voir P. Galand-Hallyn (1994). Ovide a-t-il songé au poème II, 15 des *Amours*, en évoquant au vers 221 le travail de fabrication d'un anneau ?

³ *A.P.*, 389-390 : « Tu pourras toujours détruire ce que tu n'auras pas publié, mais le mot lâché ne saurait revenir. »

*Hostibus eueniat tam foedi causa pudoris,
Inque nurus Parthas dedecus illud eat.*¹

Respect des bienséances associées à la définition du genre moyen qu'est l'élégie, exigence de la perfection esthétique sans laquelle la poésie ne peut prétendre atteindre aux buts qu'elle s'assigne, charmer les esprits² et assurer tout à la fois la célébrité de l'auteur et de la matière chantée, ces interprétations ne suffisent pas à épuiser le sens dont nous paraît chargé le précepte qui ordonne de dissimuler (dans le secret d'une chambre ou sous une lumière propice) ce dont la révélation nuirait à la séduction de la *puella*. En nous référant à la technique d'Apelle, nous voulons insister sur la volonté illusionniste qui anime la poésie élégiaque. L'*Art d'aimer* ne cesse d'exhiber le caractère trompeur du discours amoureux dont l'élégie se fait le véhicule. À travers les consignes qui nous intéressent ici, Ovide affirme la nécessité de créer une forme qui soutienne l'illusion. Les vers qui font suite à la question « Pourquoi montrer un ouvrage imparfait ? » confirment cette intention. Il y est question des décors de théâtre :

*Aurea quae pendent ornato signa theatro,
Inspice quam tenuis brattea ligna tegat ;
Sed neque ad illa licet populo, nisi facta, uenire,
Nec nisi summotis forma paranda uiris.*³

Ces décors sont des trompe-l'œil qui, une fois achevés, bien qu'ils brillent d'un éclat fictif, saisissent les spectateurs. De même les apprêts de la *puella*, comprenons l'ordre et l'arrangement des mots, les figures qui ornent le poème, composent au final un ensemble dont la grâce maîtrisée est un sûr moyen de séduction. La mesure que le poète impose aux artifices du langage confère à l'œuvre l'élégance et le naturel que suppose le style tempéré du *sermo* ; elle favorise l'effet de réel qui prendra le lecteur au piège de l'illusion élégiaque, comme le laissent entendre les consignes stylistiques d'*A.A.*, I, 465-466⁴.

¹ *A.A.*, III, 247-248 : « Que nos ennemis connaissent un motif aussi honteux de rougir ! Que les filles du Parthe éprouvent cet opprobre ! »

² Cf. *A.P.*, 377-378 : ... *sic animis natum inuentumque poema iuuandis, / si paulum summo decessit, uergit ad imum*. « ... ainsi de la poésie : née et inventée pour charmer les esprits, si elle s'écarte quelque peu du faîte, elle descend jusqu'au plus bas degré. »

³ *A.A.*, III, 231-234 : « Les décors dorés qui ornent la scène, examine-les ; quelle mince feuille de métal sur du bois ! Mais on ne permet au public d'en approcher que lorsqu'ils sont terminés ; de même c'est en l'absence des hommes qu'il faut vous faire une beauté. »

Notons, à propos des décors scéniques, qu'ils constituent une métaphore du texte dont P. Galand-Hallyn (1994, p. 154) relève l'emploi chez Cicéron (*Or.*, 134), cité par Quintilien (IX, 1, 37) : l'orateur assimile à l'effet que ces décors produisent celui qui résulte des figures nées de l'arrangement des mots. Elle signale en outre le prologue du livre III des *Géorgiques*, où figurent des éléments scéniques, dans la description du temple qui symbolise le projet poétique de Virgile (v. 24-25).

⁴ Voir *supra*, p. 408.

En effet, dès avant le livre III, Ovide a signalé la nécessité d'une imitation du langage amoureux qui ne sente pas l'artifice. Les *imitata amantum uerba* que le *praeceptor amoris* invite l'apprenti séducteur à graver sur la cire (I, 437) ou à prononcer en présence de la *puella* (I, 609), les éloges calculés dont il lui conseille de flatter sa maîtresse, toute cette rhétorique qui constitue le discours élégiaque n'a d'efficace que si l'expression en est vraisemblable :

*Tantum, ne pateas uerbis simulator in illis,
Effice nec uultu destrue dicta tuo :
Si latet ars, prodest ; adfert deprensa pudorem
Atque adimit merito tempus in omne fidem.*¹

En faisant de la dissimulation des artifices qui créent l'illusion une règle impérative, Ovide prône un art puissamment illusionniste, dont P. Hardie voit la marque dans l'ensemble de son œuvre. Le poète en donnera la représentation la plus saisissante au livre X des *Métamorphoses*, avec l'histoire de Pygmalion, abusé par sa propre création : l'artiste ayant sculpté une statue d'ivoire d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et l'ayant dotée de toutes les apparences de la réalité, il advient qu'il en tombe follement amoureux, « tant l'art se dissimule à force d'art »². Une variante de ce thème apparaît déjà dans les *Amours*, en III, 12. Parvenue au terme de notre étude, nous examinerons, en guise d'épilogue, cette pièce où culmine l'ironie ovidienne, le poète croisant plus que jamais les thèmes de l'érotique et de la poétique dans une triangulation dramatique des relations entre l'artiste, son public et son œuvre.

¹ A.A., II, 311-314 : « Garde-toi seulement de paraître, dans ces paroles, déguiser ta pensée, et que l'expression de ton visage ne démente pas l'effet de ton langage. L'art est utile quand il est caché ; s'il est découvert, il donne à rougir et détruit justement la confiance pour toujours. »

² Mét., X, 252 : *Ars adeo latet arte sua.*

ÉPILOGUE

Am., III, 12 :

LE PROCÈS DE L'ILLUSION POÉTIQUE

Nous avons traqué dans les œuvres érotiques d'Ovide les éléments explicites ou figurés d'une définition du genre élégiaque, en séparant autant que possible, pour les commodités de l'exposé, les critères thématique et rhématique, les questions relatives à la fiction et celles qui regardent la diction. Cette distinction ne s'opère pas sans difficulté, dans la mesure où la convention fictionnelle traditionnellement mise en œuvre dans l'élégie augustéenne fait du poète en personne le protagoniste des aventures érotiques qu'elle narre et l'énonciateur du discours amoureux dont elle épouse le plus souvent la forme. Les vers qui composent le recueil reçoivent expressément une double destination. Ils sont à la fois un instrument privilégié de la communication avec l'être aimé et une forme bien identifiée de la communication littéraire. Les deux entreprises sont menées « de conserve »¹, en toute conscience de l'énonciateur, qui vise à conquérir l'amour de la *puella* en même temps que la reconnaissance de ses lecteurs, quand il ne prétend pas vaincre la résistance de sa maîtresse à la faveur de sa renommée littéraire. Cette intrication des plans de la communication favorise plus d'une fois, chez les élégiaques, la thématization de la production du *carmen* et de sa réception dans le registre érotique qui est propre au genre.

La mise en scène du poème III, 12 des *Amours* est fondée sur un tel jeu réflexif. Pour qui travaille sur le thème « poétique et érotique dans l'élégie d'amour ovidienne », la pièce offre une matière exemplaire, dont l'analyse constituera le terme de notre étude. Avec plus de liberté et d'audace que nulle part ailleurs, l'auteur y fusionne et y confronte à la fois, dans un

¹ Nous employons ce terme de marine en référence à la métaphore de la navigation, qui parcourt la poésie élégiaque, suggérant tantôt la marche de l'œuvre, tantôt les progrès de l'affaire amoureuse.

discours paradoxal, fiction érotique et propos métalittéraire. Les thèmes conventionnels des amours élégiaques sont ici exploités pour donner une représentation de l'accueil que le public semble réserver au recueil des *Amours*¹. Nous observerons d'abord le phénomène d'érotisation de l'acte de réception, avant de nous intéresser au commentaire métapoétique dont il favorise l'insertion dans le récit des aventures sentimentales de Nason.

***La figuration érotique d'une relation triangulaire :
poète – lecteur – élégie d'amour***

Tout au long de cette recherche, nous avons mesuré combien le double statut du protagoniste de l'élégie érotique romaine, à la fois poète et amant, instaurait une énonciation ironique, injectant dans la représentation supposée véridique de ses rapports avec l'objet d'amour une signification allégorique, métapoétique, que nous nous sommes efforcée de décrypter. Élevées au rang de muses, Némésis, Cynthia, Corinne incarnent l'inspiration élégiaque, une inspiration tyrannique, qui interdit ou tout au moins retarde la pratique des grands genres. Les chapitres précédents ont fourni de multiples illustrations des expérimentations génériques auxquelles la fréquentation de ces maîtresses capricieuses soumet leur poète et amant. Ses péripéties amoureuses et le témoignage qu'il en produit donnent matière à une incessante mise en jeu des conditions de l'élégie, dont les traits constitutifs sont chaque fois réaffirmés, au plan de la fiction et / ou de la diction.

Parmi les thèmes qui fournissent le support des réflexions métapoétiques, nous avons vu que la jalousie figure en bon rang, d'autant que, stimulée par la légèreté de la *puella*, elle nourrit constamment la plainte de celui qui se définit comme un fidèle serviteur de son amour, un *semper amans*. Il ne faut pas s'étonner qu'un matériau aussi essentiel à l'élégie ait servi à représenter, sans sortir du cadre de la fiction érotique, la relation privilégiée qu'un *Properce* prétend entretenir avec le genre qu'il a élu (II, 34), ou bien encore, chez Ovide, à dénuder certaine incohérence dans les motivations de l'énonciation élégiaque (*Am.*, III, 12). Nous en ferons la démonstration, en commençant par observer la mise en œuvre du procédé dans le poème de Properce, car il nous semble avoir influencé la composition de la pièce III, 12 des *Amours*.

¹ Cf. J. C. McKeown (1979), p. 163.

• *Rivalités d'auteurs*

Dans ce discours adressé à Lyncée, dont le pseudonyme masque l'identité d'un poète contemporain voué aux genres graves¹, les protestations jalouses de l'amant de Cynthia apparaissent bientôt comme l'expression d'une revendication littéraire. Le poète élégiaque s'indigne que son ami ait osé – sous l'influence du vin, c'est sa seule excuse (v. 21-22) – toucher à l'objet de ses soins (*meam curam tangere*, v. 9-10). L'ambivalence du propos nous conduit à supposer que l'élégie fait référence à quelque banquet, où ce « Lyncée » se serait risqué à composer des vers tendres². Occasion pour Properce, dans une pièce conclusive, d'affirmer sa compétence en matière de poésie d'amour, d'énoncer à l'intention de l'ami inexpérimenté un art poétique élégiaque et de proclamer que ce genre est tout aussi apte que les genres nobles à assurer la célébrité d'un auteur. Un jeu similaire inspire déjà le discours que *Properce* adresse à Gallus en I, 5 : ce personnage, accusé dès l'apostrophe (*inuide*, v. 1) d'être jaloux de son cadet, s'il est bien, comme nous l'avons admis, une figure du fondateur de l'élégie érotique romaine³, est prié de renoncer à faire l'essai du pouvoir de Cynthia⁴.

La mise en scène de ces cas d'émulation ou de rivalité littéraires valorise en fait le talent du poète qui s'est donné pour tâche de célébrer sa maîtresse. L'attraction exercée par la belle Cynthia sur les amis de son laudateur traduit le succès que la *scripta puella*, c'est-à-dire la Cynthia de Properce, remporte auprès d'amateurs éclairés, en qui elle est susceptible d'éveiller ou de stimuler une vocation pour l'élégie d'amour. L'érotisation de l'acte de réception est ici limitée à un cercle d'artistes chez qui le désir se convertit en paroles inspirées, qu'il s'agit ensuite d'organiser selon les règles du discours élégiaque ; *Properce* les énonce volontiers, abandonnant bientôt le ton plaintif de l'ami trompé pour assumer en maître une leçon de poétique⁵.

¹ J.-P. Boucher (1965, p. 298-300) reconnaît en lui le poète Varius : les vers 27-54 de l'élégie II, 34 livreraient sur le mode allusif un catalogue de ses œuvres. Cf. aussi M. Citroni (1995), p. 394 et n. 35, p. 423.

² L'élégie II, 34 nous paraît évoquer le genre de divertissement qu'à Rome, une société de gens cultivés, familiers des cercles littéraires, trouvait, au cours de banquets, dans la composition improvisée. Properce ne serait pas le premier à érotiser ces joutes poétiques, que pratiquaient déjà les poètes néotériques. Cf. Catulle, c. 50. L'enjeu érotique est ici l'élégie elle-même, incarnée par la séduisante maîtresse du poète-amant.

³ Voir *supra*, p. 248 sq.

⁴ S'adressant à Gallus, c'est le trait le plus caractéristique de la thématique élégiaque que le poète souligne alors : il insiste sur les tourments d'amour que lui et son ami seront fatalement conduits à partager, si Gallus ne suit pas ses conseils et ne renonce pas à Cynthia.

Rappelons qu'au contraire des autres poètes, Bassus, le satiriste, déprécie Cynthia et que ce procédé n'est pas plus agréable à *Properce* (I, 4).

⁵ Ce mouvement structure nettement l'élégie II, 34. Le verbe *errare*, au vers 22, désigne les propos que Lyncée a prononcés dans l'ivresse. Les vers suivants visent à corriger le néophyte, à le guider dans la composition de vers élégiaques. Ce rôle magistral, que *Properce* a déjà exercé en I, 9, en matière de diction poétique, à l'intention de Ponticus, est conforme à l'image que le poète construit de lui-même au fil du recueil. Nouveau Callimaque, il se

Revenons cependant à la plainte du poète-amant et observons la formulation du regret sur lequel s'ouvre l'élégie II, 34 :

*Cur quisquam faciem dominae iam credat Amori ?
Sic erepta mihi paene puella mea est.¹*

Le sens de l'expression *faciem dominae credere Amori* est ambigu. Il est éclairé par l'affirmation qu'en matière d'amour, il n'est pas de loyauté qui tienne (*nemo in amore fidelis*, v. 3). La sentence est ainsi développée au vers 5 : *Polluit ille deus cognatos, soluit amicos*, « ce dieu souille les liens du sang, rompt ceux de l'amitié ». Ces généralités préparent l'annonce de la trahison de Lyncée. *Propertius* lui aurait naïvement fait confiance, sans songer que la beauté de sa maîtresse allait le livrer aux aiguillons du désir, aux flèches d'Amour, le dieu sans foi ni loi, de sorte qu'il serait tenté, au mépris des règles de l'amitié, de poser la main sur elle, de la toucher.

Mais on peut, en mobilisant la tradition littéraire, soupçonner dans la formule du vers 1 l'allusion à une pratique fondatrice du genre élégiaque, l'éloge de la femme aimée. Confier à l'Amour la beauté de sa maîtresse signifierait alors célébrer sa beauté, la consigner dans des vers érotiques – ici suggérés par le nom du dieu qui les inspire, *Amor* –, au risque d'enflammer ses auditeurs de désir pour l'objet ainsi vanté. Cette contagion provoquée par la publicité donnée à l'être aimé est un thème bien présent dans la poésie érotique². Il ne s'agit pas du simple fait d'exciter le désir d'aimer chez ceux qu'on rend témoins de son bonheur (ce phénomène de propagation de l'amour est souvent évoqué dans l'élégie³), mais de leur inspirer le désir de posséder précisément l'objet dont on a fait l'éloge. C'est ce fâcheux effet contre lequel Nason prévient ses disciples dans l'*Art d'aimer* :

représentera bientôt en chef de file de l'élégie romaine, entraînant à sa suite les écrivains que son exemple a lancés dans la compétition. Cf. III, 1, 12-14 ; IV, 1, 136.

¹ II, 34, 1-2 : « Comment désormais se fier à l'Amour et lui confier la beauté de sa maîtresse ? C'est ainsi que mon amie faillit m'être enlevée. » Nous commentons ici le texte établi par D. Paganelli. Rothstein (p. 433) donne *amico* à la place d'*Amori*. Butler et Barber, qui retiennent eux-mêmes *Amori*, signalent (p. 256) : « *Amori, though intelligible, is strange ; and amico (s, Beroaldus) may be the true reading. On the other hand, Amori leads up naturally to polluit ille deus (5).* » La leçon *amico* donne, plus simplement : « Pourquoi confier la beauté de sa maîtresse à un ami ? », et renvoie à un thème de la poésie érotique illustré dans l'épigramme grecque. Voir note suivante.

² Deux épigrammes de l'*Anthologie Palatine* en sont représentatives. L'une (VII, 100) est de Platon : « Aujourd'hui qu'Alexis n'est rien, je n'ai eu qu'à dire : " il est beau ", et le voilà en vue, de toutes parts tous les yeux se tournent vers lui. Mon cœur, pourquoi montrer un os à des chiens, et, après, avoir de la peine ? N'est-ce pas ainsi que Phèdre a été perdu pour nous ? » Dans l'autre (V, 56), de Dioscoride, la description des charmes d'une maîtresse est brusquement interrompue par une interrogation imitée de Platon : « Mais pourquoi montrer des os à des chiens ? Il y a toujours des témoins pour qui ne tient pas sa bouche close : ce sont les roseaux de Midas. » (v. 7-8).

³ *Propertius*, en I, 12, 7-9, exploite plutôt le thème de l'*invidia* (« Nous avons fait des jaloux »). En III, 9, 45, il attribue à ses vers la faculté d'embraser les lecteurs. Nason est formel, dans les *Remèdes à l'amour*, sur la nécessité de se tenir éloigné des amants (609-620) et de la poésie érotique (757-766), quand on veut guérir d'une passion malheureuse.

*Ei mihi ! non tutum est, quod ames, laudare sodali.
Cum tibi laudanti credidit, ipse subit.*¹

On peut croire que les mésaventures que *Propertius* a connues, avec des *sodales* trop prompts à s'enflammer pour l'amie dont il avait fait l'unique matière de son chant, ne sont pas tout à fait étrangères au conseil du *praeceptor amoris*².

• *Extension du domaine de la lutte*

La lecture de l'épigramme II, 34 et sa mise en rapport avec certains lieux de la poésie érotique nous ont permis d'articuler à une pratique qu'on sait familière au genre élégiaque, l'éloge de l'être aimé, le thème, tout aussi familier, de la jalousie liée à la crainte de perdre son objet d'amour. Nous avons vu que *Propertius* exploitait ce ressort pour transposer dans la thématique élégiaque la description des activités d'une communauté littéraire, à la fois concurrente et complice, et défendre avec grâce et vigueur la place qu'il occupe dans la compétition artistique de son temps.

La référence à l'éloge de la *puella* demeurait fort discrète dans cette épigramme de *Propertius*. Il n'en va pas de même en *Am.*, III, 12. Ovide y utilise à son tour, mais à d'autres fins, un matériau dont les potentialités réflexives n'ont pas été épuisées par son aîné. Il ne s'agit plus d'évoquer le cercle restreint des créateurs qui pourraient être séduits par le mètre élégiaque, mais, cette fois, le vaste public des lecteurs du recueil. Ce sont eux qu'un poète omnipotent attire brusquement sur la scène de ses amours, pour mieux leur en dévoiler les coulisses avant de baisser le rideau.

Le poème s'ouvre donc aux accents pathétiques d'une lamentation. Nason s'est soudain découvert une multitude de rivaux :

*Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,
Cum multis uereor ne sit habenda mihi.*³

La plainte résonne d'échos propertiens⁴. *Quae modo dicta mea est* est un emprunt à l'épigramme II, 8, où l'amant de Cynthia confie à un ami les tourments que lui cause un rival, en enlevant « celle que tout à l'heure encore on disait [sienne] » (v. 6). *Quam coepi solus amare* suggère une situation conforme au vœu qu'exprime *Propertius* en II, 1, 48 : *fruar o solus amore*

¹ *A.A.*, I, 739-740 : « Hélas ! on ne peut sans danger faire à son ami l'éloge de celle qu'on aime. S'il croit à tes éloges, aussitôt il te supplante. » Le même conseil de prudence est adressé aux femmes en III, 661-662.

² *A.A.*, I, 751 fait écho à la sentence énoncée chez *Propertius* en II, 34, 5.

³ *Am.*, III, 12, 5-6 : « Celle que naguère on désignait comme mon amie, celle qui fut d'abord tout à moi, je crains d'être obligé de la partager avec beaucoup d'autres. »

⁴ Cf. A. Thill (1979), p. 349 ; G. Bretzinger (2001), p. 168 ; A. De Caro (2003), p. 155.

meo !, « Oh ! puissé-je jouir seul de mon amour ! ». Dans cette élégie programmatique, le poète déclare à Mécène sa volonté de se consacrer exclusivement à son amour, et par conséquent à la poésie élégiaque. Le souhait que cette passion unique soit réciproque accrédite la fiction amoureuse. Nous remarquerons qu'il s'énonce dans le contexte d'une nouvelle définition de l'œuvre propertienne, désormais vouée à la célébration de la *puella*¹ :

*Seu quidquid fecit siue est quodcumque locuta,
maxima de nihilo nascitur historia.*²

C'est justement à cette publicité, jugée néfaste, que le Nason d'*Am.*, III, 12 impute son infortune :

*Fallimur an nostris innotuit libellis ?
Sic erit ; ingenio prostitit illa meo.
Et merito ! quid enim formae praeconia feci ?
Vendibilis culpa facta puella mea est.
Me lenone placet, duce me perductus amator,
Ianua per nostras est adaperta manus.*³

Les vers élogieux que lui dicta l'amour – *Ingenium mouit sola Corinna meum*, « C'est Corinne seule qui m'a inspiré », rappelle-t-il au vers 16, dans une proche imitation de la déclaration que faisait *Properce* en II, 1, 4⁴ – ont répandu dans le monde une image si désirable de sa maîtresse qu'elle a conquis plus d'un cœur. Les attraits de la *puella* ont stimulé chez Nason un talent poétique dont les trois livres des *Amours* portent témoignage ; au terme du recueil, le poète-amant découvre néanmoins qu'il fut l'instrument de son malheur : *ingenio prostitit illa meo* (v. 8).

1. *L'amant praeco*

Toute la matière des vers que nous avons cités est contenue dans le verbe *prostare*. Il recèle un faisceau de sens et porte en germe un réseau d'images dont le jeu ovidien se nourrit. Ce composé de *sto* signifie d'abord « se tenir exposé aux regards du public », puis « être ex-

¹ *Tibulle*, qui fait en III, 19, 5-6 le souhait que nul ne porte sur sa maîtresse un regard aussi admiratif que le sien, prend au contraire le parti de se taire : *Qui sapit, in tacito gaudeat ille sinu*, « Le sage doit renfermer sa joie dans sa poitrine. » (v. 8).

² *Properce*, II, 1, 15-16 : « Quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, d'un rien naît toute une histoire. »

³ *Am.*, III, 12, 7-12 : « Je me trompe fort ou mes vers l'ont rendue célèbre. Oui, c'est mon talent qui a fait d'elle une courtisane. Et je l'ai mérité. Qu'avais-je besoin de faire l'éloge de sa beauté ? Si elle se vend, la faute en est à moi. C'est par mon entreprise qu'elle plaît ; par moi que les amants sont conduits auprès d'elle ; sa porte a été ouverte par mes mains. »

⁴ Rejetant le *topos* de l'inspiration divine, *Properce* écrit : *ingenium nobis ipsa puella facit*, « C'est ma maîtresse elle-même qui me rend inspiré. » En II, 30-40, il précise : *Nam sine te nostrum non ualet ingenium*, « Sans toi, Cynthia, mon génie ne vaut rien. » Ovide a déjà imité la formule propertienne en *Am.*, II, 17, 34 : *Ingenio causas tu dabis una meo*, « toi seule fourniras à mon talent des motifs d'inspiration. » Il s'agissait alors de dénoncer l'imposture d'une *puella* qui aurait tenté de se faire passer pour Corinne.

posé en vente » et finalement « se prostituer ». Nous verrons successivement à quels cheminement du texte, à quels soubassements intertextuels ces différents sens nous livrent accès.

Nason reconnaît donc être la cause du malheur qui s'est abattu sur lui, puisqu'il a lui-même œuvré à la renommée de Corinne. Ne lui en avait-il pas donné l'assurance en I, 3, lorsque, pour convaincre la *puella* de devenir la matière de ses poésies, il évoquait les mythiques amours de Jupiter, Io, Lédä, Europe, et poursuivait : *Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem*, « Nous aussi, on nous chantera par toute la terre » (v. 25). L'expression *per totum orbem* fût-elle hyperbolique, le succès de ses vers est incontestable. La promesse faite à Corinne et réitérée en I, 10 – *Quam uolui, nota fit arte mea*.¹ –, s'est en III, 12 concrétisée. *Fal-limur an nostris innotuit illa libellis ?* cette question dont Nason connaît déjà la réponse – *sic erit* – certifie l'exécution du contrat initial. Mais le contractant découvre tardivement que cet arrangement ne pouvait servir à la fois les intérêts du poète et ceux de l'amant. En célébrant sa maîtresse, Nason l'a en fait exposée aux concupiscences d'un public, avec qui il lui faut maintenant la partager. Tandis qu'elle s'exhibe et jouit de sa récente popularité, quelle satisfaction l'amant peut-il tirer de la réalisation de cette promesse qui, en I, 3, lui importait entre toutes : *iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*, « et toujours mon nom sera uni au tien » (v. 26) ? Le triomphe des *Amours* a produit – ou révélé – une fatale discordance entre les *res* et les *uerba*.

Avant de poursuivre l'analyse des richesses sémantiques de *prostare* dans l'élégie III, 12 des *Amours*, il nous paraît intéressant de mentionner un passage du livre III de l'*Art d'aimer* (v. 387-432), manifestement en rapport avec le premier sens du verbe. Il s'agit d'un précepte que Nason, investi désormais d'une mission éducative, expose sans *pathos*, puisqu'il a cessé d'être impliqué au titre d'amant. La *puella* est invitée à s'offrir aux regards du plus grand nombre. Il ne suffit pas d'avoir dirigé sa mise en beauté, puis de l'avoir incitée à travailler sa voix et à se donner une culture poétique. Ces charmes méthodiquement acquis et développés doivent trouver à s'exercer. Nason lui enjoint donc de se montrer dans les lieux qui attirent les hommes en foule, portiques, théâtres, cirque. L'argument est le suivant :

*Quod latet, ignotum est ; ignoti nulla cupido ;
Fructus abest, facies cum bona feste caret.*²

Si l'on s'en tient au sens littéral, la leçon est adressée à une coquette, que le *praeceptor amoris* initie aux ruses du badinage élégiaque et presse de tester son pouvoir de séduction. Mais

¹ *Am.*, I, 10, 60 : « Je rends qui je veux célèbre par mon art. »

² *A.A.*, III, 397-398 : « Ce qui reste caché demeure inconnu ; ce qui est inconnu ne soulève aucune passion. On ne tire aucun parti d'un joli visage quand personne ne peut en juger. »

nous ne pouvons plus ignorer le réseau des traditionnelles métaphores du texte, qui nous a permis, au chapitre précédent, d'assimiler cette *puella* joliment parée à l'*opus* élégiaque lui-même¹. Dans la logique d'une telle interprétation, le public que recherche la belle est identifiable aux amateurs de cette poésie².

