
Au-delà de l'élegie d'amour

Métamorphoses et renouvellements
d'un genre latin dans l'Antiquité
et à la Renaissance

Études réunies par Laure Chappuis Sandoz

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2011

MEDIO VENERIS IN USU. L'OBSCÉNITÉ ET SA CRITIQUE¹

Au livre VIII de l'*Énéide*, la déesse Vénus, en souci pour Énée, va chercher de l'aide auprès de son mari Vulcain et lui demande de forger des armes pour son fils. Ce n'est que grâce à ses charmes féminins qu'elle finit par convaincre son mari peu aimé d'accéder à sa demande. Il donne son accord et y gagne une nuit.

Inouï ! s'exclame ici un lecteur. La célèbre déesse adultère vient entreprendre son mari cornu en faveur d'un de ses bâtards ! Quel manque de pudeur chez la déesse, et chez le poète qui parle de tels dieux !

Le lecteur de Virgile qui s'insurge ainsi, horrifié, s'appelle Évangélos. Il donne son avis lors d'un banquet, qu'on situe au plus tôt au IV^e siècle de notre ère. Dans un dialogue avec Symmaque, un autre convive, Évangélos formule une critique véhémement à l'égard de Virgile (Macrobe, *Saturnales* I, 24, 6-7)² :

« Immo pueri cum essemus, Symmache, sine iudicio mirabamur, inspicere autem vitia nec per magistros nec per aetatem licebat. Quae tamen non pudenter quisquam negabit, cum ipse confessus sit. Qui enim moriens poema suum legavit igni, quid nisi famae suae uulnera posteritati subtrahenda curauit ? Nec immerito. Erubuit quippe de se futura iudicia, si legeretur petitio deae precantis filio arma a marito cui soli nupserat nec ex eo prolem suscepisse se nouerat, uel si mille alia multum pudenda seu in uerbis modo Graecis modo barbaris seu in ipsa dispositione operis deprehenderentur ».

« "Dis plutôt, Symmaque, que lorsque nous étions des enfants, notre admiration ne reposait sur aucun jugement, car ni notre maître ni notre âge ne

1 Je remercie très vivement Laure Chappuis Sandoz, qui m'a non seulement permis, lors du colloque *Au-delà de l'épigramme d'amour*, de soumettre à la discussion les réflexions présentées ici, mais qui a de plus pris la peine de traduire ma longue contribution en français et de l'intégrer dans le présent volume.

2 La rencontre entre Vénus et Vulcain est racontée chez Virgile, *Énéide* VIII, 369-406. Les vers 404-406 qui retracent leur nuit commune semblent avoir suscité une discussion animée chez les premiers critiques de Virgile ; cf. Servius, *ad Aen.* VIII, 406 (Thilo-Hagen I, 260-261) et Anlu Gelle, *Nuits Attiques* IX, 10.

nous permettaient de voir les défauts du poète. Ce n'est pas sans audace que l'on niera ces défauts, puisque lui-même les a reconnus. Car en léguant, au moment de sa mort, son poème aux flammes, n'a-t-il pas voulu préserver sa gloire des coups que les générations futures pouvaient lui porter ? Et il a eu raison. Il a rougi en effet à la pensée du jugement que l'on porterait sur lui, quand on lirait le passage où la déesse demande des armes pour son fils au seul mari uni à elle par le mariage et dont elle savait ne pas avoir eu d'enfant, ou quand on relèverait mille autres erreurs répréhensibles, soit dans les expressions tantôt grecques tantôt étrangères, soit dans la composition même de l'ouvrage." »

Selon Évangélus, le poète lui-même aurait été saisi de honte (il en rougit – *erubuit*) en imaginant quels jugements la postérité pourrait porter sur lui si elle remarquait ses erreurs. Évangélus croit aussi déceler la véritable raison cachée derrière le prétendu vœu de Virgile que l'*Énéide* soit brûlée sans être publiée : Virgile aurait par là essayé d'éviter la honte posthume qu'auraient suscitée les contenus obscènes de sa poésie.

Symmaque réfute cette condamnation du poète ; à ses yeux, les reproches d'Évangélus sont infondés et tout maître d'école pourrait les réfuter. Lui-même ne se donne pas la peine d'entrer en matière et invoque simplement le statut exceptionnel de Virgile comme classique, ce qui le situe au-dessus de toute critique (I, 24, 8) :

« *Haec est quidem, Euangele, Maronis gloria ut nullius laudibus crescat, nullius vituperatione minuatur, verum ista quae proscindis defendere quilibet potest ex plebeia grammaticorum cohorte.* »

« "Telle est vraiment, Évangélus, la gloire de Virgile qu'aucun éloge ne peut l'accroître, aucune critique la diminuer ; quant à tes critiques déchirantes, le premier venu, dans la masse des grammairiens peut les réfuter." »

La gloire de Virgile est incontestable. À la critique malveillante d'Évangélus s'oppose l'hommage inconditionnel que Symmaque rend au classique. Ainsi, la dispute entre ces deux convives délimite le champ conceptuel dans lequel s'inscriront les réflexions qui vont suivre, d'abord sur Ovide, puis aussi sur Virgile.

Mon examen portera sur l'exkursus central des *Remèdes à l'Amour* d'Ovide (361-398), où le poète réagit aux reproches d'impudicité de son œuvre (*Musa proterua mea est* 362). Je m'attacherai en particulier

au mélange entre obscénité¹, critique littéraire et établissement d'un canon – débat qui est au centre du dialogue des *Saturnales* de Macrobe.

Dans un premier temps, je situerai cet excursus au sein de l'œuvre (I). Puis j'examinerai la poétique des genres qu'Ovide développe au fil de son apologie, et la mettrai en relation avec l'*Art Poétique* d'Horace qui en constitue le texte précurseur le plus important (II). Il apparaîtra qu'Ovide représente bien une poétique essentialiste des genres littéraires, mais qu'il détourne tout à la fois ces prétendues lois poétiques (III). Partant du constat que la défense d'Ovide contre le reproche d'impudicité est traversée d'allusions sexuelles (IV), nous demanderons dans quelle mesure obscénité et érotique doivent ici être comprises comme une forme de critique littéraire. Nous défendrons l'idée que l'exkursus des *Remedia*, de par son obscénité latente, doit être interprété comme une critique de la poésie de Virgile (V). En critiquant son illustre prédécesseur, Ovide réfléchit au statut canonique de ce dernier tout en cherchant à se positionner lui-même dans l'histoire littéraire romaine (VI).

L'EXCURSUS DES *REMEDIA*²

L'exkursus apologétique que nous allons examiner se situe presque exactement au milieu des *Remèdes à l'Amour* – une place centrale qui ne semble

- 1 J'emploie le concept d'obscénité au sens large pour faire référence à des actions considérées comme tabou (dans notre propos, des relations sexuelles) même si elles ne sont pas évoquées dans un langage ouvertement cru. Sur le concept d'obscénité dans l'Antiquité : cf. J. Henderson, *The Maculate Muse, Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven/London, 1975, p. 2-55 ; on reprendra ici la distinction entre *primary obscenities* et *metaphorical (figurative and comparative) expressions* que suit également J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London, 1982. On mentionnera aussi l'étude de T. Schmitz, « *Cetera quis nescit* : Verschwiegene Obszönität in der Liebesdichtung Ovids », *Poetica* 30, 1998, p. 317-349. Sur le concept d'obscénité dans un contexte plus large, cf. W.-D. Stempel, « Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem », in *Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*, Poetik und Hermeneutik III, édit. H. R. Jauss, München, 1968, p. 187-205 (discussion p. 611-617) ; P. Gorsen, s.v. « Obszön », *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, édit. J. Ritter, vol. 6, Basel, 1984, col. 1081-1084.
- 2 Cet excursus a suscité l'intérêt de la critique ; les interprétations les plus importantes se trouvent chez G. B. Conte, « Love without Elegy : The *Remedia amoris* and the Logic of a Genre », *Poetics Today* 10, 1989, p. 441-469 ; S. E. Hinds, « Essential Epic. Genre and Gender from Macer to Statius », in *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, édit.

pas due au hasard. Au point de vue du contenu également, cet excursus est mis en évidence. Dans les vers qui le précèdent immédiatement, Ovide aborde un sujet d'enseignement particulièrement piquant : comment un malade d'amour peut-il coucher avec sa maîtresse sans retomber aussitôt dans les filets de l'Amour ? Le thème est donc celui de la sexualité sans amour, et par là un sujet choquant, comme le concède le poète : *pudor est mihi dicere* (359). C'est sur ce constat qu'Ovide interrompt abruptement sa leçon : on lui a récemment reproché l'immoralité de sa poésie, déclare Ovide (361-362), ce qui le force à répondre à la critique. Ses conseils sur le comportement à adopter *medio Veneris in usu* sont ainsi coupés en deux, interrompus par un excursus poétologique, pour ne reprendre qu'au vers 399. Le discours poétologique qui sous-tend l'excursus sert ainsi de retardateur, l'enseignement sur le *coitus* dégénère en *coitus interruptus*.

Ovide réagit tout d'abord avec indignation aux reproches faits à son œuvre et déclare qu'on peut bien le critiquer, tant qu'il continue à avoir du succès (363-364). Même Homère ou Virgile ont suscité des jalousies (365-368); l'envie n'est somme toute qu'une manifestation qui accompagne la vraie grandeur (369-370). Le poète entreprend toutefois de réfuter les reproches qui lui sont faits dans une longue apologie (371-388). Ses critiques ont commis une erreur : ils ont évalué son œuvre selon un critère erroné. Chaque forme de poésie doit en effet être jugée selon un critère qui lui est propre (372) : *si sapiis, ad numeros exige quidque suos*.

M. Depew et D. Obbink, Cambridge MA/London, 2000, p. 221-246; E. Woytek, « In medio et mihi Caesar erit... : Vergilimitationen im Zentrum von Ovids *Remedia amoris* », *WS*, 113, 2000, p. 181-213; Ch. Brunelle, « Form vs. function in Ovid's *Remedia amoris* », *CJ* 96.2, 2000-2001, p. 123-140; *id.*, « Ovid's Satirical Remedies », in *Gendered Dynamic in Latin Love Elegy*, édit. R. Ancona et E. Greene, Baltimore, 2005, p. 141-158; C. Fréchet, « Les *Remèdes à l'amour* d'Ovide ou l'hygiène d'un genre », in *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*. Centre Jean Palerne. Mémoires 30, édit. Ch. Cusset, Saint-Etienne, 2006, p. 193-214; A. Barchiesi, « Women on Top : Livia and Andromache », in *The Art of Love. Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, édit. R. Gibson, S. Green et A. Sharrock, Oxford, 2006, p. 96-120; N. Holzberg, « Staging the Reader Response : Ovid and His 'Contemporary Audience' in *Ars and Remedia* », in *The Art of Love. Bimillennial Essays...*, *op. cit.*, p. 40-53. On mentionnera en outre les commentaires fort utiles des *Remedia* : H. J. Geisler, *P. Ovidius Naso – Remedia amoris mit Kommentar zu Vers 1-396*. Berlin, 1969; A. A. R. Henderson, *P. Ovidius Nasonis Remedia amoris*. Edited with an Introduction and Commentary. Edinburgh, 1979; Ch. Lucke, *P. Ovidius Naso : Remedia amoris, Kommentar zu Vers 397-814*, Bonn, 1982; P. Pinotti, *Publio Ovidio Nasone : Remedia amoris*, Edizioni e saggi universitari di filologia classica 39, Bologna, 1988; Karl Prinz, « Untersuchungen zu Ovids *Remedia amoris* », *WS*, 36, 1914, p. 36-83, ainsi que, du même auteur, « Untersuchungen zu Ovids *Remedia amoris* », *WS*, 39, 1917, p. 91-121 et 259-291.

Ovide l'illustre au travers d'un catalogue des genres littéraires incluant épopée, tragédie, comédie, poésie iambique et choliambique. À chaque genre littéraire correspond une matière déterminée (373-378). Ainsi la passion et la colère *conviennent* pour le cothurne tragique (*decet* 375). En fin de liste, on trouve l'élégie (379-380) :

*Blanda pharetratos elegeia cantet Amores
Et leuis arbitrio ludat amica suo.*

« Que la caressante élégie chante les Amours armés d'un carquois et qu'une amie changeante y folâtre suivant son caprice. »

Par poésie élégiaque, Ovide entend ici l'élégie d'amour. Il attribue en effet au genre les deux épithètes *blanda* et *leuis* typiques de l'élégie d'amour. S'y ajoutent les motifs traditionnels des « Amours armés d'un carquois » et du jeu folâtre avec « une amie changeante »¹. L'allusion est encore plus ciblée par l'emploi du pluriel *Amores* qui renvoie bien évidemment à la première œuvre d'Ovide². Ce distique fait de plus partie des seuls trois passages où Ovide utilise le terme *elegeia* pour parler du genre élégiaque – les trois fois en lien avec l'élégie *d'amour* romaine³.

