VI

SULPICIA : UNE AUTRE VOIX FÉMININE DANS LES *HÉROÏDES* ? PROPOSITIONS DE LECTURE DES LETTRES 4 ET 15

par Jacqueline Fabre-Serris
Professeur à l'Université de Lille III

Sommaire. — *Ovide avait-il lu Sulpicia ? On peut le conjecturer du fait de la présence, dans l'*héroïde *4 et dans l'*héroïde *15, d'échos à la fois de l'épigramme 13 attribuée à Sulpicia et des élégies 3, 9 et 3, 11 du* Corpus Tibullianum, *attribués généralement à l'*amicus Sulpiciae. *Il résulte, de ces liens intertextuels simultanés, que l'*héroïde *15 est probablement authentique et que les élégies 3, 9 et 3, 11 ont été écrites par Sulpicia elle-même.*

Epitome. — *Did Ovid read Sulpicia ? We can suppose it because the* Heroides *4 and 15 include some echoes from the epigram 13 attributed to Sulpicia and from the elegies 3, 9 and 3, 11 of the* Corpus Tibullianum, *attributed generally to the* amicus Sulpiciae. *The result of those simultaneous intertextual links is that the* Heroides *15 is probably authentic and that the elegies 3, 9 and 3, 11 have been written by Sulpicia herself.*

Les *Héroïdes* constituent un cas particulier, qui, dans la littérature romaine, en a fait l'originalité : elles donnent à lire, de façon brute, sans encadrement masculin, des paroles de femmes. Des amantes délaissées y sont censées écrire aux hommes qui les ont abandonnées. L'auteur de ces lettres, en réalité, est un poète, Ovide. Mais, comme l'intertextualité nous a appris à chercher d'autres voix derrière celle de l'auteur apparent d'un texte, on peut se demander s'il n'y aurait pas, en arrière-plan, et parallèlement à celles des poètes grecs ou latins que la critique a répertoriées, des voix qu'Ovide aurait choisies féminines dans le but d'attribuer à ses épistolières une parole qui sonne plus juste.

Il y a eu peu de poétesses. En Grèce, le seul grand nom est celui de Sappho. Ovide a choisi d'en faire l'auteur de la dernière *Héroïde* simple. On ne s'étonnera pas que plusieurs études récentes aient mis en évidence une présence de Sappho, à la fois directe et indirecte (à travers Catulle, qui l'a imitée) [1], dans cette lettre qui, à l'origine, concluait le recueil.

Sappho a eu des émules à Rome, dont une poétesse, auteur d'épigrammes érotiques : Sulpicia. Dans la première de ses épigrammes, Sulpicia revendique en effet, successivement, me semble-t-il, deux modèles : Gallus, le fondateur du genre élégiaque, et Sappho. L'*incipit* de ce texte : *tandem*

1. Voir, en particulier, P. Gordon, *The Lover's Voice in* Heroides *15 : or, why is Sappho a Man ?*, dans *Roman Sexualities*, ed. by J. Hallett, M.B. Skinner, Princeton, 1997, p. 281, et J. Hallett, *Catullean Voices in* Heroides *15 : How Sappho Became a Man*, dans *Dictynna*, 2005, p. 1-22.

uenit amor est un équivalent de *omnia uincit Amor*, une expression que Virgile attribue à Gallus dans la *Bucolique* 10 et qui, à en juger par ses échos multiples dans les textes contemporains, est soit une transcription directe, soit une modulation très proche d'un vers des *Amores*. Le *tandem* provient peut-être aussi de la même source : il inaugure d'autres vers célèbres de Gallus, conservés dans le papyrus de Qaṣr Ibrîm : *tandem fecerunt c(ar)mina Musae/ quae possem domina diecere digna mea* [2]. Autre argument à l'appui de cette hypothèse : le vers 3 du poème de Sulpicia évoque une intervention décisive des Muses dans l'entreprise amoureuse : *Exorata meis illum Cytherea Camenis/ attulit in nostrum deposuitque sinum* [3]. La réussite dont il est ici question : la première nuit d'amour, a été obtenue grâce à une divinité, Cythéris, qui a été touchée par les Camènes de la jeune fille. Les poètes élégiaques doivent à Gallus le motif du *seruitium amoris*, illustré par des *exempla* mythologiques grecs : Milanion et Acontius : dans son actualisation romaine, il consiste, précisément, dans la pratique même du genre élégiaque, qui vise la conquête ou la reconquête amoureuses par l'expression du *furor* érotique et par l'exploitation des formes de persuasion les plus diverses.

Mais, avec l'allusion à la médiation de Vénus, Sulpicia se réclame, aussi, d'un autre modèle : Sappho. Les vers 3-6 de l'épigramme 13 : *exorata meis illum Cytherea Camenis/ attulit in nostrum deposuitque sinum./ Exsoluit promissa Venus*... peuvent être rapprochés du fragment 1, 1 de Sappho (dans lequel la poétesse supplie avec succès la déesse [4]) :

... σὺ δ' ὦ μάκαιρα,
μειδιάσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
ἤρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κὤττι
δηῦτε κάλημμι,

κὤττ' ἔμωι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμωι· « τίνα δηῦτε Πείθων
μᾶισ' ἄγην ἐς σὰν φιλότατα ; τίς σ', ὦ
ψάπφ', ἀδικήει ;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὐκ ἐθέλοισα. » (13-24)[5]

2. « ... enfin les/mes Muses ont composé des chants que je puisse chanter parce qu'ils sont dignes de ma maîtresse », v. 6-7 (R.D. Anderson, P.J. Parsons, R.G.M. Nisbet, *Elegiacs by Gallus from Qaṣr Ibrîm*, dans *J.R.S.*, 1979, p. 140).

3. « Fléchie par mes Camènes, Cythérée me l'a amené et déposé sur mon sein. »

4. Je rejoins, sur ce point, R. Piastri, *I carmi di Sulpicia e il repertorio topico dell'elegia*, dans *Quaderni*, 1998, p. 140.

5. « Et toi, bienheureuse, éclairant d'un sourire ton immortel visage, tu demandais quelle était cette nouvelle souffrance, pourquoi, de nouveau, j'avais crié vers toi, quel désir ardent travaillait mon cœur insensé : « Quelle est donc celle dont, de nouveau, tu désires ardemment (*mao*) que la Persuasive l'*amène vers ton amour* ? Qui, ma Sappho, t'a fait injure ? Parle : si elle te fuit, bientôt elle courra après toi ; si elle refuse tes présents, elle t'en offrira d'elle-même ; si elle ne t'aime pas, elle t'aimera bientôt, qu'elle le veuille ou non » » (éd. A. Puech, Les Belles Lettres ; la traduction a été très légèrement modifiée).

Quant au *uenit* du *Tandem uenit amor*, il provient peut-être du début du fragment 2, 46 : ἦλθες καλ' ἐπόησας ἔγω δέ σ' ἐμαόμαν, / ὃν δ' ἔφλυξας ἔμαν φρένα καιομέναν πόθωι (« Tu *es venue :* tu as bien fait. Je te désirais ardemment (*mao*) : tu as allumé dans mon âme un désir qui la dévore »).

Sulpicia est la nièce de Messala, le patron d'un cercle poétique qu'Ovide a fréquenté. L'hypothèse que je voudrais défendre ici est qu'on peut reconnaître des échos de sa voix dans deux *héroïdes* : la lettre de Phèdre et celle de Sappho [6].

Je commencerai par l'*héroïde* 4. L'*incipit* sert, je crois, d'indice : le lecteur, s'il est familier des textes de Sulpicia, y reconnaîtra un écho de son style. Ce style, souvent jugé obscur et compliqué [7], se caractérise, entre autres, par un goût prononcé pour une intrication complexe des propositions, qui vise à exprimer ou à solliciter une réciprocité [8]. *Quam nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem/ mittit Amazonio Cressa puella uiro* [9] en offre, en quelque sorte, un pastiche. La formulation choisie met en place un jeu d'interactions entre l'auteur et le destinataire (en préliminaire à une lettre qui cherche à susciter le sentiment amoureux), tout en jouant sur le double sens d'un mot : *salus* (« salutation » et « sauvegarde de la santé »), comme c'est le cas dans l'épigramme 18 de Sulpicia, où le terme *ardor* signifie à la fois « fièvre » et « ardeur amoureuse » [10].

L'*héroïde* 4 présente une particularité : c'est la seule lettre du recueil ovidien où une femme déclare son amour à un homme. Dans l'*Hippolyte couronné*, qui est le modèle principal d'Ovide, Phèdre est présentée comme une femme malade, qui se tait. Ce silence est une ligne de conduite, comme la jeune femme l'explique finalement à sa nourrice et au chœur : ἐπεί μ' ἔρως ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὅπως / κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. Ἡρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον. [11] On sait que ce choix fut, quasiment, imposé au dramaturge grec à la suite de l'échec de sa première pièce, qui mettait en scène une héroïne avouant sa passion. Les vers 7-8 de l'*héroïde* 4 : *Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit/ lingua, ter in primo destitit ore sonus* [12] ont, du reste, été reconnus comme une allusion à une tradition du silence, illustrée par l'interruption de la pre-

6. Les analyses que je propose ici développent un point particulier d'une étude générale sur les textes attribués à Sulpicia et à celui qu'on appelle, traditionnellement, *l'amicus Sulpiciae*, préparée pour le colloque sur Sulpicia qu'organisera G. Rosati en 2007, étude dont j'ai présenté une première version, en décembre 2004, dans le séminaire de G. B. Conte, à la Scuola Normale Superiore de Pise.

