



HAL
open science

Métamorphoses de la pratique déclamatoire dans l'œuvre ovidienne

Hélène Vial

► **To cite this version:**

Hélène Vial. Métamorphoses de la pratique déclamatoire dans l'œuvre ovidienne. Présence de la déclamation antique, 2015. hal-01818775

HAL Id: hal-01818775

<https://uca.hal.science/hal-01818775>

Submitted on 19 Jun 2018

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

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

Métamorphoses de la pratique déclamatoire dans l'œuvre ovidienne

Hélène Vial

On sait par l'épigramme IV, 10 des *Tristes* qu'Ovide reçut une formation rhétorique accomplie, encouragée par un père qui, considérant la poésie comme un *studium* [...] *inutile*ⁱ, espérait voir son fils cadet se consacrer aux combats d'éloquence du Forum. Si son frère aîné manifesta très tôt son goût pour l'action politique, Ovide, lui, se détourna d'une telle carrière, tant, nous dit-il, parce que tout en lui – sa constitution physique, la tournure de son esprit, son aversion pour les tourments de l'ambition – la refusait que parce que, depuis l'enfance, la Muse l'appelait irrésistiblementⁱⁱ. Pourtant, toute son œuvre poétique fait apparaître de manière très ostensible, non seulement dans les très nombreux discours qu'elle comporte mais en bien d'autres passages, la profondeur de l'empreinte rhétorique reçue par le jeune Ovide ; et, plus encore, elle dénote en la matière un don exceptionnel doublé d'un plaisir palpable. Ce qui est intéressant, et que notre réflexion tendra à montrer, est qu'Ovide, s'il a, professionnellement parlant, renoncé à être orateur pour être poète, a intégré dans cette œuvre poétique qui était l'expression d'une vocation éprouvée sans ambiguïté dès l'enfance le destin oratoire qu'ambitionnait pour lui son père et auquel aspirait son frèreⁱⁱⁱ. Lire ses vers, c'est donc lire une poésie rhétorique, qui montre de toutes les manières possibles à quel point Ovide a assimilé l'enseignement des *insignes* [...] *ab arte uiros*^{iv} qu'étaient Arellius Fuscus et M. Porcius Latro, métamorphosant l'*institutio oratoria* reçue d'eux en un instrument d'investigation et de création poétiques. Or, dans l'arborescence foisonnante dessinée par la présence de la rhétorique dans l'œuvre d'Ovide, la déclamation constitue l'une des branches les plus apparentes et les plus séduisantes. Selon Sénèque le Rhéteur, Ovide, amateur de suasoirs – de préférence psychologiques – plus que de controverses^v, déclamait avec talent^{vi}. Or son univers poétique ressemble beaucoup à celui de ces discours, comme le suggèrent d'ailleurs par ricochet les jugements portés par Sénèque le Rhéteur et Quintilien sur son œuvre^{vii}. Ses vers sont, comme les déclamations, faits pour être lus à un auditoire^{viii} ; ils aiment à plaire, cherchent peut-être même un peu les applaudissements^{ix}, et le font par cette combinaison d'« habitude », d'« audace » et de « peu de sévérité pour soi-même »^x qui caractérise précisément, selon Henri Bornecque, la pratique déclamatoire^{xi} ; et le monde qu'il dessine d'œuvre en œuvre est, comme celui des controverses et des suasoirs, un monde où l'imagination est reine, une imagination qui recherche l'extraordinaire dans le fond comme dans la forme et qui, par-dessus tout, s'attache à plonger au cœur des passions, déployant pour cela une poétique qui ne s'interdit rien^{xii}, ni aventures romanesques, ni sentiments hors normes, ni longues descriptions, ni récits d'une horreur parfois presque insoutenable, ni énumérations vertigineuses de noms exotiques, ni développements pseudo-philosophiques, ni, bien sûr, *sententiae* brillantes – ni même, *last but not least*, pirates et empoisonneurs^{xiii} et, avec eux, toutes sortes d'autres personnages singuliers voire

bizarres. Dans ce monde incroyablement vivant, doté de ses propres lois^{xiv}, usages et événements récurrents, on reconnaît la « Sophistopolis »^{xv} des déclamateurs^{xvi}, mais métamorphosée et sublimée par l'unité et la profondeur d'un *ingenium* poétique unique, de la même manière qu'au livre III des *Métamorphoses* les pirates brutaux ravisseurs du dieu Bacchus deviennent de gracieux dauphins. C'est même « Sophistopolis » au carré, pourrait-on dire, car les personnages ovidiens passent une grande partie de leur temps à faire des discours, au point qu'ils semblent animés, comme les insolentes Piérides rivales des Muses au livre V des *Métamorphoses*, d'un *studium* [...] *immane loquendi*^{xvii} ; or leurs discours – qui forment l'objet de cet article – relèvent souvent, en totalité ou en partie, de la controverse, de la suasoire voire de la déclamation épидictique. C'est au point que la poésie ovidienne tend parfois à devenir elle-même une poésie-déclamation, et il est frappant, et émouvant, de constater que cette fusion se produit aux deux bornes de l'itinéraire poétique et personnel d'Ovide, mais avec entre elles un radical changement de perspective et de signification : dans les *Héroïdes* d'une part, où le poème est presque toujours conçu comme une controverse et/ou une suasoire ; dans les *Tristes* et les *Pontiques* d'autre part, où la voix qui accuse, se défend et cherche à persuader n'est plus celle de telle ou telle figure mythologique, mais celle du poète-narrateur lui-même, transformé par la *relegatio* en l'un de ses propres personnages^{xviii}. Des œuvres de jeunesse aux dernières élégies, la « Sophistopolis » d'Ovide n'a rien perdu de son brio, et la relégation lui offre même la matière de variations novatrices ; mais les formes et les enjeux de cette présence de la déclamation ont profondément évolué. C'est cette évolution que nous nous proposons de décrire ici en parcourant, dans l'ordre chronologique, les principales œuvres poétiques d'Ovide^{xix}.

Les *Héroïdes* font apparaître la « Sophistopolis » ovidienne sous une forme brute, inaltérée, audacieuse : à peine sorti de l'école de rhétorique, le jeune poète opère une greffe inédite entre les deux pôles dominant de son *ingenium*, la pratique de la déclamation et l'amour de la poésie, et consacre le fruit de cette greffe à la veine érotique qui sera celle de toutes ses œuvres élégiaques, veine dans laquelle l'*ars amatoria* est aussi par nature, le plus souvent, *ars suasoria*. Le résultat est une œuvre doublement hybride : non seulement il s'agit de lettres qui sont aussi des discours et dans lesquelles la prose épistolaire et oratoire est remplacée par le distique élégiaque, mais l'exercice de la persuasion y est ostensiblement biaisé, de l'extérieur par un caractère fictif souvent affiché – Déjanire écrit à Hercule alors qu'il est mort, Pénélope à Ulysse dont elle ignore où il est, Ariane à Thésée depuis une île déserte – et de l'intérieur par l'échec programmé de la lettre et le drame qu'elle porte en elle, qu'Ovide mentionne ce drame ou laisse simplement agir la mémoire littéraire du lecteur. Cette hybridité, constituant parmi les plus saillants de la nouveauté qu'Ovide, avec fierté, soulignera rétrospectivement dans l'*Art d'aimer*^{xx}, se nourrit d'un jeu constant sur les codes de la déclamation. Le principe même de l'héroïde (un discours fictif mis dans la bouche d'un personnage célèbre) est emprunté à l'école de rhétorique et plus précisément à l'éthopée. Ovide transforme ici profondément cet exercice : croisant discours et lettre à l'intérieur d'un cadre élégiaque, il rapproche jusqu'à les

confondre le *progymnasmaton* pratiqué chez le *rhetor* et la déclamation à laquelle il prépare. Certes, l'éthopée est en elle-même très proche de la suasoire ; mais les *Héroïdes* vont jusqu'à effacer la seule différence notable que l'on peut trouver entre elles, celle qui sépare le « fait accompli », la « résolution prise », domaine de l'éthopée, de l'« action à accomplir » et de la « décision à prendre », domaine de la suasoire^{xxi}. Dans le dispositif inédit décliné en vingt-et-une variations par Ovide, les personnages se projettent inlassablement dans un futur sur lequel leur parole épistolaire et oratoire pourrait influencer, alors même que tout est joué et que leur voix est vouée soit à n'être pas entendue, soit à susciter la réalisation du désastre déjà décidé par les destins. La suasoire se trouve donc subvertie dans ses règles mêmes, tant parce que le destinataire de la lettre n'est jamais susceptible d'être persuadé – et ne fait parfois même pas l'objet d'une tentative de persuasion – que parce que futur et passé se trouvent inversés, mêlés dans le présent permanent de la plainte élégiaque. Il est d'ailleurs significatif que, dans les *Héroïdes*, le verbe *suadeo* n'ait jamais « je » pour sujet : dans le cinquième poème, il désigne le sage avis d'Anténor et de Priam qu'Énone, désespérant de convaincre elle-même Pâris, suggère à celui-ci de solliciter^{xxii} ; dans le septième, l'encouragement à partir que représente, pour Énée, le calme de la mer^{xxiii} ; dans le douzième, l'impulsion violente que la colère donne à Médée lors des noces de Jason et de Créüse^{xxiv} ; dans le seizième, le conseil donné par Vénus à Pâris, qui le conduit à rencontrer Hélène, et l'incitation à l'adultère que le jeune prince perçoit dans l'absence de Ménélas^{xxv} ; dans le dix-septième, l'exhortation à laquelle se livre Pâris pour obtenir d'Hélène qu'elle le suive^{xxvi}. La suasoire devient ici un discours fictif au carré, fiction de discours tissée sur une fiction de persuasion : la lettre de Pénélope (I) n'atteindra jamais Ulysse et ne peut qu'entériner ce qui est, une jeunesse perdue à attendre^{xxvii} ; Phyllis (II) ne reverra pas Démophon, parce qu'il ne reviendra pas et qu'ils en mourront tous deux ; Briséis (III) sera paradoxalement éclipsée par la colère que son rapt par Agamemnon a suscitée chez Achille ; le *furor* amoureux de Phèdre (IV) se heurtera au *furor* d'Hippolyte, aucune circulation de la parole n'étant possible entre ces deux langages bruts d'où la persuasion est exclue ; la plainte d'Énone (V), l'amoureuse d'enfance délaissée, non seulement restera vaine mais trouvera son contrepoint ironique dans les lettres XVI et XVII échangées par Pâris et Hélène ; ironiquement aussi résonneront l'une avec l'autre les lettres VI et XII, respectivement adressées par Hypsipyle et par Médée au même homme inconstant, et la boucle se bouclera tragiquement sur l'impuissance de l'une et de l'autre à le faire revenir quand la seconde, en décidant d'assassiner ses enfants, viendra réaliser la malédiction de la première^{xxviii} ; Didon (VII) conclura par sa propre épitaphe^{xxix} une lettre qui s'ouvre sur l'affirmation de sa propre inutilité^{xxx} ; les mots de Déjanire (IX) sont un adieu ironique et désespéré tout entier tendu vers la mort d'Hercule, dont l'annonce, faite aux vers 143-144, n'arrête pas une parole pourtant devenue vaine^{xxxi}, et vers celle à venir de Déjanire elle-même ; la lettre d'Ariane (X), née en des lieux qui excluent par nature toute activité épistolaire^{xxxii}, est une lettre fantôme adressée à l'esprit^{xxxiii} d'un absent par une femme que son chagrin a statufiée et qui dresse sa propre *ekphrasis*^{xxxiv} ; le double suicide est l'unique perspective de l'adieu de Canacé à Macarée (XI), toutes les issues narratives et symboliques ayant été fermées par la

mort de l'enfant ; c'est encore une issue doublement fatale qui se lit en filigrane dans la lettre, hantée par la mort, de Laodamie à Protésilas (XIII) ; c'est son suicide qu'annonce Sappho (XV), tragiquement consciente tout à la fois de la puissance poétique de son chant^{xxxv} et de l'inutilité de ses prières^{xxxvi} ; et la réciprocité de l'amour que se portent Léandre et Héro, illustrée par la présence dans le recueil de leurs deux lettres (XVIII et XIX), ne fait que souligner le malheur qui plane sur eux, la missive faite pour adoucir l'attente du corps aimé^{xxxvii} étant finalement le seul corps à êtreindre^{xxxviii}. Les exceptions à la règle commune ne font guère que la confirmer : Hermione obtiendra ce que, dans le poème VIII, elle demande instamment à Oreste (qu'il l'arrache à Néoptolème et l'épouse), mais ce dénouement ne sera en rien dû à la puissance de conviction d'une lettre moins apparentée à une tentative de persuasion qu'au cri de douleur d'une femme dont le destin, depuis l'enfance, a été d'être délaissée ; le jeu de séduction épistolaire joué par Pâris et Hélène (XVI et XVII) est avant tout l'expression d'une attraction physique déterminée par la volonté divine et l'annonce des drames à venir^{xxxix} ; quant à l'histoire d'Acontius et de Cydippe (XX et XXI), si elle met en scène de manière emblématique la toute-puissance des mots, c'est en prenant le contrepied absolu d'une entreprise de persuasion^{xl} puisque la lecture à voix haute du serment d'amour inscrit par Acontius sur une pomme suffit pour que Cydippe lui appartienne.