Du reste, Nason appuie le précepte que nous avons cité d'exemples qui apparentent l'exhibition de la *puella* à la publicité de l'œuvre d'art :

*Tu licet et Thamyram superes et Amoebea cantu,
Non erit ignotae gratia magna lyrae ;
Si Venerem Cous nusquam posuisset Apelles,
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.*³

Dans l'enchaînement des deux analogies qui s'établissent entre la belle et, d'abord, un poète lyrique, puis la Vénus d'Apelle, s'opère un glissement significatif de l'artiste à l'œuvre. Ce qui est en jeu est la notoriété du créateur. Or il ne peut espérer la conquérir sans produire son talent, sans exposer sa création pour la soumettre à l'approbation du monde. Celle-ci acquise, le sujet, le titre de l'œuvre seront à jamais liés au nom de l'artiste dans la mémoire des hommes (*Venerem Cous... Apelles* et, plus loin, *Homerum, / Ilias*, v. 413-414). Quand le *praeceptor amoris* fait à la *puella* l'obligation de s'exposer aux regards admiratifs de la foule, il est certain que cette loi a trait à la vulgarisation de l'œuvre d'art en général et de l'*opus* élégiaque en particulier, condition *sine qua non* de la gloire littéraire. La déclaration qui suit, où l'on notera la marque d'un investissement personnel de l'auteur, avec l'emploi de l'adjectif possessif de la première personne, présente clairement la quête de *fama* comme le moteur de la création artistique :

*Quid petitur sacris, nisi tantum fama, poetis ?
Hoc uotum nostri summa laboris habet.*⁴

Une proclamation du Nason des *Amours*, en conclusion du premier livre, nous confirme que le poète ne visait rien d'autre, lorsqu'il découvrait à ses lecteurs l'infinie séduction de Co-

¹ Nous nous sommes référée aux travaux de P. Galand-Hallyn pour établir en théorie l'équivalence entre *puella* et poésie élégiaques. On trouvera une application de cette théorie aux *Amours* dans son analyse de l'épiphanie de Corinne en I, 5 (1991), dans les articles de M. Wyke (1989) et (1990) et d'A. M. Keith (1994).

² Signalons qu'en visitant les lieux de promenade que Nason lui indique, la *puella* croquera la bibliothèque du temple d'Apollon Palatin et celle du Portique d'Octavie, qui pouvaient encore accueillir les œuvres d'Ovide (cf. *Tr.*, III, 1), ainsi que les théâtres de Balbus, de Pompée et de Marcellus, lesquels nous font songer à la représentation scénique de ses poésies, sous forme de ballets, dont témoigne un vers des *Tristes* (II, 519).

³ *Ibid.*, 399-402 : « Par tes chants tu pourrais surpasser Thamyras et Amébee ; ta lyre, si les accents en demeurent inconnus, ne te procurera pas grande renommée. Si le peintre de Cos, Apelle, n'avait pas exposé sa Vénus, elle serait encore plongée dans les eaux de la mer. »

⁴ *Ibid.*, 403-404 : « Quelle est la seule ambition des poètes, ces chœurs sacrés, sinon l'immortalité ? Ce souhait est le but dernier de nos travaux. » Ce distique introduit une digression sur le peu de considération accordée aux poètes de son temps. Elle s'achève sur une reprise du thème initial : *Quis nosset Homerum, / Ilias aeternum si latuisset opus ?* « Qui connaîtrait Homère, si l'*Iliade*, cette œuvre immortelle, était restée ignorée ? » (v. 413-414).

rinne : *mihi fama perennis / quaeritur, in toto semper ut orbe canar*¹. L'ambiguïté du statut de poète-amant, tant qu'il ne s'avoue pas fictif, fait que la satisfaction du poète ne peut logiquement se réaliser qu'au péril de son amour².

Un dernier commentaire, lexical, nous ramènera au texte d'*Am.*, III, 12. Lorsqu'il évoque la Vénus d'Apelle, Ovide emploie le verbe *ponere* – *Si Venerem Cous nusquam posuisset Apelles* –, dont la polysémie n'est pas sans rappeler le *prostare* d'*Am.*, III, 12. *Ponere* peut désigner le travail du peintre ou du sculpteur qui « campe » son sujet, qui le « met sur pied ». Il est évident qu'Apelle a commencé par donner forme à sa Vénus. Mais *ponere* signifie également « exposer », « mettre sous les yeux ». Sans cet acte, qui est pour elle comme une seconde naissance, l'œuvre n'a pas d'existence reconnue et l'artiste n'en tire aucun bénéfice.

De même souche que *prostare*, le verbe *prostituere* est un meilleur correspondant de *ponere*, dans la mesure où il est comme lui un verbe d'action. Il signifie « placer devant », « exposer », puis « prostituer ». Son étymologie nous met en présence d'une métaphore du texte riche de sens dans le contexte de l'élegie : l'identification du poème à une sculpture³. En effet, tandis que le préfixe véhicule l'idée de placer « devant », de mettre « devant les yeux » et induit l'acte de réception, le radical suggère l'exposition d'une *statua*, à laquelle nous pouvons aisément prêter les traits de la *puella* élégiaque⁴. Celle que le *magister* de l'*Art d'aimer* prend soin de parer selon les principes esthétiques auxquels le genre souscrit, avant de la conduire à ses prétendants. Ou bien celle, vraie ou fausse, qu'importe ! tant sa représentation est stylisée, à qui le poète-amant donne si bien vie, dans ses vers finement ciselés, que son évocation éveille le désir des lecteurs...

¹ *Am.*, I, 15, 7-8 : Moi, c'est une gloire immortelle que je vise ; je veux que, dans le monde entier, tous les siècles me vantent. »

² La figuration érotique des rapports entre le poète, l'élegie et son public n'est pas sans évoquer certaines considérations anthropologiques de J. Svenbro sur la lecture en Grèce ancienne. Le chapitre 5 de *Phrasikléia* (1988, p. 92-122) étudie une représentation du texte en tant que « fille du scripteur », de sorte que « le lecteur se retrouve dans la position de gendre. Il s'unit à l'Écriture, fille de Scripteur, pour que naisse un *logos* légitime et sonore » (p. 97). L'auteur analyse un récit béotien, rapporté par Plutarque dans les *Histoires d'amour*. Il y est question d'une certaine Kallirhoé, fille de Phokos, que les trente prétendants de la jeune fille tuèrent parce qu'il tardait à la marier. Son nom signifie « qui coule admirablement ». Svenbro note que Pindare applique l'épithète *kallirhoos* à la voix. Les péripéties du récit conduisent la jeune fille à chercher protection et vengeance sur l'autel d'Athéna, le jour de la fête nationale des Béotiens. « En se mettant sur la place publique, Kallirhoé s'assure une publicité maximale pour le renom de son père : l'écrit est mis à la lumière du public et assurera le *kléos* sonore dans chaque lecture à haute voix qu'entreprend ce public. Le public "épouse" l'écriture. » (p. 117). Cette représentation symbolique ne peut-elle éclairer la fiction ovidienne ? Le public des lecteurs n'est-il pas conduit à « épouser » Corinne pour la gloire de son créateur (Ovide) ? On comprend que le protagoniste des *Amours* (Nason) ne puisse s'en accommoder.

³ Une identification bien mise en évidence dans le poème IV, 2 des *Élégies de Propertius*, où la statue de Vertumne symbolise les formes variées de l'élegie.

⁴ Le dictionnaire étymologique Ernout et Meillet distingue *statua* de *signum*, *statua* désignant une représentation humaine tandis que *signum* s'emploie pour une représentation divine. Il y a dans cette distinction les ingrédients d'une *recusatio* élégiaque. La « prostitution » dont *Am.*, III, 12 nous entretient porte le sceau de la généralité.

La participation de Nason à la célébrité de Corinne se traduit, au vers 9, dans une expression que nous avons déjà eu l'occasion de commenter¹ : *praeconia facere*. C'est elle qui nous introduit au second sens signalé du verbe *prostare*, « être exposé en vente ». Avant de désigner l'éloge et de faire référence à la célébration de l'être aimé dans la poésie élégiaque, le terme *praeconium* désigne en effet l'office du *praeco*, du crieur public, qui assure les ventes à l'encan². La chute du distique actualise ce sens, puisque Nason se plaint au vers 10 d'avoir fait de sa maîtresse un bien commercialisable : elle est maintenant *uendibilis*, ce qui signifie qu'elle se vend (sens premier), et qu'elle trouve facilement acquéreur parce qu'elle plaît (sens figuré). Le thème ainsi introduit ne surprend pas dans l'univers élégiaque, où la beauté est, comme on sait, inséparable de la vénalité, au grand désespoir d'un amant entêté à la payer de mots doux. Les rivaux en amour du protagoniste de l'élégie romaine s'imposent en général en comblant les besoins matériels de sa maîtresse.

Au plan allégorique, une fois la *puella* identifiée à l'*opus* qui la célèbre, sa commercialisation devient évidemment l'affaire des libraires. Ovide n'est pas le premier à avoir évoqué la mise en circulation d'un ouvrage sur le mode érotique. Horace avait exploité cette veine dans la pièce conclusive du livre I des *Épîtres*. En voici les premiers vers, où l'on reconnaîtra le verbe *prostare*, dont la présence dans le poème ovidien signe, nous semble-t-il, l'allusion littéraire :

*Vortumnnum Ianumque, liber, spectare uideris,
scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus.
Odisti clavis et grata sigilla pudico,
paucis ostendi gemis et communia laudas,
non ita nutritus.*³

L'humour de ce texte s'articule à la personnification du livre. L'œuvre paraît impatiente d'échapper à son auteur et de connaître la destinée publique des ouvrages mis en vente. Les lieux évoqués, le *Vicus Tuscus* et le passage de Janus, désignent l'espace où se concentraient les libraires romains, dont les plus renommés, à en juger par Horace, étaient alors les Sosies. Soustrait à la possession jalouse de son créateur, le livre rêve d'être exposé dans leur échoppe, préparé comme il sied pour plaire à la clientèle. Cependant, l'emploi d'un langage à double sens confère à l'évocation une tonalité érotique. Chaque détail du discours d'Horace contribue à tracer l'image d'un jeune esclave, d'un favori que son maître aurait tenté de garder sous

¹ Voir *supra*, p. 380.

² Sur l'ambivalence du mot dans ce vers d'Ovide, voir W. Stroh, p. 161-162, n. 74.

³ Horace, *Ép.*, I, 20, 1-5 : « Tu sembles, mon livre, regarder du côté de Vertumne et de Janus, voulant sans doute te produire poli par la pierre ponce des Sosies. Tu as pris en haine les clefs et les cachets chers à la pudeur ; tu gémis de n'être montré qu'à peu de gens et tu vantes les lieux ouverts à tous, toi qui avais reçu d'autres principes. »

clef, mais qui préférerait mener la vie des prostitués dans un quartier également connu pour ses proxénètes¹. On voit qu'Horace a précédé Ovide dans l'exploitation ludique des différents sens de *prostare*. En s'adressant à son livre comme à une personne, il a rendu possible le glissement sémantique qui conduit à représenter la mise en vente de l'œuvre d'art sous la forme d'une prostitution.

Nous rappelions à l'instant la propension de la *puella* élégiaque à monnayer ses faveurs, ce qui, spécialement chez Ovide², donne matière à de vives critiques de la prostitution. Nous avons pourtant remarqué qu'en *Am.*, III, 12, Corinne n'est nullement exposée à la vindicte de son amant. Elle n'est pas tenue pour responsable d'une situation qu'il a lui-même occasionnée. Une épigramme de Catulle dit plaisamment :

*Cum puero bello praeconem qui uidet esse,
Quid credat nisi se uendere discupere ?*³

Si Ovide y songe en composant son poème, il lui importe d'insister plutôt sur la responsabilité du *praeco*. Dans le dernier distique que nous avons cité, Nason est contraint d'admettre qu'il a agi en entremetteur : *me lenone placet*. Voilà à quel paradoxe conduit la conjugaison des sens de *prostare*. Corinne ne serait pas devenue une courtisane sans l'intervention de son amant, du poète dont les vers ont fait connaître sa beauté⁴. La mésaventure de Nason est la mise en évidence d'une contradiction inhérente à cette fonction de la poésie élégiaque que W. Stroh nomme la « sollicitation indirecte ».

2. Utilité de l'élégie ?

Nous savons que les vers que le poète-amant adresse directement à sa maîtresse sous la forme de discours flatteurs ou plaintifs ont pour but de l'attendrir, de la disposer en sa faveur, de faire céder les verrous de sa porte. C'est ce pouvoir du *carmen*, bien souvent démenti par les faits, que *Properce* exalte en I, 8, Nason en *Am.*, II, 1, et que l'Élégie revendique fièrement en III, 1, face à l'arrogante Tragédie :

*Rustica sit sine me lasciui mater Amoris ;
Huic ego proueni lena comesque deae ;
Quam tu non poteris duro reserare cothurno,*

¹ Voir les notes de F. Villeneuve *ad loc.*, dans l'édition de la C.U.F.

² Cf. *Am.*, I, 10 ; III, 8.

³ Catulle, c. 106 : « Quand on voit un crieur public avec un joli garçon, que croire, sinon que ce garçon a grande envie de se vendre ? »

⁴ Sur la métaphore qui assimile le poète élégiaque à un souteneur et son œuvre à une prostituée, voir T. Fear (2000), p. 230-234.

*Haec est blanditiis ianua laxa meis.*¹

L'expérience que Nason déplore en *Am.*, III, 12, loin d'infirmer les paroles d'Élégie, en vérifie douloureusement la justesse dans le cadre élargi de la sollicitation indirecte. L'expression, rappelons-le, désigne cette pratique, décrite et illustrée par Properce dans les premières pièces du second livre des *Élégies*, qui consiste à chanter sa maîtresse en des vers dont le renom vaudra à la belle une gloire impérissable. Nous avons vu qu'avec l'élégie I, 3 des *Amours*, Nason adoptait un programme propertien, tirant argument de sa capacité à immortaliser la *puella* pour la décider à lui accorder ses faveurs. Au livre III, l'heure des bilans semble être venue. Plusieurs élégies esquissent, sur la vertu attractive des *carmina* louangeurs, une réflexion amère qui prend toute son ampleur dans le poème 12.

La pièce liminaire du second livre des *Amours* exprimait en ces termes l'assurance de Nason quant au succès de son entreprise :

*At facie tenerae laudata saepe puellae,
Ad uatem, pretium carminis ipsa, uenit.*²

Cette déclaration (qui n'est pas sans rapport avec le discours adressé par Properce à Lyncée) insistait sur la motivation érotique de la *recusatio* du poète, son renoncement à écrire une épopée plutôt que des vers élégiaques. En *Am.*, III, 8, il apparaît que Nason a péché par excès de confiance :

*Cum pulchrae dominae nostri placuere libelli,
Quo licuit libris, non licet ire mihi ;
Cum bene laudauit, laudato ianua clausa est,
Turpiter huc illuc ingeniosus eo.*³

Il y a là une véritable innovation par rapport au traditionnel *paraklausithyron*. Le chant sur le seuil appartient au registre de la sollicitation directe. Si le poète échoue à forcer la porte de sa maîtresse, les vers qu'il déclame devant les battants insensibles ne sont pas mieux reçus que lui. Ils ne sont tout simplement pas entendus de la belle. L'élégie I, 16 de Properce nous a révélé l'intransitivité de ces discours renvoyés comme par l'écho à leur énonciateur. Il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de vers publiés (*libelli*, *libri*), relevant d'une stratégie de sollicitation indirecte. Ceux-là sont susceptibles de provoquer l'admiration de la *puella*. *Am.*, III, 8

¹ *Am.*, III, 1, 43-46 : « Un peu rustique serait sans moi la mère du voluptueux Amour : je suis née pour servir de pourvoyeuse et de compagne à cette déesse. La porte que tu ne pourras pas ouvrir avec ton dur cothurne cède à ma voix caressante. »

² *Am.*, II, 1, 33-34 : « Au contraire, dès que j'ai loué la beauté d'une tendre jeune fille, elle vient trouver le poète et se donne à lui pour le payer de ses vers. »

³ *Am.*, III, 8, 5-8 : « Mes petits recueils ont plu à ma belle maîtresse ; là où les livres furent admis, moi, je ne puis entrer. Après de beaux compliments, me voilà tout complimenté devant sa porte close et, malgré mon talent, j'erre honteusement à l'aventure. »

nous découvre cependant que le jugement littéraire est indépendant du sentiment amoureux et, par conséquent, que l'approbation des vers n'implique pas la réception de leur auteur. Le contexte d'énonciation de cette pièce manifeste entre poète et amant une première dissociation, qui s'opère déjà au détriment du dernier.

Lorsque, plus haut, nous avons reproduit les mots d'Élégie, nous avons vu qu'elle se définissait comme « la pourvoyeuse et la compagne » de Vénus (*lena comesque deae*, v. 44). En ce qui concerne le premier terme, nous savons que Nason se l'applique à lui-même en III, 12, 11 : *me lenone placet*. Afin de conclure sur les implications de cette formule, signalons un écho du second terme en *Am.*, III, 11, dans un contexte annonciateur du motif de l'élégie 12.

Le poème III, 11 est une longue plainte de l'amant, tenté de fuir son amour tant il subit de revers, mais incapable pourtant de renoncer à son esclavage. On y lit ceci :

*Scilicet et populo per me comitata placebas ;
Causa fuit multis noster amoris amor.*¹

L'expression *per me comitata* a été préparée par le distique précédent :

*Quando ego non fixus lateri patienter adhaesi,
Ipse tuus custos, ipse uir, ipse comes ?*²

Il semble qu'avec ces paroles, Nason veuille opposer sa fidélité, son indéfectible amour aux frasques d'une maîtresse volage. Mais la compagnie de tous les instants évoque aussi l'exclusivité de l'inspiration élégiaque, entièrement consacrée à l'être aimé. On peut comprendre que le poète-amant n'a cessé de célébrer ses amours, représentant sans discriminer les divers rôles qu'ils lui imposèrent : de part et d'autre du mot *uir* qui dit le lien, *custos*, faisant écho au *seruus* du vers 12³, suggère le *seruitium amoris* et les stations sur le seuil, tandis que *comes* rappelle les devoirs de la *militia amoris*, autant de thèmes dont le recueil qui s'achève a fait grand étalage. Cette lecture infléchit la compréhension du vers 20 : « notre amour fut pour beaucoup cause d'amour ». Elle conduit à identifier les témoins anonymes que désigne le pronom *multis* avec les narrataires de l'histoire d'amour de Nason. Dès lors, il y a lieu de s'interroger sur la nature et l'objet de *l'amor* que sa publication aura suscité. Simple phéno-

¹ *Am.*, III, 11, 19-20 : « Car c'est à ma compagnie que tu as dû de nombreux succès ; notre amour a fait naître beaucoup d'amours. »

² *Ibid.*, 17-18 : « Quand donc n'ai-je pas été patiemment auprès de toi, rivé à tes côtés, me faisant ton gardien, ton mari, ton compagnon ? »

³ *Ibid.*, 11-12 : *Ergo ego nescio quod quem tu complexa tenebas / excubui clausam, servus ut, ante domum ?* « Quoi ! pour je ne sais quel amant que tu tenais entre tes bras, j'ai pu, moi, comme un esclave, monter la garde devant la maison qui était fermée ! »

mène de contagion amoureuse sans incidence sur la diégèse des *Amours*¹, ou multiplication des soupirants de la séduisante maîtresse du poète ? Dans ce dernier cas, le vers, en relation avec l'expression *per me comitata placebas*, est une allusion plaisante au succès littéraire qu'ont effectivement connu les poèmes d'Ovide, la *puella* étant volontairement confondue avec l'œuvre, suivant l'usage de Properce. Il y a là l'ébauche discrète d'une implication des narrataires dans le cours des événements que retracent les *Amours*. L'auteur en exploitera pleinement les ressources humoristiques dans le poème suivant, où il exécute sur le motif un exercice de virtuosité².

On aura noté la proximité des formules *per me comitata placebas* (III, 11, 19) et *me lenone placet* (III, 12, 11), toutes deux soulignant la responsabilité de Nason dans l'accession de sa maîtresse à la célébrité. Ces expressions nous ont paru étroitement liées à la déclaration d'Élégie en III, 1, 43-46. Compagnon de Corinne et son entremetteur, comme elle est la pourvoyeuse et la compagne de Vénus, Nason, chantre de ses amours, a par ses vers stimulé le désir des lecteurs. Les derniers vers du triste constat de III, 12 que nous avons commenté nous apprennent qu'en leur exhibant sa maîtresse, le poète-amant les a conduits jusqu'à sa chambre (*duce me perductus amator*, v. 11). Cela achève de confondre l'action du poète élégiaque et celle dont s'enorgueillit l'allégorie du genre. Élégie affirme pouvoir ouvrir une porte de sa voix caressante. En effet, les *carmina* ont opéré, par le ministère de Nason : *Ianua per nostras est adaperta manus*, « mes mains ont ouvert sa porte » (v. 12). Mais, effet imprévu, l'opérateur n'en est pas le bénéficiaire. Aussi s'exclame-t-il, dépité :

*An prosint, dubium, nocuerunt carmina semper ;
Inuidiae nostris illa fuere bonis.*³

Cette remise en cause de l'utilité des vers, *topos* de la poésie élégiaque⁴, qui clôt la première partie d'*Am.*, III, 12, est un enjeu essentiel du poème⁵. W. Stroh voit dans la mise en

¹ Voir p. 423 et n. 3. On se souvient qu'en *Am.*, I, 2, les cœurs s'enflamment sur le passage du char de l'Amour et de son cortège de triomphe, où Nason figure en victime. Ce vers confirme la vérité de l'allégorie, puisque les lecteurs de Nason ont ressenti les feux de l'amour au spectacle de son esclavage.

² Le recueil des *Amours*, tel que nous le connaissons, est une seconde édition, faisant suite à une première édition en cinq livres, sans doute parus séparément. Il se peut donc qu'Ovide ait fondé sur un succès « de librairie » le jeu développé en *Am.*, III, 11 et 12. Toutefois, le fonctionnement des cercles littéraires à l'époque augustéenne (voir E. Valette-Cagnac, 1997) favorisait, en cours de composition, un dialogue entre l'artiste et un auditoire d'initiés. N'était-ce pas une condition suffisante pour qu'un genre aussi ironique et réflexif que l'élégie ait incorporé à la fiction érotique les réactions de ce public ? Ovide a certainement pu concevoir d'emblée la représentation stylisée du succès que ses *Amours* connaissaient dans un cercle restreint, avant plus ample diffusion. Il a privilégié la figuration d'un public anonyme, là où Properce avait préféré individualiser les destinataires du *lusus*.

³ *Am.*, III, 12, 13-14 : « Les vers sont-ils utiles ? c'est une question. À moi ils ont toujours nui ; ils ont fait de ma fortune un objet d'envie. »

⁴ Cf. Tibulle, II, 4 ; Properce, I, 7, 6 ; 8, 40-42 ; 9 ; II, 13, 7 ; 34, 27 sqq. ; III, 2 ; Ovide, *Am.*, II, 1, 29 sqq.

⁵ Cf. W. Stroh (1971), p. 157-173. G. Bretzighimer (2001), p. 167sq. ; A. De Caro (2003), p. 155 sq.

scène ovidienne une *reductio ad absurdum* du concept de la sollicitation indirecte, hérité de Tibulle, mais surtout de Properce, et dont la pièce I, 3 des *Amours* fait état. La représentation des narrataires de l'élégie dans le rôle de l'*amator*, du soupirant invité à goûter les charmes de Corinne, Nason faisant office de *leno*, exhibe les incohérences du programme élégiaque. Célébrer sa maîtresse en vue de la conquérir trahit la règle fondamentale de l'*amor furtivus*, et ne peut atteindre qu'un but contraire aux attentes du poète-amant¹.

En introduisant dans la diégèse des *Amours* ces rivaux en nombre, en qui nous avons reconnu les lecteurs de Nason, chanteur de Corinne en même temps que son amant, Ovide porte naturellement sur la scène la question de la réception de l'élégie. La stratégie de persuasion qu'il prête à son double dans les vers 19-42 est motivée psychologiquement par la volonté de se débarrasser d'une concurrence amoureuse inacceptable : le poète-amant invoque le prétexte que personne ne croit les poètes, apparemment dans l'intention de détourner de la *puella* qu'il leur a vantée la foule importune des « lecteurs-amants ». Nouveau *topos*, que celui du mensonge poétique ! Mais il prend une résonance particulière dans le cadre de l'élégie érotique, puisqu'elle se donne pour autobiographique et prétend délivrer les confidences sincères d'un poète amoureux.

Défense et illustration du fallax opus

*Cum Thebe, cum Troia foret, cum Caesaris acta,
Ingenium mouit sola Corinna meum.
Aversis utinam tetigissem carmina Musis,
Phoebus et inceptum destituisset opus !
Nec tamen ut testes mos est audire poetas ;
Malueram uerbis pondus abesse meis.²*

C'est un classique mouvement de *recusatio* (v. 15-16) qu'interrompt, en III, 12, l'expression d'un regret jamais exprimé jusqu'alors par un poète élégiaque : Nason déplore que ses lecteurs aient ajouté foi aux récits des *Amours*. L'argument qu'il invoque est de portée générale : « la coutume n'est pas de croire les poètes sur parole ». Cette référence au mensonge poétique s'inscrit dans une longue tradition héritée des Grecs. Devenu, par intérêt personnel, aussi critique que le philosophe Platon, le poète-amant accumule durant vingt vers les preuves de l'extravagance dont les productions poétiques témoignent et conclut :

¹ W. Stroh, p. 161.

² *Am.*, III, 12, 15-20 : « Alors que je pouvais chanter Thèbes, ou bien Troie, ou bien les exploits de César, c'est Corinne seule qui m'inspira. Plût au ciel qu'au moment où j'abordais les vers, les Muses se fussent détournées de moi et que, mon ouvrage à peine entamé, Phébus m'eût abandonné ! Et cependant la coutume n'est pas de croire les poètes sur parole ; j'aurais mieux aimé qu'on n'attachât aucun poids à ce que je disais. »

*Exit in immensum fecunda licentia uatum,
Obligat historica nec sua uerba fide.*¹

Voyons la liste des exemples chargés de convaincre le lecteur de la *licentia uatum*, de cette autonomie dont jouit le discours poétique par rapport à la réalité².

• *Le catalogue fabuleux*

Nason cite d'abord une série de *monstra*, d'êtres incroyables. Ce sont Scylla, portant à ses flancs une ceinture de chiens dévorants (v. 21-22), des pieds ailés qui évoquent la geste de Persée, une crinière de serpents à quoi l'on reconnaît Méduse (v. 23), le cheval Pégase (v. 24), l'immense Tityos (v. 25) et le chien Cerbère (v. 26), habitants des Enfers, Encelade aux mille bras (v. 27), les Sirènes enfin (v. 28). Ce groupe d'exemples est séparé d'un second par deux cas isolés : la mention des Sirènes semble avoir entraîné la référence à un célèbre épisode de l'*Odyssee*, Ulysse gardant les vents d'Éole enfermés dans des outres (v. 29). Avec lui, toutes les licences précédemment citées se trouvent en quelque sorte placées sous le patronage du grand Homère. Au vers suivant, Nason évoque le supplice de Tantale. La punition du père introduit peut-être celle de la fille, Niobé, changée en roche (v. 31). Par elle débute une liste de métamorphoses. Sont évoqués Callisto (v. 31), Philomèle (v. 32), Jupiter prenant la forme d'un cygne, d'une pluie d'or ou d'un taureau pour mener à bien ses conquêtes amoureuses (v. 33-34), Protée, les dents du dragon semées par Cadmos (v. 35), les taureaux que Jason dut vaincre pour s'emparer de la toison d'or (v. 26), les sœurs de Phaéton (v. 37), les vaisseaux troyens dont la transformation est contée dans l'*Énéide* (v. 38). Cette liste pourrait aussi bien annoncer les *Métamorphoses* à venir³. La démonstration se clôt sur une référence au festin d'Atrée (v. 39) et sur l'évocation, significativement placée en conclusion, du prodigieux talent grâce auquel Amphion, aux seuls accents de sa lyre, mit en mouvement des rocs insensibles (v. 40).