7. C'est, du moins, l'avis de nombreux commentateurs, plutôt mal intentionnés à l'égard d'une poésie féminine.

8. Voir N.J. Lowe, *Sulpicia's Syntax*, dans *C.Q.*, 1988, p. 193-205.

9. « Le salut dont, si tu ne le lui donnes pas, elle sera, elle-même, privée, la jeune fille de Crète l'envoie à l'homme né de l'Amazone » (1-2).

10. Dans l'épigramme 17, le mot *calor* signifie « fièvre », mais il s'agit d'une maladie provoquée par l'amour, à la suite d'une infidélité de Cerinthus. Dans l'épigramme 18, il est question d'un *ardor* que la jeune fille a souhaité dissimuler à son ami : il s'agit de sa passion amoureuse qu'elle a, semble-t-il, fait passer pour de la fièvre.

11. « L'amour m'avait blessée et je me demandais comment le supporter avec honneur. Pour commencer, je décidai de taire et de cacher mon mal » (v. 392-394). La traduction est de Marie Delcourt.

12. « Trois fois j'ai essayé de te parler ; trois fois ma langue s'est bloquée sans me servir ; trois fois le son a cessé sur le bout de ma langue. »

mière pièce d'Euripide, par sa seconde tragédie et par celle de Sophocle [13]. Toutefois il serait excessif d'en conclure qu'Ovide a tout simplement pris le parti inverse. Il innove, en réalité, subtilement, en proposant une voie parallèle : l'aveu écrit. Est-ce parce qu'il existe un précédent à Rome : un texte où une femme révèle sa passion en revendiquant expressément le choix de l'écrit, l'épigramme 13 de Sulpicia ? Il me semble — c'est ce que je vais maintenant essayer de montrer — qu'un certain nombre d'indices textuels mettent clairement en évidence le choix de ce modèle féminin et romain.

Si les héroïnes d'Ovide sont grecques, leur mode de pensée et leurs référents idéologiques sont conformes à la culture de leur auteur et de son public. Dans l'idéologie romaine, la *fama* d'une femme (ce que l'on « dit » d'elle) est en relation directe avec son *pudor* : sa morale sexuelle, qui consiste dans la chasteté pour les jeunes filles et dans la fidélité pour les femmes mariées. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit dans ces termes que la Phèdre ovidienne pose la question de la convenance de son aveu :

> *Qua licet et* † *quitur* †, *pudor est miscendus amori ;*
> *dicere quae puduit, scribere iussit amor.* (9-10) [14]

Le mot *pudor* évoque une conduite réservée sur le plan sexuel. Le mot *puduit* introduit la notion de « honte », un sentiment qui résulte d'un comportement (sexuel ou pas) jugé condamnable. Le passage de l'un à l'autre équivaut à une rectification sensible. *Pudor* correspond à une « façon de se comporter » en accord avec une norme sociale. *Puduit* lui substitue le « sentiment » qui résulte de l'intériorisation de cette norme sociale, avec un correctif important : ce second *pudor* est lié uniquement à l'aveu oral ; il est apparemment supprimé par l'écriture.

De sa *fama*, Phèdre va parler plus longuement, en associant étroitement ses réflexions à l'évocation de son amour :

> *Non ego nequitia socialia foedera rumpam :*
> *fama, uelim quaeras, crimine nostra uacat.*
> *Venit amor grauius quo serius. Vrimur intus ;*
> *urimur et caecum pectora uulnus habent.* (17-20) [15]

Il est question, dans le premier vers, de la rupture d'un contrat social (le mariage), qui ne sera pas dû à la *nequitia*, un terme négatif suggérant à la fois l'abandon aux sens et le dérèglement moral ; dans les deux derniers, d'une expérience exceptionnelle de l'amour, d'autant plus forte qu'elle est tardive. Entre les deux, Phèdre parle de sa *fama*, en soulignant qu'elle est

13. Voir J.-C. Jolivet, *Allusion et fiction épistolaire dans les* Héroïdes, Rome, 2001, p. 271 ; W.S. Barret, *Euripides*, Hippolytus, Oxford, 1964, p. 10 et suiv.

14. « Dans la mesure du possible, il faut mêler la pudeur à l'amour. Ce qu'il est honteux de dire, l'Amour m'a ordonné de l'écrire. »

15. « Ce n'est pas par goût pour la dépravation que je romprai les liens conjugaux ; ma renommée, je voudrais que tu t'en informes, est vide d'accusation. L'amour est venu d'autant plus lourd qu'il est plus tardif. Je brûle à l'intérieur, je brûle ; dissimulée est la blessure que porte ma poitrine. »

intacte [16]. Les deux derniers vers renvoient, doublement, au recueil de Sulpicia. D'abord avec le *Venit amor*, qui reprend l'*incipit* de la première épigramme de Sulpicia :

> *Tandem uenit amor qualem texisse pudori*
> *quam nudasse alicui sit mihi fama magis.* (1-2) [17]

En fait, c'est l'ensemble de ces deux vers qui a servi de modèle à Ovide. Dans l'épigramme 13, la proclamation d'un amour d'une intensité singulière sert de préalable à une formulation personnelle des rapports entre *pudor* et *fama*. Sulpicia déclare — et elle le fait en l'*écrivant* — qu'elle a une liaison. Elle précise que la réputation de l'avoir cachée serait pour elle davantage une source de honte que celle de l'avoir révélée. Le mot *pudor* a ici un sens général : c'est le sentiment de honte qui résulte d'une attitude moralement condamnable, et non, de façon plus particulière, celui qui est à l'origine d'une réserve sexuelle chez la femme. C'est seulement à ce titre qu'il entre dans le jugement que Sulpicia porte sur son comportement, jugement dans lequel elle prend en compte, non pas la norme sociale, mais la spécificité de sa situation : cet amour est exceptionnel. Elle explique pourquoi, à la fin de l'épigramme :

> *sed peccasse iuuat ; uultus componere famae*
> *taedet : cum digno digna fuisse ferar.* (9-10) [18]

Ces vers conclusifs reprennent les deux premiers en associant l'union érotique et sa dissimulation à deux types de sentiments qui n'ont rien à voir avec le *pudor :* le plaisir d'un côté, le dégoût de l'autre. Avec *peccasse*, Sulpicia n'esquive pas la condamnation morale qui frappe les liaisons illicites ; aussi *iuuat* sonne-t-il comme une provocation. L'idée de conduite masquée accolée à *fama* par l'expression *uultus componere* rejaillit, négativement, sur cette notion et justifie le *taedet*. Ces paradoxes sont à la mesure de la révélation finale. La jeune fille proclame haut et fort que, dans cette liaison, les deux partenaires sont dignes l'un de l'autre et qu'elle en souhaite, dans ces termes, la diffusion (*ferar*), ce qui est, comme au début du texte, un signe de sa volonté de maîtriser ce qu'il convient de dire à son endroit. Avec une progression sensible : elle ne revendique pas seulement la *fama* d'avoir une liaison, mais en dicte le contenu : elle s'est unie à un homme dont elle était digne, comme il était digne d'elle. En raison de sa valeur morale, ce contenu est susceptible de modifier le jugement que l'on peut porter sur les partenaires d'une liaison hors mariage ; il justifie que Sulpicia puisse la revendiquer. Le papyrus de Qaṣr Ibrîm contient un emploi de *dignus* (j'ai déjà cité ces vers à propos du *tandem*) dont on sait qu'il est devenu célèbre, vu la série de variations qu'on trouve sur cet

16. Il est possible que le *uelim* soit un écho du vers 8 de l'épigramme 13 de Sulpicia : *ne legat id nemo quam meus ante*, uelim.

17. « Enfin est venu l'amour tel que la réputation de l'avoir caché soit pour moi une source de honte plus que la réputation de l'avoir révélé. »

18. « Mais il me plaît d'avoir commis cette faute, composer mon visage pour ma réputation me répugne ; j'ai été, qu'on le rapporte, à un homme digne de moi en étant digne de lui. »

adjectif chez les élégiaques [19]. Il est probable qu'on ait, dans l'épigramme 13, une modulation personnelle de ce motif : il porte, en effet, la marque d'une idée, qui est prédominante dans l'univers poétique de Sulpicia : celle de réciprocité.

Qu'est-ce qu'Ovide a retenu de ce texte, où une femme choisit de révéler par écrit un amour illicite, qu'elle tente de requalifier sur le plan de la *fama* ? Comme le signale la reprise du *uenit amor*, Phèdre veut, elle aussi, convaincre son lecteur — en l'occurrence l'homme qu'elle cherche à séduire — du caractère exceptionnel de son expérience de l'amour. La métaphore du poids de ce sentiment (*grauior*) est peut-être inspirée de Properce, chez qui elle est fréquente [20]. Quant à la répétition du verbe *uror* (v. 19 et 20), c'est, probablement, un écho de l'élégie 11 du cycle sulpicien : *Vror ego ante alias : iuuat hoc, Cerinthe, quod uror,/ si tibi de nobis mutuus ignis adest* (v. 5-6) [21]. Ce qui suit ici le verbe *uror* est évidemment ce qu'espère Phèdre ; mais son histoire en est seulement au stade du sentiment nourri en secret et non déjà à celui de l'« amour mutuel ».

