V

MORALE, ἦθος, ESTHÉTIQUE : LA DOUCEUR DANS L'AMERTUME CHEZ TIBULLE

par Évrard DELBEY
Maître de conférences à l'Université de Nice

SOMMAIRE. — *De tous les poètes élégiaques latins, Tibulle est* **le moins critiqué**. *notamment par Quintilien. C'est que celui-ci, en héritier de* **l'esthétique aristotélicienne**, *a reconnu dans l'œuvre de Tibulle le souci de l'*ἦθος. *De fait, la douceur sentimentale de la rêverie amoureuse exprime un* **effort moral** *pour vaincre la réalité amère de la* **passion**. *Mais en vain. Seules les élégies romaines de Tibulle préservent l'image éthique du poète; le* πάθος *marque la représentation du sentiment amoureux : le sujet élégiaque a* **conscience malheureuse** *de lui-même et perd la tranquillité de son âme, malgré lui.*

EPITOME. — *Tibullus inter omnes molles poetas minime famosus est, apud Quintilianum ipsum. Qui disciplina artium eruditus ab Aristotele bene accepit Tibullum, cui maximae curae fuerant mores — ἦθος —. Etenim poeta ille suauitatem amoris desiderat, ut motus animi ipsos acerbos emendet. Sed fortuna aduersa est Tibullo. Qui res Romanas concelebrat imparibus uersibus ac poetae mores illustrat, amatoris tamen adfectus — πάθος — saepissime notat. Nam poeta qui misere amat, se ipsum tam miserabilem esse sentit, ut inuitus tranquillitatem animi corrumpat.*

Définir l'Élégie romaine en termes de rhétorique et de poétique. Si la problématique est juste, elle peut montrer comment et pourquoi, à Rome, la lyrique amoureuse fut jugée le plus souvent avec sévérité et parfois avec une certaine indulgence. Aujourd'hui, c'est d'indulgence qu'il s'agit, puisque nous évoquerons Tibulle; non pas tout Tibulle — nous laissons ce soin à A. FOULON — mais Tibulle dans sa relation de poète avec la tradition rhétorique.

Cette analyse se fera à partir des textes d'Aristote qui nous permettent d'envisager la relation entre rhétorique et poétique à propos de la notion d'ἦθος qui régit tant le discours de l'orateur que le texte du poète. L'ἦθος est l'impression morale que produit quiconque prend la parole en public [1]. Assurément, il y a une grande proximité entre le caractère tel qu'il se montre et les mœurs de la personne, entre la manière de s'exprimer et la manière de vivre — ἤθη καὶ ἔθη, disait Platon [2]. Aristote, dans son traité de poétique, attribue la différenciation éthique des genres littéraires aux différences entre les caractères — τὰ ἤθη — des auteurs : la subdivision en genres nobles et genres bas marque ainsi l'esthétique [3]. L'œuvre est considérée implicitement comme projection ou reflet de l'ἦθος de l'auteur : rap-

1. *Rhétorique*, 1, 2, 1356 a 1-13.
2. *Lois*, 968 d.
3. *Poétique*, 4, 48 b 24 et 26.

port rigoureux d'analogie entre le caractère de l'homme et le caractère de l'œuvre, compte tenu de la nécessaire transposition — même minimale — qu'implique toute μίμησις. L'œuvre est la représentation éthique de son auteur. Les poètes sont donc divisés en deux catégories opposées : les σεμνότεροι et les εὐτελέστεροι, selon une dichotomie correspondant à celles des images de la vie et des caractères des personnages représentés[4]. Le poète σεμνός, autrement dit grave, sérieux, digne, à la grande âme, représente des actions καλαί, belles, convenables, de qualité morale élevée et des personnages σπουδαῖοι, nobles de cœur et d'esprit; le poète εὐτελής, autrement dit léger, porté à la facilité représente des personnages φαῦλοι, médiocres de caractère, bas et des actions vulgaires. D'un côté les poètes du genre tragique (et épique), de l'autre ceux du genre comique.

Ces principes de l'esthétique aristotélicienne seront repris dans la rhétorique romaine et fonderont une série de jugements sur la poésie lyrique, notamment amoureuse, que la *Poétique* d'Aristote laissait de côté[5]. De fait, l'orateur romain doit inspirer confiance à l'auditoire par le caractère moral de ses propos. Sa personne est le lieu même d'une élaboration éthique : la persuasion n'est effective qu'à la condition de donner de soi une image favorable, image qui séduira l'auditeur et captera sa bienveillance. Cette image de l'orateur, désignée comme ἦθος, est appelée *mores*, mœurs oratoires. Il faut donc entendre par là le caractère que l'orateur s'attribue à lui-même par la façon dont il exerce son activité oratoire. Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses qu'il peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, le choix des mots, des arguments — le fait de choisir ou de négliger tel argument peut apparaître symptomatique de telle qualité ou de tel défaut moral[6]. D'où l'exigence éthique de dignité à laquelle doit le plus possible satisfaire celui qui prend la parole; la vertu éthique étant avec la clairvoyance et la bienveillance envers le public l'une des trois causes par lesquelles l'orateur inspire confiance[7].

Il est évident que cette importance contraignante des *mores* est d'autant plus forte lorsque l'auteur du discours parle de lui; plus que dans d'autres circonstances, il lui est interdit de donner en public une mauvaise image de sa personne, dès lors qu'il affronte la *fama*, l'opinion publique. Le Moi doit être exemplaire, sans tomber dans le travers de la vanité. Or, chez les poètes élégiaques romains, cette référence à soi-même prendra une dimension nouvelle dans la mesure où les poètes élégiaques, par leur ἦθος, troubleront la notion même d'exemplarité de soi et celle de prise de parole : leur poésie du sentiment amoureux s'inscrira difficilement dans l'espace littéraire de la communication éthique, dès lors qu'elle produira des images

4. *Ibid.*, début du chapitre 2.

5. Sur les causes de ce désintérêt, cf. P. GRIMAL, *Le lyrisme à Rome*, 1978, p. 10-13.

6. Cf. *Rhétorique à Hérennius*, 1, 12 et 17; 1, 5. Cicéron, *De inventione*, 1, 25; *De oratore*, 2, 121 et 156; *Partitions oratoires*, 27. Aristote, *Rhétorique*, 1, 2, 1356 a1-33 constitue le fondement de cette loi de l'énonciation dans la rhétorique ancienne.

