

SOCIETE DES ETUDES LATINES

Communications 2020-21



Les séances ont lieu en **Sorbonne**, de **15h30 à 17h30** (plan sur le site www.societedesetudeslatines.com). Chaque séance est précédée d'une réunion libre à 15h.

&

14 novembre 2020, amphi Michelet (accès par le 46 rue St-Jacques)

Marie-Dominique JOFFRE : La signification de *uideor*, etc... : réflexion sur son rôle dans les clausules cicéroniennes.

Jean-Paul BRACHET : Pensée, parole, action chez Cicéron : un héritage formulaire ?

&

12 décembre 2020, amphi Michelet (accès par le 46 rue St-Jacques)

Assemblée générale

Mireille CORBIER : Les pratiques de l'anniversaire de naissance à Rome.

&

16 janvier 2021, amphi Michelet (accès par le 46 rue St-Jacques)

Christophe BURGEON : Le *bellum* de Catilina et de ses complices dans les *Catilinaires* de Cicéron.

Agnès MOLINIER-ARBO : Flavius Josèphe, un historien (mal) inspiré ? De la *Guerre des Juifs* aux *Histoires* attribuées au Pseudo-Hégésippe

Plan de la Sorbonne page 2 ci-dessous.

Les résumés des communications pour les classes préparatoires, sur « Arts et techniques » et « Le pouvoir », sont en pages 3 à 6 ci-dessous.

Les résumés des communications pour le programme d'agrégation, d'H. Vial et G. Puccini, sont en pages 7 à 13 ci-dessous

Au jour le jour : résumés des communications de R. Glinatsis sur « Arts et techniques » et de J.-P. Brachet sur « Le pouvoir » pour les classes préparatoires. Ces communications seront intégralement publiées dans REL 97, 2019, à paraître dernier trimestre 2020. Résumés des communications d'H. Vial et de G. Puccini (programme d'agrégation).

Résumé de la conférence « **L'art de codifier le savoir à Rome : étude de quelques artes** », Robin GLINATSI

Héritière des τέχναι grecques, les *artes* latines se caractérisent par une singulière uniformité. Ces traités techniques constituent en effet un genre à part entière et arborent ainsi un certain nombre de spécificités thématiques et formelles aisément reconnaissables. Si le propos doit éviter l'écueil de la généralisation excessive dans la mesure où un effort de construction littéraire marque de façon nette telle ou telle *ars*, on peut néanmoins dégager de leur observation des constantes liées à l'idée de transmission du savoir disciplinaire.

L'auteur d'un ouvrage théorique latin est volontiers amené, au seuil de sa démonstration, à tisser entre sa *persona*, c'est-à-dire sa propre projection textuelle, et le destinataire attiré une relation énonciative qui, par rapport au second, installe la première dans une position de supériorité en matière de détention du savoir. Ainsi conçue, cette relation énonciative ne prend guère la couleur de la discussion, de la controverse, de la polémique, termes qui induisent des divergences de point de vue, mais se laisse plutôt gagner par une tendance à la démonstration d'une *auctoritas* ferme et sûre. C'est que l'auteur doit gagner sa place, inscrire son nom au sein d'une tradition qui se compose d'éminents prédécesseurs, grecs surtout, et montrer qu'il maîtrise les connaissances que ces fameux devanciers ont léguées. De ce point de vue, le discours, certes tourné vers le destinataire en vertu de sa vocation utilitaire, n'en dévoile pas moins une inclination patente du théoricien à l'autoreprésentation. On trouve ces caractéristiques au seuil des *Res rusticae* de Varron, où le savant s'adresse à sa femme Fundania, qui vient de faire l'acquisition d'une terre et qui a, semble-t-il, requis son mari de lui prodiguer ses lumières en matière d'agriculture. L'auteur s'y décrit sous les traits d'un *senex* qui mérite d'être consulté au regard de sa longue expérience et qui n'hésite pas à comparer son traité aux livres sibyllins auxquels on se reportait lorsqu'il s'agissait d'interroger les dieux sur les affaires de l'État. Il se présente par ailleurs comme le point d'aboutissement d'une tradition séculaire dont les différents membres sont énumérés de manière exhaustive et dont il a condensé la réflexion sur le domaine agricole. Le Carthaginois Magon avait rédigé un ouvrage de vingt-huit livres consacré à cet art, puis des efforts de condensation ont été opérés par différents savants. Mais c'est bel et bien Varron lui-même qui est parvenu à capter la substance de l'*ars rustica*, qu'il a resserrée en trois livres, autant que les livres sibyllins évoqués plus haut.

En outre, sur le plan structurel, les *artes* latines ont partie liée avec la notion de système. Or, un système n'est opératoire que lorsqu'il est impossible d'en comprendre ou d'en évaluer le moindre élément indépendamment de l'ensemble auquel il appartient. Tout système dépasse donc la simple idée d'une combinaison ou d'une somme de parties, et implique une forte dépendance au tout des différents éléments qui le composent. Vient ici spontanément à l'esprit la conception du corps humain qui se dégage du traité *De architectura* de Vitruve. Au sein du monde qui l'environne, le corps humain fait figure de paradigme en ce qu'il est le reflet de l'harmonie universelle. Il constitue lui-même un système sur la base duquel le théoricien latin de l'architecture élabore notamment la représentation spéculative d'un édifice. Par le jeu des analogies, l'édifice est précisément pensé comme un corps dont les parties se rapportent au tout, et, à ce titre, il convient de lui appliquer les justes proportions que présente l'anatomie humaine. C'est au seuil du livre III, où il se penche en particulier sur les modalités de la construction d'un temple, que Vitruve pose le modèle de l'*homo bene figuratus*, auquel Léonard de Vinci donnera une forme graphique

