VI

L'ÉLÉGIE DE VERTUMNE : L'ŒUVRE TROMPEUSE[1].

PAR A. DEREMETZ
Assistant à l'Université de Lille, Domaine Universitaire de Villeneuve-d'Ascq, Pont-de-Bois, B. P. 149, 59653 Villeneuve-d'Ascq, Cedex

SOMMAIRE. — *Par l'interprétation de l'élégie IV, 2 de* **Properce** *qui est proposée ici, l'auteur engage une réflexion d'ordre poétique sur la* **conception propertienne de l'élégie** *et sur le mode d'existence d'une théorie antique de l'écriture poétique. Dans l'*Élégie de Vertumne, *Properce réalise son ambition d'être le* Callimachus Romanus *en jouant sur un procédé de l'art callimachéen qui est d'intégrer un art poétique dans et par la création poétique. Le sujet du poème, la statue parlante de* **Vertumne**, opus *de* **Mamurius**, *n'est rien d'autre, métaphoriquement, qu'une figure qui représente idéalement l'élégie,* opus **fallax** *de Properce ; complémentaire de la première élégie dont elle illustre le programme en le précisant, l'élégie IV, 2 est un véritable* **art poétique en acte.**

EPITOME. — *Propertiana Vertumni Elegeia interpretanda, auctor quid Propertius ipse de elegeia sentiat et quomodo antiqui poetae suam explanent artem quaerit. Nam, in hac elegeia, Propertius suam ambitionem efficit ut Callimachus Romanus sit, dum Callimachio utitur artificio quod est inserere poeticam artem in poemate ipso. Vertumni signum, Mamurii opus, nihil denique est nisi elegeiae figura, Propertii fallax opus. Itaque ueram poeticam artem haec elegeia indicat : poetica ars latet arte sua.*

Le livre IV des *Élégies* de Properce fait partie de ces œuvres pour lesquelles l'intérêt des commentateurs a toujours été vif ; il y a, à cette constance, des raisons très diverses, mais, parmi elles, deux au moins semblent être déterminantes. La première, dont il ne sera que brièvement question ici, est relative à leur contenu : prenant pour thèmes des événements de la vie sociale, politique et religieuse de Rome, dans son actualité et son histoire, la plupart de ces élégies sont des documents importants pour l'historien, l'archéologue ainsi que pour le sociologue ou l' « idéologue » de la littérature ; réservoirs inépuisables de questions et de sollicitations, espaces textuels d'obscure clarté, qu'il faut sonder inlassablement, elles valent beaucoup par les témoignages qui s'y manifestent, explicitement ou implicitement, par les images des moments historiques qu'elles forment, par les protagonistes connus ou inconnus, réels ou fictifs qu'elles mettent en

1. Ce titre ne rencontre celui de J. WARDEN (*Fallax opus*, Toronto Press, 1981) que par l'effet du hasard, son ouvrage nous étant inconnu au moment où ces lignes ont été écrites.

scène, bref par ce que l'on pourrait appeler leur aspect documentaire problématique.

La seconde raison est d'ordre poétique et évoque, historiquement, deux types de pratiques : l'une relève d'une activité taxinomique qui s'attache à caractériser et à différencier les produits de la création poétique et qui élabore, à cette fin, à l'aide de critères de fond et de forme, définitions (types, genres, sous-genres...), et classifications (élégie /ode, satire..., élégie érotique /élégie étiologique, etc...) ; l'autre, tout aussi traditionnelle, explore les relations d'imitation (et donc les marques d'originalité), avouées souvent par les poètes eux-mêmes, mais qu'il faut toujours traquer, avec les modèles grecs, Théocrite, Hésiode, Homère pour les uns, Archiloque, Alcée, Sappho pour d'autres, tous à la fois pour d'autres encore, et au moins Callimaque et Philétas pour notre *Callimachus Romanus*. La *Quellenforschung* a longuement exploité cette veine ; mais d'autres voies existent aussi pour aborder un tel phénomène qui, pour beaucoup, est au cœur de la problématique littéraire, voire l'expression même de la *littérarité*.

Sur ces deux plans au moins, documentaire et poétique, dont l'articulation est nécessaire à toute exégèse textuelle, le livre IV des *Élégies* de Properce est au centre d'enjeux importants : de la première catégorie de problèmes relèvent, par exemple, les dossiers si copieux de la Question étrusque, du mythe des Origines de Rome (le synoecisme à deux ou trois composantes), de la figure (ou du masque) de Mécène, des rapports du poète avec le pouvoir augustéen... ; de la seconde, la définition du genre élégiaque et l'élucidation du sens de la revendication propertienne d'être le *Callimachus Romanus*[2].

Il va de soi que pour la compréhension et l'interprétation des *Élégies* de Properce, comme de toute autre œuvre, aucune démarche ne peut être résolument exclusive des autres ; l'analyse entremêle toujours, de façon plus ou moins claire, différents niveaux entre lesquels elle tente d'établir une convergence ; selon la discipline ou les principes organisateurs qui président à la recherche, on traversera l'œuvre pour rejoindre un lieu extérieur, voire étranger, à elle, auquel elle n'est qu'une voie d'accès, ou bien l'on mobilisera toutes les données contextuelles, préalablement reconstruites, pour servir la compréhension de l'œuvre elle-même : cercle herméneutique bien connu, où le *document* et le *monument* s'autodéfinissent.

Le choix d'une perspective poétique n'implique pas non plus le

2. On aura un aperçu de ces problèmes en consultant : G. Devoto, *Studi Etruschi*, 14, 1940, p. 275 sq. ; R. Lucot, *Vertumne et Mécène*, dans *Pallas*, 1, 1953, p. 70 sq. ; J. Dee, *Prop.*, IV, 2 : *Callimachus romanus at work*, dans *A. J. Ph.*, 95, 1974 ; E. C. Marquis, *Vertumnus in Prop. IV*, 2, dans *Hermes*, 102, 1974, p. 491-500 ; T. A. Suits, *The Vertumnus Elegy of Propertius*, dans *T. A. Ph. A.*, 100, 1969 ; M. C. J. Putnam, *The Shrine of Vortumnus*, dans *A. J. A.*, 71, 1967. Des indications bibliographiques complémentaires seront données dans la suite de cette étude.

recours à des procédures identiques ni même l'unicité de la visée. Ainsi peut-on mettre l'accent sur l'écrivain, son milieu et sa conception de la création poétique ; c'est alors une visée psychologique et sociologique de la littérature qui est privilégiée. Ce peut être aussi l'œuvre elle-même que l'on place au centre du processus exégétique, en cernant les thèmes qu'elle véhicule, les propriétés discursives ou les procédures qui s'y donnent à lire ; l'explication structuraliste ou le commentaire philologique y donnent leur pleine mesure. Ce peut être enfin aux destinataires auxquels elle s'adresse que l'on s'intéresse, et donc à la fonction d'effet (*idéologique*[3]) de l'œuvre, à ce qu'elle engage comme réceptions et interprétations chaque fois particulières. Il s'agira donc tour à tour de privilégier une orientation rhétorique, voire psychologique, relative à la production de l'œuvre, une orientation sémiotique et sémantique relative à la signification des signes émis et aux lois qui structurent l'énoncé, une orientation pragmatique et herméneutique relative au rattachement de l'œuvre à un horizon d'attente et de réception.

La critique, dans son histoire, semble rythmée par ces changements d'orientation, recherchant derrière l'œuvre, soit l'homme, témoin de son temps, soit l'écrivain, fort de ses modèles et maître de sa technique, soit le public et le groupe social auxquels elle s'adresse et sur lesquels elle agit, soit le genre littéraire dont elle relève, dans son histoire et sa modernité ; tous ces programmes s'articulant plus ou moins précisément avec le texte même, considéré comme le champ d'application, de réalisation et de manifestation des structures formelles et sémantiques où se construisent et s'élaborent les relations complexes du sens et de la signification. L'historien part des textes, perçus comme documents, qu'il rattache aux autres documents archéologiques, épigraphiques...) pour retrouver la *structure vide*[4] qui les supporte tous en leur conférant un sens ; le philologue, au contraire, cherche dans le texte la *structure pleine* qui actualise, dans l'unicité de son parcours, l'ensemble des déterminations hétérogènes, préexistantes ou coexistantes.

La démarche philologique, du reste, qu'elle opère au niveau externe de la critique ou interne de l'exégèse, ne peut espérer trouver dans ses propres résultats une validation suffisante, et l'espoir qu'elle peut avoir d'expliquer le texte par le texte reste utopique. P. Vidal-Naquet semble avoir raison quand il rejette aussi bien le « texte pur que le social pur » et qu'il inclut dans le texte à la fois « son environnement

3. Ce terme est employé dans le sens que lui donne P. Ricœur dans *Temps et récit*, Seuil, 1983, p. 234, note 1.

4. C'est-à-dire, par exemple, le discours historique en ce qu'il distribue, organise et interprète les *faits*.

propre, comme l'environnement institutionnel, culturel et idéologique de son époque et la tradition elle-même dans son historicité »[5].

Cependant, ce va-et-vient incessant du texte au hors-texte (fait des autres textes, des pratiques sociales, des circonstances historiques, des *realia*...) engendre autant d'apories qu'il en résout et ce phénomène explique largement l'auto-prolifération de la critique. Pour rompre, partiellement au moins, cette circularité, il y a une voie, encore peu exploitée, qui permet de poser le problème de notre rapport à l'œuvre littéraire (c'est-à-dire ce que nous reconnaissons comme telle) sur de nouvelles bases : c'est celle qui consiste à envisager le texte littéraire selon les plans successifs du contenu et du contenant, ce dernier se révélant être le thème privilégié et l'intentionnalité ultime du premier, et à s'intéresser aussi à l'œuvre en tant qu'elle manifeste, dans son énoncé même, le rapport que l'écrivain entretient avec sa pratique ; que fait l'écrivain quand il écrit, quelle conception de l'écriture poétique et de la poésie exprime-t-il dans son œuvre, sont autant de questions que ces textes nous invitent à formuler.

Une telle perspective conduit donc à admettre que l'œuvre littéraire exprime simultanément une pratique poétique et une réflexion sur cette dernière ; dans les termes de la critique moderne on dirait qu'il y a dans toute œuvre des faits relevant à la fois de la *textualité* et de la *métatextualité*, c'est-à-dire de la création poétique et de l'art poétique ; art poétique en acte, en quelque sorte.

Une première remarque tout d'abord ; si l'on excepte le texte fondateur d'Aristote, qui, du reste, malgré ce qu'on en dit parfois, n'est pas un traité de théorie poétique, au sens moderne du mot, l'Antiquité classique n'a pas constitué de tradition relative à une réflexion autonome sur l'objet littérature[6], si ce n'est — relativement — en rhétorique : quelques proèmes et préfaces, souvent conventionnels et bien décevants pour les questions que nous nous posons, n'envisagent, de toute façon, l'art poétique que sous l'angle technique et concret des conseils pratiques adressés à des débutants ; ainsi, pour l'époque qui nous concerne, la fameuse *Lettre aux Pisons* d'Horace. Mais, cela est bien connu, les écrivains ne sont pas pour autant silencieux sur leurs conceptions : c'est dans leurs œuvres certes qu'ils se sont exprimés, (souvent très largement, selon des techniques qui vont de l'allusion délicate à l'aveu explicite et presque commenté), mais c'est surtout *par* elles, comme nous voudrions le montrer à partir de l'exemple de Properce qui, pour être exemplaire, n'est pas pour autant isolé[7].

5. *Le Chasseur noir*, Avant-propos, p. 15.

6. Ce concept, d'ailleurs très moderne, est ignoré des anciens dans le sens que nous lui donnons ; nous l'employons ici par commodité.

7. Voir sur ce point les *Études sur Properce* de J.-P. Boucher et particulièrement son analyse de III, 3, p. 174 sq.

Les recherches sémiotiques actuelles insistent sur une notion qui peut être d'une grande utilité dans cette perspective ; c'est celle que M. RIFFATERRE désigne sous le nom de *signifiance* et qu'il définit comme « l'unité formelle et sémantique du poème pris comme un tout » ; cette « signifiance, produite et régie par les propriétés mêmes du texte, tend à dépasser la signification que chaque unité sémantique, prise isolément, pourrait évoquer comme *mimèsis* du réel et fonctionne donc fondamentalement comme *sémiosis* »[8] ; ce qu'il paraphrase par ailleurs en ajoutant que la « référentialité effective n'est pas pertinente à la signifiance » mais que « l'illusion référentielle est la modalité de perception de cette signifiance[9] ».