Qu'en est-il du contexte immédiat de ces vers dans l'élégie 11 ? Écrit pour l'anniversaire de Cerinthus, le texte commence par évoquer le destin chanté à sa naissance par les Parques : pour les jeunes filles un *nouum seruitium*, pour lui des *regna superba*. Sulpicia affirme qu'elle se distingue des autres par l'intensité de sa flamme ; il lui plaît de brûler, s'il est vrai que ses sentiments sont partagés. Les vers 3-4 n'ont pas manqué de retenir aussi l'attention d'Ovide, sans doute en raison de leurs échos à deux textes célèbres. *Te nascente nouum Parcae cecinere puellis/ seruitium et dederunt regna superba tibi* [22] renvoient, en effet, à deux poèmes, dont l'un a inspiré l'autre : le *carmen* 64 de Catulle et l'élégie 1, 7 de Tibulle. *Talia praefantes quondam felicia Pelei/ carmina diuino cecinere e pectore Parcae* [23] conclut le chant par lequel les Parques viennent de célébrer l'union exemplaire de Thétis et de Pélée (*nullus amor tali coniunxit foedere amantes* [24]) et le destin guerrier de leur fils Achille. Dans l'élégie 1, 7, *Hunc cecinere diem Parcae fatalia nentes/ stamina...* [25] sert d'ouverture à l'exaltation du destin d'un autre combattant illustre, le général romain Messala, qui vient d'obtenir le triomphe. L'un et l'autre de ces textes sont à l'arrière-plan de l'*incipit* de l'élégie 11, qui évoque une prédiction des

19. Il suffit de se référer à l'élégie 1, 13 de Properce, adressée à Gallus, où le mot *dignus* apparaît deux fois, au vers 29 : *Nec mirum, cum sit Ioue digna et proxima Ledae*, et aux vers 33-34 : *Tu uero quoniam semel es periturus amore,/ uetere : non alio limine dignus eras*. Il s'agit de libres reprises du mot, une façon, comme c'est le cas aussi pour Sulpicia, de renvoyer à Gallus, en proposant une autre combinaison thématique.

20. Voir, en particulier, Properce, 2, 30, 7-8 : *Instat semper Amor supra caput, instat amanti/ et grauis ipse super libera colla sedet* : « L'Amour se tient en permanence au-dessus de notre tête, il se tient au-dessus de l'amant, et, en pesant, lui-même, s'assoit sur les cous libres. »

21. « Je brûle, moi, plus que les autres ; et il me plaît, Cerinthus, de brûler si tu ressens, à mon égard, un feu qui répond au mien. »

22. « À ta naissance, les Parques ont chanté un nouvel esclavage pour les jeunes filles et t'ont accordé un règne orgueilleux. »

23. « C'est par de tels vers prophétiques tirés de leur poitrine divine que, jadis, les Parques chantèrent la félicité de Pélée » (64, 382-383).

24. « Aucun amour n'a uni des amants par un tel pacte » (64, 335).

25. « Ce jour fut chanté par les Parques tandis qu'elles déroulaient les fils du destin... » (1, 7, 1-2).

Parques à la gloire d'un triomphateur d'un nouveau genre, dont la valeur exceptionnelle s'exercera dans le champ d'action de la conquête amoureuse.

Je crois que ces vers ont donné à Ovide l'idée d'utiliser un autre texte de Catulle, qui était, comme le chant des Parques, un épithalame : le *carmen* 62. Les vers 29-30 de l'*héroïde* 4 : *est aliquid plenis pomaria* ***carp****ere ramis/ et* ***tenui*** *primam delegere* ***ungu****e rosam* [26] renvoient, semble-t-il, au vers 43 de ce poème : *idem cum* ***tenui carp****tus defloruit* ***ungu****i* [27], un vers auquel Ovide fera, de nouveau, allusion à propos de Narcisse. Dans l'*héroïde* 4, la cueillette des fruits et des fleurs sert à Phèdre de métaphore pour la perte de sa *fama* :

> *Tu noua seruatae* ***carp****es libamina famae*
> *et pariter nostrum fiet uterque nocens.*
> *Est aliquid plenis pomaria* ***carp****ere ramis*
> *et* ***tenui*** *primam delegere* ***ungu****e rosam.* (27-30) [28]

Dans le *carmen* 62, le même geste sert, dans la réponse des jeunes filles aux jeunes gens qui cherchent à les séduire, de comparaison avec la perte de la virginité :

> *Multi illum pueri, multae optauere puellae ;*
> *idem cum* ***tenui carp****tus defloruit ungui,*
> *nulli illum pueri, nullae optauere puellae ;*
> *sic uirgo...* (42-45) [29]

Le rapprochement opéré invite à établir une équivalence entre la perte de la *fama* et celle de la virginité, perte qui est valorisée par les jeunes gens du *carmen* 62 (*cara uiro magis et minus est inuisa parenti* [30]). Phèdre est une épouse ; elle ne peut plus offrir sa virginité. À la place, elle sacrifiera sa *fama*, d'où la métaphore, valorisante elle aussi, de la libation.

La comparaison catulléenne entre une fleur non cueillie et une jeune fille non épousée est probablement empruntée à Sappho : Οἵαν τὰν ὐάκινθον ἐν ὄρρεσι ποίμενες ἄνδρες / πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος / (κάππεσε) (« telle que l'on voit, dans la montagne, une jacinthe foulée aux pieds par des bergers ; la fleur pourprée sur le sol (est tombée), ainsi (la jeune fille non épousée) ... » (frg. 9, 113). Ce détail donne évidemment une profondeur supplémentaire au jeu d'échos intertextuels. Le résultat est à la mesure de l'*ingenium* qu'on reconnaît à Ovide. Comme Sulpicia (évoquée ici indirectement par un autre écho de l'élégie 11 : le *pariter ... uterque* pourrait être une variation sur la répétition d'*uterque*

26. « C'est quelque chose de cueillir des fruits à des rameaux pleins et de détacher la première rose d'un ongle fin. »

27. « La même fleur cueillie par un ongle fin s'est fanée ».

28. « Toi, tu cueilleras la libation nouvelle de la réputation que j'ai préservée et au même degré chacun de nous deviendra coupable. C'est quelque chose de cueillir des fruits à des rameaux pleins et de détacher la première rose d'un ongle fin. »

29. « Beaucoup de garçons, beaucoup de jeunes filles l'ont désirée ; la même fleur, cueillie par un ongle fin, s'est fanée ; aucun garçon, aucune jeune fille ne l'a désirée, ainsi la jeune fille... »

30. « Elle est plus chère à son mari et son père la regarde d'un meilleur œil » (62, 58).

aux vers 14 et 15 de cette élégie), notre poète renvoie à un épithalame de Catulle et il en retient un passage où Catulle adapte Sappho, qui est précisément le modèle de Sulpicia en matière d'écriture poétique et de conquête amoureuse.

Dans le *carmen* 62, les jeunes filles ont peur du jugement des autres jeunes gens et jeunes filles ; dans l'*héroïde* 4, Phèdre ne s'intéresse qu'à la réaction d'Hippolyte. On retrouve, dans la suite de ses propos, deux motifs chers à Sulpicia : une situation partagée et la notion de dignité, dont l'une corrige l'autre à quelques vers de distance. Hippolyte et Phèdre seront, tous deux, également fautifs : *et pariter nostrum fiet uterque nocens* (28). Il se trouve heureusement qu'ils sont dignes l'un de l'autre. La conclusion qui en découle : Phèdre n'aura pas honte de cette liaison, est exprimée sous la forme générale d'une maxime, ce qui a l'avantage d'englober aussi le cas d'Hippolyte : *At bene successit, digno quod adurimur igni : / peius adulterio turpis adulter obest* (v. 33-34) [31].

Le paragraphe suivant de la lettre de Phèdre est inspiré par le passage célèbre du prologue d'Euripide où la reine exprime soudain le désir de se livrer à l'activité préférée de son bien-aimé : la chasse.

> Πέμπετέ μ' εἰς ὄρος. εἶμι πρὸς ὕλαν
> καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι
> στείβουσι κύνες
> βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχριμπτόμεναι.
> Πρὸς θεῶν, ἔραμαι κυσὶ θωύξαι
> καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι
> θεσσαλὸν ὅρπακ'
> ἐπίλογχον ἔχουσ' ἐν ξειρὶ βέλος. (215-222) [32]

Il est, à mon avis, exclu, pour un élégiaque, de parler de chasse sans faire référence à Gallus. En illustrant le *seruitium amoris* par l'exemple de Milanion, le fondateur de l'élégie érotique avait créé un précédent devenu canonique, comme on peut s'en rendre compte par ses multiples reprises chez Virgile, Tibulle, Properce et Ovide, lui-même. Ce sont, du reste, ces reprises, qui, en raison même de leurs similitudes verbales et thématiques, ont permis à la critique moderne de reconstituer, plus ou moins précisément, ce qu'avait été le traitement du motif dans les *Amores*. Cette prégnance du modèle gallien est sensible, au vers 41 de notre texte, avec, d'une part, *in nemus* ***ire libet***..., qui rappelle le vers 59 de la *Bucolique* 10 : ***ire ; libet*** *Partho...* ; d'autre part, l'emploi du mot *retia*, que l'on trouve également chez Tibulle (1, 4, 50) et dans l'*Art d'aimer* (2, 189 ; 194).