célébrissime, avec le tracé du cadre et du cercle autour d'un homme aux jambes et aux bras écartés. Il s'observe alors une évidente congruence entre l'objet de la démonstration, c'est-à-dire non seulement la construction d'un édifice mais toute l'architecture elle-même dans ses diverses parties, et le support textuel qui l'accueille. Si l'édifice est un corps, l'architecture conçue comme champ disciplinaire, avec ses différents *membra*, en forme un également, et elle peut ainsi être circonscrite à l'intérieur d'un cadre qui fera apparaître, dans le traitement de la matière, l'harmonieuse répartition à laquelle le théoricien, sorte de dessinateur de l'esprit, aura pourvu. De même que Vitruve s'inspire de l'anatomie humaine pour représenter abstraitement l'édifice idéal, de même y a-t-il aussi peut-être vu un paradigme pour le façonnement de son ouvrage technique. Le traité devient à son tour un organisme dont les membres correspondent aux parties de l'art étudié. Et ce n'est assurément pas un hasard si le *De architectura* se compose de dix livres ; il se structure ainsi sur la base du nombre parfait tel que le désigne l'auteur lui-même.

Le principe de la division, ainsi, préside d'une manière générale à l'élaboration des *artes* latines. Ce que les Grecs appelaient *διάρθρωσις* prend le nom de *partitio* chez les Latins, et ce procédé de « partition » repose conventionnellement sur une triple opération : la division du tout en genres (*genera*), des genres en espèces (*species*) et des espèces en sous-espèces. On obtient alors une sorte de pyramide conceptuelle scrupuleusement hiérarchisée ou, pour reprendre l'analogie évoquée plus haut, un corps théorique dont l'art étudié constituerait la tête et dont les membres seraient ensuite appréhendés les uns après les autres selon une logique déductive. Vitruve recourt à ce procédé, mais aussi, entre autres théoriciens, les auteurs de traités oratoires. L'*ars oratoria*, en tant que champ disciplinaire, donne lieu à des distinctions, des catégorisations, des classifications qui rendent à la fois complexe et extrêmement cohérent le système ainsi mis au jour. Il suffira d'évoquer ici les cinq grandes parties de la rhétorique que sont l'*inuentio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* et l'*actio* (ou *pronuntiatio*), les trois devoirs de l'orateur (instruire, plaire, émouvoir), les trois genres de discours (délibératif, judiciaire et épideictique), les trois genres de style (élevé, moyen et simple), les trois soutiens de la compétence oratoire (la nature, l'apprentissage et l'exercice) ou encore les cinq parties du discours (exorde, narration, proposition ou division, argumentation et péroraison) pour avoir un premier aperçu des nombreuses ramifications dont les théoriciens ont pourvu l'art de Polymnie.

Mérite enfin une attention particulière ce que l'on appellera par commodité l'idiome de la littérature technique latine, c'est-à-dire non seulement le recours, naturel, à une terminologie spécifique, mais aussi, plus largement, la mobilisation d'éléments de langage, de tournures qui se posent comme de véritables marqueurs stylistiques de technicité. On ne se cache pas que toutes les *artes* ne répondent pas au même dispositif énonciatif et que, par là même, elles peuvent différer les unes des autres sur le plan stylistique. Un chercheur comme Charles Guérin a ainsi mis en lumière les écarts perceptibles entre des ouvrages dont la structure formelle et les usages linguistiques ont pour seule fonction de servir la portée didactique du texte – par exemple, la *Rhétorique à Hérennius* –, et d'autres écrits, relevant certes de la littérature technique mais dont les ambitions littéraires, au sens très large du terme, paraissent plus élevées – par exemple, le *De oratore* de Cicéron ou les *Res rusticae* elles-mêmes –. Le propos n'est pas d'examiner ici l'épaisseur esthétique de telles *artes*, mais plutôt d'essayer d'éclairer les indices textuels de technicité qui se font jour dans les traités relevant d'une littérature technique que l'on qualifiera de « non littéraire ». Parce qu'ils appartiennent à une terminologie consacrée, certains vocables traduisent à eux seuls la dimension technique de la démonstration. Mais un réflexe discursif consiste par ailleurs dans l'emploi régulier des verbes *uocare* ou *appellare*, qui, alors, ont volontiers pour sujets les pluriels *Graeci*, *rhetores*, ou *grammatici* et qui, de ce fait, viennent signaler le caractère technique du vocable en question. Globalement, l'auteur d'une *ars* vise en priorité la clarté et l'univocité. Puisqu'il s'agit de transmettre le contenu d'un savoir avec le plus de rigueur possible, il ne saurait être question de recourir, dans le cours de l'exposé, à des images ou des éléments de langages qui soient sources d'ambiguïté, qui se prêtent à diverses interprétations et qui puissent ainsi compromettre ou, du moins, retarder l'établissement du sens.

Le radical *pot-*.

Présent dans :

- l'adjectif *potis* « puissant » ;
- dans les adjectifs composés *compos*, *compotis*, **com-pot-* « maître de » et son antonyme rare *impos*, *impotis* « qui n'est pas maître de » ;
- dans le très vieux composé *hospes*, *hospitis* < **g^hos(ti)-pot-*, initialement « hôte qui reçoit », littéralement « qui a en son pouvoir celui qu'il reçoit » (*hostis* : étranger ; hôte en tant qu'il est accueilli). Ultérieurement, *hospes* a désigné aussi l'hôte accueilli, du fait que le sens de *hostis* a pris une autre orientation.

