VII

LA FIGURE APPELÉE PROSOPOPÉE CHEZ LES ÉLÉGIAQUES LATINS : DE LA POÉTIQUE À LA POÉSIE

par Thierry BARBAUD
Maître de Conférences à l'Université du Maine

SOMMAIRE. — *La **prosopopée**, réservée le plus souvent aux passages pathétiques du discours, est une **figure** de pensée qui « convient très souvent aux **poètes** ». Chez Catulle, Properce et Ovide quelques **femmes** (des héroïnes comme Ariane, des épouses célèbres comme Cornelia, et Cynthia, la femme élégiaque) déclarent leur **amour** de manière grave et diversifiée dans d'ultimes paroles choisies. De cette façon, leurs discours et leurs lettres inventées fondent la **mémoire** d'une **souffrance intime** qui harmonise **éthopée** et prosopopée. De ces deux figures de style conjuguées naît alors un art de dire et d'aimer lié à la tristesse élégiaque.*

EPITOME. — *Fictio personae qua oratores plerumque in locis grauioribus usi sunt, sententiae figura est quae « poetis quoque plurimum confert ». Apud Catullum, Propertium Nasonemque feminae nonnullae — heroides ut Ariadna, clarae uxores ut Cornelia et Cynthia, Propertiana puella — amorem suum grauiter uarieque ultimis uocibus electis profitentur. Eo modo orationibus epistulisque fictis memoriam interioris animi doloris condiderunt : quae fictionibus personarum notationem conciliare solet. E quibus figuris coniunctis nascuntur dicendi et amandi artes et carmina maesta.*

Il peut sembler curieux d'aborder l'élégie latine sous l'angle « rhétorique » de la prosopopée pour au moins deux raisons :

La première est qu'une figure de style — et même une figure de pensée — ne saurait coïncider avec une œuvre ni en épuiser le sens.

La seconde est que le mot prosopopée — nos poètes connaissaient-ils ce mot? — recouvre des notions variables. Je les évoquerai rapidement avant d'en voir l'application chez les poètes élégiaques.

Le terme en lui-même est assez parlant et métaphorise l'art de « fabriquer un masque », et, par extension, d'imaginer un personnage [1]. *Fictiones personarum quae prosopopoiiae dicuntur* dit Quintilien en IX, 29.

La prosopopée peut emprunter des contextes choisis de fiction de parole : l'historien, l'orateur, le philosophe — et le poète — y recourent diversement.

— Thucydide *prosôpopoïei*, selon Denys d'Halicarnasse, lorsqu'il affronte au livre V de son *Histoire* les voix des ambassadeurs Athéniens et

1. Idoménée, 12, 27, 10 nomme le *prosôpon* d'Ulysse.

Méliens[2]; les paroles agonistiques caractérisent l'argumentation passionnée des forces en présence.

— Démétrius, quant à lui, cite comme exemple de *deinotès* un passage de l'*épitaphios* attribué à Aspasie dans le *Menéxène* (246d) où les pères morts au combat consolent et encouragent leurs fils orphelins : cette voix unanime prêtée aux ombres (Hermogène l'appellera eidolopée) a valeur de démonstration pathétique et politique. À Rome, le discours imaginaire d'Appius Claudius dans la bouche de Cicéron autorise la *uituperatio* morale de Claudia Metella.

— La prosopopée (il suffit de penser aux *nomoi* apostrophant Socrate pour réfuter Criton) peut aussi désigner une allégorie qui parle : Démétrius donne cet exemple : « Imaginez (...) que la Grèce ou la patrie, prenant figure de femme, vous adresse tel ou tel discours. » La patrie a « figure de femme » *gunaïkos skhèma* : le mot *skhèma* connote une « manière d'être dans une forme » — selon l'expression de M^me^ J. DANGEL ; l'apparence physique et le visage restent ici secondaires ; seule compte la parole unique et attendue qui corresponde à sa qualité quasi-divine de mère-patrie.

Le rhéteur Rutilius Lupus, au début du premier siècle avant notre ère, imagine également l'intervention d'une *Natura iudex* qui n'est pas sans évoquer la fameuse prosopopée du chant III de Lucrèce : « Enfin, si, prenant soudain la parole, la Nature en personne adressait à l'un d'entre nous ces reproches... » Dans les exemples cités, la prosopopée a valeur parénétique et protreptique, et Cicéron considère la *ficta inductio personarum*[3] et l'*inductio rei* comme des instruments de *grauitas* et de *uarietas*[4].

Mais, alors que Quintilien[5] décrit la prosopopée comme une figure ouverte à tous et à tout — aux accusés qui pensent à haute voix, aux interlocuteurs présents ou absents, lors du procès, aux dieux, aux morts, aux nations — la *Rhétorique à Herennius* (livre IV, 63 à 66) énumère les figures de pensée qui « font image » comme l'on dit aujourd'hui : la *sermocinatio* (§ 55 et 65) qui peint l'état d'esprit d'un personnage sous la forme du monologue ou du dialogue, comme cela se produit dans l'œuvre scénique ou romanesque.

La *notatio* ou éthopée qui principalement doit mettre en lumière les traits distinctifs d'un caractère (*natura hominis*) en y intégrant portrait et discours[6] (les caractères de Théophraste en sont l'exemple canonique), et enfin la prosopopée ou *conformatio* qui, notons-le, s'accorde fort bien à la *commiseratio*, au pathétique et aux parties de l'amplification : elle intervient lorsque nous prêtons à un personnage des sentiments partagés par les autres hommes : « On excitera la compassion si l'on parle des vicissitudes

2. Denys d'Halicarnasse, *Thucydide*, 37. Le passage concerne une centaine de lignes : livre V, § 84 à 113.

3. Cf. *De or.* III, 205 ; *Or.* 25, 85 et 40, 138, *ut muta quaedam loquentia inducat.*

4. *De inuentione*, 54, 100.

