

Hélène Casanova-Robin & Gilles Sauron (dir.)

# OVIDE, LE TRANSITOIRE ET L'ÉPHÉMÈRE

UNE EXCEPTION À L'ÂGE AUGUSTÉEN ?



Avec l'avènement du principat d'Auguste, la question du temps, associée à la notion d'ordre et à celle de l'éternité de Rome, devient centrale dans la littérature et l'art contemporains du Prince. Dans ce panorama culturel, Ovide, tout au long de son œuvre, des *Amours* aux *Tristes*, sans parler des *Métamorphoses*, décline en d'innombrables variations la mutabilité des corps, des institutions, des cités et du monde, soulignant l'impossible fixité de toute chose et affichant la primauté du transitoire et de l'éphémère.

Grâce au regard croisé de spécialistes de la poésie ovidienne et d'historiens de l'art romain, est ici explorée la caractéristique la plus originale de la poésie ovidienne, dans son articulation avec la pensée politique, intellectuelle et esthétique de l'âge augustéen. Sont ainsi examinés le conflit des temporalités, opposant la « Rome éternelle » chère au Prince et la mouvante histoire du monde représentée par Ovide, l'histoire des origines répétée en variations dans l'œuvre du poète, la mise en scène du pouvoir divin et la pensée du transitoire dans le champ des passions.

Hélène Casanova-Robin est professeur de littérature latine à Sorbonne Université. Spécialiste de poésie, elle a publié de nombreux travaux sur Ovide, ses mythes et sa poétique, et dirigé plusieurs ouvrages collectifs sur la poésie ovidienne (*Lecture des « Héroïdes » d'Ovide*, J. Millon, 2007 ; *Ovide, figures de l'hybride*, Champion, 2009).

Professeur émérite d'archéologie et d'histoire de l'art romain à Sorbonne Université, Gilles Sauron s'est intéressé au rôle d'Ovide dans les conflits esthétiques et politiques à l'époque augustéenne, notamment dans son livre *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome* (Picard, 2000), mais aussi aux aspects religieux de son œuvre.

Marianne Moser, agrégée de lettres classiques, prépare une thèse de doctorat à Sorbonne Université sur la cosmogonie dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

ISBN :

979-10-231-3536-7

Illustration : Francesco Guardi, *La Visite des ruines* (détail),  
huile sur toile, Musée des beaux-arts de Tourcoing  
© Bridgeman Images

<http://sup.sorbonne-universite.fr>

## OVIDE, LE TRANSITOIRE ET L'ÉPHÉMÈRE



R O M E E T S E S  
R E N A I S S A N C E S

collection dirigée par Hélène Casanova-Robin

*La Morale de l'amour dans les Odes d'Horace.  
Poésie, philosophie et politique*  
Bénédicte Delignon

*Les Présocratiques à Rome*  
Sylvie Franchet d'Espèrey & Carlos Lévy (dir.)

*Apulée: roman et philosophie*  
Géraldine Pulcini

*L'Or et le calame. Liber discipulorum. Hommage à Pierre Laurens*

*La Révélation finale à Rome: Cicéron, Ovide, Apulée*  
Nicolas Lévi

*Traduire les Anciens en Europe du Quattrocento à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.  
D'une renaissance à une révolution ?*

Laurence Bernard-Pradelle & Claire Lechevalier (dir.)

*Pétrarque épistolier et Cicéron. Étude d'une filiation*  
Laure Hermand-Schebat

*La Poétique d'Ovide, de l'épigramme à l'épopée des Métamorphoses.  
Essai sur un style dans l'Histoire*  
Anne Videau

*Temps et éternité dans l'œuvre philosophique de Cicéron*  
Sabine Luciani

Hélène Casanova-Robin & Gilles Sauron (dir.)  
avec la collaboration de Marianne Moser

# Ovide, le transitoire et l'éphémère

Une exception à l'âge augustéen ?