De *potis* a été tiré un verbe dénomiatif déponent *potior*, *potīrī* « se rendre maître de »

Une très ancienne locution *potis sum*, *est*, *esse* « je suis, il est capable de, être capable de » s'est soudée en un mot (« unverbée », en termes savants), et est à l'origine du verbe *possum*, *potest*, *posse*.

L'évolution phonétique schématique est la suivante :

en latin archaïque, le *s* final était « débile », c'est-à-dire sujet à disparaître ; on part donc en fait de

**pote est* > *potest*,

**pote sum* le *e* final, faiblement articulé, tombe > **potsum* > *possum* après assimilation de *t* à *s*.

L'adjectif *potens*, *potentis* se dénonce comme étant à l'origine le participe présent d'un verbe **potēre*, qui n'existe plus en latin. Il reste également de ce verbe le parfait *potuī*. L'osque et l'ombrien, langues italiques apparentées au latin, ont conservé les correspondants de ce **potēre* disparu.

Le latin tardif a ressuscité **potēre*, qui est à l'origine des formes romanes :

- Ancien français *poeir* > *pooir* (puis *pouvoir* après introduction au 15^e s. d'un « son de transition », phonétique ou analogique de *avoir*, *devoir*, et enfin *pouvoir*)
- Italien *potere*
- Espagnol, portugais, catalan *poder*

Sur *potens*, thème *potent-*, a été dérivé *potent-ia*.

Le radical *pot-* est « hérité » de l'indo-européen, on le retrouve en grec dans *πόσις* < **poti-* « époux, maître de la maison » et dans *δεσπότης* « maître de la maison, chef de la famille ».

On le retrouve également en indo-iranien (sanskrit *pāti-* « maître, époux »), dans les langues baltiques (lituanien et letton), en tokharien, en gotique ; le sanscrit possède un correspondant de *δεσπότης* : *dāmpati-*. Tandis que *δεσπότης* est à l'origine un juxtaposé (*δεσ-* étant issu d'une forme de génitif **dems* du nom de la « maison »), *dāmpati-* est un composé (*dam-* est une forme non fléchie, le « thème » du nom de la maison).

Le latin n'a pas d'équivalent formel de δεσπότης/*dámpati-* mais il a *dominus*, qui exprime la même chose au moyen de la suffixation : *dominus* est un dérivé du nom de la « maison » avec un suffixe *-no- dont l'une des fonctions était de former un nom désignant la personne qui dirige l'entité visée par la base (p. ex. *tribūnus* litt. « chef d'une *tribus* », *Portūnus* « (dieu) qui a les ports sous son autorité »).

Les emplois du verbe *posse*.

Posse est un auxiliaire modal qui sert à exprimer des modalités variées : capacité, permission, possibilité matérielle, éventualité. Ce sont également en gros les valeurs de son descendant *pouvoir* (mais normalement, en français, la capacité s'exprime par *savoir* : *je sais nager* ; en revanche, la possibilité matérielle, par *pouvoir* : *s'il y a assez d'eau, je peux nager*).

Les modalités du possible et de l'impossible, ainsi que le nécessaire et le contingent (le carré logique des modalités d'Aristote) sont dites modalités ontiques ou aléthiques.

La permission et l'obligation forment les modalités déontiques.

Les modalités épistémiques marquent la certitude ou l'incertitude du locuteur par rapport au contenu de son assertion : « peut-être que... », c'est l'éventualité.

• La permission :

Cic. *Prou.* 45 *qui si plebeius omnino esse non potuit, qui tribunus plebis potuit esse ?*

« Lui, s'il n'a pas pu du tout être plébéien, comment a-t-il pu (= été autorisé à) devenir tribun de la plèbe ? »

Cic. *Sest.* 73 *non posse quemquam de ciuitate tolli sine iudicio.*

« ... que personne ne peut être exclu de la cité sans jugement. »

Nep. *Cim.* 1, 1 *Cimon eadem custodia tenebatur neque legibus Atheniensibus emitti poterat.*

« Cimon était détenu dans la même prison et les lois athéniennes ne permettaient pas qu'il soit libéré. »

• La capacité :

Cic. *Diu. Caec.* 19 *si uniuersa prouincia loqui posset, hac uoce uteretur.*

« si la province, d'une seule voix, pouvait parler, elle utiliserait ces mots. »

Cic. *Brut.* 287 *orationes eas ego imitari neque possim si uelim, nec uelim fortasse si possim.*

Ces discours, je ne saurais les imiter si je le voulais, et je ne le voudrais peut-être pas, si je le pouvais. »

Il arrive que capacité et possibilité matérielle se rejoignent (« si j'en suis capable et si les circonstances me le permettent ») :

Ter. *Heaut.* 416 *quod potero adiutabo senem.*

« J'aiderai le vieillard dans la mesure de mes moyens. »

• L'éventualité peut s'illustrer par la locution *fieri potest/non fieri potest ut* « il est possible/il n'est pas possible que ».

Du point de vue sémantique, le verbe *posse* peut être dit « sous-déterminé » ; son noyau de base de signification est bien pauvre, il n'indique rien de plus qu'une possibilité très abstraite. A charge pour l'interlocuteur, grâce aux indications du contexte et de la situation extra-linguistique, de donner un contenu sémantique aux occurrences de *posse*.

Hélène VIAL

Styx quoque [...] bene commutabitur Histro : les dernières transformations de la mythologie dans les Pontiques d'Ovide.