Un tel point de vue tend à réduire singulièrement la pertinence d'un processus interprétatif fondé essentiellement sur le pouvoir qu'a l'œuvre de signifier, c'est-à-dire de désigner, de convoquer, voire de reproduire un réel quel qu'il soit. Le refus de céder à « l'illusion référentielle » n'exclut pas cependant la reconnaissance dans l'œuvre, au niveau des unités qui la composent, d'un certain nombre de déterminations hétérogènes (historiques, sociologiques, psychologiques...) et de projections en elle de fragments signifiants de réel : l'œuvre certes parle du monde et peut être aussi accessible à partir de lui. Il implique plutôt une démarche qui résiste à la sollicitation de la valeur documentaire des œuvres pour céder à la tentation contraire et complémentaire, si souvent exprimée de Kant à Foucault, de la considérer comme une sorte d'idéal d'autofondation, comme le symbole de ce qui est cause de soi. Une telle prise de position herméneutique ne saurait être exclusive, mais elle est nécessaire, ne serait-ce que parce qu'elle fait écho à la définition aristotélicienne selon laquelle l'œuvre est une construction téléologique qui s'élabore dans un espace clos, en offrant à l'esprit une forme de cohérence par ailleurs toujours utopique ; si donc l'œuvre est aussi une entité autonome, possédant *a priori* sa propre justification et produisant elle-même ses propres grilles de signification (et les catégories permettant de la penser), bref s'il faut lui reconnaître une autonomie et une valeur *sui-référentielle*, il nous

8. Cf. *Le tissu du texte*, dans *Poétique*, 34, 1978. Dans son livre *Sémantique de la poésie*, Seuil, 1983, p. 17, il dit nettement que c'est « le texte entier qui constitue l'unité de signifiance ».

9. Cf. *L'Illusion référentielle*, dans *Littérature et Réalité*, *Points*, 82 ; par « référentialité », l'auteur désigne la relation des mots aux choses et concepts sur lesquels ils informent : « référent dénote tout ce à quoi nous pouvons penser ou faire allusion » ; *ibid.*, p. 92. Il est nécessaire, à ce propos, d'évoquer la très utile étude que P. GRIMAL a consacrée à cette élégie dans son article intitulé : *Les intentions de Properce et la composition du livre IV des Élégies*, dans *Latomus*, 11, 1952 ; celui-ci argumente de façon convaincante en faveur de la thèse qui relie les choix de Properce à un « ancrage topographique » et historique fondé sur « l'actualité de la chronique urbaine », à un moment où sont entrepris de grands travaux de restauration et d'agrandissement sur le forum. Ce sont de tels indices qui, selon nous, ont un *effet de réel* propre à rattacher le texte à son cadre socio-historique propre, mais c'est justement par eux que le poème construit aussi son ambiguïté.

faut interroger aussi la dimension monumentale qu'elle nous propose.

Il nous semble retrouver, dans ces prémisses, comme un écho au programme que s'est donné P. VEYNE dans son ouvrage sur l'*Élégie érotique romaine*[10] ; parlant de l'irréalité de l'élégie et de son refus à parler de la vérité, soutenant que ses textes sont équivoques, « loin d'être miroir(s) de la réalité », et que l'écriture poétique « se suffit puisqu'elle n'exprime rien... », il réaffirme le postulat herméneutique de l'autonomie de l'œuvre ; « sa poésie (celle de Callimaque[11]), ajoute-t-il, ne se propose pas de noter des émotions pour les rendre communicatives, mais de les transformer en œuvres autonomes ». L'élégie (érotique) « qui transforme la réalité en objet d'art ne vise qu'un effet d'ordre esthétique : l'élégie fait appel aux choses pour un effet, ne cherche pas à les changer, et c'est pourquoi nous parlerons de sémiotique, plutôt que de sociologie ou d'idéologie de l'élégie. » C'est cette voie que nous avons également adoptée, en choisissant l'espace textuel propertien que P. VEYNE a partiellement laissé de côté, et que la tradition, malgré les mises en garde[12], a désigné sous le nom d'*Élégies nationales* ou *romaines*, en un des textes qui ont souvent dérouté la critique par l'insignifiance de son objet : l'élégie IV, 2 à Vertumne.

Il va de soi qu'il n'est pas question ici de réfuter ni même de minimiser l'importance de la *fonction référentielle* de tout acte de langage, fût-il poétique ; il est tout à fait sûr, comme le rappelle P. VEYNE, qu'il est toujours possible d'interpréter le texte littéralement et que cette signification littérale peut toujours se présenter comme indépendante[13]. Il s'agit plutôt de nous interroger sur la possibilité d'un approfondissement ou d'un déplacement de l'interprétation vers la *fonction poétique*[14] ; or, à quelques exceptions près[15], il faut remarquer que peu d'attention a été accordée au poème lui-même en tant qu'il forme une unité formelle et sémantique et en tant qu'il participe à un projet poétique dont les termes s'expriment dans la substance même, narrative et discursive, du poème, soit explicitement, soit métaphoriquement. A ce titre, il conviendrait de dire que ce dont cette poésie parle, par-delà ses thèmes et procédés obligés, c'est d'elle-même, c'est-à-dire de sa propre figuration[16]. Maintenant, attaquons les distiques !

10. *L'Élégie érotique romaine*, Seuil, 1983 ; cf. particulièrement les p. 28, 31, 39...

11. Il va de soi que nous considérons cette définition comme pertinente pour Properce, le *Callimachus romanus*.

12. Cf. J.-P. BOUCHER, *op. cit.*, p. 142.

13. P. VEYNE, *op. cit.*, p. 28.

14. Les expressions « *fonction référentielle* » et « *fonction poétique* » sont bien entendu employées dans le sens que leur a donné R. JAKOBSON (*Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, chap. XI).

15. Nous attirons tout particulièrement l'attention sur la remarquable étude que G. DUMÉZIL a menée dans *Vertumne et Mamurius*, dans *Latomus*, 10, 1951, p. 289-302.

16. Une excellente analyse de ce problème a été faite par L. JENNY, dans son article *Poétique et représentation*, dans *Poétique*, 58, 1984.

I. — L'ÉLÉGIE AMBIGUË.

L'*Élégie de Vertumne* occupe une position bien particulière dans le livre IV. Elle suit immédiatement l'élégie programme IV, 1 dans laquelle la dimension réflexive et informative (*métapoétique*) sur l'art poétique propertien coexiste avec la dimension purement créative et démonstrative (*poétique*). Cette alternance est en effet marquée sur deux plans : celui de la substance, des thèmes notamment, où le poète chante tour à tour, sur un mode noble, les origines de Rome, et, sur un mode plus léger, par la bouche d'Horus, les tourments de la vie amoureuse ; celui du projet exprimé, ensuite, où le poète par une *recusatio* typiquement callimachéenne[17] rejette la tentation épique (vers 58-61) tout en persévérant dans son désir de chanter *sacra diesque* (...) *et cognomina prisca locorum*, carrière propice pour son cheval écumant (v. 69-70), désir qu'Horus combat d'ailleurs en lui rappelant la voie que lui a réservée Apollon (v. 133 sqq.). Ce jeu complexe de dénégations n'est pas sans précédent : il forme même un *topos* bien connu de la poésie nouvelle et apparaît aussi bien chez Virgile (*Buc.*, VI, 3-5) que chez Horace (*Sat.*, I, 10, 31-35) ou Ovide (*Am.*, 1, 1-6 ; 14, 35-36 ; *A.A.*, II, 493-497 et 509-510...), ainsi que l'a fort bien montré J.-P. BOUCHER. On a pu voir dans cette *recusatio* l'expression réelle de l'influence, et donc du goût (bien traditionnel au demeurant), des « stimulateurs » (Mécène et Auguste) poussant leurs protégés à sortir, contre leur gré, des voies étroites du lyrisme pour chanter les thèmes habituels de l'épopée, en des poèmes « vastes comme la mer » ; cette vision pragmatique, pour possible qu'elle soit, ne semble pas déterminante — et le moins que l'on puisse dire, c'est qu'Auguste et Mécène n'ont pas eu beaucoup de succès. Il semble au contraire utile de remarquer que ces dénégations font partie du jeu poétique : le poète joue, en effet, sur la possibilité de chanter, dans un cadre lyrique, ce qui est d'ordinaire le propre de l'épopée, et, derrière le texte de Properce, ce qui s'exprime une nouvelle fois, c'est le modèle callimachéen de l'*Invective aux Telchines* et de l'*Hymne à Apollon*[18]. Cette pratique de la *sphragis* et de l'introduction, à l'intérieur du poème, de considérations sur l'art poétique renvoie pour l'essentiel, en effet, à une querelle

17. Cf. aussi *Él.*, II, 1 ; II, 43 ; III, 1 ; III, 9 ; IV, 6 ; outre les *Études* de J.-P. BOUCHER, on peut lire aussi J.-P. SULLIVAN, *Propertius, C. U. P.*, 1976, p. 107 sq. On trouvera des éléments d'analyse comparables dans l'article de T. K. HUBBARD, *The Structure and Programmatic Intent of Horace's First Satire*, dans *Latomus*, 40, 2, 1981, p. 305-321.

18. Sur la *sphragis* et la querelle littéraire épopée-poésie nouvelle, on lira, outre les travaux classiques de WIMMEL (*Kallimachos in Rom...*, p. 222-225) et de ERBSE (*Hermes*, 83, 1955, p. 424-428), l'analyse et le commentaire bibliographique que donne C. MEILLIER dans son livre *Callimaque et son temps*, Lille, 1979, p. 91-95.

littéraire sans doute plus symbolique et plus feinte que réelle et active, même s'il est difficile de nier que l'épopée reste un genre poétique éminent, voire idéal ; la poésie nouvelle, dès lors qu'elle choisit comme modèles préférentiels les œuvres de Théocrite, Philétas, Callimaque — pour ne parler que des alexandrins — en récupère la substance poétique tout entière jusque dans ce qui en était le plus daté et le plus circonstanciel, à savoir les arguments mobilisés par celle-ci pour se justifier face aux attaques des tenants de la tradition ; il est donc difficile d'imaginer que la querelle épopée-poésie nouvelle ait constitué un débat ardent, dans l'actualité de la production poétique à Rome, à la fin du Ier siècle a. C., et il faut plutôt y voir un jeu littéraire codé qui concerne la poésie nouvelle, sa définition et son champ d'application. Et, si l'on peut dire avec Iouri LOTMAN[19] « qu'en poésie, ce qui est réfuté ou démenti n'en subsiste pas moins », chez Properce, comme chez les autres, la substance empruntée (la poésie épique) s'y trouve transformée voire métamorphosée par une (ré)écriture qui revendique ses droits et qui, par une sorte de mise à distance de son objet, conduit à une réévaluation de la création poétique elle-même. La *recusatio* est donc un élément constitutif de l'écriture propertienne, s'intègre profondément à son message poétique, et nous ne pouvons que souscrire à la suggestion de SULLIVAN : « It is part of my thesis that the recusatio is an integral part of Propertius' poetry and is used by him in more subtle and persuasive ways than by any another contemporary poet... With Propertius, it becomes a whole new genre that simultaneously displays his poetic abilities, rejects Augustan pressures (?), and defines the true nature of his art »[20].

Du reste, il faut bien avouer que la question est singulièrement embrouillée, peut-être volontairement par Properce lui-même : alors que, dans les trois premiers livres de ses *Élégies*, le poète réaffirme à plusieurs reprises son impuissance à chanter « les rois et les combats » (pour reprendre un raccourci virgilien), bref à faire de l'épopée, en refusant cette dernière il ne cesse pas pour autant de la pasticher ; cependant ce renoncement est suivi d'effets réels puisque ce qu'il écrit, prosodiquement et métriquement, n'est pas de l'épopée[21]. Il faut prendre en considération, enfin, le fait qu'après un nouveau pastiche particulièrement long de l'épopée, la nouvelle *recusatio* qui interrompt son envol aux vers 58-64 de la première élégie du livre IV se trouve immédiatement nuancée par le projet de réaliser un *opus*

19. *La structure du texte poétique*, Gallimard, 1973 (cité par P. VEYNE, *op. cit.*, p. 231).

20. SULLIVAN, *op. cit.*, p. 123-124.

21. P. VEYNE, dans *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, 1971, p. 94, rappelle l'importance de la métrique dans la distinction des genres poétiques et tire, pour l'élégie, la conclusion suivante : « L'élégie était donc toute poésie écrite dans le rythme élégiaque, qu'elle traitât de deuil, d'amour, de politique, de religion, d'histoire ou de philosophie ».

à la gloire de Rome, projet dont on ne peut nier qu'il relève de la poésie haute, malgré sa brièveté (vers 65-70). Il semblerait donc bien que Properce souligne l'absence de contradiction entre le choix du genre élégiaque et l'espoir qu'il se donne de dresser un monument glorieux et vénérable ; ainsi définie, la pratique élégiaque se trouve promue au rang de l'idéal poétique, puisqu'elle peut assurer dans la perfection d'un *opus* unique la polyvalence des thèmes et des tons [22].