Quelque architecture qu'on décèle dans cette longue énumération des produits de la fantaisie des poètes⁴, elle demeure indiscutablement étrangère à l'univers de la fiction élégiaque. Dans un précédent poème, Ovide distinguait l'élégie, genre moderne, en ce qu'elle ne permet pas le recours aux procédés fabuleux caractéristiques des récits antiques. Arrêté par un

¹ *Ibid.*, 41-42 : « L'imagination créatrice des poètes se déploie sans bornes et n'astrein pas ses productions à la fidélité de l'histoire. »

² Cette liste est analysée par W. Stroh (1971), p. 164, n. 81 ; par J. C. McKeown (1979).

³ Cf. M. Labate (1999), p. 143.

⁴ Elle est dans son abondance même l'illustration de la *licentia*, de la liberté des poètes.

fleuve en crue, Nason regrettait de ne pas disposer des ailes de Persée ou du char de Triptolème pour rejoindre son amante. Mais il déclarait aussitôt :

*Prodigiosa loquor ueterum mendacia uatum,
Nec tulit haec umquam nec feret ulla dies.*¹

Ce catalogue de figures mythologiques plus familières à l'épopée apparaît donc sans pertinence dans le cadre générique des *Amours*. Pour mieux comprendre les intentions d'Ovide, il nous faut confronter les sources qui ont pu en influencer la constitution.

Nous faisons plus haut allusion à la condamnation des fictions poétiques chez Platon. Aux livres II et III de la *République*, Socrate reproche aux poètes de trahir l'essence divine et de ne pas veiller à l'éducation de leur public en livrant trop souvent une image indigne des dieux et des héros. Il dénonce les récits de métamorphoses des dieux, celles de Protée par exemple, qui sont un démenti à la perfection divine. Les dieux ne pouvant causer que le bien, il déplore que les poètes leur aient attribué la responsabilité des malheurs de Niobé, des Pélopidés ou encore des Troyens. Il rejette les fables qui font craindre la mort, celles qui peignent l'intempérance et l'avidité des héros. Si le texte de Platon n'a pas directement commandé l'inspiration d'Ovide, du moins la pensée qui s'y exprime et les exemples invoqués à l'appui des critiques adressées aux poètes constituaient-ils en son temps une référence classique. Il faut encore mentionner plusieurs passages du *DRN*, qui jettent sur le catalogue d'*Am.*, III, 12 l'éclairage d'une philosophie matérialiste. Au livre III (v. 978-1023), Lucrèce combat la peur de la mort en assurant que la représentation des Enfers n'est qu'une allégorie ; sa démonstration comporte des références à Tantale (v. 981), à Tityos (v. 984-994), à Cerbère (1011). Dans le *proæmium* du livre V, le poète oppose aux conquêtes d'Épicure les fameux travaux d'Hercule et conteste la nocivité des monstres que le héros anéantit, au regard des maux dont le philosophe permet de triompher (v. 24-38) ; plus loin, il livre son interprétation du mythe de Phaéon (v. 396-415) ou dit pourquoi les êtres hybrides que les légendes mettent en scène ne peuvent avoir existé (v. 878-906). Les rapprochements possibles entre ces textes et le poème des *Amours* témoignent de ce que le discours de Nason, avec ses exemples accumulés de monstres et de faits prodigieux, s'inscrit plaisamment dans une tradition philosophique de contestation et de discrédit des inventions dont les poètes ont été les auteurs.

¹ *Am.*, III, 6, 17-18 : « Je parle là de prodiges mensongers, imaginés par les vieux poètes, mais que notre époque n'a jamais vus et ne verra jamais. »

Il faut peut-être signaler également la marque de la rhétorique dans la composition des vers 19-42. Dans un article publié en 1979¹, J. C. McKeown reconnaît en eux une forme de *progymnasma*. L'exercice auquel Ovide se livre s'apparenterait aux *anaskeuai*, lesquelles consistaient à réfuter la vérité de sujets mythologiques. Le commentateur évoque l'existence d'ouvrages que les déclamateurs utilisaient à cette fin, tel le *Peri Apistôn* de Palaephatos (IV^e siècle av. J.C.), recueil de mythes présentés selon une perspective évhémériste. Une liste similaire au catalogue d'*Am.*, III, 12, dans le *Philopseudès* de Lucien, un texte concernant la composition des panégyriques, extrait du *Peri idéôn* d'Hermogène, manuel de rhétorique datant du II^e siècle ap. J.C., conduisent McKeown à supposer qu'Ovide et les auteurs postérieurs qu'il cite se sont inspirés des mêmes traités oratoires.

Si ces influences se sont exercées sur le poète, elles sont néanmoins, dans la pièce III, 12, indiscutablement subordonnées à des motivations intragénériques. Certains choix d'Ovide manifestent avant tout sa volonté de faire écho à l'œuvre de ses prédécesseurs.

Ainsi est-il légitime de reconnaître dans les vingt vers auxquels nous nous intéressons une remarquable amplification de ce distique de Tibulle :

*Carmines purpurea est Nisi coma ; carmina ni sint,
ex umero Pelopis non nituisset ebur.*²

Il prend place dans un vibrant éloge de la poésie, dont Priape, relayé par le poète-amant, assure que les *pueri* devraient la préférer aux *aurea munera*, aux cadeaux substantiels. Le distique suivant le rattache au thème de l'immortalité que confèrent les vers : *Quem referent Musae, uiuet, dum...*, « Celui que les Muses chanteront vivra, tant que... etc. »³.

Le cheveu de Nisus est précisément mentionné dans le premier exemple de monstre que cite Nason, et ce au prix d'une contamination de deux légendes, l'une concernant Scylla, fille du roi de Mégare, qui par amour de Minos coupa le cheveu dont dépendait le salut de son père, l'autre se rapportant au monstre marin caché dans le détroit de Messine⁴. L'allusion aux

¹ J. C. McKeown, « Ovid *Amores* 3, 12 », in F. Cairns, *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 2, Liverpool, p. 163-177.

² Tibulle, I, 4, 63-64 : « C'est la poésie qui a donné à Nisus son cheveu de pourpre ; sans la poésie, l'ivoire n'aurait pas brillé sur l'épaule de Pélops. »

³ W. Stroh (1971, p. 115) interprète les exemples du cheveu de Nisus et de l'épaule de Pélops, étrangement peu adaptés au contexte de la séduction des *pueri*, comme une illustration de la capacité des vers à faire durer même l'incroyable.

⁴ Cet exemple hybride est un monstre au regard de la tradition. Ovide n'en est pas l'inventeur. On le rencontre chez Virgile (*Buc.*, VI, 74 sq) et chez Properce (IV, 4, 39 sq), à qui le *per nos* fait donc plaisamment allusion (McKeown, p. 169). La confusion de Persée et de Bellérophon au v. 24, dont McKeown se demande si elle est création ovidienne ou emprunt à une source hellénistique, l'ambiguïté du v. 40, qui peut s'interpréter comme une référence à Amphion ou à Orphée, donnent, avec l'*exemplum* qui ouvre le catalogue, une parfaite illustration des libertés que s'octroient les poètes.

vers de Tibulle est encore soulignée, dans le début de l'énumération des mensonges prodigieux qu'on doit aux poètes, par la reprise de l'anaphore *carmine... carmina* sous la forme d'une répétition insistante : *Per nos... Nos...* (v. 21 ; 23)¹. Les similitudes thématiques et structurelles confirment certainement l'intention qui préside au premier mouvement du poème : après avoir fait écho à Properce, Ovide poursuit allusivement l'ironique mise en perspective de la sollicitation indirecte.

En voici un autre signe. Le catalogue s'ouvrant sur une allusion à Tibulle – plus précisément au passage dont W. Stroh signale qu'il est sans doute le premier, dans l'élégie érotique romaine, à traiter le *topos* de l'immortalisation par les vers² –, la référence finale à Amphion rappelle cette élégie de Properce, où le poète-amant compare le charme que ses *uerba* exercent sur la foule des jeunes femmes aux effets de la lyre d'Orphée sur les fauves ou les cours d'eau déchaînés, de la musique d'Amphion sur les rochers du Cithéron, du chant de Polyphème sur la farouche Galatée³. Or Properce, dans la même déclaration, donne à la *puella* dont il aura célébré la beauté l'assurance que ses vers la rendront à tout jamais illustre : *Carmina erunt formae tot monumenta tuae*⁴.

Un dernier élément du catalogue, qui constitue une référence interne au recueil des *Amours*, achève de désigner la cible d'Ovide dans le poème III, 12. Aux vers 33-34, sont évoquées deux des trois héroïnes auxquelles Nason voulait adjoindre sa *puella*, quand il l'assurait, en I, 3, que ses vers la rendraient aussi célèbre que Io, Lédä ou Europe⁵. Il s'agit bien, au terme du recueil, de souligner les vices d'une stratégie de séduction que Nason, après ses modèles, a cru devoir adopter.

• *La vraisemblance, une norme de l'élégie érotique*

Tenter d'identifier quelles sources ont inspiré le catalogue de fables mythologiques, au moyen duquel Nason prétend convaincre ses lecteurs qu'ils lui ont accordé crédit inconsidérément, ne résout pas la question de son incongruité apparente dans la démonstration du poète-amant. Car la liste des exemples rapportés est singulièrement impropre à réfléchir les usages du genre élégiaque.

¹ Cf. W. Stroh (1971), p. 168 sq.

² *Ibid.*

³ Properce, III, 2, 3-10. On remarque, par les analogies qu'ils établissent, l'ironie dont Properce fait preuve dans le choix de ses exemples.

⁴ *Ibid.*, v. 18.

⁵ Cf. W. Stroh (1971), p. 169.

Dans un ouvrage récent, G. Bretzigheimer, intitule le chapitre qu'elle consacre à l'analyse du poème III, 12 : « *Verisimile* (am. 3. 12) – die Elegie, eine *imitatio naturae* »¹. Ce titre pointe un trait caractéristique du genre. Il est certain que la vraisemblance est de rigueur dans l'élegie. N'est-elle pas le chant inspiré non par Apollon, non par les Muses, mais par l'amour que le poète voue à une femme dont l'existence est donnée pour réelle ? L'artifice autobiographique contraint la *mimèsis* élégiaque, interdisant les représentations fabuleuses (cf. *Am.*, III, 6) et le recours aux effets surnaturels, dont les vers 21-40 offrent pourtant une abondante illustration. Que fait alors Ovide, en remémorant à ses lecteurs la diversité des formes nées de la *phantasia* poétique, dans un contexte étranger à ce type de représentations, sinon mettre ouvertement en question, au terme du recueil des *Amours*, le statut de la poésie élégiaque ? Assimilée aux récits dont les poètes épiques ou tragiques ont nourri leurs œuvres, elle se trouve par voie de conséquence dénoncée comme fiction. Mais, tandis que le pacte de lecture du poème épique ou tragique ne comporte pas l'adhésion au récit comme à un compte-rendu exact d'événements historiques – ces genres manifestent sans ambiguïté que « l'imagination créatrice des poètes [...] n'astreint pas ses productions à la fidélité de l'histoire » (v. 42) –, la *credulitas* que Nason reproche à son auditoire indique le pouvoir illusionniste de l'élegie. *Am.*, III, 12 semble bien faire le procès d'un art trompeur, capable de donner vie à ses créations au point que le lecteur s'y méprenne².

Pour caractériser l'élegie, nous pouvons recourir à la distinction traditionnellement établie entre trois espèces de narrations³, que Cicéron rappelle dans le *De inuentione* (I, 19, 27) : *fabula*, *historia*, *argumentum*⁴. La première, à quoi se rapportent les exemples du catalogue d'*Am.*, III, 12, n'est ni vraie ni vraisemblable (*in qua nec uerae nec uerisimiles res continentur*). L'orateur l'illustre en citant un vers de la *Médée* de Pacuvius, où il est justement question de *monstra*, de « grands serpents ailés attelés sous le joug ». La deuxième est le récit de faits véritables mais anciens (*gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota*). Les *Annales* d'Ennius en offrent un exemple. La troisième s'incarne dans l'*Andrienne* de Térence. Elle est définie comme fausse mais vraisemblable (*ficta res, quae tamen fieri potuit*). C'est à cette

¹ G. Bretzigheimer (2001), chapitre IV, p. 165-182.

² Cf. A. De Caro (2003), p. 156 : « *Ma la credulità dei lettori dipende proprio dalle strategie di realismo che il genere elegiaco assume come statuto.* »

³ Cette tripartition se trouve chez Asclépiade de Myrlaea. Voir G. Rispoli, *Lo spazio del verisimile. Il racconto, la storia e il mito*, Napoli, 1988.

⁴ De même Quintilien, *I.O.*, II, 4, 2, qui accole le terme *fabula* aux poèmes et tragédies, *argumentum* aux comédies.

catégorie que le poème III, 12 nous invite à rattacher l'élégie¹. Nous avons souvent signalé les ressemblances entre comédie et élégie. Il n'est pas surprenant de constater qu'elles appartiennent à la même espèce de narration. Nous pourrions ajouter avec McKeown que le procédé humoristique consistant à dénoncer le manque de perspicacité de l'auditoire, si original dans la pièce des *Amours*, est un procédé de la comédie, récurrent dans les parabases d'Aristophane ou les prologues de Térence².

Ainsi, étrangère aux fantaisies débridées de la *fabula*, dont les vers 21-40 donnent idée, mais néanmoins affranchie du strict respect de la vérité que réclame l'*historia*, l'élégie accomplit la mission de la poésie, telle que la définit Aristote : raconter ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire³. Elle opère dans le respect des prescriptions horatiennes, limitant sa liberté d'invention, sa *potestas audendi* (*A.P.*, 10), par souci de produire une imitation convaincante. Or c'est précisément de la qualité de cette imitation que naît le plaisir du lecteur. Horace en tire une loi poétique :

*Ficta uoluptatis causa sint proxima ueris.*⁴

La situation du poète-amant en III, 12 traduit ironiquement la possible conséquence de l'application de cette règle par l'auteur des *Amours*. Tandis que Nason constate le succès que connaît l'objet de ses louanges et déplore la sotte publicité que ses vers ont faite à Corinne, Ovide laisse entendre qu'il suffit d'un art mimétique maîtrisé pour doter une *puella* à l'existence aussi incertaine que celle de Lédä ou Europe d'une telle présence que la seule lecture des poèmes qui la célèbrent inspire le désir de la posséder⁵. Tels sont les effets de l'illusion que crée l'élégie érotique, fiction réaliste par les moyens qu'elle met en œuvre et, par ses thèmes, aphrodisiaque.

¹ G. Bretzighimer (p. 174) note l'emploi significatif du terme *argumentum* dans le discours de la Tragédie, en *Am.*, III, 1, 16, pour désigner la matière érotique traitée par Nason.

² J. C. McKeown (1979), p. 163 et n. 4, p. 174.

³ Cf. Aristote, *Poétique*, 1451 a 36-1451 b 10, où le philosophe différencie le poète et l'historien.

⁴ Horace, *A.P.*, 338 : « Que les fictions créées pour plaire demeurent tout près de la vérité ». Il liait déjà vraisemblance et justesse de l'imitation au plaisir du public aux vers 319-322.

Un passage de l'*Art d'aimer* (I, 217-228), qu'Ovide semble développer avec complaisance, manifeste indirectement que l'élégie souscrit à cette loi, plutôt qu'elle ne s'astreint à la *fides historica* : il s'agit pour le disciple de Nason de séduire une spectatrice, dans la foule qui regarde passer un cortège triomphal ; il satisfera la curiosité de la belle en commentant à haute voix ce que représentent les panneaux portés, qui sont les personnages qu'on voit défiler. Peu importe que ses connaissances soient imprécises. Voici le conseil que lui donne le *praeceptor amoris* (v. 227-228) : *et erunt quae nomina dicas, / si poteris, uere, si minus, apta tamen*, « ... et tu trouveras des noms à leur donner, exacts si tu peux, sinon, appropriés. »

⁵ On trouve une variante féminine de la réception des *Amours* en II, 17, 29-30. Une *puella* profite du mystère entretenu par l'emploi du pseudonyme Corinne pour usurper l'identité de l'héroïne ovidienne. Autre brouillage de la réalité et de la fiction, rendu possible par la vraisemblance d'une narration relevant de l'*argumentum*.

Rappelons que l'*Art d'aimer* prescrit aux séducteurs de développer ce pouvoir illusionniste et garantit sa capacité à ouvrir la voie de la *uoluptas*. Si le rôle d'amant est tenu dans le respect des règles de la vraisemblance, assure le *praeceptor amoris*, la femme sollicitée cédera à la caresse des mots¹. Quand elle soupçonnerait l'artifice, Nason l'invite à se montrer néanmoins complaisante, puisqu'il y a de fortes chances que l'imitateur se prenne à son propre jeu :

*Quo magis o ! faciles imitantibus este, puellae ;
Fiet amor uerus, qui modo falsus erat.*²

La pièce III, 12 des *Amours*, dans un tout autre contexte, figure en quelque sorte cette accession de la fiction à la réalité. L'enjeu est ici poétique. Sous l'apparence d'un jeu humoristique, la prise à partie de l'auditoire crédule traduit une conception du pouvoir suggestif de l'art que les œuvres de la maturité confirmeront chez Ovide³. Si les amours de Nason et de la tendre Corinne sont nées de son imagination, si elles ne sont que fantasmes au même titre que les fables évoquées dans le catalogue, ce poème laisse entendre que la *puella*, telle la créature de Pygmalion, s'est animée sous le ciseau de l'élégiaque, qu'elle est advenue à l'existence. Elle est, remarque P. Hardie⁴, *habenda* (v. 6) autant que *credenda*, ce qui la nantit d'une présence physique⁵ ; les mots se sont alourdis du poids de la vie. *Malueram uerbis pondus abesse meis*, « j'aurais préféré que mes mots soient sans force », gémit le poète-amant au vers 20, quand il réalise qu'il a, par ses éloges, dangereusement multiplié le nombre des admirateurs de sa maîtresse. Une telle mise en scène n'est-elle pas le fait d'un auteur suffisamment conscient et fier de son talent d'illusionniste, de l'*enargeia* de sa poésie, pour anticiper et orchestrer la reconnaissance de son art et les applaudissements du public⁶ ?

¹ Cf. *A.A.*, I, 437-438, 465, 609 ; II, 311, cités au chapitre précédent, p. 409 ; 418 sq.

² *A.A.*, I, 615-616 : « Aussi, jeunes beautés, montrez-vous indulgentes pour les apparences ; il deviendra réel, l'amour qui tout à l'heure était joué. »

³ Voir les travaux de G. Rosati (1983), P. Galand-Hallyn (1994) sur les *Métamorphoses*, de P. Hardie (2002) sur l'ensemble de l'œuvre.

⁴ (2002), p. 7.

⁵ *Habere*, dans le contexte d'*Am.*, III, 12, s'entend dans le sens attesté « avoir commerce avec une prostituée ». Cf. J. N. Adams (1982), p. 187.

⁶ G. Bretzigheimer (2001, p. 166-167) considère que les rivaux de Nason en III, 12 remplissent le même office de critiques internes que le chœur dans la tragédie, ou encore, dans les œuvres d'Homère, l'assistance appréciant la qualité d'une performance narrative réalisée par tel ou tel personnage. Leur introduction dans la trame fictionnelle sert l'autoglorification du poète (p. 169). Ils témoignent de la perfection de la *descriptio pulchritudinis* (p. 171).

Cette pratique réflexive, dans le contexte d'*Am.*, III, 12, évoque le « narcissisme congénital » dont a parlé P. Galand-Hallyn (1994, p. 19) à propos du genre épictétique. Mais elle témoigne plus généralement du narcissisme de la poésie ovidienne, pour reprendre l'expression par laquelle G. Rosati résume son caractère spéculaire, dans un article intitulé « *L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia* » (*MD* 2, 1979, p. 101-136). Le même auteur, toujours à propos du narcissisme ovidien, écrit dans son *Narciso e Pigmalione* (1983, p. 50) : « *Mentre il poeta denuncia la natura fittizia delle praestigiae, cui egli stesso ha saputo dar vita, il lettore è costretto a riconoscerne l'abilità ipnotica e a tributargli un applauso ammirato.* »

• *Les vacillements de l'illusion*

« Si les amours de Nason sont fictives... », écrivions-nous à l'instant. Non que nous en doutions, mais le poème III, 12 ne permet pas d'en décider. Car il n'est pas la dénonciation radicale de l'illusion poétique, qu'on pourrait croire à la lecture des vers 19-42. Le dernier distique :

*Et mea debuerat falso laudata uideri
Femina ; credulitas nunc mihi uestra nocet.*¹

confirme la situation initiale². Les lecteurs de Nason n'ont pas jugé son discours fictif, ils ont ajouté foi aux éloges décernés à la *puella*, et ils ont sans doute eu raison d'y croire puisque leur auteur a lieu de s'en plaindre. Le système modal du distique oppose à une condition non réalisée – devoir considérer la poésie de Nason comme mensongère – la réalité du désagrément qui en résulte pour le poète-amant (*nunc* peut s'interpréter dans le sens du grec *vûv* δέ, « mais en réalité »). Il faut donc que Corinne existe et que sa beauté ait été justement célébrée. Ce rétablissement de l'illusion après un développement qui menaçait de la détruire est caractéristique d'un genre foncièrement ironique, dont les productions répondent à la définition qu'Horus en donne dans la pièce liminaire du livre IV de Propertius, lorsqu'il assigne au poète l'élégie érotique, *fallax opus* (v. 135)³.

Nous avons dit que le développement sur les fictions poétiques, dans son incongruité même, se justifie en tant que ruse du poète-amant, visant à détourner de Corinne les prétendants que son renom a rassemblés. L'argument de Nason, dont la chute du poème découvre le caractère fallacieux, relève d'une pratique bien connue des amants ovidiens, celle de *uerba dare*. Avec le dernier distique, la cohérence et la vraisemblance diégétiques des *Amours* sont restaurées. Mais le lecteur externe peut-il demeurer imperméable au doute que le poète a volontairement semé dans son esprit ? La présupposition d'un récit autobiographique résiste-t-elle aux dénonciations insistantes du mensonge poétique ?

Répetons-le, il ne s'agit pas de nous interroger sur la réalité de Corinne. Ovide a varié les déclarations à ce sujet, sans apporter de réponse claire⁴. En vérité, la question est sans per-

¹ *Am.*, III, 12, 43-44 : « Aussi aurait-on dû tenir pour fausses mes louanges d'une femme. Mais voilà que vous me croyez, et cela fait mon malheur. »

² Le verbe *nocet* fait écho au *nocuerunt carmina semper* du vers 13. Il confirme Nason dans le rôle élégiaque d'amant malheureux.

³ Notons que le retour à la situation posée dans les premiers vers est nécessaire pour que soit saisie la contradiction de la topique de l'éloge dans l'élégie : ou on croit les poètes et ils risquent de perdre la *puella* qu'ils célèbrent, ou on ne les croit pas et ils perdent leur atout principal pour la séduire. Cf. W. Stroh, p. 168.

⁴ Comparons *Tr.*, II, 340 : *et falso moui pectus amore meum*, « et j'émus mon cœur d'une passion feinte », ou plus loin, v. 355 : *magna pars operum mendax et ficta meorum*, « mes œuvres, en grande partie mensonges et

tinence, du point de vue de la poétique. Il est plus utile de remarquer que l'ambiguïté délibérée du discours, preuve indiscutable de la *licentia* poétique, de l'autonomie de l'œuvre d'art par rapport au réel, apparaît comme un trait spécifique de l'élégie érotique romaine.

Le jeu déstabilisateur mené par Ovide en *Am.*, III, 12 n'est pas sans rappeler la conclusion du livre III de Properce. On se souvient que le poète-amant s'y venge des rigueurs de Cynthia en déclarant que les louanges qu'elle lui inspira étaient le fruit d'une illusion. Illusion évidemment imputée à la psychologie amoureuse. Voilà de quoi assurer jusqu'à son terme la cohérence diégétique du recueil. Néanmoins, la responsabilité que l'amant déçu attribue à son talent poétique dans la constitution d'une image idéalisée de Cynthia révèle incidemment au lecteur, qui en a durant trois livres éprouvé les effets, le pouvoir illusionniste des vers élégiaques. C'est cette même vérité poétique qu'Ovide, en introduisant en III, 12 une longue parenthèse explicitement métalittéraire, fait entrevoir aux lecteurs des *Amours*.

La conclusion du recueil réalise d'ailleurs un jeu beaucoup plus complexe que celui auquel s'était adonné Properce dans l'avant-dernière élégie du livre III. Il semble qu'une intention iconoclaste anime le poète et qu'après avoir préservé la logique du récit en III, 12, en confirmant la validité des louanges de Nason, il veuille en finir avec la confusion que le *je* de l'énonciation subjective entretient entre l'auteur concret, organisateur de l'artifice, et son homonyme au sein du récit élégiaque, le poète-amant, principalement asservi aux intérêts de sa passion amoureuse.