7. Cf. Aristote, *Rhétorique*, 2, 1, 1377 b20-1378 a15.

contradictoires du Moi — sapphiques (depuis Catulle, il est question d'une *Sapphica Musa* à l'œuvre dans le lyrisme amoureux [8]), épico-tragiques (par l'expression mythique du sentiment amoureux), comiques (par le motif, entre autres, du παρακλαυσίθυρον). Images du Moi divisé, mêlant les tons et les genres, dans l'imaginaire et aux prises avec la réalité, sur fond d'adultères et d'amours libres [9]. Images négatives de l'*otium* et de la *lascivia*.

Le choix de l'œuvre de Tibulle, pour analyser la construction de l'image du poète élégiaque par sa propre parole, nous a semblé justifié par le fait que Tibulle est le moins maltraité des poètes élégiaques dans la rhétorique romaine. Quel ἦθος met-il donc en œuvre ? Ne représente-t-il pas une exception qui confirme le jugement selon lequel les autres poètes élégiaques sont réellement immoraux ? Autrement dit encore, l'esthétique de Tibulle ne représente-t-elle pas un idéal éthique, finalement inaccessible pour le poète lui-même, mais qui eut le mérite d'apparaître souvent dans la poésie même des passions tibulliennes ?

Une éthique des passions en quelque sorte.

Horace et Quintilien donnent de lui, en effet, une image favorable. Dans l'*Institution oratoire*, X, 1, 93, le poète est dit *tersus atque elegans* par opposition notamment à Ovide jugé *lascivior*; certes, *tersus atque elegans* n'impliquent pas un jugement moral, mais plutôt un avis sur le travail soigné du poète, sur son style correct et clair [10]; au contraire de *lascivior* qui rapporte négativement un style à une personne. Il y a donc, de la part de Quintilien, une prudence à l'égard de la vie morale de Tibulle, qui n'est pas de mise à propos d'Ovide. Pour sa part Horace, dans l'*Ode* I, 33, 3, dit à Albius — qui doit être Tibulle — de ne pas continuer à chanter de *miserabiles (...) elegos* : les vers sur des amours déçues, composés par le poète élégiaque, sont assurément pathétiques mais ne suffisent pas à condamner la personne de Tibulle — ils montrent la maladie de l'âme. C'est en fait Ovide qui formule les adjectifs les plus équivoques : *cultus* dans les *Amours*, I, 15, 27-28 et III, 9, 65-66; mais les *Tristes*, II, placent Tibulle aux côtés du *lascivus Catullus* — v. 427-430, 447-464 — et le livre V, 1, 15-18, reprend l'idée d'un enseignement des *lasciviae* par Tibulle. Ainsi Tibulle finit par être compromis dans l'érotique élégiaque, comme Properce [11] ou Ovide lui-même, mais par un poète élégiaque exilé qui veut se justifier en montrant qu'il ne fut pas le seul à écrire des poésies érotiques. Nous tâcherons de comprendre pourquoi, à propos d'un même poète, le vocabulaire de la critique esthétique a de tels écarts : de l'idée d'un style beau à l'idée d'une personnalité qui fait pitié, voire qui ne répugne pas à l'immoralisme.

8. Cf. *Carmina*, 35, 16. Mais cette Muse suffit à partager l'ἦθος du poète entre le vice et la vertu — *ibid.*, 51, 5-6.

9. Cf. Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 1, 6-7; V, 11, 11 et 12, 9-13. La réputation des auteurs de textes érotiques eut peut-être à souffrir de la nouvelle sensibilité élégiaque et de sa condamnation : dans la lettre 88, 37, à Lucilius, Sénèque ne mentionne-t-il pas un exercice d'école où la question était de savoir si Sappho était une prostituée ? En tant que philosophe, Sénèque s'indigne non pas que le problème soit mal posé, mais qu'on le traite comme essentiel.

10. Cf. *Rhétorique à Hérennius*, 4, 17, pour la définition de l' « elegantia ». Chez Cicéron, *eleganter, elegantia* n'ont d'acception morale que dans un contexte politique précis — *De senectute*, 13; *Ad familiares*, 3, 8, 2; *Pro P. Sulla*, 79.

11. Cf. Martial, VIII, 73, 5 : l'apostrophe : *lascive Properti*.

Le cas est d'autant plus intéressant que, dans les *Amours*, III, 9, 65-66, Ovide lui-même évoque la « *pietas* » du poète mort.

Il est vrai que Tibulle ne renonce pas à la possibilité d'une esthétique élégiaque réconciliée avec les vertus du temps. Dans la dernière des élégies à Délie, en I, 6, 85-86, le poète espère que sa maîtresse reviendra à de meilleurs sentiments pour lui et qu'ils formeront un couple exemplaire par sa fidélité :

> *Haec aliis maledicta cadant : nos, Delia, amoris*
> *exemplum cana simus uterque coma* [12].
>
> « Puissent ces malédictions retomber sur d'autres : nous, Délie, soyons encore en cheveux blancs un modèle de mutuel amour ».

La mise en valeur de la fidélité amoureuse est en effet le seul cas où le poète élégiaque peut se rapprocher de l' « ἦθος », vertueux bien qu'il ne parle pas de mariage [13]. Toutefois, ce n'est pour Tibulle qu'un rêve : Délie n'a pas présentement ce comportement exemplaire ; l'emploi du subjonctif de souhait modalise l'idée même d'*exemplum* ; c'est une attente subjective dans le regret de l'irréalisé ; l'*exemplum* prend presque valeur d'*adynaton*. De fait, la dernière des élégies à Némésis — II, 6 — s'en remet à la déesse Espérance pour changer le caractère de la *puella* :

> *Iam mala finissem leto, sed credula vitam*
> *Spes fovet et fore cras semper ait melius; (...)*
> *Spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat illa;*
> *ei mihi, ne vincas, dura puella, deam* (v. 19-20, 27-28) [14].

Dernier effort d'optimisme, le vers 44 : *lena nocet nobis, ipsa puella bona est*. Quant à la dernière élégie à Glycera — III, 20 —, elle insiste sur

12. La traduction est empruntée à l'édition des *Élégies* de Tibulle, par Max PONCHONT — Collection des Universités de France, Paris, 1967. Il en est de même pour les autres traductions de cette communication.

La morale commune de l'*exemplum* est celle des lieux, au sens rhétorique du terme, d'une mentalité spécifiquement romaine. Tibulle suit le mouvement déjà sensible dans la poésie non-élégiaque de Catulle, au sens métrique du mot ; valeur éminente accordée à la fidélité conjugale et au mariage, bien éloignée de ce que nous devinons chez les poètes grecs qui avaient chanté leurs amours. C'est aussi le sentiment religieux qui s'attache au foyer ; la pureté d'une union qui a pour garants les dieux.