Mais un autre modèle s'est, me semble-t-il, superposé : l'élégie 9 du cycle sulpicien, avec lequel les convergences sont nettement plus nombreuses. On peut relever *Delia* en 4, 40 et en 9, 5 ; ... *in retia* ***cerui****s/ hortari*

31. « Cela en tout cas a abouti au résultat heureux que je brûle d'un feu digne de moi : être adultère et en avoir honte est pire que l'adultère. »

32. « Ah ! Suivez-moi dans la montagne ! J'irai dans la forêt, sous des pins, où la meute se déchaîne et poursuit les biches tachetées. Dieux ! Quelle joie d'exciter les chiens et frôlant mes cheveux blonds, de lancer la javeline thessalienne, la pique acérée bien en main. »

celeri**s per iuga summa **can**es* en 4, 40-41 et *ipsa ego uelocis quaeram uestigia **cerui/** et demam **celeri** ferrea uincla **cani en 9, 13-14 ; *iuuat* en 4, 45 et 9, 9 *; ipsa* en 4, 40 et en 9, 11 et 12. Le reste du passage se développe dans la ligne du prologue d'Euripide, excepté que les activités évoquées par la Phèdre ovidienne ne sont pas des jeux de l'imagination et qu'au lieu de dompter des cavales, elle manie le char ou est la proie de transports semblables à ceux des Bacchantes.

Comme dans la tragédie grecque, la fille de Pasiphaé évoque la fatalité qui pèse sur sa race, dont les femmes se trouvent soumises, sans le vouloir, à l'amour. Suit un excursus, qui n'existe pas chez Euripide, sur le charme viril d'Hippolyte que mettent en valeur ces activités. C'est ainsi que l'on retrouve la chasse et ... Sulpicia. ***Quid iuuat** incinctae studia exercere Dianae/ et Veneri numeros eripuisse suos ?* (4, 87-88) [33] peut être rapproché [34] de ***Quidue iuuat** furtim latebras intrare ferarum/ candidaque hamatis crura notare rubis ?* (9, 9-10) [35]. On peut ajouter, comme texte de référence parallèle, l'élégie 2, 19 de Properce, à qui Ovide emprunte, pour les vers 87-88, sa formulation de l'opposition Diane/Vénus : *Ipse ego uenabor : iam nunc me sacra **Dianae/** suscipere **et Veneri** ponere uota **iuuat*** (2, 19, 17-18) [36]. Les convergences que l'on peut relever entre le texte de Sulpicia et celui de Properce (l'opposition Vénus/Diane, le *ipse ego* et le *iuuat*) sont, probablement, le signe d'une source commune, pour laquelle évidemment on n'a qu'un candidat : Gallus [37].

Tous les renvois à Sulpicia relevés jusque-là sont simplement textuels. Ils servent de préalable à la reprise du motif le plus original de l'élégie 9 : l'interruption de la chasse au profit d'une union des deux amants en pleine nature. Ce motif est amorcé avec l'expression *et Veneri numeros eripuisse suos*, qui donne à entendre dans un sens érotique une expression du vers suivant : *alterna requies*.

De cette *alterna requies*, Phèdre cite trois exemples. Le premier, les amours de Céphale et de l'Aurore, est donné à la Phèdre d'Euripide par sa nourrice, mais la perspective est autre. Il s'agit de convaincre l'épouse de Thésée qu'il est impossible de résister à Cypris et que ceux qui ont cédé à l'amour n'ont pas eu à s'en repentir : Ὅσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν

33. « Quel plaisir y a-t-il à pratiquer l'activité de Diane à la tunique retroussée et à enlever à Vénus sa cadence ? »

34. On a aussi rapproché d'un côté les vers 9-10 de l'élégie 9 (*quidue iuuat furtim **latebras intrare ferarum/** candidaque hamatis **crura not**are rubis*) de deux passages des *Métamorphoses* : *quodsi sola times **latebras intrare ferarum** (1, 593) et me miserum ! ne prona cadas indignaue laedi/ **crura no**tent sentes* (1, 508-509) ; de l'autre le vers 1 de l'élégie 9 : *parce meo iuueni*, seu quis bona pascua campi et le vers 145 du livre 10 des *Métamorphoses* : ***parce meo, iuuenis,*** temerarius esse periclo (Voir S. Hinds, *The Poetess and the Reader : further Steps torwards Sulpica*, dans *Hermathena*, 1987, p. 36).

35. « Quel plaisir y a-t-il à entrer furtivement dans les retraites des bêtes sauvages et à strier des jambes éclatantes de blancheur en les accrochant aux ronces ? »

36. « Moi-même je me mettrai à chasser : déjà j'ai du plaisir à me charger du culte de Diane et à adresser des vœux à Vénus ».

37. Dans mon étude générale sur les poèmes de Sulpicia, il m'a semblé que les rencontres avec Properce renvoyaient à un modèle commun : Gallus. Quoique *iuuat* soit une tournure qui se retrouve dans d'autres textes de Sulpicia, peut-être les éléments communs que l'on peut relever entre l'élégie 9 et ce texte de Properce : le *iuuat*, le *ipse* et l'opposition entre Vénus et Diane appartenaient-ils au traitement gallien de l'aventure de Milanion.

παλαιτέρων / ἔχουσιν αὐτοί τ' εἰσὶν ἐν μούσαις ἀεί / ἴσασι (...) / δ' ὡς ἀνήρπασέν ποτε / ἡ καλλιγεγγὴς Κέφαλον ἐς θεοὺς Ἕως / ἔρωτος οὕνεκ' (451-452 ; 454-456) [38]

Le troisième exemple évoque l'amour de Méléagre pour Atalante, qui, comme gage de cet amour, aurait gardé un *spolium ferae*. On a ici une version érotisée du mythe selon lequel Atalante, parce qu'elle aurait touché, la première, le sanglier de Calydon, en aurait reçu la dépouille, sur décision de Méléagre, tombé amoureux de la chasseresse. Il semble bien, comme il est question, dans les deux autres exemples choisis, de rencontres érotiques, que la peau de bête, conservée par la jeune fille (celle du sanglier ou une autre qui serait plus moelleuse ?) soit qualifiée de « gage d'amour », parce qu'elle a servi ou de lit ou de couverture à l'union, en pleine nature, des deux amants (comme c'est le cas, chez Properce, en 3, 13, 35, pour une « peau de faon »). Il est évidemment significatif de rencontrer ici, comme troisième cas de figure, même s'il ne s'agit pas de la même histoire, Atalante, l'héroïne du mythe rendu célèbre par Gallus. Il est assez probable que la réussite finale du *seruitium amoris*, accompli par Milanion, se concluait également sur une union amoureuse et que le motif de la « pause érotique » faisait partie des *Amores*.

Le deuxième exemple met en scène Vénus et Adonis : *Saepe sub ilicibus Venerem Cinyraque creatum/ sustinuit positos quaelibet herba duos* (4, 97-98) [39]. Ce choix est sans doute inspiré par l'élégie 9, dont ce mythe est un des arrière-plans. Le texte s'ouvre, en effet, sur une prière au sanglier, destinée à éviter à Cerinthus le sort d'Adonis :

Parce meo iuueni, seu quis bona pascua campi
seu colis umbrosi deuia montis aper,
nec tibi sit duros acuisse in proelia dentes. (9, 1-3) [40]

La parade qu'imagine ensuite Sulpicia est précisément une union impromptue devant les filets. La jeune fille, qui exprime le désir d'accompagner son ami à la chasse (ce qui revient à adapter à son cas personnel le mythe de Milanion), rêve, en effet, de ce type d'interruption momentanée de leurs activités, qui aura, selon elle, pour heureux résultat d'éloigner le sanglier :

Tunc mihi, tunc placeant siluae, si, lux mea, tecum
arguar ante ipsas concubuisse plagas ;
tunc ueniat licet ad casses, inlaesus abibit,
ne ueneris cupidae gaudia turbet, aper. (9, 15-18) [41]

38. « Ceux qui possèdent les écrits des anciens et qui passent eux-mêmes leur temps avec les Muses, savent (...) qu'un jour, la lumineuse Aurore enleva Céphale et le mit parmi les dieux, parce qu'elle l'aimait. »

39. « Souvent sous les yeuses, la première herbe venue a supporté les corps étendus de Vénus et du fils de Cinyras. »

40. « Épargne le jeune homme que j'aime, que tu fréquentes les bons pâturages de la plaine ou les endroits de la montagne ombreuse qui sont à l'écart des chemins, sanglier, et puisses-tu ne pas aiguiser tes défenses pour les rendre dures en vue des combats. »

41. « C'est alors, alors que les forêts me plairaient, si, ma lumière, avec toi, j'étais prise sur le fait, couchée devant les pièges eux-mêmes. C'est alors qu'il pourrait venir devant les filets, il s'en ira sans aucun dommage, le sanglier, pour ne pas troubler les joies d'un amour en proie au désir. »

Tel est aussi le souhait formulé par la Phèdre d'Ovide, qui propose d'adjoindre leur couple à la « foule » de ceux qui ont hanté les forêts : *Ipsa comes ueniam, nec me latebrosa mouebunt/ saxa neque obliquo dente timendus aper* (103-104) [42]. On remarquera l'allusion au sanglier et à ses défenses, écho probable de l'élégie 9.