Si, donc, les *Héroïdes* sont des suasoires – et, de fait, elles le sont au moins par la vie foisonnante et à bien des égards invraisemblable de l'univers passionnel qu'elles dessinent, bien digne de « Sophistopolis » –, ce sont des suasoires biaisées et déconcertantes, très éloignées d'une imitation d'« avis donné devant une assemblée ou devant un conseil pour proposer ou repousser une mesure ou une action »^{xli} ; des suasoires dans lesquelles s'insinue, au fil des paroles d'accusation et de défense de ces femmes lésées, l'influence de la controverse^{xlii}, celle-ci étant même l'évident modèle de la lettre XIV, où la Danaïde Hypermestres, enfermée pour avoir épargné son époux Lyncée, clame l'injustice de sa situation^{xliii} ; des suasoires, enfin, où passe parfois, dans un éloge ou un blâme – louange d'Hélène par Pâris^{xliv}, reproches de Médée à Jason^{xlv}, belle *laudatio-uituperatio* de Sappho par elle-même^{xlvi}, etc. –, l'ombre de la si rare déclamation épideictique.

La persuasion amoureuse occupe évidemment une place importante dans les *Amours*, *L'Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*, où *ars amatoria* et *ars suasoria* vont souvent de pair^{xlvii} et où le narrateur, lui-même soumis à la force de conviction conjointe de la nuit, de l'amour et du vin^{xlviii}, tente à son tour de convaincre celle qu'il désire ; mais, si l'influence de l'école du *rhetor* est omniprésente dans ces œuvres, elle s'y fait moins frontale et plus diffuse que dans les *Héroïdes*, et l'univers dans lequel elles nous transportent, s'il est pétri de fiction – fiction de « Corinne » dans les *Amours*, fiction mythologique dans les trois recueils –, n'est plus « Sophistopolis » (même si le narrateur est à bien des égards un sophiste). Nous sommes désormais à Rome, une Rome certes peuplée de personnages hauts en couleur^{xlix} et riche d'aventures excitantes, mais dépourvue de la *poikilia* exotique et romanesque des *Héroïdes*. C'est donc indirectement que nous retrouvons ici et là l'influence de la déclamation. Dans les *Amours*, elle est parfois présente par minuscules touches, comme dans la toute première

élégie, où le narrateur feint une seconde de délibérer sur l'attitude à adopter devant les assauts de l'Amour^l ; mais elle se trouve aussi plus largement illustrée dès la deuxième, qui s'apparente à une controverse^{li}, puisque le narrateur plaide pour lui-même devant sa bien-aimée et se livre pour cela à une *laudatio* qui n'est pas sans rappeler celle de Sappho dans l'*Héroïde* XV^{lii}, le caractère fictif du discours et de l'ensemble du recueil étant défini dès les vers 19-29 par la définition de « Corinne » comme pure matière poétique : *Te mihi materiem felicem in carmina praebe ; / prouenient causa carmina digna sua.*^{liii} La déclamation, dans les *Amours*, sera donc une fois encore fiction sur une fiction, la réalisation la plus emblématique de ce dispositif étant évidemment le *paraklausithyron*, annoncé dès I, 4^{liv} et développé par I, 6, magistrale et malicieuse variation sur un motif rebattu, dans laquelle se trouvent toute la ferveur, toute l'argumentation spécieuse, toute la rhétorique de l'échec qui forment les principales lois du genre^{lv}. Dans l'élégie suivante, nous sommes au tribunal, puisque le narrateur, après avoir frappé « Corinne », se condamne tout en invoquant l'excuse du *furor* amoureux^{lvi}, exemples mythologiques à l'appui^{lvii}. Dans I, 8, c'est la vieille entremetteuse Dipsas, oratrice d'autant plus puissante^{lviii} qu'elle est aussi magicienne^{lix}, qui, avec force arguments, cherche à convaincre « Corinne » de céder au désir d'un homme riche ; le narrateur, emblématiquement représenté dans la posture de témoin de la scène^{lx}, est à la fois ici un amoureux furieux des manigances de Dipsas et un double de celle-ci, qui comme lui possède l'art de la parole et aime les métamorphoses^{lxi}. Nous ne saurons pas si le discours a été persuasif ; on peut le penser, étant donné les reproches d'infidélité et de cupidité faits par le narrateur des *Amours* à celle qu'il aime, notamment dans l'élégie I, 10^{lxii}, où il la condamne sans appel en recourant au langage judiciaire propre à la controverse^{lxiii}, ce jeu des registres se trouvant d'ailleurs illustré en I, 12 quand le narrateur imagine, pour les tablettes et la cire d'un message amoureux resté sans effet, un usage plus approprié, relevant du tribunal^{lxiv}. C'est que, comme dans les *Héroïdes*, la parole n'est guère persuasive dans les *Amours* : en I, 13, le narrateur ne parvient pas, malgré les prières et les éloges qu'il adresse à l'Aurore, à la convaincre de se lever plus tard pour qu'il puisse rester encore un peu dans les bras de son amie, et tout au plus parvient-il – il se plaît du moins à l'imaginer – à la faire rougir^{lxv} ; en II, 11, ses prières devant sa bien-aimée prête à partir pour un voyage lointain qu'il imagine dangereux restent vaines ; en II, 5, il emploie le langage du tribunal pour dire la désolation de l'amant trahi^{lxvi} et accuse longuement et amèrement l'infidèle qui, pourtant, parvient encore à le séduire ; et en II, 6, c'est lui qui se trouve sur le banc des accusés^{lxvii}. La fiction de discours amoureux, minutieusement sapée de l'intérieur malgré des victoires ponctuelles qui ne semblent guère, d'ailleurs, être obtenues grâce à la parole^{lxviii}, affirme de plus en plus fortement au fil du recueil qu'une seule parole a véritablement un pouvoir, contrairement à celle de l'amant, aussi mélodieuse et vaine que celle du perroquet de « Corinne »^{lxix} : la parole poétique, qu'Ovide définit comme capable non seulement d'ouvrir la porte fermée d'une amante fictive^{lxx} dont la beauté cruelle est plus mythologique que réelle^{lxxi}, mais surtout de vaincre la mort^{lxxii}, et qui en III, 1 vient elle-même, personnifiée à travers Élégie et Tragédie, tenter en une

double suasoire^{lxxxiii} de séduire le narrateur, celui-ci finissant astucieusement par se donner à l'une tout en se promettant pour plus tard à l'autre.

En attendant la disparition physique et l'immortalité poétique, règne le désir suscité par les mille grâces féminines, dont l'élégie II, 4 fait une *laudatio* totale et fervente^{lxxxiv} ; un désir dont Rome est pleine, comme le montre l'audacieuse et heureuse *suasoria circensis* constituant l'élégie III, 2, entièrement fondée sur l'exercice rhétorique du parallèle (*sunkrisis*). C'est ce désir infiniment démultiplié qui anime la Rome de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour* ; mais la persuasion y change de nature parce que le « je » y change de nature. Le double rôle endossé par le narrateur n'est en effet plus celui de poète-amant, mais de poète-professeur. Son nouveau statut implique d'ailleurs en elle-même une volonté de persuasion, inhérente à l'exercice de l'enseignement et d'autant plus nécessaire que l'on a affaire à un élève aussi indocile que le jeune dieu Amour^{lxxxv}. En adoptant la *persona* du *praeceptor Amoris*^{lxxxvi}, Ovide élabore donc avec l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour* un diptyque didactique qui peut, par sa nature même, être défini comme une double suasoire, l'élève (Amour et, par extension, le lecteur amoureux) ne pouvant être instruit par son maître que s'il est convaincu de la compétence de celui-ci^{lxxxvii}. L'*ars*, si l'usage de la force n'en est pas absent^{lxxxviii}, se voudra surtout aussi séduisante que possible, non seulement par sa structure claire^{lxxxix} et par la vivacité de son rythme^{lxxx}, mais surtout par la *varietas* de son écriture, où l'élève surdoué devenu à son tour professeur fond en une matière poétique homogène tous les *progymnasmata* pratiqués chez Arellius Fuscus et M. Porcius Latro. Chrie, fable, récit, lieu commun, description, prosopopée, éloge et blâme, parallèle, thèse, loi, lecture et audition, paraphrase, élaboration, contradiction figurent tous au moins une fois, fût-ce de manière fugitive, dans l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour*. Hommage aux leçons reçues, la double suasoire en distiques élégiaques constituée par les deux œuvres signe aussi l'invention d'une forme qui ne les rassemble que pour les dépasser : ici encore, c'est *in fine* la création poétique qui seule importe ; et, ici encore, cette création passe par un processus de greffe. Celui-ci affecte d'ailleurs aussi le rapport à la déclamation : si l'*Art d'aimer* et les *Remèdes à l'amour* sont en eux-mêmes, en tant qu'*artes*, des suasoirs – ou une suasoire en deux volets complémentaires –, ils contiennent aussi, par leur sujet même, tout l'arsenal de la persuasion amoureuse puisque l'amoureux doit plaider sa propre cause^{lxxxxi}. Un texte persuasif destiné à enseigner la persuasion : tel est l'hapax littéraire conçu par Ovide, qui dit bien par cette gémellité entre forme et contenu la réflexion à l'œuvre sur l'écriture. Sur la forme, l'espace nous manque ici pour analyser les ressorts empruntés par Ovide à l'apprentissage fait chez le *rhetor* : disons simplement que, combinés entre eux, ils prolongent et approfondissent l'élaboration d'une poétique de la variation qui, déjà présente dans les *Héroïdes*^{lxxxii}, trouvera son accomplissement dans les *Métamorphoses*^{lxxxiii} ; et que cette poétique est d'autant plus efficace sur le lecteur qu'elle s'exerce sur un objet – les relations amoureuses – qui inclut par nature la persuasion et même, avant elle, l'auto-persuasion, porteuse de la *fiducia* nécessaire à la séduction^{lxxxiv}. C'est toute une chaîne de mots qui s'élève dans l'*Art d'aimer*, dont un maillon essentiel est la servante, à convaincre conjointement par des moyens verbaux et matériels^{lxxxv} et capable, à son tour,

d'user auprès de sa maîtresse de *persuadentia uerba*^{lxxxvi}. Quant à la parole amoureuse directe, écrite ou orale, un passage du livre I de l'*Art d'aimer*^{lxxxvii} en indique précisément le bon usage dans les premiers temps : compliments, mots d'amour, prières, promesses surtout, l'art de la parole est fondamentalement utile voire nécessaire à la séduction^{lxxxviii} ; mais – et s'énonce ici un principe essentiel de la poétique ovidienne – cet art, pour être efficace, doit être discret et s'interdire de verser, précisément, dans la déclamation^{lxxxix} ; car la persuasion amoureuse, qui exige, stylistiquement parlant, du naturel, de simplicité et de la tendresse^{xc}, le tout joint à l'action lente mais efficace de l'habitude^{xcii} et à toutes les formes non verbales de langage. Les artifices de l'école de rhétorique sont aussi à rejeter quand il s'agit de complimenter l'objet de son désir, en vertu du principe discutabile selon lequel le désir rend éloquent^{xciii} et permet d'user de *qualibet arte*^{xciii}, la fin justifiant les moyens^{xciv} ; le passage (I, 601-628) est un éloge de l'éloge^{xcv}, celui-ci apparaissant doté d'une puissance propre qui va parfois jusqu'à susciter ce qui n'existait pas avant lui (l'amour, la beauté). Ce n'est donc pas un art du discours persuasif qui est délivré ici, mais une technique de persuasion dans laquelle la parole, si elle compte évidemment, n'est pas structurée, homogène, mais ponctuelle, fragmentée, et où le corps a le dernier mot^{xcvi}, ce qu'illustrera de manière emblématique l'épisode de Pomone et Vertumne dans les *Métamorphoses*^{xcvii}. La persuasion verbale est donc, dans l'*Art d'aimer*, relativisée voire marginalisée, comme le montrent peut-être par métaphore l'insertion, au début du livre II, de l'histoire de Dédale et d'Icare et les conseils vains du père à son fils^{xcviii}. Il peut pourtant être précieux de savoir parler, de posséder cet *aliquid corpore pluris*^{xcix} qu'est le talent oratoire : au contre-exemplum de Dédale répond un peu plus loin l'exemplum d'Ulysse, à qui son verbe donne la beauté qu'il n'a pas physiquement^c et qui, maître dans l'art de la variation, ce qui en fait un *alter ego* du narrateur, il sait conter encore et encore à Calypso, dessine dans le sable à l'appui, la guerre de Troie^{ci}. Mais, une fois encore, ce sont des qualités non verbales, ou non seulement verbales, qui font durer l'amour : un caractère agréable, de la persévérance, de la complaisance, de la constance, etc., mais aussi, très concrètement, cadeaux et louanges. Quant à l'art du discours, il est une fois encore étroitement limité : si l'amant sait parler, qu'il parle^{cii}, mais la déclamation n'a pas sa place dans la conversation amoureuse^{ciii}, et c'est à nouveau le corps qui, à la fin du livre II, s'avère tout-puissant^{civ}.