13. Tibulle devient légitimement le sujet de son propre livre. Son texte devient moralement démonstratif, en permettant au public de prendre un certain recul vis-à-vis des lieux communs, des faits évoqués : l'histoire de Tibulle et de Délie n'est plus une simple histoire privée, elle est mise en perspective — preuve universelle de la fidélité en amour et de ses bienfaits. Le vraisemblable de l'histoire privée accède au degré supérieur du vrai moral, objet idéal de la rhétorique ; le poète élégiaque accomplit la fonction magistrale et le premier des trois devoirs de l'orateur, le « docere » dont l' « exemplum éthique » est l'expression normale. Cette possibilité de faire un récit significatif, caractéristique pour l'ensemble de la société, admirable, est donc bien ressentie par Tibulle comme une attente de la part de cette même société qui se nourrit d'harmoniques morales prises dans les discours et les œuvres. Alors le texte élégiaque aura valeur de précédent venant à l'appui d'une éthique collective et sera par là objectivé ; de plein droit il s'intègre à la culture d'une époque. Sur l'exemple en tant qu'induction oratoire cf. Aristote, *Rhétorique*, 1, 2, 8 et 9, 19.

14. « Déjà j'eusse mis fin à mes maux par la mort, mais l'Espérance, crue aisément, réchauffe la vie et dit toujours que demain tout ira mieux ; (...) l'Espérance me promet une Némésis indulgente : elle dit non. Ah ! malheur à moi ! ne va pas, cruelle jeune fille, triompher de la déesse ».

l'inconduite de la jeune femme qui excite la rumeur contre elle et, par extension, contre Tibulle lui-même :

> *Rumor ait crebro nostram peccare puellam*
> *nunc ego me surdis auribus esse velim*
> *Crimina non haec sunt nostro sine facta dolore :*
> *quid miserum torques, rumor acerbe? Tace* [15].

L'infidélité de Marathus finit aussi par être considérée comme une raison de honte pour le poète et un outrage aux Muses, en I, 9, 39-40, 47-52 :

> *Quid faciam, nisi et ipse fores in amore puellae?*
> *Sit precor exemplo sed levis illa tuo.*
> *(...)*
> *Quin etiam attonita laudes tibi mente canebam,*
> *et me nunc nostri Pieridumque pudet;*
> *illa velim rapida Vulcanus carmina flamma*
> *torreat et liquida deleat amnis aqua.*
> *Tu procul hinc absis, cui formam vendere cura est*
> *et pretium plena grande referre manu* [16].

Tibulle constate qu'il n'a écrit que le mauvais exemple et ne trouve la vérité morale que dans un *ex-voto* consacré à Vénus :

> *Hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus*
> *Dedicat et grata sis, dea, mente rogat* (v. 83-84).
>
> « Voici une palme que Tibulle, délivré d'un amour fallacieux, te consacre, ô déesse; sois-lui agréable, il t'en conjure ».

Vérité morale toute relative d'ailleurs, puisque la palme d'or à Vénus célèbrera le triomphe de l'Amour sur les dédains de Marathus : Tibulle espère tomber amoureux d'un autre *puer* et susciter la jalousie de l'infidèle. Ainsi, le poète élégiaque paraît impuissant à s'exprimer selon l' « ἦθος » poétique et rhétorique que le public attend du poète épique ou tragique ou du bon orateur. Sans cesse, Tibulle est trahi par son sujet : l'image qu'il veut donner de lui-même, reflète aussi les inconstances de Délie, de Glycera, de Némésis, de Marathus. Image misérable de la *laesa fides* qui n'arrête cependant pas de s'engager dans de nouvelles relations érotiques, telle qu'Horace nous la livre dans l'*Ode* I, 33, 1-4.

Toutefois, nous devons affiner notre analyse, car Tibulle, plus que

15. « Le bruit court fréquemment que ma maîtresse se conduit mal : je voudrais maintenant être sourd. De pareilles accusations ne peuvent que me causer du chagrin : pourquoi tourmenter un malheureux, bruit cruel? Tais-toi ».

16. « Que ne ferais-je pas si tu n'étais toi-même épris d'une jeune fille? Mais puisse celle-là être à ton exemple, légère! (...) Bien plus, dans mon délire, je chantais tes louanges, et, aujourd'hui, j'en ai honte pour les Piérides et pour moi; ces vers-là, je voudrais que la flamme dévorante de Vulcain les brûle ou que l'eau courante d'un fleuve les anéantisse. Toi, loin d'ici, va-t-en, toi qui songes à vendre ta beauté et à revenir la main pleine d'un riche présent ».

Catulle, Properce ou Ovide, cherche à intégrer le sentiment amoureux dans l' « ἦθος », malgré tout; d'où cette impression de poésie distinguée que peut produire l'œuvre et le pathétique que ressent Horace à la vue d'une existence malheureuse. Il nous faut commencer par préciser ce que signifie la notion d' « ἦθος » dans l'esthétique romaine et nous utiliserons, pour ce faire, l'*Institution oratoire*, VI, 2, 8-20 [17]. Quintilien, qui traduit ἦθος par *mores*, intègre son analyse de l'ἦθος dans un ensemble traitant des sentiments, depuis VI, 1, 30.

Par *adfectus*, sentiments, Quintilien entend tout ce qui provoque des larmes dans le public ou la fureur, principalement au moment de la péroraison. Cet appel aux sentiments a le pouvoir de faire violence à l'esprit, de le détourner du vrai fondé sur le seul examen des preuves : la meilleure cause étant celle qui fournit le plus grand nombre d'arguments et les émotions les plus fortes — VI, 2, 4-7. Mais Quintilien distingue, dans les sentiments, l'ἦθος et le πάθος proprement dit : le πάθος est l'*adfectus* au sens strict du terme — le mouvement passionné de l'âme; l'ἦθος se rapporte au caractère de l'orateur — *ibid.*, 8. La définition du πάθος est ici d'inspiration aristotélicienne [18]; celle de l'ἦθος limite l'esthétique aristotélicienne des passions à l'œuvre dans la rhétorique et la poétique de la tragédie, dans la mesure où Quintilien précise que l'ἦθος doit être le mouvement d'une âme *mitis atque compositus*. L'ἦθος se recommande par son calme et sa mesure, sa douceur, la continuité de l'impression apaisante qu'il produit; tout ce qui concerne l'honnête et l'utile, ce qu'il faut faire ou ne pas faire peut être appelé ἦθος; il se recommande par la *bonitas*, révélation agréable aux auditeurs de la nature de l'orateur, de sa vérité humaine. Les sentiments qui s'y rapportent, seront donc l'affection — *caritas*; l' « amor » est un πάθος, une émotion vive, violente, troublante, momentanée qui affecte l'équilibre de l'âme [19] —, la bonté, la douceur, le calme, la gentillesse, l'humanité [20]. Il s'agit de sentiments qui témoignent d'une tendresse entre personnes particulièrement liées : entre un père et son fils, entre un mari et sa femme, par exemple.