Les mythes constituent la matière première de toute la poésie ovidienne, l'élément constitutif que l'on retrouve dans chacune de ses œuvres, que cet élément en soit l'objet même, comme dans les *Héroïdes* ou les *Métamorphoses*, ou qu'il y joue le rôle d'un point d'ancrage et de référence privilégié, comme dans les *Amours*, l'*Art d'aimer* ou les *Fastes*. La mythologie, c'est-à-dire la narration des mythes, est la langue maternelle d'Ovide, tout autant que l'est la poésie elle-même dont il écrit dans l'élégie IV.10 des *Tristes* qu'elle s'est d'emblée imposée à lui comme l'unique mode d'expression possible (*Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos, / et quod temptabam scribere uersus erat.*). Toute la poétique ovidienne repose sur l'interaction entre cet usage exclusif du *carmen* et le recours au langage mythologique, ou plutôt entre ces deux éléments et un troisième, présent lui aussi dans toutes les œuvres et qui donne sens à leur ensemble : la métamorphose, cet inégalable outil d'exploration du réel dont l'équivalent stylistique est l'art de la *uariatio*, principe général de l'écriture d'Ovide.

Que devient cette poésie mythologique fondée sur la métamorphose quand son auteur s'est lui-même, par sa relégation, métamorphosé et que cette transformation a fait de lui un de ses propres personnages, autrement dit un être mythologique, comme le formulent en une équation implacable les vers 119-120 de la première élégie des *Tristes* (*His mando dicas inter mutata referri / fortunae uultum corpora posse meae*) ? Tel est l'un des enjeux majeurs sinon l'enjeu majeur des dernières œuvres d'Ovide. Et cet enjeu prend une tournure très particulière dans les *Pontiques*, pour deux raisons.

La première est liée au contexte politique : en 12-13, années de l'écriture des trois premiers livres du recueil, Auguste est encore vivant, Tibère est désormais annoncé comme son successeur, mais ce n'est ni sur le premier ni sur le second qu'Ovide fonde ses plus grandes espérances, le premier l'ayant relégué pour des raisons largement liées au second, mais sur un troisième personnage, Germanicus ; dans le livre IV, qui a été écrit à part et sans doute publié après la mort d'Ovide, la situation personnelle du poète est différente et très intéressante aussi dans ses implications esthétiques, en ce que la mort d'Auguste reconfigure le rapport entre l'envie d'espérer encore et la tentation du désespoir.

La seconde raison est que les *Pontiques* ne sont pas la première œuvre écrite par Ovide à Tomes, mais interviennent après deux autres qui constituent déjà, certes très différemment l'une de l'autre, deux transformations du langage mythologique ovidien : les *Tristes*, où le poète a renouvelé sa propre écriture élégiaque pour lui faire dire, en puisant très souvent dans les mythes, à la fois l'horreur de la relégation et la capacité de la poésie à exprimer, surmonter et sublimer cette horreur ; et le *Contre Ibis*, où il a fait du distique élégiaque le support d'une autre innovation formelle pour montrer en acte, au moyen de centaines d'énigmes de nature essentiellement mythologique, la conversion de la douleur en victoire poétique.

Cette communication s'est proposé d'observer en quoi les *Pontiques* prolongent et infléchissent le mouvement d'auto-transformation opéré par les deux œuvres précédentes et déjà, avant elles, par toutes les autres, Ovide n'ayant jamais cessé, au fil de son itinéraire d'homme et de poète, de se métamorphoser dans et par l'écriture. Elle l'a fait en trois temps, s'attachant à montrer d'abord en quoi la *relegatio* apparaît dans les *Pontiques* comme un événement de nature mythologique en soi, puis comment la mythologie s'y définit – ou plutôt s'y redéfinit, *Tristes* et *Contre Ibis* ayant ouvert la voie – comme un outil pour penser l'impensable et dire l'indicible de la relégation, enfin en quoi le langage mythologique est le vecteur d'une ultime métamorphose personnelle et littéraire.

I. Que la *relegatio* soit en elle-même de nature mythologique, les *Tristes* et le *Contre Ibis* se sont déjà abondamment attachés à le dire. Avec deux esthétiques certes très différentes – d'un côté

les milliers de vers des lettres, dont chacune constitue un fragment d'un kaléidoscope poétique de la douleur, de l'autre une invective poétique de 644 vers pleins d'énigmes et de rage –, ces deux œuvres ont déjà énoncé en centaines de variations le choc éprouvé par le poète devant le *monstrum* impossible qui vient de se réaliser, rejoignant par là même tous les *monstra* que la poésie d'Ovide s'est toujours attachée à décrire. Ce choc, un passage des *Pontiques* le dit mieux que tout autre, d'autant mieux que l'on y croise – et ce n'est, selon moi, pas un hasard – la forme verbale *ibis*, qui, en écho au nom de l'ennemi attaqué dans le *Contre Ibis*, nous suggère ou plutôt nous confirme que cet ennemi cerné de noms mythologiques n'est autre que la relégation elle-même. Il s'agit des vers 51 à 54 de l'épigramme IV.3 (texte 3) : « *Litus ad Euxinum* » *si quis mihi diceret « ibis » / et metues arcu ne feriare Getae* », / « *I, bibe* », *dixissem « purgantes pectora sucos / quicquid et in tota nascitur Anticyra.* » Qu'Ovide aille sur les rives du Pont-Euxin, qu'il vive sous la menace des armes gètes, c'est l'inimaginable par excellence, la chose que l'on ne saurait énoncer sans être atteint d'un désordre mental nécessitant la prise d'un remède puissant susceptible de nettoyer l'esprit d'une pensée aussi folle – et le terme *purgantes* fait, lui aussi, penser *et* à l'oiseau *ibis*, qui dévore les ordures avant de s'en purger d'un lavement auto-administré avec son bec, *et* à la violence elle-même cathartique du *Contre Ibis*. Et la figure qui incarne le mieux l'impossible à penser et à dire qu'est la relégation est évidemment l'*adynaton*, dont on ne s'étonne pas qu'il jalonne les œuvres composées à Tomes.