Tout ce que nous venons de dire à propos des deux premiers livres de l'*Art d'aimer* se retrouve à la fois, condensé, dans le troisième, destiné aux femmes, et, inversé, avec un évident plaisir de l'*antirrhêsis*^{cv}, dans les *Remèdes à l'amour* ; aussi passerons-nous rapidement sur ces textes. Soulignons simplement que la part du talent oratoire est très réduite parmi les moyens de séduction, essentiellement physiques, attribués à la femme : leur voix, si elle est définie comme un puissant aphrodisiaque, semble faite essentiellement pour les chants (parmi lesquels Ovide place malicieusement ses propres poèmes^{cvi}) ; quant aux lettres, il n'en dit presque rien, si ce n'est qu'elles doivent être à la fois élégantes et simples^{cvi} et, surtout, se faire attendre. Les *Remèdes à l'amour* redisent, avec plus de netteté que l'*Art d'aimer*, la posture de persuasion du poète-professeur, qui dans les vers 41-74, jalonnés d'impératifs, présente son enseignement comme un médicament puissant et

libérateur^{cviii}. Mais le talent oratoire n'a que peu de place dans l'art de ne plus aimer, qui relève avant tout du corps : il s'agit d'abord d'occuper celui-ci de toutes les manières (guerre, agriculture, voyages, relations sexuelles, etc.) tout en détruisant de l'intérieur le sentiment amoureux, en particulier par l'inversion des qualités de la femme aimée en défauts^{cix}, autrement dit de la *laudatio* en *uituperatio* – et il s'agit bien aussi, malgré tout, de mots : ainsi Ovide écrit-il que l'on doit devenir *facundus* et *disertus* en matière de reproches à faire à celle que l'on a décidé de plus aimer^{cx}. Une telle méthode est-elle efficace ? On peut en douter quand le narrateur, rappelant les imperfections physiques qu'il trouva à une femme dont il souhaitait se détacher, reconnaît qu'elles n'existaient pas^{cxii}. C'est peut-être qu'une telle tactique met, précisément, trop de mots sur les choses pour pouvoir agir sur elles ; aussi la rupture elle-même ne peut-elle être que brève et sèche, sans aucune prise donnée au dialogue^{cxiii} : si la naissance et la vie d'un amour sont environnés et animés de paroles, l'on ne peut provoquer sa mort qu'en se tenant le plus près possible du silence.

Les œuvres de la maturité d'Ovide, *Fastes* et *Métamorphoses*, ne mettent plus en scène dans leur dispositif même une parole tendue vers la persuasion, que celle-ci soit amoureuse ou didactique. *Tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras orta que signa canam*^{cxiiii}, annoncent les deux premiers vers des *Fastes*. *In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora*^{cxv}, tel est le programme défini par le *prooemium* des *Métamorphoses*. L'héritage de l'école de rhétorique et plus précisément de la déclamation est donc appelé à connaître, dans ces deux poèmes, une évolution : il sera désormais l'un des éléments formels et thématiques constitutifs d'œuvres qui ne le prennent directement ni pour forme ni pour sujet ; il sera surtout l'un des composants d'une poétique vouée à intégrer et à transformer toute une expérience littéraire et humaine, poétique où la mise en scène de la fiction est au service de plus en plus exclusif d'une investigation des passions par le biais de la démarche étiologique.

Ainsi les *Fastes*, s'ils comportent « une longue série de problèmes présentés et résolus à la manière des grammairiens »^{cxvi}, sont-ils également marqués par l'enseignement des rhéteurs ; mais ils le sont de manière discrète, secondaire, laissant au premier plan le chant annoncé, fait pour exposer et expliquer plutôt que pour convaincre^{cxvii}. Des trois formes de la déclamation – judiciaire, délibérative, épideictique –, c'est la troisième qui est la plus visible : seuls les conseils de la nymphe Carmentis à son fils Évandre, à qui elle rend courage en multipliant les arguments destinés à expliquer et à adoucir l'exil (v. 479-496), s'apparentent à un discours de persuasion, dont l'efficacité tranche d'ailleurs avec l'échec quasi généralisé de ce type de discours dans les œuvres de jeunesse. C'est donc l'influence de la déclamation épideictique qui se ressent le plus nettement dans les *Fastes*, et ce dès l'invocation en forme d'éloge à Germanicus (v. 3-26) : après cette *captatio benevolentiae*, et sur son modèle, les invocations seront nombreuses dans le poème, la plupart du temps sous forme de prières aux dieux, parfois sous une forme plus politique (ainsi celle à Auguste dans le prologue du livre II, v. 1-18) ; et plusieurs éloges dessineront un parcours laudatif qui n'est, en fait, pas simplement épideictique mais

oscille entre l'apparat (Mars, grand dieu italique, III, 71-98 ; Numa, roi pieux et civilisateur, III, 329-392) et l'action (Auguste et Tibère, I, 589-616 ; Auguste restaurateur des sanctuaires, II, 59-66 ; Auguste, père de la patrie, comparé à Romulus, II, 119-144 ; Auguste descendant des Iulii, IV, 19-60 ; Marcia, *sacra femina digna domo*, VI, 801-810^{cxvii}). Les vers 82-83 du livre IV^{cxviii} nous rappellent, parmi d'autres, qu'Ovide écrivait les *Fastes* quand il fut relégué à Tomes et que, s'il rejette encore dans ce recueil la *maesta lyra* qui sera celle de ses dernières œuvres^{cxix}, il en fait cependant aussi un discours adressé à ceux – Auguste, puis Germanicus – qu'il croit susceptibles de le rappeler à Rome.

Ainsi, sans être des *suasoriae* comme le seront très largement les *Tristes* et les *Pontiques*, les *Fastes* comportent-ils l'espoir implicite de fléchir le pouvoir. Par ailleurs, leur univers est, par rapport à celui des déclamations antiques, dans un double rapport de distanciation et d'incorporation : distanciation parce que le calendrier romain est par définition éloigné de « Sophistopolis » ; incorporation parce que l'enquête menée par Ovide sur l'origine des fêtes et le mouvement des astres le conduit à faire circuler dans la trame apparemment austère qu'il s'est donnée tout un monde de récits, souvent mythologiques, où les passions, et parfois déjà les métamorphoses, sont reines^{cxx}. Minoritaires, les épisodes davantage tournés vers l'Histoire^{cxxi} se trouvent pris dans cette nasse mythologique – d'autant plus que des éléments légendaires s'y entrelacent à la trame strictement historique – et, racontés avec la même ampleur, le même luxe de détails et la même épaisseur humaine que les autres récits, tendent à nourrir cette « Sophistopolis » recréée de l'intérieur contre toute attente que comportent finalement les *Fastes*.

Si les *Métamorphoses* comportent une visée suasoire, elle est encore beaucoup plus indirecte que dans les *Fastes* : même si, dans les *Tristes*, Ovide présentera rétrospectivement son épopée comme une œuvre à la gloire d'Auguste^{cxxii} – ce qui semble très discutable, mais là n'est pas notre sujet –, son intention première n'est pas celle-là. Son *prooemium*, que nous avons cité plus haut, le définit « littéralement et dans tous les sens » (pour reprendre la formule attribuée à A. Rimbaud à propos d'*Une saison en enfer*) comme une parole poétique vouée à dire les métamorphoses des corps ; et cette parole est soutenue par un projet étiologique qui tend, par l'exploration des passions, à délivrer une vision neuve du monde et de l'écriture. Il ne s'agit donc pas de persuader, même si Ovide appelle souvent son lecteur à ajouter foi aux événements incroyables qu'il place sous ses yeux^{cxxiii}. Par contre, les personnages des *Métamorphoses*, eux, sont animés non seulement du *studium* [...] *immane loquendi* que nous évoquions dans notre introduction^{cxxiv}, mais d'une envie elle aussi démesurée de convaincre, et leurs très nombreux discours s'apparentent parfois à des déclamations. Nous nous bornerons à évoquer brièvement les plus frappants de ces discours, objet d'un autre article dans ce volume^{cxxv}, et à tenter de définir leur lien avec la poétique des *Métamorphoses*.

Le premier, qui s'apparente à l'écriture de la suasoire, ne relève que partiellement de la persuasion proprement dite : quand, au livre I, Jupiter convoque les dieux en assemblée plénière, c'est pour leur annoncer sa décision déjà prise, et motivée par une impiété de trop, celle de Lycaon, de détruire l'humanité en faisant s'abattre sur elle le déluge. Mais son discours (v. 182-198 et 209-243),

prononcé sur ce qu'Ovide appelle « le Palatin du ciel »^{cxvvi}, est éminemment politique et joue sur tous les ressorts de la persuasion, qu'ils soient rationnels (tel le *cuncta prius temptata*^{cxvii} du v. 190, ou le récit de l'épisode de Lycaon dans les v. 209-239) ou irrationnels (images effrayantes, révoltantes ou au contraire rassurantes, mais aussi serments et promesses) ; il ne convainc cependant qu'à moitié les dieux, tristes et inquiets à la perspective d'une terre sans hommes. D'emblée plane donc, sur la déclamation revisitée au prisme de la poétique des métamorphoses, l'ombre de l'échec ; elle sera pratiquement omniprésente. Ainsi Phaéthon, au livre II, est-il incapable de suivre les conseils que lui a longuement donnés le Soleil son père dans les vers 126-149, écho des paroles de Dédale à Icare dans l'*Art d'aimer*^{cxviii} ; est-ce parce que celui-ci s'en est tenu à un « plan de vol » très théorique et n'a pas permis au jeune homme de se représenter concrètement les périls qui l'attendent ? La conduite du char était de toute manière impossible, et les recommandations paternelles vaines avant même d'avoir été prononcées. Telles sont aussi les paroles de Narcisse, dont le monologue (III, 442-473^{cxix}) quitte graduellement le ton de la persuasion amoureuse pour celui de la déploration désespérée à mesure que s'imposent l'évidence du *iste ego sum*^{cxx}, l'impossibilité de l'union et l'inéluctabilité de la mort. L'échec de la persuasion est aussi au cœur de l'histoire de Penthée (III, 511-753), qui s'adresse sans succès à son peuple (v. 531-563) pour tenter de l'empêcher d'adorer Bacchus et sur qui n'est ensuite d'aucun effet le discours d'Acétès sur la grandeur du dieu (v. 582-691), soutenu par le récit du châtiment des pirates tyrrhéniens ; aussi est-ce en vertu d'un implacable logique de la suasoire vaine qu'il est finalement déchiré par les mains des Bacchantes. Au livre VI, le spectacle et les paroles (v. 349-359) également pathétiques de Latone épuisée et assoiffée, avec ses enfants qu'elle exhibe comme dans la péroraison d'une plaidoirie de Cicéron^{cxxi} – nous sommes donc plutôt ici dans le champ de la controverse –, ne lui attirent qu'outrages verbaux et physiques. Le livre VIII met en scène, en deux discours que sépare l'évocation de l'horreur éprouvée par celui à qui ils sont destinés (v. 90-100 et 108-142), l'échec de Scylla à se faire aimer de Minos, la monstruosité de ses actes ayant invalidé *a priori* tous ses arguments et sa parole de persuasion amoureuse se muant en reproches amers avant de s'abolir dans le silence de la métamorphose. Au livre IX, c'est même la métamorphose qui, significativement, vient mettre fin^{cxixii} au discours (v. 371-391) dans lequel Dryope, transformée en lotus pour avoir cueilli les fleurs vivantes et sacrées de l'arbre, clame pathétiquement son innocence et l'injustice de son châtiment ; et la métamorphose est aussi le seul horizon possible de la passion de Byblis pour son frère Caunus, passion qui donne lieu à l'unique lettre des *Métamorphoses* (v. 530-563), héroïde incrustée dans la trame épique et rendue vaine^{cxixiii} par la nature même du sentiment qui s'y exprime et dont la révélation horrifiera Caunus (v. 574-579)^{cxixiv}. Au livre XI, Alcione, digne héritière des femmes délaissées des *Héroïdes*, ne parvient pas à dissuader (v. 421-443) son mari Ceyx de s'embarquer pour le voyage où il va mourir : alors qu'elle parle sentiments, il parle raison et leurs arguments ne se rencontrent pas. La rencontre, cette fois amoureuse, est également impossible quand l'art oratoire se heurte à la loi souveraine du corps, toute-puissante déjà dans les œuvres de jeunesse : le Cyclope Polyphème peut bien, au livre XIII, adresser à la Néréïde Galatée une longue et belle

laudatio-uituperatio accompagnée de son propre éloge (v. 789-869), ses élégances verbales ne compenseront pas sa laideur physique^{cxxxv}, pas plus que le dieu marin Glaucus, au même livre, ne fera oublier à Scylla, par le récit de sa prodigieuse métamorphose (v. 917-965), la répulsion qu'il lui inspire ; Circé, trop possessive, trop puissante, trop monstrueuse, ne sait retenir ni par ses incantations ni par ses paroles (XIV, 28-36 et 372-376) les hommes qu'elle désire, que ce soit Glaucus, Ulysse ou Picus ; et c'est seulement quand il prendra l'apparence d'un beau jeune homme que Vertumne séduira Pomone après un long et, au moins en apparence, vain discours (XIV, 663-764) réunissant toutes les subtilités de la rhétorique^{cxxxvi}.

