XIII

MÉTAMORPHOSE D'OVIDE : LA REPRÉSENTATION DU SENTIMENT AMOUREUX DANS LA « COMÉDIE ÉLÉGIAQUE » DU XII[e] SIÈCLE

par Monique GOULLET

Chargée de recherche au C. N. R. S., UMR 9963

SOMMAIRE. — *Dans les « **comédies élégiaques** » **du XII[e] siècle**, ainsi appelées parce qu'elles sont pour la plupart écrites en distiques élégiaques, se fait jour une conception nouvelle du **sentiment amoureux**, très largement inspirée par **Ovide**, qui fait l'objet d'une **imitation** systématique mais discrète. Ces œuvres, que l'on peut mettre en relation avec la littérature en **langue vernaculaire** de la même époque, n'ont probablement pas été écrites pour la **scène**.*

EPITOME. — *In comoediis duodecimo saeculo scriptis, quae elegiacae dicuntur, quia pleraeque ad elegorum modum composita sunt, mutatio quaedam apparet in amore describendo, quae ab Ouidio praecipue inspirata est, quem scriptores cum assidue, tum callide imitantur. Illa autem opera, quae ad eiusdem temporis editas in patrio sermone litteras pertinent, sine dubio in scaena non acta sunt.*

Cet article s'inscrit dans la continuité des études sur la réception, ou la rémanence, du poète latin, auxquelles Simone VIARRE a donné une impulsion décisive en France[1], mais son enjeu est relancé par une remarque récente d'A. GUERREAU-JALABERT, qui remet en question l'idée, admise depuis Traube, selon laquelle le XII[e] siècle serait une *aetas ovidiana* : « Ovide n'éclipse nullement Virgile au XII[e] siècle, et l'idée d'un « âge ovidien » semble sujette à caution ; de plus, si les œuvres consacrées aux thèmes amoureux sont peu et tardivement copiées, la portée d'une possible influence de leur lecture sur les développements de l' « amour courtois », souvent avancée, se trouve également remise en cause[2]. » L'étude de l'imitation d'Ovide, telle qu'elle est pratiquée dans la comédie latine du XII[e] siècle, devra donc conduire aussi à réévaluer le poids de l'œuvre du poète de Sulmone.

À travers les œuvres dont il va être question, il est possible de cerner une *représentation* médiévale d'Ovide, dans les trois sens du terme : l'amour

1. Voir, entre autres, *L'image et la pensée dans les métamorphoses d'Ovide*, Paris, 1964 ; *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XII[e] et XIII[e] siècles*, Paris, 1966 ; *Ovide, Essai de lecture poétique*, Paris, 1976 ; *Ovide au Moyen Âge*, dans le *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Moyen Âge*, Paris, 1992, La Pochothèque, p. 1094-1095. Je ne peux citer ici tous les articles de S. VIARRE sur la réception d'Ovide au Moyen Âge.

2. M. SOT, J.-P. BOUDET et A. GUERREAU-JALABERT, *Histoire culturelle de la France*, t. 1, *Le Moyen Âge*, Paris, 1997 (sous la direction de Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI).

s'exprime dans un discours dont il faudra se demander s'il est ou non de nature dramatique, et s'il est tourné ou non vers une *représentation* scénique, réelle ou virtuelle; la technique de l'emprunt permet une *représentation* du modèle antique, tout à la fois par réitération et par métamorphose; dans ces pièces se fait jour une *représentation* du sentiment amoureux, en ce sens qu'il s'en dégage une conception de l'amour largement influencée par les œuvres d'Ovide. Étant donné la faible diffusion qu'ont eue en France les travaux récents sur la question (ils sont essentiellement italiens)[3], il me semble nécessaire de présenter d'abord rapidement le corpus sur lequel s'appuiera mon analyse (I). Celle-ci traitera successivement du rôle qu'y joue l'héritage ovidien (II), et des questions de la représentation scénique et du genre littéraire dont relèvent ces œuvres (III).

I. PRÉSENTATION DU CORPUS

C'est en perdant les caractères que lui avait donnés son inclusion dans la célébration rituelle des *ludi scaenici* antiques que la comédie latine renaît au XII^e^ siècle, après n'avoir été illustrée durant plus d'un millénaire que par quelques apparitions sporadiques[4]. Elle ressuscite à travers une production qui n'est que très relativement homogène sur le plan géographique et formel, mais que l'édition de G. COHEN a pour la première fois organisée en un corpus cohérent, sous le titre : *La « comédie latine » en France au XII^e^ siècle*[5]; le critère de tri était alors celui du milieu de production : la France du XII^e^ siècle, avec ses zones d'influence, comme l'Angleterre, où, de 1154 à 1189, règne le comte d'Anjou Henri II Plantagenêt. Dans la nouvelle édition italienne en cours depuis 1976[6], le corpus a été étendu à l'Italie et à l'Allemagne du début du XIII^e^ siècle. Vu l'état actuel des éditions et des études, il est assez difficile de différencier sur le plan littéraire les pièces italiennes ou germaniques du début du XIII^e^ siècle des pièces « françaises » du XII^e^ siècle. Dans l'Empire existent non seulement une cer-

3. Voir E. LALOU, *Le théâtre et les spectacles publics en France au Moyen Âge : état des recherches*, dans *Théâtres et spectacles, hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance* (Actes du 115^e^ congrès national des Sociétés savantes, Avignon, 1990), éd. du comité des travaux historiques et scientifiques, 1991, p. 9-35, et spéc. p. 15 : « ... il n'existe pas de bibliographie complète sur le théâtre latin ou savant. Il faut chercher çà et là (...). Il manque donc une bonne bibliographie ou une base de données cohérente sur le théâtre en son entier, du haut Moyen Âge jusqu'au début du XVI^e^ siècle. L'idée est dans l'air et se réalisera très certainement dans les années à venir. On imagine même de rendre publique, grâce à un serveur, cette future bibliographie. » Ce serveur n'existant pas encore, même à l'état de projet, j'ai dépouillé la bibliographie de *Medioevo latino*, celle de l'I. R. H. T., et celle de l'édition italienne présentée plus loin (n. 6), difficilement accessible en France, sauf dans quelques rares bibliothèques. C'est là pour moi l'occasion de remercier vivement F. BERTINI pour le don de plusieurs de ces volumes, et P. PETITMENGIN, bibliothécaire de l'École Normale supérieure de la rue d'Ulm, de m'autoriser à travailler dans ces lieux, fort riches dans le domaine médiolatin; mes remerciements vont aussi au Centre d'Études Anciennes de l'École, où j'ai pu utiliser le CD-Rom des textes latins de l'Antiquité (Phi).

4. Ainsi, pour ne retenir que les titres les plus connus, le *Querolus*, le *Ludus septem sapientium* et l'*Ephemeris* d'Ausone.

5. Paris, 2 vol., 1931.

6. *Commedie latine del XII e XIII secolo*, sous la direction de F. BERTINI, 5 vol., Gênes, 1976-1986; la parution du 6^e^ volume est imminente.

taine unité culturelle, mais aussi des mouvements et des échanges continuels entre la France, l'Allemagne et l'Italie : Geoffroi de Vinsauf, célèbre auteur de la *Poetria noua*, est venu d'Oxford en France puis en Italie, Pierre de Blois a vécu en Sicile ; Richard de Venouse écrit à la cour sicilienne de Frédéric II. D'autre part, ce corpus n'est pas clos : jamais aucun auteur ni aucun scribe du Moyen Âge ou de la Renaissance n'a considéré ces pièces comme des parties d'un même ensemble, ou appartenant à un même genre littéraire ; inversement, toutes les œuvres apparentées n'ont peut-être pas encore été retrouvées dans les manuscrits. Enfin, sur le plan littéraire, se pose la question de la parenté entre ces textes, dont le nombre de vers et les modes d'énonciation sont variables, ainsi qu'on pourra en juger d'après le tableau de l'annexe n° 1 : s'ils sont la plupart du temps désignés par l'expression « comédie élégiaque » depuis MÜLLENBACH [7], parce que la majeure partie d'entre eux sont écrits en distiques élégiaques, ce n'est pourtant pas le cas de tous ; l'une des plus « ovidiennes » d'entre elles, le *De nuncio sagaci*, est composée d'hexamètres.

Par souci d'homogénéité, j'ai choisi de limiter mon étude au corpus édité par COHEN, c'est-à-dire de négliger les trois pièces italiennes plus tardives et les deux très brefs témoins de la postérité du genre dans l'aire germanique. Reste donc une majorité de pièces signées par de célèbres lettrés des centres de la Loire (Blois, Vendôme, Orléans), et une production anonyme étroitement apparentée à la précédente par son inspiration et sa technique : il semble qu'on doive la rattacher à la même aire culturelle, au sens large du terme.

II. L'HÉRITAGE OVIDIEN

Si l'on excepte le *De tribus sociis* et le *De clericis et rustico*, qui ne doivent rien à Ovide, toutes les pièces du corpus décrit ci-dessus sont redevables au poète antique, à la fois sur le plan formel et, plus encore, sur celui de leur thématique. Cette *imitatio Ouidii* prend des proportions variables d'une pièce à l'autre, mais témoigne néanmoins d'une communauté de technique et de pensée qui justifie le regroupement de toutes ces œuvres sous une dénomination commune. On verra d'abord l'influence d'Ovide dans la technique du vers et le choix du lexique, puis dans la formation d'une représentation nouvelle du sentiment amoureux.

A. L'*imitatio* formelle

Le mètre élégiaque

Au XII[e] siècle, adopter le mètre élégiaque est en soi un acte significatif, qui équivaut à se mettre sous le patronage du poète augustéen, devenu le

7. E. MÜLLENBACH, *Comoediae elegiacae*, Thèse, Bonn, 1885, p. 5.

représentant le plus illustre de l'élégie latine. C'est à l'époque augustéenne, avec Tibulle, Properce et Ovide, que le distique élégiaque s'est spécialisé dans l'expression de l'amour et de la plainte, après avoir accueilli chez les Grecs des sujets aussi divers que l'exaltation du sentiment national, la poésie gnomique et l'épigramme — se spécialisant néanmoins dans la poésie érotique à l'époque alexandrine —, tout comme plus tard encore chez les Latins. Si le genre élégiaque est certainement un genre « introuvable », durant le « siècle d'Auguste » le distique devient essentiellement le mètre de la poésie amoureuse ; pourtant chez Ovide, il n'y a pas de véritable coïncidence entre l'inspiration érotique et le mètre élégiaque : les lettres d'amour des *Héroïdes* ont été rédigées en distiques à la différence des *Métamorphoses*, dont l'amour est un des sujets les plus importants, et qui ont fourni à nos poètes comiques le plus grand nombre de réminiscences. Les *Fastes*, en revanche, poèmes didactiques exaltant le sentiment de « religion nationale », ont été composés en distiques. Cela explique que dans les comédies médiévales de notre corpus les œuvres élégiaques d'Ovide ne fournissent pas plus de *loci similes* que les *Métamorphoses* ou les *Héroïdes*, ainsi qu'on le verra plus loin.

S. PITTALUGA fait apparaître que dans le *De tribus puellis* la technique du vers élégiaque est conforme à celle d'Ovide [8]. En particulier, il note une réelle préférence pour les fins dissyllabiques dans le pentamètre [9]. Pour autant qu'on puisse en juger par un examen que les limites de cette étude rendent forcément incomplet, cette même observation pourrait être généralisée aux autres œuvres du corpus. Mais la marque la plus frappante de l'influence ovidienne réside dans les réminiscences littérales.

Les loci similes

Curieusement, ce n'est qu'à une date assez récente qu'on a mis en évidence de façon concrète les réminiscences ovidiennes dans la comédie élégiaque. L'édition de G. COHEN, tout en en faisant état, n'avait relevé que quelques *loci similes*, et avait davantage fait apparaître ses liens avec la littérature de langue romane. Celle de F. BERTINI a ouvert la route, en fournissant un apparat des sources systématique ; des articles ont encore affiné le travail depuis, en augmentant la liste des citations, emprunts et réminiscences ovidiennes.

La prudence s'impose du point de vue méthodologique, car toutes les études portant sur des phénomènes d'intertextualité se heurtent aux mêmes difficultés : certaines similitudes peuvent être strictement le fait du hasard, et il est vrai que, s'il n'existait, parallèlement à certaines coïncidences lexicales, des allusions aux œuvres d'Ovide très explicites et appuyées, on serait en droit d'y jeter un regard sceptique. Mais leur nombre — qu'atteste le

8. S. PITTALUGA, *Le* De tribus puellis, *'comédie ovidienne' (sequitur)*, dans *Vita latina*, 62 (1976), p. 2-14 (ici p. 7).

9. Voir L. NOUGARET, *Traité de métrique latine classique*, Paris, 1963, p. 58 : « Ovide n'admet de mots de plus de deux syllabes qu'une fois sur plus de 130 vers dans les *Tristes*, jamais dans les Amours. Properce semble avoir adopté la même règle dans son livre IV, où on ne relève qu'un vers sur 130 terminé par un mot de plus de deux syllabes. »

tableau statistique n° 2 —, et leur constante discrétion d'une pièce à l'autre, prouvent qu'elles ne sont pas fortuites. La reprise de quelques hémistiches entiers d'Ovide, cités textuellement ou sous une forme légèrement remaniée, encourage à aller débusquer dans les comédies des emprunts perceptibles seulement aux spécialistes d'Ovide : le remploi littéral ou quasi-littéral de clausules ou de *iuncturae* (assemblages de mots) est le fait le plus fréquent de l'imitation formelle : celle-ci se réduit donc le plus souvent à une similitude de deux mots par vers (voir le tableau n° 3).