*Préface de Barthélémy Jobert*

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les illustrations ne sont pas présentes dans la déclinaison numérique de cet ouvrage.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023  
ISBN : 979-10-231-0629-9

Mise en page Emmanuel Marc Dubois/3d2s (Issigeac-Paris)  
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

## OVIDE, LES SCYTHES ET DELACROIX

*Barthélémy Jobert*

Le Salon de 1859 fut le dernier auquel participa Eugène Delacroix. Il avait particulièrement soigné son envoi, malgré une santé déclinante qui avait alors quelque peu diminué sa prodigieuse force de travail. Il présentait ainsi huit tableaux, trois sujets religieux, trois sujets d'inspiration littéraire (tirés du Tasse, de William Shakespeare et de Walter Scott), un paysage marocain et un sujet historique, « Ovide en exil chez les Scythes. Les uns l'examinent avec curiosité, les autres lui font accueil à leur manière et lui offrent des fruits sauvages, du lait de jument, etc. etc<sup>1</sup>. ». *Ovide chez les Scythes* se singularisait donc au milieu d'un ensemble représentatif des différents genres picturaux où avait excellé Delacroix. Le tableau fut dans l'ensemble assez bien reçu, plus pour son paysage, d'ailleurs, que pour les figures elles-mêmes, concentrées au premier plan, et où plusieurs critiques remarquèrent la disproportion de la jument, sur la droite, par rapport au groupe d'Ovide et plus généralement des autres personnages, sur la gauche et l'arrière du reste de la composition. Paul Mantz, le critique de la tout juste fondée mais déjà influente *Gazette des beaux-arts*, exprime ainsi le sentiment général :

Monsieur Delacroix connaît aussi bien que les plus doctes la vraie couleur des arbres et des prairies, et il montre cette année, dans les fonds de son tableau d'*Ovide chez les Scythes*, l'un des plus beaux, l'un des plus poétiques paysages qu'ait jamais transfigurés son rêve. Les montagnes qui dessinent leur silhouette sur le ciel, les accidents des terrains, le lac aux flots endormis, tout ici est grandiose et vivace, tout s'enveloppe d'une lumière diffuse et l'on respire librement, dans ces solitudes aux perspectives sévères, un air vif et léger, une brise qui fortifie. Ce paysage produirait plus d'effet encore si les figures que l'artiste a placées au premier plan se subordonnaient davantage les unes aux autres, selon la loi d'une hiérarchie mieux réglée. Ovide qui, au point de vue moral,

1 Livret du Salon de 1859. La toile, restée chez les descendants du commanditaire, Benoît Fould, jusqu'en 1956, a été alors achetée par la National Gallery de Londres, où elle est conservée depuis. Elle n'a donc pas été directement accessible à un large public pendant presque un siècle. Pour une présentation rapide de l'envoi de Delacroix au Salon de 1859, je renvoie à mon *Delacroix*, Paris, Gallimard, 2<sup>e</sup> éd., 2018, p. 268.

est le protagoniste du drame, est trop diminué, trop effacé dans le tableau ; des personnages accessoires, des animaux même, absorbent d'abord l'attention du spectateur et atténuent de beaucoup l'importance du poète exilé. Ici, faute grave, l'épisode cache le poème<sup>2</sup>.

La jument noire, « cavale fantastique », « jumelle du cheval de Troie » semble avoir ainsi tout particulièrement et négativement retenu l'attention. Mais au-delà de la représentation, il y avait le sujet lui-même. Une fois de plus, c'est Baudelaire, lui consacrant un long développement, qui sut trouver les mots les plus évocateurs pour approcher ce qu'il pensait être l'intention la plus intime de Delacroix en peignant ce tableau :