Alors, dans ce poème des corps passionnés et métamorphosés, les artifices du discours peuvent-ils avoir le moindre pouvoir ? Ne sont-ils pas inévitablement frappés de vanité, comme l'est d'ailleurs le plus long d'entre eux, celui de Pythagore (XV, 75-478), certes fait pour enseigner plus que pour convaincre, mais qui, écrit Ovide, n'a pas été cru malgré la vérité dont il était porteur^{cxxxvii}, peut-être parce qu'il ne parlait pas des bons corps et préférerait la métempsycose à la métamorphose ? Les *Métamorphoses* comportent aussi, de fait, des discours persuasifs ; mais tous sont sinon annulés, du moins affaiblis, en général *a posteriori*, par une action qui en altère l'efficacité. Au livre V, Cérès convainc Jupiter, par une argumentation faisant appel au cœur aussi bien qu'à l'esprit (v. 514-522), de rendre Proserpine rendue à la lumière, mais cette libération sera rendue partiellement irréalisable par les sept grains de grenade que la jeune fille a mangés aux Enfers ; et, au livre XV, Vénus obtient par son discours à Jupiter (v. 765-778) l'apothéose de César, qu'elle ne demandait pas, mais ne parvient pas à empêcher son assassinat. Au livre X, Orphée perd en un regard Eurydice dont il avait obtenu le retour à la vie par un discours-chant (v. 17-39) fondé à la fois sur l'argument habile du simple sursis demandé pour la jeune femme, sur la vérité universelle de l'amour énoncée *positis ambagibus oris*^{cxxxviii} et surtout, peut-être, sur le charme du chant, inaccessible au lecteur – ironiquement incité à croire Ovide sur parole – mais bouleversant pour ses auditeurs^{cxxxix}. Mais l'exemple le plus remarquable est, au livre XIII, l'épisode de l'attribution des armes d'Achille. Le livre XII se clôt sur la vision des Grecs rassemblés pour écouter les arguments des deux prétendants, Ajax et Ulysse, et prendre une décision. La scène est donc d'ordre délibératif^{cxli} et la présence des deux discours (v. 5-122 et 123-381) fait du passage, de ce point de vue, un cas unique dans l'œuvre d'Ovide ; mais nous sommes aussi au tribunal (*Agimus*^{cxlii}, commence d'ailleurs Ajax), puisque chacun des deux héros parle sur le mode conjoint de la défense et de l'accusation ; ajoutons enfin que tous deux font leur propre *laudatio*, accompagnée de la *uituperatio* de leur concurrent. Nous lisons donc successivement deux concentrés de déclamation, dont le premier apparaît d'emblée voué à l'échec et le second à la victoire, d'une part par leurs longueurs respectives (Ulysse parle deux fois plus longtemps qu'Ajax), d'autre part par l'affirmation faite de part et d'autre d'une inégalité de forces dans l'art oratoire : *nec mihi dicere promptum [...] est*^{cxliii}, déclare imprudemment Ajax dès le vers 10 avant de mettre en avant des hauts faits qui, croit-il, remplacent avantageusement la rhétorique maîtrisée par son adversaire (*licet eloquio fidum quoque Nestora uincat*^{cxliiii}, dit-il au v. 63 à propos d'Ulysse) ; *huic modo ne prodit,*

quod, ut est, hebes esse uidetur^{cxliv}, répond cruellement Ulysse au v. 135, opposant à la maladresse oratoire d'Ajax son propre talent, *ingenium et facundia* réunis^{cxlv}. De fait, son discours – qu'un article entier ne suffirait pas à analyser – est un discours total, incroyablement retors et ingénieux, véritable monument rhétorique à lui seul dans lequel le lecteur retrouve avec délectation, condensé en 259 vers, tout l'apprentissage du jeune Ovide, plus que jamais fier de dépasser camarades et professeurs ; tous les ressorts de la persuasion, ceux de l'intelligence comme ceux du cœur, s'y trouvent réunis dans cette suasoire dont l'impact est amplifié par les autres suasoires qu'elle contient potentiellement^{cxlvi}, Ulysse se présentant comme l'homme persuasif par excellence. C'est donc logiquement que la victoire lui est donnée par l'assemblée des Grecs : *Mota manus procerum est et, quid facundia posset, / re patuit*^{cxlvii}, écrit Ovide aux v. 382-383. Mais il souligne aussitôt ce qu'a de paradoxal, voire d'inadapté cette victoire, qui est celle de l'éloquence : *fortisque uiri tulit arma disertus*^{cxlviii}. Et surtout, c'est à Ajax qu'il donne le dernier mot quand, dans les v. 384-398, il conte le désespoir, la mort et la métamorphose du héros ; et celui-ci, par l'inscription de son nom sur la fleur où figure déjà la plainte de Hyacinthe se trouve aussi pleinement et noblement accueilli dans le monde de passions et de transformations qui constitue les *Métamorphoses* qu'il a été rejeté par la foule des Grecs aveuglés par l'écran de fumée du talent oratoire. Autrement dit, ce n'est pas parce que l'art oratoire est efficace qu'il constitue une valeur positive ; il conduit parfois même à une telle abomination que son action relève de la mauvaise persuasion définie dès l'Antiquité grecque comme l'origine de maux innombrables : c'est par exemple, au livre VII, Médée conduisant les filles de Pélias à égorger leur père dans l'espoir de susciter son rajeunissement (v. 297-349) ; ou les monologues délibératifs de Déjanire (IX, 143-151), de Byblis (IX, 474-516) et de Myrrha (X, 320-355), qui amènent la première à tuer Hercule, la deuxième à avouer son amour à son frère et la troisième à consommer sa passion pour son père.

On le voit, la présence de la déclamation dans les *Métamorphoses* est foncièrement ambivalente : si le poème dessine par son foisonnement de personnages hors normes, son atmosphère passionnelle et les *incredibilia* qu'il raconte un univers très proche de « Sophistopolis », et si sa poétique, fondée sur l'art de la variation, est fondamentalement et ostensiblement rhétorique, l'utilisation de la parole à des fins de persuasion y est presque toujours associée à l'échec sous toutes ses formes. Faut-il voir là une prémonition du destin des *Tristes* et des *Pontiques*, impuissants à faire cesser la *relegatio* de leur auteur ? De fait, Ovide s'intégrera lui-même, dès la toute première élégie des *Tristes*, parmi les personnages des *Métamorphoses*^{cxlix}, et une relation organique s'établit constamment entre l'épopée ovidienne des formes^{cl} et les derniers poèmes^{cli}. Cette relation concerne entre autres le poids de la parole persuasive : si les déclamateurs des *Métamorphoses* ne parviennent presque jamais à leurs fins, *Tristes* et *Pontiques* peuvent se lire comme une seule, immense *suasoria* qui jamais n'atteindra son but. À la fin de la vie d'Ovide, la fiction est devenue réalité et le temps est venu de pratiquer véritablement, et avec un enjeu vital, ce qui n'a jusqu'alors été qu'un exercice

scolaire parfaitement maîtrisé puis un jeu littéraire audacieux ; mais cette pratique s'avère aussi inutile qu'elle l'est, la plupart du temps, pour les femmes abandonnées des *Héroïdes* ou les discoureurs des *Métamorphoses*. Et pour cause : comment qui que ce soit, et *a fortiori* le Prince, pourrait-il être persuadé par un discours grandi sous serre, hors du réel, dans l'atmosphère de l'école et le monde de la fiction ? L'incroyable – qu'Ovide, le plus romain des poètes, soit envoyé aux confins de l'Empire romain – s'est produit^{cliii} ; et jamais cette réalité nouvelle plus invraisemblable que toutes les histoires inventées chez le *rhetor* ne pliera devant ces nouvelles et dramatiquement ironiques *Héroïdes* que sont les *Tristes* et les *Pontiques*, dont la matière est trop pétrie de l'univers artificiel de l'école. Pris à son propre piège – surtout si l'on croit, comme il ne cesse de le répéter, que sa poésie est la cause de sa relégation –, Ovide oscille désormais, dans ces lettres qui sont aussi des discours, entre deux usages principaux de la parole, l'un suasoire, l'autre déploratoire, et cette fluctuation même contribue sans doute à l'inefficacité de l'ensemble. Les toutes premières élégies des *Tristes* initient ce mouvement de balancier qui rythmera les deux recueils : aux recommandations du poète à son livre (1) succèdent le récit pathétique du départ (2, 3, 4). Désormais, la lettre de plainte, qui est parfois aussi lettre d'amitié (5, 7, 9), d'amour (6), ou au contraire de ressentiment (8, 9)^{cliii}, s'entrelace indissolublement aux tentatives pour obtenir l'annulation ou l'adoucissement de la sentence. De ces tentatives, l'exemple le plus frappant est la longue *suasoria* qui constitue le livre II des *Tristes*, où Ovide convoque chaque ressource de son talent rhétorique pour, simultanément, faire sa propre défense et l'éloge du Prince ; mais déjà, notamment dans les v. 187-206, la plainte s'insinue au sein de la persuasion, comme elle le faisait dans les *Héroïdes*, et le poète ajoute de mauvais arguments aux bons^{cliv}, courant ainsi le risque de s'attirer – à supposer que ses élégies soient portées à la connaissance de ceux qu'elles veulent convaincre – autant d'accusations qu'il tente d'en réfuter par ses démonstrations. Lui qui, poète dans l'âme, a refusé de consacrer sa vie à plaider^{clv}, se montre malhabile quand il s'agit de défendre sa propre cause – mais Sénèque le Rhéteur ne disait-il pas du jeune Ovide que « toute argumentation lui était à charge »^{clvi} ? – et la dessert à force de vouloir mobiliser tous ses talents, livrer tous ses arguments, exprimer tous ses sentiments. À partir du livre III des *Tristes*, lettres ou groupes de lettres suasoires et déploratoires alternent à nouveau, mais les seconds l'emportent de plus en plus largement sur les premiers^{clvii} et le désespoir gagne^{clviii} chez le poète – qui devient d'ailleurs lui-même inaccessible à l'éloquence d'autrui^{clix} – en même temps que se fait jour^{clx} une troisième forme de parole, que l'on peut rattacher à la déclamation épidiétique puisqu'elle relève de la *uituperatio*, mais qui est désormais ancrée dans la réalité et non plus dans la fiction : le cri de rage *ad hominem*, qui connaîtra dans le *Contre Ibis* une immense amplification rhétorique et mythologique.

Explosion d'une colère bien réelle *et* pur exercice de style, le *Contre Ibis*, objet littéraire rendu inédit par sa double nature, incite à lui seul le lecteur à jeter un regard différent sur les autres œuvres de la *relegatio* et à voir en elles la part de fiction, de construction et, par là, à y réévaluer l'héritage de la déclamation, en comprenant que, si ces élégies sont une entreprise de persuasion bien réelle vouée à l'échec, elles sont aussi un édifice déclamatoire fictif, au même titre que les *Héroïdes* ou les discours

d'Ajax et d'Ulysse dans les *Métamorphoses*. Un indice interne de ce double statut nous est donné dans l'épigramme III, 3 des *Pontiques* (v. 23-64), où Ovide, écrivant à l'influent Fabius Maximus, susceptible d'obtenir un allègement de sa peine, insère dans sa lettre un discours adressé à l'Amour et couronné de succès^{clxi} ; le même langage de persuasion est employé dans ce discours que dans telle ou telle lettre du poète à un ami ou à son épouse^{clxii}, mais il relève, par la nature même de son destinataire, de l'apparat, si ce n'est qu'il a indirectement, par son emboîtement dans une lettre elle-même suasoire, une visée bien réelle.