Les *Pontiques* vont alors nous dire à plusieurs reprises, en *variatio*, qu'être relégué, c'est, conformément au principe énoncé au début des *Tristes*, être devenu un personnage mythologique, ou même qu'être relégué est *pire* que d'être devenu un personnage mythologique. Or, dans les dernières œuvres d'Ovide, ce n'est pas seulement le poète-narrateur qui est entré par sa *relegatio* dans l'univers mythique, mais aussi, en même temps que lui et pour la même raison, le Prince qui l'a relégué. C'est une sorte de couple mythologique qui se forme alors, explicitement ou implicitement, dans les passages où Ovide associe Auguste à tel ou tel personnage de la *fabula*. Nous n'avons donc pas *un* nouveau personnage mythologique, mais deux, voire bien davantage si l'on considère que non seulement Livie, mais tous les autres individus mentionnés dans les dernières œuvres d'Ovide sont entrés eux aussi, à partir du départ pour Tomes, dans le règne du mythe, à l'image de la relégation elle-même.

Or tous ces êtres qui, désormais, appartiennent au monde de la *fabula* jouent celle-ci dans un décor qui est lui-même traité comme une réalité d'ordre mythologique. Là encore, les *Tristes* ont ouvert la voie, en tissant autour de Tomes une trame poétique qui, d'emblée, a fait que les lieux réels se sont transformés en lieux fabuleux tout entiers déterminés et animés par la douleur d'y être relégué. Dans les *Pontiques*, Tomes se trouve encore associée à plusieurs reprises à des souvenirs mythiques qui réactivent et entretiennent le processus ; et le sont aussi les autres lieux cruels auxquelles Ovide la lie géographiquement ou symboliquement. Mais ce qui est remarquable dans les *Pontiques* est que l'ancrage mythologique associé à Tomes s'y resserre sur une image unique, un lieu unique : le Styx.

Ainsi la relégation apparaît-elle à tous points de vue comme une entrée dramatique dans le champ mythique. Cette entrée, c'est la forme épistolaire qui est d'emblée chargée de la dire, avec les *Tristes*, elle qui le sera aussi en dernier, avec les *Pontiques*. Et ce choix est encore une preuve supplémentaire de la transformation à l'œuvre.

II. Car la mythologie, dans les *Pontiques*, n'est pas seulement un réservoir de références où puiser pour dire la nature elle-même mythologique de la relégation, de ses lieux et de ses acteurs, mais qu'elle est aussi et surtout un outil actif qui permet à Ovide de s'approprier la *relegatio*, cet événement inconcevable et inexprimable, en la faisant entrer dans l'univers familier de toute une vie de poète, dans ce que j'appelais tout à l'heure sa langue maternelle.

Pour le comprendre, il peut être utile d'observer l'une des formes prises, dans les *Pontiques* – comme d'ailleurs dans les *Tristes* –, par le recours à la mythologie : la forme fragmentaire ou, si l'on préfère, les éclats de mythologie. Ces fragments de mythologie sont évidemment des détails, des micro-événements de langage, des tournures parfois tellement figées et automatiques qu'elles sont presque vidées de toute force de signification. On y reconnaît, tout simplement, la manière

antique de tout penser et de tout dire « mythiquement ». Mais chez Ovide, c'est aussi autre chose : les fragments de *fabula* dont toute son œuvre est parsemée incarnent surtout une manière spécifiquement *ovidienne* de tout penser et de tout dire « mythiquement » et de faire reposer l'intégralité de sa poésie sur un maillage mythique.

Dans ces fragments, on trouve un double recours aux ancrages mythologiques et historiques qui contribue à étayer l'idée selon laquelle, pour Ovide, employer le langage mythologique constitue un outil extrêmement précis d'appropriation de la réalité, et en l'occurrence de la relégation. Or, ce rôle se trouve illustré dans les *Pontiques* par des passages ou groupes de passages dont l'impact est d'autant plus fort qu'ils mettent en scène les Gètes. Ainsi l'épigramme III.2 illustre-t-elle de manière emblématique la possibilité offerte par la mythologie d'appriivoiser les lieux de la *relegatio* et leurs habitants – qui, de fait, apparaissent beaucoup plus familiers et moins hostiles dans les *Pontiques* que dans les *Tristes* –, autrement dit de s'approprier la *relegatio* elle-même. Ce processus d'appropriation se manifeste d'une manière particulièrement intéressante dans les épigrammes IV.6, IV.8 et IV.9, où Ovide évoque le poème qu'il a composé en l'honneur de l'apothéose d'Auguste. Ces passages montrent qu'il est toujours le poète des transformations, et ce qu'il nous y annonce est aussi que, symboliquement, il *possède* désormais Auguste puisqu'il l'a fait entrer dans le règne des métamorphoses, autrement dit qu'il a fait (ou plutôt refait) de lui aussi, rétrospectivement, l'un des personnages des *Métamorphoses*.

C'est une métamorphose qui est opérée par Ovide, au fil du temps et de l'écriture, sur ce qui lui est arrivé et du rôle joué par la mythologie dans cette métamorphose. Cela va de pair avec une croyance dans la capacité de la mythologie, transmise par la poésie, à véhiculer des valeurs fondamentales susceptibles d'inverser le cours des choses.

III. Avec ces exemples, qui touchent à la fois à ce qu'est pour Ovide la nature et la noblesse d'un être humain, et d'un Romain, et à la capacité de la mythologie à infléchir cette nature, nous abordons la fonction à la fois la plus centrale et la plus cruciale des mythes dans les *Pontiques*. Le langage mythique est dans les dernières œuvres d'Ovide, et tout particulièrement dans la dernière, la voie de réalisation et de transmission d'une métamorphose qui affecte non pas la relégation, avec son lieu et ses acteurs, mais le « je » même des dernières épigrammes ; métamorphose qui, répondant à celle, liminaire et dramatique, qu'a opérée la *relegatio*, la prolonge, la compense et la surpasse et assure ainsi pour toujours le salut et la libération du poète-narrateur.