Il est certes extrêmement difficile de distinguer les emprunts conscients des résurgences incontrôlées de la *ruminatio* scolaire et des réflexes d'auteurs d'*accessus*, profondément imprégnés de l'œuvre d'Ovide. Il faut admettre une marge d'incertitude, inhérente à toute étude touchant à l'intertextualité, avec d'autant moins de scrupules que les réminiscences inconscientes témoignent elles aussi, et peut-être plus encore que les autres, de la profondeur de l'empreinte ovidienne dans la formation des clercs; si leur relevé fausse donc dans une certaine mesure l'approche de la création littéraire, il appartient de droit au champ de la réception.

Il est également ardu — et cette difficulté est plus gênante que l'autre — de distinguer les emprunts directs des emprunts indirects : ainsi, entre autres, le vers 269 du *Miles gloriosus : Herba uiret uiridemque comes rosa purpurat herbam* est une réminiscence d'Ovide, *Am.*, 2, 16, 6 : *Et uiret in tenero fertilis herba solo*, qui lui-même se souvient de Virgile, *Buc.*, 6, 59, et de *Georg.*, 3, 162. L'emprunt direct à Virgile est probable, puisque le vers suivant (270) fait écho à un autre vers de Virgile, *Buc.*, 2, 18, et le vers 272 à *Buc.*, 2, 50. Le vers 71 du *Pamphilus* : *Labor improbus omnia uincit*, est un emprunt à *Georg.*, 1, 145 : *Labor omnia uincit improbus*, mais, vu le contexte, il fait songer aussi à *Buc.* 10, 69 : *Omnia uincit amor*, et à *Pont.*, 2, 7, 75 : *Animus tamen omnia uincit.* Les vers 293-294 de la même pièce, développant l'idée des ravages de la *fama*[10], mêlent les emprunts aux vers d'Ovide et de Virgile traitant le même sujet : à *Met.*, 9, 138 l'auteur emprunte l'idée que la rumeur se développe même si elle est mensongère, et reprend du modèle l'expression *e minimo crescit*; d'*Aen.*, 4, 175 il tire l'idée de la vigueur de la *fama*, et le gérondif *eundo*.

Les vers 469-470 de l'*Aulularia*[11] sont un exemple de l'amalgame auquel a pu conduire une mémorisation quasi mécanique d'Ovide : *Coronide natum*, dans *Fast.*, 1, 291 (*Accepit Phoebo nymphaque Coronide natum*), désigne Esculape, fils de la nymphe Coronis; or ici, comme le confirme le vers 470, l'expression est censée désigner Jupiter, le Cronide (fils de Cronos) : il s'agit donc d'un lapsus. Ces vers sont par ailleurs une synthèse de deux autres vers ovidiens (*Trist.*, 2, 38 : *... mundus nil Ioue maius habet*; *Fast.*, 1, 90 : *nam tibi par nullum Graecia nomen habet*) et deux vers virgiliens (*Aen.*, 12, 140-141 : *rex aetheris altus... Iuppiter*) : on voit donc com-

10. *E minimo crescit, sed non cito fama quiescit; / Quamuis mentitur, crescit eundo tamen* (« La rumeur naît d'un rien, mais ne se calme pas de sitôt; elle a beau mentir, elle grandit en chemin »).

11. *Etheris ille deum natumque Coronide iurat / Quo nullum maius Graecia numen habet* (« L'autre jure par le dieu de l'éther et fils de Coronis : la Grèce ne possède pas de divinité plus puissante »).

bien les emprunts sont étroitement imbriqués dans la propre langue des auteurs, autant qu'ils le sont aussi les uns dans les autres.

Outre les réminiscences ovidiennes, il faudra donc avoir présente à l'esprit la fréquence des emprunts directs faits à d'autres auteurs classiques, parmi lesquels Virgile, Horace, Stace et Lucain figurent en bonne position : si ces comédies peuvent être dites ovidiennes, elles sont loin d'être des plagiats d'Ovide, et certaines d'entre elles, sur le plan lexical tout au moins, sont autant redevables à d'autres auteurs antiques; mais mon étude ne les prendra pas en compte. Enfin, l'intertextualité joue aussi entre les comédies élégiaques, les plus récentes contenant des allusions aux plus anciennes : ainsi le *De mercatore* contient des allusions à *Alda, De nuncio sagaci, Pamphilus, Aulularia, Baucis et Traso, Milo, Miles gloriosus*, et *Lidia*.

Du point de vue de la fréquence, seul le *De tribus puellis* fait des emprunts si nombreux au poète élégiaque, qu'on a pu parler de « centon » : PITTALUGA a dénombré 139 vers ovidiens sur 296 [12], ce qui est considérable (45 % environ), même si l'on tient compte du caractère hasardeux de certains rapprochements. Hormis *Milo*, dont presque un vers sur cinq présente une réminiscence ovidienne, dans l'ensemble des autres pièces la fréquence est comprise dans une fourchette allant d'un vers ovidien sur 8 environ (*De nuncio sagaci*) à un sur 20 (*Aulularia* et *Miles gloriosus*), ce qui n'est pas une proportion élevée, mais témoigne d'un choix esthétique délibéré.

En ce qui concerne l'origine des réminiscences, 198 proviennent des *Métamorphoses*, 91 des *Héroïdes*, 74 de *L'Art d'aimer*, 72 des *Amours*, et 38 des *Remèdes à l'amour*, 62 des *Fastes*, 46 des *Pontiques*, et 40 des *Tristes* : on retiendra la part énorme des *Métamorphoses*, œuvre non-élégiaque, et aussi la relative importance des *Pontiques* et des *Tristes*, élégies non-érotiques. Ainsi qu'on aura l'occasion de le redire, ces chiffres font apparaître que l'imitation formelle n'est pas nécessairement associée à une communauté de motifs et de thèmes.

La technique du remploi

L'emploi de quelques *hapax* ou de mots typiques confère une « patte » ovidienne aux comédies latines médiévales : on y lit ainsi, au v. 27 du *Geta*, le mot *caducifer*, que l'on ne trouve, pour désigner Mercure, que dans *Met.*, 2, 708, *Met.*, 8, 627, *Fast.*, 4, 605 et 5, 449. Dans *Babio*, v. 8, la massue d'Hercule est évoquée par l'expression *claua trinodis*, l'épithète n'étant employée que par Ovide, tout comme *subnuba* au v. 89 de la même pièce.

Le plus grand nombre de *loci similes* est constitué par des clausules ou des *iuncturae* (assemblages de mots). On trouve des emprunts de clausules dans toutes les pièces. Celles-ci peuvent être reprises littéralement, par exemple dans l'*Aulularia*, v. 69 (*pectora curis*, comme dans *Pont.* I, 8, 53), v. 222 (*ira deum*, comme dans *Fast.*, 3, 692), ou avec une légère variante, comme au vers 35 de la même pièce (*sopita iacerent* dans l'*Aulularia, sopita iacebat* dans *Met.*, 9, 471), ou une variante plus importante, comme dans

12. S. PITTALUGA, *art. cit.* (n. 8), p. 2.

De mercatore, v. 4 (*et sine teste domi*, repris de *Her.*, 20, 184 : *et sine teste fide*). On citera encore, à titre d'illustration, *munere dignus*[13], *ora loquentis*[14], *retroque pedem tulit*[15], *crimen habet*[16], etc... Parmi les exemples de variantes significatives, on notera tout particulièrement le remploi de *Met.*, 8, 230 : *Excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo* au vers 23 de l'*Aulularia* : *Hec mea uel Plauti comedia nomen ab olla*, qui explique l'origine du titre de la pièce.

Au nombre des *iuncturae*, on trouve de même des reprises littérales et des emprunts légèrement retouchés, sans qu'on puisse non plus différencier les pièces sur le plan de la technique du remploi. Ainsi, au vers 42 du *Milo*, *formidat... manum* reprend *formidatas... manus* de *Am.*, 1, 7, 62; le vers 153 du *Pamphilus* emprunte à *Met.*, 4, 261 l'expression *nudis... capillis*, simple *iunctura* dont les deux termes se trouvent néanmoins à des emplacements semblables du vers; le vers 599 de la même pièce reprend *pone metus* à *Met.*, 15, 658. On citera encore, entre autres, *iura tori*[17], clausule chez Ovide, 3e et 4e mots chez l'anonyme, *simplicitas... fauore*[18], l'ablatif absolu *me duce*, banal, mais se trouvant néanmoins très fréquemment chez Ovide en position initiale : l'auteur du *Milo* s'en est peut être souvenu en écrivant le vers 201; plus évident est l'emprunt du vers 384 de l'*Alda*, *crescit amor*, en ouverture du vers, comme dans *Ars*, 2, 558.

L'emprunt peut toucher un hémistiche entier, comme dans *Babio*, v. 408, dont le deuxième hémistiche (*impetus omnis habet*) est une reprise de celui de *Rem.*, 120; *pectore regnat amor* est le second hémistiche de *Pamphilus*, v. 146 et de *Am.*, 1, 1, 26. Là encore on note des réinterprétations, comme dans *Pamphilus*, v. 685, où *habet omnis femina uires* répond à *habent mea carmina uires* de *Trist.*, 1, 6, 29. D'autres vers présentent un travail de réécriture plus subtil : réécriture d'un pentamètre en un hexamètre, sur la base de premiers hémistiches métriquement équivalents, dans *Pamphilus*, v. 171 : *Elige cui dicas : tu mihi sola places* (*Ars*, 1, 42) devient : *Omnia postposui : tu sola michi placuisti*; remploi d'un second hémistiche de pentamètre comme premier hémistiche d'hexamètre, avec variante lexicale, au vers 279 de la même pièce[19]; emprunt de deux hémistiches à deux vers ovidiens différents[20]; ajustage d'une idée aux contours de la rhétorique ovidienne : *sed non sum Sardana, si non*, expression de l'*Aulularia*, v. 273, reprend la structure grammaticale de *Met.*, 3, 271 : *nec sum Saturnia, si non...*; le vers 681 de *Pamphilus*, composé de quatre exclamations, est un

13. *De tribus puellis*, v. 143.
14. *Alda*, v. 65.
15. *Geta*, v. 273.
16. *Pamphilus*, v. 362.
17. *Milo*, v. 93.
18. *Milo*, v. 171.
19. *Rem.*, v. 730 : *Scinditur; infirmis culpa pusilla nocet* / *Pamph.*, v. 279 : *Causa pusilla nocet sapiensque nocencia vitat.*
20. Par exemple *Pamph.*, v. 561, dont le premier hémistiche provient de *Ars*, 1, 463, et le second de *Her.*, 5, 115, avec un changement dans l'ordre des mots et deux légères modifications (voir le tableau en annexe).

calque stylistique de *Her.*, 20, 146, structuré en trois exclamations; le parallélisme est souligné par l'emprunt de *tolle manus !* Certains vers sont des clins d'œil de connivence adressés au lecteur cultivé : *Baucis et Traso*, v. 304, détourne plaisamment *Met.*, 1, 487 : là où la nymphe implore son père de lui éviter le mariage (*uirginitate frui*), le héros annonce cyniquement qu'il veut « jouir de la virginité » de sa belle; avec les mêmes mots, dans *Aulularia*, v. 244 (*et michi quanta tui, sit tibi cura mei*), l'avare inverse ironiquement la belle formule d'adieu d'*Her.*, 13, 166 (*si tibi cura mei, sit tibi cura tui*).

Il serait fastidieux de multiplier les exemples, aussi renverra-t-on le lecteur au tableau de l'annexe n° 3, dans lequel il trouvera un échantillon de la technique de l'auteur de *Baucis et Traso*. Sans même tenir compte des assez nombreuses allusions mythologiques, dont les auteurs sont certainement au moins partiellement redevables aux *Métamorphoses* ou à d'autres œuvres d'Ovide, bien que ces données appartiennent par ailleurs au patrimoine culturel commun, la fréquence de ces *loci similes*, naturellement intégrés dans la langue des poètes médiévaux, atteste que la connaissance d'Ovide fait partie de leur culture profonde, tellement profonde, d'ailleurs, que les emprunts sont la plupart du temps masqués : là où il y a concordance lexicale, il y a assez rarement concordance des contextes; sur des sujets semblables, les auteurs des comédies élégiaques pratiquent la *uariatio*, comme des musiciens improvisant sur un thème imposé. Par exemple, le vers 717 de *Pamphilus* reprend à *Rem.*, 659 l'idée que les querelles ne conviennent pas aux amoureux de fraîche date; l'anonyme médiéval paraphrase en *tam grauis ira duos non convenit inter amantes* (« une si lourde colère ne sied pas entre amants ») le vers d'Ovide : *turpe uir et mulier, iuncti modo, protinus hostes* (« quelle honte de voir un homme et une femme, à peine unis, devenir ennemis »). Dans la même pièce, le vers 546 — *si vos nostra simul solercia colligat ambos* (« si notre habileté pouvait vous unir ») — est une variation sur *Rem.*, 673 — *quod si uos aliquis casus conducet in unum* (« et si un hasard venait à vous unir ») —, et il en est de même aussi, entre autres, pour les vers 16, 41, 49, 208, 259, 763. Il est vrai que par son sujet cette pièce se prête à ce genre de parallèles, au point que le Moyen Âge lui donnait le titre *De amore*, et l'a attribuée un temps à Ovide. Mais ce parti-pris de renouvellement est commun à tous les auteurs : il est très nettement perceptible, par exemple, dans le *De mercatore*, v. 34-35. Parmi les procédés de la *uariatio* figurent l'emploi de synonymes, le changement dans l'ordre des mots, et la substitution, en position de clausule, de mots métriquement équivalents : ainsi, au vers 316 du *Pamphilus*, *premia digna labor* est une variante, métriquement équivalente, de *Fast.*, 1, 678 (*praemia digna sui*) et de *Ars*, 2, 702 (*praemia digna feres*). On citera encore les vers 73-74 de *Milo*, réécriture de *Her.*, 17, 52, avec emprunt de l'assemblage de mots *auctor opus* à *Ars*, 1, 652. Sur un motif identique, *De tribus puellis*, v. 263-264 rajeunit sans les piller les vers 157-158 d'*Her.*, 21 : seuls les trois premiers mots, empruntés littéralement à la source (*uix me continui*) signalent l'emprunt.