Dans les vers qui suivent, Ovide donne deux exemples de la hiérarchie rigide des genres : l'épopée d'Homère s'oppose aux *Aitia* de Callimaque, tout comme la *Thaïs* de la comédie s'oppose à l'héroïne tragique Andromaque. *Thaïs*, une hétaïre de mauvaise réputation, est l'objet de la poésie d'Ovide et en symbolise la licence (*lascinia*), comme l'illustrent fort bien les *uersus reciproci* (385-386) :

*Thais in arte mea est ; lascinia libera nostra est ;
Nil mihi cum uitta ; Thais in arte mea est.*

1 Cf. Geisler, *op. cit.*, *ad loc.* ; A. A. R. Henderson, *op. cit.*, *ad loc.* ; Pinotti, *op. cit.*, *ad loc.*
2 Sur le titre *Amores* : cf. J. C. McKeown, *Ovid : Amores*, Text, prolegomena and commentary in four volumes, Volume I : Text and prolegomena, Liverpool, 1987, p. 103-107.
3 Le mot *Elegeia* comme personnification du genre ne se trouve sinon qu'en *Amours* III, 1, 7 (querelle avec Tragédie) et en *Amours* III, 9, 3 (deuil de Tibulle). Geisler (*op. cit.*, p. 360 *ad Rem.* 379) tente de différencier entre l'emploi d'*Elegeia* et celui d'*elegi* : « Elegia vertritt hier die sog. subjektiv-erotische Elegie, während elegi (395) die Literaturgattung, also in Distichen geschriebene Gedichte bezeichnet, einschliesslich der elegischen Erzählung (vgl. 381f.) und des elegischen Lehrgedichts (vgl. 385) ». Selon moi, il est exact qu'*Elegeia* désigne le genre de l'élégie d'amour défini par son contenu, tandis que *elegi* fait davantage référence à la détermination formelle du genre. Mais je ne vois pas de différence catégorielle entre *Elegeia* en *Rem.* 379-380 et les thèmes décrits en 381-386.

« 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 matière et forme correspondent, les reproches des jaloux sont sans fondement et Ovide lavé de toute accusation. Avec la même assurance, il se prévaut de sa gloire présente (et future) et en vient encore une fois à parler de Virgile : il n'a pas moins de mérite dans le genre de l'élegie que Virgile dans celui de l'épopée. Même si Ovide emploie ici le terme *elegi*, désignation plus technique et abstraite qu'*Elegeia*, ces *elegi* aussi sont personnifiés et ce sont eux qui énoncent (*fatentur*) la comparaison avec l'épopée virgilienne (395-396) :

*Tantum se nobis elegi debere fatentur,
Quantum Vergilio nobile debet epos*¹.

« L'élegie confesse ne pas m'être moins redevable qu'à Virgile la noble épopée. »

Au vers 397, à la fin de son apologie, Ovide s'exhorte à revenir à son véritable sujet, à savoir aux préceptes d'amour qu'il veut donner à son élève. Ces conseils sont assez crus : avant d'aller trouver sa maîtresse, le malade d'amour doit coucher avec la première femme venue (402), choisir pour l'acte sexuel une position aussi peu flatteuse que possible pour elle (407), et, si l'occasion se présente, regarder les parties génitales de la femme au grand jour pour s'en dégoûter.

LE DECORUM DES GENRES LITTÉRAIRES

Comme on le voit, Ovide fonde avant tout sa défense sur l'argument d'une règle propre à chaque genre littéraire, déterminant la forme et le contenu. Examinons d'abord cette poétique des genres dans les *Remedia*.

¹ On préférera la conjecture de Muretus *epos à opus* transmis par les mss. ; cf. Geisler, *op. cit.*, *ad loc.* ; A. A. R. Henderson, *op. cit.*, *ad loc.* ; Pinotti, *op. cit.*, *ad loc.* ; Woytek, art. cit., p. 191 et n. 47, préfère la leçon *opus* des mss. ; il s'inscrit dans le prolongement de F. W. Lenz, *Ovid : Heilmittel gegen die Liebe, Die Pflege des weiblichen Gesichts*, Lateinisch und deutsch, Darmstadt, 1960, comment. *ad loc.*

Le parallèle étroit avec l'*Art poétique* d'Horace ne fait aucun doute. La première exigence énoncée par Horace est que chaque poème constitue un tout organique : il doit être simple et unitaire : *simplex et unum* (*Art poétique* 23). Il faut éviter une matière hétérogène tout comme le maniérisme stylistique et les morceaux d'apparat qui mettent en péril l'unité du tout. Dans le cadre de ces considérations, Horace en vient à parler des genres littéraires et leur attribue à chacun un matériau propre (73-87) :

*Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*
75 *Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est uoti sententia compos ;
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*
Archilochum proprio rabies armauit iambo ;
80 *hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
alternis aptum sermonibus et popularis
uincens strepitus et natum rebus agendis.*
*Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equom certamine primum*
85 *et iuuenum curas et libera uina referre.*
*Discriptas seruare uices operumque colores
cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor ?*

« 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 vœu exaucé. Quel créateur pourtant inventa la brièveté des vers élégiaques ? les grammairiens en disputent et le procès est encore pendant. La rage arma Archiloque de l'iambe, qui lui appartient : mais les brodequins et les hauts cothurnes prirent ce pied propre au dialogue, dominant le bruit du public et né pour l'action. La Muse a donné à la lyre de célébrer les dieux et les enfants des dieux, et le pugiliste vainqueur, et le cheval premier dans la course, et les peines de cœur des jeunes gens, et la liberté du vin.

Pourquoi, si je ne puis, faute de talent et de savoir, respecter le rôle et le ton assignés à chaque œuvre, me laisser saluer poète ? »

Il est frappant de constater à quel point les règles posées par Horace pour chaque genre sont rigides. Celui qui ne parvient pas à les respecter ne saurait être considéré comme un poète (86-87). La conception horatienne de l'élegie est tout à fait étonnante : la matière se limiterait exclusivement à des poèmes funéraires et des épigrammes votives ; pas

la moindre trace de l'élegie d'amour (75-78)! Et ce malgré le fait qu'à l'époque où paraît l'*Art poétique*, le corpus de l'élegie d'amour romaine soit pour l'essentiel disponible. Un connaisseur et défenseur de la littérature contemporaine comme Horace ne pouvait pas ne pas le connaître¹. Horace attire plus loin l'attention sur cette lacune, quand il parle de la querelle entre grammairiens à propos de l'origine de l'élegie et du *primus inuentor*. Le fait qu'Horace désigne l'élegie *funéraire* comme *exiguus* (77) renforce cette impression puisque cette épithète fait partie des déclarations de modestie typiques du genre de l'élegie *d'amour*².

Les raisons pour lesquelles Horace laisse de côté ce pan de l'élegie restent peu claires; ce qui est sûr par contre, c'est que la poétique des genres d'Ovide constitue une réponse à l'*Art poétique* de son prédécesseur. Ovide rédige ainsi sa propre « Poétique » selon les attentes d'un représentant de l'élegie d'amour, et fait culminer son catalogue des genres avec l'élegie – après l'épopée, le drame et la poésie iambique. De plus, Ovide ne mentionne pas la controverse autour de l'archégète rapportée par Horace; mais en mentionnant Callimaque et Cydippe, il évoque un éminent précurseur du genre et son œuvre la plus importante (*Rem.* 381)³.

Il est frappant de constater qu'Ovide reprend le rigorisme taxinomique de l'*Art poétique* ou, plus exactement, le pousse à l'extrême. Alors qu'Horace adopte une certaine distance ironique par rapport à son

1 Cf. par ex. C. O. Brink, *Horace on Poetry I, Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963, p. 205; cf. aussi C. O. Brink, *Horace on Poetry II, The 'Ars Poetica'*, Cambridge, 1971, p. 165-166 (*ad loc.*): "A contemporary note is, I believe, implied in H's. concentration on lament and votive epigram, to the exclusion, here as well as at 402, of narrative and amatory elegy. Considering the attention paid to love lyric a few verses below (85) and the popularity of love elegy at the time, the omission can scarcely be accidental". – Pour le reste, l'élegie n'est présente dans l'*Art poétique* que dans la mesure où, aux vers 402-403, il est fait mention du poète élégiaque spartiate Tyrtée, en mettant d'ailleurs l'accent sur la paranèse guerrière (*mares animos in Martia bella exacuit*).

2 Cf. Properce I, 12, 11-12; II, 1, 71-72; II, 13b, 33; III, 9, 36; IV, 1, 59-60; Tibulle I, 1, 22, 33-34; I, 10, 20; II, 5, 34; Ovide, *Amours* I, 6, 3; II, 6, 60; III, 1, 67; III, 3, 7; *Faster* II, 3 etc.

3 Ovide fait allusion aux *Aitia* de Callimaque, qui réunissent des contenus disparates; qu'Ovide ne mentionne que Cydippe (cf. *Call. Aet. fr.* 67-75 Pf.) semble le fait d'un regard volontairement réducteur porté sur les *Aitia*, visant à styliser Callimaque comme le premier auteur d'élegies amoureuses. Il faut en outre prendre en considération le fait que l'histoire d'amour entre Acontius et Cydippe a dû jouer un rôle important dans l'œuvre perdue de Gallus; cf. sur ce point D. O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy, and Rome*, Cambridge, 1975, p. 72-74 et 89; R. M. Rosen, J. Farrell, « Acontius, Milanion, and Gallus. Vergil. Ecl. 10.52-61 », *TAPhA* 116, 1986, p. 251-253.

enseignement sur les genres – Brink parle à juste titre du "mock-serious lecturing style" d'Horace¹ –, Ovide le prend au pied de la lettre: à chaque matière ne convient qu'un *seul* genre littéraire. Cette idée de *decorum* et de *aptum* – de ce qui doit être convenable et approprié – traverse toute la poésie didactique d'Ovide².

Au livre II de l'*Art d'Aimer*, Apollon, le dieu de la poésie en personne, entre en scène et applique sa célèbre sentence *gnôthi sauton* (connais-toi toi-même!) aux enseignements d'amour d'Ovide (*Ars* II, 497-510, ici 497-502):

500 *Is mihi « Lasciui, dixit praeceptor Amoris,
Duc, age, discipulos ad mea templa tuos,
Est ubi diuersum fama celebrata per orbem
Littera, cognosci quae sibi quemque iubet.
Qui sibi notus erit, solus sapienter amabit,
Atque opus ad vires exiget omne suas.
{...} »*

« <Il> me dit: "Précepteur de l'amour facile, conduis donc tes disciples dans mes temples; ils y verront une inscription que la renommée a portée jusqu'aux extrémités de l'univers et qui ordonne à chacun de se connaître. Seul celui qui se connaîtra sera sage dans ses amours et proportionnera les entreprises à ses forces. [...]". »

Tout apprenti-amoureux doit agir en fonction de ses propres capacités. L'avertissement d'Apollon à l'élève d'amour reprend en fait un conseil qu'Horace a donné dans l'*Art poétique* à l'adepte de poésie: l'apprenti-poète doit lui aussi se garder d'entreprendre une œuvre pour laquelle ses forces ne suffiront pas (*Art poétique* 38-40):

*Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus et uersate diu quid ferre recusent,
quid ualeant uereri.*

1 Brink, *Horace on Poetry II, op. cit.*, p. 162.

2 Sur l'essentialisme dans les théories antiques des genres: cf. J. Farrell, « Classical Genre in Theory and Practice », *New Literary History* 34.3, 2003, p. 383-408; Farrell souligne le rapport tendu entre une telle conception théorique et la pratique poétique rendue complexe par le croisement des genres: "... the gap between theory and practice in the Greek and Roman discourse on genre is pronounced. [...] the 'implied theory' instantiated in ancient poetry is far more sophisticated than the explicit theory developed by philosophers and literary critics and apparently espoused by the poets themselves in their manifestoes and programmatic declarations." (p. 402). Sur ce point, cf. aussi Hinds, « Essential Epic... » (art. cit., p. 223-230), qui explicite ce décalage entre autres à l'exemple des *Remedia*.

« Prenez, vous qui écrivez, un sujet égal à vos forces et pesez longuement ce que vos épaules refusent, ce qu'elles acceptent de porter. »

Notons aussi que l'avertissement d'Apollon qui dit qu'un amant averti (*sapienter amabit*) doit tenir compte de ses propres forces (*ad vires exigit suas*) dans le choix d'une partenaire, trouve un écho dans les règles d'interprétation poétique formulées par Ovide dans les *Remedia* (372) : il y exige, dans des termes presque identiques, qu'un critique intelligent (*si sapiis*) tienne compte dans ses attaques contre la poésie des conditions propres à chaque poème (*ad numeros exigit suos*).

Cette remarque montre qu'enseignement amoureux et enseignement poétique convergent ici, ce qui correspond à nouveau à une tendance générale de l'*Ars amatoria* et des *Remedia amoris* : Molly Myerowitz et Alain Deremetz ont démontré que l'ensemble de l'enseignement d'amour d'Ovide suit la systématique des traités rhétoriques et de théorie poétique¹. Ainsi, dans l'*Ars* et dans les *Remedia*, les femmes se trouvent à diverses reprises stylisées en *materia* de l'amour, *materia* qui doit être façonnée d'une manière bien précise (en fait aussi selon le critère de l'*aptum* et du *decorum*). Chaque femme doit choisir la coiffure qui lui sied², entre mille couleurs, elle doit trouver exactement celle qui lui va³, et lors de l'acte sexuel, il y a pour elle une position qui correspond à ses dispositions naturelles⁴.