Dans ces lettres qui mettaient six mois à parvenir à leur destinataire^{clxiii}, réalité et fiction s'unissent donc indissolublement, non seulement parce que, pour leur auteur, la réalité a rejoint voire dépassé la fiction, comme nous le disions plus haut, mais parce que la suasoire y est à la fois réelle et fictive et que le « je » qui la porte est à la fois le poète relégué et une *persona* construite, un jeu d'échange continué étant instauré entre les deux puisque le poète se dit devenu un personnage mythologique^{clxiv} et que son *alter ego* fictionnel, à l'inverse, dit « je » et endosse la biographie d'Ovide. Ainsi est-ce, une fois encore, une forme neuve parce qu'hybride qui s'offre à nous, dans laquelle la déclamation est non seulement également réelle et fictive, mais également vaine et efficace ; car ces poèmes affirment sans ambiguïté le triomphe de la parole poétique sur la forme de mort qu'est la *relegatio*^{clxv}, et même son pouvoir d'offrir symboliquement au poète-narrateur, par la présence et le voyage de son livre dans la Ville passionnément aimée et perdue à jamais, l'amnistie que tous les arguments rhétoriques ont échoué à lui obtenir physiquement^{clxvi}.

Tel fut, pour celui qui, jeune homme, déclamaient brillamment mais s'ennuyait à chercher des arguments et aimait trop ses propres défauts^{clxvii}, le *riscatto*^{clxviii} – rançon, mais aussi rachat, voire délivrance – de la rhétorique. Les bonheurs et malheurs de la déclamation dans l'œuvre d'Ovide, autrement dit les vicissitudes de son rapport à la persuasion, nous apparaissent comme autant de signes d'une fidélité absolue à soi-même qui, à la fin de sa vie, laisse le poète à la fois vaincu et vainqueur, incapable de convaincre, par la poésie fondamentalement rhétorique qui a toujours été la sienne, le Prince de le rappeler à Rome mais sauvé, existentiellement parlant, par cette même poésie. Cette fidélité s'exerce aussi, indirectement, envers Arellius Fuscus et M. Porcius Latro. En effet, si Ovide suivit les leçons des deux *rhetoires* et s'il avait pris – du moins peut-on le penser en lisant Sénèque le Rhéteur^{clxix} – certains défauts propres à la manière « asiatique » du premier^{clxx}, défauts qui, peut-être, contribuèrent indirectement et à sa *relegatio* et à l'irréversibilité de celle-ci, il éprouvait aussi une grande admiration pour l'éloquence plus naturelle du second^{clxxi}. Or, M. Porcius Latro était très proche de Sénèque le Rhéteur ; et, à la lecture du très beau portrait que ce dernier consacre, dans la préface de son œuvre, à son ami disparu^{clxxii}, on est saisi par la ressemblance de cet homme avec Ovide, en particulier tel qu'il se décrit dans les *Tristes* et les *Pontiques*, mais aussi, plus généralement, tel que le représente en filigrane l'ensemble de son œuvre poétique^{clxxiii}. Une fraternité se dessine entre cet homme à la mémoire extraordinaire^{clxxiv}, écrivant et parlant avec la même aisance innée^{clxxv} et

conjuguant dans sa personne comme dans son éloquence le sérieux, l'agrément et la dignité^{clxxvi}, mais à la fois maître et esclave de ses propres dons^{clxxvii} parce que porté par son caractère ardent^{clxxviii} et indiscipliné^{clxxix} à des excès aussi admirables que risqués^{clxxx}, et le poète-déclamateur passionné au *comptum et decens et amabile ingenium*^{clxxxi} qui fut sans doute imprudent dans l'usage de ses dispositions exceptionnelles mais trouva en elles, *in fine*, la force de supporter l'épreuve de la relégation. Comment Sénèque le Rhéteur, malgré les défauts qu'il lui trouvait, aurait-il pu ne pas aimer un tel poète, dont en outre l'œuvre, nourrie par la déclamation, était déjà à son tour une source d'inspiration pour les déclamateurs^{clxxxii} ? Ce n'est certainement pas un hasard si son fils multiplia les références ovidiennes dans cette poésie si profondément rhétorique que sont ses tragédies^{clxxxiii}.

ⁱ « Une étude sans profit » (tous les textes latins cités dans cet article, à l'exception de ceux de Sénèque le Rhéteur, le sont dans la traduction de la C. U. F. ; ici, il s'agit de celle de J. ANDRÉ, 2008 [1968]).

ⁱⁱ Cf. les v. 15-40, dont nous ne citons ici que la traduction (accompagnée, entre parenthèses, d'extraits, importants pour notre propos, du texte latin) : « Notre instruction commença dès notre enfance et par les soins de mon père nous allâmes suivre à Rome les leçons de maîtres célèbres par leur art (*insignes [...] ab arte uiros*, v. 16). Mon frère, né pour les grands combats d'éloquence du Forum (*fortia uerbosi natus ad arma fori*, v. 18), était depuis sa jeunesse attiré par l'art de la parole (*ad eloquium uiridi tendebat ad aeuo*, v. 17). Mais moi, dès mon enfance, j'étais charmé par les mystères célestes et la Muse m'attirait en secret vers ses travaux (*At mihi iam puero caelestia sacra placebant / inque suum furtim Musa trahebat opus*, v. 19-20). Souvent mon père me dit : « Pourquoi tenter une étude sans profit ? Le Méonide lui-même n'a laissé aucune fortune. » J'étais ébranlé par ses paroles et, laissant tout l'Hélicon (*totoque Helicone relicto*, v. 23), je m'efforçais d'écrire des mots privés de rythme (*scribere temptabam uerba soluta modis*, v. 24). De lui-même un poème prenait le nombre approprié, et ce que j'essayais d'écrire était des vers (*Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos / et quod temptabam scribere uersus erat*, v. 25-26). Cependant les années glissaient d'un pas silencieux ; mon frère et moi nous primes la toge virile ; la pourpre du laticlave recouvrit nos épaules, et nos goûts restent ce qu'ils étaient. Déjà mon frère avait atteint deux fois dix ans lorsqu'il mourut, et je perdis une première partie de moi-même. Je remplis les premières charges accordées à la jeunesse et je fus un des triumvirs. Il restait la curie : je me contentai de l'angusticlave ; ce fardeau-là était trop grand pour mes forces (*Maius erat nostris uiribus illud onus*, v. 36) ; ma santé en était incapable, mon esprit n'était pas fait pour ce travail (*Nec patiens corpus nec mens fuit apta labori*, v. 37), et je fuyais les soucis de l'ambition (*sollicitaque fugax ambitionis eram*, v. 38). Les sœurs aoniennes me conviaient aux paisibles loisirs qui avaient toujours été conformes à mon goût (*et petere Aoniae suadebant tuta sorores / otia iudicio semper amata meo*, v. 39-40). »

ⁱⁱⁱ Nous n'insisterons pas sur cette double question de la vocation (être poète vs être orateur) et de la détermination familiale (espoirs paternels déçus, aspirations fraternelles brisées par la mort), que nous avons abordée ailleurs : « Un destin impossible ? Les figures de poètes-orateurs dans l'œuvre d'Ovide », à paraître dans H. VIAL (éd., avec la collaboration d'A.-M. FAVREAU-LINDER), *Poètes et orateurs dans l'Antiquité. Mises en scène réciproques*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « ERGA », 2013.

^{iv} « Maîtres célèbres par leur art » (*Tristes*, IV, 10, 16).

^v *Declamabat autem Naso raro controuersias et non nisi ethicas ; libentius dicebat suasorias : molesta illi erat omnis argumentatio*. (« Ovide traitait rarement des controverses et seulement quand elles étaient psychologiques ; il traitait plus volontiers les suasoires, car toute argumentation lui était à charge », *Controverses et suasoires*, II, 2, 12 ; trad. H. BORNECQUE, Paris, Garnier, 1932).

^{vi} *Tunc [...], cum studeret, habebatur bonus declamator* (« au moment où il faisait ses études, il passait pour un bon déclamateur », II, 2, 9 ; l'auteur évoque ensuite une controverse qu'Ovide déclama devant Arellius Fuscus *longe ingeniosius*, « avec beaucoup plus de talent que les autres »).

^{vii} Cf. notamment Sénèque le Rhéteur, II, 2, 8 (*Habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. Oratio eius iam tum nihil aliud poterat uideri quam solum carmen*, « soigné, juste, aimable, tel était son talent. Dès cette époque, on ne pouvait considérer son style que comme des vers mis en prose » ; l'écho est évident entre cette remarque et *Tristes*, IV, 10, 24-26, passage cité *supra*, n. 2), 9 (*sine certo ordine per locos discurreret*, « il se lançait à travers les développements généraux sans suivre aucun ordre ») et 12 (cf. *supra*, n. 5 ; nous citons ici la suite : *Verbis minime licenter usus est nisi in carminibus, in quibus non ignorauit uitia sua, sed amaui*. [Suit l'anecdote des deux listes identiques établies séparément par Ovide et par ses amis, l'une étant celle des trois vers de son œuvre qu'il souhaite conserver à tout prix, l'autre celle des trois vers que ses amis jugent comme étant à supprimer] *Ex quo apparet summi ingenii uiro non iudicium defuisse ad compescendam licentiam carminum suorum, sed animum. Aiebat interim decentiorem faciem esse, in qua aliquis naeuus esset*. « Il montra fort peu de hardiesse pour l'emploi des mots, sauf dans ses poèmes, où il n'ignorait pas ses défauts, mais s'y complut. [...] On voit par là clairement que cet homme, d'une rare intelligence, avait assez de goût, mais trop peu de courage pour émonder ce qu'il y avait d'exubérant dans ses vers. Il disait qu'une figure était parfois rendue bien plus jolie par un grain de beauté. »). Et Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 1, 77 (*Illa uero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius uelut praestigiae plausum petat, ut Ouidius lasciuire in Metamorphosesin solet ; quem tamen excusare necessitas potest, res diuersissimas in speciem unius corporis colligentem*. « L'affectation, qui a la vogue dans les écoles, de faire, en toute circonstance, de chaque transition en elle-même comme une sorte de trait, et de chercher les

applaudissements par cette espèce de tour de force est un procédé froid et puéril : c'est ainsi qu'Ovide a coutume de se jouer dans les *Métamorphoses*, et, cependant, on peut l'en excuser, car il est forcé de grouper en un ensemble d'une apparente unité les sujets les plus divers », trad. J. COUSIN, 2003 [1976]) et X, 1, 88 (*Lasciuus quidem in herois quoque Ouidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus*, « Ovide, il est vrai, folâtre, même dans ses hexamètres, et il a trop de complaisance pour ses propres dons, mais il mérite cependant des éloges dans certaines parties », trad. J. COUSIN, 2003 [1979]). On le voit – et l'anecdote des deux listes de trois vers n'en est que plus significative –, les qualités qu'admirent Sénèque le Rhéteur et Quintilien chez Ovide rejoignent presque jusqu'à se confondre avec eux les défauts qu'ils lui reprochent (cf. à ce propos U. TODINI, *L'Altro Omero. Scienza e storia nelle Metamorfosi di Ovidio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 104-105).

^{viii} Cf. *Pontiques*, IV, 2, 25-38 et en particulier 33-36 : *in tenebris numerosos ponere gestus / quodque legas nulli scribere carmen idem est : / excitat auditor studium laudataque uirtus / crescit et immensum gloria calcar habet* (« c'est dans les ténèbres qu'écrire des vers qu'on ne lit à personne : l'auditeur excite le zèle, les éloges accroissent le mérite et la gloire est un grand éperon » ; trad. J. ANDRÉ, 2002 [1977]).

^{ix} Cf. Quintilien, IV, 1, 77 (cité *supra*, n. 7). Cf., *a contrario*, *Tristes*, V, 7, 28 : *Musa nec in plausus ambitiosa mea est* (« ma Muse n'ambitionne pas les applaudissements »).

^x Ce dernier trait, s'il apparaît clairement, chez Sénèque le Rhéteur et chez Quintilien, comme un défaut d'Ovide, nous semble pouvoir être en même temps, y compris chez eux, une qualité, dans la mesure où il relève d'une confiance en soi et d'une liberté d'esprit qui – faut-il le préciser ? – n'excluent pas un immense travail poétique.

^{xi} Cf. son introduction, p. XII.

^{xii} C'est bien ce que reproche Tacite à la déclamation et en particulier à la controverse (*Dialogue des orateurs*, XXXV, 4).

