Dictynna
Revue de poétique latine

1 | 2004
Varia

Quelques réflexions sur un vers des Héroïdes : *Hér.* XX, 123

Catherine Frechet

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/dictynna/164
DOI : 10.4000/dictynna.164
ISSN : 1765-3142

Édition imprimée
ISBN : 2-84467-088-1

Référence électronique
Catherine Frechet, « Quelques réflexions sur un vers des Héroïdes : *Hér.* XX, 123 », *Dictynna* [En ligne], 1 | 2004, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 11 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/dictynna/164 ; DOI : https://doi.org/10.4000/dictynna.164

Ce document a été généré automatiquement le 11 septembre 2020.

Les contenus des la revue *Dictynna* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Quelques réflexions sur un vers des Héroïdes : *Hér*. XX, 123

Catherine Frechet

1 En *Am*. III, 1, Nason, en quête d'inspiration, est abordé par deux femmes qui se disputent sa faveur. L'une, ombrageuse beauté, est la Tragédie, qui se voit poliment écartée. La seconde, parée des grâces de Vénus, sait se montrer persuasive. On l'aura deviné, c'est l'Élégie. L'objet de la recherche que je poursuis actuellement est de définir dans le corpus des œuvres érotiques d'Ovide les relations que le poète entretient avec ce genre, que nous nommons « l'élégie érotique romaine ». Si l'on s'en tient à la fameuse déclaration de *Tr*. IV, 10, il a pris forme dans la continuité intertextuelle que réalise l'œuvre de trois poètes : Gallus, le fondateur, à sa suite Tibulle, puis Properce, qu'un lien d'amitié littéraire unit à son cadet. Quatrième venu (*Quartus ab his serie temporis ipse fui*, v. 54), Ovide adopte, avec le mètre élégiaque, le matériau thématique mis en œuvre par ses prédécesseurs. Il opère de façon si ostentatoire et si démonstrative – on peut en juger par le récit qu'il donne de la détermination de sa carrière poétique dans la première pièce des *Amours* – que les épisodes amoureux relatés dans ce recueil où, sous le nom de Nason, il assume le rôle de poète-amant, apparaissent, au détriment de la vraisemblance autobiographique, largement inspirés par la volonté de mettre en scène les normes du genre. Le recueil des *Amours* s'élabore ainsi dans un dialogue permanent avec les textes de la jeune tradition élégiaque. Ovide explore la sphère générique que dessine à ses yeux le corpus mentionné, et sa propre création réfléchit ironiquement la normativité qui la gouverne.

2 Cette tendance à prendre le code générique comme thème d'inspiration ne s'épuise pas avec la première œuvre du poète. Elle trouve assurément sa manifestation la plus éclatante dans les poèmes didactiques : l'*Art d'aimer*, en théorisant l'érotique élégiaque, *prescrit* du même coup le matériau thématique et le style de l'élégie, ce qui relève de la fiction et ce qui relève de la diction pour le dire en termes genettiens[1].

3 Viennent ensuite les *Remèdes à l'amour*, qui définissent les limites dans lesquelles le drame de la frustration, dont on sait qu'il constitue l'essentiel de la fiction érotique élégiaque, doit impérativement être contenu pour souscrire aux lois du genre. Quant

aux *Héroïdes*, elles constituent un véritable laboratoire littéraire, où le poète accomplit la gageure de traiter un matériau érotique, appartenant à la tradition mythologique ou légendaire, principalement transmis dans une forme épique ou tragique. L'opération de transplantation générique, qu'on ne saurait limiter à une transposition métrique, désigne à l'attention du lecteur les traits que l'auteur valide comme constitutifs de la spécificité élégiaque.

4 Ce préambule visait à expliquer le point de vue qui commande l'exposé qui va suivre. J'ai choisi d'aborder la question de la tradition, des sources et modèles, des pratiques intertextuelles dans l'élégie érotique ovidienne sous l'angle générique. Je me propose d'articuler autour d'un vers emprunté à la dernière des *Héroïdes* doubles une réflexion sur « la dimension essentiellement dynamique de la généricité »[2]. Les *Héroïdes* XX et XXI ayant été magistralement étudiées par Alessandro Barchiesi, dans un article de 1993 consacré aux modes d'allusion dans les *Héroïdes*, repris au chapitre V de *Speaking Volumes* (London, 2001)[3], et par Philip Hardie, dans son récent ouvrage intitulé, *Ovid's Poetics of Illusion* (Cambridge, 2002)[4], je me référerai à leurs travaux.