8

Le voilà couché sur des verdure sauvages, avec une mollesse et une tristesse féminines, le poète illustre qui enseigna *L'Art d'aimer*. Ses grands amis de Rome sauront-ils vaincre la rancune impériale ? Retrouvera-t-il un jour les somptueuses voluptés de la prodigieuse cité ? Non, de ces pays sans gloire s'épanchera vainement le long et mélancolique fleuve des *Tristes* ; ici il vivra, ici il mourra. Un jour, ayant passé l'Ister vers son embouchure et étant un peu écarté de la troupe des chasseurs, je me trouvai à la vue des flots du Pont-Euxin. Je découvris un tombeau de pierre, sur lequel croissait un laurier. J'arrachai les herbes qui couvraient quelques lettres latines, et bientôt je parvins à lire ce premier vers des élégies d'un poète infortuné : « mon livre, vous irez à Rome, et vous irez à Rome sans moi ». Je ne saurai vous peindre ce que j'éprouvai en retrouvant au fond de ce désert le tombeau d'Ovide. Quelles tristes réflexions ne fis-je point sur les peines de l'exil, qui étaient aussi les miennes, et sur l'inutilité des talents pour le bonheur ! Rome, qui jouit aujourd'hui des tableaux du plus ingénieux de ses poètes, Rome a vu couler vingt ans, d'un œil sec, les larmes d'Ovide. Ah ! moins ingrats que les peuples d'Ausonie, les sauvages habitant les bords de l'Ister se souviennent encore de l'Orphée qui parut dans leurs forêts ! Ils viennent danser autour de ses cendres ; ils ont même retenu quelque chose de son langage : tant leur est douce la mémoire de ce Romain qui s'accusait d'être le barbare, parce qu'il n'était pas entendu du Sarmate !

2 Paul Mantz, « Salon de 1859 », *Gazette des beaux-arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1<sup>er</sup> mai 1859, p. 137. Il s'agit du premier article de cinq. Delacroix est le premier artiste dont Mantz analyse l'envoi, après plusieurs pages de considérations générales. La « cavale fantastique » est de Louis Jourdain dans *Les Peintres français, Salon de 1859*, Paris, 1859, p. 35, la « jumelle du cheval de Troie » (image reprise par d'autres critiques, par exemple Paul de Saint-Victor dans *La Presse* du 23 avril 1859) est de Théophile Gautier dans *Le Moniteur universel* du 21 mai 1859.

Eugène Delacroix, *Ovide chez les Scythes*, huile sur toile, 1859,  
Londres, National Gallery (NG 6262)

« Ce n'est pas sans motif que j'ai cité », poursuit Baudelaire après cette longue citation du livre VII des *Martyrs* de Chateaubriand, « à propos d'Ovide, ces réflexions d'Eudore ».

Le ton mélancolique du poète des *Martyrs* s'adapte à ce tableau, et la tristesse languissante du prisonnier chrétien s'y réfléchit heureusement. Il y a là l'ampleur de touche et de sentiments qui caractérisait le plus qui a écrit *Les Natchez* ; et je reconnais, dans la sauvage idylle d'Eugène Delacroix, une *histoire parfaitement belle* parce qu'il y a mis la *fleur du désert, la grâce de la cabane et une simplicité à conter la douleur que je ne me flatte pas d'avoir conservées*. Certes je n'essayerai pas de traduire avec ma plume la volupté si triste qui s'exhale de ce verdoyant *exil*. Le catalogue, parlant ici la langue si nette et si brève des notices de Delacroix, nous dit simplement, et cela vaut mieux : « les uns l'examinent avec curiosité, les autres lui font accueil à leur manière, et lui offrent des fruits sauvages et du lait de jument ». Si triste qu'il soit, le poète des élégances n'est pas insensible à cette grâce barbare, au charme de cette hospitalité rustique. Tout ce qu'il y a dans Ovide de délicatesse et de fertilité a passé dans la peinture de Delacroix ; et comme l'exil a donné au brillant poète la tristesse qui lui manquait, la mélancolie a revêtu de son vernis enchanteur le plantureux paysage du peintre. Il m'est impossible de dire : tel tableau de Delacroix est le meilleur de ses tableaux ; car c'est toujours le vin du même tonneau, capiteux, exquis, *sui generis* ; mais on peut dire qu'*Ovide chez les Scythes* est une de ces étonnantes

œuvres comme Delacroix seul sait les concevoir et les peindre. L'artiste qui a produit cela peut se dire un homme heureux, et heureux aussi se dira celui qui pourra tous les jours en rassasier son regard. L'esprit s'y enfonce avec une lente et gourmande volupté, comme dans le ciel, dans l'horizon de la mer, dans les yeux pleins de pensée, dans une tendance féconde et grosse de rêverie. Je suis convaincu que ce tableau a un charme tout particulier pour les esprits délicats ; je jurerais presque qu'il a dû plaire plus que d'autres, peut-être, aux tempéraments nerveux et poétiques<sup>3</sup>.