5. *Inst. Orat.* Le terme *prosopopoeia* est employé en six endroits : I, 8, 3-III, 8, 49-70-IV, 1, 69-VI, 1, 25-IX, 2, 29 sqq.-XI, 1, 41.

6. *Ad Her.* IV, 64 : *cuiusuis studium protrahi potest in medium (...) notatione.*

de la fortune ; si l'on compare prospérité passée et malheurs présents (...) Si l'on décrit les malheurs que notre détresse entraînera pour nos parents, nos enfants et tous nos proches et si l'on montre du même coup que leur inquiétude, leurs tourments nous affligent, et non pas nos propres ennuis. (...) L'appel à la pitié doit être bref, car rien ne sèche plus vite qu'une larme [7]. » La prosopopée est donc liée au langage des *querimoniae* et suppose une éthopée pathétique. Ainsi éthopée et prosopopée sont-elles associées pour donner à la parole un caractère éthique et/ou pathétique. Je remarque seulement, au terme de cette première approche, que l'éthopée absorbera pour ainsi dire la prosopopée à travers des exercices oratoires diversifiés, qu'il s'agisse des adieux d'un mari au moment de quitter sa femme (Aelius Théon au Ier siècle de notre ère) ou des paroles de Niobé après le massacre de ses enfants (Hermogène — fin du second siècle de notre ère).

Pour Quintilien, il va de soi que la prosopopée, *utilissima exercitatio* pour faire parler Caton ou Cicéron dans le cadre de la *suasoria*, est une figure riche de résonances poétiques : *poetis quoque aut historiarum futuris scriptoribus plurimum confert* [8].

Catulle, Properce, Ovide : tous trois ouvrent leur poésie à une prosopopée essentiellement féminine où se reflèterait une éthopée de l'amour : ils veulent s'approprier des personnages connus de la légende pour établir un lien entre l'image communément reçue et l'être qu'ils ont remodelé.

Tous trois cherchent peut-être une manière de dire autrement l'élégie, qui serait un art poétique de la parole totalisante et où les *affectus animi* confronteraient l'amour et le temps.

Les *carmina maiora* 63 à 67 de Catulle prêtent la parole à une galerie de personnages animés comme Atthis et Ariane, ou inanimés, comme la boucle de Bérénice et même... une porte !

Le *carmen* 67, dont le sous-titre pourrait être « si les portes parlaient... » relève de la *sermocinatio* : l'objet élégiaque — qui est aussi élément scénique — témoigne à charge contre sa maîtresse, une *falsa uirgo* incestueuse et adultère. Selon la rhétorique à Herennius, qui cite une série de caractères comiques (l'envieux, le cupide, le séducteur débauché, etc.), « des peintures de ce genre présentent... un très vif agrément [9] ». La mise en scène, audacieuse et originale, donnera peut-être à Properce l'idée, de cette porte plaintive de l'élégie I, 16, qui s'exclame : « Je suis livrée, moi, noble porte, aux vers obscènes [10]. » Jouant avec la prosopopée, la complainte de la porte propertienne suggère par ricochet l'éthopée du *miser*

7. *Ibid.* II, 50. Cicéron parle de *conquestio* pour désigner les lieux du pathétique (*De inv.* I, 106-109). Cf. aussi Quintilien, IX, 2, 33 : *et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus.*

8. III, 8, 49-50.

9. *Ad Herennium*, IV, 65 : *Huiusmodi notationes... uehementer habent magnam delectationem.*

10. Elégie 16, livre I : *Nec possum infamis dominae defendere noctes / nobilis obscenis tradita carminibus.*

amans dans le cadre convenu du *paraklausithuron* [11]. Nous sommes ici en présence d'exercices littéraires de feinte et de parodie jouant avec la figure de la prosopopée.

Avec les poèmes 63 et 64, la prosopopée catullienne va dire le *dolor* sur fond narratif et mythique. La parole d'Atthis est constituée de deux moments distincts : le premier discours, de joie extatique (v. 12 à 26), puis, au lever du jour, la complainte de l'exilé (v. 50 à 73) :

Patria o mei creatrix, Patria o mea genetrix

Nous assistons ici à la naissance d'une parole ritualisée qui va faire de la redite et du parallélisme ses deux moyens d'expression dominants ; en outre, la Patrie personnifiée, puis l'apostrophe d'Atthis à son *miser animus* (au vers 61) trahissent le besoin vital d'exister pour un autre et font penser à Philoctète.

Je cite la traduction des vers 61 et 62 :

> « Malheureux, ah ! cœur malheureux, il te faut gémir encore et toujours !/
> Quelle apparence n'ai-je donc pas tour à tour revêtue [12] ? »

Animus et *figura* : l'apostrophe au cœur d'un côté, de l'autre les métamorphoses du corps devenu féminin. Atthis figure la douleur d'une altérité ; et la parole par-delà le visage cherche l'identité de l'être (voir les vers 68 à 71 notamment). La répétition obsédante du pronom **ego**, unique en son genre, martèle l'ultime tentative d'Atthis pour retrouver l'identité perdue. Jamais lyrisme exacerbé n'a eu autant besoin d'un personnage à valeur cathartique.

Avec Ariane, silhouette apotropaïque des amours légitimes de Thétis et Pélée, la parole est une surprise de l'imaginaire catullien : mais elle participe d'un contexte plus large où le poète fait entendre les plaintes d'Égée et l'épithalame des Parques. Tour à tour, le poète apostrophe les Argonautes (v. 23-24), interroge Pélée (v. 26), marque son empathie à l'égard d'Ariane (v. 61, v. 71 : *A misera ! assiduis quam luctibus externauit Erycina !* [13]), sa réprobation vis-à-vis de Thésée (v. 69) ; à la manière d'Apollonios (4, 445) il apostrophe Amour et Vénus et leur reproche leur dureté (95-99). Personnage artistement tissé parmi les *priscae hominum figurae* (v. 50), guetteuse d'horizon (v. 52-67), puis statue de Ménade [14] — le mot *effigies* fait penser à *effictio* — Ariane dévoile son corps. Dans un second temps (v. 124-131), sa gestuelle violente trahit sa passion (c'est l'*actio* considérée comme langage du corps) ; enfin,

11. Ovide, à la rhétorique si inventive, procède à une variation plus vraisemblable : il s'adresse (*Amores* I, 6) au portier qui, d'ailleurs, ne cède pas plus à ses litanies que la porte propertienne.