Pour préciser la conception de l'élégie que Properce prétend inaugurer, il faut tenir compte néanmoins de la seconde partie de cette première élégie et apprécier l'effet de cette *retractatio* assez originale qui est confiée à un tiers, l'astrologue Horus ; c'est elle, en effet, qui contient cette définition énigmatique — *fallax opus* —, importante pour la suite de notre propos, car elle nous paraît devoir éclairer l'intention de Properce dans l'élégie à Vertumne qui en est, réciproquement, l'illustration et l'explicitation.

Ce texte pose de redoutables difficultés et le débat à son sujet est loin d'être clos : sans entrer dans le détail des positions qui occupent la presque totalité du champ des possibilités logiques, disons qu'il se résume, comme souvent, à une opposition entre les anti-unitaristes (partisans de l'alternance) et les unitaristes, lesquels s'opposent en deux groupes, les uns considérant Horus comme un charlatan et la *retractatio* comme feinte, les autres le considérant comme un double masqué mais véridique du poète dont la *retractatio* serait donc réelle [23]. La mise au point à laquelle se livre M. von Albrecht dans une étude récente permet de réorienter notre réflexion [24]. Son argumentation, reposant sur une comparaison précise des deux parties de cette élégie, tend à prouver que « malgré sa présentation antithétique et dialectique des deux aspects, le livre IV n'est pas hétérogène mais dépend d'une idée poétique unitaire », l'art fin et court de Callimaque. M. von Albrecht montre également que ce procédé n'est pas nouveau chez Properce et qu'on le rencontre, en sens inverse, dans les deux dernières élégies du livre III ; il y a bien, par-delà leur opposition, complémentarité entre les deux programmes de Properce. Ce point de vue nous conduit à constater que l'élégie propertienne, autant dans sa théorie (l'intention de Properce et la *retractatio* d'Horus) que dans sa pratique (le discours de Properce sur Rome et celui d'Horus

22. Il faut remarquer que ce programme de Properce accomplit le souhait qu'il formulait en III, 9, 47 sq., où on a pu voir l'annonce du livre IV.

23. On trouvera une bonne description de ce débat chez Fedeli (*Properzio, Élegie IV*, Bari, 1965) ; celui-ci est d'ailleurs convaincu qu'Horus est un charlatan, que ses objections sont insensées et que Properce maintient contre ses détracteurs son projet d'une poésie étiologique. Contre lui, Sullivan (*Propertius*, C. U. P., 1976) soutient que Properce se dérobe aux incitations pressantes d'Auguste et de Mécène et que le « véritable cœur du poème est encore la poésie amoureuse ».

24. *Properzio poeta augusteo*, dans *Coll. Prop. Tert.*, Assise, 1983, p. 59 à 73.

sur Properce), se présente comme un espace de contradictions et de dissonances où s'affrontent des réalités et des impératifs contraires (la paix et la guerre, l'indépendance et l'engagement, le passé et le présent...) que l'opposition étiologie/amour ne fait que figurer[25]. Il faut ajouter aussi un fait qui va dans le sens de l'hypothèse que nous avons proposée : la revendication du modèle callimachéen a comme caractéristique majeure d'intégrer la réflexion poétique au sein même de l'activité poétique ; à la différence de ce qui se passe dans l'épopée, avec Callimaque, l'art poétique, intégré intimement à la création poétique, devient lui-même sujet de la poésie, thème obligé de cette dernière, comme si parler de la poésie, de ses exigences et de ses contradictions, était l'une des manifestations les plus élaborées de l'art du poète qui, en réfléchissant sa pratique, lui confère une légitimité et une dignité nouvelles. Cette dimension spéculaire de la poésie augmente l'effet de distanciation propre à toute poésie — le monde du poème est un monde de fiction — d'une distanciation interne, de la poésie par rapport à elle-même — le sujet de la poésie, c'est le poète qui parle de la poésie. — C'est en mettant en scène Apollon, les Muses, ou tout autre intervenant, même cocasse[26], que le poète figure concrètement ce décentrement ; le rôle de ces figures, pour conventionnel qu'il soit, contribue à présenter la création poétique comme un exercice purement verbal où le langage se prend lui-même comme fin, comme fin problématique. Cet aspect est particulièrement sensible dans le cas de la conception propertienne de l'élégie où, de fait, dans la réalité de la production, celle-ci se montre et se définit comme un lieu poétique instable, installé au cœur de contradictions actives, dont les tensions internes ne sont résolues que par leur énoncé. Le discours d'Horus est une élégie au même titre que celui de Properce sur Rome et la *recusatio* l'est autant que l'ébauche d'élégie érotique qui clôt le poème ; ce qui revient à dire que c'est en se figurant comme contradictoire, en se reniant tout en s'affichant, que l'élégie se définit, ne résolvant toutes ses tensions constitutives que dans la réalité achevée de l'*opus*.

Le jeu des dissensions propre à l'élégie propertienne repose ici sur une série d'oppositions tout à fait significatives. L'interdiction d'Apollon — *et uetat insano uerba tonare foro* (v. 134) — ne se comprend bien que si on la met en rapport avec les premiers vers où justement Properce se met en scène dans ce lieu chargé d'histoire et qui reste hautement symbolique du pouvoir romain, ainsi qu'en témoignent les travaux d'agrandissement entrepris par Auguste ; et dans un certain sens,

25. M. VON ALBRECHT (*art. cit.*) souligne que l'opposition étiologie/*seruitium amoris* double l'opposition de la première partie entre la Rome actuelle et la Rome primitive et que cette opposition présent/passé est approfondie par celle entre Rome et Troie.

26. Cf. la magicienne Canidia dans Horace, *Epod.*, XVII.

mais dans un certain sens seulement, par son discours Properce *uerba tonat foro*. En second lieu, on peut constater que, de tous les dieux mentionnés par Properce, Apollon Naval, Vénus, Jupiter, Mars et Bacchus, seuls Apollon et Vénus subsistent explicitement, mais nantis d'une nouvelle fonction ; quant à Bacchus, il n'en est plus question. Enfin, à la prétention de Properce de chanter *sacra diesque... et cognomina prisca locorum*, qu'Horus qualifie d'imprudence à « dire les destins », s'oppose son invitation à « forger des élégies, œuvre trompeuse ».

Une convergence entre ces trois oppositions apparaît clairement. L'exclusion du forum pour le poète signifie précisément qu'il doit rester un poète, c'est-à-dire que ce lieu ne peut être un lieu d'engagement politique pour lui mais seulement un lieu que l'on chante, qui permet la naissance d'un chant. Quant aux divinités qui doivent protéger Properce, divinités ambiguës puisque ce sont les mêmes qui ont permis le triomphe d'Auguste (vers 3 et 46), leur rôle est différent. Si Vénus semble continuer à régler les combats de l'amour, les victoires qu'elle accorde et le triomphe qu'elle assure reviennent au poète et non à l'amoureux toujours déçu : l'épreuve qu'elle lui soumet et dont il triomphe en remportant la palme (vers 139), c'est celle du travail poétique qui apporte la gloire au poète. Apollon, de son côté, a déposé les armes et n'intervient que pour « dicter des chants » ; ce changement de plan, du politique au poétique, qui coïncide avec un changement de fonction du dieu, est d'ailleurs clairement explicité par Properce dans une élégie étiologique, la 6e de ce livre, au temple d'Apollon Palatin :

> *Bella satis cecini; citharam iam poscit Apollo*
> *uictor et ad placidos exuit arma choros* (v. 69-70).

C'est après avoir vaincu, c'est parce que la paix est assurée que le dieu prend sa cithare et que désormais règne la seule poésie avec ses « chœurs paisibles ». Mais il convient aussi de remarquer, dans cette même élégie, la célébration par Properce de l'association de Bacchus et d'Apollon :

> *Bacche, soles Phoebo fertilis esse tuo* (v. 76).

Or cette association entre les deux divinités de la poésie qui indique clairement la nécessité de leur complémentarité, l'une représentant le dieu du délire inspiré, l'autre le dieu callimachéen de la maîtrise technique et du savoir-faire, n'est absolument pas réfutée en *IV*, 1, ce qui semble bien indiquer que, pour Properce, la liberté totale dont jouit l'*ingenium* quant au choix de ses thèmes et de ses sources n'a d'autre contrôle à subir et d'autre exigence à satisfaire que ceux de l'*ars* d'Apollon, c'est-à-dire de l'art poétique callimachéen. Si Mars et Jupiter sont exclus de ce cercle, c'est qu'en représentant la guerre

et l'exercice du pouvoir, et donc l'histoire, ils restent résolument en dehors du monde de la poésie ; Bacchus, Apollon et Vénus, au contraire, par-delà leurs oppositions apparentes, collaborent dans l'élaboration de l'élégie, et c'est par eux que Properce figure sa définition du genre.

Pour en terminer avec cette définition, il reste néanmoins à tenter d'expliquer ce que Properce entend par *opus fallax*. On a généralement interprété cette expression comme une qualification de l'élégie érotique [27] et déduit de là qu'Horus la proposait comme le seul programme poétique permis à Properce. Il convient pourtant, pour la comprendre, de la réintroduire dans son contexte. S'il est vrai que *fallax* est doublé au vers 146 par *fallere* dans une perspective assurément érotique, cela n'implique pas que l'élégie doive être exclusivement érotique mais plutôt, comme nous le verrons, que l'élégie érotique représente, par le type de rapport au réel qu'elle suppose, le paradigme idéal de l'écriture poétique, celui par lequel s'objective le mieux sa fonction ludique. Il faut, dès lors, prendre en compte un autre fait : Horus en demandant à Properce de *fingere elegos*, *fallax opus* vise la mission que, selon lui, Properce se destinait, c'est-à-dire *dicere fata*. Or nous retrouvons dans cette opposition un thème bien connu de la poésie antique depuis Hésiode, que la poésie est toujours fiction, *fabula* comme dit Quintilien (qui, dans *Inst. Or.*, II, 4, 2, l'oppose à l'*argumentum* et à l'*historia*). La mission du poète n'est pas de dire le destin mais d'inventer et de forger des poèmes ; la nouvelle opposition que Properce nous propose, et qui subsume toutes les autres, concerne donc la véridiction, telle qu'à la vérité (*fides*) de l'épopée et de l'histoire (*hactenus historiae*) fasse contraste le mensonge, la tromperie de l'élégie [28]. Celle-ci réfute par définition toute visée pragmatique, toute efficacité concrète, jouant avec la fonction référentielle, fictivement, pour se constituer en œuvre autonome. C'est le poème seul qui est le camp du poète (*castra*) et c'est dans ce camp clos que s'obtiennent ses victoires, les poèmes que les autres en foule imiteront (vers 136). Rien ne rattache le poète élégiaque à la réalité ; sa poésie est proprement irréelle même quand elle dit la souffrance et la déception amoureuses, et l'opus est *fallax* car il ne fait que jouer et se jouer des choses, être une chose et son contraire, dans la sphère de l'illusion créatrice. Ainsi le discours d'Horus a moins pour but d'opposer deux dimensions contradictoires au sein de l'élégie, l'étiologie et l'amour,

27. J.-P. Boucher dit en effet que le vers 135 « indique la volonté du poète de rester élégiaque et la place des éléments érotiques dans ce dernier livre », et Butler-Barber (p. 232) paraphrasent *fallax* par « full of lovers' guile and of the Art of love ». Lachmann comprend *fallax* comme « *quod in fraudibus et fallaciis versatur* » et Rothstein comme décevante : « fallax ist diese Dichtung, weil sie... dem Dichter trotz aller glänzenden äusseren Erfolge doch nicht das bringt, was er durch sie erreichen will, den ruhigen Genuss seiner Liebe ».

28. On comprend alors le jeu auquel Ovide se livre quand, au début de l'*Ars amatoria* (I, 30), il affirme : *uera canam*.

que de la définir comme un discours nécessairement non véridique, non engagé, jeu verbal et activité désintéressée.

Il n'est donc pas question dans ce programme de récuser une quelconque source d'inspiration ou un quelconque sujet, fût-il historique ou épique (ce que les faits démentent d'ailleurs). Il s'agit bien plutôt de renvoyer la poésie nouvelle à ce qu'elle doit toujours être, création, invention et illusion, et d'interdire qu'elle devienne langage vrai, mobilisateur et qu'elle s'inscrive, comme l'épopée peut-être, dans le système des valeurs et des contraintes de la vie sociale et politique. Un tombeau, un temple, un bois, une inscription sont autant d'occasions [29] pour que se mette en branle l'imagination créatrice du poète et l'œuvre qu'il crée est un monument glorieux, non par ce qu'elle dit mais par ce qu'elle est, une œuvre d'art. Ce qui compte, en effet, est cette aptitude qu'a le poète à forger des *fabulae*, à convertir en langage poétique toute expérience de vie ; ainsi le récit de la Rome primitive n'est-il pour Properce qu'une histoire qu'il chante, alors qu'Horus la dit, le réintègre dans l'Histoire et l'ordre du monde. En chantant Rome, Properce ne sort pas du rôle assigné au poète s'il ne produit qu'un *opus fallax* qui invite à dépasser l'expérience dont il témoigne par l'objet qu'il manifeste. La conséquence d'un tel point de vue rappelle une suggestion de P. VEYNE [30] : dire que l'élégie est trompeuse pourrait bien vouloir dire que le mensonge est au cœur de sa définition, que le mensonge, expression contradictoire d'un être et d'un paraître, est constitutif de l'espace poétique qu'elle fonde ; en d'autres termes, ainsi qualifiée, l'élégie se présenterait elle-même comme une figure de l'ambiguïté où s'exprimerait le jeu des dissensions et des contradictions de la pratique propertienne.