L'empreinte d'Ovide est donc très forte sur le plan formel : l'emploi du distique, s'il n'est pas spécifiquement ovidien, renvoie néanmoins à l'élégie,

dont Ovide est le maître aux yeux du XII[e] siècle. Les emprunts lexicaux sont présents dans toutes les pièces, à des degrés divers, et avec les précautions qui s'imposent dans leur repérage[21]; toujours discrets, ils étaient néanmoins évidents pour les lecteurs cultivés de l'époque. Aucune des comédies n'est à proprement parler un centon, et les auteurs semblent développer là une technique d'imitation assez semblable, ce qui conforte l'idée qu'ils appartenaient tous à un même milieu de clercs cultivés. Loin d'être un calque servile, leur méthode de réécriture respecte la profonde originalité de leurs sujets et de leur style, tout en leur conférant une coloration ovidienne : l'*auctoritas* du poète paraphe ces œuvres, qui se situent ainsi en continuation avec la poésie latine classique.

Mais l'héritage ovidien ne se limite pas au plan formel : au poète antique les comédies élégiaques empruntent également une représentation du sentiment amoureux que l'on peut définir à la fois en termes de continuité et de rupture par rapport à la comédie antique.

B. Une représentation ovidienne du sentiment amoureux[22]

L'héritage : l'amour dans la comédie antique

Les protagonistes de la comédie antique sont presque invariablement une courtisane et son (ses) amant(s). C'est l'amour qui oriente la « flèche du désir », pour employer une expression de la narratologie moderne[23], mais le sentiment amoureux est néanmoins étrangement absent de la scène antique. En effet, si celui-ci est généralement avoué ou proclamé par l'amoureux à un confident, ami ou parasite, son expression est rarement le thème principal d'une scène[24]. Tout se passe comme si l'amour restait en dehors du théâtre, figé dans un passé hors-scène : lorsque commence le spectacle, la séduction a déjà eu lieu ailleurs, ou plutôt il n'y a pas eu acte de séduction mais d'appropriation, souvent même exercé de façon violente; le temps de la représentation sera occupé à de brillants enchaînements de péripéties, des peintures de caractères tantôt taillés à l'emporte-pièce, tantôt subtilement ciselés.

Ainsi, dans l'*Andrienne* de Térence, Glycère ne paraît même pas, et prononce un seul vers, que le spectateur entend depuis l'intérieur d'une mai-

21. Il faut tenir compte, à ce propos, des différences entre les méthodes employées dans l'élaboration des apparats des sources; il faut répéter que notre étude donne un état provisoire de la question, en particulier pour *Alda* et *Lidia*.

22. La seule étude consacrée spécifiquement au thème de l'amour dans la comédie élégiaque est G. ROSSETTI, *Innamoramento e amore nella commedia latina del XII e XIII secolo*, dans *Sandalion*, 6-7 (1983-1984), p. 227-248, étude dont la perspective, thématique et typologique, ne prend pas en compte de façon spécifique le rôle des emprunts ovidiens.

23. Dans le « modèle actantiel », au centre de la représentation paradigmatique de toute action narrative ou dramatique se trouve l'aspiration d'un sujet à un objet, matérialisée dans le schéma par ce qu'il est convenu d'appeler la « flèche du désir ». C'est autour de ce désir que s'articulent les composantes de l'action dramatique : destinataire-destinateur, adjuvant-opposant. Voir les travaux pionniers de A. J. GREIMAS, en particulier sa *Sémantique structurale*, Paris, 1966; un exposé simple de la question, appliqué au théâtre, est donné par A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, 1977, p. 61-107.

24. Et encore souvent le verbe *amare* désigne-t-il l'acte physique plutôt que le sentiment.

son ; son amoureux, Pamphile, fait d'abord de l'amour qu'il porte à Glycère un aveu assez tiède à Mysis[25], et semble vouloir l'épouser davantage par devoir (elle est enceinte de ses œuvres) que par passion ; heureusement, le spectateur s'est entendu raconter par Simon les tendres prévenances dont l'a entourée son fils durant des funérailles[26], car il faut attendre le dénouement pour que le jeune homme dise : *Ego me amare hanc fateor*[27] ; et encore le mot s'adresse-t-il à son père et a-t-il pour fonction de mettre un terme à l'action. Le *Curculio* est l'une des rares pièces du théâtre antique où l'amour est montré physiquement sur scène : Phédrome et Planésie, contraints aux amours clandestines, s'étreignent en présence de Palinure, qui tente de les séparer[28] : lorsque l'amour se montre, il est indécent. Ou plutôt, il est parodique, en ce sens qu'il est de l'amour « joué », conformément à la nature ludique de la comédie romaine, telle que l'a mise récemment en évidence F. DUPONT[29] : l'acte de parole accompli sur la scène romaine par les acteurs ne prend son sens véritable qu'au sein du rituel des *ludi*. Leurs énoncés n'ont d'autre fin qu'eux-mêmes ; ils ne sont pas porteurs d'une vision du monde, et tendent au contraire à un ludisme qui se définit « négativement comme une imitation dérisoire et déréalisante des pratiques sociales, positivement comme l'exhibition gratuite de toutes les techniques du corps et de la voix »[30]. Sur le théâtre romain de l'Antiquité, le discours amoureux, comme tout autre type d'énoncé, est forcément un discours « au second degré », dont les conditions de production doivent engendrer un effet comique : son énoncé n'a pas de sens en dehors de la pragmatique ludique qui en accomplit la profération.

Il est une seule pièce antique qui ménage une place importante à la peinture du sentiment amoureux, au point qu'on a pu la qualifier de « comédie sentimentale, sinon larmoyante »[31] : il s'agit d'une œuvre de Plaute, inspirée de Ménandre, malheureusement transmise sous une forme très mutilée, et intitulée *Cistellaria*. L'amour y est dépeint avec des accents tragiques et une pénétration d'analyse que l'on trouvera plus tard chez Ovide : les bouleversements sentimentaux sont figurés par le désordre de la toilette féminine[32], et Syra, vieille courtisane pleine d'expérience, n'a qu'un mot à la bouche : *ne quem ames*[33]. L'amour est vu comme un danger social, comme un poison[34], un bourreau[35], et la tirade d'Alcésimarque évoquant les

25. *Andr.*, v. 260 sqq.
26. *Ibid.*, v. 129-136.
27. *Ibid.*, v. 896.
28. *Ibid.*, v. 187 sqq.
29. F. DUPONT, *La comédie romaine. Exemples d'approche anthropologique*, dans *Lalies*, 12 (1991), p. 171-197.
30. *Op. cit.*, p. 173.
31. A. ERNOUT, *Plaute. Comédies*, t. III, Paris, 1965, p. 10.
32. *Cistellaria*, v. 55 et 113-119.
33. *Ibid.*, v. 119.
34. *Ibid.*, v. 288 : *amoris toxico*.
35. *Ibid.*, v. 203 : *credo ego amorem primum apud homines carnificinum commentum* (« Je crois bien que le premier qui inventa le métier de bourreau, c'est l'amour »).

« intermittences du cœur » [36] a des accents que l'on retrouvera jusque chez les Romantiques. L'empreinte psychologisante de la *néa* y est certes plus marquée qu'ailleurs, mais en dernier ressort il s'agit d'un discours parodique : il n'est que de voir le contrepoint que font à l'aveu du jeune homme les mines du vieux barbon amoureux de la fringante courtisane. C'est pourtant là une des rares occasions d'entendre — même si c'est « en creux » — une analyse du sentiment amoureux sur la scène romaine. Dans la comédie élégiaque, au contraire, l'amour et le discours amoureux occupent tout l'espace textuel et « scénique ».

Pour les auteurs antiques, l'aimée ne peut être qu'une femme qu'on achète : le nerf de la guerre est donc l'argent, avec la duperie, qui est le seul moyen de se le procurer : d'amour il n'est généralement plus question, et lorsqu'à l'issue de la scène de reconnaissance la courtisane s'avère être une jeune fille de naissance libre, elle est mûre pour le mariage, qui la fera devenir matrone et l'exclura définitivement du théâtre. Peut-être ressurgira-t-elle dans une autre pièce, lorsqu'elle aura vieilli, sous les traits d'une Artémone, acariâtre, trouble-fête et empêcheuse d'aimer ? Ce qui est dit de l'amour chez Plaute et Térence, c'est souvent son inconstance (Stratippoclès dans l'*Epidicus*) [37], sa vénalité et son immoralité (dans l'*Asinaria*, le vieux Déménète se fait payer ses services en exigeant que son fils lui cède Philénie durant une nuit). Éprouve-t-il un amour sincère, capable de triompher de tout sauf de la mort ? voilà que l'amant s'entend conseiller la modération : *Nam bonum est pauxillum amare sane, insane non bonum est / Verum totum amare insanire hoc est, quod meus erus facit* [38].

Certains de ces thèmes, renouvelés par l'influence de l'élégie, ressurgissent dans la comédie latine du XII[e] siècle : la duperie est, on l'a vu, le thème commun à toutes les pièces, même celles qui, comme le *De tribus sociis* et le *De clericis et rustico*, ne puisent pas leur inspiration dans l'érotisme; la vénalité et l'inconstance de l'amour sont stigmatisées, ses ravages déplorés. Ce qui est nouveau, c'est que l'objet de la duperie s'est déplacé : ce n'est plus l'argent ou la ruse, nécessaires à l'obtention d'une femme qu'on a déjà eue (parce qu'on l'a violée, ou fréquentée comme courtisane), mais la femme elle-même, la situation pouvant parfois être inversée et faire de l'homme l'objet du désir de la femme. En outre c'est toute la conception du sentiment amoureux qui change : l'amour devient une *ars*, art et technique tout à la fois, un code, un parcours balisé, un jeu, une joute.

Rôle d'Ovide dans le renouvellement du sentiment amoureux

Certaines contradictions de l'expression du sentiment amoureux dans la comédie élégiaque s'expliquent par le fait que s'y rencontrent la typolo-

36. *Ibid.*, v. 206-224 : *Iactor, crucior, agitor, / Stimulor, uorsor / In amoris rota...* (« Je suis ballotté, torturé, agité, taraudé, tourné et retourné sur la roue de l'amour »).

37. Epidicus s'est donné beaucoup de mal pour procurer Acropolistis à son maître qui en était épris, mais celui-ci revient de guerre avec de nouvelles amours, déclarant : *amabam olim... desipiebam...* Beaucoup d'intrigues reposent sur la multiplicité des aventures du héros, qui a fait promesses et enfants ici ou là.

38. *Curculio*, v. 176-177.

gie des personnages et des situations de la comédie antique d'une part, et celle de l'élégie ovidienne de l'autre; mais elles s'expliquent aussi plus simplement par l'existence de contradictions au sein même de la conception ovidienne.

Contradictions dans la peinture de la passion, dont la naissance — le « coup de foudre » — est généralement représentée comme source de panique accompagnée de tremblements, rougeur, fièvre, et perte des moyens physiques et mentaux[39] : le maître-mot est le verbe d'ouverture du *Pamphilus : uulneror*. Mais en même temps l'amour est dépeint comme le plaisir suprême, la *joy* des troubadours, contradiction déjà exprimée par Ovide : *Impia sub dulci melle uenena latent*[40], et reprise dans *Pamphilus*, sous une forme antithétique que ne dédaigneront pas les poètes du XVI[e] siècle : *Venus est mors uitaque nostra*[41].

Contradictions dans la représentation de la femme : conformément à l'usage d'Ovide[42] et aux canons littéraires de l'époque[43], le corps féminin est idéalisé et transfiguré par l'amour, comme dans le *Milo*[44], le *De tribus puellis*[45] et le *De nuncio sagaci*[46] : c'est la vision qui engendre la passion (nombre de ces œuvres pourraient se résumer par la formule : je l'ai vue, je l'ai voulue, je l'ai eue). Mais la beauté physique est la seule vertu féminine qui soit exaltée, et la vision de la femme est par ailleurs fortement teintée de misogynie[47]. Lorsqu'une femme est décrite positivement, on dit d'elle : *Pene uir esse potest, femina plena uiro*[48]. Il faut conserver à cet « antiféminisme » sa dimension littéraire : c'est le contrepoint de l'idéalisation de la femme dans la littérature courtoise. Lieu d'expression privilégié du désir, des fantasmes et des phobies, l'espace littéraire est ludique par essence, et toutes les expérimentations y sont possibles; régi par le principe de plaisir, il n'a aucun compte à rendre à la réalité. La comédie est un divertissement qui doit faire rire; or, le rire s'obtient souvent en tournant en dérision ce qu'on adore; l'effet cathartique du genre comique conjure l'angoisse en dénigrant l'objet du désir, dont la privation devient alors supportable.