Il ne s'agit donc pas d'une transformation simplement individuelle, d'une évolution du sort concret d'Ovide relégué, mais d'un processus de nature symbolique et poétique. Cela dit, un détour par le biographique est intéressant, et de fait, les *Pontiques* sont, comme les *Tristes*, des lettres fortement argumentatives, portées par l'espoir qu'a Ovide d'obtenir, en persuadant ses correspondants, une amélioration de sa situation. Dans cette perspective, la poésie, une poésie éminemment rhétorique, est considérée comme apte à faire à nouveau du relégué le Romain qu'il a été. Or, cet espoir placé dans l'efficacité transformatrice de la poésie est à plusieurs reprises associé à des références mythologiques qui nous disent que le mythe a un rôle précis à jouer dans cette action. L'on rencontre plusieurs mentions de la capacité politique d'une poésie rendue active et efficace par la mythologie à changer le sort d'Ovide.

Mais voir sa peine annulée ou au moins adoucie, c'est aussi, bien sûr, être sauvé intérieurement : tous les poèmes de la relégation expriment l'idée selon laquelle celle-ci a brisé un être. À cet égard, plusieurs passages des *Pontiques* se situent délibérément à la limite entre le politique et l'existential et usent des références mythologiques pour opérer la fusion entre les deux domaines. Dans tous ces passages, même ceux où il s'agit des changements les plus concrets, les plus politiques – obtenir d'être rappelé à Rome ou du moins rapproché de Rome, parvenir dans ce but à fléchir tel ou tel personnage –, c'est une métamorphose beaucoup plus profonde qui est en jeu, et dont la réalisation est conditionnée à l'activation de la puissance enclose dans les *fabulae*. Et très tôt dans les *Pontiques* est énoncée et scellée une double réalité : la possibilité qu'Ovide ne quitte jamais Tomes et la certitude que la poésie et, en elle, la mythologie sont de cela l'antidote absolu, dans un autre ordre que celui de la vie physique.

Cette auto-transformation se situe donc essentiellement voire exclusivement dans le domaine symbolique et poétique. Dans la vie réelle, la métamorphose rêvée n'advient pas et n'advient jamais. Ovide ne quittera jamais Tomes et les *Pontiques* enregistrent progressivement la possibilité puis la certitude du caractère définitif de la *relegatio*. Or, dans le livre IV, elles le font par des références mythologiques qui contribuent encore à montrer que, si la métamorphose biographique n'a pas lieu, et parce qu'elle n'a pas lieu, la métamorphose poétique est par là même encore plus vitale et précieuse.

Jusqu'à cette dernière lettre incluse, les *Pontiques* auront donc constamment été animés, entre poèmes avec et poèmes sans références mythiques, longs développements et allusions fragmentaires isolées ou accumulées, d'une pulsation mythologique – accompagnée d'une pulsation des noms propres – qui contribue puissamment non seulement à leur rythme et à leur tonalité, mais aussi à leur sens et à leur portée. À cette pulsation s'ajoute un caractère testamentaire, car ce qui se reconstitue peu à peu à travers les mythes mentionnés dans les *Pontiques* est aussi le cortège des personnages présents dans toutes les œuvres antérieures d'Ovide, et nous voyons en lisant ce dernier recueil que le monde ovidien est toujours le même, plein de mémoire mythologique ; plein de souvenirs de métamorphoses aussi. Ainsi se définit et s'exhibe avec orgueil l'immense cohérence d'un ensemble poétique qui connaît sa dernière variation ou salve de variations ; et comme toujours chez Ovide, cette unité, loin d'être statique et définitive, s'ouvre à la création, à l'innovation, et c'est une dernière transformation qu'elle nous offre, passionnante et poignante. À travers ce processus, c'est la mythologie elle-même qui se trouve réinventée ; et c'est l'aventure même de l'écriture qui prend une résonance mythologique. De cette réinvention conjointe du réel et de la mythologie, qui est aussi réinvention de soi comme poète et comme homme, Ovide manifeste dans les *Pontiques*, et notamment dans le livre III, une conscience pleine de fierté.

Géraldine PUCCINI

**De la tyrannie du désir au désir sublimé :
le féminin en question dans les livres X et XI des *Métamorphoses* d'Apulée**

Les dix premiers livres des *Métamorphoses* d'Apulée offrent au lecteur un véritable tourbillon d'histoires violentes où règnent sexe, crime et magie noire. Les personnages féminins, nombreux dans la diégèse et les récits métadiégétiques, y jouent un rôle prépondérant. Si le héros principal, par sa métamorphose en âne, illustre la chute dans la bestialité la plus vile, les personnages féminins, quant à eux, en proie à des passions dévorantes, offrent un crescendo paroxystique de perversion qui atteint son point culminant à la fin du livre X.

Nous souhaitons montrer que le roman d'Apulée cherche moins à défendre une idéologie conservatrice ou à tourner en dérision les défauts propres aux femmes, comme dans le théâtre comique latin ou les récits milésiens du *Satiricon*, qu'à analyser une figure insaisissable qui inquiète, d'autant plus angoissante qu'elle est la proie tout entière d'Éros. Les récits abondent en effet sur les funestes effets de la passion amoureuse, dévastatrice chez les femmes.