Ainsi, la conception de l'élégie que Properce affiche, tout en la pratiquant, se résume essentiellement à un art de l'ambiguïté : ambiguïté des thèmes, ambiguïté de l'écriture, ambiguïté aussi du ton. A cet égard, nous ne pouvons que souscrire à cette observation de SULLIVAN : « In the construction of such poems the technique to be used was to be non linear, oblique, and learnedly allusive... the most important ingredient in Callimachean *leptotes* (...) is a distancing, an irony verging on humour, which Propertius was slowly to develop in his own poetry » [31]. Ironie, sans aucun doute, mais dans le sens que lui donne BARTHES de « constat de dualité », l'écrivain se mettant à distance de sa propre pratique pour l'éprouver ; ironie « qui n'est rien

29. La plupart des élégies étiologiques semblent naître de la vue d'une inscription (*Saluo grata puella uiro*, pour IV, 3), d'une épitaphe sur la tombe de Cynthie (IV, 7, 85-86) ou de tombeaux (IV, 6, celui de la maquerelle, et IV, 11, celui de Cornelia)...

30. P. VEYNE, *op. cit.*, p. 37-38. Properce emploie dix fois l'adjectif *fallax* dans ses *Élégies* dont quatre fois au livre IV. Notons que l'idée de mensonge est renforcée par *finge* : invente, imagine une fiction...

31. SULLIVAN, *op. cit.*

d'autre que la question posée au langage par le langage »[32]. *Obliquité* aussi, qui, selon RIFFATERRE[33], est le fondement de l'écriture poétique, car « un poème nous dit une chose et en signifie une autre », refusant ce que par ailleurs il mobilise, affichant et occultant son propos, l'affichant en l'occultant, pourrions-nous dire.

II. — L'ÉLÉGIE DE VERTUMNE

1) *L'opus de Mamurius.*

C'est dans une telle perspective que nous allons aborder maintenant l'élégie IV, 2 où, précisément, apparaît un autre *opus*. En choisissant de faire parler la statue de Vertumne située sur le *Vicus Tuscus*, Properce réalise effectivement son programme qui était de chanter *cognomina prisca locorum* mais il poursuit également son projet d'être un *Callimachus Romanus*. Il serait d'ailleurs plus exact de dire qu'en réalisant l'un il réalise l'autre : c'est en effet un procédé callimachéen de confier une longue harangue à une statue[34] qui interpelle les passants[35] et leur raconte l'histoire de son nom et de son origine. Par cette mise en scène de l'énonciation, c'est un effet de dédoublement que vise Properce ; il y a un narrateur, Vertumne, qui révèle aux passants son origine, en un récit nécessairement véridique, et il y a Properce, l'auteur d'une élégie. Si l'on ajoute que cette statue qui parle est le produit de l'art de Mamurius, qu'elle est en elle-même un langage, c'est à l'écoute d'une véritable polyphonie que nous sommes conviés et dont nous devrons apprécier la signification.

Ce poème étiologique, le premier d'une série de quatre, joue sur le procédé de l'étymologie qui, après l'exercice qu'en fait Platon dans

32. BARTHES, *Critique et vérité*, Seuil, 1966, p. 74.

33. Dans la page liminaire de son livre *Sémiotique de la poésie*, RIFFATERRE formule une proposition qui lui semble caractériser la spécificité de la poésie : « ... la poésie exprime les concepts de manière oblique. Bref, un poème nous dit une chose et en signifie une autre ». Observant ensuite que « l'obliquité sémantique peut être produite de trois façons distinctes : par déplacement, distorsion ou création du sens... » (ces trois signes d'obliquité menacent la représentation littéraire de la réalité ou *mimésis*), Riffaterre appelle *signifiance* « l'unité formelle et sémantique qui contient tous les indices d'obliquité ».

34. Cf. PFEIFFER, *Frgs* 100, 101, 197 (la statue d'Hermès Perpheraios), 199 (Hermès parlant de son origine tyrrhénienne), *Aitia*, *frg.* PF. 114. Voir BOUCHER, *Études*, p. 196, et H. E. PILLINGER, *Some Callimachean Influences on Propertius' Book IV*, dans *H. S. C. P.*, 73, 1969.

35. Le *uiator* auquel s'adresse Vertumne n'est pas sans rappeler l'*hospes* auquel Properce présentait Rome au premier vers de IV, 1 ; l'identité du procédé suggère (et la suite de cette analyse précise ce point de vue), par-delà l'unicité possible du destinataire des discours, une étroite proximité entre Properce et Vertumne que renforce d'ailleurs l'utilisation commune de la première personne ; c'est un peu comme si Properce s'était tout à coup masqué. Il n'est pas inutile de remarquer, par ailleurs, que le discours de Vertumne présente de réelles ressemblances avec des arétalogies divines prononcées à la première personne (cf. V. LONGO, *Aretalogie nel mondo greco*, Genova, 1969) ; pour une analyse détaillée et une bibliographie complète, voir l'article de P. PINOTTI, *Properzio e Vertumno : Anticonformismo e restaurazione augustea*, dans *Colloquium Propertianum (Tertium)*, Assise, 1983.

le *Cratyle*[36], constitue une voie d'accès avérée de la vérité, se prêtant particulièrement bien à l'exploitation poétique ; Callimaque a largement illustré ce procédé dans l'*Iambe VII* (*Frg.*, 197, PFEIFFER) où la présentation du dieu est un catalogue narratif de ses propriétés inhérentes. La recherche du sens — et donc de la fonction — de Vertumne s'effectue au cours d'une anabase totale où la détermination de l'origine du nom (*index nominis*) est le moyen de retrouver les *signa paterna*, c'est-à-dire son lieu d'inscription originel ainsi que ses *aitia*[37] ; l'étymologie est l'instrument « véridique » de la révélation par une anamnèse qui reconduit au cœur et dans le germe de la réalité ; elle assure l'épiphanie de la vérité et de la plénitude du sens. Vertumne est ce que son nom signifie vraiment et la reconstruction étymologique accomplit le parcours sémantique et historique de la réponse à la question de l'identité, question qui figure au premier vers du poème et où il s'agit d'établir une relation satisfaisante entre l'unité profonde de l'être que représente la statue et la pluralité de ses manifestations accidentelles que révèle son discours.

Ce discours étymologique de la révélation du sens prend d'autre part un relief singulier si l'on tient compte du fait que c'est une statue, figée dans sa forme de bronze, qui parle, dont l'immobilité et la fixité sont précisément une représentation contradictoire de l'être exprimé et exhumé, tout en mobilité, fugacité, pluralité. C'est la statue qui, en parlant, révèle son sens secret, c'est elle qui réalise l'épiphanie de son propre mystère ; elle est une figure allégorique et emblématique dotée d'un sens et d'une fonction (que lui confère la *fama*, mais aussi la pratique cultuelle), et son discours a pour finalité de la hisser au rang de symbole actif permettant la reconduction à la signification vraie : ainsi l'allégorie du corps unique se métamorphose en représentation symbolique de la forme plurielle.

Il nous faut insister sur ce point qui pose un réel problème d'interprétation. Il semble bien en effet, d'après ce que dit la statue, que le passant peut constater lui-même cette aptitude de l'*opus* à la métamorphose grâce à l'art suprême de Mamurius. Des deux interprétations possibles, l'une, la plus courante, a été formulée par BUTLER et BARBER dans leur commentaire et l'autre suggérée par CAMPS dans son édition du livre IV des *Élégies* ; en effet, ou la statue comporte dans sa réali-

36. Il faut ajouter que la question de la valeur sémantique de l'étymologie et de son intérêt heuristique ont fait l'objet, à Rome même, et pas seulement dans les milieux « stoïcisants », d'un grand intérêt de la part des savants, comme on peut en avoir un aperçu notamment dans le *De Lingua Latina* de Varron (V, 1-3...) ; cf. J. COLLART, *Varron grammairien latin*, Paris, 1954, P. BOYANCÉ, *Étymologie et théologie chez Varron*, dans *R. É. L.*, 53, 1975, p. 99-115, et le livre plus général de M. BARATIN et F. DESBORDES, *L'analyse linguistique dans l'Antiquité classique*, I : *Les Théories*, Paris, 1981.

37. La correction de HOUSMAN que retiennent BUTLER-BARBER est non seulement inutile mais aussi fâcheuse car *regna* neutralise l'allusion callimachéenne bien soulignée par *signa*.

sation des traits et des caractéristiques qui la rendent apte à tous les *usus*, et, dans ce cas, l'art de Mamurius est d'avoir su tout exprimer par l'emploi d'attributs ou de signes adéquats ; ou bien, et c'est plus probable, sans être sûr, la statue n'est que le support sur lequel on opère des transformations ou des actualisations, en la couvrant de vêtements divers et en lui mettant en main différents objets. Le texte nous invite à comprendre en ce sens :

« **Indue** *me* ...**Cois...** v. 23
meque uirum **sumpta** *quis neget esse* **toga?** v. 24
Da falcem *et* **torto** *frontem mihi* **comprime faeno...** v. 25
corbis *et* **imposito** *pondere* ... v. 28
...*cum est* **imposta corona...** v. 29
Cinge *caput* **mitra** ... v. 31
...*si modo* **plectra dabis.** v. 32
Cassibus impositis *uenor* : *sed* **harundine sumpta...** v. 33
...*pisces* **calamo** *praedabor* ... v. 37
... *mundus* **demissis** *institor in* **tunicis** v. 38
pastor me (?) ad **baculum** *possum curuare...* v. 39
... **sirpiculis** *medio puluere* **ferre rosam.** v. 40
... hortorum in manibus dona *probata meis?* v. 42
(flos) **impositus** *fronti...* » v. 46

La statue semble bien suggérer que, si on la vêt de telle ou telle façon et si on lui met en main tel ou tel objet, elle devient apte à la représentation de quiconque, homme ou dieu. Est-ce une allusion de Properce à un rituel précis, chaque corps de métier rendant hommage à Vertumne à l'aide de symboles spécifiques [38]? C'est tout à fait possible, mais rien ne permet de l'affirmer malgré toute la séduction de l'hypothèse. En tout cas, qu'il s'agisse là d'une pratique rituelle bien réelle ou, au contraire, d'une fiction littéraire généralisant à tout le domaine du possible ce qui n'apparaît que très localisé dans le culte [39], que la statue soit une forme « pleine » par la multiplicité des attributs que l'artiste aurait représentés ou (plutôt) une forme « vide » propre à toutes les figurations et utilisations, ce qui s'exprime est toujours l'ambiguïté et l'équivocité. Avec une seule statue, un nombre quasi illimité de rites peuvent être réalisés, ce qui confirme la nature éminemment plurielle du dieu représenté et l'art suprême de Mamurius [40].

38. Il semblerait que Vertumne, un peu comme Janus, soit un dieu qui préside au produit du *labor*, dans un domaine de troisième fonction où domine l'aspect horticole ; il a, en tout cas, de profondes affinités avec ce qui relève de l'activité humaine, de la production à la commercialisation.

39. Le but de Vertumne est précisément de se définir comme dieu non de certaines transformations (*mendax fama*) mais bien de toutes (*cunctis figuris*).

40. Voir à ce sujet l'article déjà cité de G. Dumézil.

La statue est l'icône idéale par laquelle se réalise la mise en forme du sens, forme dont l'interprétation conduit en retour à une véritable gnose (simulée), et le discours de Vertumne est construit selon l'effet produit par le jeu du regard.

2) « *Je est un autre* » : *Vertumne et son identité.*

Le « programme d'identité » à l'élucidation duquel Vertumne nous convie s'effectue en deux temps. Un temps négatif, tout d'abord (v. 7 à 18), où sont rejetés deux étymologies forgées par la *fama*, la première dérivant Vertumne de *uertere* + *alumnus*

At postquam ille suis tantum concessit alumnis
Vertumnus uerso dicor ab amne deus.

la seconde de *uertere* + *annus*

seu quia uertentis fructum praecepimus anni,
Vertumni rursus credis id esse sacrum.