Or, cette vision dualiste de la femme, idéalisée d'une part comme objet du désir masculin, mais stigmatisée d'autre part pour son incapacité à le combler, se trouve déjà chez Ovide. En effet, à travers les *Amours* se des-

39. Par exemple *Pamphilus*, v. 1-70 et 155-162; *Pamphilus, Gliscerrium et Birria*, v. 9-10; *De tribus puellis*, v. 195-196; *De nuncio sagaci*, v. 36 sqq.

40. *Am.*, 1, 8, 104 : « De dangereux poisons se dissimulent sous la douceur du miel. »

41. V. 23 : « Vénus est vie et mort pour nous. »

42. Par exemple dans *Am.*, 1, 5, le portrait de Corinne nue.

43. E. FARAL, *Les arts poétiques du XII[e] et du XIII[e] siècle*, Paris, 1924 (réimpr. 1958), p. 129 sqq., rapproche la description d'Afra dans *Milo*, v. 7-42, de la *descriptio Helenae* dans l'*Ars versificandi* de Matthieu de Vendôme.

44. V. 7-42.

45. V. 255-266.

46. V. 36-49 (le v. 36 est imité de *Met.*, 2, 722). On trouve une parodie burlesque de ce topos rhétorique qu'est la *descriptio puellae* dans *Geta*, v. 321-352; Geta s'est décrit comme un monstre qui fait fuir tout le monde.

47. Ainsi *Milo*, v. 7-8; *Babio*, v. 192-193; *Baucis et Traso*, v. 52 et 89-91.

48. *Babio*, v. 212 : « Elle pourrait presque être un homme, cette femme a tout d'un homme. »

sine l'image d'une femme inconstante, vénale, et infidèle[49], toujours à conquérir, ce qui parfois désespère le poète torturé de jalousie, mais à d'autres moments satisfait son goût de la difficulté et du jeu ; atteint de donjuanisme avant la date, il a d'ailleurs lui-même « un cœur à aimer toute la terre »[50]. Même si l'*Art d'aimer* prodigue ses conseils à l'homme et à la femme, l'heure n'est pas encore à l'égalité des sexes, et on sent le poète effrayé devant le désir féminin ; c'est pourquoi il le travestit en une pulsion monstrueuse, qui inspire des amours contre-nature, dont l'*Art d'aimer*[51] dresse la liste des plus célèbres, avec ce mot de commentaire :

Omnia feminea sunt ista libidine mota;
Acrior est nostra plusque furoris habet[52].

On voit donc que ce dualisme n'est pas né du christianisme : il le recoupe, Ève devenant une autre Pandore. Il n'est au fond que la représentation des ambiguïtés du désir du poète : tantôt source de plaisir et d'élévation, tantôt de frustration et d'abaissement. La figure féminine n'existe dans ces textes que comme point d'ancrage du désir masculin, elle n'a pas de réalité historique, et c'est pourquoi il est vain de vouloir identifier les inspiratrices d'Ovide, Tibulle et Properce : l'élégie romaine, à la suite de l'élégie grecque, institue un amour totalement déréalisé, c'est-à-dire hors de la réalité sociale du temps ; la courtisane de la poésie est une figure imaginaire[53]. C'est pourquoi aussi il n'y a aucune bizarrerie à voir, au XII[e] siècle, coexister l'hyper-idéalisme du *fin'amor* courtois et la grossièreté des fabliaux[54], puisque chacun d'eux constitue l'antipode de l'autre dans l'univers des représentations possibles des rapports amoureux. La comédie élégiaque, parce qu'elle unit l'inspiration de l'élégie à celle de la comédie antique — qui sont d'ailleurs proches parfois[55] —, représente un état antérieur à la scission entre littérature courtoise et littérature burlesque, qui émanent d'ailleurs toutes deux des mêmes milieux cultivés : comme chez Ovide, ces deux tendances coexistent à l'intérieur de ces œuvres de clercs.

49. Sur sa vénalité dans la comédie élégiaque, voir en particulier *De nuncio sagaci*, v. 56-63 ; *Miles gloriosus*, v. 71-73 ; *De tribus puellis*, v. 119-120, 127-130, 140-144.

50. *Am.*, 2, 4, v. 10 : *Centum sunt causae cur ego semper amem* (« Il y a cent raisons pour me faire aimer sans cesse »).

51. 1, 282-340.

52. 1, 341-342 : « Voilà tous les troubles provoqués par la passion féminine : elle est plus violente que chez nous, et comporte davantage de furie. » Le v. 281 disait déjà : *Parcior in nobis nec tam furiosa libido* (« Chez nous, la passion est plus modérée et moins furieuse »).

53. Voir P. VEYNE, *L'élégie érotique romaine*, Paris, 1983.

54. L'histoire littéraire réserve en général l'appellation « fabliaux » à un ensemble de textes en langue vernaculaire, découlant de la fable, dont ils conservent souvent la « moralité », et constitués sous leur forme définitive vers 1200 (*Richeut* date de 1170). Les fabliaux sont des récits en vers, le plus souvent en couplets d'octosyllabes, entrecoupés de longs dialogues, « construits sur un thème qui jette un ridicule plus ou moins fort sur au moins un des personnages, victime d'un bon tour que lui jouent les autres protagonistes de l'intrigue », selon la définition de Per NYKROG.

55. Voir A. F. SABOT, *Ovide, poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse*, Paris, 1976 : après avoir rendu sensibles les analogies de structure entre les élégies d'Ovide et l'épigramme (p. 174-184), l'auteur montre sa dette vis-à-vis de la « néa » et de la comédie latine qui en découle.

D'ailleurs la Vénus qui gouverne la littérature courtoise, comme celle qui préside aux fabliaux, est bien celle qui veille sur les divertissements lascifs des amants : la grande affaire, le but ultime, dans les deux cas, c'est l'amour physique. L'élément clé de la conception amoureuse de ces deux littératures est l'assouvissement du désir sensuel, qui avait arraché au poète le constat fameux : *Auersor morum crimina; corpus amo*[56]. La comédie pousse le thème bien plus loin que son modèle, et les éditeurs, gênés dans leurs commentaires et timorés dans leurs traductions, ont souvent taxé *Alda* d'obscénité[57] : y est décrit avec maints détails physiques un baiser entre Pyrrhus et l'héroïne[58], en une amplification d'un vers d'Ovide[59], la suite n'étant que suggérée[60]. Les discours amoureux sont tous préludes au *factum*, auquel il faut amener la belle en lui en faisant miroiter les plaisirs, pour la forcer ensuite comme dans le *De nuncio sagaci* :

(La demoiselle)
Laudarem factum ? quod factum ? nescio factum.
Dic quid sit factum; puto quod non sit bene dictum.

(Le messager)
Et bene stat dictum, melius quoque si foret actum[61].

Dans *Pamphilus*, pour parvenir au *factum*, qu'un autre euphémisme nomme ailleurs *cetera quae restant*[62], le héros emploie des méthodes de soudard (il est *uictor facti* !), si bien que Galatée lui refuse son amour. On ne sait pas si les injonctions finales de la vieille entremetteuse seront suivies d'effet[63], donnant raison à Ovide, qui, dans l'*Art d'aimer*, ne répugne pas à autoriser la force : les femmes, dit-il en substance, n'attendent que cela :

Vim licet appelles, grata est uis ista puellis;
Quod iuuat, inuitae semper dedisse uolunt[64].

56. *Am.*, 3, 11b, 38 : « J'abhorre les défauts de ton âme, c'est ton corps que j'aime. »

57. Il y a sûrement quelque anachronisme à appliquer à la littérature médiévale nos propres critères moraux : on sait que la pièce fut étudiée dans les écoles médiévales.

58. *Alda*, v. 449-463, avec cette chute intraduisible : *amico/Amplexu linguam lingua ligata ligat.*

59. *Am.*, 3, 7, 9 : *Osculaque inseruit cupide luctantia linguis* (« elle m'a donné des baisers pénétrants, où sa langue provoquait la mienne »).

60. V. 465 : *Sumpta satis Pyrrhus post oscula cetera sumit* (« Après avoir pris assez de baisers, Pyrrhus prit le reste »).

61. V. 120-122 : « Louer la chose ? Quelle chose ? Je ne connais pas cette chose. Dis-moi quelle est cette chose ; je crains qu'elle ne soit pas bonne à dire. Si, elle est bonne à dire, mais encore mieux à faire. »

62. *De nuncio sagaci*, v. 66-67 et 198.

63. *Que bene vos foueat placidam concedite pacem : / Hec tua sit coniux; uir sit et iste tuus* (« Faites donc une douce paix, qui vous réchauffe le cœur : toi, prends Galatée pour femme, et toi, prends-le pour mari » (v. 778-778).

64. 1, 671-672 : « Tu as beau parler de violence, cette violence est douce aux femmes ; ce qui leur plaît, toujours elles veulent le donner malgré elles. » On comparera avec *Babio*, v. 181 : *Vim pateris, Viola; sed uis est facta uoluptas* (« Tu subis une violence, Viola, mais cette violence est devenue plaisir »).

Le dualisme de la conception amoureuse d'Ovide est reproduit de façon caricaturale dans le *Pamphilus*, qui a circulé sous le nom d'Ovide au Moyen Âge, et qui est, comme on l'a dit souvent, une réécriture de l'*Art d'aimer*, dont elle reproduit toutes les ambiguïtés. En effet, dans la première partie, Vénus prodigue au héros des conseils pour séduire sa belle, conseils tout entiers centrés autour des notions d'*ars* et d'*officium*[65], qui sont autant de paraphrases de l'*Ars amandi*. Si Pamphile en arrive à employer la manière forte, c'est qu'il a entre temps pris l'avis d'une *lena*, qui a gardé la rusticité de la comédie antique. La seconde partie de la pièce apparaît alors comme un faire-valoir de la manière douce, qui seule aurait pu, avec le *factum*, apporter aussi l'*amor*. Car si Vénus conseille la violence, c'est, comme chez Ovide, une « douce violence » (*si locus est, illi iocundis viribus insta*)[66], qui n'a pour but que d'aller au-devant du désir féminin : en l'occurrence, assure la déesse, forcer la dame lui évitera des remords de conscience. Aucun point commun, donc, avec le viol du *De nuncio sagaci*, qui ne laisse à la jeune fille que tristesse et amertume ; mais un éloge en forme du jeune homme, prononcé par le messager son complice, efface la blessure et lui arrache ce cri :

> ... *o care, quis te non posset amare ?*[67]

Or à travers cet éloge se dessine un chevalier idéal, tout droit sorti des romans de Chrétien de Troyes, contrastant étrangement avec le comportement récent du personnage :

> *Huc qui me misit omni sine crimine uiuit;*
> *Vivus, ad omne ualet, iuuenili corpore floret,*
> *Et facie pulchra posset satis esse puella;*
> *Nobilis ac humilis, prudens nimiumque fidelis,*
> *Est diues, largus, uerax et ad omnia cautus*[68].

Le parcours de la séduction se balise conformément au code ovidien : ce n'est pas encore la géographie amoureuse de la carte du Tendre, mais presque le « service d'amour » courtois[69]. Les vers 75-142 du *Pamphilus* sont la réplique des conseils de séduction prodigués dans le premier livre de l'*Art d'aimer* : Vénus indique au héros quels lieux il doit fréquenter, quels divertissements il doit proposer à sa belle, quelle conduite il doit adopter,

65. V. 82 : *Arte uel officio fac tamen ut faueat* (« Tâche de lui plaire par ton art de la servir »).

66. *Pamphilus*, v. 109 (« si l'occasion se présente, fais-lui assaut de douces violences »).

67. V. 264 : « mon aimé, qui pourrait ne pas t'aimer ? »

68. V. 88-92 : « Celui qui m'envoie ici vit sans reproche ; vif, il est bon à tout, il est dans la fleur de la jeunesse, et il est si gracieux qu'il pourrait être une fille ; noble et humble à la fois, prudent et fidèle au plus haut point, il est riche, généreux, loyal et discret en toutes choses. »

69. Cette conception de l'amour, envisagé comme une servitude volontaire, a été largement diffusée dans l'Antiquité et est devenue un topos littéraire : voir la *militia Veneris* de Tibulle, et *Am.*, 2, 17, v. 1 sqq. : *Siquis erit qui turpe putet seruire puellae, / Illo conuincar iudice turpis ego ; / Sim licet infamis...* (« S'il est un homme pour trouver déshonorant de servir une belle, son jugement me convaincra de déshonneur ; mais j'accepte l'infamie... »). Pour le *seruitium amoris*, voir *Her.*, 20, 85 sqq.

quelles promesses lui faire, quels intermédiaires il est bon de se ménager.