*
**

5 La réponse de Cydippe à Acontius (*Hér.* XXI) clôt le recueil dont j'ai parlé comme d'une œuvre expérimentale visant à fondre des textes de provenance étrangère dans le creuset de l'élégie. Ici toutefois, Ovide exploite une histoire d'amour qu'il a puisée dans les *Aitia* de Callimaque. Nous avons donc affaire à un cas de réécriture exemplaire, puisque la source est élégiaque et que l'auteur est ce poète alexandrin dont se réclament les élégiaques romains, quand ils ne prétendent pas le réincarner sur le sol italien[5]. Il semble donc qu'avec la dernière paire d'*Héroïdes*, Ovide poursuive un but autre que d'adaptation générique, au sens où il la pratique lorsqu'il donne la parole à une Pénélope ou à une Briséis, à une Phèdre ou à une Médée, bref lorsqu'il se risque à faire ce qu'on pourrait croire absolument proscrit par lui – cf. *R.A.*381 : *Callimachi numeris non est dicendus Achilles* –, c'est-à-dire à chanter dans le mètre de Callimaque des personnages homériques ou d'origine aussi imposante (à cette restriction près que les personnages épiques et tragiques que les *Héroïdes* soumettent à l'amollissement des vers tendres sont tous des femmes, exception faite de Pâris. Mais ce héros est doté d'une réputation mitigée au sein même de l'*Iliade* et il semble bien que l'Hélène ovidienne s'en souvienne, lorsqu'elle le déclare plus apte à l'amour qu'à la guerre[6]). Quoi qu'il en soit, le vers 382 des *R.A.* – *Cydippe non est oris, Homere, tui.* « Ta voix, Homère, n'est pas faite pour Cydippe. » – garantit au lecteur que la jeune fille et son amant offrent une *materia conueniens modis* (*Am.* I, 1, 2), un sujet qui convient au mètre.

6 La source étant élégiaque, il est utile de se demander si elle a fonctionné comme modèle générique, sachant que l'influence de Callimaque s'est principalement exercée sur les théories esthétiques des *néotéroi*. La thèse d'A. Barchiesi, dans l'article mentionné, nous fournit une réponse générale. De façon convaincante, l'auteur montre qu'Ovide emprunte à l'œuvre majeure de Callimaque, du *princeps elegiae* de la littérature grecque, un épisode érotique propre à lui fournir un mythe des origines de l'élégie d'amour. Cette reconnaissance rétrospective de la fécondité générique d'un texte singulier est un acte de généricité lectoriale. Il prend place idéalement au terme d'une chaîne textuelle constituée par le recueil, mais plus encore par l'ensemble du corpus de l'élégie érotique

augustéenne, si l'on considère que les *Héroïdes* doubles en sont la dernière expression que nous connaissions.

7 Pour comprendre dans le détail la valeur paradigmatique de l'*aition* callimaquéen, je rappelle l'histoire d'Acontios et Cydippé. Le texte ne nous est pas parvenu en totalité, mais une version tardive, due à Aristénète (*Ep.* I, 10), et manifestement plus asservie au modèle alexandrin que la réécriture ovidienne, permet de combler les lacunes du récit. Il s'agit donc d'une histoire d'ardent amour – ὀξὺν ἔρωτα, écrit Callimaque (fr. 75, 75 Pf.) –, qui est justifiée en tant qu'αἴτιον dans la mesure où elle explique l'origine d'une famille céenne. Le protagoniste en est Acontios. Lors des fêtes d'Artémis, à Délos, ce jeune homme aperçoit une fille dont la beauté le subjugue. L'amour lui inspire aussitôt la ruse suivante : sur une pomme, il grave un serment par Artémis dont les termes engagent celle qui le lira à l'épouser, puis il fait rouler le fruit vers la belle. À la simple lecture du message qu'il porte, Cydippé se trouve involontairement liée à son auteur. Elle manifeste sa honte par une rougeur subite et ne dit rien à personne de cette affaire. Mais voici que, fiancée à un autre, elle manque de mourir chaque fois qu'on prépare son mariage. La troisième attaque du mal décide le père à consulter l'oracle de Delphes, qui lui révèle l'existence du serment juré par Artémis et lui conseille d'honorer l'engagement de sa fille. Interrogée, Cydippé confesse toute l'histoire. Aussitôt guérie, elle épouse Acontios.

8 Il faut encore faire mention d'un distique isolé (fr. 73) : il s'agit d'une prière qu'Acontios adresse aux arbres, leur demandant de ne porter, gravées dans leurs feuillages, que les lettres qui diront : Cydippé la belle. Aristénète en fournit le contexte, quand il peint le jeune homme réfugié dans une campagne, où il épanche librement ses tourments d'amour en conversant avec les chênes et les ormes[7].