Or le déni clairement exprimé par Vertumne — *mendax fama noces* — semble ne devoir concerner qu'un fait précis : Vertumne, qui va se dire capable de toutes les transformations, ne condamne ces deux étymologies que parce qu'elles le réduisent à un seul aspect et à une seule légende. Ce qui est faux, ce n'est pas qu'il soit le dieu qui reçoit les prémices des productions naturelles ou qu'il soit intervenu dans le sauvetage des jumeaux, c'est qu'il ne soit que cela. En d'autres termes, le sens que lui confèrent ces étymologies et la fonction que lui attribue la *fama* ne sont faux que parce qu'ils mutilent sa définition ; le sens de son nom est le paradigme complet des sens de tous les prédicats composés avec *uertere* :

Opportuna mea est cunctis natura figuris.

Ce jeu entre la dénégation et l'assertion permet d'inscrire la contradiction au cœur même de la définition de Vertumne qui, dans la suite de son discours, se prétendra chaque fois une chose et son contraire, en tous les domaines où s'exercent les différents « programmes de son identité » :

— sur le plan humain : *puella* et/ou *uir* (23-24) [41],

— sur le plan social : moissonneur, soldat, vendangeur, chasseur, pêcheur, aurige, marchand, berger, jardinier,

— sur le plan de la surnature : Apollon et/ou Iacchos [42],

— sur le plan de la nature matérielle : le bois et/ou le bronze.

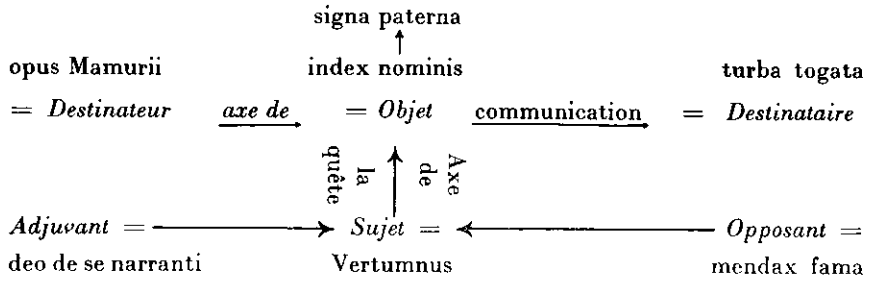
41. On relira avec profit l'analyse numérique à laquelle se livre P. GRIMAL dans ses *Notes sur Properce*, dans *R. É. L.*, 23, 1945, et particulièrement les p. 116 sq.

42. Il est intéressant de remarquer que le couple Apollon-Bacchus est précisément celui qui préside à l'élégie ; cf. notre analyse de IV, 1 et de IV, 6, *supra*.

De même il représente le passé (*tuli*, *eram*...) et/ou le futur (*furabor*, *praedabor*, *ibo*...)[43], l'ailleurs et/ou l'ici (l'Étrurie et Rome), la guerre et/ou la paix, mais surtout il est, par cette aptitude à la métamorphose universelle, la figure contradictoire de l'un et du multiple, de l'être et du paraître (*mea natura* **est/speciem** *furabor*), le principe même du changement ; et son moi, pour paraphraser une expression de T. A. Suits[44], est un « vrai complexe d'oppositions ».

Pour approfondir cette analyse, il est nécessaire désormais d'introduire une distinction d'ordre poétique et sémiotique selon laquelle il faut isoler, dans la manifestation textuelle, les plans de l'expression et du contenu[45].

Si l'on accepte de considérer qu'au niveau superficiel la statue de Vertumne nous révèle ce qu'il est par l'explication du sens de son nom, son discours réalise une véritable opération de donation de sens à laquelle correspondrait le modèle actantiel suivant[46] :



De plus, comme l'*actant* Vertumne, qui n'est au début qu'un nom propre, s'attribue, sous forme de prédicats, un nombre illimité de fonctions et/ou de qualifications, comme c'est à un savoir sur l'être que le peuple romain est convié, il convient, dans le cas qui nous occupe, de parler d'un modèle actantiel qualitatif.

Greimas (*Du sens*, p. 192) nous apporte à ce sujet la précision suivante : « Le jeu de la vérité et de la déception[47] s'appuie sur une catégorie grammaticale fondamentale, celle de l'être/vs/paraître

43. Il est à noter que le présent n'entre pas vraiment dans la définition de cette nature instable et transitoire.

44. T. A. Suits, *The Vertumnus Elegy of Propertius*, dans *T. A. Ph. A.*, 100, 1969.

45. Cf. Courtès, *Sémiotique narrative et discursive*, *H. U.*, 1976, p. 5 à 43.

46. A ce modèle il faudra adjoindre celui de l'énonciation où c'est Properce qui réalise une élégie pour ses lecteurs ; cf. *infra*.

47. Greimas, *ibid.*, parle des modes déceptif et véridique.

(qui constitue, on le sait, la première articulation sémantique des propositions attributives)... »[48].

Vertumne, dieu du transitoire et de la transition, figure complexe qui réalise son unité existentielle dans la pluralité de ses manifestations et de ses apparences, concentre en sa personne toutes les formes possibles de contrariété et de contradiction. En effet, son identité s'exprime à la fois par la relation de la vérité (il est ce qu'il paraît être), par celle du mensonge (il paraît ce qu'il n'est pas), par celle de la fausseté — qui reste implicite au niveau du texte — (il n'est pas ce qu'il ne paraît pas être), et par celle du secret — il s'agit ici justement d'une révélation — (il ne paraît pas être ce qu'il est vraiment).

Or cette relation de véridiction a pour point d'application privilégié la possibilité plusieurs fois répétée de la coexistence en lui de l'un et du multiple, « mystère » dont le discours accomplit la révélation et l'élucidation :

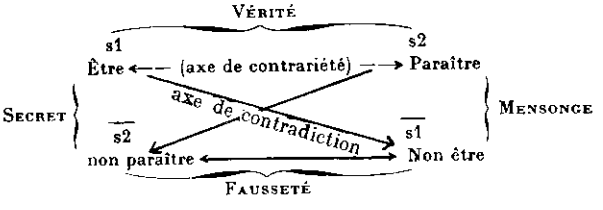
Qui(d) mirare meas **tot** *in* **uno** *corpore formas?* v. 1
... *opportuna* **mea** *est* **cuntis** *natura figuris;* v. 21
At mihi, quod formas **unus**[49] *uertebar in* **omnis**... v. 47
... *qui* **me tam docilis** *potuisti fundere in usus.* v. 63

L'importance fondamentale du thème est d'ailleurs renforcée par le dernier vers qui, par l'écho qu'il fait au premier, assure la circularité du poème :

Unum **opus** *est, operi* **non** *datur* **unus** *honos.*

De la même façon que précédemment, nous pouvons donc élaborer une seconde dichotomie : à l'un (*unus*) s'oppose le non-un (*non*

48. Ainsi la « *modélisation véridictoire* », dans le cadre de ce savoir sur l'être de Vertumne, repose sur l'opposition de la réalité et de l'apparence, qu'articule précisément le célèbre « *carré sémiotique* » :



49. Sans exclure résolument la traduction de *unus* par « seul », il nous semble plus juste de comprendre « tout en restant un », c'est-à-dire « tout en restant moi-même »; Vertumne n'est assurément pas le seul dieu capable de se métamorphoser (Protée...).

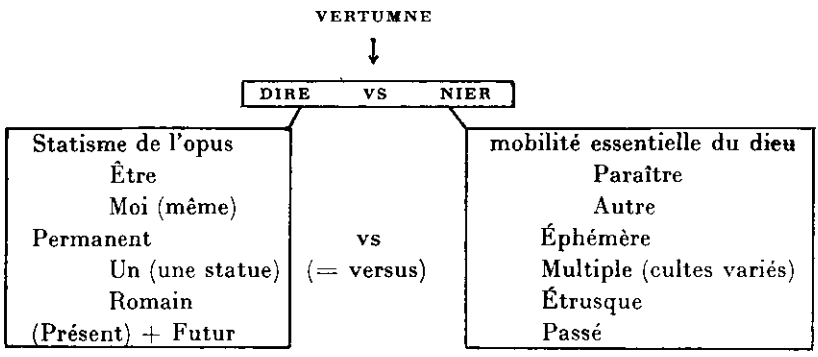
unus) et à son contraire, le multiple (*tot, tam docilis*) s'oppose le non multiple, c'est-à-dire ici la totalité (*cunctis*).

G. DUMÉZIL, dans l'article auquel nous faisions allusion plus haut, a remarquablement démontré le jeu poétique auquel Properce se livre dans cette élégie, la parodie du *Chant des Saliens*, et a proposé l'interprétation suivante, qui souligne bien l'importance qu'il faut accorder à l'opposition de l'un et du multiple : « L'œuvre, *opus*, dont Properce s'amuse à faire honneur à Mamurius, est, sur deux points importants, l'inverse exact de celle que la légende des *ancilia* lui attribue... En vue de préserver l'unique bouclier, l'ouvrier de Numa a dû en forger *plura*, onze faux, tous semblables, dit la tradition ; au contraire, dans l'élégie de Vertumne, l'*opus* est *unum* » ; et il en conclut que, si tous les boucliers n'ont « qu'une seule et même *figuram*..., qu'un seul *usum* », la statue de Vertumne, bien qu'elle soit unique, est propre à tous les *usus*. De fait, Vertumne est *unus* et *non unus* à la fois, et l'art du statuaire est d'avoir su représenter, tout en préservant l'identité du dieu par l'évidence d'un *signum* unique, la pluralité de ses qualifications.

A ce point de l'analyse, il nous faut introduire un troisième modèle constitutionnel permettant de rendre compte de la nature complexe de l'identité de Vertumne qui prétend rester lui-même sous les apparences successives d'autrui : celui qui distingue les rapports contraires et contradictoires du même (= moi) et de l'autre : chaque fois qu'il se définit, Vertumne se dit simultanément autre que lui-même, mais devient cet autre (*puella*, Apollon...) sans cesser d'être lui-même. De plus, comme l'idée du même appelle naturellement celle de la permanence et l'idée contraire de l'autre, celle de l'éphémère et du transitoire, nous devons poser le système complexe « *moi* + *permanence* / *autre* + *éphémère* ». Si l'on ajoute enfin que Vertumne est romain et étrusque [50], étrusque bien que naturalisé romain (cf. l'*euocatio*) [51], nous pouvons regrouper toutes ces informations et articuler deux ensembles catégoriels isotopes fondant par la contradiction et la contrariété de leurs termes l'espace sémantique des dissensions qui constitue la définition de Vertumne :

50. N'oublions pas que Mamurius est osque et romain comme Properce est ombrien et romain ; l'ambiguïté de *patria* se retrouve aussi bien en IV, 1, 60, qu'en IV, 2, 48.

51. Cf. G. DUMÉZIL, *Religion romaine archaïque*, Payot, 1966, p. 412 sq.



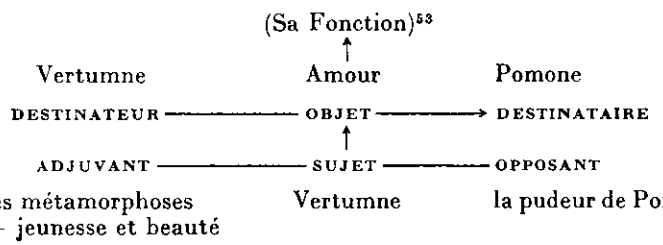
Vertumne aurait pu dire, comme Rimbaud, que « Je est un autre ».

III — Ovide : du savoir-être au savoir-faire de Vertumne.

Le second volet consacré au dieu Vertumne nous conduit désormais vers un autre texte, à bien des égards fondamental, ne serait-ce que parce qu'il est le seul autre document qui nous présente le dieu avec une réelle *épaisseur existentielle* ; ce texte, nous le verrons, constitue le contrepoint idéal à celui de Properce. Il s'agit de cet épisode tiré d'Ovide que G. Dumézil, en une formule pleine de finesse, appelle le « roman galant des *Métamorphoses* » (XIV, 641-697 et 765-771) : roman, en effet, car c'est une histoire complète qui est racontée ; Vertumne y est le protagoniste d'une aventure dont la continuité contraste nettement avec la discontinuité paratactique de la description élégiaque chez Properce ; galant, certes, car on y voit Vertumne à l'œuvre (!), déployant ses talents de séducteur et mettant son *savoir-être* au service d'un *savoir-faire*. Si la liste des métamorphoses du dieu correspond pour l'essentiel chez Ovide [52] à celle qui apparaît chez Properce, sa fonction n'est plus de révéler cette aptitude générale qu'exprime son nom et qui constitue la définition de sa nature profonde et l'explicitation de ses qualifications ; elle ne prend son sens que parce qu'elle est l'instrument de la quête amoureuse, qu'elle sert un pouvoir opérateur et qu'elle est l'adjuvant indispensable à la réalisation de la séduction : *Denique per multas aditum sibi saepe figuras |*

52. On peut poser bien sûr la question de l'antériorité relative des deux œuvres pour déterminer s'il y a eu, ou non, imitation de l'un sur l'autre ; bien qu'il semble probable que le texte de Properce soit effectivement antérieur et qu'il soit bien dans la manière d'Ovide d'opérer de telles transformations sur un sujet déjà traité, il est suffisant pour notre propos de comparer deux traitements différents d'un même matériau mythique et notre interprétation ne repose pas sur une décision de cet ordre.