J'ai jusqu'à présent implicitement considéré que l'élégie 9 et l'élégie 11 étaient, non de l'*amicus*, mais de Sulpicia. Cette attribution a été proposée par N. Parker, qui s'oppose, sur ce point, à S. Hinds, pour qui l'élégie 9, en raison des similitudes textuelles qu'elle présente avec certains textes d'Ovide, dont l'*héroïde* 4, est postérieure à ce poète [43]. L'argument de H. Parker est qu'on ne connaît pas de texte antique où un poète dise « je » à la place d'un autre, en substituant sa voix à la sienne. Si on conjugue cette observation (qui n'est pas contestable dans l'état de nos sources) à l'existence de renvois *simultanés*, dans l'*héroïde* 4, aux élégies 9 et 11 *et* à l'épigramme 13, qui est, elle, attribuée à Sulpicia, je crois qu'on ne peut tirer qu'une conclusion : *tous* ces textes, qui sont écrits à la première personne, sont *antérieurs* aux *Héroïdes* et ils sont *tous* de Sulpicia. L'hypothèse d'un auteur masculin postérieur à Ovide me paraît, en effet, trop compliquée. Il faudrait supposer que l'*amicus* ait choisi, du moment que Sulpicia adapte dans ses épigrammes des motifs galliens, de traiter celui de la chasse en empruntant une variante féminine de ce motif à l'*héroïde* 4, parce qu'il a repéré, dans ce texte d'Ovide, des références à l'épigramme 13 de Sulpicia.

Il est, en outre, vraisemblable qu'Ovide, qui a fréquenté le cercle de Messala, ait connu les textes de sa nièce. Sauf à concevoir difficilement, ce qui est souvent une conviction informulée, qu'un poète se soit inspiré d'une poétesse, ou à arguer de la hiérarchie des talents pour juger impossible qu'un grand poète ait utilisé un poète mineur, rien n'empêche de supposer qu'au moment de donner la parole à une femme, Phèdre, Ovide ait pu renvoyer à Sulpicia. D'autant que son œuvre marque assez son intérêt pour le sexe opposé et qu'il eut, lui-même, pour protégée, une jeune poétesse, Périlla. Dernier argument : l'*ingenium*. C'est un trait frappant dans la modulation singulière que Sulpicia a proposée du genre mis à la mode par les *Amores* de Gallus ; et une autre raison pour estimer qu'un poète, qui avait également cette qualité en partage, ait pu, dans ses lettres féminines fictives, rendre hommage à cette voix authentique, qui cultiva, comme lui, le paradoxe.

Le reste de la lettre est en liaison avec la situation particulière de Phèdre, qui énumère, mais pour les repousser, divers obstacles à son union avec Hippolyte : son mari, absent, qui leur a fait, à chacun, du tort ; la *pietas*, une vieille notion à redéfinir ; le risque d'être surpris dans des embrassements (ils pourront toujours être imputés à leur parenté et, finalement, leur vaudront des éloges). Elle termine sa missive par une série de

42. « Moi-même je viendrai pour être ta compagne ; ni les rochers remplis de retraites (pour les bêtes sauvages) ne m'éloigneront pas, ni le sanglier que rendent redoutable ses défenses obliques. »

43. S. Hinds, *op. cit.*, p. 36-37.

preces, qui consistent, entre autres, en variations sur le verbe *parcere*, un terme-clef du genre élégiaque, comme en témoigne, par exemple, l'élégie 1, 4 de Tibulle (*parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam*, 83). On le retrouve ici par deux fois (*...miserere priorum/ et, mihi si non uis parcere, parce meis (...) Per Venerem, parcas, oro, quae plurima mecum est* (161-162 ; 167 [44]), à l'issue d'un développement sur un des grands motifs des *Amores* de Gallus : l'idée que l'Amour triomphe de tout. En l'occurrence, il l'a emporté sur la fierté de la reine (*fastus*), sur son *pudor* et sur sa *nobilitas* [45]. Peut-être doit-on entendre, dans ces répétitions du verbe *parcere*, un ultime écho de l'élégie 9, où Sulpicia priait le sanglier d'épargner son amant, d'autant que Phèdre conclut l'élimination des différents obstacles à leur liaison par la suggestion qu'Hippolyte se hâte de conclure leur union, suggestion assortie de ce souhait : *qui mihi nunc saeuit, sic tibi parcat Amor* (4, 148) [46].

Passons maintenant à l'*héroïde* 15, écrite par la poétesse lyrique, Sappho, qui reconnaît avoir dû, sous l'effet de son malheureux amour, changer de genre :

> *Forsitan et quare mea sint alterna requiras*
> *carmina, cum lyricis sim magis apta modis.*
> *Flendus amor meus est ; elegia flebile carmen ;*
> *non facit ad lacrimas barbitos ulla meas.* (5-8) [47]

Une première précision : on n'a pas affaire ici au cas de figure que N. H. Parker jugeait sans exemple : Ovide dit « je » à la place de Sappho, mais sans reprendre ni son genre littéraire, ni ses motifs personnels : il évoque une aventure imaginaire de la poétesse mise en scène par la comédie attique dans laquelle Sappho avait le rôle d'un personnage de fiction [48]. Le texte qu'Ovide lui prête ici joue entre son passé poétique et son expérimentation nouvelle de l'élégie érotique romaine. Je commenterai cette *héroïde* essentiellement dans le but de montrer qu'au nombre des modèles élégiaques convoqués par l'auteur figure Sulpicia. Cette hypothèse, dans la mesure où Sulpicia est une des voix de l'*héroïde* 4, va évidemment dans le sens d'une authenticité du poème [49].

44. « Aie pitié de mes ancêtres, et si, tu ne veux pas m'épargner, épargne les miens. » ; « Par Vénus, épargne-moi, je t'en prie, qui est avec moi sous toutes ses formes. »

45. Il est à noter qu'on retrouve la même idée dans l'élégie 1, 5 de Properce, adressée à Gallus : *nec tibi nobilitas poterit succurrere amanti/ nescit Amor priscis cedere imaginibus* (« la noblesse ne pourra te secourir si tu aimes ; l'amour ne sait pas s'incliner devant les images anciennes » (23-24).

46. « Que l'Amour, qui maintenant se montre cruel contre moi, ainsi t'épargne ! »

47. « Peut-être demanderas-tu aussi pourquoi mes vers sont alternés, alors que je suis plus faite pour les modes lyriques. Je dois pleurer mon amour ; l'élégie est un chant de pleurs ; aucun luth ne convient pour mes larmes. »

48. G. Nagy, *Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas*, dans *Reading Sappho, Contemporary Approaches*, Berkeley, ed. E. Greene, 1996, p. 40-41 ; P. Gordon, *op. cit.*, p. 277.

49. Voir, pour d'autres arguments tirés de la poétique, G Rosati, *Sabinus, the* Heroides *and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the* Epistula Sapphus, dans *C.Q.*, 1996, p ; 207-216 et F. Bessone, *Saffo, la lirica, l'elegia : su Ovidio,* Heroides *15*, dans *M.D.*, 2003, p. 209-243. Les arguments tirés des irrégularités métriques ou lexicales ne me paraissent pas convaincants ; quant aux rapprochements avec des textes postérieurs d'Ovide, ils ne sont pas non plus significatifs, le poète ayant pu reprendre, comme il l'a souvent fait, des expressions ou motifs présents dans son œuvre antérieure.

Comme c'était le cas avec l'*incipit* de l'*héroïde* 4, Ovide signale la présence de la voix de Sulpicia immédiatement : au premier mot, qui suit les vers que je viens de citer :

> *Vror, ut indomitis ignem exercentibus Eurис,*
> *fertilis accensis messibus ardet ager.* (9-10) [50]

C'est le terme que la poétesse emploie, à deux reprises, au vers 5 de l'élégie 11 pour se définir en tant qu'amoureuse : ***uror*** *ego ante alias : iuuat hoc, Cerinthe, quod* ***uror***... Ovide le glose par *ignis, accensis* et *ardet*, trois termes redondants dans une comparaison qui semble inspirée d'un passage de Sappho elle-même : ... ἐτίναξε τὰς / φρένας ὡς ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέσων (« Eros a secoué mon âme comme le vent qui vient de la montagne tombe sur les chênes » (frg. 2, 44).