9 Si l'on confronte le texte callimaquéen à la tradition élégiaque augustéenne, on peut en apprécier la productivité générique. Acontios, remarquable par son activité scripturale, fait indéniablement figure de modèle du poète-amant. Les deux types d'inscriptions dont il est l'auteur rendent compte de la dualité du discours élégiaque[8], qui souvent s'épuise en vain sur un seuil inflexible, dans le motif du *paraclausithyron*, mais ne renonce jamais à exalter son extraordinaire pouvoir de persuasion. Les recueils de Tibulle et de Properce, les *Amours* d'Ovide, illustrent une alternance incessante de succès et d'échecs, que le récit callimaquéen ne programme pas, mais dont il offre les modèles contradictoires.

10 Le modèle pathétique de l'amant solitaire, prenant la nature pour confidente de sa peine et gravant son amour dans l'écorce des arbres[9], a inspiré directement le comportement de Gallus, tel qu'il nous apparaît dans la dixième églogue de Virgile[10], et celui de Properce en I, 18[11].

11 Ovide, quant à lui, n'est nullement séduit par l'éthos de l'amant désespéré : ce qu'il choisit de mettre en relief, dans le destin du personnage callimaquéen, est l'épisode du message performatif véhiculé par la pomme. Au livre I de l'*Art d'aimer*, il illustrait déjà l'efficacité des lettres, dans la stratégie amoureuse, par l'exemple de Cydippe :

> Littera Cydippen pomo perlata fefellit,
> Insciaque est uerbis capta puella suis.[12]

12 La lettre d'Acontius, l'*Héroïde* XX, se donne d'ailleurs pour la répétition de la ruse initiale (v. 35). Le thème de la tromperie, présent dans le texte de Callimaque et devenu un trait thématique constant de l'élégie érotique, est celui au profit duquel Ovide élude un épisode pitoyable qui avait intéressé ses aînés. Pas plus que le poète-amant des

Amours, imitateur par trop conscient des ressorts de l'élégie, ne fait entendre les accents sincères d'une douleur sensible, l'Acontius ovidien ne laisse prise au pathétique. Quittant prématurément les solitudes boisées où Callimaque contenait son tourment, il s'en vient, en homme pratique, faire le guet sur le seuil de sa maîtresse, tandis que les plaintes lyriques s'organisent en une lettre adroitement argumentée, qui saura vaincre la résistance de Cydippe. En réinvestissant de cette manière l'activité verbale du personnage callimaquéen, Ovide choisit de souligner le caractère fortement illocutoire que Tibulle, Properce et lui-même ont assigné à l'élégie érotique, *werbende Dichtung*, pour reprendre les termes de W. Stroh. Le triomphe final d'Acontius assimile la performativité de sa lettre à celle de la pomme. (Sans avoir le temps de les exposer, j'ajoute que des indices convergents dans les lettres des deux protagonistes identifient les écrits d'Acontius à des *carmina*, et qu'ainsi, au travers de la fiction, c'est le pouvoir de la poésie qui se trouve exalté, le discours poétique produisant le même effet que les incantations magiques (cf. *Am*. II, 1).

13 J'ai évoqué la valeur paradigmatique que revêt la ruse d'Acontios aux yeux d'Ovide, lecteur de Callimaque. Cela me conduit aux propos que j'ai isolés dans la lettre XXI. Aux vers 123-124, Cydippe exprime sa réprobation en ces termes :

> Verba quid exultas tua si mihi uerba dederunt,
> Sumque parum prudens capta puella dolis ?

(« Pourquoi triompher si tes paroles m'en ont donné à garder, et jeune fille imprudente, si je me laissai prendre à tes ruses ? »)

14 Elle dénonce et déprécie la victoire qu'Acontius a remportée frauduleusement sur une *puella parum prudens*, inexpérimentée, livrée sans défense à ses stratagèmes. Explorons rapidement le champ lexical de la tromperie et de la ruse, particulièrement riche dans les lettres des deux jeunes gens.

15 Le mot *dolus*, au v. 124, a été concédé à Cydippe par Acontius, de même que *fraus* qu'elle utilise au v. 129, à la condition qu'elle reconnaisse que l'amour en est la cause :

> Sit fraus huic facto nomen dicarque dolosus,
> Si tamen est, quod ames, uelle tenere, dolus.[13]

(« Qu'on donne le nom de fraude à cette action et qu'on me nomme coupable de dol, si toutefois est un dol de vouloir obtenir ce qu'on aime. »)

16 Éros, qui aiguise l'intelligence des amants, est traditionnellement représenté comme un dieu fertile en ruses. Rappelons-nous la plainte de Properce, au seuil du *Monobiblos* : *In me tardus Amor non ullas cogitat artis / nec meminit notas, ut prius, ire uias*[14]. Dans cette exception proclamée, il est permis de voir une stratégie d'auteur qui stimule la curiosité du lecteur en lui promettant du nouveau ! Au temps où s'inventait l'élégie érotique, Acontius au contraire a bénéficié sans restriction des faveurs du dieu qu'Aristénète déclare ἀεί τινὰς παραδόξους μεχανὰς διαπλέων, « sans cesse en train d'ourdir d'étranges machinations » (I. 10, 23-24), tandis qu'Ovide le qualifie plus brièvement d'*ingeniosus* (XX, 30). L'ingéniosité de l'Amour s'est donc transmise à l'amant. Il est devenu grâce à lui plus habile (*callidus*) qu'il ne l'était par nature ou par expérience (XX, 27). Du reste, à cet adjectif aux connotations péjoratives, il préfère l'adjectif *sollers* (v. 28), le même distinguo se faisant sentir entre les substantifs *artes* (v. 49) et *calliditas* (v. 128).