Repperit, ut caperet spectatae gaudia formae (vv. 652-653). C'est d'ailleurs l'une de ces transformations, celle en vieille femme — thème traditionnel de la voix de l'expérience dans les fables et les contes (cf. Psyché) — qui lui permet de ménager, par un effet de contraste maximalisé, le succès de l'ultime métamorphose en jeune homme à la beauté solaire. Il est tout à fait aisé de réaliser le schéma actantiel de cette aventure amoureuse :



Il est important de remarquer que cette quête amoureuse s'exerce précisément dans la sphère privilégiée (mais non exclusive) de la compétence de Vertumne, c'est-à-dire les produits de l'activité horticole (cf. Ovide, v. 656 *-hortos-* et Properce, v. 42 *-hortorum-*) : en séduisant la nymphe des fruits grâce à son aptitude à la métamorphose, Vertumne ne fait rien d'autre que de confirmer la nature profonde de son être par un faire adéquat. Sa quête est l'accomplissement naturel du paradigme de ses qualifications et, dans la construction narrative et syntagmatique du récit ovidien, l'ensemble des formes différentes de l'être se trouve coordonné et organisé téléologiquement par la continuité homogène d'un faire. L'effet de la dissension propertienne, dans laquelle la relation du dieu Vertumne au jardin n'était validée que dans le cadre d'une définition plus large, celle où le dieu représente la métamorphose généralisée, apparaît neutralisée, dans le récit ovidien, par une finalisation, puisque, cette fois, l'aptitude générale sert une fin particulière et lui est subordonnée. Si, chez Properce, Vertumne est surtout le dieu des jardins, c'est parce que, dieu du changement, il préside naturellement à ce qu'engendre le changement, dans l'ordre de l'expérience la plus immédiatement perceptible (celle du temps et de la circularité des saisons), les fruits et les légumes ; chez Ovide, au contraire, la relation de Vertumne à la métamorphose semble moins essentielle, au point même que l'on puisse être tenté de comprendre

53. Par cette notion, sur laquelle nous reviendrons plus loin, nous voulons indiquer que le récit ovidien se présente comme un mythe étiologique dont le but est de concilier l'aptitude de Vertumne à la métamorphose (que, par souci de clarté, nous appelons qualification) avec ce qui est présenté comme sa fonction première, c'est-à-dire d'être le dieu protecteur des jardins.

qu'il ne s'agit que de simples travestissements (*habitu*, v. 643 ; *uerique messoris imago*, v. 644...) ; ses transformations s'avèrent souvent superficielles — sauf sans doute les deux dernières qui ont une importance fonctionnelle marquée —, n'étant obtenues que par l'adjonction d'un accessoire spécifique. Ce qui est sûr en tout cas, c'est qu'Ovide n'établit aucune relation explicite entre son nom et cette aptitude qui, sans être accidentelle ou circonstancielle [54], ne paraît pas plus déterminante, dans la quête, que sa jeunesse et sa beauté et ne semble pas devoir expliquer son rôle dans le renouvellement des saisons et la production des fruits, rôle sur lequel Ovide insiste particulièrement :

> *Haec loca magna* (le jardin de Pomona) *colit...*
> *Quid quod amatis idem? quod quae tibi poma coluntur*
> *Primus habet laetaque tenet tua munera dextra?*
> (vv. 681 et 687-688)

Dans une certaine mesure d'ailleurs, et le détail est cocasse, c'est précisément cette aptitude qui est envisagée comme négative, car ce goût ou cette tendance pour le changement permettent d'imaginer un penchant pour l'inconstance, le comble pour un amoureux ; et l'on comprend bien que Vertumne, sous les traits de la vieille entremetteuse, s'empresse de réfuter à l'avance une telle accusation :

> ... *nec passim toto* **uagus** *erat in orbe ;*
> (v. 680)

Il est utile, à ce moment de l'analyse, de faire un rapide détour et d'aborder une question, à bien des égards redoutable, ne serait-ce que parce qu'il est impossible de la résoudre en des termes sûrs, celle qui concerne les rapports des écrivains à leur source (éventuelle) et d'émettre quelques hypothèses sur l'origine de cette différence de « traitement » entre les deux étiologies ; envisager le problème sous ce biais conduit nécessairement à entrer dans un débat plus général, et qui, selon des perspectives génétiques ou structurales, tente d'élucider la relation entre le mythique et le littéraire. Il y aurait beaucoup à dire d'emblée sur l'opportunité de cette problématique qui repose sur de nombreux postulats, et notamment celui qui pose la réalité d'une différence de nature et /ou chronologique entre ces deux pratiques langagières. Ce que nous pouvons dire ici, face à l'exemple proprement romain de la légende de Vertumne, se limite à deux hypothèses. La première, qui ne résiste guère à l'examen, serait qu'il s'agit d'un pseudo-mythe, créé de toutes pièces par Properce à la manière des alexandrins ; prenant des éléments épars dans le rituel et dans des

54. Vertumne en effet rappelle son don naturel, mais positivement cette fois : ... *formasque « apte » fingetur in omnes / Et quod erit iussus, iubeas licet omnia, fiet* (v. 685-686).

étymologies fantaisistes, il forgerait un mythe de circonstance, répondant aux impératifs idéologiques de ses commanditaires par la place qu'il accorde à l'alliance originelle de Rome et de L'Étrurie. Mais deux observations conduisent à émettre des réserves sur un tel point de vue : d'abord il y a le fait que, même si elles sont rares, les allusions à Vertumne se retrouvent attestées chez d'autres auteurs[55], avec une mention particulière pour son origine étrusque et sa fonction tutélaire de dieu des changements de saisons ; il y a ensuite l'aveu de Properce lui-même qui parle en trois occasions de *fama*, laissant entendre qu'il existe bien une tradition relative à Vertumne, avec des variantes dont il va précisément tirer parti. Si, par conséquent, on accepte la seconde hypothèse selon laquelle Properce — et Ovide — travaillent sur un matériau déjà constitué dans ses grandes lignes, force est de reconnaître que ce matériau présente des strates révélatrices de contradictions, ou, à tout le moins, de la coexistence de plusieurs traditions parallèles également vivaces. Que l'on admette, ou non, l'existence d'une vulgate, il semble nécessaire de faire remarquer que les sources (éventuelles) des deux poèmes proposaient des « *programmes de vérité* » suffisamment hétérogènes pour expliquer un choix interprétatif sensiblement différent ; ce matériau préalable se présentait, sans doute, sous une forme plus cumulative que réellement structurée et uniformisée, comparable en cela à d'autres matériaux qui, pour être mieux connus, n'en étaient pas moins retravaillés, réactualisés et réinterprétés, avec la même ardeur, par plusieurs générations d'historiens ou de poètes ; le propre de toute substance mythique vivante ou revivifiée est de laisser la place à la réécriture et à de nouveaux investissements opérés par la place prépondérante accordée à certains détails plutôt qu'à d'autres. La mythologie du passé est le lieu privilégié d'inscription de la mythologie du présent. Quoi qu'il en soit de l'héritage recueilli par Properce et Ovide, ce que nous pouvons observer nous en apprend assez sur leurs intentions respectives, sur le type de poésie qu'ils pratiquent, sur l'effet dialogique (réel ou supposé) qui ressort de la comparaison de leurs deux œuvres. Au nombre des points communs qu'il nous faut signaler afin que les différences s'accusent, il y a tout d'abord le phénomène typiquement latin d'enracinement historique du mythe, Ovide situant l'épisode de Vertumne et Pomona à l'époque de Proca (v. 622), Properce pour sa part mêlant deux temporalités, l'une, la plus antique, qui place Vertumne au côté des Étrusques de Lucumo, allié de Romulus dans la guerre contre les Sabins, l'autre, plus récente, qui le fait arriver à Rome après l'*euo-*

55. Cf. Varron, *L. L.*, 5, 46 (*Deus Etruriae Princeps*) ; 5, 74 ; 6, 21 ; Ovide, *Fastes*, VI, 410 ; Tite-Live, XLIV, 16, 10 ; mais aussi Porph. Ad Horat., *Ep.*, I, 20, 1 ; Cicéron, *Verr.*, 2, 154 ; ainsi que *C. I. L.*, 6, 804.

catio de 264 a. C. consécutive au triomphe de M. Fuluius Flaccus sur les Volsiniens. D'autres détails, dans les deux versions, sont trop proches (liste des métamorphoses, reprise de mots tels *iurasses* et *iurabis*...) pour qu'on n'imagine pas qu'à défaut d'avoir une source commune, l'un des deux — et très vraisemblablement Ovide — avait sous les yeux le texte de l'autre. On pourrait sans doute trouver d'autres rapprochements mais, comme nous l'avons déjà dit, ce sont les différences qui sont les plus significatives et les plus instructives. Au premier rang de celles-ci, il faut placer le fait que Properce écrit une élégie alors qu'Ovide raconte une histoire qui s'enchaîne à d'autres au sein d'un *carmen perpetuum* épique ; cette différence entre les *pactes génériques* conclus par chacun des deux poètes se manifeste autant dans la construction des poèmes, paratactique et circulaire pour l'un, syntagmatique et linéaire pour l'autre, que dans la représentation de la figure du dieu ; l'articulation de ces deux plans prenant, en outre, une valeur particulière, par le fait que les mises en scène sont également très différentes, Properce restant dans le domaine purement discursif du *je*, Ovide faisant alterner le narratif à la troisième personne et le discursif d'une troisième personne, substitut fictif (masqué) de la première. Or, si l'on admet que le matériau mythique emprunté par les deux auteurs, ou, à défaut, les données référentielles disponibles, présentaient des éléments disparates, mal coordonnés et contradictoires, le passage à la représentation littéraire et poétique ne pouvait se réaliser logiquement que par une résolution de ces contradictions selon l'un des deux seuls modes décrits comme possibles par Foucault[56] : « L'histoire des idées, écrit-il, reconnaît deux niveaux de contradictions : celui des apparences qui se résout dans l'unité profonde du discours ; et celui des fondements qui donne lieu au discours lui-même ». C'est la première voie, plus rationnelle, que suit Ovide en réduisant la contradiction entre la qualification du dieu à la métamorphose et sa fonction de protecteur des jardins par la subordination et l'antéposition de l'une à l'autre. Ce que le récit de ce « roman galant » exprime en reliant étroitement les métamorphoses du dieu à l'entreprise de séduction de Pomona — elles en sont l'instrument —, c'est l'histoire de la geste divine de Vertumne ; il décrit un processus dynamique, la genèse de sa fonction spécifique pour laquelle sa qualification à la métamorphose est le préalable de son union avec Pomona, la voie de réalisation de son épiphanie divine dont témoigne son apparition solaire au terme de l'épisode. La construction narrative chez Ovide opère une double neutralisation : au plan du contenu, donc, puisque la figure de Vertumne devient une entité homogène, celle d'un dieu qui acquiert au terme de sa geste un domaine de juridiction spé-

56. *Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 195 sq.

cifique, son aptitude à la métamorphose (qu'il conserve mais sans qu'elle garde sa valeur fonctionnelle) n'étant conçue que comme un antécédent chronologique et logique à l'instauration de cette juridiction ; sa polyvalence se réduit à la monovalence, et la contradiction est résolue par le mouvement téléologique du récit qui l'analyse selon les termes de l'avant et de l'après, l'avant se présentant comme cause et préalable de l'après. Mais le choix de la forme narrative conduit à une seconde neutralisation, celle de la substance même du récit, dont les composants perdent leur hétérogénéité initiale, se fondent dans un même espace de sens, unique et homogène, instaurateur de sa propre légitimité. On peut dire qu'Ovide donne à Vertumne une histoire, dans les deux sens du terme ; et la quête du dieu, par-delà la séduction de Pomona, est celle de sa fonction, dans la cohérence stable de l'unité de son être et de son destin.