La grande nouveauté de la comédie élégiaque par rapport au théâtre antique, c'est que les femmes ne sont plus systématiquement passives dans la relation amoureuse. Elles ont même parfois l'initiative, comme dans le *De tribus puellis*, où la demoiselle s'accorde elle-même au poète comme récompense : étant donné l'analogie de la situation avec deux vers d'Ovide [70], on est fondé à penser que les *Amours* ne sont pas étrangers à cette évolution. Avant de se donner au poète, la dame le conduit dans un château, où elle lui offre un festin. On a généralement taxé de mauvais goût le rapprochement explicite qu'elle y fait entre la dévoration de la chair de pigeons et la « consommation » promise de sa propre chair [71] ; la fonction du festin est d'être, sur le mode métonymique, un préliminaire de l'acte sexuel, chose que se plaît à dire la dame ; mais le goût moderne hait la redondance. Ce qui choque, c'est le contraste de cette fin avec le début du texte, qui baigne dans une atmosphère idéaliste : la référence insistante au jugement de Pâris, le chant de la jeune fille, envoûtant comme celui des Sirènes, le château de nulle part, équivalent du *locus amoenus* des troubadours, sont les composantes allégoriques d'un récit d'initiation ; aussi faut-il considérer ce repas comme l'avant-dernière étape de l'initiation du poète, dans laquelle burlesque et obscénité ne doivent pas être considérés comme des maladresses ou des traces incontrôlées de mauvais goût : ce mélange des registres est caractéristique de l'esthétique baroque, déjà en germe chez Ovide [72] ; on peut voir dans cette fusion du « grotesque » et du « sublime » un état antérieur à la séparation des genres, qui se fera dans la littérature en langue vernaculaire entre la poésie et le roman courtois d'une part, et le fabliau de l'autre, ce dernier fonctionnant comme une parodie de la littérature courtoise : courtoisie et burlesque sont produits dans les mêmes milieux cultivés, comme les deux volets complémentaires d'un diptyque, le second joue à transgresser les codes et les valeurs du premier ; la comédie élégiaque précède cette différenciation et cette codification des genres. F. BERTINI a montré que la prétendue obscénité de l'*Alda* était un développement parodique de lieux rhétoriques [73] ; dans la *Lidia*, c'est l'héroïne qui fait des avances

70. *Am.*, 2, 1, 33-34 : *At facie tenerae laudata semper puellae, / Ad uatem, pretium carminis ipsa, uenit* (« J'ai loué la beauté d'une tendre belle, et elle est venue s'offrir au poète pour prix de ses vers »).

71. *De tribus puellis*, v. 205 sqq. : *Care meus, comede quas nunc tibi porrigo coxas, / Ut tribuam coxas hac tibi nocte meas* (« Mon chéri, mange ces cuisses que je te sers, tout comme cette nuit je t'offrirai les miennes »). Le poète renchérit aux vers 293-294 : *Dilexi uere nobis data crura columbe, / Sed que nunc teneo diligo crura magis* (« J'ai bien aimé les cuisses de pigeon que tu m'as servies, mais j'aime encore mieux celles que je tiens maintenant »).

72. Voir S. VIARRE, *Ovide comme médiateur du baroquisme dans quelques poèmes du haut Moyen Âge*, dans *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, vol. V, Urbino, 1987, p. 291-304.

73. F. BERTINI, *Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo*, dans *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, 1987, V, p. 319-333 (ici p. 332). Par exemple, le portrait de Spurius (v. 170 sqq.), imité de l'auto-portrait de Geta, est un renversement de celui d'Alda (v. 125 sqq.), conforme à la technique de la *descriptio puellae* des *artes dictaminis* ; les v. 260-289 décrivent la confection d'un pâté censé rendre Alda amoureuse : c'est bien entendu une parodie du philtre d'amour de *Tristan et Iseut* ; la description du lit (v. 327 sqq.) renvoie à une longue tradition, de l'*Odyssée* aux épithalames catulliens, etc...

à Poirier, et se voit imposer par lui des épreuves burlesques et grivoises, qui parodient le *seruitium amoris*; dans *Pamphilus, Gliscerrium et Birria*, Pamphile est dépeint comme un chevalier grotesque, qui « voulant faire figure de vaillant guerrier, éperonne sa monture plus que de raison; autant que le lui permettent ses aptitudes et sa pratique, les jambes écartées, il caracole (*militat*) devant sa belle » [74].

La prise en compte du désir et de l'initiative de la femme est donc une composante du retournement burlesque de la littérature courtoise : ainsi que le faisait remarquer G. DUBY, « si le désir est bien l'aiguillon de l'amour courtois, il s'agit du désir masculin et de lui seul. La courtoisie, plus encore que le mariage, fait de la femme noble un objet » [75]. La femme qui dans la comédie élégiaque affiche un comportement libre devant l'amour est un héritage de l'élégie latine. Deux comédies seulement se terminent d'une façon proche de celle du théâtre antique, *Pamphilus* par une invitation au mariage, *Alda* par des fiançailles. Alors que dans la *palliata* de Plaute il n'y a pas d'amour illicite — à part le *Miles gloriosus*, où l'adultère est une feinte —, l'exaltation de l'amour hors du mariage est le pivot de la littérature courtoise, et sa parodie à travers les ridicules du cocuage celui des fabliaux et, dans une large mesure, de la comédie élégiaque, ce qui correspond certainement à une modification sociale de la représentation du mariage; mais ce n'est pas le lieu d'en discuter ici [76].

III. TEXTES À LIRE OU À JOUER ? COMÉDIES OU FABLIAUX ?

La réception qu'on y perçoit de l'héritage ovidien, telle qu'elle vient d'être étudiée, atteste que ces pièces sont des œuvres savantes, écrites par des clercs nourris de lectures de textes antiques. Il se pose alors la question du genre littéraire auquel elles appartiennent, et celle de leur fonction : étaient-elles destinées à la lecture ou à la scène ? Appartiennent-elles ou non au genre dramatique ?

Ce problème laisse les spécialistes extrêmement divisés. FARAL y voyait des fabliaux [77], COHEN du théâtre, malgré bien des réserves personnelles,

74. V. 22-24, trad. A. CORDIER, dans G. COHEN, *La « comédie » latine...*, vol. 2, p. 94. Toute cette pièce est par ailleurs une parodie biblique, ainsi que le font apparaître, d'une façon peut-être trop discrète encore, l'annotation et l'introduction d'A. CORDIER.

75. *La femme, l'amour et le chevalier*, dans *L'Histoire*, 1 (1978), p. 13.

76. Sur le statut du mariage dans le genre dramatique, voir néanmoins L. BERSANI, *Le réalisme et la peur du désir*, dans *Poétique* (22 avril 1975), repris dans *Littérature et réalité* (Points/Seuil 142), 1982, p. 47-80, aux yeux de qui le mariage ne se justifie au théâtre que par sa fonction structurale : « ... les mariages dans les comédies marquent la fin de ce qui y a fait sens. Les mariages heureux qui sont annoncés au dernier acte de *L'Avare* et de *Tartuffe* ne constituent pas l'aboutissement des diverses significations; un hymen satisfaisant n'est rien d'autre qu'un accord suave plaqué par le dramaturge afin de nous avertir que son œuvre est achevée. Dans le roman, au contraire, les mariages viennent compléter le sens. » Le critique a raison de dire que le mariage est utilisé comme un lieu obligé du schéma actanciel; il n'empêche que les *topoi* vont rarement contre les modes de pensée et les usages sociaux.

77. Par exemple E. FARAL, *Le fabliau latin*, dans *Romania*, 50 (1924), p. 321-385 (ici p. 385) : « Le conte latin médiéval, dérivé de la comédie dramatique des anciens et abusivement désigné lui-

et malgré une opinion souvent contraire de ses collaborateurs[78]. VINAY[79] avait adopté une voie moyenne, en posant pour préalable que l'idée de représentation était devenue étrangère au Moyen Âge, sous quelque forme que ce fût, et en attirant l'attention, plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, sur l'hétérogénéité du corpus. Examinant au cas par cas le contenu des œuvres, il en concluait que ce qu'on appelle la comédie élégiaque n'est pas un genre littéraire particulier : sa production se répartit entre anecdotes triviales (*Milo, Miles gloriosus, Lidia*), pastiches de comédies classiques (*Geta* et *Aulularia*), farces (*Babio*), etc... Pour SUCHOMSKI, le caractère hétérogène, voire hétéroclite, de la comédie élégiaque, loin d'être une dégradation, appartient à l'essence même du genre comique, si on le considère dans son évolution historique[80].

D'une façon générale, la critique est partagée en deux camps : les uns traquent dans les textes les preuves d'une continuité de la pratique théâtrale de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, et s'ingénient à faire valoir que les comédies élégiaques sont des œuvres théâtrales, puisqu'elle se prêtent à une représentation malgré les parties narratives qu'elles contiennent; les autres, persuadés que toute idée de représentation théâtrale avait disparu dès la fin de l'Antiquité, voient dans ces œuvres, qui des productions scolaires et livresques, qui l'équivalent latin des fabliaux et contes en vers français.

En réalité, ce n'est qu'au prix d'interprétations très forcées qu'on a pu trouver des allusions à quelque représentation que ce soit de nos textes. Ensuite, ainsi que l'écrit J.-M. SCHAEFFER, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, « tout récit peut se transformer en représentation », c'est-à-dire que le récit lui-même comme acte discursif (...) peut cesser d'être une narration pour devenir la représentation d'une narration, cela par simple incarnation scénique du narrateur ». P. ZUMTHOR, grand défricheur dans le domaine des rapports qu'entretiennent au Moyen Âge « la lettre et la voix », a ainsi pu écrire : « Si l'on persévère, en vertu d'une habitude critique contestable, à parler de « théâtre » médiéval, il faut inclure la prédication dans ce que l'on désigne ainsi. » Et il ajoute : « rien ne nous éclaire sur les modalités

même du titre de comédie, présente, par l'esprit et par la nature des sujets, les analogies les plus étroites avec le fabliau, ou, pour mieux dire, n'est pas autre chose, sous la parure trompeuse du style d'école, que le fabliau. »

78. G. COHEN, *La « comédie » latine...*, vol. 1, p. XV : « Je conclus donc à la possibilité d'une récitation à un ou plusieurs personnages ou d'une représentation par des écoliers devant un public de camarades et sous la direction du maître, de la plupart de nos pièces, nommément du *Babio*, mais avec les réserves et les modalités ci-dessus précisées »; ses réserves sont essentiellement les suivantes : « (...) là où, dans nos textes, les vers narratifs, attribués à l'auteur, l'emportent en nombre sur les vers dialogués attribués aux acteurs, il faut hésiter sur la possibilité d'une représentation » (p. XIII); le seul théâtre latin qui soit attesté à cette époque est un « théâtre scolaire intermittent » (p. XIV). Pour ne citer que deux cas, J. MOUTON, éditeur de *Baucis et Trason*, écrit cependant : « Le caractère livresque et scolaire est si net qu'il est inutile de chercher dans notre pièce autre chose qu'un morceau de littérature destiné à une publicité restreinte » (vol. 2, p. 68), et M. ABRAHAM, à propos de *Milo* : « La *Comedia Milonis* de nous semble point faite pour la scène, même scolaire » (vol. 1, p. 164).

79. G. VINAY, *La commedia latina del XII secolo*, dans *Studi medievali*, 18 (1952), p. 209-271.

80. J. SUCHOMSKI, *Transformationen des komischen Erbes in der* Nova Comedia *: Komödie oder Satire ?*, dans *L'eredita classica nel Medioevo : il linguaggio comico*. Atti del III convegno di studio del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo 26-28 maggio 1978), Viterbe, 1979, p. 11-126, ici p. 111 (trad. ital. p. 126-142).

performancielles de dizaines de textes catégorisés comme « mimes », « monologues » ou « dialogues dramatiques », et « seule une vue anachronique moderniste justifie de telles distinctions (...). Le langage narratif n'était pas alors moins « théâtral » qu'un autre, ni ne requérait de techniques vocales et gestuelles différentes : la distinction sans doute était à peine moins sensible aux auteurs, aux acteurs et aux publics de ce temps. » L'alternative représentation *versus* absence de représentation est en effet un anachronisme : les pratiques de lecture médiévales sont des pratiques collectives, donc oralisées, peut-être polyphoniques, et peut-être mimées. Mais ces pratiques touchent tous les textes, et ne peuvent donc devenir un critère d'appartenance de la comédie élégiaque à tel ou tel genre littéraire, dramatique ou non-dramatique.

En réalité, la confusion de la question pragmatique (textes à lire ou à jouer ?) et générique (comédies ou fabliaux ?) fausse le problème et conduit à une impasse, en faisant apparaître comme difficilement compatibles certaines données historiques externes, souvent d'ailleurs trop peu sûres pour être véritablement objectives (les représentations théâtrales avaient-elles vraiment, dès le haut Empire, totalement cédé la place à des *recitationes* ?) et certaines « évidences » internes, purement subjectives, qui conduisent à confondre « faisabilité » et réalité de la représentation. B. ROY voit ainsi dans le commentaire d'Arnoul d'Orléans sur les *Remèdes à l'amour d'Ovide* la preuve de ce que le *Pamphilus* était joué au XII[e] siècle[81]. En effet, dans le manuscrit Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gud. lat. 155, f. 142 v°-145 v°, aux vers 751-756, le commentateur cite Pamphile comme exemple d'amoureux de théâtre (*ficti amantes*), dont la vue risque d'accroître encore les peines de cœur du spectateur[82] : Pamphile serait donc l'amoureux-type que l'on peut voir sur une scène. On peut opposer à la démonstration de B. ROY l'argument de T. HUNT[83], qui, après avoir repris à son compte le constat qu'il n'existe pas le moindre indice de « vraies » représentations théâtrales médiévales, note que là où Ovide conseillait à l'amoureux déçu de fuir hors des *curuis theatris*[84], une traduction française lui demande d'éviter les « danses, les escremies, les tournoiements, les tables et les luictes » : il est possible de voir dans cette transposition le signe de la disparition des représentations théâtrales, auxquelles ont succédé d'autres jeux ; T. HUNT rappelle en outre fort judicieusement combien il est difficile d'interpréter le champ lexical de la représentation : le sens ordinaire d'*inducere* est « dépeindre » ; *representare* perd la plupart du temps son sens primitif concret (« mettre sous les yeux ») et signifie « imiter », donc, dans la perspective aristotélicienne de la création littéraire, « composer »[85].