10 On me pardonnera cette longue citation : n'est-elle pas au cœur de la problématique de ce volume que l'on m'a demandé de préfacer ? Dans ce croisement d'Ovide avec Baudelaire et Chateaubriand, grâce à Delacroix, croisement qui mêle, sur plus d'un millénaire, l'histoire et la poésie, le texte et l'image, l'Europe et l'Orient, la civilisation et la « barbarie », mais avec toujours l'homme en leur centre, se marque d'une certaine façon l'innombrable postérité de l'auteur des *Métamorphoses* et des *Tristes*. On sait combien les premières furent des sources d'inspiration fécondes pour les peintres et les sculpteurs depuis la Renaissance. C'est ici le poète lui-même qui devient source d'inspiration, dans ce mouvement général propre au XIX<sup>e</sup> siècle qui mit tant l'accent sur le génie propre des grands créateurs, envisagé au travers des péripéties de leurs biographies respectives<sup>4</sup>. Les intentions mêmes de Delacroix en peignant ce sujet ont été, et font encore l'objet, d'interprétations diverses, ainsi qu'en témoigna, naguère, la discussion par articles interposés entre le grand spécialiste du maître, Lee Johnson, et celui d'Edgar Degas, Henri Loyrette<sup>5</sup>, qui s'était intéressé de près au Salon de 1859, et donc plus spécifiquement à la réception de l'envoi de Delacroix, dans son enquête sur les débuts de l'impressionnisme sous le Second Empire<sup>6</sup>.

3 « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 635-636.

4 Je renvoie ici à la dernière synthèse sur le sujet : Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, PUPS, 2016, qui, au-delà de l'analyse purement esthétique et de la seule histoire de l'art, permet de prolonger la réflexion dans les directions les plus diverses, en particulier scientifiques.

5 Voir Henri Loyrette, « Delacroix's *Ovide in Exile* », *The Burlington Magazine*, octobre 1995, p. 682-683, la réponse de Lee Johnson, « Delacroix chez les Scythes », *ibid.*, janvier 1996, p. 31 et celle, à son tour, d'Henri Loyrette, « Les Scythes chez Delacroix », *ibid.*, avril 1996, p. 256.

6 Voir le catalogue de l'exposition *Impressionnisme : les origines, 1859-1869*, Paris, Grand Palais et New York, Metropolitan Museum of Art, Paris, RMN, 1994 et notamment l'essai d'Henri Loyrette sur le Salon de 1859. L'influence de Delacroix sur la génération d'artistes réunis sous l'étendard de « la nouvelle peinture » et qui, à la suite d'Édouard Manet et autour d'Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro et Claude Monet allait donner naissance au groupe impressionniste, a fait l'objet, ces dernières années, d'une attention renouvelée. Voir en particulier, avec bibliographie complémentaire, l'exposition

Delacroix, qui semble-t-il avait trouvé son inspiration autant dans Strabon que dans Ovide à proprement parler (et peut-être même, selon Lee Johnson, dans les récits de voyage du capitaine Cook dans l'océan Pacifique), avait-il voulu méditer et faire réfléchir sur les notions de civilisation et de barbarie, ou insister sur la position du poète exilé et incompris, solitaire dans un pays définitivement étranger et à lui, et à son œuvre<sup>7</sup> ? C'est en tout cas un sujet auquel il pensait depuis longtemps, très probablement une quinzaine d'années si l'on met en relations ses écrits, journal et correspondance notamment, et son œuvre peint et dessiné<sup>8</sup>. La première version achevée qu'il en donna est, en 1844, le pendentif de la Bibliothèque du Palais Bourbon, intitulé par lui *Ovide chez les barbares*, qui se limite à la partie gauche de la composition du tableau de 1859, comme l'indique le texte explicatif donné alors par Delacroix lui-même : « Ovide en exil. Il est assis tristement sur la terre nue et froide, dans une contrée barbare. Une famille scythe lui offre de simples présents, du lait de jument et des fruits sauvages ». Vient plus de dix ans plus tard une première esquisse, relais vers la composition exposée au Salon de 1859, résultat d'une commande particulière, occasion pour Delacroix à la fois de reprendre et de traiter d'une façon plus complète le thème abordé en 1844, et sur lequel, le *Journal* en particulier l'atteste, il avait continué de réfléchir, au moins à partir de 1849. La réplique exécutée en 1862, probablement immédiatement vendue et qui, de collection particulière en collection particulière, a été récemment acquise par le Metropolitan Museum of Art de New York, reprend en la modifiant la composition de 1859. Les proportions entre les personnages et la fameuse jument y sont plus réalistes, et les acteurs tiennent plus de place dans un tableau où le paysage devient plus secondaire si l'on compare avec l'œuvre originale. On sait que Delacroix, plus spécifiquement dans les vingt dernières années de sa vie, ne cessa de reprendre des sujets qu'il avait auparavant traités, soit pour les modifier complètement, soit pour en donner des versions subtilement différentes. C'est le cas ici, avec,