^{xiii} Nous faisons référence au titre de l'article de F. DESBORDES, « Pirates et empoisonneurs : l'invention romanesque dans la déclamation latine », publié pour la première fois en 1992 et récemment republié dans G. CLERICO et J. SOUBIRAN (éd.), *Scripta varia. Rhétorique antique et littérature latine*, Louvain-Paris, Peeters, « Bibliothèque d'Études Classiques », 2006, p. 177-207. Pour les pirates chez Ovide, cf. *Mét.*, III, 582-691 ; pour les empoisonneurs, les exemples sont plus nombreux, mais pensons à Médée, au livre VII des *Métamorphoses*, et à Circé au livre XIV.

^{xiv} Nous pensons évidemment à celle de la métamorphose dans les *Métamorphoses*.

^{xv} L'expression est de D. A. RUSSELL dans *Greek Declamation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

^{xvi} Pour une présentation synthétique récente en français, cf. D. VAN MAL-MAEDER, *La Fiction des déclamations*, Leiden-Boston, Brill, 2007. La lecture de cet ouvrage a été un préalable précieux à l'écriture de cet article.

^{xvii} G. LAFAYE (2007 [1925, éd. revue par J. FABRE en 1999] pour le t. I) traduit par « envie démesurée de parler ».

^{xviii} Cf. *Tristes*, I, 1, 119-120 : *His mando dicas inter mutata referrī / fortunae uultum corpora posse meae* (« Je te charge de leur dire qu'on peut ranger parmi ces métamorphoses celle du visage de ma fortune »).

^{xix} Rappelons les dates, au moins approximatives, de rédaction et/ou de publication de ces œuvres : les *Héroïdes*, qu'Ovide commença à écrire vers 25 avant J.-C., furent publiées, pour les lettres I à XV, entre 20 et 16 avant J.-C., et, pour les lettres XVI à XXI, en 8 après J.-C. ; la première édition des *Amours*, dont Ovide avait entrepris la composition à peu près en même temps que celle des *Héroïdes*, parut vers 15 avant J.-C., la seconde (celle, en trois livres, dont nous disposons), vers 4 avant J.-C. ; l'*Art d'aimer* fut publié en deux fois, les livres I et II un peu avant J.-C. et le livre III en 1 après J.-C. ; les *Remèdes à l'amour* parurent en 2 après J.-C. ; la rédaction des *Fastes* et des *Métamorphoses* fut entreprise parallèlement en 3 après J.-C. (la *relegatio* du poète en 8 l'empêcha d'apporter aux *Métamorphoses* les finitions qu'il souhaitait ; quant aux six derniers livres des *Fastes*, il semble qu'ils aient été perdus) ; les lettres composant les *Tristes* et les *Pontiques* furent composées respectivement entre 8 et 12 et entre 13 et 16 après J.-C. ; le *Contre Ibis* fut écrit entre 10 et 12 après J.-C.

^{xx} III, 345 : *uel tibi composita cantetur Epistula uoce / ignotum hoc aliis ille nouauit opus*, « ou bien déclame avec art l'une de ses lettres : c'est un genre inconnu avant lui et qu'il a créé » (éd. d'H. BORNECQUE, 2010 [1924, revue et corrigée par P. HEUZÉ en 1994]).

^{xxi} Ces expressions sont de D. PORTE à la p. XI de son introduction aux *Héroïdes* dans la C. U. F. (texte établi par H. BORNECQUE et traduit par M. PRÉVOST [1928], éd. revue, corrigée et augmentée par D. PORTE en 1991).

^{xxii} V, 95-96.

^{xxiii} VII, 55.

^{xxiv} XII, 155-156.

^{xxv} XVI, respectivement 16 et 299.

^{xxvi} XVII, 207.

^{xxvii} Cf. les deux derniers vers de la lettre (I, 115-116).

^{xxviii} On rapprochera les conclusions des deux poèmes : VI, 153-164 et XII, 212.

^{xxix} VII, 195-196.

^{xxx} VII, 5-8 : *Nec quia te nostra sperem prece posse moueri, / adloquor (aduerso mouimus ista deo), / sed merita et famam corpusque animumque pudicum / cum male perdiderim, perdere uerba leue est*. « Et si je t'adresse ma prière, ce n'est pas dans l'espoir qu'elle pourra te fléchir : je me suis déterminée contre le gré de la divinité ; mais quand j'ai, malheureuse ! perdu mes bienfaits, ma renommée, un corps et une âme pudiques, c'est peu que de perdre des mots. »

^{xxxi} IX, 143-144, et en particulier, au v. 143, l'expression *quid ego haec refero ?* (« pourquoi rapporté-je ceci ? »).

^{xxxii} Est-ce sur le sable que s'inscrivent les caractères tremblants tracés par Ariane au v. 140 (*litteraque articulo pressa tremente labat*, « et mes lettres vacillent, tracées par un doigt tremblant ») ?

^{xxxiii} *Nunc quoque non oculis, sed, qua potes, adspice mente / haerentem scopulo, quem uaga pulsata aqua* (« Tu le peux [= me voir] maintenant encore, non par les yeux, mais par l'esprit ; regarde-moi cramponnée à un récif que frappe la vague inconstante », X, 135-136).

^{xxxiv} Cf. en particulier les v. 135-140.

^{xxxv} Cf. les v. 25-34.

^{xxxvi} *Ecquid ago precibus ? pectusne agreste mouetur ? / an riget ? et Zephyri uerba caduca ferunt ?* « À quoi bon supplier ? Est-ce qu'un cœur sauvage s'émeut ? N'est-il pas insensible ? et les zéphirs n'emportent-ils pas ces mots superflus ? » (v. 207-208).

^{xxxvii} Cf. les deux conclusions : XVIII, 217-218 et XIX, 209-210.

^{xxxviii} Héro le sait d'ailleurs, elle qui dit *cupio non persuadere quod hortor*, « je souhaite ne pas persuader ce que je conseille [que Léandre vienne à la nage la rejoindre] » (XIX, 187).

^{xxxix} Le rôle de la persuasion dans l'histoire est parfaitement défini par ces mots d'Hélène (XVII, 187) : *Quod male persuades, utinam bene cogere posses !* « Ce dont je ne puis me laisser convaincre sans être en faute, plaise aux dieux que tu m'y forces dans qu'il y ait de ma faute. » Le détour montre clairement qu'Hélène est déjà convaincue et que ce n'est pas grâce à l'art oratoire de Pâris.

^{xl} Cydippe le souligne d'ailleurs : *Cogere cur potius quam persuadere uolebas [...]* ? « Pourquoi voulais-tu me contraindre plutôt que de me convaincre [...] ? » (XXI, 133).

^{xli} Telle est la définition de L. PERNOT dans *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 2000, p. 200.

^{xlii} Cf. la définition de L. PERNOT (*ibid.*) qui parle de l'imitation d'« une plaidoirie prononcée devant un tribunal pour l'accusation ou pour la défense ».

^{xliii} On relira en particulier l'ouverture de la lettre (v. 3-6), marquée par l'emploi du langage judiciaire : *Clausam domo teneor grauibusque coercita uinclis : / est mihi supplicii causa fuisse piam. / Quod manus extimuit iugulo demittere ferrum, / sum rea ; laudarer, si scelus ausa forem.* « On me tient enfermée dans la maison et chargée de lourdes chaînes ; la cause de mon supplice, c'est d'avoir été vertueuse. Parce que ma main a craint de plonger le fer dans une gorge, je suis accusée ; on me louerait si j'avais osé le crime. »

^{xliv} XVI, 135-148.

^{xlv} Toute la lettre XII est investie de cette fonction.

^{xlvi} XV, 25-50.

^{xlvii} Un sommet en la matière nous semble atteint dans l'élégie III, 2 des *Amours*, long (et, semble-t-il, efficace : cf. la conclusion, v. 83-84) discours de séduction tenu à une belle pendant une course de chars (cf. aussi *Art d'aimer*, I, 135-170, où la même scène est reprise sur le ton sinon de la théorie, du moins de la généralité).

^{xlviii} *Nox et Amor uinumque nihil moderabile suadent* (« La nuit, l'amour et le vin ne conseillent pas les demi-mesures », I, 6, 59 ; éd. d'H. BORNECQUE, 2003 [1930, revue et corrigée par H. LE BONNIEC en 1995]).

^{xlix} Cf. par exemple la magicienne Dipsas dans *Amours*, I, 8.

^l *Cedimus an subitum luctando accendimus ignem ? / Cedamus...* « Faut-il céder, ou, par ma résistance, attiser cette flamme soudaine ? Cédons » (I, 1, 9-10). Suit, dans les v. 10-18, une série d'arguments en faveur de la décision prise.

^{li} Plus qu'à une suasoire, nous semble-t-il, malgré l'affirmation de D. PORTE citant H. de la VILLE de MIRMONT (p. XII de son introduction aux *Héroïdes* dans la C. U. F.) ; mais, comme souvent chez Ovide, les frontières sont brouillées et on est ici à la lisière entre controverse et suasoire.

^{lii} Sappho mettait déjà conjointement en avant la force de son amour et la grandeur de son talent poétique. Cf. en particulier les v. 25-50 de l'*Héroïde* XV, auxquels on comparera les v. 7-26 de l'élégie I, 2 des *Amours* (citons par exemple les v. 11-14 : *at Phoebus comitesque nouem uitisque repertor / hinc faciunt, at me qui tibi donat, Amor, / at nulli cessura fides, sine crimine mores / nudaque simplicitas purpureusque pudor*, « [si je ne suis pas riche,] en revanche j'ai pour alliés Phébus, les neuf compagnes du dieu et le dieu qui inventa la vigne, en revanche l'Amour aussi qui me donne à toi, une fidélité à nulle autre seconde, une conduite irréprochable, une franchise sans détours, et la pudeur qui empourpre ma joue »). Cf. aussi III, 8 (mais le ton est celui de l'échec).

^{liii} « Consens à être la matière féconde de mes poésies, et mes poésies naîtront dignes de leur sujet. » Cf. aussi II, 18 et III, 12.

^{liiv} *Separar a domina nocte iubente mea. / Nocte uir includet ; lacrimis ego maestus abortis, / qua licet, ad saeuas prosequar usque fores.* « Je suis séparé de ma maîtresse ; la nuit me l'enlève. La nuit, son mari va la tenir enfermée, et moi, triste et tout en larmes, je ne pourrai que la suivre tant que je pourrai, jusqu'au seuil de sa porte cruelle. » (v. 60-62).

^{liv} Cf. aussi II, 2 et 3, suppliques adressées à l'eunuque Bagoüs, gardien trop scrupuleux de la belle convoitée par le narrateur.

^{lvi} Cf. les v. 1-3 : *Adde manus in uincla meas (meruere catenas), / dum furor omnis abit, siquis amicus ades. / Nam furor in dominam temeraria brachia mouit...* « À présent que ma folie achève de se dissiper, si tu veux te montrer mon ami, charge mes mains de fers (elles ont mérité des chaînes). Car c'est la folie qui m'a fait lever sur mon amie un bras insensé... ». Cf. aussi II, 4, où le narrateur s'accuse et s'excuse à la fois de ses infidélités (sur ce motif, cf. également II, 10).

^{lvii} Ajax et Oreste (v. 7-10). Cf. aussi les v. 27-34, où le narrateur se condamne et évoque Diomède, cette fois comme élément à charge contre lui-même.

^{lviii} ... *nec tamen eloquio lingua nocente caret*, « et, malgré son infamie, l'éloquence ne manque pas à sa langue coupable » (v. 20).

^{lix} Cf. les v. 5-18.

^{lx} Cf. les v. 21-22 et 109.

^{lxi} Elle les pratique, y compris sur elle-même (cf. le v. 13-15) ; il les raconte dans toutes ses œuvres et y consacra son unique épopée.

^{lxii} Cf. aussi, entre autres, II, 5 et III, 3, 4, 11a (avec, aux v. 31-32 de cette dernière, l'opposition entre la toute-puissance qu'avaient autrefois les mots et leur impuissance actuelle) et 14.

^{lxiii} Cf. en particulier les v. 37-42, où termes moraux et juridiques s'entrelacent et où l'on note au passage le parallèle établi entre vendre son talent oratoire (v. 39) et vendre son corps (v. 41-42).

^{lxiv} *His ego commisi nostros insanus amores / molliaque ad dominam uerba ferenda dedi ! / Aptius hae capiant uadimonia garrula cerae / quas aliquis duro cognitor ore legat* (« Voilà les tablettes auxquelles, insensé, j'ai confié mon amour et de

tendres paroles pour mon amie. Elle se prêterait mieux, cette cire, à un engagement détaillé de comparaître en justice, engagement qu'un procureur lit d'une voix âpre », v. 21-24).

^{lxv} Cf. les v. 47-48. Ce langage de persuasion employé dans le cadre d'une prière se retrouve en II, 13, quand le narrateur implore Isis d'épargner la vie de Corinne après l'avortement de celle-ci ; cette élégie a pour pendant la suivante, condamnation, très rhétorique et nourrie de références mythologiques, de cette pratique.