La réduction à l'absurde de la topique de la sollicitation indirecte, par où s'exprime l'impossibilité d'une conjugaison harmonieuse des deux fonctions du *je* élégiaque, à la fois poète et amant, n'est que la première étape d'une déconstruction qui se poursuit en III, 13. Cette pièce singulière a pour effet de bouleverser le protocole pragmatique sur lequel reposait la vraisemblance du recueil¹. Il n'est soudain plus question du poète Nason tel que nous le

fictions », dans un discours destiné à convaincre Auguste de l'injustice de l'accusation d'immoralité qui frappe Ovide, et *Tr.* IV, 10, témoignage « autobiographique », où le poète déclare de manière plus ambiguë (v. 59-60) : *mouerat ingenium, totam cantata per urbem, / nomine non uero dicta Corinna mihi*, « Celle qui enflamma mon génie et que je chantai par toute la Ville, je l'avais appelée du faux nom de Corinne. » Un distique d'*A.A.*, II (v. 639-40) n'exclut pas que l'élégie érotique soit véridique : *Nos etiam ueros parce profitemur amores / tectaque sunt solida mystica furta fide*. « Quant à nous, nous ne racontons qu'avec retenue nos amours, même réels, et une loyauté inébranlable protège le mystère de nos liaisons. »

¹ Nous recourons ici au concept de vraisemblance pragmatique, défini par C. Cavillac, in « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* 101, 1995, p. 23-46, et appliqué à la littérature latine par A. Deremetz, dans une conférence intitulée « Tradition, vraisemblance et autorité fictionnelle », prononcée à l'occasion du colloque « La tradition dans la poésie latine. Sources, modèles et intertextualité », organisé par l'université de Lille III les 20-21 septembre 2002. L'article est actuellement consultable dans la revue électronique Dictynna, sur le site de l'université.

connaissions, chante de sa *nequitia* par choix autant que par contrainte. Celui qui parle relate, à la manière de Callimaque, une fête rituelle célébrée en l'honneur de Junon, fête à laquelle il dit avoir assisté en compagnie de sa femme (*coniunx*, v. 1), dans la cité de Faléries, dont celle-ci est originaire. La description détaillée du sanctuaire et de la cérémonie présente les mêmes qualités d'*enargeia* qui ont conféré à la puella précédemment chantée la présence physique dont certains lecteurs ont pu être dupes. Mais de Corinne et de la passion exclusive que Nason lui vouait, il ne subsiste pas le moindre souvenir dans cette pièce de poésie savante, où s'annonce l'inspiration des *Fastes*. Qui voudrait réduire l'élégie romaine à la *materia* érotique trouve ici une veine nouvelle, du reste bien représentée dans le recueil de Tibulle et, plus encore, au livre IV de Properce, où elle dispute la première place à la thématique amoureuse. De la même façon que la description du portique d'Apollon, dans l'élégie II, 31 de Properce, le poème occupe dans l'économie de l'*opus* ovidien le temps d'une *mora*, ici, une pause précédant la conclusion. Celle-ci est introduite en ces termes :

*Grande morae pretium ritus cognoscere, quamuis
Difficilis cliuis huc uia praebet iter.*¹

L'arrêt, le chemin escarpé sont des éléments figuratifs amplement justifiés dans la représentation d'une visite au sanctuaire de Junon des Falisques. Nous venons pourtant de suggérer également un sens métapoétique du terme *mora*, que la rupture du protocole pragmatique rend pertinent. Quant à la *difficilis cliuis uia*, aussi bien qu'au site², elle est susceptible de s'appliquer à la topographie imaginaire du domaine poétique. Sur la « carte des genres », elle indique l'accès à plus haute poésie, si le vers d'Ovide fait allusion à l'image familière qu'illustre par exemple ce distique de Properce, en introduction d'une performance poétique équivalente à celle d'*Am.*, III, 13 :

*Magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria uires :
non iuuat e facili lecta corona iugo.*³

La vraisemblance pragmatique repose sur la justification de la performance narrative. Elle concerne, écrit C. Cavillac (p. 24), « la fictivité de l'acte de narration : mode d'information du narrateur, circonstances de l'énonciation ». C'est elle qui fonde principalement « l'autorité fictionnelle, avant tout comprise comme autorité de la voix narrative » (p. 25). Dans l'élégie, les conditions pragmatiques de la véridiction sont évidemment assurées par l'artifice autobiographique, le poète prétendant relater ses propres expériences amoureuses.

¹ *Am.*, III, 13, 5-6 : « Il valait largement la peine de s'arrêter pour découvrir ces rites, malgré le chemin en pente, difficile, qui y donne accès. »

² Il s'agit d'un sanctuaire bien attesté de Junon Curritis, situé au sommet de Falerii Veteres. Cf. H. Le Bonniec (1980), p. 233-244.

³ Properce, IV, 10, 3-4 : « Difficile est la route que je gravis, mais la gloire me donne des forces. Il n'y a aucun plaisir à cueillir une couronne sur une hauteur d'accès facile. » Cette déclaration introduit à un poème étiologique consacré à Jupiter Férétrien. Voir p. 257.

Après une brève excursion dans le « genre » étiologique, l'élégie 14 opère un retour à l'univers du badinage amoureux. Nous avons longuement commenté ce poème au chapitre précédent, comme étant une parfaite illustration de la propension des amants à *sibi uerba dare*, c'est-à-dire à entretenir complaisamment leur illusion à grand renfort de mensonges. Qu'en dire de plus, dans la perspective qui est désormais la nôtre, sinon qu'il offre une sorte de mise en abîme du « pacte d'illusion consentie »¹ d'où procède le plaisir du lecteur ? S'agit-il à nouveau d'une critique de la naïveté qui en aurait conduit plus d'un à désirer Corinne ? Certainement pas, puisque Nason se sait et se veut abusé². Ne sommes-nous pas plutôt invités à négliger les déclarations intempestives et les ruptures de contrat qui ont compromis notre adhésion à la fiction des amours de Nason, pour apporter sciemment la contribution de notre « crédulité » au succès du *lusus* ovidien, tout comme l'amant connaît les infidélités de sa maîtresse, mais promet d'accueillir avec bienveillance les dénégations qu'elle opposera à ce douloureux savoir ? Par l'exemple de Nason, désormais limité au statut d'amant³, Ovide nous incite à remplir au mieux notre rôle de récepteurs. Il réclame un lecteur qui ait l'intelligence du jeu et qui s'en fasse complice, un lecteur qui sache apprécier le discours nécessairement trompeur de la représentation élégiaque, savourer en connaissance de cause la relation de séduction que l'œuvre établit avec son public⁴.

Dans l'apparent désordre de leur succession, les pièces III, 12, 13, 14 des *Amours*, qui conduisent au terme du premier ouvrage que le poète héritier d'un genre ait composé, démontrent qu'écrire l'élégie, telle que les recueils de Tibulle ou Propertius l'ont pratiquée, n'est pas autre chose que *uerba dare*. *Da populo, da uerba mihi...* La mise en jeu subversive de l'illusion poétique manifeste exemplairement le trait distinctif de cette poésie sur lequel nous avons fondé notre étude : son aptitude à conjoindre spéculation critique et créativité fabulatrice. Poésie ludique, poésie trompeuse, elle ne cesse de dévoiler sa nature fictionnelle (sans

¹ Voir C. Cavillac (1995), p. 24.

² De même en II, 11, 53-54, il affirmait qu'il accueillerait, pour favoriser son plaisir, tous les récits de Corinne comme des vérités, fussent-ils pure imagination.

³ Il n'est plus question de l'activité poétique de Nason en III, 14. L'articulation poète-amant semble bien avoir été démantelée après la déception de III, 12. Il est remarquable que Corinne ne soit pas même évoquée en III, 15 (elle ne l'était pas non plus dans l'envoi du livre I). L'ultime relation dont les *Amours* nous entretennent est celle qui unit l'auteur à l'œuvre qu'il a produite et qui lui survivra.

⁴ À propos du *Quichotte* de Cervantès, C. Cavillac écrit (p. 34) que, dans le prologue de 1605, « le romancier s'adresse expressément à un lecteur qui a "[son] âme en [son] corps », à un lecteur lucide sur son désir, apte à s'interroger sur la source, la nature et le sens du divertissement qu'il prend – l'« âme » de la lecture romanesque n'étant autre que la conscience d'illusion ». La formule peut être calquée pour définir la signification du finale des *Amours*. Ovide y enseigne que l'âme de la lecture élégiaque ne doit être autre que la conscience d'illusion.

toutefois compromettre absolument la vraisemblance diégétique) et, par là même, elle revendique fièrement sa dimension esthétique¹.

¹ P. Veyne écrivait (1983, p. 52-53) : « Démentir sa propre fiction n'est pas ressusciter la réalité ; c'est créer un vide d'affirmation, ce qui est plus esthétique. » Le caractère ludique et l'indifférence à la vérité qui caractérisent l'art élégiaque ont été amplement soulignés par les critiques. Les travaux d'A. Deremetz (1995) définissent ainsi le *fallax opus*, en opposition avec l'épopée, « concernée par la révélation des vérités de l'histoire » (voir en particulier p. 154 ; 267-269 ; 325-328).

Quant à l'exhibitionnisme ou « narcissisme », à la plaisante mise en péril de l'illusion référentielle, que pratique le genre élégiaque, ils sont reconnus comme étant un héritage du maniérisme alexandrin (cf. P. Veyne, chap. II, III). Il est certain que la volonté systématique de dénuder les conventions de l'élégie, affichée par Ovide dans le recueil des *Amours*, y fait régner l'insincérité et triompher le maniérisme. G. Rosati (1983, p. 43) évoque pour sa part l'art baroque à propos du procédé mis en œuvre en *Am.*, III, 12, qui consiste à dissiper le mirage après l'avoir favorisé.

On a donc affaire, avec Ovide, à une esthétique maniériste ou baroque. H. Bardon appliquait déjà la notion de baroque à ses œuvres en 1958, in *Ovidiana*, p. 75-100. J. Fabre-Serris (1995a) la rapporte au contexte des arts décoratifs, lorsqu'elle rappelle, pour éclairer les implications esthétiques et idéologiques de la tapisserie d'Arachné décrite en *Mét.*, VI, la mode « baroque » de l'art décoratif néo-attique en faveur à Rome dans les années 30 av. J.-C (p. 306), ainsi que le « baroque » tardo-hellénistique, dont l'art néo-attique apparaît comme une variante (p. 321). À propos de l'esthétique néo-attique, elle signale, entre autres traits, un goût marqué pour les *monstra*, que le poème III, 12 des *Amours* accueille si complaisamment dans son catalogue. L'art tardo-hellénistique manifeste, quant à lui, un souci de réalisme et une volonté de produire l'illusion de la vie également remarquables dans la tapisserie d'Arachné (p. 307). Comme G. Rosati (1983, p. 80 sqq.), J. Fabre repère dans les *Métamorphoses* l'exaltation de l'autonomie et de la réussite esthétique du domaine du *fictum* (p. 323). L'épisode de Pygmalion, où cette conception de l'art s'illustre exemplairement, témoigne encore de la présence du désir à l'origine de la création autant que dans l'effet qu'elle produit (p. 324). L'étude que P. Galand-Hallyn consacre aux *Métamorphoses* (1994, ch. III) vise à mettre en évidence « l'hybridité » d'une esthétique associant la *mimēsis* et la *phantasia* et se situant ainsi entre le classicisme, qui prend la nature pour seul paradigme de la perfection, et le maniérisme, qui crée l'illusion puis l'exhibe. Ces réflexions, bien qu'elles soient principalement inspirées par le discours et la manière d'Ovide dans son œuvre en hexamètres dactyliques, apportent néanmoins un complément utile pour apprécier, relativement à l'esthétique, la portée du message complexe que le poète des *Amours* a délivrée à travers la fiction de l'élégie III, 12.

CONCLUSION

Il est temps de rassembler les observations que nous avons accumulées en examinant les œuvres d'Ovide consacrées à l'amour et composées dans le mètre élégiaque. Nous avons entrepris notre étude avec l'ambition de révéler un art poétique traversant le corpus érotique ovidien, dans la diversité de ses formes : élégie « subjective » du recueil des *Amours*, prolongeant la tradition d'un énonciateur poète et amant qui partage l'identité de l'auteur ; enseignement érotique adressé au vaste public des lecteurs et lectrices, dans l'*Art d'aimer*, les *Remèdes à l'amour* et le prologue du *De medicamine faciei femineae* ; collection d'élégies « objectives » opérant un retour à la poésie d'amour alexandrine, avec les *Héroïdes*, lettres fictives attribuées à des personnages féminins du répertoire tragique ou épique, dont la réécriture élégiaque concentre le destin originel en une expression pathétique de la passion qui les meut ; échange épistolaire des *Héroïdes* doubles, enfin, où s'esquisse un dialogue amoureux jusqu'alors étranger à l'élégie. La lecture méthodique à laquelle nous avons soumis ces textes a-t-elle satisfait notre attente ?

Une première question doit évidemment trouver réponse, avant de parler d'un « art poétique », dont nous savons qu'il ne peut être que disséminé dans les œuvres d'Ovide et, le plus souvent, crypté, puisque le poète n'a publié, au sujet de l'élégie, aucun écrit théorique qui soit comparable à l'épître aux Pisons : il s'agit de savoir si notre lecture a fait la preuve d'une poétique commune aux ouvrages érotiques d'Ovide ; une poétique résolvant leurs particularités indiscutables dans l'appartenance à un même genre, que les anciens nommaient *elegeia* et nous-mêmes, avec le recul de l'histoire, élégie érotique romaine.

En effet, à la question de la poétique ovidienne, nous avons voulu répondre en termes de description générique. Pour cela, loin de nous contenir dans une lecture interne du corpus, nous avons exécuté un va-et-vient constant entre les écrits érotiques d'Ovide et les recueils d'élégies des prédécesseurs qu'il se désigne, Tibulle et Propertius, à défaut de Gallus. Cette

approche, suffisamment encouragée par la fameuse déclaration des *Tristes*, où s'exprime la reconnaissance des relations hypertextuelles¹ qui unissent l'œuvre élégiaque d'Ovide à celles de ses devanciers, nous a conduite à adopter une méthode d'analyse fournie par les théoriciens du genre. Ces derniers ont reconnu l'existence d'« un certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles *relativement constantes et transhistoriques* » constituant « la réserve de virtualités génériques » dans laquelle l'évolution du champ littéraire fait son choix². Ce sont ces critères généraux que nous avons retenus, observant successivement dans les œuvres érotiques d'Ovide, par comparaison avec les pratiques de Tibulle et de Propertius, la mise en œuvre d'éléments thématiques constitutifs de la « fiction » élégiaque, puis les choix modaux et formels, relevant quant à eux de la « diction » élégiaque. Nous insistons sur le fait que notre principe de recherche tendait à substituer au point de vue de la généricité lectoriale, qui opère des classifications rétrospectives en se fondant sur des ressemblances causalement indéterminées, celui de la généricité auctoriale³. Autrement dit, nous nous sommes efforcée de repérer l'ensemble des traits répétitifs qu'Ovide, lecteur de Gallus, de Tibulle et de Propertius, a distingués comme identificatoires de la poésie qu'ils avaient élaborée, et traités en normes génériques pour créer à son tour une poésie érotique élégiaque, tantôt respectant fidèlement l'usage, tantôt le détournant ou feignant de le transgresser. C'est sur l'appropriation par notre poète de « conventions de tradition » (tradition circonscrite dans le continuum défini en *Tr.*, IV, 10, 53) et sur la productivité textuelle d'une telle opération que nous avons voulu concentrer notre attention.

La cohérence du corpus élégiaque latin aux trois niveaux dont nous avons rappelé la pertinence pour la définition générique nous semble suffisamment établie. Même matériau érotique ; même fictionalisation de l'expérience poétique, en articulation avec l'aventure amoureuse, entraînant une abondante thématization de questions métapoétiques comme celles de la pragmatique du genre (quelle est la visée communicationnelle du *carmen* élégiaque ?), ou encore de la position spécifique de l'élégie par rapport aux genres nobles, principalement l'épopée ; importantes convergences idéologiques justifiant le choix de vie du protagoniste, poète et amant. Tels sont les principaux traits thématiques qui le caractérisent. Les œuvres d'Ovide les modulent, y compris le recueil innovateur des *Héroïdes*⁴, où leur traitement

¹ Cf. G. Genette (1982).

² G. Genette (1986), p. 154.

³ Cette distinction est clairement exposée dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, Paris, 1995.

⁴ Cf. A. Schiesaro (2002), p. 72 : « *The whole of the Heroides stands as a (serial) remake of the elegiac experience of Catullus and Tibullus, of Propertius and even Ovid himself.* »

s'effectue au prix d'une triple opération : l'adaptation du matériau mythologique à des considérations idéologiques modernes (il en résulte une plaisante romanisation du monde de la Fable sous la plume du poète) ; la transposition du discours au féminin, dans les *Héroïdes* simples et trois des *Héroïdes* doubles¹ ; la transformation de la pratique scripturale du protagoniste, simple épistolier et non plus poète, à l'exception du personnage historique de Sappho, dans la lettre XV. Notons que la représentation de héros écrivant permet encore, bien que dans une moindre mesure, la mise en abîme de la création littéraire qu'avait instaurée la fiction du poète-amant.

Quant aux modalités de l'énonciation élégiaque, elles ont connu diverses modulations dans les écrits érotiques ovidiens. Sous la forme privilégiée par les prédécesseurs du poète, l'élégie disperse son contenu narratif (en tant qu'elle relate une histoire d'amour) dans une collection de discours adressés. La dominante illocutoire de ces performances oratoires varie selon que leur destinataire est un personnage impliqué comme acteur dans la fiction érotique ou le narrataire désigné de la confidence amoureuse, c'est-à-dire le plus souvent, ainsi que l'autorise le statut du poète-amant, le lecteur lui-même, directement pris à témoin. La communication interne à la fiction vise à la conquête de l'objet d'amour, par la prière, la plainte, la menace, l'exhortation, l'éloge, le blâme et tout autre moyen de persuasion. Elle inscrit la rhétorique au cœur de la poétique. La communication à l'adresse du lecteur privilégie l'intention didactique (l'*erotodidaxis*). Ces actes de langage, régis par la fonction érotique ou par la fonction poétique, définissent le cadre pragmatique de l'élégie.

L'énonciation subjective apparaît comme un trait déterminant du genre. Ovide l'a certainement perçue comme telle. Proche de ses modèles dans le recueil des *Amours*, il y a reproduit la dualité des actes de langage liée au statut du poète-amant. Les *Héroïdes* enregistrent la disparition de ce locuteur caractéristique, mais elles respectent le principe d'une énonciation à la première personne en donnant la parole aux amants de la Fable, effectuant ainsi « un extraordinaire dévoilement des sentiments intimes » de personnages dont l'expression est en général plus contrainte dans le genre qui leur a donné vie². Les traités didactiques réintroduisent le *je* du poète-amant. Assumant désormais la charge de *magister amoris*, il destine son

¹ G. Rosati (1992) a bien montré comment l'élégie au féminin, loin de se contenter de récupérations occasionnelles, non seulement accueille les thèmes, motifs, images, stylèmes, etc. de l'élégie subjective, mais encore, en attribuant aux femmes la défense des valeurs de l'amour, accède à une cohérence idéologique qui faisait défaut à l'élégie masculine. Sur l'adaptation du thème du *servitium amoris* à l'univers des *Héroïdes*, voir P. Murgatroyd (1981), p. 602 sq.

² L'expression est de J.-C. Jolivet (1994, p. 245). Employée à propos de Déjanire, qui se suicide sans un mot dans la tragédie de Sophocle, elle demeure pertinente pour la plupart des scripteurs des *Héroïdes*.

enseignement au public de l'élégie. Ces œuvres, par lesquelles Ovide se distingue de ses modèles, trahissent moins les usages énonciatifs élégiaques qu'elles ne spécialisent les fonctions du discours. Leur conception procède de l'exploitation de potentialités du genre qu'indiquaient certaines expérimentations des premiers élégiaques. Elles réalisent, par systématisation, l'amplification d'éléments qui demeuraient isolés ou épars dans le corpus existant¹.

Les déterminations formelles, en dehors du mètre qui donne son nom au genre et de figures du discours liées au mode d'énonciation, relèvent principalement d'une esthétique que l'élégie augustéenne a partagée avec bon nombre d'expressions littéraires, étant donné l'influence exercée sur les poètes de l'époque par la doctrine callimaquéenne. Il est évident qu'Ovide a souscrit à l'idéal du *poeta doctus*, ciselant ses vers et pratiquant une écriture élégante et subtile, apte à charmer auditeurs et auditrices. Il est indéniable que la ποικιλία, le goût de la bigarrure, que le maniérisme alexandrin, dont P. Veyne a reconnu la présence dans les œuvres de ses prédécesseurs, marquent son discours. On peut, en revanche, s'interroger sur son respect de l'impératif de brièveté auquel l'élégie paraît attachée. Si les *Amours* offrent une suite de pièces courtes à la manière des recueils de Tibulle et de Propertius, l'expansion rhétorique que le poète donne volontiers à ses compositions peut conduire, selon le cadre pragmatique dans lequel elles s'inscrivent, à un allongement sensible des poèmes. Tel est le cas de certaines *Héroïdes*. Cependant, la réduction du matériau épique ou tragique originel dans un développement rarement supérieur à deux cents vers illustre et confirme la réputation de brièveté du genre élégiaque. Les traités didactiques constituent un cas plus problématique. Ce sont des poèmes d'un seul tenant, d'une longueur nettement plus importante (environ huit cents vers pour chacun des trois livres de l'*Art d'aimer* ainsi que pour les *Remèdes à l'amour*). L'expansion extraordinaire que le discours élégiaque y connaît rend compte de la nature hybride de ces œuvres, dont on a souvent souligné le caractère parodique. Elles sont nées de l'adaptation humoristique au genre didactique non seulement du matériau thématique de l'élégie, mais, par surcroît, de son mètre, substitué pour l'occasion au traditionnel hexamètre². Cette expérience est la manifestation d'une inclination à mélanger les genres, que le poète a développée au cours de sa carrière³. En vertu de la présence insistante d'un élément

¹ Cf. J. A. Barsby (1978), p. 20 ; G. B. Conte (1991), p. 67 sq. ; S. Harrison (2002), p. 83.

² Cf. G. B. Conte (1991), p. 72 : « quell'elemento che per la codificazione letteraria classica (e per il suo sistema di attese) era non solo distintivo ma costituzionalmente primario ».

³ Voir l'analyse de son évolution d'œuvre en œuvre par S. Harrison (2002). La notion de mélange des genres est souvent convoquée par les commentateurs pour rendre compte des expérimentations littéraires d'Ovide. Elle a été longtemps appliquée au recueil des *Héroïdes*, où l'on soulignait les influences conjuguées de la rhétorique,

d'*erotodidaxis* dans l'élégie érotique romaine, elle nous paraît opérer une subversion du genre didactique plutôt qu'une transgression des conventions élégiaques, dont le traité fait du reste sa matière¹.

À la croisée des différents niveaux, thématique, modal et formel, se définit la tonalité d'un genre. L'élégie se représente comme un genre ludique. Elle se différencie des genres graves par sa légèreté, son ironie. Elle ne prétend pas être autre chose qu'un badinage. Dans ce domaine, on ne peut douter qu'Ovide ait été plus explicite que ses prédécesseurs. Les vers de Tibulle ont pu créer l'image d'un être tendre et bucolique, ceux de Propertius lui ont bâti une réputation d'amant fidèle et de poète passionné. À Ovide demeure accolée l'image d'un poète malicieux. Il n'a pas permis à ses lecteurs d'adhérer à la fiction autobiographique des *Amours*. Son humour par trop voyant lui a valu quelques jugements sévères, dans les époques où l'on croyait connaître l'homme par ses œuvres. Aujourd'hui, il n'est plus question de déplorer son insincérité. Ce qui transparaît derrière l'apparente désinvolture satisfait le goût moderne des pratiques réflexives en matière d'art. L'ironie décelable dans les écrits érotiques d'Ovide, y compris les *Héroïdes*, où l'énonciation revêt pourtant une couleur pathétique, est la marque de l'auto-conscience littéraire². Elle révèle la présence d'un discours métapoétique que le grincement qu'elle suscite invite à interpréter.

L'attitude de locution que nous évoquons n'est d'ailleurs pas apparue dans l'élégie augustéenne avec son dernier représentant. Nous avons relevé dans les confidences de l'élégant Tibulle un humour indiscutable, qui a plus d'une fois directement inspiré les fantaisies d'Ovide. Cet humour assurait une distance propice à la réflexivité. Quant au fougueux Propertius, il n'est certes pas anodin qu'il soit l'auteur de l'expression *fallax opus*, dont le sens ambigu s'éclaire par la reconnaissance de l'ironie inhérente au genre élégiaque. Aujourd'hui débarrassée des préjugés romantiques, la lecture que nous faisons de ces auteurs en repère sans réticence la présence dans leurs œuvres et ne distingue plus autant entre Ovide et ses

de l'épistolographie, du monologue tragique, de l'épopée, de l'élégie. (Voir à ce sujet l'article de P. Steinmetz, 1987.) La critique moderne tend néanmoins (comme nous l'avons fait nous-même) à reconnaître dans cette œuvre l'empreinte dominante de l'élégie, un genre assez souple pour tout absorber. Mais la notion de mélange des genres est assurément pertinente dans le cas des *Métamorphoses*. Voir la belle étude d'I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide* (2001).

¹ Cf. G. B. Conte (1991), p. 73 : « la didascalica ovidiana si presenta come un'arte che lavora su materiali che hanno la "realta" delle cose letterarie : non su amanti reali, dunque, e sulle loro strategie quotidiane, ma su quelli che erano raffigurati nelle elegie di Propertius, Tibullo, Ovidio stesso. » Nous allons revenir sur ce point, essentiel dans la perspective que nous avons adoptée.

² G. B. Conte (*ibid.*, p. 66) définit l'ironie ovidienne comme « l'indizio di una consapevolezza critica che dal di fuori " assiste " alla formazione del testo e ne disvela le pratiche implicite ».

prédécesseurs¹. Il n'en reste pas moins que notre poète est un imitateur de la seconde génération. Les premiers s'inspiraient de la littérature grecque et puisaient dans l'œuvre d'un pionnier, Catulle, pour inventer une poésie érotique élégiaque². Entre Ovide et les Grecs ou Catulle se sont interposées les adaptations de ses devanciers. Elles constituent pour lui une référence primordiale, qu'il ne cessera de détailler et de mettre en jeu dans sa propre production érotique. C'est à cette réflexion de second degré que nous songions quand nous suggérions l'inscription d'un art poétique, d'une recette de l'élégie dans les écrits érotiques d'Ovide.

Notre investigation a si largement confirmé l'intérêt du poète pour les questions génériques et sa propension à les thématiser, que nous n'hésitons plus aujourd'hui à les regarder comme la motivation première de son inspiration, le véritable enjeu de sa production érotique³. Le triptyque fondateur des *Amours* fonctionne comme un puissant révélateur du type d'alliance qu'Ovide, en entrant dans la carrière élégiaque, a choisi de passer avec un genre qu'il ne reniera jamais⁴. L'aimable contestation dont s'accompagne la soumission au joug de l'amour, métaphore des contraintes génériques, donne le ton de la création ovidienne. Elle sera à la fois narcissique, mise en scène d'elle-même, et critique, mise en jeu et remise en cause des règles qui gouvernent, au sein de l'élégie, la composition poétique et la communication littéraire.

Deux procédés corrélés contribuent à l'élaboration d'un art poétique en acte dans les œuvres de fiction et dans les poèmes didactiques. Non seulement ces textes témoignent d'un souci constant d'illustrer les éléments constitutifs du genre qu'ils exemplifient. Mais ils sont

¹ G. B. Conte (*ibid.*, p. 65) souligne cependant la différence qui existe entre une « conscience « archéologique » interne à la dialectique élégiaque (*pathos / lusus*) », qui s'exprime dans le poésie de Propertius (et Tibulle), et la forme qu'elle prend dans les *Amours*, où elle est devenue « *consapevolezza totale del codice elegiaco stesso, rinuncia ad un'espressione efficace di pathos.* »

² R. Tarant (2002, p. 14) résume la formule qui donna naissance à l'élégie érotique subjective à la combinaison d'éléments conventionnels de la Nouvelle Comédie et de l'épigramme hellénistique avec le sérieux que la poésie de Catulle met dans l'expression des émotions (*emotional seriousness*).