17 À propos de la ruse de la pomme, les jeunes gens utilisent également les termes *insidiae* et *retia*[15], où l'on entraperçoit deux lieux communs de la poésie érotique, la

comparaison de la conquête amoureuse à une entreprise guerrière ou à une partie de chasse.

18 Enfin, « tromper » se dit *decipere* dans les deux lettres[16]. Cydippe parle d'elle-même comme d'une *elusa uirgo* (v. 118). Acontius, de son côté, emploie sans vergogne le verbe *fallere*[17], pour désigner le fait qu'elle ne respecte pas un serment qu'elle n'a pas voulu jurer, assimilant ainsi sa victime à la *puella fallax* de l'élégie romaine.

19 *Fallere* et *decipere* sont à vrai dire les maîtres mots de la poésie élégiaque, quel qu'en soit le ton, badinage ou plainte pathétique. Il en va autrement du *uerba dare* du v. 123, une expression fréquente chez les auteurs comiques, mais qu'Ovide est seul à employer, parmi les élégiaques[18]. La première explication qui vient à l'esprit est qu'avec cette expression, le poète manifeste, particulièrement dans le récit des exploits érotiques de Nason ou l'exercice du préceptorat d'amour, le parti pris de renforcer les affinités du genre élégiaque avec la comédie et son appareil de roublardises. De fait, on n'en trouve aucune occurrence dans le recueil des *Héroïdes* simples. En revanche, elle réapparaît dans les *Héroïdes* doubles[19], avec la reprise du jeu amoureux que favorise le *conloquium*. Toutefois cette explication ne suffit pas ; elle échoue, du reste, à rendre compte de l'emploi de *uerba dare* dans les poèmes sans joie des *Tristes* et des *Pontiques*[20]. Il apparaît que la prédilection d'Ovide pour cette locution tient essentiellement à son ambiguïté, qu'il exploite ironiquement, le plus souvent pour ouvrir le discours à une dimension métapoétique.

20 En quoi *uerba dare* est-il ambigu ? Lorsqu'il est construit avec le datif, on a affaire à une expression lexicalisée. La lexicalisation est « un processus qui a pour effet de transformer une suite de morphèmes en une unité lexicale autonome »[21]. *Verba dare alicui* a pris le sens de « tromper », sans implication quant au moyen de la tromperie, actes ou paroles. Les amours clandestines, avec ce qu'elles supposent de précautions et de feintes variées pour tromper la surveillance d'un mari soupçonneux, justifient cet emploi au sens large dans un distique énonçant le programme de l'élégie (*R.A.* 33-34) : *Fac coeant furtim iuenes timidaeque puellae / uerbaque dent cauto qualibet arte uiro.* « Que les jeunes gens et les jeunes filles se retrouvent furtivement, et, par une ruse quelconque, en donnent à garder à un amant soupçonneux ».

21 Il n'empêche que, dans l'univers de la fiction élégiaque, on trompe principalement avec les mots : les mensonges et les faux serments rassurent les jaloux ; les flatteries, les promesses qu'on ne tiendra pas et, quand on est amant et poète, les vers élogieux sont les instruments de la séduction. L'Amour orchestre ces discours, secondé par *Error*, l'Illusion, son inséparable compagne (*Am.* I, 2, 35). De sorte que chez Ovide, *uerba dare*, sans cesser de connoter la tromperie, est souvent réactivé dans son sens littéral de « donner des mots ».

22 Nous voici ramenés à la formule de Cydippe : *Verba quid exultas tua si mihi uerba dederunt... ?* Le traducteur de l'édition des Belles lettres propose pour ce vers : « Pourquoi triompher si tes paroles m'en ont donné à garder ? » et signale en note un jeu de mots intraduisible sur *uerba*. Ce jeu de mots, où je ne sais plus quel commentateur voyait une de ces fautes de goût que les critiques ont souvent reprochées à Ovide, est une formulation parfaitement appropriée à l'action dont il est question. Les termes du distique de l'*Art d'aimer* que j'ai cité plus haut – *Littera Cydippen pomo perlata fefellit, / Insciaque est uerbis capta puella suis.* – se trouvent concentrés dans une tournure à double sens. « Il n'y a pas de quoi se vanter, déclare Cydippe en

substance, quand on berne une jeune fille en lui dictant ses paroles. » Or c'est l'exacte description du stratagème qu'Acontius a imaginé.