81. B. ROY, *Arnulf of Orléans and the latin « Comedy »*, dans *Speculum*, 49 (1974), p. 258-266.

82. *Sicut Pamphilus et sicut ceteri qui in commedia inducuntur* (« comme Pamphile et les autres personnages de la comédie »).

83. T. HUNT, *Chrestien and the* Comoediae, dans *Mediaeval Studies*, 40 (1978), p. 120-156 (ici p. 128).

84. *Ars*, I, 89.

85. Voir aussi A. K. BATE, *Twelfth-Century Latin Comedies and the Theatre*, dans *ARCA* (= Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs), 3 (1979), p. 249-262 (Papers of the Liverpool

La problématique des genres est d'ailleurs l'une des plus épineuses du domaine littéraire [86], et d'Aristote aux Romantiques, au fur et à mesure de la diversification de la production littéraire, elle n'a fait que gagner en complexité, voire en complications. La question de fond est la suivante : les genres sont-ils des espèces consubstantielles à la littérature ? La production littéraire se ventile-t-elle « naturellement » entre eux ? Ou bien au contraire les genres ne sont-ils qu'un procédé commode de classement, dont la durée de vie est limitée parce que soumise aux variations historiques ? Il semble qu'une conception « essentialiste » ne puisse plus avoir cours aujourd'hui : les genres littéraires n'existent pas par essence, et ils ne sont pas étanches. En effet, si on classe les textes selon leur mode d'énonciation, on distinguera le genre « lyrique » selon le terme d'Aristote (« poétique », dirait-on aujourd'hui), où le poète s'exprime directement, le genre « épique » (devenu aujourd'hui « narratif »), où le poète tantôt s'exprime directement, tantôt délègue la parole à ses personnages, et le genre dramatique, où ne s'expriment que des personnages, la voix du poète restant muette en dehors des didascalies.

Si le genre dramatique se définit comme un dialogue dépourvu, ou pauvrement pourvu, de parties narratives, il faut y intégrer, par exemple, certaines *Bucoliques* de Virgile [87], l'*Ecloga duarum monialium* de Paschase Radbert — lamentation funèbre dialoguée — et de nombreux autres *planctus*, et même les dialogues didactiques, comme ceux d'Alcuin. La possibilité d'une « transmodalisation » (c'est-à-dire le passage d'un texte non-dramatique dans le mode dramatique), obtenue par simple mise en scène de l'acte discursif, rend caduques les limites entre le genre dramatique et les autres.

Il n'est pas suffisant non plus de définir un genre par son contenu thématique [88] : tout texte fonctionnant selon le mode comique n'est pas une comédie. C'est pourtant l'évolution qu'a subie le mot *comoedia* entre l'Antiquité et le Moyen Âge, où le terme ne désigne plus une modalité d'énoncia-

Latin Seminar second volume), qui à propos de l'*Alda* conclut à l'existence de représentations « infra-littéraires » (*sub-literary*) ; M. ROUSSE, *Le* Babio, *le dialogue et le jeu du théâtre*, dans *L'eredità classica nel Medioevo* (cité supra, n. 81), p. 173-190 (ici p. 176) va dans le même sens. Le même problème se posait déjà pour le *Querolus* : C. JACQUEMARD-LE SAOS suggère que « le *Querolus* aurait fort bien pu être donné devant un cercle d'initiés, et non simplement lu, car il fourmille d'indications scéniques quant aux accessoires (...), au décor (...), aux costumes » (*Querolus (Aulularia)*, Belles Lettres, Paris, 1994, p. XXVIII), tout en jugeant que, « s'il faut rattacher une œuvre atypique comme le *Querolus* à un genre littéraire, c'est de la satire et de l'épigramme dont il est finalement le plus proche » (*op. cit.*, p. XXXIV).

86. Outre J.-M. SCHAEFFER, *op. cit.*, voir G. GENETTE, H. R. JAUSS, J. M. SCHAEFFER *et alii*, *Théorie des genres*, Paris, 1986.

87. On sait qu'elles ont été chantées à la scène : voir l'éd. de E. DE SAINT-DENIS, Paris, 1987, p. 26-30 ; l'auteur remarque fort à propos : « l'exégèse des *Bucoliques* n'a pas exploité ces données : ne convient-il pas d'examiner les caractères dramatiques de l'œuvre, d'imaginer ce que pouvaient être la mise en scène et la musique ? », et, plus loin : « Si nous connaissions mieux l'histoire du mime et des conditions dans lesquelles la musique et la poésie s'alliaient au théâtre, nous comprendrions mieux l'art de Virgile. »

88. Comme exemple de confusion des deux critères, voir R. BASCHET (G. COHEN, *La « comédie » latine...*, vol. 1, p. 190) : « Au vrai, le *Miles gloriosus* se présente sous l'aspect d'une narration suivie, d'un conte. (...) Si la forme de ce poème n'est pas le moins du monde scénique, les éléments comiques n'en sont pourtant pas totalement absents. »

tion, mais un sujet joyeux. À l'origine de ce glissement sémantique, il y a certainement les théories d'Isidore de Séville. En substituant à l'étymologie « kômos » (cortège et chant dionysiaque) la fausse étymologie « kômè » (village, bourg)[89], Isidore récupère d'un côté l'idée aristotélicienne que la comédie est un genre bas, traitant de sujets domestiques et privés, par opposition à la tragédie, genre noble préoccupé des intérêts de la collectivité; de l'autre, il conserve l'opposition des registres *luctuosum* et *laetum*. Mais il introduit une nouveauté, en distinguant parmi les *comici* des *ueteres* ou *ioco ridiculares*, dont Plaute, Térence et Accius, et des *noui, qui et satirici*, dont Horace, Perse et Juvénal[90] : il se fait jour ici une utilisation plus souple du critère aristotélicien du mode de discours, et le mot *comoedia* prend le sens assez vague de poésie en grande partie dialoguée, mais non destinée à la scène; ses sujets sont ceux de la satire. Cette conception a survécu jusqu'à la *Divine Comédie* de Dante[91].

On a souvent dit que, à l'exclusion de *Babio* et de *Pamphilus*, qui seraient de « vraies » comédies au sens antique du terme, la plupart des pièces de notre corpus étaient des comédies entrecoupées de passages narratifs. Cette analyse ne résiste pas à un examen attentif des textes. En effet, les œuvres du premier volume de l'édition de COHEN (*Aulularia, Geta, Alda, Milo, Miles gloriosus* et *Lidia*) sont en réalité des poèmes narratifs à la troisième personne avec inclusion de dialogues[92], de même que, dans le second, *Baucis et Traso*, et *Pamphilus, Gliscerium et Birria*; *De nuncio sagaci* est un récit à la première personne, avec dialogues continus à partir du vers 60, et inclusion d'un vers narratif (v. 278); *Pamphilus* est un récit à la première personne, avec dialogue continu à partir du vers 163. *De tribus puellis, De mercatore* et *De tribus sociis* sont des récits à la première personne, entrecoupés de dialogues introduits par des insérendes[93] : ce sont des poèmes narratifs. Même dans les pièces où existent de longues parties dialoguées non entrecoupées de passages narratifs, il n'y a que des conversations à deux, aucune conversation de groupe : on sent une influence de la *disputatio*, de

89. *Étym.*, VIII, 7, 11.

90. *Étym.*, VIII, 7, 7 : *Duo sunt autem genera comicorum, id est ueteres et noui. Veteres, qui et ioco ridiculares extiterunt, ut Plautus, Accius, Terentius. Noui, qui et satirici, a quibus generaliter uitia carpuntur, ut Flaccus, Persius, Iuvenalis et alii* (« Il y a deux catégories de poètes comiques : les anciens et les nouveaux. Les anciens sont ceux qui ont fait rire par leurs jeux, comme Plaute, Accius, Térence. Les nouveaux sont les auteurs de satires, qui généralement s'en prennent aux vices, comme Flaccus (= Horace), Perse, Juvénal et les autres »).

91. F. BERTINI, *La commedia elegiaca*, dans G. CAVALLO, C. LEONARDI, E. MENESTO dir., *Lo spazio letterario del Medioevo*, Rome, I, 2, 1993, p. 217-230 (ici p. 230), annonçant la nécessité de faire une nouvelle édition du corpus, note qu'il faudra tenir compte des rapports entre la satire classique et la comédie élégiaque, à la lumière d'Isidore, VIII, 7, 7. R. JAHNKE avait édité sous le titre *Comoediae horatianae tres*, Leipzig, 1891, le *De tribus sociis*, le *De nuncio sagaci* et le *De tribus puellis*; il avait certainement été influencé par le premier vers de cette dernière œuvre : *Ibam forte uia quadam nullo comitante*, dont l'attaque rappelle la satire I, 9 d'Horace : *Ibam forte uia sacra...*

92. Aussi W. CLOETTA, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und Renaissance*, vol. I : *Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle, 1890 (p. 68-109 = « Die epischen Komödien und Tragödien ») adopte-t-il la terminologie de « comédies épiques ».

93. Ce terme désigne les procédés d'introduction du discours direct dans la narration. Dans l'exemple qui suit, *clamat Saturnius* est un insérende.

l'*altercatio*, du jeu-parti ou débat amoureux (*partimen*), plutôt que du dialogue théâtral de l'Antiquité.

Quant à *Babio*, il ne contient pas de parties narratives, mais c'est un monologue dans lequel le personnage qui le profère incarne successivement tous les autres en contrefaisant leur voix, et peut-être en mimant l'action. C'est ce que dit clairement le vers 9 : *Rem referam mecum, soli michi fidere possum*. De ce point de vue, l'adresse de Babio à son chien, censé être venu aboyer à ses côtés, ménage une transition : après s'être adressé à un animal, qui reste forcément muet — ou presque ! —, Babio s'adresse à Viola, dont il mime ensuite la réponse, et ainsi de suite. Malgré l'annonce de « tours de parole » au sein du texte lui-même [94], ce dernier est difficilement compréhensible sans l'addition de didascalies ; on trouve dans les marges des manuscrits de Londres et d'Oxford les noms des personnages [95], mais le fait que ces mentions divergent dans les deux manuscrits tendrait à prouver qu'elles ne sont pas imputables à l'auteur, et qu'elles ont été ajoutées pour rendre lisible un texte qui primitivement n'était pas destiné à la lecture silencieuse, ainsi que cela a été dit plus haut de l'ensemble des pièces du corpus [96] ; le cas du *Babio* est particulier en ce sens que la concentration de tous les « rôles » en un seul personnage rend le texte illisible sans didascalies [97].

Ces œuvres se rattachent néanmoins au théâtre antique par plus d'un aspect. Toutes celles du premier volume de l'édition de Cohen ont un prologue. Ceux de *Geta*, *Aulularia* et *Alda* sont en continuité avec la tradition antique, déjà reprise dans *Querolus* : l'auteur y parle en son nom, en se désignant par le mot *poeta* [98], ce qui était déjà le cas dans le théâtre antique, dont on retrouve les *topoi*.

Dans le texte lui-même, le mot *fabula* apparaît comme synonyme de *carmina* aux vers 11-15 du *Geta* [99] ; il s'oppose à *seria*, dans la topique du mépris du public pour les œuvres de fiction [100] : on ne peut en tirer aucune conclusion sur le plan générique, et on sait que dans l'Antiquité le mot *fabula* a désigné aussi bien une œuvre narrative qu'une pièce de théâtre [101]. Ainsi,

94. Ainsi, au vers 45 : *ibo, loquar, nitar* ; v. 89 : *rem referam Petule* ; v. 96 : *audio murmur ibi*.

95. Voir G. COHEN, *La « comédie » latine...*, vol. 2, p. 20-21.

96. Le prologue, qui est apocryphe, a également été ajouté à l'usage des lecteurs : *quandam notitiam legentibus propono*, ce qui induit qu'à l'origine le texte n'était pas destiné à cela.

97. E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, 1910, p. 237-238, signale l'existence de « mimes dialogués » ou « monologues dialogués » en langue vernaculaire, « que jouait un acteur unique, pourvoyant seul à tous les besoins des représentations et remplissant à la fois tous les rôles », dont témoigne le discours de La Rancune dans le c. II du *Roman comique* de Scarron.

98. *Geta*, 11 : *Carmina composuit uoluitque placere poeta* ; voir aussi, aux vers 19-20, *scriptor* et *scribere versus* ; *Milo*, 5-6 : *cano carmina*.

99. Voir aussi le jeu de mots de *Babio*, v. 7 : *timeo ne fabula fiam*.

100. Présente dans les comédies antiques, elle persiste encore dans une pièce anonyme du XV[e] siècle, la *Comedia sine nomine* : voir E. ROY, *Études sur le théâtre français du XIV[e] et du XV[e] siècles. La Comédie sans titre*, dans *Revue Bourguignonne de l'Enseignement supérieur*, t. XI (1901), n° 3-4, et *La Comédie sans nom*, traduit du latin et présenté par M. GOULLET, Grenoble, 1996.