1 M. Myerowitz, *Ovid's Games of Love*, Detroit, 1985, en particulier p. 129-149 (= chap. « The Lover's Decorum »); A. Deremetz, *Le miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, 1995, en particulier p. 351-409 (= chap. « De l'ars amatoria à l'ars poetica »). Sur le lien entre enseignement amoureux et enseignement poétique : cf. aussi Fréchet, art. cit. — Selon H. N. Parker, « Love's Body Anatomized : The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality », in *Pornography and Representation in Greece and Rome*, édit. A. Richlin, Oxford, 1992, p. 90-111, ici p. 100-103, ce constat est d'ailleurs caractéristique pour d'autres formes du discours sexuel antique. En particulier, le genre, presque entièrement perdu, du manuel érotique (par ex. de Philaenis ; cf. P. Oxy 2891), dont s'inspire Ovide, a dû être imprégné d'une telle rhétorisation.

2 Ovide, *Art d'aimer* III, 135-136 : *Nec genus ornatus unum est : quod quamque decebit / Elegat, et speculum consulat ante suum*. Cf. R. K. Gibson, *Ovid : Ars amatoria Book 3*, Edited with introduction and commentary, Cambridge, 2003, p. 50-51.

3 Ovide, *Art d'aimer* III, 187-188 : *Lana tot aut plures sucos bibit ; elige certos : / Nam non conueniens omnibus omnis erit*.

4 Ovide, *Art d'aimer* III, 771-772 : *Nota sibi sint quaeque : modos a corpore certos / Sumite : non omnis una figura decet*.

CONTRE LE *DECORUM* DES GENRES

Nous avons vu comment Ovide, jouant avec l'*Art poétique* d'Horace, représente une poétique essentialiste des genres. Je voudrais à présent examiner la cohérence de l'exkursus ovidien pour questionner ensuite la façon dont Ovide se situe face à ce *decorum* si affirmé des genres. À mon avis, le défenseur apparemment fidèle à la ligne d'une poétique fixe détourne consciemment les règles de l'art qu'il a énoncées. Plus encore : il les transgresse au moment même où il les énonce. Reprenons sur ce point les vers 383-386 des *Remedia* :

*Quis feret Andromaches peragentem Thaida partes ?
Peccat, in Andromache Thaida quisquis agat.
Thais in arte mea est ; lascivia libera nostra est ;
Nil mihi cum uitta ; Thais in arte mea est.*

« 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*. »

Après l'antithèse entre Callimaque et Homère, Ovide établit un nouveau contraste entre Thaïs et Andromaque. Les allusions explicites aux rôles tenus au théâtre (*partes peragere*, 383) situent les deux personnages dans le genre dramatique. Thaïs et Andromaque sont en effet connues comme représentantes typiques de la comédie et de la tragédie. Si l'on examine plus attentivement la carrière théâtrale de chacune, on constate que le fait de nommer Thaïs et Andromaque dépasse la simple exemplification de la poétique des genres des *Remedia*.

Commençons par Thaïs. Comme le montrent les nombreuses occurrences du nom dans la littérature grecque et latine, Thaïs est un nom de courtisane répandu¹. Une femme de ce nom aurait été la maîtresse

1 Ce nom est par ex. attesté dans les *Dialogues des courtisanes* de Lucien (1 et 3, 2), dans les lettres d'Alciphron (IV, 6 ; IV, 7 ; IV, 14, 2 et 7) et d'Aristénète (2, 16) ; c'est aussi le nom de figures féminines ridiculisées dans les *Épigrammes* de Martial (III, 8 ; III, 11 ; IV, 12 ; IV, 50 ; IV, 84 ; V, 43 ; VI, 93 ; XI, 101). Selon Denys d'Halicarnasse, un homme particulièrement dépravé de Tarente aurait pris le surnom de Thaïs (*Antiquités romaines* XIX, 4, 2 [excerptum]). — Chez Ovide, on ne trouve Thaïs qu'une seule fois en dehors des *Remedia*,

d'Alexandre le Grand puis l'épouse de Ptolémée Soter¹. Son *sex appeal* chargé d'histoire(s) pourrait trouver un écho dans les *Remedia*. Mais le fait que Thaïs soit connue comme personnage de comédie importe ici davantage². Nous connaissons trois comédies où une Thaïs apparaît comme héroïne éponyme de l'œuvre (chez Ménandre³, Hipparchos⁴ et Afranius⁵), tandis qu'une hétéraire du nom de Thaïs joue un rôle de premier plan dans l'*Eunuque* de Térence. La comédie de Ménandre, qui est la plus ancienne œuvre théâtrale connue sous le titre de *Thais*, constitue certainement un texte de référence central pour les comédies ultérieures. Pour les *Remedia*, la pièce de Ménandre a toute son importance, non tant parce que Thaïs y est montrée d'une façon particulière, mais parce que la pièce entraîne à sa suite une histoire de la réception bien spécifique.

Quand Martial recommande, dans les *Apophoreta*, d'apporter la *Thais* de Ménandre comme petit cadeau lors d'une invitation à dîner, ses mots évoquent une lecture singulière de la pièce (Martial, *Épigrammes* XIV, 187) :

Μενάνδρου Θαΐς

*Hac primum iuuenum lasciuos lusit amores;
nec Glyceria pueri, Thais amica fuit.*

« La *Thais* de Ménandre

C'est avec elle que tout d'abord il goûta les voluptueuses amours des jeunes gens : Glycerie ne fut pas la maîtresse de son adolescence, ce fut Thaïs. »

dans l'*Art d'Aimer* III, 603-604, où le nom désigne sans spécification une fille (trop) facile à séduire. – Toutes les occurrences pertinentes sont discutées par A. Traill, « Menander's *Thais* and the Roman Poets », *Phoenix* 55, 2001, p. 284-303.

- 1 Athénée XIII, 576d-e. Sur cette Thaïs historique : cf. K. Fiehn, s.v. « Thaïs », *RE* V A.1, 1934, col. 1184-1185 ; Traill, art. cit., p. 288-290. Elle aurait poussé Alexandre à mettre le feu au palais de Persepolis : Athénée XIII, 576e (= Kleitarchos, *FGH* 137 F 11) ; Plutarque, *Vie d'Alexandre* 38 ; Diodore XVII, 72 ; Quinte-Curce V, 7.
- 2 Outre notre passage (*Rem.* 383-386) : par ex. Athénée XIII, 576c ; Alciphron IV, 19, 19 ; Varton, *Satires ménippées*, fr. 301-302 Astbury ; Properce II, 6, 1-6 ; IV, 5, 41-44 ; Juvénal III, 93-96 ; IV, O25-O26 ; cf. aussi Traill, art. cit., p. 290-296. Sur la relation des *Remèdes de l'amour* envers le genre comique dans un contexte plus large : cf. E. Gavaille, « La comédie de l'amour dans l'*Ars amatoria* et les *Remedia amoris* », in *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*, édit. I. Jouteur, Nancy, 2009, p. 67-88.
- 3 Ménandre, *PCG* VI.2 fr. 163-169, p. 122-127.
- 4 Hipparchos, *PCG* V fr. 3, p. 607.
- 5 Afranius, *CRF*³ fr. 1-2, p. 247-248. Le nom Thaïs se trouve en outre dans le *Philopator* de Turpilius : *CRF*³ fr. 7, 3, p. 126.

Ce distique décrivant la comédie renvoie en même temps à la tradition biographique relatant les aventures amoureuses de Ménandre avec ses personnages de courtisanes¹. Une telle lecture biographique fait de Thaïs à la fois la maîtresse du poète, un personnage dramatique issu de sa plume et – comme héroïne éponyme – l'œuvre même du poète².

Ce rapport problématique à l'auteur de la *Thais* est essentiel dans l'exkursus apologétique d'Ovide : Catulle déjà s'était défendu contre le reproche d'impudicité, et depuis, une telle apologie inclut la mise en garde du poète contre une lecture biographique exagérée (16, 3-6) :

{...} me ex uersiculis meis putastis,
Quod sunt molliculi, parum pudicum.
Nam castum esse decet pium poetam
Ipsium, uersiculos nihil necesse est,

- 1 Les mentions de Thaïs chez Properce suggèrent une telle lecture biographique ; Prop. II, 6, 2-3 (*urba Menandreae fuerat nec Thaidos olim ! tanta, in qua populus lusit Erichthonius*) repose sur le double-sens du verbe *ludere* (« rôle théâtral » – « jeu amoureux »), cf. OLD s.v. « *ludo*, 4 et 6b » ainsi que P. Fedeli, *Properzio : Elegie Libro II*, Introduzione, testo e commento, Cambridge, 2005, *ad loc.* (« senso chiaramente erotico ») ; la figure s'autonomise de même en Prop. IV, 5, 43-44. – Il est en outre fait mention d'une hétéraire du nom de Glycère comme maîtresse de Ménandre : par ex. Athénée XIII, 585c et 594d et en particulier les lettres chez Alciphron (IV, 2 ; IV, 18 et 19). On notera IV, 2, 5 (sur le statut de Glycère comme amante *et* comme figure de scène) ; IV, 2, 3 (sur les instincts sexuels hors du commun de Ménandre) ainsi que IV, 19, 5 (sur l'importance de la maîtresse pour la créativité de Ménandre). – La Souda s.v. « Μενάνδρος » (= μ 589) parle de « folie amoureuse » du poète (περί γυναικας ἐκμανέστατος) ; la description de son apparence chez Phèdre (*Fables* V, 1, 9-16) correspond à cette idée. Chez Manilius (V, 474-476), l'idée du réalisme de l'œuvre de Ménandre (*qui uitae ostendit uitam*) pourrait aussi refléter ces lectures biographiques de son œuvre. – Sur la tradition biographique autour de Ménandre dans le contexte plus large des *Bioi* des comiques : cf. M. R. Lefkowitz, *The Lives of the Greek Poets*, London, 1981, p. 113-116.
- 2 Il en découle des parallélismes de structure entre la *Thais/Thais* de Ménandre et la maîtresse de l'élegie amoureuse romaine ; ainsi, le jeu sur le statut des relations amoureuses représentées fait partie des éléments constitutifs du genre de l'élegie amoureuse romaine. C. M. Lucarini, « Una fonte di Properzio 3.14 e le origine greche dell'elegia d'amore romana », *Philologus* 152.2, 2008, p. 246-269, a récemment souligné, sur la base d'Alciphron IV, 18-19, la proximité entre la tradition biographique autour de Ménandre et l'élegie amoureuse romaine. Il fait l'hypothèse que les lettres d'Alciphron remonteraient à une tradition littéraire hellénistique dont l'élegie romaine aurait subi l'influence, p. 267 : « ... molti degli atteggiamenti amorosi presenti nell'elegia romana abbiano un'origine ellenica. In particolare, da un lato una certa letteratura che aveva per oggetto i rapporti fra i grandi poeti e filosofi ateniesi e le cortigiane illustri, dall'altro quelle forme mimiche che nacquero del dissolvimento della commedia d'intreccio ci sono parse aver influenzato l'elegia ».

« ... parce que mes petits vers sont licencieux, <vous> m'avez accusé de dévergondage. Un poète pieux doit être chaste dans sa personne; pour ses petits vers ce n'est pas nécessaire; »

Bien que l'excurus d'Ovide semble de mainte façon redevable au modèle catullien, il s'en écarte ici clairement. Il n'invite nullement à distinguer entre la biographie de l'auteur et son œuvre littéraire¹. Au contraire, il fait de Thais, à la fois courtisane lascive et bien-aimée du poète, un symbole de cet amalgame. Dans le discours sur l'obscénité de la poésie, qui se limite en apparence à des aspects formels², se pose de façon inattendue la question de la relation entre l'auteur et son sujet. Ici, Ovide, au contraire de Catulle, n'exclut pas un lien éventuel entre sa vie et les dimensions érotiques de son œuvre.

Mais revenons à la poétique des genres formalisée par Ovide et examinons plus précisément le rôle d'Andromaque. La figure d'Andromaque dans la tragédie éponyme d'Euripide me semble particulièrement significative pour les *Remedia*³. La pièce d'Euripide dépeint la vie d'Andromaque

- 1 Pour une lecture des *Remedia* avec pour arrière-fond Catulle 16 : cf. Holzberg, « Staging the Reader Response. », art. cit. – Dans l'épître apologétique à Auguste (*Tristes* II), Ovide procède différemment que dans les *Remedia*; il y déclare que ses œuvres auraient malgré lui suscité une lecture biographique – entre autres en raison de leur succès (5-8). Il insiste avec emphase sur la différence entre vie et œuvre (353-356). – Le distique de *Rem.* 379-380 dans lequel *Élégie*, personnification du genre, est désignée comme *lenis amica*, peut se comprendre aussi à la lumière de cette lecture.
- 2 Citons en exemple la lecture proposée par J.-C. Julhe, *La critique littéraire chez Catulle et les Élégiques augustéens, Genèse et jeunesse de l'élegie à Rome (62 avant J.-C. – 16 après J.-C.)*, Bibliothèques d'études classiques 40, Louvain/Paris/Dudley, 2004, p. 362-365, en particulier p. 365 : « Les *Remèdes à l'amour* présentaient, face aux attaques menées contre l'*Art d'aimer*, une première riposte qui consistait pour Ovide à déplacer le problème du terrain de la morale à celui de l'esthétique ».
- 3 On mentionnera aussi les *Troyennes* d'Euripide ainsi qu'une série de pièces dont seuls des fragments nous sont parvenus : Sophocle, *Hermione*, *TrGF* IV 10 *fr.* 202203 (p. 192-193); Livius Andronicus, *Hermiona*, *TRF*³ p. 4; Pacuvius, *Hermione*, *TRF*³ *fr.* 1-24, p. 109-113 [= *fr.* 119-142 Schierl]; Ennius, *Andromacha aechmalotis*, *TRF*³ *fr.* 1-13, p. 26-30 [= 74-111 Joc.]; Accius, *Astyanax* 265-286 Dangel; par ailleurs, seul le titre *Andromache* est attesté pour Sophocle (*TrGF* IV 10 *fr.* 125 – ce témoignage isolé est d'ailleurs peu sûr; le fragment pourrait aussi provenir des *Poimenes*, cf. *TrGF* IV *fr.* 520), pour Antiphon (*TrGF* I 55 *fr.* 1) et plus tard pour une attelane de Novius (*CRF*³ p. 308). – Contrairement à Pinotti, *op. cit.*, *ad Rem.* 383-384, nous sommes d'avis qu'Andromaque n'a pas joué de rôle important dans l'*Hermione* de Sophocle : cf. Schol. in *Od.* IV, 4 (Dindorf I, p. 170, 20); Eustath. *Od.* IV, 3 (1479, 10); cf. aussi le commentaire à l'*Hermione* de Pacuvius par P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius, Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Texte und Kommentare 28, Berlin/New York, 2006, p. 280-288.

après *L'Iliade* : déportée à Phthia, elle est la prisonnière de Néoptolème qui l'a mise enceinte. Quand elle lui donne un fils, elle suscite la jalousie et la haine d'Hermione, l'épouse légitime de son maître.