La colère, la haine sont exclues. Le genre de discours qui convient le mieux à l'expression de l'ἦθος est le mode tempéré, entre l'atticisme et l'asianisme [21]. Pour Quintilien, « *quae* πάθος *concitavit,* ἦθος *solet mitigare* »

17. Varron, toutefois, avait déjà parlé de l' « ἦθος »; cf. Nonius, 374, 9, *De compendiosa doctrina*. Mais son point de vue est essentiellement moral; il ne met pas en relation précise la morale et la rhétorique.

18. *Rhétorique*, 2, 1, 1378 a 20.

Sénèque dans le Livre II du *De ira*, insistera sur le fait que le Bon orateur doit simuler la colère et les autres passions. Il ne convient pas de tomber dans les égarements du cœur et de l'esprit.

19. Les amours des jeunes gens peuvent tout de même être défendues avec indulgence, si l'on a recours à l'ἦθος — cf. *Institution oratoire*, VI, 2, 15.

20. Ainsi Quintilien entend contenir la trop grande violence du *movere* fondée sur les seules ressources persuasives du pathos. Il existe des liens étroits entre l'émotion et la parole; l'émotion appelle le passage immédiat à la parole, au discours. Mais cette parole a des pouvoirs sur l'émotion qu'elle sait aussi apaiser. Platon avait déjà fait une critique générale des émotions, préparée par les abus de la pratique oratoire et par les mises en scène pathétiques qui pervertissent les tribunaux démocratiques : *Lois*, XII, 949 a-b; *Apologie*, 35 b (Socrate se méfie des pouvoirs ambigus de la parole, il ne veut pas faire de sa propre mort, une tragédie).

21. Denys d'Halicarnasse fonde l'harmonie austère de Pindare, par exemple, sur la seule esthé-

— *ibid.*, 12; le maître d'éloquence nous apparaît soucieux de mettre en valeur, dans la pratique même du πάθος, la persuasion par la bonté du caractère — *ibid.*, 18 — qui fait dire les paroles justes et apparaît en elles. C'est que l'esthétique du πάθος, par elle-même, peut détruire la sérénité de la justice; perversion de l'éloquence par laquelle « l'auditeur éprouve de la sympathie pour qui parle pathétiquement, ce qu'il dit n'eût-il aucune valeur », comme le reconnaissait Aristote — *Rhétorique*, 3, 1408 a 1423.

Ainsi, le jugement modéré que Quintilien porte sur l'œuvre de Tibulle, peut s'expliquer par le fait que le poète élégiaque, dont l'ἦθος paraît si divisé et contradictoire, continue d'avoir le souci de donner de lui-même une bonne impression morale par des représentations fréquentes de l'émotion douce, d'une sentimentalité ordonnée selon le bien, le calme de l'esprit et du cœur, la mesure, à l'écart et à l'abri des émotions violentes, des sentiments agités qui ne durent pas. A la différence des autres élégiaques, Tibulle ne montre pas que la nature amère et douloureuse de ses passions. Pour s'en convaincre, il suffit maintenant de rapprocher le vocabulaire de l'ἦθος chez Quintilien de celui qu'emploie Tibulle dans ses *Élégies*. Quintilien associe fortement les adjectifs *mitis* et *compositus* — VI, 2, 9 —, *mitis* et *lenis* — *ibid.* —, *mitis* et *placidus* — VI, 2, 13; il met en correspondance étroite *mitis*, *placidus* et *bonus* — VI, 2, 18-19.

Or, Tibulle a recours à un vocabulaire analogue, lorsqu'il rêve à un amour heureux, fidèle et long. L'élégie I, 1 à Délie s'organise comme un retour à cette douceur : par l'abandon des richesses — v. 1-10 —, le culte des anciens dieux agraires — v. 11-24 —, le souhait d'une vie simple à la campagne — v. 25-44. Les tendres bras de Délie procurent alors le calme et la tranquillisation :

> *Quam iuvat immites ventos audire cubantem*
> *et dominam tenero continuisse sinu*
> *aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,*
> *securum somnos igne iuvante sequi!* (v. 45-48).

Assurément cet ἦθος est menacé par un éloge provocant de l'esclavage amoureux, de la lâcheté et de la paresse — v. 53-58 —, mais le poète retrouve la mesure par l'évocation de sa propre mort en présence de Délie — v. 59-68. Et si, une seconde et dernière fois, Tibulle appelle sans honte Délie à jouir d'un amour libre, c'est afin de mieux lier la paix des cœurs à la paix de l'âme — v. 69-78. Ainsi la sensibilité érotique du poète participe d'une composante affective du patriotisme romain — le mythe de l'âge d'or et de la Terre Natale comme archétype du bonheur humain — et préserve l'idée d'une convenance esthétique : le poème a la douceur d'un songe de nuit d'hiver, au coin du feu; c'est l'ἦθος d'un bonheur individuel, dans un domaine protégé, dans la sécurité d'un monde clos mais romain [22].

tique du πάθος : grandeur de l'émotion à l'écoute du dithyrambe composé en vue des Grandes Dionysies et chanté sur l'agora d'Athènes, près de l'autel des Douze Dieux auxquels il est dédié — Pindare, Dithyrambe, 4, Ed. PUECH, in *La composition stylistique*, VI, 22, 4 et 11. Le Ps. Longin également fait du πάθος l'une des composantes majeures du style sublime — *Du Sublime*, VIII, 1 — et austère, proche de l'atticisme.