23 Le message gravé sur la pomme, ἀπάτης λόγον, « message de tromperie », lit-on chez Aristénète (I. 10, 27-28) est approximativement le suivant[22] : « Je jure par Artémis que je n'aurai pas d'autre époux qu'Acontius ». C'est un énoncé ambigu, qui ne prend sens et effet que par le contexte pragmatique de son énonciation. Dans l'acte de lecture, les mots tracés par Acontius sont devenus les mots de Cydippe, en vertu d'une loi que Benveniste énonce ainsi : « Est "ego" qui *dit* "ego" »[23]. D'autre part, bien qu'elle proteste et argumente en juriste qu'un engagement ne vaut pas si la langue jure et non l'âme[24] (v. 135-145), elle plaide en vain le procès de sa promesse (v. 154). Le hasard a voulu, en effet, que fussent réunies « les conditions de félicité » qui valident l'énoncé performatif[25] : le serment a été prononcé à voix haute, dans son intégralité, mais surtout en présence de la déesse.

24 Dans la version callimaquéenne, c'est Apollon qui en informe le père de Cydippe (fr. 75, 22-27) : « Ma sœur n'était pas à châtier Lygdamis ; elle n'était pas à l'Amyclaion, tressant le jonc, ni aux bords du Parthénios, à baigner son corps après la chasse ; non, elle était à Délos, quand ta fille jura qu'elle n'aurait pas d'autre époux qu'Acontios ». L'Acontius ovidien connaît son Callimaque. Trop heureux d'être l'héritier d'une tradition qui garantit son succès, il devance l'oracle[26] et écrit directement à Cydippe pour l'avertir que Diane fut témoin de son serment : *Adfuit et, praesens, ut erant, tua uerba notauit.* (XX, 21). Nous avons vu que Cydippe s'insurge contre le fait que ces *uerba* puissent être siens. Elle s'inclinera néanmoins devant la fatalité, et si Ovide nous laisse penser qu'elle cède à l'amour, il est certain que le scrupule religieux qui commandait le dénouement du récit callimaquéen : « Et la déesse fit ainsi respecter le serment », fr. 75, 42 – s'efface devant le sentiment d'une prédestination littéraire. Il me paraît significatif qu'au témoignage de Diane (*teste dea*, XX, 20), elle substitue celui d'Apollon (XXI, 234-235) :

> Is quoque nescio quam, nunc ut uaga fama susurrat,
> Neclectam queritur testis habere fidem.

(« Lui aussi, d'après ce que murmure actuellement une confuse renommée, se plaint que j'ai violé je ne sais quel engagement dont il fut témoin. »)

25 Le dieu des oracles étant également le dieu des poètes, sans doute veille-t-il au respect de leurs œuvres. La *puella* ovidienne a beau être dotée d'une personnalité inexistante chez la Cydippé callimaquéenne, son destin n'en reste pas moins inscrit dans la diégèse du texte modèle, dont l'expression *uaga fama* évoque la transmission[27]. Les mots qui lui ont été dictés insidieusement, où elle ne veut encore entendre que des sons émis par sa voix, des *uoces* au v. 232 – *Tu ueniam nostris uocibus ipse petas* –, sont inséparables du rôle que son créateur lui a assigné.

26 Les vers 237-238 sont intéressants à cet égard :

> Hoc deus et uates, hoc et mea carmina dicunt.
> A ! desunt uoto carmina nulla tuo.

27 Bien que le texte n'en soit pas sûrement établi, il est indéniable qu'ils opèrent une fusion des plans de la fiction et du métapoétique. On comprend que Cydippe se soumet aux déclarations de l'oracle d'Apollon, qu'elle admet la validité du serment qu'elle a prononcé à son insu et reconnaît le caractère prophétique de l'épigramme votive imaginée par Acontius en XX, 241-242. Dans cette perspective, le *mea carmina* du v. 237, dont A. Barchiesi[28] ne croit pas qu'il puisse s'appliquer à la lettre même de Cydippe,

puisqu'elle n'est pas supposée écrire en vers, renvoie aux inscriptions d'Acontius. Peut-être faudrait-il, comme il le suggère, corriger le *mea* en *tua*. Pour ma part, je suis tentée de mettre l'expression en rapport avec le vers 123, qui fait l'objet de ce commentaire, et d'interpréter le possessif de la première personne comme l'indice d'une métamorphose accomplie chez la jeune fille au fil de sa lettre : l'acceptation de son propre désir la conduit finalement à s'approprier les termes du serment. Cette lecture concorde avec l'analyse que P. Hardie donne des *Héroïdes* XX et XXI, où il observe le cheminement du désir, qu'il désigne comme « la véritable source du pouvoir qui donne vigueur aux mots écrits »[29]. Quoi qu'il en soit, le *vates* du v. 237, qui fait difficulté si on cherche à l'expliquer au niveau de la fiction (il ferait référence à des devins consultés antérieurement ou désignerait Apollon lui-même), s'éclaire dans une interprétation réflexive : Cydippe fait allusion au poète Callimaque, et à ses *carmina* qui déterminent la réécriture ovidienne[30].