Après cet avertissement, qu'est-ce qu'Ovide a repris de Sulpicia dans la lettre 15 ? Essentiellement un motif sur lequel il va développer plusieurs variations : celui des *gaudia* érotiques. C'est le mot que la nièce de Messala avait choisi pour qualifier sa liaison avec Cerinthus : *exsoluit promissa Venus : mea gaudia narret,/ dicetur si quis non habuisse sua* (13, 5-6) [51]. C'est aussi celui par lequel un inconnu désigne, métaphoriquement, l'homme qu'aime la Sappho ovidienne :

> *cum mihi nescio quis « Fugiunt tua gaudia » dixit*
> *nec me flere diu nec potuisse loqui.* (109-110) [52]

Ce motif des *gaudia* érotiques est, dans l'*héroïde* 15, articulé à un autre, qui remonte à Gallus : la justification d'une liaison par l'idée de « dignité », auquel Sulpicia avait donné une modulation particulière, en ajoutant ou en rendant explicite la notion de réciprocité. La Sappho d'Ovide évoque la beauté de son amant : elle est telle qu'il ne saurait trouver une partenaire digne de lui :

50. « Je brûle, comme, quand les Eurus indomptés exercent leur feu, s'enflamme un champ fertile sous l'embrasement des moissons. »

51. « Vénus a accompli ses promesses : qu'il raconte mes joies, celui dont on dira qu'il n'a pas eu les siennes. » On trouve également le mot *gaudia* pris dans un sens érotique chez Catulle (61, 117), Tibulle (1, 5, 39 ; 2, 1, 12 ; 2, 3, 72) et chez Properce (1, 4, 14 ; 13, 24 ; 14, 13 ; 19, 9 ; 3, 8, 30). C'est l'articulation de ce motif des *gaudia* à des termes comme *pudet* ou *iuuat* qui peut inciter à y voir un écho, parmi d'autres, des épigrammes de la poétesse. Il est frappant, par ailleurs, que Sappho refuse le jugement de son frère qui estime la cause de sa douleur *pudenda* (v. 119) ; rappelons que Sulpicia, à propos de la proclamation de son amour, n'utilisait l'expression *sit pudori* que pour la relativiser. Que *gaudia* soient à prendre dans un sens érotique n'empêche pas toutefois qu'on puisse considérer (à cause du motif de la perte), comme le propose J. Hallett (*op. cit.* p. 18) que le *carmen* 68 de Catulle (avec le vers 95 : *omnia tecum una perierunt gaudia nostra)* est à l'arrière-plan du vers 109 de l'*héroïde* 15 (*fugiunt tua gaudia)*. J. Hallett cite, à l'appui de cette suggestion, les vers 115-116 : *non aliter quam si nati pia mater adempti/ portet ad exstructos corpus inane rogos*, qui, à propos de la douleur éprouvée par Sappho, proposent comme équivalent la douleur d'une mère à l'enterrement de son enfant ; le cas est similaire à celui de Catulle et on retrouve dans ces vers un terme catulléen (*heu miser indigne frater adempte mihi*, 101, 6).

52. Quand je ne sais qui me dit « tes joies s'enfuient », (je te jure) que je n'ai pu, de longtemps, ni pleurer ni parler. »

Si, nisi qua facie poterit, te ***digna*** *uideri*
nulla futura tua est, nulla futura tua est. (39-40) [53]

Mais Sappho lui a paru « belle » (*formosa)*, quand il lisait ses poésies, et, quand elle chantait, il lui volait des baisers. Ces baisers, il les louait aussi : la poétesse lui plaisait pour sa façon de faire l'amour, et pour ses *apta uerba ioco* (48).

Le motif de la nuit d'amour remonte, sans doute, à Gallus [54] ; il est repris par Sulpicia dans l'élégie 9 et dans les épigrammes 13 et 18. En fait, les différents détails relevés dans notre passage de l'*héroïde* 15 peuvent, tous, être rapprochés du recueil d'épigrammes de Sulpicia, qui a conquis son amant par sa parole poétique, le reconquiert, sans doute, de la même façon après une infidélité et clôt le cercle de ses poèmes en évoquant une nuit de passion intense.

Pour en revenir à la Sappho ovidienne, elle imagine, toute à sa nostalgie du charme de Phaon, qu'il l'aurait emporté auprès de déesses sur les amants que la tradition leur attribue. Aurore l'aurait enlevé au lieu de Céphale [55], Phébé l'aurait choisi à la place d'Endymion et Vénus aurait craint qu'il ne plût aussi à Mars. Peut-être y a-t-il, dans cette façon de revisiter trois mythes où des déesses s'éprennent de beaux mortels, un écho de l'élégie 8 de l'*amicus*. L'auteur de ce texte en l'honneur de Sulpicia laisse entendre que l'amant de Vénus, venu dans son temple assister aux Matronalia, pourrait subitement tomber amoureux de la jeune fille : *spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni ;/ hoc Venus ignoscet ; at tu, uiolente, caueto/ ne tibi miranti turpiter arma cadant* [56].

Quoi qu'il en soit, il est peu probable qu'immédiatement après ces exemples mythologiques, ce soit par pur hasard que Sappho, pour supplier Phaon de revenir, recoure à des mots qui rappellent le dernier vers de l'élégie 9 de Sulpicia. On lit, dans l'*héroïde* 15 : *huc ades,* ***in****que* ***sinus****, formose,* ***re****labere,* ***nostros*** (95) [57], et dans l'élégie 9 : *et celer* ***in nostros*** *ipse* ***re****curre* ***sinus*** (24) [58].

L'amante abandonnée évoque, alors, le moment même où son amour l'a quitté et les mots par lesquels un inconnu lui a annoncé son départ : *Fugiunt tua gaudia*. La douleur, depuis, a pris possession de ses jours ;

53. « Si aucune femme, à moins qu'une, par sa beauté, ait pu sembler digne de toi, ne sera tienne, aucune ne le sera. »

54. Voir J. Fabre-Serris, *La notion de* uoluptas *chez Lucrèce et sa réception dans la poésie érotique romaine* (Virgile, *Buc.*, 2 ; *Géorg.* 3 ; Properce, 1, 10 ; Ovide, *Hér.*, 18, *A.A.*, *Mét.*, 3), participation au colloque *Théories du plaisir et discours philosophiques dans l'Antiquité et à la Renaissance*, organisé à Lille par L. Boulègue, les 4 et 5 juin 2004, en cours de publication.

55. Sappho a, peut-être, raconté cette histoire (schol. Apollon. Rhod., 4, 57).

56. « Pour la voir, si tu sais apprécier, viens toi-même du ciel ; Vénus le pardonnera ; mais toi, violent, prends garde que, sous le coup de l'admiration, honteusement tu ne laisses tomber tes armes » (2-3). Je crois, et j'ai essayé de justifier cette conviction dans mon étude générale sur les textes de Sulpicia et de l'*amicus*, qu'Ovide a pu aussi renvoyer aux textes écrits par l'*amicus*. Il est frappant qu'on ait, dans l'élégie 8 et dans l'*héroïde* 15, le même cas de figure : trois protagonistes : Vénus, Mars et un (autre) objet possible d'amour pour ce dernier : Sulpicia/ Phaon, évoqués par un tiers, l'*amicus*/ Sappho.

57. « Viens ici, et, ma beauté, laisse-toi aller en arrière dans mes bras. »

58. « Et en te hâtant cours, toi-même, en arrière (te jeter) dans mes bras. »

seule la nuit, avec les illusions du rêve, lui apporte quelques répits. Ovide entrelace à l'évocation des *gaudia* ramenés par les songes (v. 126) des termes sans doute repris de Sulpicia : *pudet* et *iuuat*, en proposant une nouvelle articulation, qui, comme dans l'épigramme 13, ménage le *pudor*, mais laisse le dernier mot au plaisir :

> *Vlteriora* ***pudet*** *narrare, sed omnia fiunt*
> *et* ***iuuat*** *et siccae non licet esse mihi.* (133-134) [59]

La troisième et dernière évocation de ses *gaudia* a un cadre qui s'explique, encore une fois, par une variation sur son modèle. Sappho évoque, comme Sulpicia, qui, au vers 18 de l'élégie 9, parlait de *ueneris cupidae gaudia*, des unions en pleine nature : *Antra nemusque peto tamquam nemus antraque prosint ;/ conscia deliciis illa fuere meis* (137-138) [60]. Il s'agit, non d'une situation imaginaire, ardemment souhaitée, comme dans l'élégie 9, mais d'un souvenir. Le lieu, à présent, est solitaire :

> *Inuenio siluam, quae saepe cubilia nobis*
> *praebuit et multa texit opaca coma.*
> *At non inuenio dominum siluaeque meumque.* (143-145) [61]

Le motif de la chasse, central dans l'élégie 9, est réduit ici à un arrière-plan implicite, à tirer de l'appellation *dominus siluae*. On trouve l'appellation *montium domina ... siluarumque*, appliquée à Diane dans le *carmen* que Catulle lui a consacrée (34, 9-10). Si cette périphrase désigne ici Phaon, c'est sans doute aussi pour sa maîtrise dans cette activité, un détail peut-être ajouté par Ovide à la tradition littéraire sur le personnage.