101. Un commentaire de la première *Bucolique* de Virgile, transmis dans un manuscrit du IX[e] siècle (Laon, B. M., 468), comporte ces mots : *dramaticon dicitur hoc carmen, id est fabulosum* (cité par CLOETTA, 1890, p. 53).

le vers 14 de l'*Alda*[102] pourrait signifier qu'il existait un récit populaire en bas latin, inspiré d'une pièce de Ménandre. Cette interprétation semble remise en cause par les vers 17 et 23, où Guillaume de Blois parle de lui comme d'un *comedus* qui prétend rivaliser avec Ménandre, et de son œuvre comme d'une *comedia*; de même, aux vers 17 et 23 de l'*Aulularia*, Vital de Blois, dans un même développement topique que celui de Guillaume, s'excuse de se présenter en émule de Plaute, et emploie pour l'œuvre de ce dernier comme pour la sienne le mot *comedia*. Toutefois, si l'on observe de près les contextes de ces occurrences, on voit nettement le glissement sémantique du mot : dans l'*Alda*, il désigne un registre et non un genre, car le poète affirme qu'il a transgressé les règles du discours comique par la verdeur de son langage :

Exeo comedum, fines comedia transit
Nostra suos, miscens non sua uerba suis.
Inueniet lasciua nimis sibi uerba pudicus
Lector: materie, non mea culpa fuit.
Ne matronaret meretrix in uerba Sabine,
Sunt sua materie reddita uerba sue[103].

La discussion porte nettement sur un registre licencieux, qui entraîne une certaine crudité de langage, que l'auteur justifie par un souci de vraisemblance. Dans l'*Aulularia*, au contraire, le poète demande l'indulgence pour avoir abordé dans une comédie des sujets trop élevés, en particulier celui du destin. Le terme *comedia* renvoie donc à la définition aristotélicienne de la comédie opposée à la tragédie : la première se cantonne dans les sujets bas, les sujets nobles sont l'apanage de la seconde; chez Aristote, l'opposition se fait à l'intérieur du genre dramatique; Vital ne retient que l'antithèse *comedia* / *alta* ou *grandia* :

Arguet hoc aliquis mea quod comedia fatum
Nominet et stellas, atque amet alta nimis.
Nesciuisse ferent humilemque ad grandia stulte
Euasisse stilum. Crimina Plautus habet.
Absoluar culpa: Plautum sequor[104].

La transgression consiste donc ici à avoir traité du *fatum* dans une comédie. Le poète en attribue la faute à Plaute, son modèle. Même si on se sou-

102. *Haec de Menandri fabula rapta sinu* (« Cette histoire a été volée dans la poche de Ménandre ».)

103. V. 23-28 : « Je quitte le rôle d'un poète comique, ma comédie franchit les limites du genre en mêlant à son langage un langage étranger. Un pudique lecteur y trouvera des mots trop crus à son gré : ce n'est pas ma faute, mais celle du sujet. Pour éviter qu'une courtisane ne parle comme une matrone sabine, j'ai rendu ma matière par les mots qu'il fallait. »

104. V. 17-22 : « On me reprochera peut-être le fait que ma comédie parle du destin et des étoiles, et qu'elle ait trop de goût pour les sujets élevés. On me traitera d'ignare, on dira que mon humble plume s'est sottement haussée jusqu'à de grands sujets. C'est la faute de Plaute. Il faut me pardonner. C'est Plaute mon modèle. »

vient que c'est le dieu Lare qui tire les ficelles dans la comédie antique, on peut s'étonner de cette classification de Plaute dans les auteurs ayant traité des sujets élevés. En réalité Vital s'inspire du *Querolus*, qui a circulé au Moyen Âge sous le nom de Plaute, et qui présente les aventures du fils d'Euclion, à la recherche de la marmite de son père.

C'est donc beaucoup plus au niveau des intentions que de la réalité du texte que la comédie élégiaque s'inscrit dans la continuité de la comédie de Plaute et Térence. Sur la question générique, je conclurai par un *non liquet* : les comédies élégiaques ne sont pas du théâtre, parce qu'elles n'ont pas été écrites pour être jouées par des acteurs devant un public rassemblé pour la circonstance, et parce qu'elles sont apparentées au genre narratif. Cela n'empêche pas qu'elles aient pu faire l'objet de « performances » au même titre que d'autres œuvres poétiques, dont un mode de lecture habituel au Moyen Âge est la *scenica lectio*. En outre, une bonne moitié d'entre elles, par les noms et la typologie de leurs personnages, par leurs sujets d'inspiration, par la présence d'un prologue, et par la part qu'y occupe le dialogue, se situent en continuité avec la comédie latine antique. C'est pourquoi on ne peut guère non plus parler à leur égard de fabliaux latins [105]. Ce qui rassemble tous ces textes, c'est qu'ils ont été produits dans le même milieu culturel, par des lettrés nourris d'Ovide. Ils n'ont pas d'unité générique, et représentent des variations libres sur des sujets qui se ramènent le plus souvent à la duperie ou à une de ses variantes : la séduction.

* * *

Les œuvres traditionnellement réunies sous le nom de comédies élégiaques sont donc marquées par une grande diversité des sujets, et une imitation d'Ovide relativement variable en importance d'une pièce à l'autre, mais très voisine sur le plan de la technique du remploi. Du point de vue de l'inspiration, seules trois œuvres ont une intrigue articulée autour d'un sujet non-érotique : l'*Aulularia* tient encore à la comédie antique ; le *De clericis et rustico* et le *De tribus sociis* sont des sortes de fabliaux ; le ressort de l'action de ces trois pièces est une duperie ; toutes les autres intrigues se ramènent au thème de la conquête amoureuse, dans la représentation de laquelle l'héritage ovidien joue un rôle-clé. En effet, contrairement à la

105. Pour P. DRONKE, *The Rise of the Medieval Fabliau : Latin and Vernacular Evidence*, dans *Romanische Forschungen*, 85 (1973), p. 275-297, il y a un « sentiment du fabliau » (« fabliau-feeling ») qui se développe de façon transhistorique et se cristallise éventuellement en formes littéraires. Ainsi les *Cambridge Songs*, copiés en Angleterre autour de 1050, sont sept chants latins qui traitent des thèmes semblables à ceux des fabliaux, sur un mode poétique sophistiqué : ce sont des fabliaux un siècle et demi avant la date. Quant à la comédie élégiaque, elle est « a group of fabliaux in deliberately learned poetic, and sometimes dramatic, form, written in classical couplets or hexameters ». S. L. WAILES, *Role-playing in Medieval Comediae and Fabliaux*, dans *Neuphilologische Mitteilungen*, 75 (1974), p. 640-649, a montré la parenté de la comédie élégiaque et du fabliau en faisant apparaître que le ressort comique de nombreuses comédies élégiaques est le décalage entre leur rusticité réelle et leur courtoisie affectée, d'inspiration ovidienne. On est donc bien dans un genre « courtois burlesque », terme employé par NYKROG pour qualifier les fabliaux (*Les fabliaux*, Genève, 1973).

comédie antique, la comédie élégiaque fait du sentiment amoureux le centre du discours et le centre du spectacle : le centre du discours, parce qu'il occupe la majeure partie du dialogue, alors que dans la comédie antique il n'était que la motivation de l'action scénique; le centre du spectacle, parce que les actes de l'amour sont « représentés », contrairement à ce qui se passait, là encore, dans les comédies de Plaute ou Térence. Cet érotisme est directement inspiré par l'œuvre d'Ovide, qui, à nos auteurs, a fourni une *ars amandi*, un cadre métrique et un langage poétique. Pastiches comiques d'Ovide parsemés de souvenirs plautiniens, ces comédies contiennent certains ferments de la littérature courtoise en même temps qu'elles en réalisent la parodie : tout se passe donc comme si, en véhiculant une connaissance scolaire d'Ovide, la comédie élégiaque était devenu un maillon important de la chaîne de filiation entre Antiquité et littérature courtoise et burlesque.

Reste à déterminer le rôle de la comédie élégiaque dans l'histoire littéraire du XII^e^ siècle, et, consécutivement, celui d'Ovide. D'abord, essayons de lever l'objection selon laquelle on aurait exagéré l'importance d'Ovide au XII^e^ siècle. L'argumentation d'A. GUERREAU se fonde sur des statistiques codicologiques irréfutables, mais dont leur auteur même, B. MUNK OLSEN, a souligné la difficulté d'interprétation, ne serait-ce que parce que la moitié des manuscrits du XII^e^, et parfois du XI^e^, sont datés du XIII^e^, voire du XIV^e^, dans le catalogue de la B. N. de 1744, qui reste notre seule source pour la plupart des classiques. Sa conclusion est d'ailleurs très nuancée : « La fortune du poète de Sulmone, pendant le premier siècle de l'*aetas ovidiana*, n'est donc pas sans poser des problèmes embarrassants. D'une part, il est incontestable qu'il a eu un grand impact sur les poètes, qui le citent et trouvent en lui une source d'inspiration intarissable. De l'autre, à en juger par les manuscrits conservés et les mentions dans les inventaires des bibliothèques, il semble que la diffusion de ses œuvres ait été relativement modeste, surtout en comparaison avec celle qu'ont connue d'autres poètes classiques; (...) Il est difficile d'expliquer ce paradoxe, mais on pourrait penser que bien des maîtres d'école ont été après tout assez réticents, et qu'Ovide a tardé à être admis pleinement dans le canon scolaire, dont les textes connaissaient naturellement une diffusion particulièrement importante. En revanche, les amateurs de poésie ont su se procurer des œuvres d'Ovide, peut-être pour leurs bibliothèques privées, et ils les ont utilisées à plein rendement. » Il faut par ailleurs rappeler l'importance des florilèges et des morceaux choisis dans la transmission d'Ovide, et ne pas perdre de vue que des *Accessus* à l'œuvre d'Ovide ont été inventoriés dans des bibliothèques médiévales au catalogue desquelles ne figure aucune œuvre d'Ovide. Cela montre l'insuffisance d'une approche exclusivement quantitative de sa diffusion.

L'objection codicologique partiellement levée par B. MUNK OLSEN lui-même, notons pour finir que bien des spécialistes de la littérature vernaculaire — comme R. BEZZOLA pour le Roman de Brut (de Wace), ou, plus récemment, T. HUNT pour les romans de Chrétien de Troyes ou A. F. SABOT pour la lyrique provençale — ont constaté une parenté de ces œuvres avec la littérature latine contemporaine, et avec la poésie d'Ovide. Or la chrono-

logie qu'on peut esquisser de la composition des comédies élégiaques tend à établir une antériorité, et, partant, vu la communauté des thèmes, une influence de cette littérature latine de clercs sur la littérature française produite dans les mêmes milieux : fabliaux et romans courtois. Le *De nuncio sagaci*[106] est antérieur à 1080, le *Pamphilus*[107] a été écrit vers 1100, le *Geta*[108] entre 1125 et 1130, peu avant l'*Aulularia*[109]; le *Babio* est antérieur à 1159[110], *Pamphilus, Gliscerium et Birria* a été composé entre 1154 et 1180[111]. Pour les autres œuvres, la datation est plus aléatoire, et certainement plus tardive : *Baucis et Traso*[112] doit sûrement être placé dans le troisième quart du XII[e] siècle, et *De mercatore* à l'extrême fin du XII[e], peut-être même au début du XIII[e][113]. Mais, on le voit, une partie du corpus est rédigée avant le milieu du XII[e] siècle. T. HUNT, après avoir relevé des éléments communs entre le *Pamphilus* et le *De nuncio sagaci* d'une part, et le *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes d'autre part, qui date de 1177 au plus tôt, écrit : « Both *comediae* were becoming popular before Chrestien composed *Li chevaliers au lion*, and they formed the literary bridge between the study of the auctores, especially Ovid, and the creation of « romances » for oral recitations[114]. » Dans l'état actuel des recherches, on est conduit à penser que la comédie élégiaque a joué le rôle d' « intertexte » entre Ovide d'une part et la littérature courtoise de l'autre.

106. Voir F. BERTINI (éd.), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Gênes, 1976-1986, vol. 3, p. 14.
107. *Ibid.*
108. *Op. cit.*, vol. 3, p. 141.
109. *Op. cit.*, vol. 1, p. 23.
110. *Op. cit.*, vol. 2, p. 142, 158.
111. *Op. cit.*, vol. 1, p. 207.
112. *Op. cit.*, vol. 3, p. 249.
113. *Op. cit.*, vol. 3, p. 315.
114. T. HUNT, *Chrestien and the* Comoediae, *dans Mediaeval Studies*, 40 (1978), p. 120-156 (ici p. 142). A. F. SABOT, *Présence d'Ovide au XII[e] siècle : poésie latine élégiaque, lyrique provençale*, dans R. CHEVALLIER (dir.), *Colloque « Présence d'Ovide »*, Paris, 1982, p. 246-250, après avoir étudié *Pamphilus, De tribus puellis* et *Alda*, arrive à la même conclusion, et montre (p. 250-260) la parenté d'inspiration de la poésie des troubadours et de celle d'Ovide : malgré l'éternité de certains thèmes érotiques, l'influence ovidienne a été déterminante, en offrant aux poètes le modèle d'un code amoureux élaboré pour un public cultivé ; les thèmes de la lyrique courtoise viennent de l'Antiquité, et non du culte de la Vierge. Voir aussi A. PETIT, *Aspects de l'influence d'Ovide sur les romans antiques du XII[e] siècle*, dans R. CHEVALLIER (dir.), *Colloque « Présence d'Ovide »*, p. 219-240.