28 Ce parcours me conduit à donner une nouvelle lecture du vers 123. Mon sentiment est que, dans l'échange de lettres qu'il imagine, Ovide manipule les personnages hérités de Callimaque avec l'intention de leur faire endosser une réflexion sur la liberté de la création poétique, face au poids de la tradition et au déterminisme générique. Comme toujours, le propos métapoétique se fond dans la trame narrative du poème. La tromperie dont Cydippe se plaint d'avoir été victime s'appréhende indifféremment dans sa singularité ou dans son exemplarité générique (*uerba dare alicui* comme le fondement de l'intrigue et la raison d'être du discours élégiaques). Par ailleurs, la description du mécanisme spécialement mis en œuvre dans le stratagème d'Acontius – *tua uerba mihi uerba dederunt*, « tes mots m'ont donné des mots » – peut s'entendre comme une définition du rapport qui existe entre le texte modèle et le texte qui l'imite, si l'imitateur se comporte en perroquet.

29 Dans son insistance à rappeler l'inscription de la pomme et à la faire redire à Cydippe, pour des raisons psychologiques évidentes, Acontius incarne la voix de la tradition. Il est le représentant de l'*auctoritas* callimaquéenne. Au contraire, l'irritation de Cydippe et le soin qu'elle prend de ne pas reproduire les termes du serment prononcé dans le récit originel traduisent le rejet ovidien d'une imitation servile et sans esprit[31]. En refusant la réduplication, la *puella* conteste l'autorité de la tradition et fait entendre la voix de la modernité. Reste à considérer sa revendication. Il y a lieu de penser qu'elle définit le nouveau programme de l'élégie, celui que la succession des poètes latins a contribué à mettre en place.

30 Nous avons vu que dans le récit callimaquéen, le rôle de Cydippé se réduit à peu de chose. Elle est la victime de sa propre beauté, le jouet du désir irrépressible qu'elle inspire à son amant et celui du destin figuré par l'obstination d'Artémis à faire respecter l'engagement qu'elle a contracté involontairement. Il n'est jamais question de son propre désir. Ce silence est conforme à la condition des jeunes filles. On lit encore dans la version d'Aristénète (I, 10, 40-44) : « Comme elle achevait de prononcer ce qui était un serment malgré son caractère involontaire et même frauduleux, elle rejeta, pleine de honte, cette déclaration d'amour et elle laissa tomber, en ne le prononçant qu'à moitié, le mot final qui évoquait le mariage, chose dont une jeune fille sérieuse ne peut même pas entendre parler sans rougir. » L'élégie romaine traduit, en la stylisant, une évolution des relations entre hommes et femmes. La *puella* y est affranchie (à tous les sens du terme) et reçoit le statut de *domina*, tandis que son amant endosse le rôle de l'esclave aux ordres de sa capricieuse maîtresse. La Cydippe augustéenne profite

pleinement de cette émancipation féminine. Non seulement elle a l'audace de répondre à son séducteur (XX, 245-246 : *plus hoc quoque uirgine factum, / non timuit tecum quod mea charta loqui*. « J'ai fait déjà plus que ne doit une jeune fille, puisque ma lettre n'a pas craint de converser avec toi. »). Et le fait mérite d'être signalé comme une quasi-transgression des modalités énonciatives dans un genre voué au discours monologique – les trois échanges épistolaires qui constituent les *Héroïdes* doubles me semblent en effet constituer une dérive générique considérable. Mais encore, elle ne craint pas d'adopter un ton prescriptif[32].

31 Lectrice de Gallus, de Tibulle et de Properce, disciple du Nason de l'*Ars amatoria*, Cydippe a perdu l'innocence de l'héroïne antique. Les vers 105-106 évoquent cet état révolu. Ils concluent le récit de sa visite de Délos, tout empreint d'allusions à Callimaque[33], et précèdent la remémoration de la scène capitale au temple de Diane. Les voici :

> Forsitan haec spectans a te spectabar, Aconti,
> Visaque simplicitas est mea posse capi.