du Minneapolis Institute of Arts et de la National Gallery à Londres, *Delacroix and the Rise of Modern Art*, 2015-2016.

- 7 Voir, pour une analyse de plus grande ampleur pour l'œuvre de Delacroix, David O'Brien, *Exiled in Modernity. Delacroix, Civilization and Barbarism*, University Park (Pa.), The Pennsylvania State University Press, 2018.
- 8 Outre les différents articles cités plus haut, voir les notices consacrées par Lee Johnson aux différentes versions par Delacroix d'*Ovide chez les Scythes* dans son catalogue raisonné, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. 1832-1863 (Movable Pictures and Private Decorations)*, t. III, *Text*, Oxford, Clarendon Press, 1986, n° 318 (esquisse, localisation actuelle inconnue, p. 138-139), n° 334 (tableau exposé en 1859, Londres, National Gallery, p. 150-152) et n° 345 (réplique aujourd'hui à New York, Metropolitan Museum of Art, p. 158-159). Pour le pendentif de l'Assemblée nationale, voir Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue (The Public Decorations and their Sketches)*, t. V, *Text*, Oxford, Clarendon Press, 1989, n° 559, p. 75.

si l'on prend en compte la réception du Salon de 1859, la volonté délibérée de répondre directement aux critiques sur les tailles respectives de la jument et des différents personnages, ainsi que sur le positionnement d'Ovide, laissé trop en retrait.

12 Pour la Bibliothèque du Palais Bourbon (1839-1847)<sup>9</sup>, Delacroix avait conçu un cycle magistral sur les débuts et la fin de la civilisation antique, entre deux hémicycles représentant l'une *Orphée vient policer les Grecs encore sauvages et leur enseigner les arts de la paix* et l'autre *Attila, suivi de ses hordes barbares, foule aux pieds l'Italie et les Arts*. Cinq coupoles, chacune séparée en quatre compositions indépendantes, y évoquaient, à partir de sujets tirés de l'Antiquité ou de l'histoire sainte, *La Science, L'Histoire et la Philosophie, La Législation et l'Éloquence, La Théologie* et enfin *La Poésie*. Pour cette dernière, Delacroix, outre *Ovide chez les Scythes*, avait choisi *L'Éducation d'Achille, Hésiode et la Muse* et *Alexandre fait enfermer les poèmes d'Homère dans une cassette d'or*. Ce n'est pas le lieu ici de discuter le lien, s'il existe, entre ces quatre scènes, ni de gloser sur le fait que deux, *Hésiode et L'Éducation d'Achille*, relèvent de la pure imagination, alors que les deux autres illustrent des épisodes historiquement attestés, l'un pour les Grecs, l'autre pour les Romains. Ce qui nous intéresse ici est bien que Delacroix ait fait le choix d'Ovide, si important, on l'a déjà souligné, dans les arts plastiques occidentaux. On remarquera par ailleurs qu'Ovide figure en bonne place dans la coupole que Delacroix peignit à peu près au même moment pour la Bibliothèque du Palais du Luxembourg, l'actuel Sénat. Le thème général en est Dante, amené par Virgile dans l'Élysée des grands hommes, scène décrite dans le quatrième chant de *L'Enfer*. Ils y sont accueillis par Homère, entouré d'Ovide, de Stace et d'Horace. Les grands hommes, répartis en trois autres groupes autour d'Orphée pour les uns, avec notamment Hésiode et Sapho, Grecs et Romains célèbres pour les autres (essentiellement des personnages historiques). Delacroix, certes, était là tenu par son choix d'illustrer Dante (d'où la présence de Stace, qu'il ne connaissait, comme nous, que par la réputation qu'il a laissée et non par ses textes, disparus). En revanche, c'est délibérément qu'il choisit un sujet tiré du premier livre des *Métamorphoses, Apollon vainqueur du Serpent Python*, quand il dut peindre, à la demande du gouvernement de la deuxième république, le caisson central, resté vierge depuis le dix-septième siècle, de la Galerie d'Apollon au Louvre. Il s'y mesurait, il en était conscient, et « dans le plus beau palais du monde »,