12. *Miser a ! miser, querendum est etiam atque etiam, anime !*
Quod enim genus figura est ego quod non obierim ?

13. Cf. Calvus, fragment 9 : *A uirgo infelix ! herbis pascis amaris.*

14. V. 60-61 : *maestis Minois ocellis/saxea ut effigies bacchantis.*

« versant sur son visage humide le froid léger de ses sanglots [15] »
frigidulos udo singultus ore cientem

elle déclame ses ultimes plaintes (*extremae querelae*). Ainsi, par le biais d'une prosopopée évolutive — *forma, actio, et oratio* en représentent les trois étapes mimétiques — l'objet d'art de la *descriptio* [16] devient le sujet parlant d'une éthopée pathétique : « Ainsi tu m'as emmenée, perfide, loin des autels de mes pères, perfide, tu m'abandonnas sur un rivage désert, Thésée, me laissant ainsi contre la volonté des dieux, ah, toi qui es sans mémoire, et tu portes chez toi ton parjure maudit ! » (v. 124-135).

Ariane est la mémoire de l'oublieux Thésée : cette mémoire est d'abord celle des mots, et les redites visibles — deux fois plus nombreuses en moyenne que dans le reste du poème — dénoncent ce qui n'est plus ; elle est aussi celle des temps qui fluctuent, entre le passé des belles promesses (*quondam* : v. 139), le présent lucide (*nunc* : v. 143), l'irréel des regrets (« Si seulement au tout début les poupes de Cécrops n'avaient pas touché les rivages de Cnossos ! » : v. 171-172) et le sentiment d'une mort proche (*languescent; secedent* : v. 188-189). L'appel resté sans écho, le retour désespéré sur elle-même (*sed quid ego* : v. 164) dictent à Ariane une malédiction qui doit sa force destructrice à la sincérité : les *uerae querelae* sortent « du plus profond des moelles », *extremis medullis* (v. 196) ; « du fond du cœur », *uerae nascuntur pectore ab imo* (v. 198). La parole intime et sacrée tuera Égée comme la fausse promesse aura trahi l'héroïne. Une topique du lamento se met ici en place : la mémoire catullienne de l'amour se trouve portée par l'*oratio grauis*, dans un tout autre registre que celui des petits poèmes. À elle seule, Ariane figure un art poétique.

Quant aux poèmes 65 et 66, ils nous conduisent du pathos à la douleur sublimée : un dialogue particulier semble se nouer entre la parole autobiographique de Catulle et la prosopopée dite « de la boucle de Bérénice ».

Comme Atthis vis-à-vis de sa *Patria genetrix*, comme Ariane vis-à-vis de Thésée, comme la boucle vis-à-vis de Bérénice, l'apostrophe au frère disparu est un dialogue avec le silence ; de même que, se détournant du monde des vivants et de son dédicataire, Hortensius Hortalus, Catulle veut rejoindre son frère par la parole, de même la boucle se détourne de sa constellation pour s'adresser en bas à sa reine, plus précieuse que toutes les *clarissima lumina mundi* (v. 1). Le style ample et périodique, le cumul des figures (comparaison, antithèse et hyperbole) lié à une composition étudiée (redite et chiasme) semble exorciser le chagrin par l'élégance : on peut évoquer la douleur en souriant et comme en se jouant : c'est peut-être la leçon de Catulle.

Avec Properce, la prosopopée n'apparaît qu'au livre IV, mais avec une fréquence remarquable : en effet, à quatre reprises [17], le poète « évoque »

15. J'emprunte la traduction à M. Alain MICHEL, in *La Parole et la Beauté*, Paris, 1982, p. 72.

16. Sur la description poétique et ses enjeux stylistiques, voir P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs*, Genève, 1994.

17. IV, cc. 3, 4, 7 et 11.

(au sens premier du mot) des figures féminines exemplaires destinées à éterniser l'amour : Aréthuse, Tarpeia, Cynthie et Cornélia prennent la parole. Cynthie et Cornélia, la *domina* élégiaque et la *matrona* romaine, parlent depuis le monde des morts, et la *fictio personae* trouve là une résonance nouvelle[18] ; Tarpeia, dans son sommeil difficile, cherche l'*umbra benigna*, l'ombre bienveillante de Tatius. Seule Aréthuse confond son discours avec l'écriture épistolaire.

Dans la septième élégie du livre IV, les mânes de Cynthie (des rhéteurs comme Aphthonios ou le Pseudo-Hermogène appelleront cela une idolopée, « fiction d'un spectre »[19]) apparaissent en songe au poète[20] et prennent longuement la parole (40 distiques sur 48 au total). Comme Ariane, Cynthie se plaint de l'infidélité de son amant oublieux, et des épithètes comme *perfidus* (v. 13) ou *ingratus* (v. 31) dénoncent une trahison. Mais personnages et situations ont changé : Cynthie, qui se nomme elle-même au moment de composer son épitaphe (v. 85), interpelle Properce en le nommant[21] ; l'auteur de la prosopopée et l'amant qui entend Cynthie ne sont en fait qu'un seul et même personnage : fiction élégiaque et réalité autobiographique s'entrelacent, créant ainsi un effet surprenant[22]. Son jugement omniscient d'outre-tombe prend un caractère sacré : elle qui fit tant souffrir son amant sans jamais dire un mot d'amour[23], la voilà qui s'érige en juge et condamne durement la *perfidia* amoureuse. Est-ce le procès du poète qui sans cesse proclame sa *fides* en amour ?