Cette « comédie humaine » s'interrompt brutalement au moment du passage au livre XI qui propose un dénouement inattendu : la conversion du héros-narrateur principal aux mystères d'Isis, une divinité dont le caractère féminin est affirmé avec force.

Le livre X met en scène et interroge les passions comme étant constitutives du féminin — un féminin problématique —, tandis que le livre XI, à travers la figure d'un divin féminin, apporte une forme de résolution. À la vision traditionaliste des femmes qui donne sa marque au livre X — une vision moralisatrice qui dévalorise le féminin, le désidéalisait totalement en le rabaisant au niveau de l'animalité —, au cours d'une expérimentation générique sophistiquée, s'oppose, dans un art consommé de la rupture, un divin féminin idéalisé.

Partie I. La tyrannie d'une société en proie à la tyrannie des passions : une anti-République platonicienne ?

Les personnages féminins du livre X, avatars de Phèdre ou de Pasiphaé, sont des femmes indépendantes, toutes-puissantes, mues par une *libido* funeste, qui se soustraient à l'idéologie masculine dominante et échappent au contrôle masculin. En particulier, leur sexualité reste en marge du contrôle social et leurs pratiques transgressives présentent un réel danger pour la cohésion sociale, car aucune limite ne vient les encadrer. C'est le règne de la *licentia*.

L'univers romanesque voit ainsi l'émergence d'une nouvelle image de la femme, puissante, maléfique, empoisonneuse, criminelle, déjà présente dans le *Satiricon*. Il reste marqué par la vieille morale traditionnelle qui exalte les valeurs de *pudor*, *fides*, *pietas* et les dénonce en particulier chez les femmes. Les récits du livre X véhiculent une image extrêmement négative des passions qui détruisent les unions conjugales et dénaturent le sentiment maternel. L'univers imaginaire du roman se construit ainsi en partie sur un réalisme moralisant qui rend surtout le comportement féminin responsable du non respect des valeurs traditionnelles nécessaires au bon équilibre de la société.

L'analyse des passions féminines permet d'entrevoir l'angoisse du masculin devant la possible perte d'identité, le possible englobement dans l'animalité que portent en eux ces personnages féminins tout-puissants, angoisse qui se cache derrière le chatolement et l'ironie d'une écriture luxuriante ; qui se cristallise dans la figure du *monstrum* (X, 17, 5), latente et toujours prête à surgir.

Cette analyse peut s'inscrire dans la théorie platonicienne de l'âme. « L'enracinement platonicien des *Métamorphoses* »¹ n'est plus à démontrer, de nombreux travaux récents vont dans ce sens et permettent de recourir au cadre intellectuel du platonisme pour fournir une grille d'analyse pertinente du roman. Les personnages féminins illustrent à merveille le déséquilibre entre les parties de l'âme dont la partie rationnelle se laisse entièrement gouverner par la partie appétitive et la partie irascible qui font prévaloir les instincts les plus bas de l'être humain. La raison cède à la passion, qui est par nature, selon Platon, « servile » : les « doulais édonais » évoquées dans le livre IX de la *République* à propos de l'homme tyrannique ne sont pas sans rappeler les *serviles uoluptates* que le prêtre d'Isis reproche à Lucius lors de son discours en XI, 15.

La représentation du Jugement de Pâris dans la pantomime qui ouvre le spectacle dans l'amphithéâtre de Corinthe (X, 29-34) permet de mettre en scène le mythe fondateur qui condamne la *libido* et l'associe au chaos social : lors du concours de beauté qui oppose les déesses, Pâris n'a pas hésité à choisir Vénus : « il a vendu sa sentence pour le gain d'une passion, mais surtout pour la ruine de toute sa race », s'indigne Lucius en X, 33. Les récits du livre X reproduisent, en la variant, cette première histoire où la ruine et la mort sont les fruits d'un désir néfaste. La pantomime permet une réflexion sur la divinité que représente Vénus, choisie par Pâris : incarnation du plaisir sensuel, elle est définie comme étant « la reine des plaisirs » (*dominae uoluptatum* en X, 32, 2), son corps tout entier respire le plaisir (*membrorum uoluptatem* en X, 31, 2). Le spectacle de la pantomime lui-même est qualifié par l'adjectif *uoluptarius* (X, 35, 1).

La Vénus de la pantomime est doublement érotique, car d'une part elle révèle la beauté d'un corps presque nu, d'autre part elle produit une émotion esthétique, voire érotique, chez le lecteur-spectateur. On songe à la danse érotique de la servante Photis qui, au milieu de ses casseroles dans la cuisine de ses maîtres, a envoûté Lucius (II, 7-10) : d'ailleurs, Photis, au moment où elle se glisse dans le lit de Lucius, lui apparaît « sous la belle apparence de Vénus sortant des flots marins » (II, 17, 1 : *in speciem Veneris quae marinos fluctus subit pulchre reformata*). La Vénus de la pantomime, comme Photis, est clairement la Vénus pandémienne (ou *Venus vulgaris*). À l'instar de Pâris, Lucius a choisi au début de son itinéraire la « fausse » Vénus que représente Photis et à la fin de son parcours de souffrance, il doit se confronter une dernière fois à l'image séductrice, mais ô combien trompeuse, d'un divin féminin à l'érotisme exacerbé qui transporte les sens les plus vils des spectateurs, afin de trouver la force de s'en détacher.

La métamorphose de Lucius en « bête de foire », la cité de Corinthe envahie par le crime, le poison et les transgressions sexuelles indiquent un profond dérèglement des lois de l'harmonie

¹ Expression empruntée à N. Fick, « Pythias et le rituel égyptien du marché d'Hypata (Apulée, *Met.*, I, 25) », dans N. Fick, J.-C. Carrière (dir.), *Mélanges Étienne Bernand*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 258.

universelle. Ce faisant, le narrateur ne se transforme nullement en philosophe et Lucius ironise sur ses propres aptitudes à philosopher sérieusement :

« Mais, pour que nul ne me reproche cet accès d'indignation et ne se dise en soi-même : « Faudra-t-il maintenant supporter un âne qui nous vient faire de la philosophie ? », je reprends mon récit au point où je l'avais laissé. » (X, 33, 4).