9 Je renvoie là encore par commodité aux deux chapitres consacrés aux grands travaux décoratifs dans mon *Delacroix, op. cit.*, avec bibliographie complémentaire à jour, plus particulièrement p. 190-201 pour la Bibliothèque du Palais Bourbon, p. 204-212 pour celle du Sénat et p. 213-218 pour le plafond de la Galerie d'Apollon au Louvre.

à Le Brun et donc à la grande peinture baroque décorative si marquée par Ovide. Il sut en donner une représentation à la fois moderne et traditionnelle, renouvelant la tradition classique tout en s'y intégrant magistralement sans rupture du décor dont la plus grande partie datait de Louis XIV, déjà quelque peu complétée à la fin de l'Ancien Régime. Voyons-y la fécondité d'Ovide en plein dix-neuvième siècle, chez un peintre, il est vrai, marqué par les auteurs anciens, et capable de réciter aussi bien Virgile que Dante. Au final, et pour réconcilier sans artifice les tenants « civilisationnels » et « mélancoliques » de l'*Ovide chez les Scythes*, on peut raisonnablement penser que Delacroix, sans trancher, y voit aussi bien un thème que l'autre, quand on considère, dans la durée, la manière dont il a abordé ce sujet.

Un dernier mot, avant de conclure, sur l'*Ovide chez les Scythes* de 1859. On y a remarqué l'importance du paysage. Celui-ci est purement imaginaire : Delacroix n'a jamais visité la Grèce (ni d'ailleurs l'Italie), encore moins le Pont-Euxin et les bords de la mer Noire. Si paysage « réel » il y a ici, il est bien plutôt à chercher dans ceux que Delacroix avait pu découvrir au Maroc, dans ce voyage de six mois en 1832 où, tout en découvrant une civilisation qui lui avait été jusque-là presque totalement étrangère, il y avait en même temps, selon ses propres termes, trouvé « l'antiquité vivante » qui lui rendait définitivement inutile d'aller la chercher, s'il en avait encore eu envie, au-delà des Alpes dans le traditionnel voyage d'Italie. La comparaison entre le paysage d'*Ovide chez les Scythes* et le tableau de paysage proprement dit que Delacroix présenta en 1859, *Les Bords du fleuve Sebou*, est sur ce point fort éclairante, comme l'est la comparaison entre cet arrière-plan et celui de nombre de sujets marocains peints par Delacroix depuis son retour du Maroc et jusqu'à la fin de sa vie. *Ovide chez les Scythes* apparaît donc bien comme une sorte de récapitulation personnelle à partir d'un sujet historique, le spectateur étant laissé libre de choisir vers où orienter son interprétation, selon sa culture et la connaissance du contexte dans lequel l'artiste travailla.