Au registre pathétique d'Ariane se substitue un registre « mixte » où alternent reproches solennels — il y a de l'*acrimonia* chez Cynthie — et évocations familières. Nous ne sommes plus dans la violence du grand jour, près des rivages et du vent marin, mais dans l'obscure intériorité d'une parole surgie à même la conscience du poète-amant :

> *Sic mortis lacrimis uitae sanamus amores* (v. 69)
> « Ainsi grâce aux larmes de la mort nous guérissons les amours de notre vie. »

18. Au IVe siècle de notre ère, le rhéteur Aphthonios distingue trois formes de peintures de caractères : l'éthopée ou éthos fictif d'un référent réel et vivant, l'eidolopée ou éthos fictif d'un référent réel mort, la prosopopée ou éthos fictif d'un personnage fictif.

19. « Les théoriciens appellent (l'éthopée) idolopée lorsque nous prêtons la parole à des morts, comme Aristide dans son discours (...) quand il prête la parole à Thémistocle », Pseudo-Hermogène. 20-7.

20. On pense au chant 23 de l'*Iliade* (v. 69 à 107) où l'image de Patrocle apparaît en songe à Achille.

21. IV, 7, 49-50 : *Non tamen insector, quamuis mereare, Properti/ Longa mea in libris regna fuere tuis* : « mais je ne veux pas t'accabler, bien que tu le mérites, Properce : longtemps je fus souveraine dans tes livres. »

22. Cette apostrophe de Cynthie à Properce se trouve déjà en II, 24, 35-38, à cette différence près que Cynthie est vivante et s'adresse aux cendres de Properce : « Ce sont tes ossements, Properce ; hélas ! toi, tu m'étais fidèle ; fidèle, tu l'étais, hélas ! bien que tu n'eusses ni noblesse venant du sang de tes aïeux et n'eusses guère de richesses ! »

23. II, 8, 12 : *Illa tamen numquam ferrea dixit : « amo ».*

Cynthie évoque ici allusivement les tragiques histoires des amours célèbres (*pectora nota*, v. 64) et voudrait réaliser l'union indéfectible des amants dans la mort[24].

Cornélia incarne une autre *fides*, historique et civique : la belle-fille d'Auguste s'adresse à son mari, Lucius Aemilius Paullus, et se décerne un éloge funèbre fort long[25]. *Ipsa loquor pro me* (v. 27), « moi-même je parle en ma faveur », déclare-t-elle d'abord, pour conclure : *Causa perorata est* (v. 99), « J'ai fini de plaider ma cause ». Quintilien dira de Lysias qu'« il semble avoir parfaitement réussi à garder un accent de vérité dans les discours qu'il écrivait (...) »[26]. Cette *fides ueritatis*, le poète a choisi de la styliser dans l'expression d'un sentiment de fierté gentilice mêlé de tendresse familiale. Le langage de Cornélia est celui de la vertu matronale : « La récompense suprême du triomphe d'une femme, c'est la libre renommée qui, au terme du devoir accompli, couvre son bûcher d'éloges[27]. » Le poète n'oublie pas de colorer de douceur triste son discours, en particulier dans ce pentamètre :

> *Cum venient, siccis oscula falle genis* (v. 80)
> « Quand ils t'approcheront, fais croire à leurs baisers
> que tes joues sont sèches ! »

L'élégie dévoile les *ultima uerba*, qui restent ancrés (remarquons-le) dans le temps réel du deuil, et consolent le chagrin des vivants. L'acceptation du remariage de Paullus rappelle un passage de la *laudatio Turiae*.

« Rendre l'image » (*imaginem exprimere*) des grands personnages relève de l'*aptum* oratoire[28] : « il faut, conseille Quintilien, conserver à ceux à qui nous prêtons notre voix la physionomie morale qui leur est propre[29]. » Properce prête son art à la voix murmurée de Cornelia : « Que les nuits te suffisent, Paullus, pour que ma pensée t'épuise, et les songes qui souvent prendront l'apparence de mon visage. Et quand dans le secret tu parleras à mon image, adresse-moi chacun de tes mots comme si j'allais répondre[30] ! » La prosopopée trouve ses prolongements dans la mémoire quotidienne des *imagines* et dans les simulacres vivants des rêves.

Properce n'imite pas Catulle ; sa démarche est plus complexe, amatrice de tonalités nouvelles : les discours prêtés à Cynthia et Cornelia font référence à leur histoire, fictive ou réelle, au sein du couple. Elles sont le regret

24. IV, 7, 93 : *Nunc te possideant aliae : mox sola tenebo.*

25. IV, 11, 13, « Les Parques n'en furent pas moins cruelles à Cornélie » ; 43-44 : « Cornélie n'a point porté atteinte aux glorieux trophées de sa maison : elle y fut même un modèle de plus. »

26. *Inst. Orat.* III, 8, 51 : *Lysias optime uidetur in iis quae scribebat (...) seruasse ueritatis fidem.*

27. IV, 11, 71-72 : *Haec est feminei merces extrema triumphi/Laudat ubi emeritum libera fama rogum.*

28. *Inst. Orat.* III, 8, 50.

29. *Ibid.* XI, 1, 39 : *Utimur enim fictione personarum et uelut ore alieno loquimur, dandique sunt iis quibus uocem accommodamus sui mores.*

30. IV, 11, v. 81-84 : *Sat tibi sint noctes, quas de me, Paulle, fatiges/Somniaque in faciem credita saepe meam/Atque ubi secreto nostra ad simulacra loqueris/Ut responsurae singula uerba iace.*

et la mémoire affective des vivants : elles incarnent la « part manquante » ; mais l'amour leur donne la parole : elles illustrent alors une poétique de la permanence amoureuse qui serait le point culminant de l'élégie.

Le troisième exemple tiré de Properce est la lettre d'Aréthuse à Lycotas : il diffère des deux premiers par le recours à une fiction épistolaire, ce qui a pour effet de transformer la nature et les modalités du discours : parole médiate et différée, texte qui par le biais de la *recitatio* prendra sens et corps.