Avec un long discours sur le mariage et les rapports entre les sexes, l'*Andromaque* d'Euripide ne semble pas très éloignée de l'écriture élégiaque d'Ovide¹. Nous avons la chance de posséder une scholie selon laquelle on a reproché à Euripide d'avoir brisé, dans son *Andromaque*, les règles du *decorum* de la tragédie (Schol. Eur. *Andr.* 32) :

οἱ φαύλως ὑπομηματισάμενοι ἐγκαλοῦσι τῷ Εὐριπίδῃ φάσκοντες ἐπὶ τραγικοῖς προσώποις κωμῶδιαν αὐτὸν διατεθεῖσθαι. γυναικῶν τε γὰρ ὑπονοίας κατ' ἀλλήλων καὶ ζήλους καὶ λοιδορίας καὶ ἄλλα ὅσα εἰς κωμῶδιαν συντελεῖ, ἐνταῦθα ἀπαξάπαντα τοῦτο τὸ δρᾶμα περιειληφέναι. ἀγνοοῦσιν ὅσα γὰρ εἰς τραγῶδιαν συντελεῖ, ταῦτα περιέχει ἐν τέλει, τὸν θάνατον τοῦ Νεοπτολέμου καὶ θρῆνον Πηλέως, ἅπερ ἐστὶ τραγικά.

« Des commentateurs incompetents reprochent à Euripide d'avoir composé, pour des figures tragiques, une vraie comédie. Ils disent que ce drame-ci contient à la fois des soupçons mutuels, des jalousies et des injures entre femmes et d'autres thèmes appartenant à la comédie. Ils ont tort : ce qui appartient à la tragédie se trouve vers la fin du drame : la mort de Néoptolème et le deuil de Pélée, ce qui est assurément tragique. » (trad. Scheidegger)

En mettant en scène la jalousie et les soupçons de femmes, l'*Andromaque* contiendrait trop d'éléments non-tragiques. L'exemple choisi par Ovide pour illustrer sa poétique des genres se trouve donc être un échantillon hautement contesté de son genre littéraire. D'après le scholiaste, l'*Andromaque* comporte justement des traits de la comédie, donc de ce genre littéraire auquel une telle œuvre devrait, si l'on suit l'argument d'Ovide, être diamétralement opposée.

Un autre point rend l'*Andromaque* d'Euripide primordiale pour Ovide. Il s'agit de la seule pièce du corpus tragique grec conservé incluant des distiques élégiaques². À la fin du prologue, Andromaque laisse éclater une plainte élégiaque sur la chute de Troie (103-116) :

1 Cf. Barchiesi, « Women on Top... », art. cit., p. 113, 116-117.

2 Cf. P. T. Stevens, *Euripides : Andromache*, Edited with introduction and commentary. Oxford, 1971, *ad Eur. Andr.* 103-116. – D. L. Page, « The Elegiacs in Euripides' *Andromache* », in *Greek Poetry and Life*, Essays presented to G. Murray on his seventieth birthday, Oxford, 1936, p. 206-230, souligne, outre la singularité de ce passage dans la poésie tragique, son importance pour la formation du genre élégiaque.

Ἰλίῳ αἰπεινῶ Πάρις οὐ γάμον ἀλλὰ τιν' ἔταν
 ἠγάγετ' εὐναίαν ἐς θαλάμους Ἑλένας.
 105 Ἄς ἔνεκ', ὃ Τροία, δορὶ καὶ πυρὶ δηιάλωτον
 εἶλε σ' ὁ χιλιόναυς Ἑλλάδος ὠκύς Ἄρης
 καὶ τὸν ἑμὸν μελέας πόσιν Ἴκτορα, τὸν περὶ τείχη
 εἶλκυσε διφρεῦων παῖς ἄλιας Θετιδος·
 110 αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,
 δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρᾳ.
 Πολλὰ δὲ δάκρυά μοι κατέβη χροός, ἀνικ' ἔλειπον
 ἄστῃ τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις.
 Ὡμοὶ ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὀρᾶσθαι
 Ἑρμιόνας δούλαν; ἄς ὑπο τειρομένα
 115 πρὸς τὸδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χεῖρα βαλοῦσα
 τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόμεσσα λιβάς.

«Pour la haute Ilion ce n'est point une épouse, mais un fléau fatal que
 Pâris mit en son lit, en conduisant Héléne à la chambre nuptiale.
 À cause d'elle, ô Troie, ravagée par le fer et le feu, tu tombas entre les
 mains impétueuses de l'Arès grec aux mille nefs,
 comme mon époux Hector, malheureuse ! qu'autour des murs traîna sur
 son char le fils de Thétis, la déesse marine.
 Et moi-même, hors de la chambre nuptiale je fus conduite au rivage de la
 mer, la tête chargée du joug affreux de la servitude.
 À flots les larmes inondèrent mon visage, quand je quittai la ville et ma
 chambre et mon époux dans la poussière.
 Ah ! misérable sort, pourquoi me fallait-il voir encore la lumière, devenue
 serve d'Hermione ? Accablée sous son hostilité,
 je m'approche de la statue de la déesse que j'entoure de mes bras suppliants
 et je fonds en pleurs, comme la source qu'épanche le rocher.»

Des vers élégiaques dans une tragédie ? Le *decorum* des genres vacillerait-il une nouvelle fois ? Dans le poème d'ouverture du dernier livre des *Amours*, Ovide dépeint comment – semblable à un Hercule à la croisée des chemins – il s'est retrouvé courtoisé par deux dames, Tragédie et Élégie. Toutes deux veulent rallier à leur cause l'apprenti poète qu'il était. Élégie souligne alors, à l'intérieur d'un *agôn* dans les règles, comme il est inconvenant que Tragédie intervienne dans un poème d'Ovide et y prenne la parole en distiques, dans son mètre à elle, Élégie ! (*Amours* III, 1, 35-38)

«*Quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia, dixit,
 Me premis ? an numquam non grauis esse potes ?
 Inparibus tamen es numeris dignata moueri ;
 In me pugnasti uersibus usa meis.*»

«Pourquoi, dit-elle, fougueuse tragédie, m'accabler de tes mots grandiloquents ? ou bien ne peux-tu jamais te dispenser d'être grandiloquente ? Pourtant tu as bien voulu régler l'allure de tes paroles sur un rythme inégal. Pour me combattre, tu as employé mes vers.»

Une tragédie s'exprime en vers élégiaques, voilà qui constitue dans *Amores* III, 1 une des grandes pointes métapoétiques¹. Dans l'*Andromaque* d'Euripide par contre, cette situation était figurée sur scène. L'examen de cette comparaison centrale entre Thais et Andromaque montre qu'Ovide ne reproduit qu'en apparence l'essentialisme de la théorie antique des genres ; bien au contraire, la distinction entre les genres est (re)mise en question. Ce n'est bien sûr pas un hasard si c'est justement la comparaison entre Thais et Andromaque, entre la fille de joie et l'héroïne tragique, qui ébranle la théorie des genres d'Ovide.

POÉTIQUE DES GENRES ET *USUS VENERIS*

Rappelons-nous que par l'exkursus, Ovide veut légitimer la présence de l'érotisme et de la sexualité dans son œuvre. Son argumentation y parvient en réconciliant (en apparence) amour et sexualité dans le cadre de l'élégie – mais en les banissant des autres genres. Après avoir vu que l'exkursus d'Ovide peut être remis en question d'un point de vue formel, nous voulons à présent prendre en considération son contenu et nous demander dans quelle mesure la poétique d'Ovide parvient effectivement à canaliser, comme elle le prétend, la dimension sexuelle.

Tournons-nous pour cela une fois encore vers le personnage d'Andromaque dont nous avons déjà établi le rôle central dans l'exkursus ovidien. Dans l'*Art d'aimer*, la fidèle épouse d'Hector est déjà entrée en

¹ Cf. G. Bretzigheimer, *Poetik in der Erotik*, Classica Monacensia 22, Tübingen, 2001, p. 66-78. – Brunelle (« Form vs. fonction... », art. cit., p. 131-132), décrit la tentative de Tragédie de détourner Ovide de l'élégie par un discours en vers élégiaques, comme une contradiction performative ; la tentative d'Ovide de proposer avec les *Remedia* une œuvre en distiques élégiaques pour traiter d'une thématique contraire à l'élégie (i.e. comment surmonter l'amour) est tout aussi paradoxale : cf. Conte, « Love without Elegy... », art. cit., *passim* ; L. Fulkerson, « Omnia vincit amor : Why the Remedia Fail », *CQ* 54.1, 2004, p. 211-223 ; Fréchet, art. cit., p. 204-205.

scène cinq fois. Au livre II, sa très grande taille est présentée comme un *uitium* (645-646) :

*Omnibus Andromache uisa est spatiosior aequo;
Vnus, qui modicam diceret, Hector erat.*

« On s'accordait à trouver Andromaque d'une taille excessive : un seul homme la jugeait de taille moyenne, Hector. »

Seule l'habileté d'amant d'Hector lui permet de fermer les yeux sur cette tare. En accord avec l'enseignement d'Ovide, il embellit le défaut et ne qualifie Andromaque que de « moyenne » (*modicam*, 646). Tout autre homme trouverait Andromaque trop grande pour la prendre comme amante. L'épithète inhabituelle *spatiosior* saute aux yeux¹ ; nous aurons encore à montrer plus loin l'importance de la grande taille d'Andromaque pour la poésie d'Ovide.

À la fin du livre II de l'*Art d'aimer*, Ovide en vient à parler de l'acte sexuel. Il demande alors à la Muse d'attendre dehors, devant la porte. Ce qui ressemble de prime abord à une pudique aposiopèse débouche en fait sur un des passages les plus crus de l'*Ars amatoria*². Ovide conseille notamment à son élève de stimuler sa maîtresse de la main. C'est ainsi qu'Hector aurait jadis procédé avec son Andromaque :

1 Ovide n'utilise sinon jamais *spatiosus* pour un être humain, mais essentiellement pour des choses inanimées ou des animaux ; par ex. pour une longue durée (*Am.* I, 8, 81), une chevelure volumineuse (*Am.* I, 14, 3) ; un large virage (*Am.* III, 2, 69), un large cours d'eau (*Am.* III, 6, 85), un vaste portique (*Art d'aimer* I, 491-492), une longue nuit (*Hér.* I, 9), le corps massif d'un taureau (*Rem.* 421), les dimensions gigantesques d'un monstre (*Mét.* III, 56), un grand âge (*Mét.* VIII, 529 ; XII, 186), le long cou d'un oiseau (*Mét.* XI, 753), la durée de la guerre de Troie (*Mét.* XIII, 206), le passé lointain (*Mét.* XV, 623) et la longue chevelure d'une comète (*Mét.* XV, 849).

2 Schmitz (art. cit.) constate qu'Ovide évite soigneusement d'utiliser un vocabulaire obscène et recourt à des euphémismes et des allusions. C'est en particulier le cas quand il désigne les parties génitales de la femme par la formule peu spécifique *partes illae*. Mais en rapportant, dans le pentamètre qui suit, que Cupidon 'y' (*in quibus*) 'plonge' (*tingit*) ses flèches modifie l'expression apparemment neutre de sorte que le détail de l'*humiditas* du sexe féminin se trouve évoqué de manière presque pornographique. Cf. OLD s.v. « *tingo* » : „to wet by plunging into a liquid, dip". Les passages de l'*Art d'aimer* II, 68 et III, 804 sont comparables. – La description du sexe féminin (humide) fait partie des motifs typiques de l'épigramme et de la satire ; cf. Adams, *op. cit.*, p. 81 ; Parker, art. cit., p. 99-100 ; B. K. Gold, « 'The House I Live in is Not My Own': Women's Bodies in Juvenal's Satires », *Arethusa* 31.3, 1998, p. 373-375 ; Holzberg, « Staging the Reader Response... », art. cit., p. 51-52 ; Brunelle, « Ovid's Satirical Remedies », art. cit., p. 148.