22. Cf. M. BONJOUR, *Terre Natale*, Paris, 1975. Il est remarquable que le premier sens du mot ἦθος

L'élégie I, 2 isole encore, dans l'incitation à l'adultère — v. 15-40 —, des instantanés de douceur : sommeil dans les bras de Délie, qui apaise comme le murmure de l'eau — v. 71-78. Tibulle a confiance en sa *pietas* pour Vénus — v. 79-86 : elle doit le protéger de l'inconvenance d'un amour malheureux et pathétique — v. 89-94. Le texte élégiaque de Tibulle peut se lire comme une mise en forme d'un idéal éthique contre l'extension du πάθος de la passion amoureuse et ses composantes — *ira, odium, invidia, metus, miseratio*. La troisième élégie à Délie prolonge cet effort, en imaginant une correspondance entre la mort et la douceur; de fait, sous la domination de Jupiter, les guerres, les haines ont multiplié les voies qui conduisent à la mort « *immitis* » — v. 47-56; mais Vénus emmènera son poète dans les Champs Élyséens qui, sous la Terre Natale, reproduisent le même espace que celui de la campagne de Délie — v. 57-66. La *pietas* prévaut, Tibulle n'ira pas dans la nuit profonde — v. 67-70 — : l'élégie dissipe les ténèbres de la *Mors (...) nigra (...), Mors atra* — v. 3-6 — pour accueillir Délie dans la lumière rose de l'Aurore — v. 89-94. Les infidélités mêmes de la « puella » ne suscitent pas de la haine comme chez Catulle, Properce ou Ovide, mais l'invitation réitérée à un voyage en douce, à deux et à la campagne toujours — I, 5, 21, 30 —, dont l'éthique sera garantie par la présence même de Messalla, l'ami et le grand homme séduit par l' « *otium* » — *ibid.*, 31-34. Jusque dans la dernière des élégies déliennes, Tibulle veut transcender la *miseratio* du « pathos » — I, 6, 1-2, 9-10 — et l'*ira* de l'amant jaloux : il s'en remet aux soins de la mère de Délie — *aurea (...) anus, ibid.*, 57-58; elle seule peut apprendre la fidélité à sa fille comme au temps de l'âge d'or, par des propos affectueux — *dulcis anus, ibid.*, 63, 67-68.

Avant les *Métamorphoses*, VIII, 611-724, Tibulle songe peut-être au couple exemplaire de Philémon et Baucis — I, 6, 85-86; dans l'élégie I, 10, en effet, le poète projette dans une campagne qui n'est plus la sienne dès lors que Délie l'a quitté, des images de douceur conjugale : un père apportant des gâteaux d'offrande au dieu Lare, suivi de sa toute petite fille tenant un rayon de miel — v. 23-24; un père suivant son troupeau de brebis aux côtés de son fils suivant son troupeau d'agneaux, pendant que la mère prépare l'eau chaude qui les délassera au retour des champs — v. 39-44; la joie d'une journée de fête passée dans le bois sacré de la Paix, qui s'achève dans le chariot d'un père légèrement ivre ramenant chez lui femme et enfants — v. 45-52.

Bonheur d'un amour fidèle où la colère de la passion finit par disparaître sous l'action bénéfique et apaisante de la *mitis Venus* — v. 53-66 : la dernière scène de l'élégie, qui montre un amant qui frappe son amie, paraît être une dernière manière pour Tibulle d'exprimer sa colère contre Délie, et le désir d'une tendresse perdue. L'élégie II, 1 peut être considé-

se rapporte au pluriel à des lieux familiers, à une demeure où l'on prend plaisir à séjourner : ce peut être le nid pour les animaux — *Iliade*, 6, 511 ; *Anthologie Palatine*, 7, 199. Sur les composantes de ce passage sacro-idyllique dont la fonction esthétique est le « delectare », cf. Virgile, dont les *Bucoliques* furent publiées en 39 avant J.-C., et, plus récemment, Ph. HEUZÉ, *Pompéi ou le bonheur de peindre*, Paris, De Boccard, 1990, p. 83-84 (la réconciliation de la grâce et du religieux).

rée, en ce sens, comme une élégie-programme, parce qu'elle réunit toutes les composantes de la sensibilité éthique du poète, dans une phase de transition avant les élégies à Némésis : le culte de la campagne et de ses dieux « *placidi* » — v. 25-26; la référence à Messalla restaurateur de la Paix et de la douceur — v. 27-36; celle à Cupidon, enfin, divinité des champs, des larmes et des joies — v. 67-86 [23]. Le souci de l'ἦθος et les dangers du πάθος s'y résument dans le distique suivant :

> *A miseri, quos hic graviter deus urget! at ille*
> *felix, cui placidus leniter adflat Amor* v. 79-80) [24].
>
> « Ah! malheur à ceux que ce dieu presse violemment! Mais heureux celui pour qui, paisible, Amour souffle doucement ».

Dès lors, deux esthétiques sont possibles : dans l'amertume du pathos, la μίμησις douce de l'ἦθος comme contrepoint. L'élégie II, 3, à Némésis mythifie l'ἦθος par l'exemple d'Apollon chez Admète; la *puella* est dans sa maison de campagne, Tibulle doit l'y rejoindre sans honte, puisque le dieu Apollon lui-même céda aux appels de l'amour bucolique — v. 1-32. Mais il ne s'agit plus de la même campagne qu'au temps de Délie : l'apostrophe à *mos* — v. 67-80 — nous ramène en des temps primitifs où l'on vivait d'amour et d'eau fraîche, sans le souci des moissons, des semailles; la campagne est douce par ses vallées ombreuses qui réunit les amants. Il est important de constater que l'ἦθος varie selon le sujet : lorsque c'était Tibulle qui souhaitait emmener Délie, l'idéal de douceur se trouvait dans un petit domaine propice à l'intimité; lorsque c'est maintenant un riche amant qui retient Némésis dans sa « villa », l'idéal de douceur se trouve dans la nature d'avant l'apparition de l'agriculture [25]. L'inspiration de l'ἦθος s'éloigne donc dans le temps : de pastorale avec Délie, elle devient naturelle — l'âge d'or coïncidant historiquement avec ce stade « naturel » où les hommes ne cultivaient pas le sol.

Le mythe de l'âge d'or producteur d'ἦθος n'est plus simplement affectif — c'était la campagne de Délie où le stade pastoral était idéalisé; il s'enracine dans la vision d'un temps historique où, comme Lucrèce, dans le *De rerum Natura*, 5, 962, Tibulle rêve d'amours librement choisies : imaginer la campagne sans les séparations des champs, c'est revenir à une nature livrée à elle-même où le riche ne possède ni terres ni femmes. C'est à la rencontre de ce rêve ancien que veut partir le poète : quitter Rome pour reprendre et délivrer Némésis des *tristes agri* — v. 65 —, pour quitter le temps profane qui possède Némésis et son poète — esclave — v. 79-80 — et revivre le temps sacré de l'absolue liberté. A cette condition, l'élégie peut être tendre et apaisée. D'où le recours à l'apostrophe au *priscus mos* qui

23. C'est une singularité que d'avoir fait de Cupidon le protecteur des troupeaux. L'idée de faire naître Amour parmi les champs et les troupeaux ne se retrouve que dans le *Pervigilium Veneris*, 5-6 et 77. Tibulle a voulu peut-être ainsi renforcer la cohérence et la prégnance de la campagne comme motif religieux et poétique de l'ἦθος élégiaque.