Le rapprochement habituellement établi entre cette lettre d'amour et la douzième élégie du livre III (qui ferait d'Aréthuse et de Lycotas les cryptonymes de Galla et Postumus) permet sur le plan littéraire de saisir l'importance du changement de rôle du narrateur élégiaque qui, au lieu d'intercéder auprès de Postumus en faveur de Galla « plus fidèle en amour que Pénélope », laisse s'exprimer directement l'inquiétude d'une jeune épouse : « Si seulement les camps militaires étaient ouverts aux femmes romaines ! je serais de ton expédition le bagage fidèle[31] », écrit-elle, toute au désir de se faire savante en géographie et climatologie[32] pour mieux l'imaginer au loin ; Properce introduit une tonalité nouvelle, l'humour, grâce à un *ethos* de la sincérité naïve, grâce aussi à ce que l'on pourrait appeler les « scènes de la vie domestique », avec ce détail du petit chien qui dort aux côtés de sa maîtresse en attendant tristement le maître. Mais à côté de ces touches pittoresques surgit la lumière vive d'une sentence sans appel : « Tout amour est grand, mais plus grand encore au grand jour pour un époux[33]. »

Par la bouche — ou plus exactement le *calamus* — d'Aréthuse, l'amour qu'elle porte à Lycotas et la guerre qu'il est en train de mener ne font plus qu'un : « les armes qui t'appartiennent et qui gisent là, délaissées, je les couvre de baisers », écrit-elle[34]. L'expression *osculor arma tua* confine à l'oxymore et trouve sa résolution dans la couleur exclamative la plus brève : *Felix Hippolyte* ! (v. 43). Le seul nom de la reine des Amazones évoque, dans l'utopie du mythe, la guerre et l'amour réconciliés au féminin. Dans la même veine, Aréthuse exige le respect du pacte conjugal, condition exclusive du droit au retour de son époux chez lui[35]. Ce faisant, elle parodie les *foedera pacis* qui couronnent la victoire : Ovide saura valoriser à son tour le topos oxymorique de la *militia amoris*.

L'on peut se demander, d'ailleurs, si cette élégie de Properce n'est pas en partie le « laboratoire » de lieux communs, relatifs à la plainte amou-

31. *Ibid.* v. 45 : *Romanis utinam patuissent castra puellis!/ essem militiae sarcina fida tuae (...).* Notons en passant qu'Aréthuse réemploie de manière humoristique le lieu rhétorique de la *militia amoris* et de ses prouesses, comme on le voit dans le fameux poème I, 9 des *Amores* d'Ovide.

32. Cf. *ibid.* v. 35-40, avec cette couleur particulière du vers 40 qui, sous un air objectif, équivaut à un « reviens ! » :

« Je veux savoir... quel vent vers l'Italie amène heureusement les voiles. »

33. *Ibid.* v. 49 : *Omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior.*

34. *Ibid.* v. 29-30 : *At mihi cum noctes induxit uesper amaras/Si qua relicta iacent osculor arma tua* ; on retrouve ce topos à la fin de la lettre de Didon (*Her.* VII, v. 187-190), mais dans un contexte de suicide amoureux.

35. *Ibid.* v. 69-70 : *Incorrupta mei conserua foedera lecti :*
Hac ego te sola lege redisse uelim.

reuse, dont les *Héroïdes* systématisent l'emploi. Trois exemples suffiront : la formule introductive de la lettre peut jouer d'emblée sur le sens de certains mots comme *salus*, ou sur le possessif *suus* [36] ; c'est le jeu de l'énigme spirituelle. Le topos des larmes silencieuses effaçant les mots inscrits à l'encre invite à réfléchir sur une rhétorique du pathos et de l'indicible : « Quand tu me liras, si des lignes manquent, ce sont mes larmes qui auront fait cette rature » écrit Aréthuse en guise de préambule. Chez Ovide, Briséis dit à Achille : « Toutes les taches que tu verras,ce sont mes larmes qui les ont faites ; mais les larmes aussi ont le poids de la parole [37]. » Troisième exemple : l'anathème jeté par Aréthuse sur le *primus inuentor* de la palissade et de la trompette guerrières rappelle celui que jette la boucle de Bérénice sur les Chalybes, peuplade qui inventa le fer (*carmen* 66, v. 48), ou la malédiction que lance la Médée ovidienne sur le navire Argo [38] ; même l'*exsecratio* a des filiations culturelles.

Avec Ovide, la lettre d'amour élégiaque élargira le champ de l'investigation rhétorique et poétique au recueil entier des *Héroïdes* : il s'agit essentiellement d'explorer, autour de la séduction et de l'abandon, la zone d'ombre lyrique — le discours amoureux d'une femme de la légende — que projette l'objet épique — l'homme des conquêtes guerrières. Ces *tabellae supplices* — belle hypallage propertienne [39] — proposent une réflexion sur le langage amoureux et les formes multiples qu'il emprunte.

Littera sermonis fida ministra mei, « lettre, fidèle servante de mon discours » : ce pentamètre des *Tristia* (III, 7) nous éclaire a posteriori sur le choix de la lettre d'amour ; Démétrius avait noté depuis longtemps : « c'est presque l'image de son âme que dessine tout homme qui rédige une lettre » ; cette transparence pour autrui — et peut-être pour soi-même — confère au genre de la lettre un caractère éminemment « éthique » qui la rapproche du dialogue, mais d'un dialogue dont on n'entendrait qu'une seule voix ; le rhéteur précise que ce genre réclame une certaine souplesse, une certaine liberté dans la *dispositio*, mais qu'il respecte, loin des subtilités (*sophismata*), un climat de simplicité (*to haplon*) lié au sentiment d'amitié (*to philikon*) [40].