*Consciis, ecce, duos accepit lectus amantes ;
Ad thalami clausas, Musa, resiste fores.*
705 *Sponte sua sine te celeberrima uerba loquentur,
Nec manus in lecto laeua iacebit iners ;
Inuenient digiti quod agant in partibus illis,
In quibus occulte spicula tingit Amor.*
Fecit in Andromache prius hoc fortissimus Hector,
710 *Nec solum bellis utilis ille fuit.*

« Mais voici qu'un lit complice a reçu deux amants ; arrête-toi, Muse, à la porte close de leur chambre. Tout seuls, sans ton concours, les mots viendront en foule, et, dans le lit, la main gauche ne restera pas inactive. Les doigts trouveront à s'occuper du côté où mystérieusement l'Amour plonge ses traits. C'est ainsi qu'à l'égard d'Andromaque en usait d'abord le très vaillant Hector, et ce n'est pas seulement dans les combats guerriers qu'il était bon. »

Quand, au livre III, Ovide nous présente à nouveau une Andromaque en tous points contraire à l'idéal érotique de l'*Art d'aimer*, on dirait presque qu'Ovide veut rappeler à son lecteur cette précédente entrée en scène de la grande Grecque. Mentionnée il y a peu pour son comportement sexuel modèle, voici qu'elle apparaît à présent (*Ars* III, 109-110) comme un exemple de la simplicité brute (*simplicitas rudis* 113) des femmes des temps anciens, simplicité à laquelle s'oppose l'apparence soignée de la Romaine moderne. Plus loin dans le livre III, le *praeceptor amoris* explique que les femmes tragiques n'arrivent pas à le séduire, lui (et ses élèves) : *odimus et maestas* (517). Avec emphase, il éconduit Tecmesse et Andromaque (519-522) :

*Numquam ego te, Andromache, nec te, Tecmessa, rogarem,
520 Vt mea de uobis altera amica foret ;
Credere uix uideor, cum cogar credere partu,
Vos ego cum uestris concubuisse uiris.*

« Non, jamais, Andromaque, jamais, Tecmesse, je ne demanderais à l'une de vous d'être ma maîtresse. J'ai même peine à croire, bien que vos enfants me forcent à le croire, que vous ayez partagé la couche de vos maris. »

Ovide n'arrive pas à imaginer qu'Andromaque ait couché avec Hector – apparemment, notre maître d'amour semble avoir oublié qu'il a décrit il y a peu, en II, 703-710, sa vie amoureuse avec force détails ! Cette incohérence saute aux yeux et tout lecteur sera tenté de corriger Ovide sur ce point. Tout l'humour de ce passage consiste à rappeler au lecteur

que l'inconvenante scène finale du livre II lui est restée en mémoire¹ – et à quel point !

À la fin du livre III de l'*Art d'Aimer*, Ovide traite également du thème du comportement correct à adopter au lit. Ovide recommande cette fois-ci aux femmes de n'avoir de relations sexuelles avec leur amant que dans la position qui met en avantage leur corps. L'impératif apollinien de la connaissance de soi est la condition préalable à un comportement adapté – mais la décence morale s'écarte ici d'un *decorum* purement formel. À nouveau, Hector et Andromaque figurent en bonne place dans le catalogue érotique d'Ovide (*Ars* III, 769-778) :

770 *Vltiora pudet docuisse; sed alma Dione*
 « Praecipue nostrum est, quod pudet, inquit, opus. »
Nota sibi sint quaeque; modos a corpore certos
Sumite; non omnis una figura decet.
Quae facie praesignis erit, resupina iaceto;
Spectentur tergo, quis sua terga placent².
 775 *Milanon umeris Atalantes crura ferebat;*
Si bona sunt, hoc sunt accipienda modo.
Parua uehatur equo; quod erat longissima, numquam
Thebais Hectoreo nupta resedit equo.

« Je rougis des enseignements qu'il me reste à donner, mais la bonne Dioné me dit : "Ce dont on a honte, c'est justement notre affaire". Que chaque femme se connaisse bien ; d'après votre physique, choisissez telle ou telle attitude ; la même posture ne convient pas à toutes. La femme dont la figure est particulièrement jolie, s'étendra sur le dos. C'est de dos que devront se montrer celles qui sont satisfaites de leur dos. Milanion portait sur ses épaules les jambes d'Atalante ; si les vôtres sont belles, il faut les faire voir de la même façon. La femme petite prendra la posture du cavalier ; comme elle était fort longue, jamais la Thébaine, l'épouse d'Hector, ne se mit sur son mari comme sur un cheval. »

Andromaque elle aussi a tenu compte de ce précepte : jamais elle n'a chevauché Hector au lit³. En raison de sa taille excessive, cela n'aurait

- 1 On peut décrire ce procédé, suivant Schmitz (art. cit.) comme une forme de « collaboration narrative » (« narrative Mitarbeit ») à laquelle est convié le lecteur. Cf. aussi R. K. Gibson, *op. cit.*, ad loc. : "... with insouciant inconsistency, the praeceptor 'forgets' that in 2.709f. Hector and Andromache were held up as models of skilled love-making..." (c'est moi qui souligne).
- 2 L'édition des Belles Lettres intercale ici les vers 785-786. Nous ne la suivons pas sur ce point (cf. l'édition de E. J. Kenney, OCT, 1995 2^e éd.).
- 3 L'expression semble particulièrement légère dans la mesure où l'acte sexuel n'est pas comparé avec une chevauchée mais bien décrite *en tant que* chevauchée. R. K. Gibson,

guère été seyant. L'image d'Andromaque chevauchant son mari ne nous est montrée qu'*ex negativo* : mais une telle image d'Andromaque s'oppose-t-elle vraiment à celle de la lascive courtisane Thaïs ?

Alessandro Barchiesi a relevé qu'Andromaque, au livre III de l'*Art d'Aimer*, est appelée *nupta Thebais* (778) et qu'il n'y a plus qu'un petit pas pour passer de *Thebais* à *Thaïs*¹. La trop grande *Thebais* ne doit être raccourcie que d'une syllabe pour se confondre avec l'hétaïre de Ménandre qui lui est opposée dans les *Remedia*.

Que le nom d'Andromaque soit passé sous silence en *Ars* III, 778 peut s'expliquer par ses connotations martiales qui ne trouvent pas de place dans le contexte érotique. La taille de l'héroïne – tout comme la longueur et la signification de son nom – peuvent être compris comme des échos à la tradition générique de l'épopée qui est ici problématisée. De même, dans le prologue des *Aitia*, Callimaque oppose les 'doux vers' de Mimnerme à une 'grande femme' (μεγάλη γυνή) – une image qui dissimule certainement une autre œuvre littéraire (Call. *Aitia* fr. 1, 10-11 Pf.²). Même si l'œuvre à laquelle l'expression μεγάλη γυνή ferait allusion reste débattue, le fait qu'elle se trouve dans l'ouverture polémique et apologétique des *Aitia*³ suffit pour justifier notre rapprochement.

L'opposition entre longueur et brièveté est également déterminante pour la description que donne Ovide du distique élégiaque. À maintes reprises, il insiste sur le fait que ses distiques, avec leur hexamètre et leur pentamètre, sont constitués d'un élément long et d'un élément court. Cet aspect est clairement souligné dans le premier poème des *Amours* (I, 1), qui décrit le genre élégiaque comme une « réduction » de la poésie épique. Et quand, en *Amours* III, 1, 8, Élégie fait son entrée,

op. cit., ad loc. souligne que l'adjectif particulier *hectoreus* pourrait être compris comme l'équivalent d'un génitif possessif ("the horse belonging to Hector") ou d'un génitif de qualité ("the horse consisting in Hector"). La vie amoureuse du couple troyen semble ainsi particulièrement animale.

- 1 Barchiesi, « Women on Top... », art. cit., p. 108-109.
- 2 τοῖν δὲ θυοῖν Μίμνερμος ὅτι γλυκός, ἀ[ὶ] κατὰ λεπτόν / ...] ἡ μεγάλη δ' οὐκ ἐδίδαξε γυνή.
- 3 Sur le prologue des *Aitia* : cf. en particulier B. Acosta-Hughes, S. A. Stephens, « Rereading Callimachus' Aitia Fragment 1 », *CPh* 97.3, 2002, p. 238-255 (et les indications bibliographiques complémentaires). Sur les essais d'identifier la 'grande femme' : cf. A. Cameron, *Callimachus and His Critics*, Princeton N.J., 1995, p. 303-338. Toujours pertinents sont les développements de W. Wimmel, *Kallimachos in Rom, Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Hermes Einzelschrift 16, Wiesbaden, 1960, p. 71-123, en particulier p. 83-93 (pour une poétique de la forme courte).

Ovide insiste sur la *longueur* différente de ses pieds : *et, puto, pes illi longior alter erat*. À la fin du poème, Ovide annonce vouloir être d'abord fidèle à Élégie, et lui demande son aide : *ergo ades et longis uersibus adde breues* (66). Les exigences d'Élégie sont limitées (*quod petit illa, breue est* 67). En *Amours* II, 4, poème dont les implications poétologiques sont reconnues¹, le *poeta amator*, avouant ses besoins sexuels et son attirance égale pour toutes les femmes, ne manque pas de mentionner la taille des femmes (v. 33-36) :

*Tu, quia tam longa es, ueteres heroidas aequas
Et potes in toto multa iacere toro.
Haec habilis breuitate sua est; corrumpor utraque;
Conueniunt uoto longa breuisque meo.*

« Toi, qui es si haute, tu ressembles aux héroïnes de l'antiquité et ton grand corps peut remplir tout le lit. Celle-ci est petite; la main la caresse mieux. Toutes deux me séduisent : la grande et la petite m'attirent. »

L'ambiguïté du dernier vers fait à mon avis allusion à la forme élégiaque. On pourrait ainsi aussi traduire : « La grande et la petite se rassemblent comme je le veux », exactement tout comme le distique réunit longueur et brièveté. De manière significative, la femme de grande taille est immédiatement comparée avec les héroïnes des temps anciens (*ueteres heroidas*).

Par conséquent, quand Hector qualifie son épouse de *modicam* (cf. *supra*, *Ars* II, 645-646), elle est façonnée – de même que par son démonyme *Thebais* (*Ars* III, 778) – selon la norme en vigueur pour l'élégie.

Mais revenons une fois encore à la chevauchée d'Andromaque en *Ars* III, 777-778 : l'importance de ce passage pour les *Remedia* dépasse, je crois, la quasi homonymie entre *Thebais* et *Thais* : le contexte de l'exkursus poétologique des *Remedia* est en effet déterminé par la question de savoir comment on peut coucher avec sa *domina* sans tomber amoureux d'elle. Un des préceptes pour cette situation délicate était de trouver pour les jeux de l'amour la position la moins (*minime*) convenable pour la femme (*Rem.* 407-408) :

1 Cf. A. M. Keith, « Corpus eroticum : Elegiac Poetics and Elegiac puellae in Ovid's *Amores* », *CW* 88, 1994, p. 33-35; R. Tarrant, « Ovid and ancient literary history », in *The Cambridge Companion to Ovid*, édit. Ph. Hardie, Cambridge/New York, 2002, p. 13-33 (en particulier p. 17).

*Et pudet et dicam, Venerem quoque iunge figura,
Qua minime iungi quamque decere putas.*

« Je rougis de le dire, mais je le dirai. Autre conseil : pour faire l'amour avec ton amie, prends la position que tu crois le moins l'avantager. »

Qui, en lisant ce précepte, ne se souviendrait pas de l'Andromaque de l'*Art d'aimer*? Nous avons vu avec quelle emphase Ovide y a dépeint le comportement sexuel d'Andromaque. Dans les *Remedia*, Andromaque n'apparaît qu'une seule fois, dans le cadre de l'exkursus (*Rem.* 383-384), et donc juste avant le conseil didactique cité ci-dessus. Si dans l'*Art d'aimer* cela signifiait encore que la grande Andromaque *ne* devait *pas* chevaucher Hector, cette idée se trouve à présent une nouvelle fois niée. La formulation négative de l'*Ars* devient une litote dans les *Remedia* : Andromaque ne doit pas coucher avec Hector *sans* le chevaucher. Les *Remedia*, selon cette interprétation, devancent donc et anticipent l'irrévérence sexuelle de Martial qui à son tour mettra en scène une Andromaque « montant son cheval hectoréen¹ ».

Quoi qu'il en soit, l'opposition entre Thais et Andromache, cette fois *in eroticis*, montre à nouveau que la poétique essentialiste des genres des *Remedia* est remise en question. Ce n'est pas un hasard si la taxinomie des genres perd sa prétendue sélectivité, dès le moment où il est question de contenus érotiques et obscènes². Et bien sûr, la poétique des genres se trouve elle-même formulée dans le cadre d'un poème de genre élégiaque qui revendique la légitimité de l'érotisme.

1 Martial, *Épigrammes* XI, 104, 13-14. – Sur la base de cette analyse des *Remedia* il nous semble souhaitable de revisiter le texte de Martial; une publication dans laquelle nous proposerons une nouvelle interprétation de l'épigramme est en préparation.