L'œuvre privilégie un jeu ludique avec les références à Platon plutôt que la sévérité d'un discours accusant les défauts humains. Cet usage du *ridiculum* rhétorique, fréquent chez Apulée, instaure une ambiguïté perpétuelle.

II. ISIS ou la figure d'un idéal féminin

Le livre XI, en interrompant brusquement les errances douloureuses de l'âne, propose une poétique de la conciliation, de la réconciliation du sensible et de l'Intelligible, du profane et du sacré. La tradition platonicienne dualiste qui fait du corps le « tombeau de l'âme » en raison de « l'œuvre du désir » (Platon, *Phédon*, 23) semble dépassée grâce à la recherche d'une harmonisation entre le corps et l'âme.

Lorsque Lucius âne se réfugie sur le rivage solitaire de Cenchrées, il découvre une nouvelle vie, marquée par la réapparition de la douceur, celle de son premier sommeil d'animal libre sur la plage qui clôt le livre X et marque son passage d'un monde à un autre. Le retour de la douceur dans la vie de Lucius préfigure, tel un signe annonciateur, une des qualités maîtresses de la déesse Isis, sa douceur maternelle, sa bienveillance envers le genre humain, que Lucius affirme dans la prière qu'il lui offre : « tu dispenses aux malheureux la douce affection d'une mère » (XI, 25).

Dans sa prière à la lune, Lucius ignore encore l'identité exacte de la divinité à laquelle il s'adresse, mais il l'identifie comme un être féminin. Il énumère quatre identités possibles : Cérès, Vénus, la sœur de Phébus (Diane) et Proserpine. La Lune et ces quatre déesses reflètent le cycle de la vie.

Vénus est invoquée par Lucius dans son rôle de *genitrix*, rappelant ainsi les vers 19-20 du prologue de Lucrèce. Elle symbolise l'amour en tant que force civilisatrice. L'adjectif *caelestis* peut indiquer qu'elle ne représente pas la *Venus vulgaria*, mais la *Venus caeles* qu'Apulée distingue dans le chapitre 12 de l'*Apologie* où il résume la théorie platonicienne des deux déesses de l'amour (Aphrodite Urania et Aphrodite Pandemos). Les commentateurs sont nombreux à dire qu'Isis subsumerait cet aspect « céleste » de Vénus, tandis que la servante Photis et la Vénus de la pantomime seraient une image de la Vénus « populaire ». Nous voyons toutefois que Cérès et Vénus sont invoquées en tant que déesses de la fertilité. L'Éros n'est pas exclu de la sphère d'Isis, il s'y intègre au contraire en tant que force positive, régénératrice, fécondante : le désir, de tyrannique qu'il était, devient sublimé.

Isis prend donc en ce début du livre XI la place qu'occupait Vénus au début de l'ouvrage de Lucrèce. En tant que principe de la génération, elle est bien, elle aussi, la déesse suprême de l'amour et du désir. Les relations sexuelles font partie intégrante de l'ordre divin de la nature ; seule Isis est à même de favoriser l'harmonie au sein des rapports humains. Les formes stériles et violentes du désir, à l'œuvre dans les dix premiers livres, disparaissent au profit de l'amour maternel, mêlé de bonté et de compassion, que donne Isis aux mortels. L'image de la mère, particulièrement mise à mal dans le livre X où les mères se rendent coupables d'inceste, n'hésitent pas à tuer leurs propres enfants, prend tout son éclat au livre XI : Isis est « mère des dieux » (XI, 5), « mère des astres » (XI, 7) et dispense « la douce affection d'une mère aux malheureux » (XI, 25, 1). Isis incarne un féminin idéal salvateur.

Isis, par sa beauté divine qui participe du sensuel, du sensible et de l'humain, réconcilie des propriétés en principe inconciliables, comme s'il était nécessaire de passer par le corps pour découvrir une forme de transcendance. Ce faisant, elle perd quelque peu de son caractère absolu. Si, à travers une divinité féminine, Apulée restaure le lien entre le Beau et le Vrai, dans une vision platonisante du monde, il ne le fait pas sans une ambiguïté certaine.

L'itinéraire de Lucius qui le conduit jusqu'à Isis peut s'analyser comme un « parcours initiatique » dans lequel c'est le féminin qui devient le lieu spirituel du passage et de la conversion.

Les femmes criminelles et perverses du livre X et le féminin secourable que représente Isis sont dans un rapport de complémentarité, plus que d'opposition. Le héros doit passer par le monde des premières pour pouvoir accéder au second. Il doit passer par la cruauté féminine, l'animalité féminine et l'animalisation du masculin pour trouver sa véritable identité. Car son parcours est à bien des égards une quête identitaire. Le cri de désespoir qu'il lance à la lune (*Redde me meo Lucio* en XI, 2,3) signifie bien sûr sa volonté de retrouver sa forme humaine, mais aussi son désir de trouver sa véritable identité, une nouvelle identité à la fin du roman, celle d'un Grec devenu Romain, devenu prêtre d'Isis, avocat et écrivain, et partageant des caractéristiques communes avec son « père fictionnel » Apuleius qui fait une fugitive et mystérieuse apparition dans le songe du grand-prêtre d'Isis averti d'initier au culte isiaque « un citoyen de Madaure », *Madaurenses*.