Rien de semblable chez Properce ; son élégie, d'une part, draine des matériaux qu'elle laisse à leur polyvalence initiale, et, d'autre part, elle construit une image de Vertumne qui conserve comme traits constitutifs son instabilité et sa mouvance originelles. La construction paratactique dans l'élégie produit, tant au niveau du contenu qu'à celui de l'expression poétique, un effet constant de rupture, l'unité du personnage et de l'œuvre ne se réalisant que par référence à la multiplicité de leurs antécédents comme à celle, consécutive, de leurs sens et de leurs fonctions ; Vertumne, la statue qui le représente idéalement et le poème sont, chacun à leur niveau dans la manifestation textuelle, des formes qui offrent le vertige d'une résolution dans l'unité illusoire de l'apparence. A cet égard, la contradiction qu'exprime le poème, comme celle parallèle qu'exprime le discours de Vertumne, selon une formule que nous reprenons encore à FOUCAULT, « se révèle finalement comme principe organisateur, comme loi fondatrice et secrète qui rend compte de toutes les contradictions mineures et leur donne un fondement solide. Une telle contradiction, loin d'être apparence ou accident du discours, ... constitue la loi même de son existence... ; c'est parce qu'elle est toujours en-deçà de lui, et qu'il ne peut donc jamais la contourner entièrement, qu'il change, qu'il se métamorphose, qu'il échappe de lui-même à sa propre continuité »[57].

Ainsi donc l'esthétique propertienne rejoint celle de Mamurius ; l'élégie et la statue représentent l'une et l'autre la forme idéale qui offre le vertige de la résolution dans l'unité, en tant que cette unité (re)construite, empiriquement isolable, est le signe même de son instabilité voire de son irréalité. L'*opus unum* de Mamurius — et l'*opus* de Properce, comme nous le verrons dans le chapitre suivant — est un lieu sémantique instable, mouvant, où la multiplicité hétérogène

57. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 197.

prend forme et se donne à voir en une figure de sens close ; création de l'*artifex*, elle est une composition organique dont la forme donne l'illusion de l'unité, de la cohérence et de la stabilité, elle est l'*imago* du nom de Vertumne, pris dans sa surface, dans sa configuration close de signifiant unique. Mais, précisément, ce signe (*signum*) est le stimulus d'interprétations et engage à retrouver derrière cette unité du signifiant la pluralité des signifiés, c'est-à-dire les multiples aptitudes du dieu et tous les *honores* qui lui sont dus. L'*opus* est *unum* malgré la multiplicité des figures du dieu, en tant que signe de cette multiplicité.

Ainsi s'achèvent l'étude du contenu de l'élégie et l'organisation du système conceptuel et logique qui fonde son énoncé ; il reste désormais à retrouver la totalité de la manifestation textuelle dans laquelle sera réintroduite l'instance énonciative, le poète. Nous essaierons de montrer que l'intérêt premier de l'énoncé est de figurer son énonciation, d'être la figure de sa représentation.

IV. — L'Opus fallax ou la métamorphose du poème.

Nous avons déjà signalé, dès le début de cette analyse, que la présence de l'*Élégie de Vertumne* à la suite d'une élégie-programme aussi explicite et ambitieuse que IV, 1 avait surpris certains commentateurs qui voyaient dans ce choix une réponse assez insignifiante aux vers I, 69-70. Pour expliquer et justifier le sens de cette succession il n'y a logiquement que deux possibilités : admettre le hiatus, accuser les termes de la contradiction, et faire de cette rupture, de cette palinodie, le fondement constitutif de l'élégie, et particulièrement de l'élégie propertienne ; plus tentante, plus rassurante aussi, est la seconde possibilité, celle par laquelle on confère à cet effet une valeur insoupçonnée, un enjeu occulté mais que l'on suppose perceptible pour un lecteur romain, en faisant justement de cette dissimulation l'une des propriétés distinctives du discours littéraire, considérée comme l'aptitude d'une œuvre à cacher sous le voile des symboles et de leur apparente hétérogénéité, l'unité d'un parcours, d'un projet, d'une expérience, bref la cohérence même d'une architecture idéale. Le travail de dévoilement ainsi engagé qui vise à définir un champ de « non-contradiction logique » peut s'appuyer sur des procédures diverses, celles, par exemple, de l'histoire, de la sociologie, de la psychologie, et sur les stratégies opératoires que formulent, chacune à sa manière, l'histoire littéraire, la rhétorique, la poétique ainsi que les différentes formes de la *pensée structurante* élaborées par la tradition interprétative. Dans l'exemple qui nous concerne, nous l'avons déjà précisé au début de cette étude, deux domaines, parfois conjoints, l'un idéo-

logique et politique, la Question étrusque, l'autre poétique et d'histoire littéraire, le genre élégiaque à Rome, ont quasiment monopolisé l'attention des chercheurs ; au centre des dispositifs critiques qui combinent des thèmes variés, Mécène et Auguste, la société impériale, les instruments de la propagande, les cercles littéraires, la création poétique et l'imitation, le mythe et l'histoire... on place l'image plus ou moins unificatrice du poète, homme de cour et de mémoire, qui chante, en des vers artistement ciselés, l'union originelle de Rome et de l'Étrurie [58], Romulus et Lucumon se retrouvant dans les personnes d'Auguste et de Mécène, unis contre les forces sauvages et agressives d'un Tatius qui pourrait bien prendre les traits d'Antoine (ou d'un autre).

L'intérêt de telles investigations, que confortent souvent des recherches philologiques précises, linguistiques notamment, menées en confrontant des documents divers, textuels, iconographiques et archéologiques, au sens le plus large du terme, est indiscutable, autant parce qu'elles contribuent à définir l'horizon de production et de réception nécessaire à la compréhension de l'œuvre que parce qu'elles retirent du texte des significations recevables [59]. Toutefois, leur soumission à une visée historique ou sociologique, pour légitime et indispensable qu'elle soit, conduit nécessairement à une traversée du texte dont le but, rarement avoué, relève de problématiques qui ne l'englobent que partiellement et n'en forment, au mieux, que la toile de fond. Bien qu'il soit difficile de ne pas tenir compte de l'ensemble des déterminations extérieures au texte qui en conditionnent la genèse, l'intention voire l'effet, il est aussi de la plus grande utilité de replacer le texte au centre du dispositif critique et de poursuivre le vœu clairement exprimé par A. Van Zoest [60] d'une critique iconique, ou, plus simplement, de chercher à réduire les indéterminations que l'éloignement spatio-temporel entre l'œuvre et nous a engendrées, non par la seule confrontation avec les faits historiques, mais plutôt par la mise en évidence des propriétés sémiotiques d'un discours spécifique que l'on appelle littérature, et plus précisément ici, poésie élégiaque. Il convient, dans une telle perspective, de poser en hypothèse que l'œuvre, en parlant du monde, parle d'elle-même, parle du monde pour parler d'elle-même, et que ce qu'elle formule essentiellement est sa propre légitimité, c'est-à-dire tant ses conditions d'existence que sa revendication à instaurer une nouvelle relation entre les mots,

58. Il y avait aussi les écrivains qui, tels Horace, Tite-Live, Tibulle ou Ovide excluaient ou ignoraient la composante étrusque ; cf. G. Dumézil, *art. cit.*, p. 293 sq.

59. Nous utilisons le mot *texte* pour désigner l'objet tel qu'il nous est légué par la tradition et le mot *œuvre* pour signifier ce que fut le texte dans son contexte et sa signification originels ; toutes les œuvres sont donc devenues pour nous des textes et, par les textes, nous cherchons à retrouver les œuvres.

60. *Interprétation et sémiotique*, dans *Théorie de la littérature*, Picard, 1981.

les choses et la pratique artistique. L'écrivain, quand il écrit et justement parce qu'il écrit, s'exprime sur sa propre pratique, sur l'objet qu'il construit et sur les règles qu'il emploie, qu'elles soient héritées ou inaugurées ; en d'autres termes, son discours a aussi comme ambition de réfléchir (à) ce qu'il fait en énonçant, de se réfléchir dans les images qu'il crée. On peut espérer qu'un certain nombre d'apories qui résultent d'une analyse exclusive de l'énoncé et de son référent céderaient, ou seraient évacuées comme non pertinentes, si l'on déplaçait la problématique vers l'énonciation. J. P. SEARLE, en effet, a montré récemment avec une grande clairvoyance qu'il faut distinguer « au sein de l'acte de parole littéraire, un acte d'énonciation réel et un acte illocutoire feint... ou représenté »[61]. La littérature, car c'est de cela qu'il s'agit, serait donc, selon cette définition, l'ensemble des discours possédant la propriété distinctive d'exprimer en filigrane dans leur énoncé une mise en représentation de leur énonciation. Comme le souligne également L. JENNY, « la mise en représentation (de l'énoncé, sans doute, mais aussi de l'énonciation, et, j'essaierai de le montrer, de (leur) articulation) semble caractériser l'ensemble des énoncés littéraires »[62]. Si l'on accepte ces vues, la littérature serait donc un discours spéculaire[63] ; quant au texte poétique, il contraindrait le lecteur « à le déchiffrer alternativement aux plans de la mimèsis et de la sémiosis (et) c'est précisément le réseau des obscurités, des difficultés d'interprétation au niveau mimétique qui constitue, au niveau sémiotique, un système signifiant propre au texte »[64]. Si, après ce détour méthodologique, nous en revenons à Properce et à Vertumne, nous pourrons dire que le sujet du poème au plan de la *mimèsis* est la statue parlante de Vertumne alors qu'à celui de la *sémiosis* le sujet est le poème lui-même[65].

Or, en considérant notre élégie, nous percevons une base intéressante pour l'articulation de l'énoncé et de son énonciation : c'est le même mot, *opus*, qui désigne la statue, œuvre de Mamurius, et l'élégie, œuvre de Properce. Cet emploi, souvent banal par ailleurs, à la différence de celui de mots tels que *signum* ou *imago*, désigne l'objet évoqué selon un point de vue très précis, comme résultat de l'activité tech-

61. *Le Statut logique du discours de la fiction*, dans *Sens et expression*, Paris (Minuit), 1982.

62. Cf. *Poétique*, n° 84, p. 74.

63. Nous employons spéculaire dans un sens différent de celui de L. DALLENBACH dans son livre, *Le Récit spéculaire*, Paris, 1977.

64. M. RIFFATERRE, *art. cit.*, p. 93 sq.

65. Si l'on considère la question sur un plan strictement sémantique, une telle opération de *transfert* se trouve aussi justifiée par le règne, dans le système de la pensée antique en général et tout particulièrement de l'astrologie, d'une causalité analogique qui « implique l'indistinction et la corrélation de la cause et du signe », les propriétés physiques et sémantiques y étant simultanées et solidaires. La statue de Vertumne est, dans l'ordre de la création poétique, un événement qui est à la fois cause et signe de ce qu'il produit, ici le poème lui-même. Cf., là-dessus, G. SIMON, *L'interprétation des signes et l'évolution de ses fondements aprioriques*, dans *Les langages, le sens et l'Histoire*, Lille, P. U. L., 1975, p. 175-193.

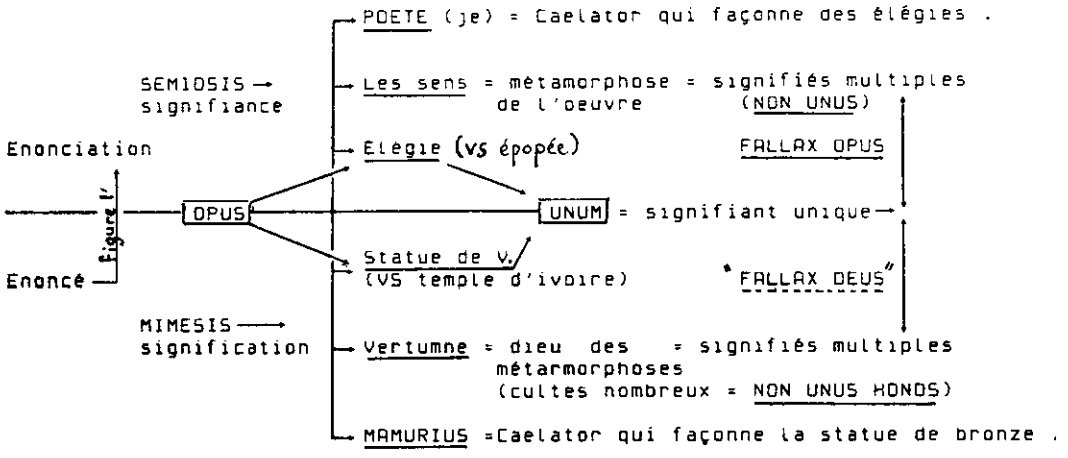
nique et artistique du *caelator* et du *poeta* (*ars*), d'un *artificium* donc. La statue de Vertumne, coulée en bronze par Mamurius, diffère du *stipes acernus*[66], non parce qu'elle serait un symbole plus adéquat, culturellement et cultuellement plus satisfaisant, mais bien parce qu'elle est le produit d'une technique élaborée, gouvernée par la *mimèsis* : c'est une icône qui est réalisée, dans laquelle la relation du signe à son signifié est sentie comme non-arbitraire et dont le signifiant conduit idéalement à la signification, icône instauratrice d'un sens, qui est le sens conforme. C'est moins la valeur allégorique ou emblématique qui sépare l'*opus* de Mamurius du *stipes acernus* que le contraste entre la hâte et la gaucherie dans la réalisation de l'une (*properante falce dolatus*) et le soin, l'habileté et la facture, bref l'art, dans l'élaboration de l'autre (*manus artifices*). Donc, ce qui définit l'*opus* de Mamurius, c'est, d'une part, qu'il est le produit d'une activité mimétique (celle de l'*artifex*), et, d'autre part, qu'il établit une relation idéale avec la réalité qu'il désigne, puisque, signifiant unique, il n'en évoque pas moins une pluralité de signifiés correspondant à la véritable nature du dieu.