TABLEAU N° 1. LE CORPUS DES COMÉDIES ÉLÉGIAQUES

Titre et datation	Auteur ou origine	Argument
De nuncio sagaci (= *Ovidius puellarum*) (fin XI^e s. ? antérieur au *Pamphilus*)	France ou Allemagne ?	Un esclave parvient à ménager un rendez-vous amoureux à son maître, puis repart avec la belle ; arrêté par les parents, il se fait passer pour son sauveur (375 hexamètres léonins, incomplet).
Pamphilus (= *De amore*) (vers 1100)	Loire ?	Le pauvre Pamphile, amoureux de la riche Galatée, tente de la séduire d'abord grâce aux conseils de Vénus, puis grâce aux ruses d'une entremetteuse (390 distiques).
De tribus puellis (contemporaine du *Pamphilus* ?)	Même milieu que le Pamphilus ?	Un poète croise la route de trois belles jeunes filles, qui lui demandent de les départager dans un concours de chant. La gagnante le conduit dans un château, lui offre un repas, et se donne à lui (150 distiques).
Geta (1120-1130)	Vital de Blois	Adaptation de l'*Amphitryon* de Plaute (265 distiques).
Aulularia (vers 1130)	Vital de Blois	Adaptation du *Querolus* (pièce anonyme du V^e s.), sorte de suite de l'*Aulularia* de Plaute (396 distiques).
Alda (peu avant 1170)	Guillaume de Blois	Un jeune homme use de stratagèmes pour approcher une jeune fille bien gardée par son père ; il la séduit sous les vêtements de sa sœur (283 distiques).
Milo (1160-1170)	Matthieu de Vendôme	Adaptation de l'une des Histoires des sept sages : le cultivateur Milon délaisse Afra, sa belle épouse qu'a séduite le roi ; les frères d'Afra demandent justice devant le tribunal royal, et l'obtiennent (128 distiques).
Miles gloriosus (peu avant 1175)	(Arnoul d'Orléans)	Un mari trompé, usurier de son état, est berné, exilé et ruiné par sa femme et son amant le chevalier (183 distiques).
Lidia (peu après 1175)	(Arnoul d'Orléans)	Une dame voulant obtenir les faveurs du chevalier Poirier doit pour cela accomplir trois épreuves (278 distiques).
Babio (avant 1159)	Angleterre ?	Un barbon amoureux de sa belle-fille Viola se la voit ravir par le jeune Croceus ; dépité, il s'en retourne chez sa femme Pétula, et découvre qu'elle le trompe avec son serviteur : il la lui abandonne et s'en va *ad loca sancta* (242 distiques).
Pamphilus, Gliscerium et Birrhia (1154-1180)	Angleterre ?	Pamphile et son esclave Birria arrivent en France, à la recherche de Glycère ; ils la retrouvent, les deux amants festoient et s'aiment, et le trio s'en retourne au pays (104 distiques).
Baucis et *Traso* (fin XII^e s.)	Angleterre ?	Un soldat berné dans ses entreprises galantes parvient à ses fins grâce aux services d'un esclave (162 distiques).
De tribus sociis (fin XII^e-début XIII^e s.)	?	Vengeance d'un miséreux insulté par un marchand (22 hexamètres inclus dans la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf, 1 version en distiques, incluse dans le *Documentum de arte versificandi*, du même auteur, mort vers 1210).
De clericis et rustico (fin XII^e-début XIII^e s.)	Attribué à « Hugo Racellarius » dans le manuscrit	Inspiré d'un conte oriental : deux clercs vont en pèlerinage avec un manant, et veulent le duper ; il retourne la ruse contre eux (31 distiques). Cité dans le *Documentum* de Geoffroi de Vinsauf.
De mercatore (fin XII^e-début XIII^e s.)	France ?	Conte populaire dit « de l'enfant de neige » : Un marchand part pour un voyage de sept années, en laissant sa jeune et belle femme chez lui. À son retour, elle prétend être devenue mère en avalant un flocon de neige et en pensant à son époux. Celui-ci repart avec l'enfant, le vend, et dit qu'il a fondu comme neige au soleil (50 distiques).

TABLEAU N° 2. FRÉQUENCE ET ORIGINE DES EMPRUNTS OVIDIENS [115]

	Nbre total de vers	*Met.*	*Fast.*	*Her.*	*Ars*	*Am.*	*Rem.*	*Pont.*	*Trist.*	*Ibis*	Nbre total de vers ovidiens
De tribus puellis	296	47	13	29	20	15	7	7	8	5	135 (45 %)
Milo	256	14	5	4	5	13	4	4	6	1	46 (18 %)
De nuncio sagaci	376	27	6	9	5	8	0	2	2	0	50 (13 %)
Pamphilus	780	20	6	15	18	9	20	9	5	0	89 (11 %)
De mercatore	100	3	1	3	0	0	0	2	3	1	11 (11 %)
Baucis et Traso	324	20	1	4	1	2	1	1	2	1	30 (9 %)
Geta	530	21	5	5	3	5	0	3	1	0	39 (7 %)
Babio	484	8	5	8	3	7	1	5	0	0	31 (6 %)
Pamph., Glisc. et Birr.	208	10	3	3	2	1	1	2	2	0	12 (5 %)
Aulularia	792	13	8	2	6	2	0	4	3	0	31 (4 %)
Lidia	556	(0)	(2)	(1)	(0)	(2)	(0)	(1)	(1)	(0)	(4)
Miles gloriosus	366	10	1	2	6	1	1	1	3	1	17 (4 %)
Alda	566	(5)	(6)	(6)	(5)	(7)	(3)	(5)	(4)	0	(28)
Total		198	62	91	74	72	38	46	40	9	

Les pièces intitulées *De tribus sociis* et *De clericis et rustico* ne doivent rien à Ovide.

Du point de vue de la fréquence, on voit que seul le *De tribus puellis* fait des emprunts si nombreux au poète élégiaque, qu'on a pu parler de « centon » : PITTALUGA [116] a dénombré 139 vers ovidiens sur 296, ce qui est considérable (45 % environ), même si l'on tient compte du caractère hasardeux de certains de ses rapprochements. Hormis *Milo*, dont presque un vers sur cinq présente une réminiscence ovidienne, dans l'ensemble des autres pièces la fréquence est comprise dans une fourchette allant d'un vers ovidien sur 8 environ (*De nuncio sagaci*) à un sur 20 (*Aulularia* et *Miles gloriosus*), ce qui n'est pas une proportion élevée, mais témoigne d'un choix esthétique délibéré.

En ce qui concerne l'origine des réminiscences, 198 proviennent des *Métamorphoses*, 91 des *Héroïdes*, 74 de *L'Art d'aimer*, 72 des *Amours*, et 38 des *Remèdes à l'amour*, 62 des *Fastes*, 46 des *Pontiques*, et 40 des *Tristes* : on retiendra la part énorme des *Métamorphoses*, œuvre non-élégiaque, et aussi la relative importance des *Pontiques* et des *Tristes*, élégies non-érotiques. Ainsi qu'on aura l'occasion de le redire, ces chiffres font apparaître que l'imitation formelle n'est pas nécessairement associée à une communauté de motifs et de thèmes.

115. Le total indiqué dans la dernière colonne est celui des vers de chaque comédie contenant des *loci similes* ; il est inférieur au total des chiffres des colonnes précédentes, car à un vers d'une comédie sont parfois associées plusieurs références ovidiennes. Les chiffres afférents à la *Lidia* et à l'*Alda* sont entre parenthèses, car en l'absence d'édition avec apparat des sources, le relevé est certainement incomplet. Ces statistiques doivent donc être tenues pour simplement indicatives.

116. S. PITTALUGA, *Le* De tribus puellis, *'comédie ovidienne'*, dans *Vita latina*, 61 (1976), p. 12-13, et *Vita latina*, 62 (1976), p. 2-14.

TABLEAU N° 3. LES REMPLOIS OVIDIENS DE *BAUCIS ET TRASON*

Baucis et Trason	Ovide
1 : Baucis amica sibi, spe lucri **sedula nutrix**	*Met.*, 10, 438 : Nacta grauem uino Cinyram male **sedula nutrix**
9 : **Itque reditque uias**, scrutatur, quaerit amantes	*Trist.* V, 7, 14 : Per medias in equis **itque reditque uias**
25 : Quam petit, hanc non uult : *tantum uiget error amore*	*Met.*, 3, 447 : Non tamen inuenio; *tantus tenet error amantem*
34 : Miles, Amoris honos, tu **mihi causa uiae**	*Met.*, 5, 258 : Is **mihi causa uiae**; uolui mirabile factum
41 : Anxius ut fiat, ut *crescat flamma* calentis	*Am.* I, 2, 11 : Vidi ego iactatas mota face *crescere flammas*
42 : Se uertit Baucis *assimulatque gradum*	*Met.*, 4, 338 : Hospes, ait, *simulatque gradu* discedere uerso
43 : Detinet hanc Traso, **suspiria ducit** et inquit	*Met.*, 1, 656 : Dicta refers; alto tantum **suspiria ducis** (2, 774; 10, 402 : **suspiria duxit**).
52 : Femina leta malis, **femina** fraude **nocens**	*Her.*, 12, 118 : Credere me pelago, **femina** namque **nocens**
53 : Trasonem nouus erit amor, noua **poena coercet**	*Met.*, 4, 446 : Exercent, aliam partem sua **poena coercet**
57 : Ad mentem redit **rupitque silentia** tandem	*Met.*, I, 384 : Obstipuere diu **rumpitque silentia** uoce
79 : Baucis ad haec. « Noui *nec me prouerbia* **fallunt**	*Met.*, 14, 357 : Herbarum uirtus *et non mea carmina* **fallunt**
83 : Nec mora : Trasonis **oculis erepta** latebat.	*Met.*, 7, 776 : Ipse **oculis ereptus** erat; non ocior illo
99 : Dauus ad hec : **Quid** ais ? **quo te furor** ultimus **egit** ?	*Her.*, 9, 145 : Hei mihi ! **quid** feci ? **quo me furor egit** amantem ?
113 : Dampna luunt domini famulorum **sedula turba**	*Rem.*, 182 : Nec desunt comites, **sedula turba**, canes
126 : Cur, ut saepe solet, lingua canina sonat ?	**Cf.** *Ars*, 3, 289 : Illa sonat raucum quiddam atque inamabile ridet; *Ibis*, 232 : Latrat et in toto uerba canina foro
127 : Dauus : **Lingua** mihi dulcis, tibi *plena* **uenenis**	*Met.*, 2, 777 : Pectora felle uirent, **lingua** est *suffusa* **ueneno**
132 : Dii mihi **dent omen, crimina** morte **lues**	*Pont.* IV, 9, 54 : **Det**que bonum uoto lucidus **omen** apex; *Fast.* IV, 322 : **Morte luam** poenas iudice uicta dea
139 : Dauus : quid dicis ? uideor fur, pessima, **fallax** ?	*Trist.* I, 8, 11 : Tantane te, **fallax**, cepere obliuia nostri
158 : Ingemuit ; *tandem talibus* **orsa loqui**	*Met.*, 4, 320 : Tunc sic **orsa loqui** : puer o dignissime credi
162 : **Non impune feres** haec tua dicta, latro	*Met.*, 11, 207; 12, 265; 14, 383 : **Non impune feres** (2, 474 : Haud impune feres)
197 : Pallescens Davus **ueris** *falsissima* **miscet**	*Met.*, 12, 54 : **Mix**taque cum **ueris** passim *commenta* uagantur
208 : Praeuidi **mirae calliditatis** opus	*Her.*, 16, 302 : Aptius (o **mira calliditate** uirum)
264 : *Auditis* urit *dans* **alimenta** *malo*.	*Met.*, 3, 479 : *Adspicere* et *misero praebere* **alimenta** furori
273 : **Sum rudis** in **Veneren**em nec adhuc mea nubilis etas	*Her.*, 17, 143 : **Sum rudis** ad **Veneris** furtum, nullaque fidelem
280 : Dissimulans hominem, **mortis imago** sedet	*Met.*, 10, 726 : Semper, Adoni, mei ; repetitaque **mortis imago**
284 : Flos forme negat hoc **debile principium**	*Met.*, 7, 518 : **Flebile principium** melior fortuna secuta est
293-294 : Tantalus inter aquas et fructus indiget illis : / Unda negat potum, poma retracta cibos	**Cf.** *Met.*, 4, 458-59 : Iugeribus distractus erat; tibi, Tantale, nullae / Deprenduntur aquae quaeque imminet effugit arbor ; *Am.* II, 2, 43-44
304 : Ventura nocte **uirginitate frui**	*Met.*, 1, 487 : **Virginitate frui**; dedit hoc pater ante Dianae
312 : Ceci cuiusdam lumina, **noctis auem**	*Met.*, 2, 564 : Et ponar post **noctis auem**. Mea poena uolucres : (cf. 11, 25).
320 : **Virus Cerbereum** querit, ut addat eis.	*Met.*, 4, 501 : Oris **Cerberei** spumas et **uirus** Achidnae