³ Il nous semble qu'on ne peut guère le contester s'agissant des *Amours*, de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour*. Le ton y traduit un refus du *pathos*, le lyrisme amoureux y est cyniquement intégré dans un système de séduction soigneusement adapté aux normes élégiaques. On peut en revanche lire les *Héroïdes* simples ou la correspondance de Léandre et Héro – car celles de Pâris et Hélène ou d'Acontius et Cydippe portent la marque d'une ironie aussi manifeste que dans les *Amours* ou les traités didactiques – en se laissant toucher par l'expression des sentiments. Faut-il alors considérer que leur composition fut d'abord soumise à une volonté mimétique (peindre la souffrance amoureuse) et que sa traduction en termes élégiaques n'est rien de plus que l'application des contraintes du genre ? Ou doit-on penser que la transposition générique que ces lettres opèrent demeure, sous une forme plus discrète, le véritable sujet du discours ? Notre étude, après bien d'autres, a souligné dans ces textes un grand nombre d'éléments réflexifs. Nous ne pouvons douter qu'Ovide continue d'y thématiser sa réflexion sur les genres. La formule, cependant, diffère de celle qui a présidé à la composition de la fiction des *Amours*. L'attitude du poète demeure résolument ludique. Elle transparait dans la mémoire littéraire dont il a pourvu les acteurs qu'il met en scène. Mais il sait aussi, et le lecteur lui en est reconnaissant, donner à leur discours l'accent de la passion.

⁴ Dans les œuvres d'exil, il se définit encore comme un *tenerorum lusor amorum*.

encore susceptibles d'intégrer dans leur trame un scénario ou une procédure communicationnelle qui permette d'ajouter au programme « descriptif » un volant « prescriptif » ; ce stratagème pragmatique assure la complète transposition d'un discours comparable à une *ars poetica* dans le matériau thématique de l'érotique élégiaque.

Pour ce qui concerne la description, l'inventaire des traits caractéristiques du genre, les *Amours* illustrent la forme la plus subversive de la méthode développée par Ovide. Au lieu de reprendre la composition savante et lâche des élégies de Tibulle ou de Propertius, où le jeu des apostrophes et la libre circulation d'un motif à l'autre miment le désordre d'une énonciation passionnée en même temps qu'ils participent d'une esthétique, le poète sélectionne pour fabriquer une élégie un élément particulier du code générique, qu'il place sous le regard grossissant d'une manière de loupe. Ainsi explore-t-il tour à tour les thèmes de la muse élégiaque (I, 3 ; II, 17) et des conflits d'inspiration (I, 1 ; II, 1 ; 18 ; III, 1), de la *militia amoris* (I, 9 et II, 12), de la maladie (II, 13 et 14), du *furor* (I, 7), de la jalousie (II, 5), de la vénalité féminine (I, 10 ; III, 8), de la perfidie (III, 3) et de la coquetterie de la *puella* (I, 14), etc. Plusieurs élégies réalisent une énonciation typique déjà inscrite par les prédécesseurs d'Ovide dans le champ de la rhétorique élégiaque. Tel est le cas du *paraklausithyron* d'I, 6, du *propemptikon* de II, 11, des *epikedia* de II, 6 et III, 9, des tentatives de *renuntiatio amoris* en II, 9 et III, 11 ; ajoutons-y le *kletikon*, qui bénéficie en I, 13 d'un développement inédit dans la poésie élégiaque¹. Les diverses situations évoquées dans les *Amours* permettent d'illustrer avec ostentation toutes les expressions du discours élégiaque, plaintes, querelles, prières, serments (mensongers), vœux de guérison ou de bon voyage, éloge de la *puella*, etc. L'univers des *res* et des *uerba*, autrement dit l'*inuentio* et l'*elocutio* propres au genre de l'élégie érotique, est ainsi découvert au lecteur, en une sorte de diaporama, qui tout en donnant une image fidèle, et aussi plus lisible, produit néanmoins une impression de fausseté, par la déformation qu'imprime à la vision d'ensemble l'attention excessive accordée aux détails qui le constituent, aux mécanismes qui le régissent. Il résulte du fait d'isoler et de grossir chacun des éléments thématiques, chacun des procédés rhétoriques caractéristiques de l'élégie, une remarquable dislocation du système, qui, dans sa globalité, devait sa cohérence à la construction efficace d'un simulacre autobiographique, auquel le *pathos* donnait les accents de la sincérité. Dans les *Amours*, le *pathos*

¹ Tous ces termes correspondent à des types de discours bien répertoriés dans la poésie grecque et latine, que F. Cairns (1972) a étudiés sous le nom de « genres ».

cesse d'être un gage d'authenticité de la confession du poète-amant. Il est au contraire exhibé comme l'un des éléments du code, « un signe du langage élégiaque »¹.

Une telle mise en œuvre de la matière élégiaque, une telle exhibition des conventions du genre ressemblent à une entreprise de démolition. C'est ainsi que les *Amours* sont lus le plus souvent comme un exercice irrévérencieux, une parodie si corrosive qu'elle a épuisé le genre, réduit au silence la *persona* du poète-amant et contraint l'expression subjective à emprunter d'autres voies. Nous citerons quelques commentaires critiques, parmi les plus récents. Tous témoignent des interrogations que le positionnement d'Ovide suscite chez ses lecteurs.

Deux auteurs ont étudié les *Amours* dans une optique voisine de la nôtre. G. Bretzigheimer² fonde le principe d'une lecture métapoétique sur la dualité du je élégiaque, qui assume tout à la fois le rôle d'amant et de poète et dont le discours inclut par conséquent une « *Poetik in der Erotik* ». L'auteur recherche donc, dans le tissu des élégies et la structure de l'œuvre, une définition, plus ou moins explicite, des principes esthétiques qui en régissent la production et la réception. Cette analyse détaillée souligne l'ironie ovidienne mais ne la rapporte pas systématiquement à une théorie de l'élégie. Une étude d'A. De Caro³ met l'accent sur le traitement de la persuasion élégiaque dans les *Amours*. L'auteur passe en revue l'ensemble des élégies du recueil, regroupées selon leur contenu thématique et leur visée communicationnelle. Il y perçoit la démonstration humoristique de l'invalidité du discours amoureux, tel que l'élégie subjective de Tibulle et de Propertius l'a illustré en en fixant les règles. Ovide se livre à ce qu'il nomme la *kenosis* des lieux communs de l'élégie. Il démolit méthodiquement le système de persuasion instauré dans les recueils de ses prédécesseurs et tend à lui substituer la simulation, qui oriente l'élégie traditionnelle vers l'*ars amatoria*.

Notre recherche, tout en développant les mêmes analyses, se démarque des travaux cités dans la mesure où, considérant les *Amours* dans l'ensemble du corpus érotique d'Ovide, nous avons vu dans la posture ironique et réflexive que le poète adopte dans son premier recueil une disposition à la théorie, qui le conduit à sacrifier l'illusion autobiographique – et donc à refuser l'illustration des normes génériques par leur actualisation dans une fiction vraisemblable – au profit d'une exposition « pédagogique » de ces normes. À ce titre, il est certain que les *Amours* annoncent l'*Art d'aimer*.

D'autres commentateurs ont étudié les *Amours* en relation avec la carrière littéraire d'Ovide et mis en avant le refus du poète de s'enfermer dans les contraintes d'un genre que la

¹ G. B. Conte (*ibid.*), p. 65.

² G. Bretzigheimer (2001).

³ A. De Caro (2003).

tradition avait figé. E. Fantham¹ reconsidère les *recusationes* des élégiaques (et des poètes lyriques) augustéens et suggère que ces artistes ont pu avoir le désir d'élargir leurs thèmes au-delà du matériau érotique attendu par leur public (p. 185). Le succès des élégies de Gallus et leur imitation dans le *Monobiblos* de Propertius auraient, selon elle, conduit à identifier l'élégie romaine à l'élégie d'amour subjective, « autobiographique ». Ovide se serait donné pour tâche de briser cette association et de s'extraire lui-même du piège autobiographique. Le livre III des *Amours* achève cette entreprise perceptible dès les élégies liminaires du recueil². Après les *Amours*, Ovide ne renonce pas à la thématique amoureuse, mais les traités didactiques la libèrent du *pathos* élégiaque : « *it is the didactic, not the sentimental or erotic element that defines their genre and tone* ». Le poète exploitera résolument d'autres potentialités du genre dans les *Fastes* et les élégies d'exil. R. Tarrant³ décrit également Ovide comme un poète qui, dès les *Amours*, « *does not fully identify himself as a love poet* » (p. 16). Les allusions à une tragédie (Médée) en *Am.*, II, 18 et III, 15, aux *Héroïdes* et peut-être à l'*Art d'aimer* en II, 18 reflètent déjà dans sa première œuvre la diversité des ambitions poétiques qui l'animent⁴. Mais le trait principal de sa poésie est ailleurs. Les *Amours* offrent une réécriture ironique des élégies de Tibulle et Propertius. Cet exercice révèle chez le poète un goût de la *retractatio* qui ne se démentira jamais. Il apparaît à l'examen de sa production que la réinterprétation de thèmes existants et d'œuvres connues (y compris ses propres textes) est à l'origine de sa créativité poétique⁵. Elle traduit une conscience aigüe de la dimension intertextuelle de la littérature : « *For Ovid all writing entails rewriting ; all reading, rereading* » (p. 29). Mais une telle pratique de la réécriture tend à épuiser les possibilités d'un thème et explique peut-être, pour R. Tarrant, qu'à l'exception des *Héroïdes*, les œuvres d'Ovide n'aient jamais été imitées dans leur intégralité (p. 31). Si son hypothèse est juste, le traitement « exhaustif » des thèmes de l'élégie érotique a peut-être aussi contribué à faire de notre auteur le *telos* du genre à Rome.

¹ E. Fantham (2001), p. 183-211.

² Cf. p. 191 : « *It was not enough that he himself provided in Am.1.1-3 a clinical observation of his entrapment by Cupid, first into love poetry, then into a love-affair as the necessary raw material. Ovid would need all of the third book of Amores to demonstrate the exhaustion of personal love poetry and justify his abandonment.* » L'auteur donne son analyse du livre III p. 200-205. Elle souligne l'ouverture à l'élégie mythologique et étiologique dans les pièces 10 et 13, voit dans le poème 12 une condamnation de l'élégie érotique « *both for inventing a mistress, and for her imagined betrayal* », relève que les élégies 8, 11, 14 sont sous le signe de la déception amoureuse et conclut : « *Once love is dismissed, it is time to dismiss love poetry in the final poem, am. 3.15* ».

³ R. Tarrant (2002), p. 13-33.

⁴ Le critique interprète *Am.*, II, 4, 47-48 : *denique quas tota quisquam probat Vrbe puellas, / noster in has omnes ambitiosus amor* comme l'expression des ambitions génériques du poète, transposée en termes érotiques.

⁵ L'auteur porte sur les *Héroïdes* un jugement qui peut s'appliquer à toute la production poétique d'Ovide : « *his originality lay in relocation and elaboration rather than in creation ex nihilo* » (p. 19).

La critique de S. Harrison¹ rejoint les précédentes en ce qu'elle souligne principalement dans les *Amours*, où l'auteur voit une exploitation systématique (et parodique) des thèmes de l'élégie conventionnelle, la mise en scène d'un débat sur les genres et la programmation d'une diversification de la production poétique d'Ovide (cf. II, 18 ; III, 1 ; III, 15). Cette diversification se réalise d'abord au sein de l'élégie érotique avec les *Héroïdes* et les traités didactiques, dont la nature hybride signale une dynamique d'« ascension générique », sans doute inspirée par le modèle qu'offrait la carrière poétique de Virgile. Diversification et tendance à conjuguer les genres dans un mouvement ascendant se poursuivent jusque dans les dernières œuvres du poète².

Ces études diachroniques du corpus ovidien portent l'accent sur la question du genre, une question manifestement problématique chez un auteur dont l'appétit (de lecture et d'écriture) embrasse la totalité de la littérature. S. Harrison propose le terme de « supergenre » pour subsumer les différentes expérimentations d'Ovide dans le genre élégiaque. Notre étude s'est limitée au corpus érotique. Mais nous avons constamment rencontré dans les œuvres de fiction, y compris les *Amours* qui sont résolument conçus sur le mode élégiaque, la mise en scène des tensions que suscite la confrontation de l'élégie à d'autres genres littéraires. Nous y avons reconnu une exploration méthodique des zones frontalières du genre, conduisant à une définition du champ qui lui revient en propre. La perspective que nous avons adoptée inclut la tentation des autres genres dans le champ de la généricité auctoriale. Les *Amours* et les *Héroïdes* l'expérimentent différemment. Les premiers mettent en scène une menace extérieure : l'élégie, en certaines occasions, est délibérément confrontée au *furor* de l'acteur principal (I, 7) ou à celui des éléments (III, 6). Inversement, les secondes doivent à chaque instant remédier à une menace interne, celle du genre auquel appartient le texte-source, dont le poète s'emploie à adoucir les aspérités en le transposant dans la forme élégiaque³.

La discussion que nous avons engagée sur les interrogations que suscite l'œuvre d'Ovide dans la critique contemporaine ne nous a pas détournée de notre propos : il s'agissait d'insister sur le projet de description générique qui, à nos yeux, anime la création ovidienne dans les œuvres érotiques élégiaques. Nous avons vu que les *Amours* opèrent cette description

¹ S. Harrison (2002), p. 79-94.

² L'auteur (p. 93) signale une exception à ce mouvement ascendant : l'*Ibis*, écrit en exil, relève de la poésie iambique, genre bas selon la classification d'Aristote. Il note que l'œuvre s'inscrit cependant dans la continuité des attaques contre les ennemis et les faux-amis, dans les *Tristes* et les *Pontiques*, et que, réalisant une nouvelle expérimentation générique, elle témoigne elle aussi de la poétique sans cesse innovante d'Ovide.

³ Nous avons noté dans le chapitre sur la *mora* que le mode d'insertion de l'*héroïde* dans la fiction épique ou tragique construisait une sorte de temporalité générique, l'élégie, par l'artifice du procédé, se trouvant antérieure à l'issue épique ou tragique, de la même façon que, dans le discours du poète-amant, la pratique du genre élégiaque est supposée précéder celle des grands genres.

par l'exemplification outrancière des *topoi* de l'élégie subjective. Les *Héroïdes* procèdent en général avec plus de délicatesse, dans l'adaptation des motifs élégiaques à l'univers de la mythologie. Mais le contraste générique, que nous évoquions à l'instant, entre le texte d'origine et la réécriture ovidienne met en relief certains éléments et leur appose en quelque sorte le cachet de l'élégie. De sorte que l'utilisation ostentatoire du matériau générique, dans le cadre des *Amours*, ou son application à une fiction étrangère, dans les *Héroïdes*, tient lieu de commentaire métapoétique. Ce dernier, lorsqu'il est trop manifeste, a pour effet de souligner le caractère artificiel de toute construction littéraire. Il peut être jugé inconvenant, parce qu'il contrarie l'adhésion du lecteur à la réalité illusoire que le texte représente ou parce qu'il porte atteinte à la *grauitas* du sujet. Les traités didactiques innovent véritablement, en ouvrant à cette réflexion sur le genre un espace où elle se déploie naturellement, sans nullement gêner l'adhésion à la fiction qu'ils mettent en place : celle d'un enseignement délivré au nom de l'expérience à toute personne désireuse d'aimer ou impatiente de se déprendre d'un objet trop décevant¹.

La matière de cet apprentissage est, nous l'avons dit, strictement élégiaque. Les trois livres de l'*Art d'aimer* font l'inventaire des comportements galants, en distinguant les rôles masculins et féminins, en examinant successivement les différentes situations que la fiction élégiaque met en scène. Nous avons déchiffré, derrière la façade de l'*ars amatoria*, un art poétique de l'élégie qui comporte une définition de l'*inventio* et de l'*elocutio* spécifiques à ce genre. Il faut se demander pourquoi notre méthode d'investigation n'a pas mis en évidence un discours aussi intelligible sur une partie de la rhétorique qui devrait pourtant être utile à la composition d'une œuvre poétique : la *dispositio*. A cette question nous avons répondu partiellement par la mise en évidence d'un principe d'alternance qui donne le tempo des amours élégiaques, soumises à des oscillations perpétuelles. Ainsi, c'est au chapitre de l'*inventio*, en décrivant les aléas de l'amour, que l'*Art d'aimer* informe sur la composition du recueil élégiaque. Le poème didactique est quant à lui structuré, pour des raisons évidentes de clarté de l'exposé, selon un plan linéaire étranger aux recueils d'élégies subjectives. Il épouse en effet le mouvement de la quête amoureuse et accompagne l'apprenti-amant, homme ou femme, depuis la recherche d'un partenaire jusqu'à l'accomplissement de l'union sexuelle². Plus significative, au regard de la structure usuelle de l'élégie érotique, est la succession des traités

¹ Sur la résolution des contradictions inhérentes à la duplicité de l'énonciation élégiaque, exacerbée dans l'élégie ovidienne, grâce au passage de la subjectivité des *Amours* à l'objectivité des traités didactiques, voir G. B. Conte (1991), p. 70 sqq.

² Cf. S. Viarre (1976), p. 88.

didactiques. Après la promotion de l'amour avec ses difficultés ordinaires dans les trois livres de l'*Art d'aimer*, les *Remèdes à l'amour* tiennent le langage de la *renuntiatio amoris*¹. Les deux œuvres s'ajustent et se complètent pour reproduire un rythme caractéristique de l'élégie, celui que dessinent au plan métrique l'élan de l'hexamètre et la retombée plaintive du pentamètre, et que les tensions contradictoires de l'amour et de la haine traduisent au plan thématique. Puisque l'élégie ne fait pas le récit d'une action une, ayant un début et une fin, ce schéma peut être répété à volonté (Le Nason des *Amours* ne met pas un terme à sa relation avec Corinne² ; cependant, par deux fois, en II, 9 et III, 11, il déclare qu'il renonce à l'amour). Mais nous avons observé dans le cours de notre étude qu'une annonce officielle concluait effectivement la relation de *Tibulle* et du *puer* Marathus (I, 9), et que *Propertius* congédiait dramatiquement Cynthia au terme des trois livres qui la célèbrent (III, 24-25). Telle est donc la fonction qu'Ovide affecte aux *Remèdes à l'amour* : ils décrivent la rhétorique élégiaque de la *renuntiatio amoris*³.

Un art poétique n'est pas seulement descriptif. Il comporte ordinairement des prescriptions. Ovide, dans les œuvres du corpus érotique, n'en délivre pas moins qu'Horace dans la lettre aux Pisons. Le statut de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour*, conçus sur le modèle des traités didactiques, favorise naturellement l'expansion du discours magistral. Plus subversif en est l'usage dans les œuvres de fiction.

Nous avons observé à maintes reprises, dans les *Héroïdes*, l'orthodoxie des épistolières en matière de genericité, et leur propension à prendre la défense du code élégiaque, tantôt en s'indignant contre un comportement indifférent aux usages amoureux (Sappho reprochant à Phaon son départ furtif, Cydippe déplorant la rusticité du stratagème d'Acontius, par exemple), tantôt en s'efforçant de réprimer la menace épique ou tragique que l'attitude de leur

¹ A. Sharrock (2002, p. 161) fait le commentaire suivant à propos de la chute du poème, où Nason invite à passer sans s'attarder devant le seuil de la *puella* dont on s'est détaché : « *Until we reach that moment of ataraxia, we still have the discourse of renunciation.* » Ce discours a sa nécessité dans une description exhaustive de la poétique élégiaque. C'est pourquoi on ne peut pas se contenter de lire, à la suite de l'*Art d'aimer*, les *Remèdes à l'amour* comme un exercice de pure rhétorique, hérité des écoles de déclamation où l'on apprenait à argumenter le pour et le contre d'une même cause (voir R. Tarrant, 2002, p. 28). Plus pertinent est le jugement de J. A. Barsby (1978, p. 22), qui identifie la progression de l'*Ars* aux *Remedia* à celle « *from love to disillusionment evident in collections of love-elegies such as Propertius I-III or Amores I-III* ».

² Pas plus que *Tibulle* ne congédie Délia en I, 6 ou Némésis en II, 6.

³ Nous ne croyons pas que le traité doive être lu comme l'adieu d'Ovide à l'élégie érotique ; cf. S. Harrison (2002, p. 84), qui commente en ce sens les v. 811-814 : « *Here, perhaps when the poet's literary career was turning towards the Fasti and Metamorphoses, we have a farewell to the "lighter" love-elegy which his previous works had so strikingly diversified.* ». Du reste on s'accorde aujourd'hui à placer la composition des *Héroïdes* doubles après celle des *Remèdes à l'amour*. Toutefois, il est incontestable que les préceptes que Nason y énonce programment la fin du discours élégiaque et fonctionnent de fait, selon l'expression de G. B. Conte (1991, p. 86), « *come rimedio contro una letteratura* ».

amant, une cause politique, ou encore le déchaînement de la nature fait peser sur leur destinée. Néanmoins, ces « leçons de poétique » s'insèrent dans le discours des héroïnes avec – en général – assez de discrétion pour ne pas créer de fracture et nuire au *pathos* de la plainte élégiaque.

Le procédé est en revanche un élément du comique des *Amours*. C'est d'ailleurs une véritable scène de comédie, imitée de la *Mostellaria* de Plaute, qui donne la parole à la *lena* en I, 8, pour initier la *puella* à son rôle de courtisane volage et intéressée, aussi décevante que séduisante. Du moins Nason n'est-il que le spectateur de cette initiation qui destine sa maîtresse à devenir pour lui un *malum perpetuum*¹, la cause de souffrances toujours renouvelées et, par conséquent, une source inépuisable d'inspiration élégiaque. Il n'y a encore de suspect en I, 8 que l'admiration professée par le rapporteur de la scène pour les talents oratoires de l'entremetteuse (v. 20). La duplicité du poète-amant apparaît au grand jour dans les poèmes où Nason assume lui-même le rôle d'organisateur et de metteur en scène du *ludus* élégiaque². Les pièces II, 19 et III, 4 en donnent les exemples les plus flagrants. La posture ironique qu'Ovide y confère au locuteur des *Amours* sape l'illusion autobiographique, même si, comme nous l'avons observé, ni l'une ni l'autre de ces élégies ne s'inscrit dans la diégèse du « roman de Corinne ». Le poème III, 14, qui s'y incorpore au contraire et donne une ultime vision des amours de Nason, est un manifeste en faveur de la simulation. Exploitant habilement un trait bien connu de la psychologie amoureuse, il n'en révèle pas moins l'évolution qu'Ovide a imprimée à l'élégie subjective conventionnelle en convertissant une idéologie de la sincérité en idéologie de la feintise³.

Appliqué à la fiction autobiographique en honneur dans les recueils de ses prédécesseurs, le mode de prescription qu'Ovide pratique dans les *Amours* était assez subversif pour mettre le genre en péril. La plainte élégiaque y perd tout accent de sincérité ; les confidences de l'amant Nason n'éveillent aucune compassion chez le lecteur. Mais si la distance qu'une telle position instaure entre le poète et l'expérience amoureuse que les usages littéraires lui imposent réduit le *pathos* à néant, elle garantit en contrepartie l'objectivité, la scientificité du

¹ Cf. *Am.*, II, 5, 4.

² G. B. Conte (1991, p. 66) souligne l'ironie du procédé, qui maintient en vie le poète-amant de la tradition élégiaque en disloquant dans deux niveaux de textualité différents les deux fonctions qui se confondaient dans le modèle originel : « *in quanto amante, condivide lo statuto delle diverse personae elegiache ; in quanto poeta, detentore del codice, approfitta di questo privilegio per governare dall'alto il gioco delle personae.* »

³ Cf. G. B. Conte (*ibid.*), p. 74. L'auteur emploie le terme *finzione*, « dissimulation ». Nous traduisons par « feintise », non par goût des archaïsmes littéraires (cf. *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*), mais pour faire référence au statut des actes de langage fictionnels, auxquels s'intéresse la pragmatique (voir l'article de J. Searle, 1982, et le commentaire qu'en fait G. Genette, 1991, p. 41-63), et que l'ironie d'Ovide, dans les *Amours*, se plaît à signaler.

discours métapoétique fatal à l'illusion. Les comportements que Nason prescrit, le langage qu'il invite à tenir sont *effectivement* les comportements et le langage illustrés par les fictions de Tibulle et de Propertius. Les traités didactiques en embrasseront toute la matière. La rhétorique qui y est enseignée soumet l'*ingenium* à l'*ars*, contrôle les émotions, calcule les effets. Tout est faux dans le discours que les amants apprennent à répéter sur les conseils du *praeceptor amoris*. Tout est faux, puisqu'il s'agit d'aimer pour rire et sans jamais ressentir les tourments de l'amour élégiaque¹. Cependant Nason commande de simuler les manifestations de la souffrance, dans l'exacte proportion qu'autorise le genre élégiaque, sous le prétexte que plaintes et larmes sont de puissants moyens de séduction. Il a soin de mettre en garde contre les mauvaises imitations. Toute expression doit avoir l'apparence de la sincérité. Ce qui résultera d'une parfaite imitation, il en avertit ses disciples :

*Fiet amor uerus, qui modo falsus erat.*²

Peut-être dit-il qu'en amour, à feindre on se prend à son jeu. Il dit surtout que, dans l'élégie érotique, la fiction prend corps sous l'effet du naturel que produit un art éprouvé ; que le réalisme accrédite l'artifice autobiographique, fait qu'on s'éprend des belles qu'aimèrent les poètes et que, des siècles durant, on cherche à savoir qui furent la blonde Délia ou la fière et savante maîtresse de Propertius.

L'art poétique d'Ovide est démystificateur. Il donne les clés de lecture des œuvres de ses prédécesseurs et dénonce à tout jamais l'imposture du poète-amant. Mais il livre aussi, à qui aurait le désir d'écrire, la recette d'un beau mensonge, une poésie d'amour au charme persuasif, apte à revêtir les accents du badinage ou ceux de la passion, comme la *puella* du livre III de l'*Art d'aimer* se pare de vêtements aux couleurs variées, au gré des circonstances et selon sa personnalité. Cette recette, souple et flexible comme le genre qu'elle réduit en formule, les trois paires d'*Héroïdes* doubles, si elles sont bien la dernière composition d'Ovide dans le genre de l'élégie érotique, en ont décliné les propositions : la première sur le mode libertin³, la deuxième dans une tonalité romantique, la dernière pour exalter, significativement, le pouvoir des mots, l'attraction d'un discours – le poème –, dont l'effet, lorsqu'il est composé avec art (*bene uerba dare* !), est immanquablement de séduire son lecteur.

¹ Dans l'édition commentée de l'*Art d'aimer* dirigée par E. Pianezzola (1991), les auteurs ont raison de noter que l'amant torturé de la poésie élégiaque « è fuori dalla logica dell'Ars amatoria » (p. XIII), puisque la logique qui prévaut est celle du propos implicite, celui d'un maître du genre adressant un traité technique, un art poétique, à des lecteurs susceptibles de composer eux-mêmes des élégies érotiques.

² A.A., I, 616 : « Il deviendra vrai, l'amour qui tantôt était faux. »

³ E. J. Kenney (1996, p. 5) apprécie ainsi la transposition du mythe homérique dans les lettres d'Ovide : « *His own unique contribution was to stage the correspondence as a demonstration of the Ars Amatoria in action in Mycenaean Greece.* »

BIBLIOGRAPHIE

Éditions et Commentaires

Les citations d'auteurs antiques proviennent, sauf mention particulière, des éditions de la « Collection des Universités de France » (Les Belles Lettres). Ont également été consultés les éditions et commentaires suivants :

BARCHIESI, A.