2 Il faut voir ainsi dans les *Remedia* un précédent direct de l'histoire 'pan-érotique' de la littérature proposée dans *Tristes* II; sur ce point, cf. en particulier A. Barchiesi, « Insegnare ad Augusto. Orazio, Epistole 2, 1 e Ovidio, *Tristia* II », *MD* 31, 1993, p. 149-184 [= *Id.*, *Speaking Volumes, Narrative and Intertext in Ovid and other Latin Poets*, London, 2001, p. 79-103] ainsi que B. J. Gibson, « Ovid on reading : reading Ovid. Reception in Ovid *Tristia* 2 », *JRS* 89, 1999, p. 19-37.

DOMPTAGE ÉQUESTRE ET POÉSIE DÉBRIDÉE

Mais attardons-nous encore un peu à l'équitation. Au vu des réflexions présentées ici, il est étonnant qu'Ovide recoure deux fois dans les *Remedia* 393-398 à une métaphore équestre.

Quand on lit en *Remedia* 394 que le cheval d'Ovide, *noster equus*¹, halète lorsqu'on le monte, il faut rappeler que le halètement, *anbelitus*, peut très bien avoir une connotation érotique. Dans son étude sur le vocabulaire sexuel des Romains, James Adams classe à juste titre *anbelare* dans la catégorie des "miscellaneous concomitant events" de l'acte sexuel²; Ovide lui-même ne manque pas de faire référence au halètement, quand, au livre III de l'*Art d'aimer* (v. 801-804), il indique aux femmes comment simuler l'extase :

*Tantum, cum fanges, ne sis manifesta, caueto;
Effice per motum luminaque ipsa fidem.
Quid (et) inuet, et uoces et anbelitus arguat oris;
A! pudet; arcanas pars habet ista notas.*

« Mais que cette feinte ne se laisse pas déceler ! Que tes mouvements et l'expression même de tes yeux réussissent à nous tromper ! Que la volupté, que les mots, que la respiration haletante en donnent bien l'illusion ! Je rougis de poursuivre : cet organe a ses moyens d'expression secrets. »

Avec de tels doubles-sens, la métaphore équestre fournit une transition facile pour quitter l'exkursus théorique et en revenir au comportement *in coitu*. De plus, dans le premier conseil didactique pour une relation sexuelle dénuée d'amour, Ovide recourt à un *terminus technicus* de l'élevage, *inire*, qu'il applique à la sexualité humaine (*Rem.* 401-402)³ :

*Gaudia ne dominae, pleno si corpore sumes,
Te capiant, in eas quamlibet ante uelim.*

« Pour éviter que tu ne te laisses séduire au plaisir que te donnera ton amie, si tes forces sont intactes, je voudrais que tu aies auparavant des relations avec une autre femme quelconque. »

1 Pour le rejet de la lecture alternative *uoster*, on se référera à Geisler, *op. cit.*, *ad. loc.*

2 Adams, *op. cit.*, p. 195.

3 Adams, *op. cit.*, p. 190-191 et 205-208.

Ces chevaux obscènes, le *hectoreus equus* d'Andromaque tout comme le cheval poétique haletant d'Ovide nous conduiront au prochain point de notre argumentation.

Différents critiques ont déjà relevé que les poèmes didactiques d'Ovide, les *Remedia* autant que l'*Art d'aimer*, sont traversés d'échos aux *Géorgiques* de Virgile¹. Au-delà des simples similitudes de structure entre ces œuvres didactiques et du constat des nombreuses imitations et parodies de Virgile disséminées au fil des œuvres didactiques d'Ovide, Erich Woytek a montré de manière très convaincante qu'une discussion approfondie du livre III des *Géorgiques* se trouve au centre des *Remedia* (en particulier 389-418)². Dans ce qui suit, je voudrais partir des observations de Woytek pour définir la relation des *Remedia* aux *Géorgiques*.

Selon Woytek, Ovide cherche, à la fin de l'exkursus de *Remedia* 389-396, le dialogue avec le proemium du livre III des *Géorgiques* (III, 1-48)³, un choix qui ne doit rien au hasard, puisque ce proemium recouvre une signification majeure pour l'ensemble de l'œuvre de Virgile : ce passage fait partie des rares passages dans lesquels Virgile parle d'une progression au sein de sa propre œuvre. Une œuvre plus élevée doit succéder aux *Géorgiques* (46-48) :

*Mox tamen ardentis accingar dicere pugnas
Caesaris et nomen fama tot ferre per annos,
Tithoni prima quot abest ab origine Caesar.*

« Bientôt toutefois je me préparerai à dire les ardentes batailles de César et à perpétuer la gloire de son nom aussi longtemps qu'il y a d'années de César à Tithon, son premier ancêtre. »

Si on lit ce passage en connaissant l'ensemble de l'œuvre virgilienne, on aura tendance à y voir une annonce de l'*Énéide*. Au livre unique des *Bucoliques* ont succédé les quatre livres des *Géorgiques* et finalement les douze livres de l'*Énéide* ; à la forme brève hellénistique, a succédé un poème didactique et enfin une épopée héroïque. Il n'est pas étonnant

1 Cf. E. J. Kenney, « Nequitiae poetae » in *Ovidiana, Recherches sur Ovide*, publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète, édit. N. J. Herescu, Paris, 1958, p. 200-209 ; E. W. Leach, « Georgic Imagery in the *Ars amatoria* », *TAPhA* 95, 1964, p. 142-154 ; M. Steudel, *Die Literaturparodie in Ovids Ars amatoria*, *Altertumswissenschaftliche Texte und Studien* 25, Hildesheim/Zürich/New York, 1992, p. 76-124.

2 Woytek, art. cit.

3 Woytek, art. cit., p. 193-197.

que des lecteurs ultérieurs aient compris et admiré l'Œuvre de Virgile comme le résultat d'une évolution poétique idéale¹.

Ovide, qui fait ses débuts en poésie à une époque où la triade des œuvres virgiliennes – Virgile *tout entier* – existe déjà, semble en être imprégné. En affirmant fièrement dans les *Remedia* que le genre élégiaque lui serait autant redevable que le genre épique l'est à Virgile (395-396), Ovide fait allusion à cette « carrière » de Virgile dans la poésie hexamétrique². Virgile y est présenté en tant qu'auteur de l'*Énéide* et compté au nombre des *summi poetae* (367-368), et semble ainsi trouver l'approbation d'Ovide. Son statut de classique est affirmé par le fait qu'Ovide veut être reconnu comme l'épigone d'une conception virgilienne de l'œuvre.

Les deux passages sont déjà comparables dans la mesure où le poète s'exprime sur ses intentions dans les deux cas exactement au milieu d'une œuvre didactique³. Comme le montre Woytek, on trouve aussi chez Ovide toute une série d'emprunts lexicaux clairs : à la gloire de César (*Caesaris nomen*, *Géorg.* III, 47) répond celle d'Ovide (*magnum iam nomen habemus*, *Rem.* 389); la condition posée par Ovide *uiuam modo* (391) fait écho à la formulation virgilienne *modo uita supersit* (III, 10); alors que la gloire de César durera 'durant de nombreuses années' (*tot per annos* III, 47), Ovide déclare vouloir créer de nombreuses œuvres dans les années à venir, *Rem.* 392 : *et capiunt anni⁴ carmina multa mei*. Et la *Fama*, qui chez

Virgile est un moyen au service du Prince (III, 47), trouve un écho dans la quête de gloire d'Ovide, *Rem.* 393 : *Nam uiuat et studium famae mihi creuit honore*. La *Fama* virgilienne est aussi présente quand Ovide affirme que sa gloire continuera à croître au fur et à mesure de son avancée, *Rem.* 390 : *Maius erit, tantum quo pede coepit eat*. Or c'est justement là la caractéristique principale de la *Fama* dans l'*Énéide* de Virgile¹ : d'abord petite, elle croît dans le mouvement, *Aen.* IV, 175-176 : *mobilitate uiget uirisque acquirit eundo / parua metu primo, mox sese attollit in auras*². Le terme *inuidiae* en *Remedia* 397 pourrait reprendre *inuidia* en *Géorgiques* III, 37, tandis que l'impératif *rumpere* (*Rem.* 389) fait écho à l'exhortation que s'adresse le poète à lui-même *rumpere moras* (*Géorg.* III, 43).

En résumé, on peut dire qu'Ovide suit le programme poétique virgilien et le prolonge – en le nuancant bien sûr différemment. Alors que Virgile fait allusion à un avenir poétique au service d'Auguste, Ovide pense avant tout à lui-même et à sa renommée poétique.

Woytek constate que ce passage programmatique des *Géorgiques* n'est pas le seul qui trouve un écho dans les *Remedia*. Après le proème de *Géorgiques* III, Virgile parle de l'élevage, et donc de bœufs et de chevaux ! Et c'est précisément ces préceptes de Virgile qu'Ovide reprend dans les *Remedia* pour dépeindre des pratiques sexuelles repoussantes³.

Ce sont à nouveau des emprunts lexicaux ainsi que des parallèles de contenu qui prouvent la proximité des *Remedia* avec le poème didactique virgilien. Ainsi, la transition d'Ovide pour revenir à son thème en *Remedia* 399 (*ergo ubi concubitus et opus iuuenale petetur*) et la formule *prima uoluptas* (*Rem.* 403) renvoient toutes deux à *Géorgiques* III, 130-131, où Virgile parle du comportement des juments en chaleur : *atque ubi concubitus primos iam nota uoluptas / sollicitat*⁴. Le fait que Virgile

kaum wünschenswert"). Cette objection me semble infondée – en particulier en tenant compte des allusions à Virgile que Woytek lui-même mentionne.

1 Woytek, art. cit., p. 195 et n. 64.

2 Je remercie mon épouse Rebecca Lämmle qui m'a suggéré que l'allusion à la *Fama* de Virgile s'inscrit bien dans la thèse défendue ci-après, selon laquelle Ovide privilégie une lecture obscène de Virgile. Au livre IV de l'*Énéide*, l'entrée en scène de la *Fama* a pour but de faire connaître les aventures amoureuses de Didon et Énée – c'est précisément cette scène qui fournit à Ovide l'occasion, en *Tristes* II, 533-536, de dévaloriser l'*Énéide* en la présentant comme une vulgaire œuvre érotique : *Et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor / Contulit in Tyrios arma uirumque toros, / nec legitur pars ulla magis de corpore toto / Quam non legitimo foedere iunctus amor*.

3 Woytek, art. cit., p. 208-213.

4 Woytek, art. cit., p. 209-211.

1 Sur la carrière de poète de Virgile, cf. notamment L. Lipking, *The Life of the Poet, Beginning and Ending Poetic Careers*, Chicago/London, 1981, p. 76-93 ; E. Theodorakopoulos, « Closure : The Book of Virgil », in *The Cambridge Companion to Virgil*, édit. Ch. Martindale, Cambridge/New York, 1997, p. 155-165 ; J. Farrell, « Greek Lives and Roman Careers in the Classical Vita Tradition », in *European Literary Careers, The Author from Antiquity to the Renaissance*, édit. P. Cheney et F. de Armas, Toronto, 2002, p. 24-46. Sur la question générale du *career criticism* par rapport à la littérature classique : cf. *Classical Literary Careers and their Reception*, édit. Ph. Hardie et H. Moore, Cambridge, 2010.

2 Tarrant, art. cit., p. 23-24. Sur la formation de la carrière d'Ovide : cf. S. J. Harrison, « Ovid and genre : evolutions of an elegist », in *The Cambridge Companion...*, op. cit., p. 80-84 ; J. Farrell, « Ovid's Virgilian Career », *MD* 52, 2004, p. 41-55 ; M. Korenjak, « Horaz' und Ovids epistolographisches Spätwerk (Einleitung und Teil 1) », *Mnemosyne* 58.1, 2005, p. 46-61 ainsi que, du même auteur, « Horaz' und Ovids epistolographisches Spätwerk (Teil 2) », *Mnemosyne* 58.2, 2005, p. 218-234 ; A. Barchiesi, Ph. Hardie, « The Ovidian career model. Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio », in *Classical Literary Careers...*, op. cit., p. 59-88.

3 Woytek, art. cit., p. 199.

4 Je préfère ici *anni* à la lecture *animi*, tout comme Geisler, op. cit., ad loc. Woytek, art. cit., p. 194 n. 60, pense qu'il faut préférer *animi* parce qu'après l'expression *uiuam modo* (*Rem.* 391), on attendrait guère une deuxième notation temporelle (« ein zweiter, affirmativer Zeitbezug

exhorte les éleveurs à être particulièrement attentifs à la constitution des bêtes lors de leur choix pour l'élevage (*Géorg.* III, 51-59 et 72-83) trouve un écho dans le conseil d'Ovide de prendre en considération le physique de la femme (*Rem.* 411-412, 417-418 et 429-430).

Nous avons déjà vu qu'Ovide conseille à ses élèves de coucher avec une autre femme avant un rendez-vous avec leur *domina* ; il risquerait sinon – telle est la justification d'Ovide – de trouver trop de plaisir à une nuit si longtemps attendue (*Rem.* 405-406) :

*Sustentata Venus gratissima : frigore soles,
sole inuuant umbrae, grata fit unda siti.*

« Après une période d'abstinence, le sexe apporte le plus grand plaisir ; c'est ainsi qu'on se réjouit du soleil par temps froid et de l'ombre par temps chaud ; et c'est ainsi l'eau fait plaisir aux assoiffés¹. »

Dans les *Remedia*, cet ajournement de l'acte sexuel est mis assez abruptement au même plan que les besoins élémentaires de se rafraîchir, de se réchauffer et de boire. Ce passage, qui semble un peu déplacé dans le contexte des *Remedia*, trouve son sens si on le compare avec *Géorgiques* III, 129-137 ; dans ce passage, Virgile recommande au paysan d'amener les femelles d'élevage à se reproduire en les faisant travailler dur et en réduisant leur fourrage. Or ce sont précisément les concepts exploités de manière proverbiale par Ovide : le sexe (*Venus* 137), l'eau (*fontibus* 131), la chaleur du soleil (*sol* 132) et la soif (*sitiens* 137)².