(« Peut-être, tandis que je contemplais ces choses, étais-je par toi contemplée, Acontius, et ma simplicité te parut-elle possible à surprendre. »)

32 Dans cette construction en miroir où la jeune fille se représente le regard que son amant portait sur elle tandis que ses propres yeux contemplaient un décor empreint de poésie callimaquéenne, nous pouvons identifier un lieu de réflexivité. Le terme *simplicitas* y prend une double signification. Évidemment il dénote, employé dans son sens moral, l'ingénuité de Cydippe ; mais encore, dans la mesure où *simplex* qualifie une substance simple, il connote la secondarité du personnage ovidien, sa *duplicitas*. Désormais, la belle joint l'*ars* à l'*ingenium* et elle ne tarde pas à le manifester en imposant à son amant les nouvelles règles du commerce amoureux[34].

33 *Exoranda tibi, non capienda fui*, « Il fallait me fléchir et non me séduire », déclare-t-elle sévèrement au v. 130. Et elle poursuit : « Pourquoi me recherchant, as-tu jugé inavouable ce pourquoi je devais moi-même te rechercher ? Pourquoi voulais-tu me contraindre (*cogere*) plutôt que me convaincre (*persuadere*), si, ta demande faite, ma conquête était possible ? ». Que demande cette *puella* moderne sinon la déclaration en forme que le poète-amant augustéen adresse à sa maîtresse, lorsqu'il lui promet tout à la fois de l'aimer fidèlement jusqu'à la mort et de la rendre à tout jamais célèbre en la chantant dans ses vers ? La déclaration, par exemple, que Nason adresse à la *puella* qui a fait sa conquête en *Am*. I, 3. Que réclame-t-elle sinon les flatteries, les prières et les plaintes qu'encourage Vénus, comme nous l'enseignait tout à l'heure le discours de Priape (Tibulle, I. 4) ? Ou pour citer le *praeceptor amoris* de l'*Art d'aimer* (I, 437-440) les compliments, les mots d'amour, les prières qui fléchissent les colères les plus redoutables, ces tendres pièges par lesquels les amants de l'élégie augustéenne se ménagent un accès à l'être aimé. Nous voici revenus au *uerba dare* de tout à l'heure. Ovide ne met pas en scène une vierge rebelle au discours de la séduction, mais une *puella* chez qui l'expression volubile du désir qu'elle a inspiré et dont elle a obtenu des gages en lisant la lettre d'Acontius suscite le désir en retour, chez qui les mots du désir éveillent le désir des mots. La Cydippe ovidienne rend compte d'un horizon d'attente qui est désormais celui du lecteur – de la lectrice ? – de l'élégie, dont l'expression *bene uerba dare*, offrir de beaux discours (érotiques), pourrait bien définir le programme.

34 Je veux, pour conclure, livrer une dernière réflexion sur la révolte de Cydippe contre le procédé qui la niait en tant que sujet, en lui imposant de prononcer des mots qui

n'étaient pas les siens. J'ai dit que l'on devait considérer comme un trait générique fort la modalité énonciative qui veut que l'élégie demeure un monologue, quand bien même elle met en scène une situation où l'échange de paroles est possible. À cet égard, le récit callimaquéen qui a suscité la composition des *Héroïdes* XX et XXI, si les prédécesseurs d'Ovide l'ont reconnu comme modèle, semble avoir été déterminant. On n'y voit pas le jeune homme converser avec Cydippé, mais il monologue dans la nature, ou écrit des messages dans lesquels l'un ou l'autre des amants est désigné à la troisième personne.

35 Les voix féminines sont singulièrement absentes de l'élégie avant le livre IV de Properce et les lettres I à XV des *Héroïdes*, où elles font le plus souvent entendre une plainte sans écho[35]. Je ne vois que l'élégie IV, 8 du recueil de Properce, où Cynthia prend directement et fermement la parole. Le plus souvent, la parole de la *puella* est confisquée ou elle s'exprime dans un discours imaginaire qui traduit la volonté de l'amant. Je pense à l'élégie III, 6 de Properce, ou même dans la lettre d'Acontius, aux commentaires approbateurs que Cydippe est invitée à faire quant au dévouement de son serviteur.

36 Le vers 123 peut aussi ouvrir la voie à une remise en cause de ce silence des femmes dans le *ludus* élégiaque. La forte personnalité de Cynthia, l'éducation de la *puella* au livre III de l'*Art d'aimer*, et maintenant les *Héroïdes* doubles favorisent la mise en place d'un véritable *conloquium*. La dernière expression de l'élégie augustéenne, au terme d'une évolution qui a conduit à une modification profonde de l'idéologie élégiaque[36], l'embourgeoisement s'associant à une authentique éducation amoureuse, tend à mettre en place ce qui ne se réalisera pas dans le genre, mais connaîtra un long avenir dans le roman d'amour grec : la parité et l'échange véritable et désintéressé des sentiments et des mots qui les traduisent entre jeunes gens et jeunes filles.