1992, *Epistulae Heroidum P. Ovidii Nasonis 1-3*, Firenze.

BUTLER, H. E., BARBER, E. A.

1933, *The elegies of Propertius with an introduction and commentary*, Oxford.

BOLDREER, F.

1999, *L'elegia di Vertumno (Propertio 4.2). Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam.

BOYANCÉ, P.

1980, *Properce. Élégies. Traduction*, Paris.

DÖRRIE, H.

1971, *P. Ovidii Nasonis epistulae Heroidum*, Berlin-New York.

1975, *Der Brief der Sappho an Phaon, Zetemata 58*, München.

FEDELI, P.

1965, *Propertio. Elegie. Libro IV*, Bari.

1980, *Il primo libro delle elegie*, Florence.

1985, *Propertio. Il libro terzo delle elegie*, Bari.

HOLLIS, A. S.

1977, *Ovid. Ars Amatoria, Book 1*, Oxford.

KANY-TURPIN, J.

1993, *Lucrèce. De la nature*, Paris.

KENNEY, E. J.

1996, *Ovid. Heroides XVI-XXI*, Cambridge.

KNOX, P. E.

1995, *Ovid. Heroides. Select Epistles*, Cambridge.

LAZZARINI, C.

1986, *Ovidio. Rimedi contro l'amore* (introduction de G.B. Conte), Marsilio Ed.

LENZ, F.W.

1965, 3^e éd. 1976, *Ovid. Die Liebeselegien*, Berlin.

McKEOWN, J.

1987, *Ovid : Amores*, vol. I : *Text and prolegomena*, Liverpool.

1989, Vol. II : *Commentary on Book I*, Leeds.

1998, Vol. III : *Commentary on Book II*, Leeds.

NÉRAUDAU, J.-P.

1997a, *Ovide. Les Amours*, « Classiques en poche », Les Belles Lettres, Paris.

1997b, *Virgile. Bucoliques*, « Classiques en poche », Les Belles Lettres, Paris.

PFEIFFER, R.

1949-1953, *Callimachus*, 2 vol., Oxford.

PIANEZZOLA, E.

1991, *Ovidio. L'arte di amare, a cura di Emilio Pianezzola. Commento di G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola*, Fondazione Lorenzo Valla, A. Mondatori Ed.

PUTNAM, M. C. J.

1973, *Tibullus : A Commentary*, University of Oklahoma.

ROBERT, D.

2003, *Ovide. Écrits érotiques*, « Thésaurus » Actes Sud.

ROSATI, G.

1985, 3^e édit. 1995, *I cosmetici delle donne*, Marsilio Ed.

1989, 2^e édit. 1998, *Lettere di eroine*, Milan.

1996, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistulae XVIII-XIX. Leander Heroni – Hero Leandro*, Firenze.

ROTHSTEIN, M.

1920-1924, *Die Elegien von S. Propertius*, Berlin.

TRÄNKLE, H.

1990, *Appendix Tibulliana*, Berlin-New York.

Lexique

ADAMS, J. N.

1982, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore.

DEFERRARY, R. J., BARRY, S. M. I., MCGUIRE, M. R. P.

1939, *Concordance of Ovid*, Washington.

PICHON, R.

1902, *De Sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, Paris.

Études

A. Antiquité

Nous présentons ici une bibliographie sélective, rassemblant les monographies et articles qui, à des titres divers, ont stimulé notre réflexion et favorisé notre enquête sur la nature spéculaire des œuvres érotiques d'Ovide.

1. Ouvrages collectifs

1958, *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, édité par N.I. Herescu, Paris.

1980, *Actes du colloque de Mulhouse (1979). L'élegie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*, Paris.

1982, *Colloque Présence d'Ovide*, édité par R. Chevallier, Paris.

1999, *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours). En hommage à Simone Viarre*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3.

2002, *The Cambridge Companion to Ovid*, edited by P. Hardie, Cambridge.

2. Monographies et articles

ALBRECHT, M. von

1981, « Ovide et ses lecteurs », *REL* 59, p. 207-215.

ALLEN, A. W.

1962, « *Sunt qui Propertium malint* », in *Critical Essays on Roman Literature. Elegy and Lyric*, ed. by J. P. Sullivan, London, p. 107-148.

ANDERSON, R. D., PARSONS, P. J., NISBET, R. G. M.

1979, « Elegiacs by Gallus from Qasr ibrîm », *JRS* 69, p. 125-155.

ANDRÉ, J.-M.

1974, *Le siècle d'Auguste*, Paris.

1980, « Les élégiaques romains et le statut de la femme », *Actes du colloque de Mulhouse. L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*, Paris, p. 51-61.

BAEZA, A. E. F.

1989, « Ovidio, *Amores* III, 7 », *Faventia* 11, p. 25-58.

BARCHIESI, A.

1986, « Problemi d'interpretazione in Ovidio : continuità delle storie, continuazione dei testi », *MD* 16, p. 77-107.

1987, « Narratività e convenzione nelle *Heroides* », *MD* 19, p. 63-90.

1989, « Voci e istanze narrative nelle *Metamorphosi* di Ovidio », *MD* 23.

1994, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Rome-Bari.

1999, « Vers une histoire à rebours de l'élégie latine : les *Héroïdes* « doubles », *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne*, p. 53-67.

2001, *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and others Latin poets*, London.

BARDON, H.

1958, « Ovide et le baroque », *Ovidiana*, Paris, p. 75-100.

BARSBY, J. A.

1978, *Ovid*, Oxford (Greece and Rome. New surveys in the classics n° 12).

BÉNÉJAM, M. J.

1980, « L'âge d'or de Tibulle », *Actes du colloque de Mulhouse. L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*, Paris, p. 91-103.

BOUCHER, J.-P.

1965, *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris.

1966, *Caius Cornelius Gallus*, Paris.

1976, « À propos de Cérinthus et de quelques autres pseudonymes dans la poésie augustéenne », *Latomus* 35, p. 504-519.

1977, « Properce et ses amis », *Colloquium Propertianum, Atti (Assisi 26-28 marzo 1976)*, p. 53-71.

1980, « Le style élégiaque », *Actes du colloque de Mulhouse. L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*, Paris, p. 203-210.

BOYD, B. W.

1997, *Ovid's literary love. Influence and innovation in the Amores*, Ann Arbor.

BRÉGUET, E.

1980, « L'élégie I, 4 de Tibulle », *Actes du colloque de Mulhouse (1979). L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*. Paris, p. 65-71.

BRETZIGHEIMER, G.

2001, *Ovids Amores. Poetik in der Erotik*, Tübingen.

BRIGHT, D. F.

1978, *Haec mihi fingebam*, Leiden.

CAIRNS, F.

1969, « Propertius 1.18 and Callimachus, Acontius and Cydippe », *CR* 19, p. 131-134.

1972, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh.

1974a, « Some observations on Propertius I, 1 », *CQ* 24, 1974, p. 94-110.

1974b, « Some problems in Propertius 1.6 », *AJPh* 95, p. 150-163.

1979, *Tibullus. A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge.

1984, « Propertius 1.4 and 1.5 and the " Gallus " of The Monobiblos », *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 4, p. 61-103.

CALAME, C.

1986, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris.

CHARBONNIER, C.

1969, « La courtisane de Plaute à Ovide », *BAGB* 28, p. 541-550.

CITRONI, M.

1995, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari.

CONNORS, C.

1994, « Ennius, Ovid and Representation of Ilia », *MD* 32, p. 99-112.

CONTE, G. B.

1974, *Memoria dei poeti e sistema letterario : Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino.

1991, *Generi e lettori*, Milano.

COPLEY, F. O.

1947, « *Seruitium Amoris* in the Roman Elegists », *TAPhA* 68, p. 285-300.

1956, *Exclusus amator : A Study in Latin Love Poetry*, New York, American Philological Association Monographs 17.

DANGEL, J.

1999, « Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque : trois arts poétiques », *REL* 77, p. 87-117.

DE CARO, A.

2003, *Si qua fides. Gli Amores di Ovidio e la persuasione elegiaca*, Palumbo Ed.

DELBAY, E.

2001, *Poétique de l'épigramme romaine. Les âges cicéronien et augustéen*, Paris.

DEREMETZ, A.

1995a, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq.

1995b, « La morale du texte : Horace et sa conception du *legitimum poema* », in *Poésie et lyrique antiques*, Villeneuve d'Ascq.

1999, « Visages des genres dans l'épigramme ovidienne : *Amores* 1, 1 et 3, 1 », *Épigramme et épopée dans la poésie ovidienne*, p. 71-84.

FABRE-SERRIS, J.

1995a, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris.

1995b, « Jeux de modèles dans l'alexandrinisme romain : les hommages à Gallus dans la *Bucolique* 10 et l'épigramme I, 20 de Propertius, et ses échos ovidiens », *REL* 73, p. 124-137.

1999, « L'épigramme II, 11 des *Amours* et ses modèles latins », *Ovid Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Teil I, Sonderdruck, p. 79-86.

FANTHAM, E.

2001, « Roman Elegy : Problems of Self- Definition, and Redirection », in *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine. Entretiens sur l'antiquité classique*, t. XLVII, Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique, Vandœuvres-Genève, p. 183-220.

FARRELL, J.

1998, « Reading et writing the *Heroides* », *HSPH* 98, p. 307-338.

- FEAR, T.
2000, « The Poet as Pimp : Elegiac Seduction in the time of Augustus », *Arethusa* 33, p. 217-240.
- FOULON, A.
1990, « L'art poétique de Tibulle », *REL* 68, p. 66-79.
- FRÄNKEL, H.
1945, *Ovid : A Poet Between Two Words*, Berkeley-Los Angeles.
- FRÉCAUT, J.-M..
1972, *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble.
- GALAND-HALLYN, P.
1991, « Corinne et Sappho (*elocutio* et *inuentio* dans les *Amours* et les *Héroïdes*) », *BAGB*, p. 336-358.
1994, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève.
1997, « Évidences perdues dans les *Héroïdes* d'Ovide », in *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, textes réunis par Carlos Lévy et Laurent Pernot, Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII - Val de Marne, n° 2, Paris-Montréal.
- GIANGRANDE, G.
1974, « Los topicos helenisticos en la elegia latina », *Emerita* 42, p. 1-36.
- GRANAROLO, J.
1971, *D'Ennius à Catulle*, Paris.
1982, « Présence d'Ovide et présence de Catulle dans Ovide », *Colloque Présence d'Ovide*, p. 31-43.
- GRIMAL, P.
1963, *L'amour à Rome*, Paris.
1978, *Le lyrisme à Rome*, Paris.
- HARDIE, P.
2002, *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge.
- HARRISON, S.
2002, « Ovid and genre : evolutions of an elegist », *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 79-94.
- HIGHAM, T. F.
1958, « Ovid and Rhetoric », *Ovidiana*, Paris, p. 32-48.
- HINDS, S.
1998, *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge.
- HINTERMEIER, C. M.
1993, *Die Briefpaare in Ovids Heroides. Tradition und innovation*, *Palingenesia* 41, Stuttgart
- HOLZBERG, N.
1992, « Ovids *Amores* und das Ethos der elegischen Liebe bei Tibull und Propertius », *AU* 35, 2, p. 69-79.
1997, *Ovid. Dichter und Werk*, München.
- JACOBSON, H.
1974, *Ovid's Heroides*, Princeton.
- JAMES, S. L.
2003, *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley-Los Angeles-London.

JOLIVET, J.-C.

2001, *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes : recherches sur l'intertextualité ovidienne*, École française de Rome.

JOUTEUR, I.

2001, *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, Leuven.

KEITH, A. M.

1994, « Corpus eroticum : elegiac poetics and elegiac puellae in Ovid's Amores », *CW* 88, p. 27-40.

KENNEDY, D. F.

1993, *The Arts of Love. Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*, Cambridge.

2002, « Epistolarity : the *Heroides* », *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 217-232.

KENNEY, E. J.

1958, « Nequitiae poeta », *Ovidiana*, Paris, p. 201-209.

1970, « Love and Legalism : Ovid, *Heroides* XX and XXI », *Arion* 9, p. 388-414.

KING, J. K.

1980, « The two Galluses of Propertius' Monobiblos », *Philologus* 124, p. 212-230.

LABATE, M.

1984, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Giardini - Pisa.

1999, « Μετάβασις εἰς ἄλλο γένος. La poétique de l'élegie et la carrière poétique d'Ovide », *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne*, p. 127-143.

LA PENNA, A.

1977, *L'integrazione difficile. Un profilo di Propertio*, Torino.

LE BONNIEC, H.

1980, « La fête de Junon au pays des Falisques. (Ovide, Amores, 3, 13) », *Actes du colloque de Mulhouse. L'élegie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion*, Paris, p. 233-244.

LEO, F.

1895, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin.

LITTLEWOOD, A. R.

1967, « The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature », *HSPH* 72, p. 147-181.

LUCK, G.

1959, *The Latin Love Elegy*, London.

LYNE, R. O. A. M.

1979, « Servitium amoris », *CQ* 29, p. 117-130.

MARTIN, R.

1986, « Ovide et la sexualité : dit et non-dit de l'Ars Amatoria » in *Hommages à Jozef Veremans*, collection Latomus 193, Bruxelles, p. 208-218.

MARTIN, R., GAILLARD, J.

1981, *Les genres littéraires à Rome*, Paris.

MAURER, J.

1990, *Untersuchungen zur poetischen Technik und den Vorbildern des Ariadne-Epistel Ovids*, Frankfurt am Main.

McKEOWN, J. C.

1979, « Ovid's Amores 3, 12 », in F. CAIRNS, *Papers of the Liverpool Latin Seminar 2 : Vergil and Roman Elegy. Medieval Latin Poetry and Prose. Greek Lyric and Drama*, Liverpool, p. 163-177.

1995, « Militat omnis amans », *CJ* 90, p. 295-304.

MERKLIN, H.

1968, « Arethusa und Laodamia », *Hermes* 96, p. 461-494.

MORGAN, K.

1977, *Ovid's art of imitation. Propertius in the Amores*, Leiden.

MORGAN, L.

1995, « Underhand Tactics ; Milanion, Acontius and Gallus P. Qsr Ibsîm' », *Latomus* 54, p. 79-85.

MORRISON, J. V.

1992, « Literary reference and generic transgression in Ovid, *Amores* 1.7 : lover, poet, and *furor* », *Latomus* 51, p. 571-589.

MURGATROYD, P.

1975, « *Militia amoris* and the Roman Elegists », *Latomus* 34, p. 59-79.

1981, « *Seruitium amoris* and the Roman Elegists », *Latomus* 40, p. 589-606.

1984, « Genre and Themes in Ovid *Amores* 2.15 », *EMC* 28, p. 51-55.

MUTSCHLER, F. H.

1985, *Die poetische Kunst Tibulls. Struktur und Bedeutung der Bücher 1 und 2 des Corpus Tibullianum*, Frankfurt am Rhein-Bern-New york-Nancy.

MYEROWITZ, M.

1985, *Ovid's Games of Love*, Detroit.

NÉRAUDAU, J.-P.

1983, « Aemilius Macer ou la gloire du second rang », *ANRW*, II, 30, 3, p. 1708-1731.

NICASTRI, L.

1984, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana*, Napoli.

O'HARA, J. J.

1989, « The New Gallus and the *Alternae Voces* of Propertius 1.10.10 », *CQ* 39, p. 561-562.

PIANEZZOLA, E.

1990, « *Militat omnis amans* (Ovidio, *Amores* I 9) », *Paideia* 45, p. 337-344.

PILLINGER, H. E.

1971, « Tibullus 1.10 and Lucretius », *CJ* 66, p. 204-208.

PINCUS, M.

2004, « Propertius' Gallus and the Erotics of Influence », *Arethusa* 37, p. 165-196.

RAMBAUX, C.

1986, « Remarques sur la composition de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour* d'Ovide », *REL* 64, p. 150-171.

RANDALL, J. G.

1979, « "Mistresses" Pseudonyms in Latin Elegy », *LCM* 4, p. 27-35.

RIPERT, E.

1921, *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil*, Paris.

ROMEUF-ROESCH, S.

1998, VERBUM. *Étude sémantique*, thèse dactylographiée, sous la direction de C. Mousy, Paris IV.

ROSATI, G.

1979, « L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia », *MD* 2, p. 101-136.

1983, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.

1992, « L'elegia al femminile : le *Heroides* di Ovidio (e altre heroides) », *MD* 29, p. 71-94.

ROSEN, R., FARRELL, J.

1986, « Acontius, Milanion and Gallus : Vergil, *Ecl.* 10 », *TAPhA* 116, p. 241-254.

ROSENMEYER, P. A.

1996, « Love letters in Callimachus, Ovid and Aristaenetus, or the sad fate of a mailorder bride », *MD* 36, p. 9-31.

ROSS, D. O.

1975, *Backgrounds to Augustan Poetry : Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge.

SABOT, A.-F.

1976, *Ovide poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse : Amores, Heroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Femineae*, Paris.

1981, « Les *Héroïdes* d'Ovide : préciosité, rhétorique et poésie », *ANRW* II, 31, 4, p. 2552-2636.

1983, « L'élégie à Rome : Essai de définition du genre », in *Hommages à Jean Cousin. Rencontres avec l'Antiquité classique*, Paris.

SAINT-DENIS, E. de

1958, « Le malicieux Ovide », *Ovidiana*, p. 184-200.

SCHEID, J., SVENBRO, J.

1994, *Le métier de Zeus*, Paris, La Découverte.

SCHIESARO, A.

2002, « Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric », *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 62-75.

SCIVOLETTO, N.

1976, *Musa iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio*, Roma.

SHARROCK, A. S.

1990, « *Alternae uoces* — Again », *CQ* 40, 1990, p. 570-571.

1991, « Womanufacture », *JRS* 81, p. 36-49.

1995, « The Drooping Rose : Elegiac Failure in *Amores* 3, 7 », *Ramus* 24, p. 152-180.

2002, « Ovid and the discourses of love : the amatory works », *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 150-162.

SKUTSCH, F.

1906, *Gallus und Vergil*, Leipzig.

SPOTH, F.

1992, *Ovids Heroides als Elegien*, *Zetemata* 89, München.

STEINMETZ, P.

1987, « Die litterarische Form der *Epistulae Heroidum* Ovids », *Gymnasium* 94, p. 128-147.

STEUDEL, M.

1992, *Die Literaturparodie in Ovids Ars Amatoria*, Hildesheim-Zürich-New York.

STROH, W.

1971, *Die Römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam.

SUITS, T.A.

1976, « The Iambic Character of Propertius 1.4 », *Philologus* 120, p. 86-91.

SUTER, A.

1989, « Ovid : from image to narrative : *Amores* 1.8 and 3.6 », *CW* 83, p. 15-20.

SVENBRO, J.

1988, *Phrasikleia : anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris.

TARRANT, R. J.

1981, « The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Hér.* 15) », *HSPH* 85, p. 133-153.

2002, « Ovid and ancient literary history », *The Cambridge Companion to Ovid*, p. 13-33.

THILL, A.

1979, *Alter ab illo, Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, Les Belles Lettres.

THOMAS, R. F.

1979, « New Comedy, Callimachus, and Roman Poetry », *HSPH* 83, p. 179-206.

TRACY, V. A.

1976, « The Poet-Lover in Augustan Elegy », *Latomus* 35, p. 575-581.

TRÄNKLE, H.

1960, *Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, *Hermes Einzelschr.* 15, Wiesbaden.

TRONCHET, G.

1998, *La métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Leuven, Peeters.

1999, « La nuit obscure des *Amours* : la tradition épique et sa traduction élégiaque, *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne*, p. 85-126.

TURPIN, J.

1973, « Cynthia et le dragon de Lanuvium. Une élégie cryptique (Propertius, IV, 8) », *REL* 51, p. 159-171.

VALETTE-CAGNAC, E.

1997, *La lecture à Rome*, Paris.

VERNANT, J.-P.

1989, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris.

VEYNE, P.

1971, *Comment on écrit l'histoire*, Paris.

1983, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris.

VIARRE, S.

1976, *Ovide. Essai de lecture poétique*, Paris.

1986, « L'inclusion épique dans la poésie élégiaque augustéenne », in *Hommages à Jozef Veremans*, collection *Latomus* 193, Bruxelles, p. 364-372.

1988a, « Les images de l'espace et du temps chez Ovide », in *L'imaginaire de l'espace et du temps chez les Latins*, Cahiers de l'Université de Perpignan, n° 5, p. 91-106.

1988b, « Acontius et Cydippe ou la métamorphose d'un thème alexandrin dans les *Héroïdes* d'Ovide », *Latomus* 47, p. 772-784.

VIDEAU-DELIBES, A.

1991, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine. Une poétique de la rupture*, Paris.

WILKINSON, L. P.

1955, *Ovid recalled*, Cambridge.

WILLIAMS, G.

1968, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.

WIMMEL, W.

1960, *Kallimachos in Rom*, *Hermes Einzelschr.* 16, Wiesbaden.

WYKE, M.

1987, « Written Women : Propertius' *scripta puella* », *JRS* 77, p. 47-61.

1989, « Mistress and Metaphor in Augustan Elegy », *Helios* 16, p. 25-47.

1990, « Reading female flesh : *Amores* 3.1 », in *History as Text*, A. Cameron ed., London, p. 113-143.

1994, « Taking the Woman's Part : Engendering Roman Love Elegy », *Ramus* 23, p. 110-128.

ZINGERLE, A.

1869 (vol. 1) – 1871 (vol. 2, 3), *Ovidius und sein Verhältniss zu den Vorgängern und gleichzeitigen Römischen Dichtern*, Innsbruck.

B. Critique moderne : sciences du langage, théorie littéraire

AUSTIN, J. L.

1970, *Quand dire, c'est faire*, Paris (*How to do Things with Words*, Oxford, 1962).

BAKHTINE, M.

1970, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne.

BERTRAND, D.

2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris.

CAVILLAC, C.

1995, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* 101, p. 23-46.

COMBE, D.

1992, *Les genres littéraires*, Paris.

DÄLLENBACH, L.

1977, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris.

DUCROT, O, SCHAEFFER J.-M.

1972, 2^e éd. 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris.

ECO, U.

1975, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris.

FONTANILLE, J.

1999, *Sémiotique et littérature, Essais de méthode*, Paris.

FOUCAULT, M.

1966, *Les mots et les choses*, Paris.

GENETTE, G.

1972, *Figures III*, Paris.

1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.

1986, « Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, Paris, p. 89-159.

1991, *Fiction et diction*, Paris.

GREIMAS A. J, FONTANILLE, J.

1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris.

HAMBURGER, K.

1986, *Logique des genres littéraires*, Paris (*Die Logik der Dichtung*, 1957).

JAKOBSON, R.

1963, *Essais de linguistique générale*, Paris.

RECANATI, F.

1981, *Les énoncés performatifs*, Paris.

SCHAEFFER, J.-M.

1986, « Du texte au genre », in *Théorie des genres*, Paris, p. 179-205.

1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris.

SEARLE, J. R.

1982, « Le statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression*, Paris.

VAN DEN HEUVEL, P.

1985, *Parole. Mot. Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris.

WEINRICH, H.

1973, *Le Temps : le récit et le commentaire*, Paris (*Tempus : besprochene und erzählte Welt*, 1964).

INDEX
DES AUTEURS ANTIQUES
ET
DES PASSAGES CITÉS

APOLLONIOS DE RHODES***Argonautiques :***

III, 36-44 : 403 ; 66-74 : 129 ; 828-835 : 404.

ANTHOLOGIE PALATINE

V, 56, 7-8 : 423n ; 85, 103 : 139n ; VII, 100 : 423n ;
XI, 30 : 77n ; XII, 101, 1-4 : 230n ; 3-4 : 20n.

ARISTÉNÈTE***Épîtres :***

I, 10, 23-24, 27-28 : 347 ; 39-40 : 347n ; 40-44 :
350 ; 55-84 : 344.

ARISTOTE***Poétique :***

1451a-1451b : 440 ; 1459a : 202.

Rhétorique :

1367a-1367b : 391 ; 1368a : 400 ; 1370b : 338n ;
1378b : 340n.

CALLIMAQUE***Aitia :***

Fragment 73 Pfeiffer : 254n, 344, 378 ; 75 : 344 ; v.
22-27 : 348 ; 26-27 : 347 ; 42 : 348 ; 75 : 344.

Épigrammes :

XXXI, 5-6 : 45.

Hymnes :

II, 19 : 209n ; 105-113 : 130 ; IV, 10, 269 : 209n.

Invective contre les Telchines :

9 : 4 ; 24 : 4.

CATULLE

8, 10-11 : 145n ; 11, 15-16 : 394n ; 32, 8 : 77n ; 42 :
394n ; 50 : 422n ; 58 : 98n, 394n ; 61 : 171-173 ;
64, 52-201, 251 : 191 ; 322 : 168 ; 384-408 : 62n ;
65, 19 sqq. : 227n ; 66, 31-32 : 151n ; 67 : 83n ;
14 : 262n ; 41-44 : 262 ; 76, 12 : 249n ; 83, 6 :
397n ; 85 : 5 ; 92 : 397n ; 106 : 430.

CICÉRON***Brutus :***

185, 276 : 369n ; 285 : 405n.

De inuentione :

I, 19, 27 : 439.

De optimo genere oratorum :

I, 3 : 369n.

De oratore :

I, 142 : 403 ; II, 96 : 249n ; 115, 121 : 369n ; 123 :
402 ; 128 : 369n ; 129 : 371n ; 182, 310 : 369n ;
182-184 : 370n ; 185-187 : 372n ; 366 : 404n ; III,
25, 96 : 405n ; 155 : 404n ; 213-227 : 376n.

Orator :

55-56 : 374 ; 69 : 369n, 409n ; 78-79 : 404n ; 91-
94, 96 : 406 ; 128 : 370n, 372n ; 134 : 418n.

Pro Archia :

25 : 70n.

EURIPIDE***Hippolyte :***

208 sqq. : 114n ; 612 : 348n.

HÉSIODE***Théogonie :***

337-345 : 129n ;

HOMÈRE***Iliade :***

III, 53-55 : 362n ; XII, 20 sqq. : 129 ; XXI, 200-
382 : 129.

Odyssée :

V, 203-213 : 164n ; IX, 29-32 : 164n ; XI, 281 :
244.

HORACE***Art poétique :***

10 : 440 ; 38-39 : 254n ; 40-41 : 407 ; 46-48 :
282n ; 58-59 : 409n ; 70-72 : 409n ; 73 : 175n ; 73-
85 : 16n ; 75 : 31n ; 76 : 341n ; 76-77 : 273n ; 79 :
209n ; 86 : 13n ; 92 : 123n ; 93-98 : 406 ; 234-243 :
409n ; 236 : 13n ; 268-269 : 126n ; 291 : 413 ; 308 :
407 ; 319-322 : 440n ; 338 : 440 ; 377-378 : 418n ;
389-390 : 417 ; 408-411 : 413 ; 445 sqq. : 413n.

Épîtres :

I, 1, 73 : 289n ; 77-79 : 382n ; I, 20, 1-5 : 429 ; II,
1 : 409n ; II, 2, 109 sqq., 111-113, 120-121 : 128 ;
122-125 : 409n.