J'espère que le lecteur, au terme de ce parcours rapide autour d'Ovide, des Scythes et de Delacroix, aura pardonné le ton peu traditionnel de cette préface, qui s'apparente plus à un ajout aux nombreux articles ici rassemblés. Mais il m'a semblé, pour ce texte écrit comme pour les mots que j'avais prononcés en ouverture du colloque pour le bimillénaire de la mort d'Ovide, que la meilleure manière de saluer aussi bien la mémoire du poète que la science de ceux qui s'étaient alors rassemblés pour le célébrer, était de donner un exemple, parmi tant d'autres, de la manière dont il put, et peut encore (je pense ici, par exemple, à Christoph Ransmayr), irriguer la création artistique moderne et contemporaine, pas seulement littéraire, mais plastique, et ainsi rester un des véritables pères fondateurs de notre culture, au même

titre qu'un Homère ou qu'un Virgile. C'est tout à l'honneur de la Sorbonne et à l'équipe « Rome et ses renaissances » de l'avoir rappelé par l'organisation de ce colloque et la publication rapide de ses actes, et de montrer ainsi qu'Ovide sait encore toucher les Scythes modernes que nous sommes peut-être devenus.

## INTRODUCTION

*Hélène Casanova-Robin & Gilles Sauron*

### OVIDE ET LE TEMPS DE LA ROME AUGUSTÉENNE

Célébrer le bimillénaire de la mort d'Ovide en s'interrogeant sur le transitoire et l'éphémère, tout en constatant la gloire ininterrompue du poète antique relève sans doute d'une forme de paradoxe. Pourtant, rendre hommage à cet auteur exigeait, à nos yeux, de réfléchir, une fois de plus, sur ce qui apparaît comme le point nodal, sinon obsessionnel, de l'œuvre du poète de Sulmone : cette fascination pour le transitoire et l'éphémère qui semble régir son écriture et informer son regard sur les mythes, sur l'histoire et sur le vivant, s'exprimant avec éclat dans la représentation de la métamorphose où le poète relève le défi de fixer le transitoire et l'instant éphémère du passage d'un corps à l'autre<sup>1</sup>. Or, si l'expression de l'instabilité des formes et des corps, sinon des sentiments reste aujourd'hui indéniablement associée à la poésie ovidienne, l'innovation qu'a constitué une telle orientation esthétique avec les implications symboliques qu'elle comportait, n'allait pas de soi sous le règne d'Auguste. En effet, l'avènement du principat s'accompagne de la mise en place de ce que l'on a appelé l'instauration d'un « mythe augustéen » constitutif d'un ordre, d'une régulation destinés à assurer la paix, au nom du retour à la stabilité dite originelle de Rome<sup>2</sup>. Un riche ouvrage récemment paru a contribué à étudier un certain nombre de ces contours idéologiques qui trouvent à s'exprimer dans le domaine littéraire<sup>3</sup>, tandis que les historiens de l'art romain ont révélé les

- 1 Voir Hélène Casanova-Robin (dir.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Champion, 2009.
- 2 Claudia Moatti a montré comment les historiens de l'époque républicaine romaine analysent les événements en fonction de cette antinomie entre un ordre primitif – idéalisé – de la Rome des origines et le désordre causé par les conflits entre des personnalités violentes. La propagande augustéenne d'un retour aux temps anciens véhicule aussi cette restitution de la *concordia* initiale : *La Raison de Rome. Naissance de l'esprit critique à la fin de la République*, Paris, Le Seuil, 1997.
- 3 Mario Labate et Gianpiero Rosati (dir.), *La Costruzione del mito augusteo*, Heidelberg, Universtätverlag Winter, 2013. Voir aussi Philip Hardie (dir.), *Augustan Poetry and the Irrational*, Oxford, Oxford University Press, 2016, en particulier l'introduction de Philip Hardie p. 1-33.