Comme certains critiques l'ont noté [62], la suite renvoie à Catulle, le premier poète à avoir donné à Sappho une voix romaine. Dans le choix des mots, les vers 151-155, qui comparent le chant de Sappho sur ses *desertos amores* à celui du rossignol pleurant Itys, rappellent les vers 10-14 du *carmen* 65, où Catulle évoque sa douleur à la mort de son frère, une douleur si forte qu'il ne peut composer que des chants semblables à ceux du rossignol gémissant sur Ityle. Rappelons que cette douleur a pour écho dans le *carmen* suivant une situation proche de celle de Sappho : le désespoir de Bérénice séparée de son époux. G. Rosati [63] voit dans ce passage une façon d'indiquer qu'un poète en proie à la souffrance ne peut qu'écrire des élégies. Il fait aussi l'hypothèse séduisante d'un renvoi à Sappho, elle-même, dont certains indices laissent supposer qu'elle avait, dans sa poésie, évoqué le chant du rossignol. On conclura, de toute façon, que le lecteur est invité à reconnaître dans l'amant de Lesbie un prédécesseur des poètes élégiaques,

59. « J'ai honte de raconter la suite, mais tout s'accomplit, et cela me plaît et il ne m'est pas permis d'être sèche. »

60. « Je gagne les antres et les bois comme si les antres et les bois m'étaient de quelque profit : ils furent (en effet) témoins de mes délices. »

61. « Je trouve la forêt, qui souvent nous offrit un lit et nous couvrit de son ombrage avec sa chevelure abondante. Mais je ne trouve pas le maître de la forêt qui est (aussi) le mien. »

62. G Rosati, *op. cit.*, p. 214-215 ; F. Bessone, *op. cit.*, p. 218-220 ; J. Hallett, *op.cit.*, p. 13-16.

63. G. Rosati, *op. cit.*, p. 215.

ce qui revient, aussi, à souligner la continuité, vu l'importance du modèle sapphique chez Catulle, entre poésie lyrique et élégie [64].

F. Bessone [65] a consacré un article très intéressant à la façon dont Ovide a, dans l'*héroïde* 15, conçu la confrontation entre les deux genres. Passant de l'un à l'autre, Sappho doit opérer une trans-codification de sa propre poétique amoureuse. Comme le signale la critique, ce procédé a un précédent dans la poésie latine : la *Bucolique* 10, dont l'auteur met en scène le poète élégiaque, Gallus, à qui il fait moduler certains de ses motifs dans la bucolique, un genre qui n'est pas le sien [66]. Mais les visées poursuivies par Virgile et par Ovide ne sont pas les mêmes. Virgile souhaite convertir Gallus au genre qu'il pratique lui-même. Ovide explore les points de contact et de rupture entre deux genres, dont l'un, la poésie lyrique, fait historiquement partie (avec Catulle) de l'arrière-plan littéraire de l'autre ; en un mot, il se livre, en quelque sorte, à une archéologie de l'élégie.

C'est ainsi que la lettre de Sappho souligne, en même temps qu'elle met en question, une divergence apparente entre la poésie lyrique et l'élégie : le choix de partenaires successifs, dans l'une, et le caractère absolu et unique de la passion, dans l'autre. F. Bessone fonde ce point de vue sur l'analyse de certains échos textuels, que l'on a relevés entre l'*héroïde* 15 [67], Properce et l'Ovide des *Amores*. Le vers 84 de l'*héroïde* 15 : *...artisque magistra/* ***ingenium nobis*** *molle Thalia* ***facit*** [68] a été rapproché, en effet, du vers 4 de l'élégie 2, 1 de Properce : ***ingenium nobis*** *ipsa puella facit* [69], qui, pour le sens, a un correspondant dans un autre vers de l'*héroïde* 15 : *ingenio uires ille dat, ille rapit* (206) [70]. Le vers 84 conclut un passage sur la prédisposition de Sappho à changer souvent d'objet de désir, en la mettant explicitement en relation avec sa pratique d'écriture. Le vers 206 fait dépendre le talent poétique d'un unique objet d'amour. L'opposition entre ces deux comportements amoureux est articulée autour d'une référence à Properce, le poète qui, dans l'élégie, est *le* théoricien de l'amour unique, comme le proclame clairement l'*incipit* de la *monobiblos : Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis.*

Les vers 79-80 de l'*héroïde* 15, qui évoquent la disponibilité de Sappho aux amours successives : ***molle*** *meum leuibusque cor est uiolabile telis/ et semper causa est cur ego* ***semper amem*** [71], ont été, également, mis en relation avec deux autres vers de Properce : *quaeris, Demophoon,* ***cur*** *sim tam* ***mollis*** *in omnis* et *mi fortuna aliquid* ***semper amare*** *dedit* (2, 22,

64. Pour la série des échos de Catulle dans l'élégie 15, voir J. Hallett (*op. cit.*), qui met en évidence, en particulier, des échos textuels des *carmina* 68 et 101.

65. F. Bessone, *op. cit.*, p. 225 et suiv.

66. F. Bessone, *op. cit.*, p. 227. Voir G. B. Conte, *Il genere e i suoi confini. Interpretazione della decima egloga*, dans *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 1984, p. 13-42.

67. Voir G. Rosati, *op. cit.*, p 216 ; V. Rimell, *Epistolary Fictions : Authorial Identity in* Heroides *15*, dans *P.C.P.S.*, 1999, p. 119 ; 128.

68. « En m'enseignant son art, Thalie m'a donné un talent facile à s'émouvoir » (v. 83-84).

69. « C'est ma maîtresse qui me donne du talent. »

70. « C'est lui qui donne des forces à mon talent, lui qui les lui enlève. »

71. « Mon cœur est malléable et des traits légers peuvent lui faire violence ; toujours il y a une cause pour que j'aime toujours. »

13 ; 18) [72], qui signalent, eux, un écart de l'amant de Cynthie (il avoue s'être épris, la veille, de plusieurs *puellae* en même temps). Ces vers de Properce sont, par ailleurs, exploités par Ovide dans les *Amours*, un recueil consacré, lui aussi, à un amour apparemment exclusif pour une *puella*. On y trouve toutefois une élégie qui détaille les cent occasions où le poète se trouve tenté par une conquête, avec un aveu du même type : *centum sunt causae cur ego* ***semper amem*** (2, 4, 10)**.** Ce vers, qui présente de fortes similitudes avec le vers 80 de l'*héroïde* 15, fait, en outre, écho à une déclaration d'amour absolu dans une autre élégie des *Amores* : *aut amet aut faciat* ***cur ego semper amem*** (1, 3, 2). F. Bessone en conclut que la contradiction que l'on peut relever dans l'*héroïde* 15, à quelques vers de distance, entre deux déclarations de Sappho, l'une sur sa tendance au nomadisme amoureux, l'autre sur sa passion définitive pour Phaon, correspond, en fait, « à une contradiction entre deux modèles élégiaques chez Properce lui-même, déjà repris allusivement par l'Ovide des *Amores* ». [73]

Je suis tout à fait convaincue par cette conclusion, à laquelle j'ajouterai quelques réflexions inspirées par l'étude que je viens de proposer. Le passage de Sappho à l'élégie implique nécessairement la reconnaissance et l'adaptation de modèles pris dans ce genre poétique. Deux auteurs ont, me semble-t-il, été choisis pour authentifier le texte comme élégiaque : Gallus [74] et Sulpicia.

On peut supposer que la double postulation, signalée chez Properce et Ovide lui-même par les échos textuels, existait aussi dans les *Amores* de Gallus et qu'elle explique les images *a priori* incompatibles de ce poète que donnent respectivement Virgile et Properce. Le premier décrit, dans la *Bucolique* 10, Gallus en train de mourir d'amour pour la femme qui l'a quittée. Le second évoque, dans l'élégie 1, 13, un séducteur soudain confronté à l'expérience de la passion : *dum tibi deceptis augetur fama puellis/ certus et in nullo quaeris amore moram,/ perditus in quadam tardis pallescere curis/ incipis...* (5-8) [75]. Le destin qu'Ovide attribue à Sappho semble combiner ces deux trajectoires, au détail près que l'issue heureuse de l'élégie 1, 13 est abandonnée au profit de la perspective tragique retenue par Virgile. Il se trouve que c'est aussi celle que choisit Properce quand il doit, en quelque vers, replacer l'auteur des *Amores* dans la tradition romaine de la poésie d'amour : *Et modo formosa quam multa Lycoride Gallus/ mortuus*

72. « Tu me demandes, Démophoon, pourquoi je suis si malléable à l'égard de toutes les femmes ? La fortune m'a toujours donné quelque chose à aimer. »

73. F. Bessone, *op. cit.*, p. 238.

74. F. Bessone (*op. cit.*, note 66, p. 229) avance l'hypothèse qu'un des motifs galliens repris dans l'élégie 15 : la souffrance d'un amant exhalée dans la solitude de la nature, remonte, via l'Acontius de Callimaque, à Sappho elle-même, qui aurait érotisé un détail d'un récit homérique : l'errance de Bellérophon après son échec. Dans l'état actuel de nos sources, il ne peut s'agir que d'une hypothèse, non seulement sur ce que l'élégie a hérité de la poésie lyrique, mais aussi sur la conscience qu'un auteur romain pouvait avoir d'une telle transmission.