Épodes :

14, 15-16 : 209n.

Odes :

I, 11, 7-8 : 161n ; I, 15 : 362n ; I, 33, 6 : 209n ; II,
5, 17 : 209n ; III, 6, 29-32 : 311n ; III, 15 : 209n.

Satires :

I, 4, 11 : 130 ; I, 10, 50 : 130 ; II, 5, 10-14 : 382n ;
75-76 : 311n, 312.

LUCRÈCE

I, 41-43 : 227 ; III, 978-1023 : 436 ; IV, 962-986 :
337n ; 1058-1191 : 314 sq. ; 1061-1062 : 337 ;
1061 sq., 1075-1120, 1094-1096, 1135-1140 :
314n, 316 ; 1149-1152 : 316 ; 1151-1152 : 391n ;
1153-1154 : 385 ; 1160-1170 : 315n, 385 ; 1177-
1179 : 84 ; 1180-1184 : 315 ; 1182-1184 : 387 ;
1278-1287 : 145n ; V, 24-38, 396-415, 878-906 :
436 ; 962-965 : 381n.

OVIDE***Amours :***

Ép. lim : 3-4 : 39n.

I, 1 : 8 ; 15-18 : 21 ; 25 ; 26 ; 28 ; 37 ; v. 1 : 77n ;
2 : 343 ; 5 : 20 ; 17-18 : 78, 126 ; 17 : 39 ; 19 :
77n ; 20 : 206n ; 21-25 : 25 ; 24 : 34, 277 ; 26 : 21 ;
27 : 34, 77n, 78 ; 29 : 23n.

I, 2 : 8 ; 18-22 : 25 ; 433n ; v. 3 : 150 ; 10 : 320 ;
10-16 : 66n ; 11-12, 13-16 : 67, 144n ; 19 : 23 ; 23 :
23n ; 29 : 23 ; 35-36 : 85n ; 37-38 : 315 ; 44-45 :
25 ; 48 : 191n.

I, 3 : 8 ; **22-25** ; 26 ; 28 ; 34 ; 36n ; 37 ; 38 ; 276 ; v. 1 : 34, 177n, 364 ; 2-3 : 375n ; 5 : 148 ; 15-16 : 299 ; 16 : 178 ; 17-18 : 148 ; 19 : 34, 119n, 378n ; 25-26 : 34, 39n, 74, 380n, 429 ; 26 : 179.

I, 4 : **40-41** ; v. 18-19 : 355 ; 20 : 356 ; 21-28 : 356n, 358 ; 39-40 : 354n ; 40 : 149n ; 41 : 179 ; 47-48 : 180 ; 59-62 : 82, 154 ; 60 : 109n ; 61-63 : 354n ; 63 : 154 ; 69-70 : 36n.

I, 5 : **54-55** ; 75n ; 79n ; v. 8 : 415.

I, 6 : 81n ; 90 ; 92 ; 93n ; **170-173** ; v. 3-6 : 378n ; 7-8 : 292 ; 12 : 107n ; 13-14 : 35 ; 17-18 : 85n ; 24 : 161 ; 33-39 : 91 ; 36 : 300 ; 57-62 : 91 ; 57-60 : 35n ; 41n.

I, 7 : 307 ; **326 sq.** ; v. 12-18 : 416n ; 43-48 : 394n.

I, 8 : 34 ; v. 37-38 : 377n ; 42-44 : 310n ; 59 ; 87n ; v. 20 : 311, 459 ; 49-50, 53 : 140 ; 57-62 : 383n ; 73-74 : 181 ; 73-76, 77 : 92n ; 75-76 : 184 ; 79 : 181 ; 79-80 : 300n ; 82 : 67, 184 ; 83-84 : 377n ; 85-86 : 373n ; 95-96 : 67n ; 96 : 184 ; 114 : 128n.

I, 9 : 35 ; 107 ; 134 ; v. 1 : 378n ; 4 : 138n ; 7-8 : 85 ; 9-14 : 106 ; 11-12 : 123 ; 20 : 91n ; 21-26 : 181 ; 45 : 175n, 181.

I, 10 : 59 ; 71 ; 92n ; 430 ; v. 1-8 : 386 ; 9-12 : 387 ; 10 : 34n ; 21 : 43n ; 30-36 : 142n ; 49-50 : 257n ; 57-60 : 44n ; 59-60 : 378n, 380n, 383n ; 60 : 426 ; 62 : 39n, 179n ; 67-68 : 227.

I, 11 : 33n ; 41n ; v. 8, 16, 19, 26 : 160 ; 15 : 161 ;

I, 12 : 33n ; 41n ; v. 13-14 : 101n.

I, 13 : 162 ; v. 1-3 : 155.

I, 14 : 34n ; 180 ; 413n ; v. 2 : 416n.

I, 15, 7-8 : 39n, 179n, 428 ; v. 28 : 412n ; 30 : 378n ; 38 : 317 ; 41-42 : 39n.

II, 1 : 39 ; 430 ; v. 1, 3 : 186 ; 2 : 200n ; 11-20 : 83 sq. ; 11 : 126n ; 12 : 39n ; 21-22 : 372 ; 21-28 : 93 ; 27-28 : 171 ; 28 : 77n ; 33 : 378n ; 33-34 : 187, 431.

II, 2 : 41n ; 81n ; 88n ; 90 ; v. 3-5 : 81n ; 5 : 160n ; 53-58 : 313 ; 58 : 284.

II, 3 : 41n ; 81n ; 88n ; 90 ; v. 16 : 90 ; 17-18 : 90 sq. ; 18 : 160.

II, 4 : **37-38** ; 102n, 386n, 392n ; v. 8 : 71 ; 9 : 405n ; 9-10 : 299 ; 10 : 182 ; 11-14 : 401n.

II, 5 : **326 sq.** ; v. 41n ; v. 4 : 177, 459 ; 7-12 : 326 ; 13-14 : 357n ; 15-20 : 356 ; 19-20 : 360 ; 29-30 : 354n ; 33 : 395n ; 42 : 34n ; 45-48 : 327 ; 80 : 149n.

II, 6, 24 : 408n.

II, 7 : 33n ; 46n ; **299-301** ; v. 3-6 : 358n.

II, 8 : 33n ; 41n ; 46n ; **299-301** ; v. 28 : 77n.

II, 9 : **71-72** ; 183 ; v. 14 : 378n ; 25-26 : 44 ; 39-42 : 150n ; 43-44 : 321 ; 44 : 89n ; 49 : 68n ; 50 : 36n.

II, 10, 9-10 : 71n ; 11-14 : 182 ; 19 : 44 ; 36 : 182.

II, 11 : 33n ; 104 ; 105 ; 109n ; 110 ; **115-116** ; 117n ; 134 ; v. 1-2 : 118n ; 7-8 : 118 ; 8 : 61n ; 15-16 : 62 ; 17-20 : 118 ; 31-32 : 118n ; 43-56 : 56 ; 49-54 : 322 ; 51-52, 55-56 : 160, 162n ; 53-54 : 445n.

II, 12 : 33n ; 35n ; v. 2 : 33n ; 9 : 144n ; 17 : 35n ;

II, 13, 5-6 : 321.

II, 15, 4 : 160 ; **333-335**.

II, 16 : 103n ; **106-110** ; 117n ; 134 ; v. 19-30 : 35n ; 20 : 120n ; 33-40 : 81n ; 41-42 : 56n ; 43 : 373n ; 47 : 115n ; 49 : 160 ; 49-52 : 115-117 ;

II, 17 : : **414 sq.** ; v. 27-28 : 378n, 380n ; 29-30 : 440 ; 33-34 : 178n ; 34 : 425n.

II, 18 : 39 ; v. 5-12 : 187 ; 8 : 277n ; 12 : 33n, 101, 175 ; 14 : 39n ; 15-16 : 94n ; 17 : 187, 410n ; 19-26 : 47 ; 27-28 : 2n ; 35-40 : 28n, 192 ; 39-40 : 208n ;

II, 19 : 41n ; **45** ; 48n ; 73 ; 87-88 ; 307 sq. ; v. 5 : 89 ; 9-18 : 67 sq. ; 19 : 177n ; 19-23 : 181 ; 21-22 : 288n ; 21-26 : 87 ; 38, 47, 51 : 160 ; 44 : 287n ; 49-50 : 287 ; 50 : 332 ; 53 : 88n ; 57-58 : 287.

III, 1 : 39 ; 46n, 407 ; v. 8, 10-11 : 408 ; 12 : 326n ; 15-16 : 160 ; 15-22 : 97 ; 19-20 : 187n ; 22 : 33n ; 23 : 160 ; 27-29 : 77 ; 28 : 77n, 188 ; 33 : 408 ; 35 : 289 ; 37 : 77n ; 41-46 : 94 ; 43-46 : 430 sq. ; 44 : 291n ; 45-46 : 289n ; 46 : 359 ; 47-48 : 289 ; 49-52 : 114n, 291 sq. ; 53-54 : 82n, 101, 187 ; 57-58 : 95n ; 63-66 : 102 ; 65 : 39n ; 67-70 : 188 ; 67, 68 : 189.

III, 2, 5-6 : 410n ; 27-36 : 379n ; 48 : 118n ; 83 : 355n ; 84 : 81.

III, 3 : 373n ; v. 2-10 : 34n ; 12 : 410n ; 48 : 44n.

III, 4 : 41n ; 81n ; 88n ; 307-313 ; v. 17 : 67n ; 19-20 : 292n ; 23-24 : 47n ; 25-26 : 88n ; 37 : 310n ; 38 : 81n ; 38-42 : 310n ; 43-45 : 310 ; 45-48 : 311.

III, 5 : **54**.

III, 6 : 105 ; 109n ; 117n ; **123-133** ; v. 17-18 : 436 ; 87-88 : 113n, 159n.

III, 7 : 54n ; **74-79** ; v. 23-24 : 46 ; 77-80 : 277n ; 81-82 : 416n ; 83-84 : 100.

III, 8 : 60 ; 92n, 383n ; v. 1-8 : 95n ; 5-8 : 431 ; 9-22 : 57n ; 20, 24 : 91n ; 35-44 : 61.

III, 9, 3 : 92n ; 4 : 31n ; 32 : 200n ; 45 : 35n ; 46 : 412n.

III, 10 : 71n ; 152n.

III, 11, 9-16 : 86 ; 11-12 : 432 ; 15 : 96 ; 17-20 : 432 ; 22 : 373n ; 23-24 : 357n ; 24 : 360n ; 33-35 : 86n ; 34-35 : 71n ; 36 : 67n ; 37 : 34n ; 39 : 74n ; 47 : 410n.

III, 12 : 11 ; **420-446** ; v. 9 : 378n, 380 ; 43-44 : 378n.

III, 13 : 43n ; 103n ; 178n ; 443 sq. ; v. 5-6 : 444.

III, 14 : 44n ; 100 ; 307, 320-327 ; 445 ; v. 1 : 34n ; 1-4 : 320 ; 7-8 : 99 ; 9-12 : 43n ; 29 : 282, 284 ; 29-30 : 320 ; 39 : 37, 71, 327 ; 40 : 74n ; 41-42 : 321 ; 41-50 : 36n ; 43-44 : 326n ; 45-50 : 313 sq.

III, 15, 4 : 39n ; 11-14 : 40n ; 18 : 117n ; 20 : 39n.

Art d'aimer :

I, 12 : 306 ; 19-22 : 144n ; 33-34 : 42n ; 35-38 : 363 ; 49-56 : 102 ; 60 : 81n ; 67-170 : 81n ; 86 : 366 ; 99 : 410n ; 144 : 409n ; 171-252 : 81n ; 217-228 : 440n ; 229 : 295 ; 277-278 : 364 ; 281-282 : 304 ; 342 : 305 ; 345 : 365 ; 346 : 365n ; 364 : 368n ; 375-396 : 46n ; 381-382 : 117 ; 415-416 : 381n ; 435-436 : 342n ; 437 : 371, 419 ; 437-438 : 441n ; 437-440 : 352n, 364 ; 438-452 : 372 ; 451 : 373n ; 453 : 371 ; 454-456 : 345 ; 455 : 368 ; 457-460 : 366 ; 457-466 : 408n ; 461-463 : 409n ; 465 :

441n ; 465-466 : 409, 418 ; 469-476 : 143 sq. ; 475-476 : 368n ; 481-484 : 365 ; 484 : 341n ; 487-488 : 360n ; 490 : 144 ; 495 : 410n ; 496-497 : 410n ; 502 : 144 ; 503-522 : 416n ; 563-600 : 295 ; 567-568 : 361n ; 569 : 359 ; 572 : 355n ; 587-588 : 360n ; 587-592 : 394n ; 592 : 304 ; 596 : 360n ; 596-598 : 408n ; 599 : 356n, 360 ; 607-608 : 366 ; 608 : 370, 397 ; 609 : 441n ; 613-616 : 328n ; 615-616 : 441 ; 616 : 460 ; 619-622 : 379 ; 621 : 289n, 371, 380 ; 629 : 289n, 373 ; 630 : 373 ; 642 : 371 ; 643 : 368 ; 643-644 : 298 ; 657 : 393 ; 657-660 : 375 ; 699-702 : 163n ; 701 : 374n ; 705-708 : 365 ; 711 : 364n ; 718-719 : 368 ; 719 : 282 ; 727, 735 : 378n ; 739-740, 751 : 424.

II, 9-12 : 145 ; 17-20 : 68n ; 113-120 : 141 ; 121-124 : 367 ; 123 : 36n, 289n ; 123-142 : 358n ; 124-126 : 164 ; 126 : 120n ; 141-142 : 164 ; 146 : 304 ; 151 : 372, 393 ; 152 : 288, 371 ; 156 : 372 ; 157-158 : 43 ; 159 : 288 ; 159-160 : 372 ; 161-174 : 368n ; 162 : 288 ; 165-166 : 288 ; 166 : 368, 383 ; 167 : 394 ; 167-168 : 289 ; 169-170 : 307 ; 169-174 : 393n ; 176 : 145 ; 183-184 : 144n ; 185-192 : 85n ; 229-233, 235-236, 243-250 : 111, 112 ; 262 : 381 ; 263-268 : 63 ; 263-286 : 381 ; 267-268, 270-272 : 382 ; 273-276 : 382 sq. ; 273-280 : 383n ; 277 : 60 ; 281 sqq. : 241n ; 284 : 374n ; 285-286 : 383 ; 294 : 384n ; 295-296 : 389 ; 295-310 : 371n ; 295-314 : 384 ; 311 : 441 ; 311-314 : 419 ; 339-340 : 145 ; 341-344 : 146 ; 345 : 68 ; 345-348 : 183 sq. ; 349-356 : 69 ; 349-352, 357-358 : 184 ; 379-380 : 305 ; 387-389 : 306 ; 409-410 : 367 ; 435-446 : 69 ; 455 : 342n ; 455-456 : 184 ; 465-466 : 70 ; 507-508 : 409n ; 516 : 94n ; 520-528 : 86 ; 521-522 : 325 ; 523-524 : 85n ; 527 : 375n ; 527-528 : 82n ; 530 : 324 ; 535-600 : 309 sq. ; 311 sq. ; 547-553 : 393n ; 552 : 393 ; 555-558 : 325 ; 558 : 283 ; 598 : 42 ; 639-640 : 334, 443n ; 641-642 : 389n ; 641-662 : 371n, 389 ; 647 : 390 ; 648 : 390n ; 649-652 : 146 ; 653-654 : 145, 390n ; 657-662 : 391, 400 ; 704 : 52n, 79, 333.

III, 15-18 : 47n ; 27-30 : 305 ; 31-32 : 298n ; 41-42 : 305 ; 42 : 183, 412 ; 58 : 42 ; 59-64 : 141 ; 71 : 91n ; 72 : 82n ; 79-80, 88 : 142 ; 101 : 412 ; 101-103 : 64 ; 103, 105-106 : 412 ; 115-120 : 64n ; 121-128 : 64 ; 127-133 : 407 ; 133-134 : 412 ; 135 : 405 ; 135-136 : 407 ; 152 : 405 ; 155 : 416 ; 159-168 : 413n ; 160-168 : 142, 410n ; 185-187 : 405 ; 187-188 : 407n ; 193-204 : 413 ; 205-208 : 142, 412n ; 206 : 412 ; 210, 217-218 : 416 ; 219-226 : 417 ; 228 : 417 ; 231-234 : 418 ; 237-242 : 302n ; 247-248 : 418 ; 261-274 : 413n ; 281-290 : 408 ; 291-292 : 375n, 377n ; 295, 298-306 : 408 ; 316 : 374 ; 329-348 : 406n ; 344 : 374 ; 346 : 45n, 277n ; 364 : 138 ; 387-432 : 426 ; 394 : 410n ; 397-398 : 426 ; 399-404, 413-414 : 427 ; 431-432 : 406n ; 457-460 : 373n ; 473-474 : 184 ; 473, 475-476 : 365n ; 479-480 : 409 ; 479-482 : 408n ; 483-484 : 42n, 292n ; 491-492 : 298n ; 499-524 : 302sq. ; 377n ; 515-516 : 359 ; 518-520 : 46n, 303 ; 534-

535 : 380 ; 545 : 306 ; 551 : 92n ; 551-552 : 383n ; 567 : 91 ; 571 : 327n ; 579 : 184n ; 579-580 : 68 ; 581-583 : 87 ; 581-582 : 82n, 393 ; 587-588 : 87 ; 591-594 : 68n ; 603-606 : 88 sq. ; 112n ; 606 : 377n ; 609-610 : 68 ; 617-618 : 283, 292 ; 611-658 : 293 ; 661-662 : 424n ; 673-674 : 321 ; 675-680 : 377n ; 685-686 : 328 sq. ; 687-746 : 328 ; 752 : 184n ; 771-772 : 407n ; 797-804 : 377n ; 807-808 : 334n, 415 ; 808 : 416.

Cosmétiques :

3-17 : 64n ; 7, 17, 23-24 : 412n ; 43-50 : 142n ; 77 sqq. : 413n.

Fastes :

III, 696 : 280 ; **IV**, 111-112 : 366n ; **V**, 690 : 280.

Héroïdes :

I : 47n ; 69 ; v. 2 : 50n ; 11-12 : 316 ; 13 : 319n ; 31-32 : 358n ; 47-50 : 57 ; 66 : 153 ; 71-72 : 316 ; 73-74 : 134n, 153n ; 83-84 : 149 ; 110 : 160 ; 115-116 : 153n.

II : 49n ; 69 ; v. 5-10 : 153 ; 7-22 : 318 sq. ; 15-16 : 134n ; 23 : 153 ; 31-42 : 55n, 373n ; 49-54 : 320n ; 51-52 : 375n ; 74 : 399 ; 91-98 : 55n ; 93-95 : 55 ; 121-130 : 133n ; 144 : 190.

III : 49n ; v. 3-4 : 375n ; 9-15 : 157 ; 17-20 : 114n ; 22 : 161 ; 51-54 : 55n ; 80 : 149 ; 83 : 161 ; 83-134 : 58n ; 138 : 161 ; 154 : 50n.

IV : 49n, 364n ; v. 38 : 114 ; 47-52 : 133n ; 67-74 : 23n ; 89 : 69n ; 101-104 : 114 ; 103-108 : 56n ; 137-138, 141-142 : 49n ; 147 : 161 ; 161 : 191.

V : 48n ; 49n ; v. 21-30 : 55n ; 43 : 375n ; 43-52 : 55n ; 47-48 : 55 ; 55-56, 61-70 : 133n ; 73-74 : 133n ; 157-158 : 149.

VI : 49n ; v. 21-22 : 317 ; 43 : 49n ; 55 : 23n ; 57-64 : 55n ; 63 : 375n ; 69-72 : 133n.

VII : 49n ; v. 5 : 167 ; 5-8 : 340 ; 8 : 167 ; 26 : 338 ; 33-34, 35-44 : 119n ; 41, 53-54 : 119 ; 41-78 : 134n ; 61-72 : 167n ; 67 : 373n ; 141-142 : 120n ; 172 : 120 ; 184 : 163 ; 185-186 : 375n ; 195 : 399n.

VIII : 49n ; v. 15-26 : 58n ; 15-18 : 161 ; 18 : 153 ; 24 : 50n.

IX : 49n ; v. 55-119 : 96n ; 137-142 : 55n ; 146, 152, 158, 164 : 163.

X : 49n ; v. 17-42 : 133n ; 73-74 : 55n, 149n ; 73-76 : 373n ; 86 : 191n ; 145-146 : 192n ; 148 : 375n.

XI : 49n ; v. 3-6 : 163n ; 27 sqq. : 18n ; 31 : 150 ; 61-66 : 55n ; 123 sq. : 50n.

XII : 49n ; v. 21-22 : 339 ; 31-38 : 23n ; 33 : 320n ; 58 : 149n ; 67-92 : 55n ; 87-88 : 373n ; 89-90 : 320n ; 89-82 : 373 sq. ; 117-118 : 114n ; 150 : 85n ; 184 : 191 ; 207 : 161 ; 207 sqq. : 395n ; 212 : 191.

XIII : 47n ; 69 ; v. 9-16 : 156 sq. ; 17-24 : 133n ; 33-36 : 133n ; 47 : 57n ; 82 : 57 ; 102 : 338 ; 105-106 : 55n, 338n ; 113-120 : 56n ; 117-120 : 192, 339n ; 121-122 : 134n ; 128 : 57n ; 135-146 : 57n ; 149-156 : 55n, 338n ; 161-162 : 114n.

XIV : 49n ; v. 125-127 : 50n.

XV : 7n ; v. 1-6 : 14 ; 5-6 : 70 ; 7 : 48n, 92n ; 7-8 : 376 ; 41-50 : 55n ; 43 : 339 ; 80 : 38n ; 96 : 375 ;

97-98 : 376 ; 98-100 : 157 ; 109-112 : 158 ; 121-122 : 98n ; 123-124 : 55n ; 123-136 : 338n ; 126 : 155 ; 137-156 : 133n ; 141 sqq. : 109n ; 210 : 153 ; 213-216 : 115n.

XVI : 49n ; v. 5-6 : 49 ; 9-10 : 377n ; 60 : 322n ; 101-102 : 338 ; 135-136 : 23n ; 215-258 : 41n ; 215-224 : 354 ; 233-234 : 361n ; 239 : 282, 377 ; 243-246 : 360 ; 255-257 : 361 ; 258 : 355 ; 373-374 : 58n.

XVII : 49n ; v. 47-52 : 323n ; 79-80 : 355n ; 81-82 : 362 ; 83-84, 86 : 355 ; 87-88 : 356n ; 89-90 : 356, 358 ; 91-92 : 355 ; 93-94 : 359 ; 110 : 154 ; 129-132 : 322 ; 143-144 : 294 ; 153 : 294n ; 155 : 49n, 294n ; 160 : 294, 356n ; 161-164 : 294 ; 172 : 284 ; 183 : 343n ; 187-190 : 323n ; 256 : 57n ; 266 : 191n.

XVIII : 48n ; 49n ; 112 sq. ; 117 ; **120-121** ; v. 11-14 : 49n ; 25 : 150 ; 31 : 109n ; 49 : 126n ; 53-120 : 55n ; 53-54 : 169 ; 53-56 : 338 ; 85 : 109n ; 89-96 : 113 ; 97-100 : 133n ; 98 : 282, 377 ; 109-114 : 155 ; 143-168 : 113 ; 143-144 : 126n ; 156 : 109n ; 192 : 161 ; 217-218 : 169n.

XIX : 48n ; 49n ; 112 ; 117 ; **121-123** ; 132 ; v. 3 : 159n ; 3-4 : 150 ; 8-10 : 151 ; 14-16 : 152 ; 37-40 : 168 ; 51-54 : 133n ; 57-66 : 55n, 338n ; 65-66 : 155 ; 70 : 154 ; 84, 97-98 : 113 ; 109-114 : 317n ; 151-152 : 169n ; 167-170 : 113 sq. ; 171-172 : 49n ; 181-184 : 134n ; 209-210 : 170.

XX : 48n ; 49n ; v. 16-18 : 146 ; 20-21 : 348 ; 23 : 347n ; 27, 28, 30 : 347 ; 33-34 : 346 ; 35 : 365, 367 ; 35-36 : 345 ; 47 : 347n ; 49 : 347 ; 68 : 347n ; 90, 92 : 353n ; 97, 99 : 347n ; 128 : 347 ; 192, 198 : 347n ; 205-219 : 23n ; 241-242 : 349.

XXI : 48n ; 49n ; **343-353** ; 123 : 283, 347 ; 130 : 364 ; 245-246 : 343n.

***Ibis* :**

2 : 399n.

***Métamorphoses* :**

I, 89-112 : 61n ; **IV**, 318 : 414n ; **VII**, 9-21 : 18n ; 794-865 : 329n ; **IX**, 457 sqq. : 18n ; **X**, 42 : 246n ; 252 : 419n.

***Pontiques* :**

II, 1, 1 : 285 ; 6 : 285, 337n ; 19 : 285 ; 7, 20 : 285, 337n ; 75 : 285, 286n ; **IV**, 8, 35-36 : 288n ; **13**, 3-6 : 13 ; 10 : 13n.

***Remèdes à l'amour* :**

2 : 72n ; 3-38 : 73n ; 8 : 72n ; 10 : 12 ; 20 : 236n ; 20-40 : 20n ; 23-24 : 73 ; 29-36 : 290 sq. ; 31 : 91n ; 31-32 : 82n, 296 ; 34 : 281n, 282 ; 35-36 : 82n, 92, 296, 393 ; 55-68 : 306n ; 79-83 : 146 ; 85-88 : 146n ; 91-95 : 146 sq. ; 95 : 284, 316 ; 211-212 : 151 ; 218-248 : 185n ; 223 : 152n ; 243 : 185n ; 251 : 165 ; 271-286 : 164 sq. ; 279 : 120n ; 299-306 : 395 ; 303 : 373n ; 307-308 : 396 ; 309-310 : 397 ; 321-322 : 396 ; 323-330 : 400 sq. ; 351-356 : 416n ; 362 : 46 ; 363 : 102n ; 371-388 : 17 ; 379-388 : 46 ; 381-382 : 343 ; 382 : 47 ; 407 : 101n ;

497-504 : 328n ; 503-504 : 147 ; 505-508 : 89 ; 507 : 393, 398 ; 523-542 : 66n, 185n ; 537 : 195 ; 557 : 72 ; 585-586 : 150n ; 597-598 : 340 ; 609-620 : 423n ; 641-642 : 398 ; 643-648 : 397 ; 645 : 399 ; 653-662 : 398 ; 660 : 393 ; 669 : 398 ; 677 : 89 ; 685-686 : 319n ; 688 : 373n ; 693-698 : 399 ; 707-714 : 399 sq. ; 757-766 : 423n ; 769 : 319n ; 769-770 : 328n ; 787 : 89n ; 809-810 : 152n.