Avec Ovide, parole immédiate et écriture médiate, confidence et narration se relaient ; d'où ce paradoxe d'une transparence complexe. On observe assez vite dans les *Héroïdes* quelques stratégies liées à la parole, à l'écriture, à la lecture épistolaires : pour nos héroïnes, globalement, le dis-

36. Properce : « C'est ici le message qu'à son cher (*suo*) Lycotas Aréthuse dépêche, si tant de fois absent je puis te dire mien (*meus*). » Ovide, *Her.* V, 1-2 : « La nymphe à son cher (*suo*) Pâris, quoiqu'il refuse d'être à elle (*suus*), envoie du mont Ida ces mots à lire. »

37. *Her.* III, 3-4 : *Quascumque adspicies lacrimae fecere lituras*
Sed tamen et lacrimae pondera uocis habent.

38. Voir *Her.* XII, 7-8 et les analyses comparées de F. DESBORDES, *Argonautica. Trois études sur l'imitation dans la littérature antique* (Latomus, vol. 159), Bruxelles, 1979, 116 pages.

39. II, 20, 33.

40. *De Elocutione* IV, 227-229 notamment.

cours écrit relaie le *sermo* : Laodamie, par exemple, n'écrit que pour prolonger les *uerba imperfecta* (13, 13), les « paroles inachevées » de son angoisse, car elle a pu seulement dire *uale* ! à son cher Protésilas. Parfois même dans l'urgence de vivre et de mimer le face à face, l'écrit est assimilé à la parole; ainsi Didon : « Je m'adresse à toi (*adloquor*), non que j'espère pouvoir par ma prière t'émouvoir, (...) mais parce qu'après avoir pour mon malheur perdu mes bienfaits, ma réputation, la pudeur de mon corps et de mon cœur, c'est si peu de chose que de perdre des mots (*perdere uerba*)[41] ! » La prosopopée, soit dit en passant, n'est-elle pas essentiellement une parole qui menace de se perdre ?

Phèdre, pour que sa séduction argumentée opère par une lecture soutenue (*perlege* !) fait à Hippolyte une leçon de linguistique : « C'est grâce aux signes écrits (*notis*)[42] que l'on fait circuler sur terre et sur mer les secrets (*arcana*), et l'ennemi examine soigneusement les signes écrits qu'il a reçus de son ennemi », beau préambule sur le décryptage nécessaire de tout message codé !

Outre cela, la prosopopée épistolaire permet au poète d'évoquer diverses modalités du discours : le verbe *dicere* en révèle quelques-unes. Il y a la parole d'autrui, la citation précise et accablante. Ariane à Thésée : « ... tu me disais : 'Moi, je jure par ces dangers encourus que tu seras toujours mienne tant que chacun de nous deux sera vivant' : nous sommes vivants, et je ne suis pas tienne, Thésée... » (10, 73-76). Autour du polyptote *uiuet-uiuimus* et du jeu des possessifs *mea/tua* s'instruit le procès du *pseudhorkos*, le faux serment. Il y a la couleur interrogative qui prend à témoin : « Dis-moi, qu'ai-je fait, sinon t'aimer follement ? » (2, 27) écrit Phyllis à Démophon. Il y a le dire dévoilé à fleur de conscience : « Quand je te vis <heurter du pied le seuil>, écrit Laodamie, je gémis et je dis dans le secret de mon cœur : 'Puisse ce signe — j'en fais la prière — présager le retour de mon mari[43] !' » L'héroïne imagine même la pensée de l'amant découvrant sa noyade suicidaire et s'apitoie sur elle-même : « Quand ta dureté serait plus dure que fer et diamant, tu te diras : 'Non, Phyllis, ce n'est pas ainsi que tu devais me suivre' » (2, 137-138). Nous sommes bien dans le cadre fluctuant du scénario mental, entre parole et écriture.

Regardons à présent l'orchestration polyphonique mise en place par le poète : les lettres échangées par Hélène et Paris annoncent (par l'ambivalence symbolique du feu amoureux et du feu guerrier) la guerre de Troie, quand les lettres de Laodamie, Briséis et Pénélope nous font entendre ses échos douloureux, sans parler de Didon, dernière victime amoureuse d'un troyen. Chacune de ces femmes raconte son histoire qui est à chaque fois

41. Lettre VII, v. 5-8 : *Nec quia te nostra sperem prece posse moueri Adloquor(...)Sed merita et famam corpusque animumque pudicum Cum male perdiderim, perdere uerba leue est.*

42. Pure coïncidence lexicale, *nota* rappelle *notatio*, l'éthopée caractérisante dans le traité adressé à Herennius.

43. Lettre II de Phyllis à Démophon, v. 19-20 : *Saepe Ipsa mihi dixi : si ualet ille, uenit.* Lettre XIII de Laodamie à Protésilas, v. 87-88 : *Ut uidi ingemui tacitoque in pectore dixi : « Signa reuersuri sint - precor- ista uiri ! »*

semblable et différente : Ovide, par souci de vraisemblance (il ne l'a pas toujours : l'adresse d'Ulysse est inconnue !) évoque Troie en adoptant leur point de vue.

Briséis retient Achille devant Troie et le pousse au combat (3, 151-152), mais Laodamie détourne Protésilas et toute l'armée grecque d'une bataille dont l'enjeu n'est somme toute qu'Hélène, la *turpis adultera* (13, 121-146). Même la très-sage Pénélope colore d'égoïsme son amour frustré : « Mais à quoi me sert Ilion renversée par vos bras et que soit plaine rase ce qui fut rempart, si je demeure telle que je demeurais quand Troie résistait, et si mon époux doit me manquer sans fin[44] ? » La *retractatio* ovidienne nous donne à relire l'*Odyssée* comme une attente angoissée, comme une *Iliade* manquée[45]. Plus largement, ces trois femmes mesurent l'héroïsme et le monde épique à l'aune de leur sensibilité ; de ce fait, elles confèrent une valeur absolue à leur amour, relativisent la grandeur héroïque, devenant ainsi les porte-parole du poème élégiaque confronté à l'épopée. Déjanire, qui est le cas-limite de ce regard critique, pousse jusqu'au comique le portrait d'un Hercule aventurier-séducteur efféminé réduit à l'évocation de ses exploits passés ! Quant à Ariane, à bout de forces et d'arguments, elle valorise la cruauté de Thésée : « Change de cap, Thésée, tourne ta voile et reviens ! Si je meurs avant, au moins tu remporteras mes os ! » Le sarcasme implorant d'Ariane, c'est le déchirement joyeux de l'esprit qui se moque du cœur.