^{lxvi} Cf. notamment les v. 7-12.

^{lxvii} *Ergo sufficiam reus in noua crimina semper ?* « Je fournirai donc toujours matière à de nouvelles accusations ? » (v. 1). L'ensemble de l'élégie décline ce vocabulaire. Cf. également II, 9, où le narrateur reproche à Cupidon de le frapper injustement (avant de dire le contraire dans l'élégie suivante), et III, 7, où il se reproche amèrement un moment d'impuissance.

^{lxviii} Cf. II, 12, où le narrateur se présente comme vainqueur au terme d'un combat qu'il compare à divers rapt de la mythologie et qui semble, de ce fait, plus physique que verbal.

^{lxix} Cf. II, 6.

^{lxx} II, 1, 22 : *mollierunt duras lenia uerba fores*, « les doux mots ont attendri la porte cruelle » (il s'agit bien ici de mots de poète, et non simplement d'amoureux). Cf. aussi les v. 23-38, sur la puissance des *carmina*, entendus comme incantations magiques puis comme chant poétique.

^{lxxi} Cf. la *laudatio-uituperatio* constituée par l'élégie II, 17.

^{lxxii} C'est le sujet des élégies I, 15 et III, 9 ; cf. aussi les deux derniers vers du recueil, III, 15, 19-20.

^{lxxiii} L'ensemble formé par les deux discours (celui de Tragédie, v. 15-30, et celui d'Élégie, v. 35-60) se nourrit de l'exercice préparatoire de la contradiction (*antirrhésis*).

^{lxxiv} Cf. en particulier les v. 9-46 et la conclusion (v. 47-48) : *Denique quas tota quisquam probat Vrbe puellae, / noster in has omnis ambitiosus amor*. « Enfin toutes les femmes sans exception que l'on admire à Rome, toutes, mon amour les convoite. » Le passage annonce l'*Art d'aimer*, I, 51-66.

^{lxxv} *Me Venus artificem tenero praefecit Amori ; / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. / Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet, / sed puer est, aetas mollis et apta regi*. « Moi, Vénus m'a donné comme maître au jeune Amour ; c'est le Tiphys et l'Automédon de l'Amour que l'on me nommera. Il est farouche, à la vérité, souvent rebelle à mes leçons ; mais c'est un enfant, âge souple et qui se laisse guider. » (I, 7-10).

^{lxxvi} L'expression figure en I, 17.

^{lxxvii} Compétence qu'Ovide affirme d'emblée en invoquant l'argument de l'expérience, garante de la vérité : *usus opus mouet hoc ; uati parete perito. / Vera canam* (« C'est l'expérience qui me dicte cet ouvrage : écoutez un poète instruit par la pratique. Je vais chanter la vérité », I, 29-30).

^{lxxviii} Cf. I, 9-24.

^{lxxix} Cf. l'annonce du plan de l'*Art d'aimer*, I, 35-40.

^{lxxx} Cf. la comparaison avec la roue du char lors de la course, *Art d'aimer*, I, 40.

^{lxxxi} Cf. I, 85-86 : *Illo saepe loco desunt sua uerba diserto, / resque nouae ueniunt, causaque agenda sua est*. « Souvent, ce lieu [le forum], un beau parleur ne peut pas trouver ses mots ; de nouveaux intérêts viennent l'occuper et c'est sa propre cause qu'il lui faut plaider. »

^{lxxxii} P. GALAND-HALLYN parle d'« écriture de la *uariatio* » à propos des *Héroïdes (Le Reflet des fleurs. Description et Métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 168).

^{lxxxiii} Cf. à propos notre livre *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, « Études anciennes », 2010.

^{lxxxiv} *Prima tuae menti ueniat fiducia, cunctas / posse capi* (« Avant tout, que ton esprit soit bien persuadé que toutes les femmes peuvent être prises », I, 269-270 ; cf. aussi les v. 343-350, qui concluent ce passage sur la confiance en soi).

^{lxxxv} I, 351-396.

^{lxxxvi} « Les mots qui persuadent », I, 371.

^{lxxxvii} Ce sont les v. 435-484.

^{lxxxviii} *Disce bonas artes, moneo, Romana iuuentus, / non tantum trepidos ut tuare reos ; / quam populus iudexque grauis lectusque senatus, / tam dabit eloquio uicta puella manus*. « Étudiez les arts libéraux, je vous le conseille, jeunes Romains, mais pas seulement pour défendre un accusé tremblant ; aussi bien que le peuple, que le juge austère, que le sénat choisi entre tous les citoyens, la femme, vaincue, rendra les armes à votre éloquence. » (I, 457-460).

^{lxxxix} *Sed lateant uires nec sis in fronte disertus ; / effugiant uoces uerba molesta tuae. / Quis, nisi inops, tenerae declamat amicae ?* « Mais cachez vos forces et n'éalez pas votre faconde. Supprimez de vos paroles toute expression pédantesque. Peut-on, à moins d'avoir perdu l'esprit, adresser toute une déclamation à sa tendre amie ? » (I, 461-463). Pour le motif de l'art caché, cf. aussi III, 313-314.

^{xc} *Sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba, / blanda tamen, praesens ut uideare loqui*. « Que ton style soit naturel, tes mots usuels, mais tendres, si bien que l'on croie t'entendre parler. » (I, 465-466).

^{xc i} I, 467-484.

^{xcii} *Non tua sub nostras ueniat facundia leges ; / fac tantum cupias ; sponte disertus eris*. « Ta faconde n'a pas besoin de nos conseils : désire seulement, de toi-même tu seras éloquent. » (I, 607-608).

^{xciii} L'expression se trouve en I, 610.

^{xciv} Cette maxime est plus encore illustrée par le passage suivant, sur les promesses (I, 629-656).

^{xcv} Cf. aussi II, 295-314 et 641-662 (où ce qui devrait susciter la *uituperatio* s'inverse et devient objet de *laudatio*).

^{xcvi} Cf. I, 657-720.

^{xcvii} XIV, 623-771.

^{xcviii} Ce sont les v. 51-64.

^{xcix} « Quelque chose de plus que la beauté du corps » (v. 144).

^c Non *formosus erat, sed erat facundus, Vlixes / et tamen aequoreas torsit amore deas*. « Ulysse n'était pas beau, mais il était beau parler ; cela suffit pour que des divinités marines ressentent pour lui les tourments de l'amour. » (II, 123-124).

^{ci} Ce sont les v. 127-138.

^{cii} ... *qui sermone placet, taciturna silentia uitet*, « celui qui plaît dans la conversation évitera un morne silence » (II, 505).

^{ciii} *Sed neque declament medio sermone disertis*, « mais que les beaux parleurs ne se mettent pas à déclamer dans une conversation ordinaire » (II, 507).

^{civ} Dans les v. 675-733, qui évoquent le plaisir sexuel.

^{cv} Même si les choses ne sont évidemment pas si simples, comme Ovide lui-même le souligne aux v. 11-12 : *Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes, / nec noua praeteritum Musa rexit opus*. « Ni toi, enfant caressant, ni notre art n'est trahi par nous, et une nouvelle Muse ne prend pas le contrepied de mon œuvre passée. » (éd. d'H. BORNECQUE, 2003 [1930]).

^{cvi} III, 311-348.

^{cvi} III, 479-482.

^{cvi} Cf. aussi les v. 225-236, sur la difficulté du traitement prescrit.

^{cix} Ce sont les v. 299-356.

^{cx} Ce sont les v. 309-310.

^{cx} Il s'agit des v. 315-321.

^{cxii} Nous faisons allusion aux v. 683-698.

^{cxiii} « La répartition des fêtes au long de l'année du Latium et leurs origines, le lever et le coucher des astres sous la terre, voilà l'objet de mon chant. » (I, 1-2 ; l'édition est, pour les deux tomes, celle de R. SCHILLING, 2003 [1993]).

^{cxiv} « Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux » (I, 1-2).

^{cxv} L'expression est de D. PORTE à la p. XII de son introduction aux *Héroïdes* dans la C. U. F.

^{cxvi} Visée didactique et persuasion nous semblent plus équilibrées l'une par rapport à l'autre dans l'*Art d'aimer*, où la volonté de convaincre, et non seulement d'enseigner, est clairement exprimée par le narrateur et comporte quelque chose d'intense et presque de vital que nous ne trouvons pas dans les *Fastes*.

^{cxvii} L'expression citée se trouve au v. 810. R. SCHILLING la traduit par « ô femme digne d'une maison vénérable ».

^{cxviii} *Me miserum, Scythico quam procul illa solo est ! / Ergo ego tam longe...* « Malheureux que je suis ! Comme elle [Sulmone] est loin du pays des Scythes ! Je suis donc si loin... ».

^{cxix} *Sed supprime, Musa, querellas : / non tibi sunt maesta sacra canenda lyra*. « Mais trêve de plaintes ô ma Muse ! Les chants sacrés n'admettent pas une lyre en deuil. ».

^{cxix} Pensons aux histoires d'Aristée et de Protée (I, 363-380) et à l'aventure de Priape (I, 415-440) ; à l'épisode d'Hercule et de Cacus (I, 543-584) ; à la légende d'Arion (II, 79-118) ou à celle de Callisto (II, 153-192) ; à l'épisode d'Hercule et Omphale échangeant leurs vêtements (II, 303-358) ; à tel ou tel récit, plus ou moins anecdotique, pris dans l'enfance et la jeunesse de Romulus et Rémus (II, 359-380 et 381-422, III, 41-70 et IV, 807-862) ; à l'apothéose de Romulus (II, 475-512) ; à l'aventure érotique de Jupiter et de Juturne (II, 585-616) ou à celle de Mars et de Rhéa Silvia (III, 9-40) ; au catastérisme de la couronne d'Ariane abandonnée par Thésée et aimée de Bacchus (III, 459-516), ses plaintes (v. 471-506) étant un écho miniaturisé de la dixième *Héroïde* ; aux différentes variantes, certaines très romanesques, concernant Anna Perenna (III, 543-696) ; à l'apothéose de César (III, 697-710) ; à la découverte du miel par Liber (III, 735-744), suivie d'une mésaventure de Silène (III, 745-760) ; à l'enlèvement de Proserpine par Pluton et à ses conséquences (IV, 417-618) ; à la consultation de Faunus par Latinus (IV, 629-672) ; à la naissance de Mars (V, 229-260) ; au catastérisme de Chiron (V, 379-414) ; à une anecdote érotique concernant Priape et Vesta (VI, 319-348) ; à la légende d'Ino-Leucothée et de Mélécerte-Palémon (VI, 485-550) ; à l'invention de la flûte par Minerve (VI, 693-710).

^{cxxi} Tels les exploits et la mort des trois cent six Fabius (II, 195-242), le viol du Lucrèce suivi du *Regifugium* (II, 685-852), l'arrivée à Rome de la déesse Cybèle (IV, 179-372) ou la fin du règne de Servius Tullius (VI, 569-636).

^{cxvii} Ce sont les v. 63-66 : *Inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur, / in non credendos corpora uersa modos : / inuenies uestri praeconia nominis illic, / inuenies animi pignora multa mei*. « Vois ce plus important ouvrage encore inachevé, récit d'incroyables métamorphoses : tu y trouveras l'éloge de toi et des tiens, tu y trouveras maints gages de mon sentiment. »

^{cxviii} Cf. par exemple, dans l'épisode des pirates tyrrhéniens, l'expression *adiuro tam me tibi uera referre / quam ueri maiora fide* (« je jure que mon récit est aussi vrai qu'il est peu vraisemblable », III, 659-660). Mais il n'y a pas ici de véritable persuasion : la croyance de l'auditeur, ou du lecteur, est demandée comme un acte de foi et définie comme proportionnelle à l'in vraisemblance du récit. Aussi ne considérons-nous pas comme un discours de persuasion le récit, au livre VIII, de l'épisode de Philémon et Baucis (v. 611-724), fait par le sage vieillard Lélex pour « prouver », notamment au sceptique Achélouïs, la puissance des dieux en matière de métamorphose : le seul enjeu de ce passage est d'ordre métapoétique et la voix de Lélex est celle du narrateur des *Métamorphoses*, qui souligne ici la spécificité de sa narration.

^{cxviii} Cf. la n. 15 pour la traduction et la référence.

^{cxv} Celui d'A. ROMEO, « Métamorphoses de la déclamation : manière déclamatoire et création épique dans les *Métamorphoses* d'Ovide ».

^{cxv} *Palatia caeli*, v. 176.

^{cxvii} « J'ai tout tenté auparavant ».

^{cxviii} Référence citée *supra*, n. 98.

^{cxix} Un écho de ce passage, marqué cependant par une plus grande lucidité, donc par l'absence de tentative de persuasion, se trouve dans le monologue d'Iphis (IX, 727-763).

^{cxix} « Mais cet enfant, c'est moi » (v. 463).