24. *Graviter* est pathétique; *placidus* et *leniter* appartiennent à l'ἦθος. C'est nous qui soulignons.

25. Cf. Lucrèce, *De rerum Natura*, 5, 933. Varron, *Antiquitates rerum divinarum*, 16, d'après Saint-Augustin, *De civitate dei*, 7, 19; Varron, *Res rusticae*, 2, 1, 3-4.

inaugure une nouvelle et ultime relation amoureuse; elle désigne — apostrophe-jalon — l'objet unique auquel revient toujours le poète, lorsque celui-ci cherche une issue à la dérive vers une esthétique du πάθος : (...) *si fas est, mos, precor, ille redi.*

Rapidement en effet, l'élégie II, 4 exprime une désillusion : Némésis est de son temps et condamne son poète-esclave à la *miseratio* — v. 1-6; elle n'aime que l'argent — v. 35-36. Un instant encore, l'ἦθος se cristallise en l'image d'une *bona puella* pleurée à sa mort par son amant fidèle — v. 45-50 —, mais Tibulle renonce à lutter contre son temps : il acceptera tout de Némésis, pourvu qu'elle se montre *placida* — v. 51-60. Paradoxe d'une composante de l'ἦθος qui passe au πάθος de la soumission et de la « *lascivia* »; ce qui fera dire à Martial, en 14, 193, 1 : *Ussit amatorem Nemesis lasciva Tibullum.* La dernière élégie à Némésis sera donc pathétique : effort de Tibulle pour se tromper lui-même dans son malheur — II, 6, 15-18 — et espérer encore en la vie — v. 19-20, 27-28;

> *nec lacrimis oculos digna est foedare loquaces :*
> *lena nocet nobis, ipsa puella bona est* (v. 43-44).

Est-ce à dire que l'homosexualité sera, dans l'œuvre de Tibulle, une éthique? L'élégie I, 4, semble l'affirmer. Mettant en scène Priape, divinité des jardins, elle propose un idéal de douceur masculine où la campagne tient lieu d'espace affectif — v. 39-44, 47-50.

La tendresse des baisers échangés est promise — v. 53-56. Cependant, à peine a-t-elle été évoquée que Priape en montre l'illusion : comme la *puella*, le *puer* n'aime que l'argent et la passion que l'on éprouve pour lui ne peut être que malheureuse — v. 57-58. La seule poésie des amours masculines est celle des plaintes et des pleurs, celle d'une éthique pathétique tournée en dérision par Marathus — v. 81-84 — :

> *Blanditiis vult esse locum Venus ipsa; querellis*
> *supplicibus, miseris fletibus illa favet* (v. 71-72).
>
> « Vénus elle-même veut que les paroles flatteuses aient leur place; les plaintes suppliantes, les larmes pitoyables ont en elle une alliée ».

L'élégie I, 8, révèle les malheurs annoncés par les mots doux — v. 1-2 — : Marathus est le malheureux amant de Pholoé — v. 23-26, 53-54, 61-62, 71-76. Et Tibulle est le malheureux amant de Marathus — I, 9, 1-4, 29-30, 45-52.

Finalement, ce sont les élégies où le poète ne parle pas de lui, qui maintiendront l'idéal éthique. L'élégie I, 7, en l'honneur de Messalla, se veut témoignage d'un triomphe sur les peuples d'Aquitaine et la Gaule pacifiée — v. 9-12; la célébration d'Osiris-Bacchus est celle d'une divinité *iucunda* qui, par le vin, apporte l'amour heureux — v. 33-48; l'excitation érotique y entre en résonance avec la pensée religieuse : le sentiment amoureux ne crée plus la honte, le remords mais s'amplifie dans une énergie dionysiaque qui ne s'effondre pas dans la culpabilité — sentiment de force éthique intensifiée.

Cette sensualité déculpabilisée s'élève dans l'évocation des enfants de Messalla, qui ajouteront aux exploits héroïques de leur père — v. 55-56. L'élégie II, 5, à Messalinus, le fils aîné de Messalla, se placera sous le signe de Phoebus et de Rome — v. 17-18 et suscitera les images d'amours heureuses : le berger et la bergère — v. 33-38; Énée, frère d'Amour ailé, et Lavinie — v. 39-50; Mars et Rhéa Silvia — v. 51-54; sous l'action du « *mitis Apollo* », la Paix reviendra après la guerre civile — v. 79-80 — et la femme donnera un enfant à l'époux et l'enfant embrassera son père — v. 91-94 —; les amants se réconcilieront — v. 101-104. Afin d'assurer la prééminence de cette éthique, Tibulle demande à Némésis de ne pas troubler son chant de poète inspiré par les dieux et, résolument, il conclut son élégie par la vision du triomphe de Messalinus, à son tour victorieux, applaudi par son propre père — v. 105-120. Force intense de la « *pietas* » et de la chasteté apollinienne — v. 121-122.

L'Amour triomphe de Cupidon même : l'élégie tend vers un état esthétique où le poète vit la possibilité d'un dépassement de soi, d'un sentiment de plénitude dans lequel il ne se sent étranger à rien de romain; la féminité s'y purifie de tout Éros pathétique. Par la prière conclusive à Phoebus et à Diane, Tibulle ouvre l'élégie à la communication harmonieuse des ordres divin et humain.

Quand à l'élégie II, 2, à Cornutus, elle célèbre le « Natalis », le jour anniversaire de la naissance, en des termes de *pietas* dont la grandeur et la tendresse sont indéniables — v. 1-4; tout se concentre sur la promesse de fidélité conjugale que le dieu exaucera pour Cornutus et son épouse — v. 9-22; là encore des enfants témoigneront de cette affection durable [26].

La poétique de Tibulle nous apparaît donc ambivalente. Profondément nourrie de références éthiques à la religion dionysiaque et apollinienne, à l'épicurisme — ἦθος de la campagne et de l'amitié —, à la tradition du mariage romain, elle donne une image bonne et vertueuse du poète élégiaque. C'est ce que nous avons appelé l'idéal de douceur, par lequel Tibulle veut trouver la correspondance précise entre une forme personnelle de bonheur et les formes élémentaires de la mentalité romaine — notamment le sentiment de sécurité divine que procurent la *pietas* et le *mos maiorum*. Mais la condition douloureuse de l'amant-esclave, de l'amant-à-la-porte produit les effets contraires d'une poétique du πάθος, où ce n'est pas tant la haine que la misère morale qui prévaut : image négative du poète élégiaque et de sa déréliction. L'effort éthique nous a paru considérable et la chute dans le malheur d'autant plus grave. A cet égard, les élégies à Glycera, sont importantes. En III, 19, Tibulle tâche de conjurer le πάθος de l' « *invidia* » par l'ἦθος de la vie cachée; mais s'agit-il du λάθε βίωσας cher à Épicure qui assure indépendance morale et dignité d'un grand amour?