Un écho tout aussi clair aux *Géorgiques* apparaît plus loin, quand Ovide déclare que tous ses préceptes sont certes modestes mais pas pour autant inutiles. Deux comparaisons empruntées au monde animal lui permettent de montrer que les petites choses ont un certain pouvoir (*Rem.* 421-422) :

*Parua necat morsu spatiosum uipera taurum ;
A cane non magno saepe tenetur aper.*

« Petite est la vipère ; sa morsure tue un énorme taureau. Un chien de taille médiocre tient souvent un sanglier en arrêt. »

1 Ma traduction. – L'édition des Belles Lettres par Bornecque écarte le distique *Rem.* 405-406. À mon avis, il n'y a pas de raison convaincante pour l'athétèse des vers. Cf. les commentaires de Lucke, *op. cit.* et Pinotti, *op. cit.*, *ad loc.* Je suis sur ce point l'édition de E. J. Kenney, *OCT*, 1995, 2^e éd.

2 Woytek, art. cit., p. 211.

C'est ici un écho à un passage plus développé du livre III des *Géorgiques* où il est question des soins aux chiens puis de leur utilité pour la chasse (404-413)¹ ; après quoi le poète met le berger en garde contre le danger que constituent les serpents venimeux (414-439)². On rappellera une fois encore, en regard de la figure d'Andromaque, que l'idée du pouvoir des petits a aussi des implications poétologiques pour les *Remedia*³.

Les enseignements de Virgile sur l'élevage et la reproduction animale permettent à Ovide d'illustrer de manière piquante les pratiques sexuelles sans amour. Un tel traitement des *Géorgiques* semblera sacrilège et dégradant⁴ à plus d'un lecteur, en tous les cas aux admirateurs de la poésie virgilienne.

Mais ce n'est pas tout. Un autre passage des *Géorgiques* semble retenir l'attention d'Ovide. Au livre III (v. 284-286), Virgile clôt son exposé sur l'élevage et s'exhorte lui-même à passer rapidement au prochain thème :

*Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus,
singula dum capti circumuectamur amore.
Hoc satis armentis.*

« Mais le temps fuit, fuit sans retour, tandis que, séduits par notre sujet, nous en faisons le tour, de point en point. J'ai assez parlé du gros bétail. »

Virgile déclare ici que, pris par l'amour (*amore capti*), il a failli manquer la transition à force de s'engager dans les détails (*singula*) ! Virgile, qui parle de la vie amoureuse des chevaux et des bovins, se laisserait-il emporter au point d'être finalement lui-même piégé par Amour ? Avec le terme *amor*, Virgile veut bien sûr parler de son amour poétique pour son sujet. Or le sujet pour lequel Virgile éprouve de l'*amor* est l'*amor* des animaux.

Rappelons-nous qu'Ovide veut mettre en garde ses élèves de ne pas être « pris par l'amour » (401-402 : *gaudia ne dominae te capiant*) ! Et quand Ovide déclare en conclusion qu'on devrait adopter tous ses

1 Cf. en particulier *Géorgiques* III, 409-412 : *Saepe etiam cursu timidus agitabis onagros / et canibus leporem, canibus uenabere dammas ; / saepe uolutabris pulsos siluestribus apros / latratu turbabis agens*. La chasse au sanglier rappelle aussi une comparaison virgilienne en *Énéide* X, 707-708 : *uelut ille canum morsu de montibus altis / actus aper*.

2 En particulier les vers 416-420 semblent proches des *Remedia* ; ainsi *saepe* (416), *uipera* (417) et *tactu* (416) parallèle à *morsu* (*Rem.* 421).

3 On soulignera l'attribut *spatiosum* (421). Cf. *supra*, p. 102.

4 Woytek, art. cit., p. 212-213, parle de « frevlerische Herabwürdigung ».

conseils en bloc parce qu'*isolément* ils ne servent à rien (420 : *non prosunt singula*), on peut y voir un écho du penchant de Virgile à exposer les *détails* (*singula*) de l'élevage. Finalement, le fait que Virgile se blâme lui-même de s'égarer loin de son sujet (*circumuectamur*), trouve aussi son équivalent chez Ovide (397-398) quand celui-ci s'exhorte de même à revenir dans son propre *gyrus* – à la différence près, bien sûr, que chez Ovide, le retour « sur le droit chemin » le ramène aux contenus obscènes !

Ovide ne soumet ainsi pas uniquement les passages sur l'élevage à une lecture obscène ; l'allusion à *Géorgiques* III, 284-285 suggère de plus que Virgile a trouvé un certain plaisir à de telles obscénités.

Au livre II du traité *De Oratore*, Cicéron a réfléchi à la place de l'humour dans l'art oratoire (II, 216-290). C'est précisément dans le contexte agonistique du discours au forum que les plaisanteries peuvent parfois s'avérer un moyen sûr d'asseoir son propre point de vue : II, 216 : *suavis autem est et uebementer saepe utilis iocus et facetiae*. La phénoménologie cicéronienne de la plaisanterie agonistique n'est pas sans intérêt pour notre propos, elle vaut même pour décrire les relations d'Ovide à Virgile. Ainsi Cicéron explique qu'on peut créer une série d'effets comiques en imitant son adversaire de manière caricaturale et distordante (*ex quadam deprauata imitatione*). Cicéron met sans doute en garde contre les possibles exagérations des orateurs (II, 242) :

Atque ita est totum hoc ipso genere ridiculum, ut cautissime tractandum sit. Mimorum est enim et ethologorum, si nimia est, imitatio, sicut obscenitas. Orator surripiat oportet imitationem, ut is qui audiet cogitet plura quam uideat; praestet idem ingenuitatem et ruborem suum uerborum turpitudine et rerum obscenitate uitanda.

« Mais cette sorte de plaisanterie demande à être maniée avec de grandes précautions. Laissons aux mimes "éthologues" l'imitation qui tombe dans l'outrance, comme aussi l'obscénité. Il faut que l'orateur suggère seulement l'idée du personnage et permette à celui qui écoute de se figurer plus de choses qu'on lui en montre ; il faut encore qu'il prouve sa bonne éducation et ses vifs sentiments de pudeur, en évitant les mots grossiers et les images indécentes. »

Cicéron refuse toute obscénité déclarée, mais admet par contre les allusions¹. Nous avons vu que l'*imitatio* des *Géorgiques* par Ovide se situe

¹ Cf. aussi *De Oratore* II, 252 : *Alterum genus est in imitatione, admodum ridiculum; sed nobis tantum licet furtim uti, si quando, et cursim*. – Cicéron est visiblement confronté à une

à la limite voire au-delà du bon goût, sans toutefois recourir à un langage explicitement obscène ni à une confrontation directe avec Virgile ; il respecte ainsi l'impératif cicéronien à ne pratiquer qu'une caricature allusive. Et quand Cicéron explique que l'on doit amener l'auditeur à réfléchir davantage (*plura cogitet*)¹, c'est précisément l'attitude recommandée par Ovide à ses lecteurs juste avant d'entamer l'exkursus (*Rem.* 359-360) :

*Multa quidem ex illis pudor est mihi dicere, sed tu
Ingenio uerbis concipe plura meis.*

« Il est, à ce sujet, beaucoup de choses que je rougirais de dire ; mais ton imagination suppléera à mon silence. »

On peut décrire l'humour sous-jacent au débat entre Ovide et Virgile en termes de concurrence et de rivalité, des concepts qui caractérisent le monde de l'art oratoire de Cicéron. Dans le discours poétologique d'Ovide, c'est l'envie qui symbolise cette rivalité.

Dès l'époque hellénistique – et même avant² –, l'Envie est un motif fréquent du discours poétologique³ : la mention de la jalousie qui cherche

difficulté de définition, ce qui se marque entre autres par le fait qu'il admet le comique *ex quadam deprauata imitatione* (242), mais refuse plus loin la *deprauatio* (*non digna nobis* 252); le texte suggère des différences de degrés : l'obscénité qui se dévoile au grand jour est condamnée par Cicéron (251-252); de même Quintilien, *Institution oratoire* VI, 3, 29. – Sur l'obscénité en général dans la tradition rhétorique romaine : cf. J. M. Ziolkowski, « Obscenities in the Latin Grammatical and Rhetorical Tradition », in *id.*, *Obscenity, Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden, 1998, p. 41-46.

¹ Il est intéressant de noter que Quintilien déclare à l'inverse, dans la discussion sur le kakemphaton, que les lecteurs/auditeurs ont d'eux-mêmes tendance à voir des significations obscènes dans un texte : Quintilien, *Institution oratoire* VIII, 3, 47 : *Nec scripto modo id accidit, sed etiam sensu plerique obscene intellegere, nisi caneris, cupiunt (ut apud Ouidium « quaeque latent meliora putant ») et ex uerbis quae longissime ab obscenitate absunt occasionem turpitudinis rapere* – « Et ce n'est pas seulement aux mots écrits, mais au sens que bien des gens, si l'on n'y prend garde, aiment trouver une interprétation obscène (comme tels personnages d'Ovide pour qui "c'est ce qui est caché qui est le meilleur"), et qui saisissent l'occasion pour donner aux mots qui sont le plus éloignés de l'obscénité une interprétation indécente. » – Selon Quintilien, les allusions, tolérées par Cicéron, doivent donc aussi être évitées.

² Cf. par ex. G. W. Most, « Epinician envies », in *Envy, Spite and Jealousy, The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, Edinburgh Leventis Studies 2, éd. D. Konstan et N. K. Rutter, Edinburgh, 2003, p. 123-142, qui établit l'importance de l'Envie pour la poétique des *Epinicies* de Pindare.

³ C'est dans l'*Hymne à Apollon* de Callimaque que le *topos* de l'Envie s'exprime de la façon la plus marquée (Call. *hymn. in Apoll.* 105-113); cf. F. Williams, *Callimachus : Hymn to Apollo, A Commentary*, Oxford, 1978, *ad loc.* – Wimmel (*op. cit.*, p. 61-64) part de l'idée que la description de Phthonos et Momos suivent des motifs de la fable. On notera aussi

à nuire au poète lui permet dans un premier temps de thématiser la perception de sa propre œuvre et sa réception par le public, et dans un deuxième temps de prendre position sur sa propre création, sur le mode de la contre-attaque et de l'apologie¹.

Dans les *Remedia*, Ovide insère précisément ce motif de l'Envie. Il décrit d'abord de façon neutre les critiques (*carpsere* 361, *censura* 362) et les attaques (*impugnent* 364) auxquelles son œuvre est exposée. Mais tout de suite après, il les compare avec les critiques – clairement infondées – dirigées contre Homère et Virgile : c'est l'Envie (*liuor*) qui rabaisse le génie d'Homère (*detractat* 365), et ce sont des « langues sacrilèges qui déchirent » l'œuvre de Virgile (*sacrilegae laniantur carmina linguae* 367). Ce parallèle se confirme quand Ovide, au terme de son apologie, reprend avec *liuor* un terme-clé des Callimaques romains qui s'écrient fièrement : *rumpere, Liuor edax* (389) – « Éclate donc, Envie vorace² ! »

Les développements que nous avons conduits jusqu'ici montrent que le discours poétologique sur l'Envie subit une évolution décisive dans les *Remedia* : Ovide se n'y présente pas comme une victime de l'Envie, mais bien comme son instigateur. Alors qu'Ovide avait entamé l'exkursus en affirmant être exposé à une critique jalouse, il le clôt avec l'idée qu'il est lui-même devenu un lecteur et un critique de Virgile sévère et porté à l'envie.

En *Remedia* 366, Ovide cite avec Zoïle le plus connu des critiques d'Homère, d'une notoriété presque proverbiale³. Il rappelle que Zoïle ne doit sa célébrité qu'à Homère (365-366) :

que chez Ovide, le rejet de l'Envie en *Rem.* 389 (*rumpere, Liuor edax* – « Éclate donc, Envie vorace ! ») évoque une image empruntée à la fable ; cf. Woytek, art. cit., p. 192 et n. 48.

1 Cf. Wimmel, *op. cit.*, p. 61-65, et p. 320-331.

2 En écho à Ovide, *Amours* I, 15 ; cf. Julhe, *op. cit.*, p. 325-328. Sur *liuorlinuidia* dans la poésie latine : cf. par ex. Virgile, *Bucolique* VII, 26 ; *Géorgiques* III, 37 ; Horace, *Satires* II, 1, 77-78 ; *Odes* IV, 3, 16 ; Properce I, 8, 29.

3 Sur Zoïle : cf. *FGH* 71 ; H. Gärtner s.v. « Zoilos [14] », *RE Suppl.* XV, 1978, col. 1531-1554. Les rares données biographiques sur Zoïle présentent des traits légendaires. Pour notre propos, le conglomérat d'anecdotes transmis par Vitruve (*de arch.* VII, praef. 8-9) est particulièrement important. On retiendra en particulier la condamnation, selon Vitruve, de Zoïle comme parricide (*ut parricidii damnati*) – selon deux variantes, à Chios ou à Smyrne, deux lieux de naissance supposés d'Homère. L'épisode suit ici un canevas légendaire : à la fin de sa vie, un sacrilège est puni pour son forfait. – De même, Eustathios, s'indignant face à une critique de Zoïle, déclare que l'*Homeromastix* aurait mérité d'être frappé (*ad Hom. Il.* IV, 4-7 [van der Valk II, p. 3, 13-17]).