Mais Déjanire, Phèdre ou Ariane ne négligent pas pour autant la topique traditionnelle des suppliques afin de toucher la pitié — sinon la piété — de l'infidèle. La vanité de leur prière n'est pas en cause, car leur *suasoria* arrive trop tard et de trop loin : elles veulent davantage exister dans les mots.

Comment concilier intelligence et passion, détachement et sincérité ? La prosopopée relève ici de circonstances particulières qui mettent aux prises un raisonnement et une réalité donnée. Elle se propose moins de peindre le pathétique des passions que de retranscrire au plus près les mouvements possibles de l'esprit. Sur le canevas d'une invention codifiée, mais où l'influence des *progymnasmata* scolaires n'est pas déterminante, tant s'en faut[46], le discours se ramifie en remarques incidentes, en sous-entendus, en feintes ironiques et douloureuses.

Sur le plan de la narration, cela permet à l'auteur de jouer avec son personnage et son « passé narratif » — si l'on peut dire : ainsi Pénélope

44. Lettre 1, v. 47-50 : *Sed mihi quid prodest uestris disiecta lacertis / Ilios et murus quod fuit esse solum / Si maneo qualis Troia durante manebam / Virque mihi dempto fine carendus abest ?*

45. Voir à ce sujet l'article de S. VIARRE, *Des poèmes d'Homère aux Héroïdes d'Ovide : le récit épique et son interprétation élégiaque*, dans *B.A.G.B.* 1, 1987, p. 2-11.

46. Cf. la vigoureuse réfutation d'une poésie « rhétorique » ou « non-rhétorique », in H. JACOBSON, Ovid's *Heroides*, Princeton Univ. Pr., 1974, chap. XVII (p. 319 sqq.) et cet argument (p. 324) : « declamations often show Ovidian or Vergilian influence, nor is it unlikely that the rhetoricians learned more from Ovid than he from them. » Cf. les réflexions relatives à l'*ingenium* d'Ovide dans l'article de A. ARCHELLASCHI, *Sur un itinéraire ovidien*, in *Calliope* I, 1979, p. 71-81.

soupçonne-t-elle un bref instant son mari de la faire passer aux yeux d'une autre pour une paysanne (1, 77) et l'on se remémore les compliments d'Ulysse à Calypso et à Nausicaa[47]. Laodamie dans ses « rêves mensongers » (13, 105) croit voir la pâle image (*pallens occurrit imago*) de son mari; le rêve amoureux est aussi présage funèbre: Ovide propose — comme le font les Tragiques, et notamment Euripide — une lecture du destin ambiguë et cruellement ironique. L'héroïne perçoit trompeusement son destin de personnage comme une histoire encore ouverte aux possibles.

Plus largement, la prosopopée nuance ou modifie l'éthos d'un personnage déjà créé par le jeu d'une imitation biaisée: les propos de Didon illustrent fort bien ce principe. La confidente n'est plus Anna, mais la lettre, et les nombreuses prises de parole virgiliennes se trouvent encloses dans un espace continu réduit à l'essentiel; la situation et l'évolution du personnage s'en trouvent modifiées: la reine virgilienne éprise, puis passionnée, partagée entre l'espoir et la crainte, puis affolée de douleur et réduite au suicide est devenue chez Ovide un être unique et déchiré au seuil de la mort. Comment compenser cette perte d'une évolution narrative? Comment cristalliser les jours et les heures dans un moment unique? Ovide répond par une rhétorique totalisante qui relève de l'invention, de la disposition et de l'élocution, mais aussi du *genus mixtum*. Ainsi, dans la lettre de Didon, le chant du cygne liminaire et l'épigramme funèbre conclusive sont les emblèmes de la mort d'un être de poésie.

Ce motif funèbre relève de l'invention, puisqu'il renouvelle un *topos* par un double regard vers Platon et le bonheur de mourir et vers l'élégie érotique romaine. Il relève de la disposition, puisqu'il encadre le contenu de la lettre et diffuse une coloration pathétique sur l'ensemble de l'éthopée, quelles qu'en soient les nuances. Il relève enfin de l'élocution par une brève allégorie de la beauté triste et une rhétorique de l'inscription funèbre symbolisant le couple uni-séparé, l'hexamètre héroïque renfermant le nom d'Énée et le pentamètre lyrique celui de Didon.

L'invention, c'est à la fois ce qui se rattache à l'auteur-source (dans le cas présent, Virgile) et ce qui s'en démarque: chez Ovide, Didon est jalouse d'une autre Didon, d'une *altera fides*, d'une *altera terra*[48]; elle remet fondamentalement en cause la fameuse *pietas* du héros qui a, selon elle, laissé mourir sa femme (7, 83-84) — or, dans l'*Énéide* (II, 738-795), il raconte sa disparition en termes pathétiques — n'a jamais porté son père sur ses épaules et met en danger de mort son fils (elle revient plusieurs fois sur ce point sensible, le nommant à cinq reprises): *Omnia mentiris* (7, 81), « tu n'es que mensonges », tel est son verdict, et elle a ces mots cruels: « Si tu dois adorer tes dieux sauvés des flammes, ils regrettent d'avoir été sauvés des flammes » (7, 131-132). Didon n'a plus qu'à soulever un para-

47. Voir les chants V, v. 215 sqq. et VI, v. 148 sqq. de l'*Odyssée*.

48. Lettre 7, v. 16-20: on note une anaphore double d'*alter(a)* au vers 16 et triple aux vers 19-20.

doxe moqueur : si l'on en juge par ses épreuves, le protégé des dieux n'est en fait que leur victime ! (7, 139-144).