Nil opus invidia est, procul absit gloria vulgi :
qui sapit, in tacito gaudeat ille sinu.

26. L'impression de bonheur sera la même dans les élégies III, 8, III, 10 et III, 12, sur les amours de Sulpicia et de Cerinthus, alors que Sulpicia vit un amour défendu — III, 12, 15-18 — : la sincérité des sentiments préserve l'éthique, aux yeux du poète.

Sic ego secretis possum bene vivere silvis,
qua nulla humano sit via trita pede.
Tu mihi curarum requies, tu nocte vel atra
lumen, et in solis tu mihi turba locis (v. 7-12).

« Je n'ai pas besoin d'exciter l'envie, loin de moi une gloire bonne pour le vulgaire : le sage doit renfermer sa joie dans sa poitrine. Ainsi, je puis vivre heureux dans le secret des forêts, où jamais chemin n'ait été foulé par le pied des hommes. C'est toi qui es pour moi le repos dans les chagrins; toi qui au plus sombre de la nuit, es la lumière, et qui, dans les lieux solitaires, es pour moi tout un monde ».

Certes, les *silvae* — qui n'étaient pas mentionnées dans la campagne pastorale de Délie et qui ne le seront plus dans la nature où le poète rêvera d'entraîner Némésis — peuvent désigner le jardin du philosophe : Horace y goûtera l'ataraxie [27]. Mais les *silvae* peuvent désigner aussi et d'abord les forêts sauvages : ni bocages sacrés — *nemora*, bois sacrés humanisés de la tradition littéraire hellénique et hellénistique où l'esthétique, le soin de la beauté artificielle s'impose —, ni *luci* — les bois sacrés de la tradition italique [28]. Par l'insistance du vers 10, nous serions tenté de penser que Tibulle avait renoncé à la campagne suburbaine pour placer l'ἦθος radicalement ailleurs, dans une topographie où le Moi se perd aux yeux des autres, afin de se reconnaître et se retrouver dans l'amour de la *puella*. Mais cette évocation se fait dans la ligne de fuite même du πάθος et de la *miseratio* vers lesquels tout converge inexorablement — v. 19-24. Il ne reste plus au poète élégiaque qu'à demander silence à la mauvaise rumeur et à se taire lui-même — III, 20.

Morale, ἦθος, esthétique. L'œuvre de Tibulle est au confluent de ces trois termes : son esthétique est celle d'une morale de l'ἦθος par l'apaisement du πάθος. Mais c'est l'échec : la violence du sentiment amoureux interdit à l'idéal de douceur toute possibilité de réalisation. C'est l'amertume qui le prend et le retient de s'exprimer plus longtemps. Horace, avant Quintilien, l'avait compris, lui qui s'inquiétait de l'état de Tibulle; le poète mérite l'indulgence pour son souci éthique de moraliser la passion. L'épître I, 4, propose à l'élégiaque l'idéal épicurien de l'apaisement des passions, dans les bois de Pédum : le silence digne d'un sage et d'un homme de bien — v. 4-5 [29]. Cependant, Tibulle, pris dans la passion douce-amère [30], ne peut plus être que le poète d'un cri de douleur.

27. Cf. le parc de sa villa de Sabine, avec son potager, son verger et sa « *silva* », — là où poussent des arbres stériles — : *Satires*, II, 6, 1 et suiv. Déjà Cicéron évoquait les « Horti Siliani », aménagés dans la vieille « Villa Coponiana » sur le modèle des jardins de Scipion, le second Africain; asile d'intimité, de raffinement hellénique, créé dans le domaine hérité des aïeux : *Ad Atticum*, XII, 22, 3; 24; 26; 31, 2.

28. Cf. Servius, « ad Aen. », I, 314 et Ovide, *Métamorphoses*, I, 567 : Tempé n'est pas une « *silva* »; P. GRIMAL, *Les jardins romains*, 1969, passim.

29. Le poème s'achève sur l'idée que la mort n'est pas un mal, mais que le seul mal véritable est la souffrance — v. 12-14.

30. Pour ce mélange de plaisir et de douleur, c'est Sappho qui avait utilisé le composé γλυκύπικρος appliqué à l'amour (cf. fr. 130 L. P.).

Au terme de cette analyse, nous avons développé une hypothèse de travail : le style élégiaque peut être étudié et défini selon le critère même qui permit, nous semble-t-il, de le juger inférieur au style épique ou tragique; celui d'un passage impossible, hors du πάθος, dans l'ἦθος. Il manque à Tibulle, et plus encore aux autres élégiaques, le « calme dans la douleur »[31], en quoi consistent proprement la dignité de l'homme et sa liberté morale.

Centrée, en effet, sur l'effet violent des passions amoureuses, l'élégie tibullienne apparaît comme une destruction progressive du caractère; mais c'est à Properce et à Ovide — dans les *Héroïdes* — qu'est liée l'invention à Rome de l'élégie — spectacle du πάθος, type extrême d'expression du sentiment amoureux dans lequel l'hypertrophie du spectaculaire inhérent à l'effet violent de la passion mise en images par la mythologie peut aller de pair avec une simplicité de l'histoire d'amour. Tibulle a le mérite de ne pas amplifier le triomphe du πάθος; Properce, puis Ovide, inscriront leur soumission individuelle aux πάθη dans un imaginaire collectif dont le centre ne sera plus l'ἦθος des poètes épiques et tragiques, qui définissait dans le tragique un sens de l'humain : un idéal de douceur et de liberté morales[32], et une philosophie que Sénèque saura exprimer dès le début du *De vita beata*. « La vie heureuse, c'est donc celle qui est en accord avec sa propre nature. On n'y peut atteindre que si l'âme est d'abord saine et en constante possession de cette santé, courageuse aussi, et énergique, ensuite magnifiquement patiente, prête à toutes les situations, attentive sans anxiété à son corps et à ce qui le concerne, intéressée enfin par toutes les ressources de la vie sans admiration pour aucune, décidée à user des présents de la fortune sans leur être assujettie. Tu comprends, sans qu'il me soit besoin de le dire, qu'une fois qu'on a chassé aussi bien ce qui nous irrite que ce qui nous effraie, il s'ensuit une tranquillité, une liberté perpétuelles, car, à la place des voluptés, des séductions mesquines et fragiles dont le seul parfum est nuisible, s'installe une joie immense, inébranlable et constante, puis la paix et l'harmonie de l'âme, sa grandeur alliée à sa douceur : tant il est vrai que toute méchanceté a sa source dans la faiblesse ».