***Tristes* :**

II, 11-12 : 126n ; 211-212 : 28n ; 212, 243-250 : 42n ; 255-262 : 28n ; 259-260 : 124n ; 275 : 23 ; 303 : 42n, 43n ; 332 : 125n ; 340 : 23n, 32n, 442n ; 353-356 : 23n ; 355 : 442n ; 361-538 : 28n ; 371-376, 381 sqq. ; 413-444 : 29n ; 424 : 412n ; 427 sqq. : 200sq. ; 447-467 : 28n, 200n ; 461-462, 465, 467 : 29n ; 467 : 201 ; 497 : 312n ; 499-500 : 281n ; 519 : 427n ; 536 : 29n ; **III**, 1 : 427n ; **8**, 1, 12 : 126n ; **III**, 14, 34 : 125n ; **IV**, 10, 41-64 : 1 ; 53-54 : 2, 14 ; 59-60 : 200n, 443n ; **V**, 7, 37 : 126n ; 37-40 : 281 sq.

PLATON

***République* :**

III, 394b-394c : 202.

PLAUTE

***Mostellaria* :**

459.

PLINE L'ANCIEN

***Histoire naturelle* :**

XXV, 79-83, 91, 94 : 411.

PROPERCE

I, 1 : 15 ; 23n ; **228-230** ; v. 1 : 18n ; 4 : 20n ; 7 : 137n ; 8 : 249 ; 9-16 : 85n ; 17-18 : 19, 346 ; 22 : 378n ; 25-30 : 231 ; 31-38 : 268 ; 31-34 : 44 ; 33-34 : 18n.

I, 2 : 15, **410 sq.** ; v. 1-2 : 249n, 274n ; 7 : 413 ; 8 : 410n ; 26-30 : 247 ; 31-32 : 59 ; 32 : 249n.

I, 3 : 15 ; 232 sq. ; v. 1-8 : 387n ; 35-46 : 240n ; 39-46 : 173 ; 43 : 336.

I, 4 : 422 ; v. 9 : 250 ; 13-14 : 384n ; 21-22 : 250 ;

I, 5, 1 : 422 ; v. 2 : 251 ; 24 : 249n ; v. 21-22 : 378n.

I, 6 : 103 ; v. 5-12 : 239 sq. ; 13 : 237 ; 29-30 : 57n, 249n ; 29 : 105 ; 39-40 : 170n.

I, 7, 5-14 : 263 ; 7-8 : 394n ; 11 : 247 ; 24 : 250 ; 26 : 268.

I, 8 : 33n ; 118n ; 134n ; 430 ; v. 1-26 : 119n ; 5-6 : 119 ; 7-8 : 104n, 251n ; 17 : 373n ; 25-26, 34 : 148 sq. ; 40 : 372n ; 40-42 : 245 ; 42 : 248n ; 42, 44 : 148 sq. ; 43-46 : 53.

I, 9 : 422n ; v. 1 : 267n ; 5-8 : 269 ; 12 : 250, 372n ; 29 : 19n ; 33-34 : 266 ; 34 : 340n.

I, 10, 1-2, 10, 13, 15-18 : 251, 269, 278 ; 15-18 : 269 ; 19-20 : 269n.

I, 11 : 103 sq. ; v. 13 : 374n ;

I, 12, 6 : 239 ; 7-9 : 423n ; 14 : 336n ; 20 : 148 ;

I, 13, 33-34 : 251n ; 34 : 85 ; 35 : 315n.

- I, 14, 8 : 249n ; 21 : 19n.
 I, 15, 35-36 : 239 ; 39-42 : 376 ; 41-42 : 320n ; v. 25 : 373n.
 I, 16 : 82 ; 92n ; 261 sq. ; 431 ; v. 1-10 : 98n ; 5-6 : 91n ; 11-12 : 99n ; 16 : 83 ; 37-38 : 394n ; 40 : 95n ; 41 : 83 ; 47-48 : 38n.
 I, 17 : 103 ; 117n ; 134n ; 254 ; v. 1 : 105n ; 4 : 135n ; 16 : 248n.
 I, 18 : 103 ; 133n ; 254 ; v. 9 : 245 ; 19-22 : 345n ; 29-30 : 270.
 I, 19, 24 : 265 ; 26 : 155n.
 I, 22 : 228n ; v. 2 : 229n.
 II, 1, 1-16 : 378n ; 3-16 : 406n ; 4 : 248, 380, 425 ; 5-6 : 384 ; 5-16 : 233 ; 7-8 : 379 ; 13-14 : 384n ; 15-16 : 425 ; 39-42 : 252 ; 40 : 247 ; 47-48 : 234 ; 48 : 424 ; 49-50 : 239 ; 78 : 234.
 II, 2, 5 : 380n ; 13-14 : 387.
 II, 3, 4-5 : 97n ; 8 : 147n ; 9 : 247 ; 13 : 238, 380 ; 15 : 384n ; 16-22 : 247, 384 ; 32, 39-40 : 234 ; 47-50 : 20n ; 47-48 : 67n ; 47-50 : 144n.
 II, 4, 1-4 : 185n ; 21-22 : 266n.
 II, 5, 1-2 : 99n ; 5-6 : 246 ; 9 : 235 ; 16 : 147n ; 21 : 373n ; 27-30 : 101n ; 28 : 235, 248, 265, 399.
 II, 6, 16 : 235 ; 37-40 : 88n, 308 sq.
 II, 7 : 105n ; v. 19 : 371n.
 II, 8, 6 : 424 ; 11 : 383n ; 11-12 : 246, 273n ; 17 : 228n ; 39-40 : 235.
 II, 9, 8 : 153n ; 31-32 : 296 ; 42 : 93n.
 II, 10, 1-4 : 253 ; 7-8 : 188n ; 8 : 248n ; 23-24 : 243n, 288n ; 25-26 : 253.
 II, 11, 380n ; v. 1 : 265 ; 1-2 : 246, 253.
 II, 12, 22 : 264 ; 24 : 238.
 II, 13, 7 : 246 ; 15-16 : 264 ; 26 : 253.
 II, 14, 27 : 228n ; 31-32 : 93n.
 II, 15, 5-6 : 54 ; 8 : 240 ; 11 sqq. : 55 ; 23-24 : 138 ; 25-26 : 54 ; 36 : 148 ; 39-40 : 155n ; 49-54 : 139.
 II, 16, 15-22 : 59 ; 15-36 : 397 ; 31-32, 35-36 : 266 ; 41-42 : 20n ; 47-48 : 373n.
 II, 17, 15-16 : 95n ; 16 : 82n ; 16-18 : 85.
 II, 18, 1-4 : 325 ; 23sq. : 413n ; 29-30 : 411n.
 II, 19 : 104 ; 254.
 II, 20, 21-22 : 98n.
 II, 22, 1-2, 5-12, 17-18 : 182 ; 18 : 38n ; 21 : 378n ; 34 : 235 ; 35-42 : 182 ; 43-45, 46, 49-50 : 297.
 II, 23, 3-6 : 398n ; 7-8 : 85n ; 12 : 87n ; 22-23 : 97.
 II, 24, 1-4, 7 : 97 sq. ; 5-10 : 226n ; 8 : 281n ; 19-20 : 155n ; 21-22 : 246 ; 23-32 : 110n ; 34 : 85n ; 35-38 : 241n.
 II, 25, 3 : 230n ; 3-4 : 238n, 380n ; 17-18 : 93n ; 22 : 44 ; 41-48 : 182n.
 II, 26 : 108 ; 117n ; v. 25-26 : 245n.
 II, 28, 5-8 : 373n ; 29 : 235.
 II, 29, 32-33 : 241 ; 39-40 : 238.
 II, 30 : 103 ; v. 40 : 253n, 425n.
 II, 31 : 256 ; 444.
 II, 32 : 104 ; v. 1-2 : 152n ; 21-24 : 99n ; 45 : 98n, 238n ; 52 : 63n.
 II, 33, 38 : 247 ; v. 38 : 374.
 II, 34 : 422-424 ; v. 19-20 : 317 ; 30-44 : 131 ; 31-32 : 252 ; 32 : 132 ; 60 : 18n ; 67-72 : 63n ; 71 : 382 ; 80 : 209n ; 81-82 : 267 ; 85-94 : 200 sq. ; 88 : 238n ; 93 : 228n, 378n ; 93-94 : 267, 380n.
 III, 1, 1-2 : 252 ; 8 : 252 ; 12-14 : 423n ; 14 : 42n ; 17 : 236 ; 35-36 : 267.
 III, 2, 3-10 : 438n ; 9-10 : 268 ; 11-26 : 24n ; 15-16 : 378n ; 17-18 : 264, 380n ; 18 : 438.
 III, 3 : 16n ; v. 15 : 117n ; 15-16 : 132n ; 17 : 228n ; 18 : 117n ; 19-20 : 268n ; 20 : 173n ; 23-24 : 117n ; 47-50 : 269 ; 47-48 : 83 ; 52 : 252.
 III, 4, 15-18 : 341.
 III, 5, 2 : 236n ; 3-6 : 24n.
 III, 6 : 241 sq., 398n ; v. 5, 19-20 : 243 ; 19-34 : 353n ; 31, 35-37 : 243 ; 41-42 : 236.
 III, 7 : 117n ; 255 ; v. 11-12 : 89n ; 71-72 : 61n ; 72 : 93n.
 III, 8, 1 : 236 ; 3-4 : 239 ; 25-26 : 357 ; 31-32 : 236 ; 33-34 : 237.
 III, 9, 11 : 411n ; 35-36 : 134 ; 43-44 : 252 ; 45 : 423n ; 45-46 : 268 ; 49-52 : 255.
 III, 10, 15 : 228n.
 III, 11, 8 : 270n.
 III, 13, 4 : 59 ; 9 : 92n ; 25-34 : 381n ; 25-46 : 62sq. ; 59-66 : 225n.
 III, 14, 29-30 : 42n.
 III, 15, 1 : 237n ; 19-20 : 188n.
 III, 16 : 105 ; v. 8 : 237 ; 9 : 152n.
 III, 17, 2 : 237 ; 11-12 : 336 ; 39-42 : 254.
 III, 19 : 241n.
 III, 20, 11-14 : 162n ; 15-16 : 237n.
 III, 21 : 103 ; v. 16 : 237.
 III, 22 : 103 ; 210n.
 III, 23 : 84n, 342 ; v. 12 : 240 ; 17-18 : 170.
 III, 24 : 231 ; v. 1-8 : 388, 414 ; 3 : 378n ; 4 : 246 ; 5-6 : 238n ; 6 : 390 ; 19 : 84, 323n.
 III, 25 : 99 ; v. 1-2 : 98 ; 5-6 : 259, 376n ; 7 : 260 ; 9 : 173n ; 9-10 : 84 ; 17-18 : 139, 265.
 IV, 1, 57-58 : 255 ; 64 : 252, 343 ; 69-70 : 256 ; 71 : 228n ; 120 : 256 ; 135 : 442 ; 136 : 423n ; 139-140 : 296 ; 144 : 256 ; 145-146 : 88n, 296.
 IV, 2 : 256 ; 258 ; 428n.
 IV, 3 : 57n ; 240 ; 259 ; v. 3-4 : 375n ; 28 : 378n ; 43-48 : 114n.
 IV, 4 : 261 ; v. 2 : 257 ; 29-30 : 261 ; 39 sq. : 437n ; 93 : 257.
 IV, 5 : 37n ; 87n ; 259 ; v. 41-42 : 364n ; 41-44 : 46n ; 53 : 257n ; 54-58 : 383n ; 55-56 : 274n ; 59-62 : 140.
 IV, 6, 3-4 : 252 ; 11-13 : 257 ; 22 : 258 ; 69 : 257.
 IV, 7 : 37n ; 242 sq. ; 253n ; v. 16-18 : 114n, 291n ; 17-20 : 99n ; 24 : 244 ; 35 : 243 ; 36 : 244 ; 47-48 : 244n ; 49 : 228n ; 50 : 248n ; 72 : 244 ; 77-78 : 265n ; 81 : 124n.
 IV, 8 : 37n ; 104 ; 239 ; 243-245 ; 260 sq. ; v. 29-30 : 261 ; 73-80 : 353n ; 77-78 : 358n ; 84 : 93n.
 IV, 9 : 257 sq. ; 261n.
 IV, 10, 3 : 257 ; 3-4 : 444.
 IV, 11 : 242 sq. ; 259.

QUINTILIEN***Institution oratoire :***

II, 4, 2 : 439n ; III, 7, 25 : 391n ; VIII, 5, 28 : 405n ; IX, 1, 37 : 418n ; X, 1, 93 : 2n ; 7 ; XII, 10, 6 : 411n.

SAINT-AUGUSTIN***Confessions :***

XI, 20, 26 : 169.

SOPHOCLE***Trachiniennes :***

163.

TÉRENCE***Adelphes :***

88-110 : 91n.

Héautontimoroumenos :

226 : 297n.

THÉOCRITE***Idylles :***

VI, 17 : 45.

TIBULLE

I, 1 : 14 ; 211 ; v. 17-18 : 209n ; 31-32, 45-46 : 53n ; 53-54 : 208 ; 55-56 : 85 ; 57 : 208 ; 57-58 : 226n ; 59-62 : 24n ; 69-72 : 138 ; 73-74 : 91.

I, 2 : 212 sq. ; v. 1-4 : 18n ; 7 : 288n ; 7-14 : 82n ; 9 : 90n, 221 ; 13-14 : 220, 374 ; 21-22 : 355 ; 22 : 360n ; 65-66 : 58 ; 73-78 : 18n ; 73 : 53 ; 89-96 : 96, 138n, 226n.

I, 3 : 103 ; v. 1 : 104n ; 15-20 : 156 ; 35-50 : 60 ; 43 : 61n ; 55 : 204 ; 55-56 : 208 ; 82 : 57 ; 85-86 : 168n ; 93-94 : 162n.

I, 4 : 223 sq. ; v. 15-20 : 143 ; 21-24 : 373 ; 27-36 : 139 ; 39-56 : 105n ; 39-52 : 145n ; 57-62 : 383n ; 57-72 : 225 ; 63-64 : 437 ; 65-66 : 380n ; 71-72 : 221, 375 ; 73 : 204 ; 74 : 210 ; 76 : 206n ; 81-84 : 100 ; 83 : 29 ; 83-84 : 226n.

I, 5 : 211 sq. ; 220 ; v. 1 : 20 ; 1-4 : 19 ; 5-8 : 20 ; 19-36 : 53, 319n ; 39-44 : 74 sq. ; 43-44 : 237 ; 67-68 : 219, 383n ; 67 : 204n ; 68 : 92.

I, 6 : 28n ; 88n ; 216 sq. ; 294 ; 307 ; v. 5-6 : 155n, 373n ; 9 sqq. : 114n ; 9-10 : 48n, 224, 292 ; 12 : 291n ; 19-20 : 295, 355, 357n ; 20 : 356 ; 56-5-56 : 394n ; 71-72 : 97 ; 77-86 : 394n ; 85-86 : 148.

I, 7, 13 : 205.

I, 8 : 221 sq. ; 224 ; v. 1-2 : 357n ; 7-8 : 20n ; 41-48 : 140 ; 41-50 : 209n ; 50 : 138n ; 56 : 292 ; 62 : 209n.

I, 9 : 59n ; 224, 373n ; v. 17 : 224 ; 29-30 : 96 ; 43-44 : 224 ; 45-48 : 386 ; 47 : 378n, 385 ; 47-50 : 99n, 205, 380n, 383n ; 48 : 389n ; 74 : 138n ; 81-84 : 206 ; 81-82 : 100 ; 83 : 204n ; 83-84 : 399.

I, 10 : 103 ; v. 7-10 : 58n, 60n ; 11 : 208 ; 13-14 : 57n ; 29 : 105 ; 53 : 236 ; 53-66 : 394n ; 65-66 : 327n.

II, 1, 31-36 : 208n ; 35-37 : 205 ; 61-66 : 168n ; 73-74 : 96, 226n ; 74 : 138n ; 75-78 : 292n.

II, 2, 17-22 : 210n ; v. 1 : 218n.

II, 3 : 103 ; v. 11-32 : 226n ; 31-32 : 99 ; 35-40 : 58n ; 49 : 59n ; 49-58 : 381n ; 71 sqq. : 61n.

II, 4 : 92n, 381n ; v. 11-12 : 152n ; 13 : 205 ; 13-15 : 383n ; 19 : 92n, 220 ; 19-20 : 217 sq., 383n ; 27-32 : 59 ; 35-38 : 396 ; 39-60 : 394n ; 51-52 : 225.

II, 5, 4 : 26n ; 39-64 : 219n ; 101-104 : 394 ; 105-112 : 25 ; 109-114 : 218, 219n ; 111-112 : 205, 378n ; 113-115 : 205.

II, 6 : 87n ; 215 sq. ; v. 1-4 : 208n ; 9 : 208 ; 11-14 : 83 ; 13-14 : 205n ; 19-20 : 318 ; 19-28 : 89n ; 26 : 225 ; 29-42 : 394n ; 47-48 : 86n ; 51-52 : 319n ; 52 : 77n.

III, 1, 22 : 374 ; 24 : 383n.

III, 4, 75-76 : 375 ; 79 : 209n.

III, 6, 8 : 209n ; 49-50 : 373n ; 53-54 : 148.

III, 7, 36 : 243n.

III, 9 : 114n.

III, 13, 3 : 272 ; 10 : 100n.

III, 14, 1-2 : 103 ; 3 : 81.

III, 15, 1 : 107n.

III, 19, 3 : 371n ; 5-6, 8 : 425n ; 13 : 204n.

III, 20 : 99n.

Traité du sublime :

XL, 4 : 405n.

VIRGILE***Bucoliques :***

I, 5 : 254n ; II, 52, 56 : 382n ; 65 : 130n ; VI : 16n ; 74 sq. : 437n ; VIII, 68-71 : 93n ; 171 ; X, 8 : 254n ; 23 : 104 ; 42-43 : 109n ; 46-48 : 107 ; 48-49 : 104n ; 52-54 : 254n, 345n ; 69 : 20n.

Énéide :

I, 382-387 : 167n ; 712-722 : 361n ; IV, 50-53 : 165 sq. ; 83-85 : 361n ; 224-225 : 166n ; 314 : 105n ; 412-415, 423 : 166 ; 425-435 : 165n ; 429-434 : 166 ; 607-621 : 167n ; VI, 83-97 : 219n ; 129 : 373n ; 756-853 : 219n ; VIII, 71-78 : 129.

Géorgiques :

I, 121-124 : 64 ; 125-146 : 61n ; 145-146 : 64 ; III, 24-25 : 418n ; 242-244 : 112n ; 244 : 130n ; 253-254 ; 130n ; 258-263 : 112 ; IV, 481 : 246n.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION1

ÉTUDE LIMINAIRE

Naissance d'un poète élégiaque.....13

<i>Le modèle des aînés.....</i>	14
<i>Am., I, 1 : la recusatio ovidienne.....</i>	15
<i>Am., I, 2 : la découverte de l'amour.....</i>	18
<i>Am., I, 3 : l'entrée en scène de la puella.....</i>	22
<i>Conclusion.....</i>	25

PREMIÈRE PARTIE

THÉMATIQUE ET GÉNÉRICITÉ.....28

CHAPITRE I

L'amour élégiaque : une expérience de la frustration.....31

<i>L'insaisissable objet d'amour.....</i>	31
Étude des positions actantielles et des parcours narratifs dans l'élégie des <i>Amours</i>	32
<i>Amor furtiuus, amor deceptus</i>	40
Les amants des Héroïdes	45
<i>La fusion idéale.....</i>	52
Images de bonheur.....	53
L'idéal élégiaque : un idéal au service de l'amour.....	56
Les élégiaques et l'âge d'or	60
Nécessité de la disjonction.....	63
<i>Le principe de l'alternance.....</i>	65
Les motivations psychologiques de l'alternance.....	66
Les chants alternés	70
<i>Conclusion.....</i>	73

CHAPITRE II

L'espace élégiaque et les figures de l'obstacle80

<i>L'obstacle dans l'espace urbain.....</i>	81
<i>Saeuae fores</i>	82
Le <i>paraklausithyron</i> , symbole de l'amour élégiaque.....	84
L'amour doux-amer	87
La parole à l'épreuve de l'obstacle.....	90
L'élégie sésame.....	92
<i>Les rumeurs du carrefour</i>	95
<i>Turpis fabula</i>	95
<i>Victurum nomen</i>	99
<i>L'obstacle naturel.....</i>	102

<i>Ibit in aduersos montes</i>	103
1. Les pérégrinations des amants élégiaques.....	103
2. La <i>militia amoris</i>	106
3. Jeux réflexifs.....	115
La nature en furie ou la tentation épique.....	117
<i>Quid tibi cum tali, demens, est flumine ?</i>	123
Conclusion	133

CHAPITRE III

La mora : temps dans l'élégie, temps de l'élégie	136
Le temps des amants	137
L'amour et le temps : considérations générales.	138
1. Le temps corrupteur.....	138
2. Les bienfaits de la durée.....	142
La mesure du temps.....	148
1. Les lenteurs de l'attente.....	150
2. Fuyants plaisirs.....	154
Le temps du discours	159
La parole sous le signe de l'urgence.....	159
La parole en quête de délai.....	163
La parole dans le temps de la <i>mora</i>	168
Le temps de l'élégie	174
Temps diégétique et temps du récit dans les <i>Amours</i>	175
1. Ellipses et anachronies.....	175
2. L'aspectualité dans les <i>Amours</i> : mode duratif et mode itératif.....	178
3. Le rythme de l'élégie.....	183
4. L'élégie en acte.....	186
Conclusions sur la généricité de la <i>mora</i>	188

CONCLUSION	194
-------------------------	-----

DEUXIÈME PARTIE

LA COMMUNICATION ÉLÉGIAQUE	197
---	-----

CHAPITRE I

Caractéristiques et enjeux de l'énonciation dans l'élégie érotique augustéenne ...	200
Le modèle tibullien : un art complexe du monologue	204
Identification du locuteur.....	204
Les personnages de l'élégie tibullienne.....	207
Le discours du poète-amant : fonction poétique des apostrophes.....	210
1. L'énonciateur en scène.....	211
2. Rôle de l'apostrophe dans la structure discursive et narrative du poème.....	214
Les enjeux et les armes du discours-poème.....	217
1. Une poésie intéressée	217
2. L'éloquence du poète-amant	220
3. Le message au lecteur.....	226
Le modèle propertien : la double narration	228

La narration des amours du poète.....	228
1. Présentation d'une victime de l'amour.....	228
2. <i>Élégies</i> , I : l'affirmation du sujet élégiaque	231
3. <i>Élégies</i> , II : une Iliade propertienne.....	233
4. <i>Élégies</i> , III : le livre de la paix.....	235
<i>Cynthia rara</i>	237
1. Portrait de Cynthia.....	238
2. Les mots de la <i>puella</i>	239
3. Cynthia l'artiste.....	245
La dramatisation d'une aventure poétique	248
1. <i>Élégies</i> , I : <i>défense de l'élégie</i>	249
2. Modèles, doctrine et confrontation des genres.....	251
3. Le compromis du livre IV.....	255
Remarques sur l'énonciation dans le recueil des <i>Élégies</i>	260
Les fonctions du <i>carmen</i> propertien.....	263
1. <i>Quaerere aliquid in dominam</i>	263
2. <i>Haec mea fama est</i>	266
3. <i>Et prosint illi cognita nostra mala</i>	268
<i>Ovide et l'héritage de ses prédécesseurs</i>	272

CHAPITRE II

<i>Verba dare</i> : la programmation du discours dans l'élégie érotique ovidienne.....	280
<i>Emplois et significations de uerba dare</i>	282
1. <i>Alicui uerba dare</i>	282
2. <i>Sibi uerba dare</i>	284
3. <i>Alicui rei uerba dare</i>	284
4. <i>Verba dare</i>	286
<i>Les grands thèmes de l'érotique élégiaque</i>	290
<i>Alicui uerba dare</i> : du bon usage de la ruse	290
1. Un thème consubstantiel à l'élégie.....	290
2. De la duplicité comme vertu poétique.....	301
<i>Sibi uerba dare</i> : l'illusion féconde.....	313
1. Un texte de référence	314
2. L' <i>error</i> dans la poésie élégiaque.....	315
3. Nason ou l'illusion de l'illusion	319
<i>La question des modalités énonciatives</i>	330
<i>Alicui et sibi uerba dare</i> : les formes du discours élégiaque.....	330
1. <i>Alicui uerba dare</i> : discours séducteurs.....	330
2. <i>Sibi uerba dare</i> : discours et illusion	333
3. Billets, lettres et vers : la communication écrite.....	340
La révolte de Cydippe ou l'évolution d'un genre	343
Le langage des signes	353
<i>Verba dare ou la rhétorique élégiaque</i>	363
Rhétorique et séduction.....	363
1. l'éloquence masculine à l'œuvre	363
2. <i>Altera fraus haec est</i>	367
3. Les moyens de la séduction.....	369
4. La célébration de l'être aimé	378
Les mots du ressentiment : disputes et vitupérations	393

L'esthétique élégiaque	401
1. L'exploitation d'une métaphore du texte.....	402
2. Le style élégiaque	405
3. Éloge du maquillage : la question de l' <i>ars</i> et de l' <i>ingenium</i>	410
Conclusion	415

ÉPILOGUE

<i>Am.</i> , III, 12 : Le procès de l'illusion poétique	420
La figuration érotique d'une relation triangulaire : poète – lecteur – élégie d'amour	421
Rivalités d'auteurs.....	422
Extension du domaine de la lutte.....	424
1. L'amant <i>praeco</i>	425
2. Utilité de l'élégie.....	430
Défense et illustration du fallax opus	434
Le catalogue fabuleux.....	435
La vraisemblance, un énorme de l'élégie érotique.....	438
Les vacillements de l'illusion.....	442

CONCLUSION	447
-------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	461
----------------------------	-----

INDEX	471
--------------------	-----

TABLE DES MATIÈRES	478
---------------------------------	-----

Poétique et érotique dans l'élégie d'amour ovidienne.

Amores, Heroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris.

Cette étude aborde le corpus érotique d'Ovide dans la perspective unificatrice d'un genre : l'élégie d'amour. Amours, Héroïdes et traités didactiques ont été considérés du point de vue de la thématique, des modalités énonciatives et de la forme qui lui sont spécifiques. En nous plaçant du point de vue de la réception, nous avons identifié les traits génériques par confrontation des œuvres entre elles et avec les recueils des prédécesseurs. Nous avons toutefois privilégié l'angle de la genericité auctoriale. Sensible à l'ironie du poète et au caractère hautement réflexif de ses œuvres, nous en avons exploré systématiquement le contenu narratif et la matière didactique pour y révéler un discours en filigrane sur les conditions d'existence de l'élégie, et décrypter sous le propos érotique un véritable art poétique élégiaque.

Mots-clés :

Élégie érotique augustéenne – Genre – Genericité auctoriale – Réflexivité – Poétique.

Poetics and eroticism in Ovid's love elegies

Amores, Heroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris.

This study approaches Ovid's erotic works within the unifying perspective of a genre: the love elegy. Amores, Heroides, and the didactic treatises have been considered from the viewpoint of the thematic, of the enunciative modalities and of the form specific to the love elegy. From the receptive point of view, the generic aspects have been identified by confrontation between the works and with their predecessors, placing particular emphasis, however, on "authorial genericity". Taking account of the poet's irony and of the highly reflexive quality of his works, the narrative content and the didactic material have been systematically explored in such a way as to reveal the veiled discourse about the conditions under which the elegy can exist and to decipher, under the erotic surface, a true elegiac poetical art.

Keywords :

Augustan love elegy – Genre – "Authorial genericity" – Reflexivity – Poetics.