Or l'utilisation du terme *opus*, pris dans ce sens, s'applique également à toutes les créations artistiques, et particulièrement aux créations littéraires, elles-mêmes produites selon les règles de la *mimèsis* verbale. Ceci nous invite donc à poser une équivalence entre la statue, *opus* de Mamurius, et l'élégie, *opus* de Properce, équivalence d'ailleurs clairement évoquée dans l'élégie programme (IV, 1) où le poète emploie deux fois le mot ; au vers 67 — *Roma, faue, tibi surgit opus* — une première allusion, assez conventionnelle du reste, tout à fait comparable au fameux *exegi monumentum* d'Horace, trace un cadre très général à la pertinence du rapprochement entre l'œuvre poétique et celle de l'artiste, sculpteur ou architecte ; elles résultent toutes deux du travail d'un *artifex* et elles ont une fonction commune, celle d'évoquer (*monumentum*) et de célébrer la grandeur passée et présente de Rome. Plus précise et plus spécifique apparaît la seconde allusion, au vers 135, *At tu finge elegos, fallax opus...*, qui semble attribuer à l'élégie la *fallacia* comme trait distinctif, trait qui, selon nous, mais nous reviendrons sur cette hypothèse déterminante pour notre analyse, s'applique parfaitement, en outre, à la statue de Vertumne, comme, du reste, au dieu qu'elle représente[67].

66. On peut voir dans ces vers un écho d'Horace, *Sat.*, I, 8 : *Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum, / Cum faber...*

67. La statue de Vertumne, double fallacieux d'un dieu lui-même fallacieux, est une forme qui a par elle-même une puissance analogue à celle du dieu : statufier Vertumne, c'est réifier un double trompeur. De même, l'élégie, avec les mots qui la composent, choses et images à la fois, est la parole du dieu et, aussi, une sorte de statue intérieure qui conserve la vertu propre de ce dieu, la métamorphose. Vertumne, je du poète, est aussi la parole parlante du genre, propre à parler tous les langages, le sien et ceux des autres.

Si l'on accepte de considérer que la seconde élégie du livre IV répond au double projet qui est, d'une part, sur le plan du contenu, de chanter *Sacra diesque... et cognomina prisca locorum* et, d'autre part, sur le plan poétique, de réaliser un *opus fallax*, force est de reconnaître que la statue de Vertumne, qui en est le sujet, répond parfaitement, elle aussi, à cette double mission et que l'identification entre Properce et Mamurius s'avère évidente. Deux plans se dégagent nettement de l'analyse, qui forment pour ainsi dire l'être et le paraître du poème, plans entre lesquels s'instaure un système de reflets généralisé et une mise en perspective constante articulés autour de l'idée d'*opus* ; un schéma va nous aider à figure cette articulation :



Sur ce schéma est représentée la totalité de la *manifestation textuelle* où s'articulent parallèlement les plans isomorphes de l'énoncé et de l'énonciation ; à chaque terme de l'un correspond un terme de l'autre, selon une relation que nous pouvons appeler de figuration. Le passage d'un plan à l'autre est assuré, nous dirions presque suggéré, par la bivalence du terme *opus*, qui désigne tour à tour, comme nous l'avons vu, la statue de Vertumne, sujet du poème, et le poème élégiaque lui-même.

Entre Mamurius, le *caelator* qui coule et grave la statue de bronze, et Properce, le poète qui façonne des élégies, la similitude est profonde[68], ne serait-ce que parce que l'un et l'autre élaborent une forme fixe et unique (*opus unum*) qui crée l'illusion d'une résolution dans

68. Nous avons déjà signalé que l'un et l'autre ont une double nationalité, osque et romaine pour l'un, ombrienne et romaine pour l'autre ; ils sont tous deux, en quelque sorte, des étrangers naturalisés. De même l'élégie est grecque et latine ; elle aussi a été naturalisée — par Properce lui-même. — Vertumne, du reste, est étrusque et romain.

l'unité des sens ou des apparences multiples dont elles est le support et le véhicule. Le produit de leur activité artistique consiste également à enfermer dans un signifiant unique la pluralité des signifiés auxquels Vertumne, d'une part, et le poème de l'autre, ne peuvent manquer de conduire ; dans les deux cas, celui de l'*opus* poétique comme celui de l'*opus* du statuaire, l'objet créé est le lieu d'un passage, puisqu'il renvoie toujours à autre chose qu'à lui-même, étant précisément créé en ce sens ; il n'est que le point de rencontres toujours nouvelles, d'utilisations ou de lectures infinies ; c'est dire qu'il est une œuvre ouverte, ouverte et achevée à la fois, et que l'art est justement dans cette capacité qu'a l'œuvre de s'ouvrir à des perspectives multiples sans jamais cesser d'être elle-même ; c'est la définition qu'en donne U. Eco : « ...toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale »[69]. Il est extrêmement tentant de voir dans ces lignes la définition de la *fallacia* de l'élégie propertienne : l'élégie, selon Properce, est la forme poétique idéale, capable d'unifier et de faire coexister, dans un espace clos et homogène, la plus grande variété des thèmes et des modes poétiques tout en ménageant une ouverture infinie à la lecture et à l'interprétation ; genre polyvalent par excellence, elle n'en réalise pas moins l'exigence de l'ἓν callimachéen[70].

Ainsi, la révélation que nous fait Vertumne de son histoire, des sens de son nom et des hommages qui lui reviennent, est construite au sein d'une mise en scène dont l'humour accentue l'efficacité : les images de la mobilité, de la fugacité et de l'instabilité qu'il évoque comme témoins de sa qualification et de sa définition (**non dura** *puella*, **leue** *pondus*...) prennent en effet un relief singulier quand on se représente la source concrète de leur évocation, la statue, *opus unum* et sans doute *durum* et *non leue*. L'énoncé se trouve donc lui aussi dans la situation d'une antinomie où c'est une figure une, close sur elle-même, fixe et immobile dans le bronze, qui énonce sa réalité et son sens comme relevant de catégories contraires, et qui insiste sur le fait que, justement, sa forme figée est l'expression idéale de son aptitude à la métamorphose. Par conséquent, s'il est vrai aussi que ce discours de Vertumne parlant de lui-même est une élégie écrite par Properce, la relation entre la statue, sujet du discours, et le poème s'impose, ce qui revient à confirmer notre hypothèse initiale, à savoir

69. U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Seuil (Points), p. 17.
70. Sur cette capacité de l'élégie à tout dire, on lira J.-P. Boucher, *op. cit.*, p. 351 et 476.

que l'énoncé figure et signale son énonciation et que l'œuvre se réfléchit elle-même. Vertumne est un *deus fallax*[71], la statue, comme l'élégie, un *opus fallax*, et, en retour, l'élégie mérite bien de recevoir cette définition : *Vnum opus est, operi non datur unus honos.* La volonté d'assigner à l'élégie un espace poétique et sémantique spécifique, de la réduire à un sens de surface, à une fonction précise et transparente, est résolument condamnée, comme les étymologies restrictives de Vertumne, à n'être qu'une *mendax fama.* L'élégie invite donc, comme la statue de Mamurius, à ouvrir derrière son sens initial apparent, l'ensemble infini des sens possibles, tous aussi vrais et aussi incomplets.

Une telle interprétation permet, en outre, d'éclaircir un point qui a singulièrement embarrassé la critique : Vertumne dit en effet au passant que l'Étrusque qu'il est est heureux de se trouver à Rome au milieu de la foule laborieuse qui parcourt le *Vicus Tuscus* et qu'il ne souhaite pas habiter dans un temple d'ivoire :

Haec mea turba iuuat nec templo laetor eburno :
Romanum satis est posse uidere Forum. (v. 5 et 6)

On a reconnu dans cette expression *templo eburno* une allusion au temple de l'Aventin que M. Fuluius Flaccus lui avait consacré après son triomphe de 264 a. C. sur les Volsiniens et l'on s'est étonné de ce refus de Vertumne de reconnaître ce temple comme son sanctuaire principal, la statue du Forum paraissant bien modeste pour le dieu *princeps Etruriae.* On a recherché, et bien sûr on a trouvé, dans l'arrière-plan historique et/ou dans le contexte politique des éléments d'information ou des indices tendant à prouver que le refus de Vertumne exprime implicitement l'opinion politique de Properce ; les uns y ont vu une preuve de l'esprit contestataire et de l'attitude hostile au principat du poète, d'autres la confirmation de son adhésion à l'idéologie augustéenne et à son entreprise de restauration religieuse et morale[72]. Or la présence d'un tel refus, qui indique clairement que le dieu rejette le faste d'un temple situé en un lieu hautement symbolique pour la grandeur et la gloire de Rome, ne peut manquer de faire écho à un autre refus, à une autre protestation qui vient juste d'être proférée, celle de Properce lui-même ; il y a, en effet, une parenté très grande entre la *recusatio* littéraire de Properce et la dénégation de Vertumne qui, si notre interprétation est juste de la valeur métaphorique du poème, en est une réitération figurée. Le temple d'ivoire pourrait bien être l'image même de la poésie épique nationale, ina-

71. Vertumne dit bien *speciem furabor* (v. 31).
72. Plusieurs articles du troisième *Colloquium Propertianum* d'Assise (cf. *Atti*, Assisi, 1983) font largement état de ces recherches.

déquat, comme elle, à la conception que Properce a de l'élégie[73]. Du reste, un autre détail nous invite à aller en ce sens ; le temple est le fruit et le résultat d'une campagne militaire que les Romains de Fuluius Flaccus ont menée contre les Étrusques de Volsinies, et nous savons que les poètes latins, à la suite de Callimaque, désignent l'épopée en des formules qui la lient étroitement « aux rois et aux combats » ; et si Vertumne a porté les armes jadis (*arma tuli quondam*), il semble les avoir abandonnées définitivement ; son rapport à la guerre est toujours énoncé au passé et tout le relie désormais aux activités de la paix. La statue de Vertumne, *opus* pacifique de Mamurius, nous a suggéré une nouvelle fois qu'elle n'est rien d'autre que l'élégie, *opus* de Properce.

Quant au poète, ce *caelator* qui façonne un *opus unum* dont l'univocité est trompeuse, sa voix, ce *je* lyrique dont on n'a cessé de se demander s'il était l'expression sincère d'un moi profond ou, au contraire, une convention poétique, est affectée de la même polyvalence ; nous retrouvons ici la ventriloquie que P. Veyne attribue à Properce et à Callimaque : la ventriloquie de Vertumne est aussi celle du poète, elle peut lui faire parler tous les langages, aussi nombreux et aussi contradictoires que les figures de l'être qu'il décrit — ne serait-ce que celles de l'être aimé.

La conclusion d'une telle démonstration s'impose naturellement : la poésie élégiaque, celle de Properce, mais peut-être aussi toute la poésie élégiaque, manifeste, dans le tissu des discours qu'elle façonne, sa propre image ; elle se dit tout en disant, elle est autant un art poétique qu'une création, art poétique en acte, représenté dans l'énoncé. Du reste, il faut bien convenir qu'une des lois majeures de la poésie est de faire l'investigation des possibilités du langage, d'en mesurer la puissance, de jouer sur les effets de création verbale et mélodique, d'interroger systématiquement les rapports des mots aux choses, bref d'exprimer, au sein même de l'écriture, toutes les ressources que procure un instrument privilégié de la création artistique, capable de rivaliser avec tous les autres. Si la prose se sert du langage comme d'un instrument éprouvé et sûr, transparent et efficace, la poésie ne fait rien d'autre que de prendre cet instrument pour son objet, d'en tirer tous les sons et accords possibles jusqu'au vertige et à l'enchantement. Le poète, prophète et musicien, renouvelle chaque fois qu'il écrit l'opération magique primordiale de la naissance du langage, il effectue l'acte démiurgique de la création et de la donation du son, du sens et de l'harmonie.

73. Le refus du temple n'est pas sans rappeler aussi le refus de l'engagement politique ; cf. analyse de IV, 1, *supra*.