À côté de cette Didon qui a la mauvaise foi du grand amour, existe aussi la Didon mystérieuse et douce qui entend la voix de Sychée : *Elissa, ueni!* (7, 102) ; il y a celle qui, glissant de l'éventuel au futur, se croit enceinte du petit frère d'Ascagne (7, 133-138/Cp., *En.* IV, 327-330) ; celle encore qui, très alexandrine, en appelle à la parenté vénusienne et à la fraternité du dieu Amour, effleure le topos de la *militia Amoris* (7, 31-32) et comprend d'expérience l'*odi et amo* catullien (7, 29-30). C'est enfin celle qui lance un *facta fugis facienda petis* (7, 15) d'une simplicité étudiée pour définir l'insatisfaction chronique du héros, et ironise avant de mourir sur la belle épée qu'on lui a offerte — et sur sa sépulture économique (7, 187-188)[49] ! Le désespoir se formule avec légèreté, la prosopopée devient figure de la pensée en acte, saisie à fleur de langage. Certains critiques se sont indignés de cette réécriture de Virgile sans laisser au poète le droit de visiter, comme dit Henri Michaux, l'« espace du dedans ». Par le processus changeant du style, Ovide sait rendre (au sens d'*exprimere*) l'humanité trop humaine d'une fiction réinventée et transforme le masque rigide de la prosopopée en visage aux physionomies changeantes[50].

Quintilien précise justement que, dans le cadre des procès, il est habile d'exposer « les pensées des adversaires comme s'ils se parlaient seuls »[51]. Ovide nous plonge dans le théâtre intime du moi, au moment de la découverte d'une vérité, dans un monologue où les temps, les lieux, les dialogues obéissent à une logique des émotions. Chacune des héroïnes plaide sa cause et laisse transparaître son âge — ne serait-ce comme Phèdre ou Sappho qu'en le déguisant — sa condition ou sa lignée, ses dispositions de caractère aux temps du bonheur (c'est l'*éthos*) devenu malheur présent (c'est le *pathos*). Le poète réunit amours incestueuses, amours légitimes et passions illégitimes avec la même intention de faire entendre une vérité collective qui annonce les *Métamorphoses* et *Médée* sans exclure les *Amours* ; la *uariatio* ingénieuse rend hommage aux grands modèles, Homère, les Tragiques grecs, les poètes hellénistiques et, on vient de le voir, Virgile.

Notre lecture nous a permis de voir, chez les Élégiaques latins, la présence non-négligeable de la prosopopée qui, de fait, s'accorde avec la figure de l'éthopée. Seul Tibulle n'y recourt pas[52]. Mais l'exception qu'il constitue souligne le fait que les autres élégiaques l'aient intégrée dans un art poétique lié aux exemples mythiques.

49. Voir aussi les vers 47-48 : « Tu fais preuve d'une haine coûteuse et de grand prix si, tant que je te manque, mourir a pour toi peu de prix. » Nous sommes dans la feinte sarcastique et l'enthymème fondé sur un lexique mercantiliste — une allusion à la « pingrerie » d'Énée vu par une reine fastueuse d'Orient ?

50. Nous empruntons notre métaphore à N. RUDD, *Sincerity and mask*, p. 178 : « *a face changes, a mask is rigid.* »

51. *Inst. or.* IX, 2, 29 : *Aduersariorum cogitationes velut secum loquentium.*

52. *Élégie* III, vers 55 et suivants.

De la forme-objet à la forme humaine, dans le cadre simple du discours cité ou double du discours et de la narration alternés, la parole est reine : parole de femmes, devenues toutes des personnages de l'aventure élégiaque, appartenant le plus souvent à la légende (comme Ariane ou Tarpéia), moins souvent à l'histoire (je pense à Cornélia ou à Sappho) : Cynthie, héroïne élégiaque attitrée, constitue une exception remarquable.

Cette parole constitue à des degrés divers un art d'aimer. Cet art d'aimer implique d'abord une morale de l'amour qui laisse s'exprimer une sensibilité de manière libre et autonome d'après un canevas adapté et propose une interprétation poétique des actes et des intentions d'un individu dans le couple. Cette interprétation sur le plan éthique conduit à une critique du héros infidèle dont l'opportunisme hédoniste serait le défaut majeur. Corrélativement, elle valorise une mémoire capable de revivre et de redire la passion en un épisode unique et souvent ultime, comme si être et aimer ne faisaient qu'un. La parole se fait alors peinture d'une sincérité et mime le combat allégorique que livre la *fides* à l'oubli et au destin fixé par la légende et le poème.

Les poètes élégiaques, de Catulle à Ovide, ont voulu faire exister une autre dimension de l'élégie : le premier voudrait fixer un caractère, l'autre conjurer la mort inévitable de l'amour, le dernier épuiser les possibles d'un langage de l'absence, ne se doutant pas qu'un jour il écrirait lui-même *te loquor absentem, te uox mea nominat unam* [53].

Catulle nous a montré combien le masque autorise l'aveu des vérités profondes et à quel point l'absence apparente du poète ouvre à l'authenticité (la *ueritas*) par le biais de l'*imitatio*, sans exclure non plus l'apparente légèreté.

Avec Properce, la prosopopée regarde du côté de l'absence irréparable que les mots voudraient réparer. L'élégie augustéenne découvre le caractère symbolique du couple : abandonnant le spectaculaire au profit d'un théâtre intime, la prosopopée, entre le grave et le léger, gagne en modulations ce qu'elle semble perdre en majesté déclamatoire. Ce choix esthétique est décisif, puisque la lettre d'amour va faire du style un jeu ambigu où s'invente une écriture complexe et contradictoire restituant une *psuchè* en mouvement plus qu'un *pathos* systématique.

Tandis que Catulle et Ovide allégorisent le couple impossible et proposent une réflexion sur le mythe et la poésie perçus comme l'illustration désespérée de l'amour, Properce, au contraire, dévoile l'être indissociable du couple, parole partagée de la solitude.

53. *Tristia* III, 3, 17.