NOTES

1. Je renvoie à l'ouvrage d'A. Deremetz, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, 1995, et plus spécialement au chapitre V intitulé « De l'*Ars amatoria* à *l'ars poetica* ».

2. Cf. J. M. Schaeffer, « Du texte au genre » in *Théorie des genres*, Paris, 1986, p. 186.

3. « Future reflexive: two modes of allusion and the Heroides », HSPh 95, 1993, p. 333-365; Speaking Volumes, London, 2001, p. 105-127, auquel les notes font référence.

4. Voir p. 110-121.

5. Cf. Properce, IV, 1, 64.

6. *Hér.* XVII, 253 sqq. : *Quod bene te iactes et fortia facta loquaris, / A uerbis facies dissidet ista tuis ; / Apta magis Veneri, quam sunt tua corpora Marti. Cf. Hélène en Il. III, 383-448 ; VI, 352 sq. ; Hector en XIII, 768-777.*

7. Aristénète, Ep., I, 10, 55-84.

8. P. Hardie, p. 123.

9. A. Barchiesi., p. 124. P. Hardie, p. 122.

10. Cf. Virgile, Buc., X, 52-54 : *Certum est in siluis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere Amores / arboribus : crescent illae, crescetis, Amores.*

11. Cf. Properce, I, 18,19-22 : *Vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagus et Arcadio pinus amica deo. / A ! quotiens teneras resonant mea uerba sub umbras / scribitur et uestris Cynthia corticibus.*
12. *A.A.*, I, 455-456 : « Une lettre portée par une pomme trompa Cydippe, et sans le savoir la jeune fille se trouva engagée par ses propres paroles. »
13. Cf. Hér. XX, 33-34.
14. Properce, I. 1, 17-18 : « Ce n'est que pour moi que l'amour se montre d'esprit lent et sans ressources : il oublie même ses routes les plus battues. »
15. Insidiae : XX, 68 ; XXI, 112 ; retia : XX, 47 ; XXI, 208.
16. XX, 23, 99 ; XXI, 57, 147.
17. XXI, 97, 192, 198.
18. Aucune occurrence chez Tibulle, une seule chez Properce (II, 24, 8), une vingtaine dans le corpus ovidien, concentrées dans les œuvres élégiaques, y compris *Fastes*, *Tristes* et *Pontiques*.
19. Hér. XVI, 239 ; XVII, 170 ; XVIII, 98 ; XXI, 123.
20. Cf. particulièrement *Tr.* V, 7, 40 ; *Pont.* II, 1, 6 ; 7, 20.
21. Cf. M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui*, Paris, 1986, article « Lexicalisation ».
22. Cf. Callimaque, fr. 75. 26-27, sous la forme d'un discours indirect, rapporté par Apollon ; Aristénète, I. 10, 39-40. La formule du serment n'est pas reproduite chez Ovide. Voir plus loin.
23. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 260.
24. Cf. Euripide, *Hippolyte*, 612.
25. Voir J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, 1970.
26. La réponse de l'oracle parvient à Cydippe au moment où elle rédige sa lettre (cf. XXI, 233-236) et elle en précipite la conclusion.
27. Voir A. Barchiesi, p. 122.
28. Ibid., p. 184, n. 36.
29. P. Hardie, *op. cit.*, p. 110: « But oaths and contracts in the end are figures for the true source of the power that energises the written words, desire. »
30. Voir Barchiesi, p. 123.
31. Barchiesi, p. 120: « The apple with its text comes into the Ovidian text as an emblem of the model that the Latin imitator intends to recall, but not to reproduce: *iurare in uerba alicuius* is always a sign of excessive subjection. »
32. C'est une caractéristique du discours féminin dans les *Hér.* XVII, XIX et XXI. Par exemple, Héro tente de régler la mesure de *uirtus* tolérable dans une fiction élégiaque (la *militia amoris* ne doit pas exposer l'amant à la mort). Hélène rappelle les contraintes de l'*amor furtiuus*. Cydippe définit ce que doit être le discours amoureux.
33. Barchiesi, p. 121 sq.
34. Voir C.M. Hintermeier, *Die Brief paare in Ovids* Heroides. *Tradition und innovation,* Palingenesia 41, Stuttgart, 1993, p. 136-137.
35. Sur l'élégie au féminin, voir G. Rosati, « L'elegia al femminile : le *Heroides* di Ovidio (e altre *heroides*) », MD 29, 1992, p. 71-94. J. Farrell, « Reading and writing the *Heroides* », HSCP 98, 1998, p. 307-338.
36. Voir M. Labate, *L'arte di farsi amare*, Pise, 1984.

AUTEUR

CATHERINE FRECHET

Université de Créteil