Cet idéal de la *tranquillitas animi* doit être à l'origine même de la poésie, comme le soulignait Horace dans l'*Épître aux Pisons*, v. 38-41 : sentiment intérieur, intuition créatrice, évidence aisée, joyeuse qui pénètre le poète lorsque, après avoir soupesé le sujet à traiter une première fois aperçu, après l'avoir tourné et retourné, engagé avec lui une confrontation attentive, il en aura formé l'image; εὐθυμία démocritéenne de celui qui sait

31. L'expression est de FREUD, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, 1933, p. 32 : par Winckelmann interposé, Freud décrit le très célèbre « Laocoon » où le pathétique produit la vérité sublime et apaisante sur la force morale en l'homme.

32. Dans la *Poétique* d'Aristote, chap. 13, 53 a 37, le sens de l'humain — φιλάνθρωπον — est la forme que prend le vraisemblable dans l'ordre éthique chaque fois que la vraisemblance éthique (le méchant pris au piège, l'injuste vaincu, les passions excessives maîtrisées par la raison) l'emporte sur la vraisemblance pratique (le méchant qui prend au piège le juste vaincu, la raison dominée par la démesure des passions). Sur l'effet de vérité idéale qu'il convient d'obtenir à propos des passions, *ibid.*, chap. 17, 55 a 32 (édition R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, Paris, 1980).

ne pas entreprendre dans son art comme dans sa vie privée ni beaucoup ni trop pour ses forces [33].

Les élégiaques romains, à des degrés divers, confondent l'ardeur enthousiaste qui fait que le poète « aime » une image, un mot, et ne peut s'empêcher de les choisir, avec la passion d'amour, en soi pathétique, qui les fait écrire; assurément, les *puellae* sont belles et le poète élégiaque sait le principe selon lequel l'art ne doit pas représenter n'importe quoi; mais cette esthétique est faussée, dès lors que la beauté physique seule — et non morale aussi — constitue la caractérisation principale de chaque *puella* : c'est elle précisément qui fait souffrir l'âme au point que les distiques élégiaques sont plus souvent l'expression de la plainte que celle d'un désir satisfait, d'un vœu réalisé, d'un apaisement. Aussi Horace s'était-il retiré de la poésie lyrique des passions; écrivant les *Épîtres*, il renonce aux déchirements de l'amour pour se consacrer à l'amitié; au lieu de l'amour — haine élégiaque, l'amitié-souci de soi-même, faite d'abord d'harmonie intérieure :

bene vivere, recte vivere, amicus sibi esse [34].

L'ἦθος se nourrit de cette sérénité retrouvée [35]. Mais pour cela, il faut vieillir.

Ainsi, par la rhétorique de Quintilien, nous avons essayé de cerner une conception philosophique de l'ἦθος — stoïcienne et épicurienne — dans ses applications esthétiques : une même défiance à l'égard d'un pathétique n'ayant pour fin que sa propre démesure [36]; la même recherche d'une beauté morale purifiée des désordres du pathos. C'est une manière de retrouver l'idée d'une parole consolatrice, telle qu'Hésiode la concevait dans la *Théogonie* (v. 96-103) : « Heureux, celui qu'aiment les Muses. Une douce voix coule de sa bouche. Si quelqu'un a un deuil, en son cœur encore ignorant de la peine, s'il se dessèche à affliger son esprit, il suffit qu'un aède, un serviteur des Muses, chante les hauts faits des hommes d'autrefois et les dieux bienheureux, qui règnent sur l'Olympe, pour qu'il oublie aussitôt ses tourments et ne se souvienne plus de sa peine ».

Car les Muses, filles de Mémoire, apportent « oubli des souffrances, pause dans les soucis » (v. 55). Mais cette parole littéraire, poétique, est d'inspiration épique : elle évite la « μίμησις » du pathos individuel, présent à l'âme de celui qui s'exprime. De même, Aristote justifie le pathos tragique, parce qu'il a une fonction de régulation : loin de manifester une sorte

33. Cf. P. GRIMAL, *Essai sur l'« Art Poétique » d'Horace*, Paris, 1968, p. 71-74.

34. Cf. K. GANTAC, « *La préhistoire d'« amicus sibi » chez Horace* », « *Les Études classiques* », XLIV, 1976, p. 210-221; P. GRIMAL, « *La philosophie d'Horace au 1er livre des Épîtres* », « Vita Latina », n° 72, Décembre 1978, p. 2-10.

35. Sur cette conquête de la douceur, cf. *Épîtres*, I, 1, 38 sqq.

36. Ce pathétique élégiaque se distingue du pathétique épique : dans l'*Iliade*, Briséis est enlevée à Achille mais cette douleur cède devant une souffrance plus grande — la mort héroïque de Patrocle; dans l'*Énéide*, le suicide de Didon permet la grandeur romaine d'Énée. La comparaison avec l'épopée virgilienne s'impose d'autant plus qu'elle détermine une forme de grandeur caractéristique dans la tradition littéraire, la grandeur de l'intériorité qui s'associe à la douceur; cf. Ph. HEUZÉ, *Pompéi ou le bonheur de peindre*, De Boccard, 1990, p. 60.

de désagrégation de l'âme, il concourt à l'unité de l'individu, par la « catharsis » qu'il opère : voir souffrir autrui pour ne plus souffrir soi-même. Or, le poète élégiaque — même Tibulle —, tant qu'il est amoureux, ne parvient pas à sortir du Cercle de ses Pleurs : la μίμησις du pathos, alors, n'a plus valeur éducative; la parole littéraire n'est plus celle qui dit l'émotion, la provoque et l'apaise [37]. Élégies des inconsolés, tant que le pathos désigne l'écriture émotive d'une subjectivité prise par elle-même, qu'aucune réflexion morale, philosophique ne réussit à ramener à la Cité ou à la Tranquillité.

37. Sur la fonction sociale de la représentation des larmes, cf. *passim*, D. ARNOULD, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Les Belles Lettres, Paris, 1990 : pleurer est une conduite sociale communément reconnue pour signifier une forme de rejet hors du groupe-larmes de la « timè » offensée et larmes des grands bouleversements sociaux. Mais les larmes du poète élégiaque sont celles d'un individu repoussé par la seule *puella*.