^{cxv} Cf. notamment à ce sujet *L'Orateur*, 131.

^{cxvii} *Desierant simul ora loqui, simul esse* (« Sa bouche cessa en même temps de parler et d'exister », v. 392-393 ; éd. de G. LAFAYE, 2008 [1928, revue par H. LE BONNIEC en 1995] pour le t. II).

- ^{cxxxiii} Les premiers mots qui suivent la lettre sont (v. 564) *talia nequiquam*, « telles étaient les vaines paroles... ».
- ^{cxxxiv} Sur cette lettre, cf. l'étude récente d'É. GAVOILLE, « Rhétorique élégiaque et ruse de la passion dans la lettre de Byblis (Ovide, *Met.* IX, 454-665) », in P. LAURENCE et F. GUILLAUMONT (éds.), *Epistulae antiquae*, 4, Louvain, Peeters, 2006, p. 125-145.
- ^{cxxxv} Cf. V. SUBIAS-KONOFAL, « L'eau et le rocher ou le double portrait paradoxal du chant de Polyphème (*Métamorphoses* XII, 789-869), *REL*, 82, 2004, p. 127-143.
- ^{cxxxvi} Cf. notre article « Pomone et Vertumne (*Métamorphoses*, XIV, 623-771) ou le désir d'hybridité dans la métamorphose », dans H. CASANOVA-ROBIN (éd.), *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Champion, 2009, p. 245-264.
- ^{cxxxvii} *Primus quoque talibus ora / docta quidem soluit, sed non et credita, uerbis*, « le premier, il tint ce langage plein de sagesse, qui pourtant ne fut pas écouté » (v. 73-74).
- ^{cxxxviii} « Laissant là les détours d'un langage artificieux » (v. 19 ; éd. de G. LAFAYE, 2010 [1930, revue par H. LE BONNIEC en 1991] pour le t. II).
- ^{cxxxix} Cf. les v. 40-52, qui décrivent le choc émotionnel provoqué par le chant d'Orphée chez les habitants des Enfers et le succès de cette prière irrésistible (*nec regia coniunx / sustinet oranti, nec qui regit ima, negare*, « ni l'épouse du souverain, ni le dieu qui gouverne les enfers ne peuvent résister à une telle prière », v. 45-46).
- ^{cxl} Sénèque le Rhéteur nous apprend d'ailleurs (*Controverses et suasoires*, II, 2, 8) qu'une suasoire sur le « jugement des armes » avait été composée par Porcius Latro puis par Ovide.
- ^{cxli} « Je plaide » (v. 5).
- ^{cxlii} « Moi, je ne sais pas parler ».
- ^{cxliiii} « Quand il l'emporterait par son éloquence sur le loyal Nestor lui-même... ».
- ^{cxliiii} « Seulement ne faites pas à mon adversaire un mérite d'avoir l'air aussi obtus qu'il l'est en effet ».
- ^{cxliv} Ces deux mots apparaissent au v. 137.
- ^{cxlvi} Cf. en particulier les v. 225-237, où Ulysse raconte comment, par la force d'une parole portée par l'indignation (*dolor ipse disertum / fecerat*, « [des discours] que mon indignation suffisait à rendre éloquentes », v. 228-229), il a fait revenir les Grecs prêts à fuir Troie.
- ^{cxlvii} « L'assemblée des chefs fut persuadée et témoigna par sa décision du pouvoir de l'éloquence ».
- ^{cxlviii} « Ce fut un orateur qui obtint les armes du guerrier. » (v. 283).
- ^{cxlix} Cf. *supra*, n. 18.
- ^{cl} L'expression « épopée des formes » est employée par L. ALFONSI, « L'inquadramento filosofico delle metamorfosi ovidiane », in N. I. HERESCU (éd.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 265-272 (p. 265).
- ^{cli} Dont, pour éviter le double emploi, nous ne parlerons que brièvement : nous renvoyons, dans ce volume, à l'article de B. LAROSA (« Il riscatto della retorica : presenze declamatorie nelle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio ») que nous remercions son auteur de nous avoir fait lire.
- ^{clii} Cf. les *adynata* de *Tristes*, I, 1-8 et leur conclusion : *omnia iam fient fieri quae posse negabam / et nihil est de quo non sit habenda fides*, « tout ce que je croyais impossible se réalisera désormais et il n'est rien qui ne doive trouver créance » (v. 7-8).
- ^{cliii} Nous ne cherchons pas ici l'exhaustivité et ne citons donc que quelques exemples empruntés au livre I des *Tristes* ; il y en a bien d'autres dans les autres livres des *Tristes* et dans les *Pontiques*.
- ^{cliv} Cf. par exemple, aux v. 205-206, *fas prohibet Latio quemquam de sanguine natum / Caesaribus saluis barbara uincla pati*, « il serait sacrilège qu'un homme de sang latin, tant qu'il y aura des Césars, endurât les fers des Barbares ».
- ^{clv} Cf. *supra*, n. 2.
- ^{clvi} *Molesta illi erat omnis argumentatio (Controverses et suasoires, II, 2, 12 ; cf. supra, n. 5)*.
- ^{clvii} Nous ne donnons pas les références des lettres déploratoires, qui constituent l'écrasante majorité. Pour les lettres suasoires, citons par exemple *Tristes*, III, 5 (et, différemment, III, 14, qui formule une demande de nature littéraire) ; *Pontiques*, I, 2 et 7 ; II, 2 et 9 ; III, 1 ; IV, 8, 13 et 15. Une « chaîne suasoire » s'établit souvent dans ces lettres, où Ovide tente de persuader le destinataire (un ami, son épouse) d'être à son tour persuasif en plaidant sa cause.
- ^{clviii} L'un des premiers signes en est perceptible dans *Tristes*, III, 2, 27-30, où le narrateur appelle la mort.
- ^{clix} Cf. *Pontiques*, I, 3, en particulier les v. 11-12 : *Non tamen exhibuit tantas facundia uires / ut mea sint dictis pectora sana tuis*. « Cependant ton éloquence n'a pas montré assez de force pour que tes paroles guérissent mon cœur. »
- ^{clx} En particulier dans l'élégie III, 11 des *Tristes* (cf. aussi, entre autres, V, 7, puis *Pontiques*, IV, 2).
- ^{clxi} Cf. la réponse du dieu, v. 67-92.
- ^{clxii} Cf. en particulier les v. 63-64 : *effice sit nobis non implacabilis ira / meque loco plecti commodiore uelit*, « fais que sa colère [il s'agit d'Auguste] ne me soit pas implacable et qu'elle fixe pour mon châtement un séjour moins désagréable ».
- ^{clxiii} Cf. à ce propos *Pontiques*, III, 4, 59-60 et IV, 11, 15-16.
- ^{clxiv} Cf. *supra*, n. 18.
- ^{clxv} Cf. *Tristes*, I, 11, 9-10 et surtout IV, 10, 111-132 ; cf. également les élégies où le narrateur dit conjointement sa haine de la poésie et le caractère vital de celle-ci (*Tristes*, V, 7, 31-36 et 12, 63 ; *Pontiques*, I, 5 et IV, 2).
- ^{clxvi} *Tristes*, III, 1 et *Pontiques*, I, 8.
- ^{clxvii} Cf. *supra*, n. 5 à 7.
- ^{clxviii} C'est le terme employé par B. LAROSA dans le titre de son article (cf. *supra*, n. 149) ; nous donnons ici les trois principales traductions qu'il peut avoir en français.
- ^{clxix} *Controverses et suasoires*, II, 2, 8-12, dont nous avons cité plusieurs passages *supra*, n. 5 à 7.
- ^{clxx} Ainsi H. BORNECQUE écrit-il que, « comme Fuscus, il était l'ennemi de toute contrainte et jetait à peu près sans ordre ses idées, d'ailleurs fines et justes » (p. XVIII de son introduction aux *Controverses et suasoires* de Sénèque le Rhéteur).

^{clxxi} Cf. notamment Sénèque le Rhéteur, *Controverses et suasoires*, II, 2, 8 : *nam Latronis admirator erat, cum diuersum sequeretur dicendi genus. [...] Adeo autem studiose Latronem audiit, ut multas illius sententias in uersus suos transtulerit* (« car, tout en admirant Latron, il préféreraient une manière tout opposée. [...] Or il écouta Latron avec tant d'assiduité, qu'il a transporté dans ses vers bien des traits de lui »).

^{clxxii} § 13-18.

^{clxxiii} Ovide conçoit d'ailleurs les *Métamorphoses* comme un portrait de lui-même ; cf. *Tristes*, I, 7, 11-14 : *sed carmina maior imago / sunt mea quae mando qualiacumque legas, / carmina mutatas hominum dicentia formas, / infelix domini quod fuga rupit opus* (« mais mes vers sont un plus grand portrait [que le portrait d'Ovide que porte à son doigt, serti sur une bague, l'ami à qui il écrit] ; je te demande de les lire, tels qu'ils sont, ces vers qui chantent les métamorphoses des hommes, ouvrage malheureux qu'interrompt l'exil de son auteur »).

^{clxxiv} Cf. les § 17-18 de la préface des *Controverses et suasoires* de Sénèque le Rhéteur.

^{clxxv} ... *non lente et anxie, sed eodem paene quo dicebat impetu scribebat* (« il écrivait, non pas lentement et laborieusement, mais presque avec la même impétuosité qu'il avait en parlant », *ibid.*, § 17) ; cf. aussi, au § 18, l'opposition entre *illi, qui scripta sua torquent, qui de singulis uerbis in consilium eunt* (« ceux qui torturent ce qu'ils écrivent, qui délibèrent sur tous les mots ») et *quorumcumque stilus uelox est* (« tous ceux dont la plume court, agile, sur le papier »).

^{clxxvi} *Nihil illo uiro grauius, nihil suauius, nihil eloquentia sua dignius*, écrit Sénèque le Rhéteur, *ibid.* (« rien de plus sérieux que cet homme, rien de plus aimable, rien de plus digne que son éloquence ») ; *suauius* peut avoir pour complément aussi bien *illo uiro* que *eloquentia sua*.

^{clxxvii} ... *nemo plus ingenio suo imperauit, nemo plus indulsit* (« personne ne fut à la fois plus maître et plus esclave de son talent »), *ibid.*

^{clxxviii} Sénèque le Rhéteur emploie au § 13 l'expression *uehementi uiro*, qu'H. BORNECQUE traduit par « cet homme bouillant » ; plus loin (§ 16), il parle d'*ardentis animi* (« son esprit impétueux ») ; mais ce tempérament marque dans leur totalité les § 13-18.

^{clxxix} Cf. notamment le § 14, où Sénèque le Rhéteur évoque les périodes où M. Porcius Latro ne parvient pas à s'arracher à l'*otium* auquel il se donne tout entier, puis emploie, à propos de la violence qu'il doit se faire pour se remettre au travail (comme, d'ailleurs, pour s'arrêter de travailler), l'expression *cum sibi iniecerat manum* (« lorsqu'il avait réussi à se mettre la main au collet »).

^{clxxx} Cf. notamment ce passage du § 15 : *Quotiens ex interuallo dixerat, multo acrius uiolentiusque dicebat ; exultabat enim nouato atque integro robore et tantum a se exprimebat, quantum concupierat. Nesciebat dispensare uires suas, sed immoderati aduersus se imperii fuit, ideoque studium eius prohiberi debebat, quia regi non poterat. Itaque solebat et ipse, cum se assidua et numquam intermissa contentione fregerat, sentire ingenii lassitudinem, quae non minor est quam corporis, sed occultior.* « Toutes les fois qu'il cessait quelque temps de parler, sa parole avait beaucoup plus de force et d'énergie ; il semblait bondir comme plein d'une énergie nouvelle et toute fraîche et tirait de son esprit tout ce qu'il voulait. Loin qu'il sût ménager ses forces, l'empire qu'il exerçait sur lui-même ne connaissait pas de règles, de sorte qu'il eût fallu arrêter son ardeur, puisqu'on ne pouvait la diriger. Voilà pourquoi il lui arrivait, après s'être épuisé dans un effort continu et sans repos, de ressentir lui-même une lassitude d'esprit qui n'est pas moins grande que celle du corps, mais seulement moins apparente. » Sur le caractère autodestructeur de ces excès, cf. aussi, plus longuement, les § 16-17.

^{clxxxii} Nous citons ici Sénèque le Rhéteur, *ibid.*, II, 2, 8 (traduction donnée *supra*, n. 7).

^{clxxxiii} Cf. à ce propos l'ouvrage cité *supra*, n. 16, de D. VAN MAL-MAEDER.

^{clxxxiiii} Peu étudiée à notre connaissance, la présence d'Ovide dans l'œuvre dramatique de Sénèque est l'objet d'une étude que nous entreprenons au moment où nous terminons l'écriture de cet article.