75. « Tandis que ta réputation est augmentée par les jeunes filles que tu trompes et que, sûr de toi dans aucun amour, tu ne cherches pas de délai, tu commences pour l'une d'elles à pâlir pris par de lents soucis... »

inferna uulnera lauit aqua ! (2, 34, 91-92) [76]. Sans doute parce c'est l'image la plus représentative de sa poésie et donc du genre dont il est l'initiateur.

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant dans l'évolution de la lettre de Sappho vers une décision funeste. Ovide a-t-il voulu suggérer, par là, une incapacité de la poétesse lyrique à pratiquer l'élégie ? [77] Je n'en suis pas sûre : l'aveu final d'impuissance : ... *dolor artibus obstat/ ingeniumque meis substitit omne malis* (195-196) [78] a des correspondants dans les textes élégiaques, à commencer par l'élégie 1, 4 de Tibulle, où on peut lire après l'exposé d'un *ars amandi : Heu ! Heu ! quam Marathus lento me torquet amore !/ Deficiunt artes, deficiuntque doli./ Parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam,/ cum mea ridebunt uana magisteria* (81-84). [79]

Le choix de Sulpicia complète, me semble-t-il, celui de Gallus. Ses textes sont le seul modèle (ou le plus ancien ou le plus réussi) d'élégie romaine au féminin, ce qui explique, entre autres, le peu de consistance de Phaon, qui apparaît, à cet égard, comme le frère de Cerinthus [80]. S'y ajoute le fait que Sulpicia fait, dans ses textes, une place au désir et à l'union des corps, qui a peut-être sa source dans la lecture de Sappho, dont elle se réclame, comme d'un modèle, dans l'épigramme 13. Si c'est le cas, à côté des allusions à Catulle, l'insertion de renvois à Sulpicia dans l'*héroïde* 15 serait une autre façon de souligner l'existence d'une continuité entre poésie lyrique et élégie.

Je conclurai en revenant sur la question de l'*ars*. Certes, l'élégie inclut dans sa version canonique la mort par désespoir amoureux. Mais on ne saurait négliger que tout l'effort d'Ovide a tendu à faire échapper l'amant à cette espèce de fatalité du *furor*. Il est difficile de dater les différents textes des recueils de jeunesse d'Ovide, mais assez probable qu'il ait, au moment où il écrivait les *Héroïdes*, pensé ou commencé à composer l'*Art d'aimer* [81]. Un traité qui a été conçu précisément pour que le *dolor* ne puisse plus efficacement « faire obstacle » aux *artes*. À cet égard, il est indéniable que Sappho est loin encore de la maîtrise du genre à laquelle est alors parvenu Ovide, même si rien n'est résolu à la fin de ce texte et qu'à en juger par le vers 35 des *Amores* 2, 18 à propos de la lettre écrite en retour par Sabinus (*dat uotam Phoebo Lesbis amata lyram* (24) [82], il faut croire que sa missive pouvait recevoir une réponse favorable [83].

76. « Et naguère, pour la belle Lycoris, que de blessures Gallus mort lava dans l'onde infernale ».

77. Voir, pour cette interprétation, V. Rimell, *op. cit.*, p. 119.

78. « La douleur fait obstacle à l'art et tout mon talent cesse sous le poids des malheurs. »

79. « Hélas ! Hélas ! Combien Marathus me tourmente avec son amour lent à répondre au mien. L'art m'abandonne, les ruses aussi ! Epargne-moi, garçon, que je ne devienne pas un honteux objet de fable, quand on se moquera de mon vain rôle de précepteur »

80. Comme le souligne P. Gordon (*op. cit.*, p. 281) « Phaon seems not to do or say anything at all ; Sappho has nothing to quote except something he failed to say » .

81. G. Rosati, *op. cit.*, note 4, p. 208.

82. « Qu'elle accomplisse son vœu envers Phébus, la Lesbienne aimée/ dont l'amour a reçu une réponse » (Éd. E.J. Kenney, Oxford Classical Texts).

83. G. Rosati (*op. cit.*, note 21, p. 211) avance une hypothèse très intéressante sur la réponse de Sabinus. L'ami d'Ovide n'aurait pas respecté l'alternative posée à la fin de la lettre par Sappho, qui demande à Phaon de revenir ou de lui envoyer une lettre pour lui confirmer son abandon. Le Phaon de Sabinus aurait écrit à Sappho pour lui annoncer son retour, combinant les deux termes de l'alternative.

Bibliographie :

— Anderson R.D., Parsons P.J., Nisbet, R.G.M., *Elegiacs by Gallus from Qaṣr Ibrîm*, dans *J.R.S.*, 1979, p. 125 -155
— Barrett W.S., *Euripides*, Hippolytus, Oxford, 1964
— Barchiesi A., *Narratività e convenzione nelle* Heroides, dans *M.D.*, 1987, p. 63-90
— Bessone F., *Saffo, la lirica, l'elegia : su Ovidio*, Heroides *15*, dans *M.D.*, 2003, p. 209-243
— Id., *Conversione poetica e riconversione letteraria : l'epistola di Saffo nelle* Heroides, dans *Incontri triestini di filologia classica* 2, 2003, p. 115-143
— Conte G. B., *Il genere e i suoi confini. Interpretazione della decima egloga*, dans *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, 1984, p. 13-42
— Id., *L'amore senza elegia : I rimedi contro l'amore e la logica di un genere*, dans *Generi e Lettori*, 1991, p. 53-94
— Fabre-Serris J., *La notion de* uoluptas *chez Lucrèce et sa réception dans la poésie érotique romaine* (*Virgile*, Buc. 2 ; Géorg. 3 ; *Properce*, 1, 10 ; *Ovide*, Hér., 18 ; A.A. ; Mét., 3), participation au colloque *Théories du plaisir et discours philosophiques dans l'Antiquité et à la Renaissance*, organisé à Lille par L. Boulègue, les 4 et 5 juin 2004, en cours de publication.
— Giomini R., *Ancora sulla struttura retorica nelle* Heroides *ovidiane : l'epistola di Fedra a Ippolito*, dans *Cultura e Lingue Classiche*, 1993, p. 347-358
— Gordon P., *The Lover's Voice in* Heroides *15 : or, why is Sappho a Man ?*, dans *Roman Sexualities*, ed. by J.P. Hallett, M.B. Skinner, 1997, Princeton, p. 274-291
— Greene E., *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley, 1996
— Hallett J., *Sappho and Her Social Context : Sense and Sensuality*, dans *Reading Sappho*, p. 125-142
— Id., *Catullean Voices in* Heroides *15 : How Sappho Became a Man*, dans *Dictynna* 2, 2005, p. 1-22
— Hinds S., *The Poetess and the Reader : Further Steps towards Sulpicia*, dans *Hermathena*, 1987, p. 29-46
— Jolivet J.-C., *Allusion et fiction épistolaire dans les* Héroïdes, Rome, 2001
— Knox P., *Ovid*, Heroides, *Select Epistles*, Cambridge, 1995
— Lowe N.J., *Sulpicia's syntax*, dans *C.Q.*, 1998, p. 193-205
— Murgia C.E., *Imitation and Authenticity in Ovid :* Metamorphoses *1, 477 and* Heroides *15*, dans *A.J.Ph.*, 1985, p. 456-474
— Nagy G., *Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas*, dans *H.S.C.P.*, 1973, p. 137-177 ; repris dans *Reading Sappho*, p. 35-57
— Parker H.N., *Sulpicia, The Auctor de Sulpicia and the Authorship of 3, 9 and 3, 11 of the* Corpus Tibullianum, dans *Helios*, 1994, p. 39-62.
— Piastri R., *Il ciclo di Sulpicia* (Corpus Tibullianum *III, 8-18 = IV 2-12)*, dans *Bolletino di Studi Latini*, 1998, p. 105-131

C'est ce que laisse supposer la conjonction de l'adjectif *amata* avec le geste de vouer sa lyre à Apollon, qui suggère un retour à la poésie lyrique. Dans l'*héroïde* 15, la poétesse promet sa lyre à Apollon dans le cas où elle survivrait au saut de Leucade et serait sauvée désormais de sa passion. Faut-il supposer que, dans la lettre de Sabinus, ce retour à la poésie lyrique était mis en rapport avec une autre façon de mettre fin à la conversion de Sappho à l'élégie : l'annonce de la venue de son amant ?

— Id., *I carmi di Sulpicia e il repertorio topico dell'elegia*, dans *Quaderni*, 1998, p. 137-170
— Rimell V., *Epistolary Fictions : Authorial Identity in* Heroides *15*, dans *P.C.P.S.*, 1999, p. 109-135
— Rosati G., *Forma elegiaca di un simbolo letterario : la Fedra di Ovidio*, dans *Giornate su Fedra*, 1985, p. 113-131
— Id., *The* Heroides *and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the* Epistula Sapphus, dans *C. Q.*, 1996, n.s. 46, p. 207-216
— Tarrant R.J., *The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides *XV)*, dans *H.S.Ph.*, 1981, p. 133-153