*Ingenium magni liuor detractat Homeri ;
Quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes.*

« Le génie du grand Homère est rabaisé par la jalousie ; qui que tu sois, Zoïle, elle t'a valu ta réputation. »

Ce n'est pas un hasard si Ovide parle de sa propre gloire dans les mêmes termes : *magnum iam nomen habemus ; / maius erit* (389-390). Comme nous l'avons vu, Ovide devient effectivement une sorte de Zoïle, qui soumet l'œuvre de Virgile à une lecture irrévérencieuse.

Grâce à la *Vita Vergiliana*, nous savons que « Virgile n'a jamais manqué de critiques » (Donat, *Vita Verg.* 43 : *obtretractores Vergilio numquam defuerunt*), notamment un certain Carvilius Pictor qui a publié une œuvre titrée *Aeneidomastix* (« le fléau de l'*Énéide* »)¹. Ce titre est ici un clin d'œil au dénommé Zoïle, dont la langue acérée lui valut le nom de guerre d'*Homeromastix*. Dans les *Remedia*, Ovide se place donc au rang des *obtretractores* de Virgile, alors qu'il faisait dans un premier temps mine d'être un apologiste réagissant à la critique de sa propre œuvre.

LAUDES ET VITUPERATIO

Nous avons vu dans un premier temps qu'Ovide souligne le rang de classique de Virgile et érige son Œuvre en modèle pour la sienne. À présent, nous distinguons à l'arrière-plan un Ovide qui fait descendre le grand Virgile de son piédestal, se moque de lui et le soumet à une lecture obscène. Ces deux mouvements, d'élévation et d'abaissement, s'opposent l'un à l'autre. Dans les *Saturnales* de Macrobie, Symmaque parlait des éloges et du blâme, *laudes et vituperatio*², que Virgile rencontrait auprès de son lectorat. Dans les *Remedia* d'Ovide, on trouve ces deux dimensions à parts égales. Comment expliquer ce paradoxe ?

Tout d'abord, il faut préciser le rapport entre les passages obscènes des *Remedia* et l'enseignement de Virgile sur l'élevage : il serait réducteur de

1 Donat, *Vita Verg.* 43-46. On trouve en outre chez Servius (*ad Verg. Buc.* II, 22 ; *ad Aen.* V, 521) la mention d'une œuvre anonyme titrée *Vergiliomastix*. Cf. aussi W. Görler s.v. « obtretractores », *Enciclopedia Virgiliana* III, 1996, p. 807-813.

2 Macrobie, *Saturnales* I, 24, 8. Cf. *supra* p. 86.

prétendre qu'Ovide lit le texte sérieux des *Géorgiques* « à rebrousse-pois ». C'est plutôt Virgile qui a cherché dans les *Géorgiques* la confrontation avec une multitude de formes poétiques différentes, en particulier la poésie érotique, dont il a transposé les motifs à l'élevage, de manière délibérément parodique.

La critique¹ a maintes fois relevé l'« anthropomorphisme » du monde animal de Virgile tel qu'il apparaît en bonne place dans les descriptions de la vie sexuelle des animaux. À plusieurs reprises, on y trouve des attributs qui sont clairement empruntés à la sphère humaine². Ce parallèle étroit entre sexualités humaine et animale est particulièrement marqué en *Géorgiques* III, 209-283, un excursus sur la fureur amoureuse. Virgile y soutient très explicitement que l'instinct amoureux est commun à tous les êtres vivants, hommes et bêtes (242-244), et insère, au milieu des *exempla* empruntés au monde animal, l'histoire d'Héro et Léandre (258-263)³. Par ailleurs, ce passage des *Géorgiques* est très fortement imprégné de réminiscences de nombreuses autres œuvres de la tradition littéraire. Outre le débat parodique avec Lucrèce dont les représentations de l'amour et de la sexualité sont reprises ici⁴, des motifs issus de la poésie amoureuse *sensu proprio* traversent aussi le passage⁵. Un examen plus approfondi permettrait de montrer combien Virgile s'inspire grandement des contenus amoureux des *Bucoliques* : ce sont avant tout la passion amoureuse de Gallus et sa résignation face à la

1 W. Liebeschuetz, « Beast and Man in the Third Book of Virgil's *Georgics* », *GER* 12.1, 1965, p. 64-77 ; G. B. Miles, « *Georgics* 3.209-294 : *Amor* and Civilization », *Californian Studies in Classical Antiquity*, 8, 1976, p. 185-188 ; G. B. Miles, *Virgil's Georgics, A New Interpretation*, Berkeley/Los Angeles, 1980, p. 185-200 ; M. R. Gale, « Man and Beast in Lucretius and the *Georgics* », *CQ*, 41.2, 1991, p. 414-426.

2 On trouve en *Géorgiques* III les termes *mater* (51), *maritus* (125), *patres* et *nati* (128), les noms des divinités *Hymenaios* et *Lucina* (60) ainsi que *Venus* (64, 97, 137 et 209), et enfin les termes abstraits *blandus labor* (127), *concupitus* (130), *noluptas* (130), *amor* (209 et 244). Cf. R. F. Thomas, *Virgil : Georgics, Volume 2, Books III-IV*, Cambridge, 1988, *ad* III, 49-94 et *ad* III, 123-137.

3 R. F. Thomas (*op. cit.*, *ad* 258) relève à juste titre que le lecteur ne remarque pas tout de suite que les termes *iuuenis* et *uirgo* ne se rapportent pas ici à des animaux : « the reader [...] will initially be unsure not of the identity of the youth, but of the nature of the animal ».

4 Ph. Hardie, *Virgil's Aeneid, Cosmos and Imperium*, Oxford, 1986, p. 157-167, montre comment Virgile combine des allusions à l'hymne à Vénus de Lucrèce (Lucrèce I, 1-49) avec des échos à sa diatribe contre l'amour (Lucrèce IV, 1037-1287) et conduit ainsi le discours de Lucrèce sur l'amour à une aporie ; sur le rapport de Virgile à Lucrèce, cf. aussi Gale, art. cit.

5 Cf. R. F. Thomas, *op. cit.*, *ad* III, 209-283 *passim*.

toute-puissance d'Amour dans la *Bucolique* X qui ont été reprises dans les *Géorgiques*¹.

L'appropriation par Ovide des *Géorgiques* peut être ainsi interprétée comme une inversion du procédé virgilien : alors que Virgile avait transféré le discours amoureux dans le monde paysan (et animal) des *Géorgiques*, Ovide entreprend de le rapatrier dans le genre qui lui est propre. Ovide dévoile ainsi la « modernité » de Virgile qui ne lui est pas toujours accordée en tant que *classique* : nous savons que l'œuvre de Virgile fit son entrée dans le canon des écoles romaines peu de temps après sa mort². On peut en déduire que cela favorisa une lecture faisant l'impasse sur les nuances et demi-teintes de l'œuvre ainsi que sur les allusions subtiles et les sous-entendus sexuels³. C'est ainsi qu'Évangélus que nous citons en ouverture déclare (Macrobe, *Saturnales* I, 24, 6-7) n'avoir découvert l'impudicité de Virgile qu'à l'âge adulte. En tant qu'élève, il admirait le poète.

Dans les *Remedia*, Ovide semble chercher à combler cette lacune dans l'exégèse de Virgile. Il confirme le statut de Virgile comme auteur modèle de l'école romaine et comme le premier et le plus grand des nouveaux classiques augustéens ; mais dans le même temps, il propose une lecture anti-classique de Virgile à laquelle lui-même se rallie. En qualifiant dans les *Remedia* l'acte sexuel d'*opus iuuenale* (399), qu'il doit à présent aborder, Ovide désigne aussi un *opus* poétique : le passage obscène ramène Ovide à l'irrévérence qui imprégnait ses premières œuvres ; mais cela le ramène aussi à l'œuvre du *jeune* Virgile dont il

1 Faute de conduire ici un examen détaillé des références, on trouvera quelques points de repère chez G. Binder, « *Amor omnibus idem*. Liebeswahn als Konstante in Vergils Dichtung », in *Genie und Wahnsinn, Konzepte psychischer 'Normalität' und 'Abnormalität' im Altertum*, édit. B. Effe et R. F. Gleis, Trier, 2000, p. 123-148.

2 Cf. Suétone, *Grammairiens* 16, 3. Sur Virgile comme auteur scolaire, on se référera toujours avec profit à E. Mehl, *s.v.* « P. Vergilius Maro, III.A. Nachwirkung im Altertum », *RE* VIII A.2, 1958, col. 1463-1476.

3 Ziolkowski (art. cit., p. 49-59) explique la grande sensibilité aux sous-entendus obscènes qui se manifeste dans la tradition des grammairiens par les nécessités de l'enseignement (« Perhaps because grammarians and rhetoricians had to cope daily with the highly limited but sexually supercharged and cloacally inclined imaginations of adolescent boys, they also attended closely to double meanings that might be found laughable or shocking », p. 49). – On partira cependant de l'idée que la méthode sophistiquée n'a normalement pas pour but d'étayer une lecture obscène des textes des classiques, mais bien plus de les rejeter comme inadmissibles, comme en témoigne la discussion, déjà mentionnée (*supra*, p. 85, n. 2) sur *Énéide* VIII, 406.

veut dévoiler toutes les facettes¹. Ovide établit la triade des œuvres de Virgile comme la poésie canonique et obligatoire de Rome. En même temps, il s'établit lui-même comme lecteur et interprète au génie égal, qui conçoit sa propre œuvre comme étant l'égale de celle de Virgile.

Cédric SCHEIDEGGER LÄMMLÉ
Université de Bâle

DÉFIER L'ÉPOPÉE SUR SON PROPRE TERRAIN

Le récit des origines :
l'élégie étiologique dans les *Fastes* d'Ovide

D'abord consacrée essentiellement aux combats d'alcôve, l'élégie de Tibulle, des trois premiers livres de Propertius et des *Amours* d'Ovide chante les contre-valeurs d'une génération d'« anti-héros¹ ». Se détournant des valeurs collectives et des combats menés pour la patrie par la génération précédente, ces poètes contestataires, incarnant la jeunesse dorée d'une Rome désormais pacifiée, prônent l'individualisme et l'asservissement volontaire à leur *domina*, voyant dans la *militia Amoris* la seule guerre digne d'éloges. Cette vision un peu schématique conduit à voir dans l'élégie un genre qui refuse par principe les grands thèmes de l'épopée².

1 Cette mise en parallèle des 'œuvres de jeunesse' sera reprise de façon marquée dans les *Tristes* II : Ovide insiste d'abord sur le fait que l'*Énéide* elle-même donne lieu à une lecture érotique (533-536), mais qualifie ensuite les *Bucoliques* d'œuvre de jeunesse particulièrement frivole (537-538) : *Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes / Bucolicis iuuenis luserat ante modis*. De même (*nos quoque* 539), ses propres œuvres érotiques seraient nées dans sa jeunesse (539-544) : *Nos quoque iam pridem scripto peccauimus isto : / Supplicium patitur non noua culpa nouum / (...) / Ergo quae iuuenis mihi non nocitura putauit / scripta parum prudens, nunc nocere seni*.

1 Je tiens à remercier Laure Chappuis Sandoz de m'avoir invitée à ce beau colloque à Neuchâtel, où les discussions furent stimulantes et l'atmosphère de travail très agréable. J'ai beaucoup appris lors de ces journées. – J.-P. Boucher, *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, 1965, p. 24 : « cet idéal se présente d'abord comme négateur et anticonformiste ». Les principaux mots d'ordre des élégiaques, affirmés par exemple dans la première élégie de Tibulle, sont *paupertas, infamia, inertia*.

2 P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie, l'Occident*, Paris, 1983, p. 25-28, en particulier p. 27 : « Il existe bien quelque part de la religion, de la passion, qui pèsent lourd, mais elles sont ailleurs, loin de ces poèmes ou de ces peintures qui n'évoquent la réalité que pour en lester leurs jeux, à moins qu'elles ne jouent que pour alléger et élever la réalité, comme on voudra. » On reviendra sur l'opposition entre *grauitas* épique et *leuitas* élégiaque. Hinds et Rosati invitent à se défier d'une répartition des rôles aussi stricte. Voir S. Hinds, « Arma in Ovid's Fasti. Part 1 : Genre and mannerism », *Arethusa*, 25, 1992, p. 84 : Selon les stéréotypes, l'élégie est supposée éviter la grandeur épique, or dans les *Fastes*, cette attente est consciemment battue en brèche. Voir aussi G. Rosati, « La boiterie de Mademoiselle Élégie : un pied volé et ensuite retrouvé », in *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours) en hommage à S. Viarre*, édit. J. Fabre-Serris et A. Deremetz, Villeneuve d'Ascq, 1999, p. 153 : « L'opposition à l'épopée fait partie des principes programmatiques, fondateurs de l'élégie » et p. 154 : « l'élégie latine n'observe pas ses engagements (...) elle ne renonce pas à étendre son action dans le champ adverse, à en envahir l'espace et à en contaminer le terrain. »