éléments fondamentaux des programmes iconographiques élaborés après la victoire d'Actium<sup>4</sup> témoignant d'un tel esprit. L'ordre requiert l'inscription dans une temporalité quotidienne, scandée par des rituels et des célébrations qui accordent le politique et l'univers et, au-delà, la perspective d'éternité qui confine au divin. L'expression symbolique sous toutes ses formes, dont relève le langage mythologique, est alors mobilisée pour manifester cette aspiration. Au cours de ces dernières années, les études n'ont pas manqué de souligner combien la question du temps était centrale dans ce qu'on a appelé l'idéologie augustéenne : l'éternité de l'*Vrbs* est l'aboutissement du récit de l'*Énéide*, formulée explicitement par Tibulle 2, 5, 23 (*urbs aeterna*) comme l'a noté Philip Hardie<sup>5</sup>. La fin de la République avait été marquée par la diffusion de messages apocalyptiques annonçant la mort de Rome voire du monde<sup>6</sup>, tandis que la science étrusque nourrissait cette inquiétude en fixant à une durée limitée la vie des peuples. À rebours de ces conceptions alarmistes, certains penseurs ont introduit l'espoir d'une palingénésie et, revivifiant le mythe de l'âge d'or, ont ouvert la perspective d'une renaissance pérenne. L'*auctor* revendiqué de cet horizon, le « fondateur » et le « garant » à la fois de cette éternité, en vertu du sémantisme latin de ce substantif, est Octavien-Auguste. Le choix affirmé de centrer le discours, dirons-nous, « augustéen », autour de la divinité d'Apollon, maître de la venue du jour et de la nuit, ordonnateur des saisons et de la succession des ans, devient en cela hautement signifiant. Autour du *Princeps*, se sont ainsi développées une littérature et une production artistique reposant sur une réflexion sur le temps où l'on voit s'affronter en dialectique l'éternel et l'éphémère, le stable et l'instable, le fini et l'inachevé. Le pouvoir augustéen doit s'inscrire dans une pérennité, assurée par un passé considéré comme orienté vers son avènement et illustrée notamment par la remise à l'honneur des mythes de l'origine de Rome que l'on lit sous le prisme de cette visée fondatrice. Dans un tel discours, non dépourvu d'ambiguïté toutefois, le Prince apparaît comme l'agent providentiel du retour de l'âge d'or promis désormais à un règne définitif. La réflexion sur le temps et l'aspiration à l'éternité qui lui est liée vont donc de pair avec la revendication d'un ordre harmonieux, capable de relier chaque élément au tout, suivant l'étymologie du terme, et dont l'Olympien Apollon porteur de lumière et vainqueur de monstres fournit une image hautement emblématique, là encore. Virgile avait exposé, non sans en

4 Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard, 2000.

5 Philip Hardie, « Augustan Poets and the Mutability of Rome », dans Anton Powell (dir.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, London, Bristol Classical Press, [1992], 2004, p. 59-82.

6 Ces prédictions furent énoncées à la suite de prodiges, en particulier. On lit ces récits notamment chez Plutarque, *Vie de Sylla*, 7, 7 ; chez Cicéron, *Cat.* 3, 19 et *De har. Resp.*, 19, 40 puis *De rep.* VI ; chez Suétone, *César*, 88, 2. Voir aussi Varron, *Ant. Div.*, ff. 25a et 25b.

pointer la précarité sans doute, cette construction impérieuse d'un ordre, visant à éradiquer tout désordre et à assurer la stabilité des choses. Or, Ovide, tout au long de son œuvre, des *Amours* aux *Tristes*, sans parler des *Métamorphoses*, décline en d'innombrables variations la mutabilité des corps, des institutions, des cités et du monde, l'impossible fixité de toute chose, affichant la primauté de l'éphémère. S'il ne s'agit pas ici d'évaluer précisément la portée politique de telles représentations, on ne peut toutefois manquer de considérer dans quel rapport dialectique avec l'ordre augustéen elles se situent, sans perdre de vue la complexité de la définition d'une « idéologie augustéenne », nécessairement évolutive et jamais univoque et en étudiant les modalités et les performances. Le poète de Sulmone a choisi de mettre en scène le transitoire, d'exhiber le provisoire comme l'élément constitutif de l'univers du vivant, développant une réflexion sur le temps qui appuie la représentation d'un état momentané ou la fugacité d'une figure. Les mythes de l'origine sont alors révisés : le destin de Rome que Cicéron avait voulu voir inscrit sur le territoire même du Latium est considéré à l'aune de l'aléatoire de forces primitives qui ont pu lui donner naissance, au même titre que celles qui font se muer une nymphe en ourse ou un jeune homme en arbre<sup>7</sup>.

L'étude du transitoire et de l'éphémère prend ici pour objet non seulement les mythes ovidiens dans leur expression poétique ou dans les œuvres d'art qui leur sont consacrées, depuis la représentation de l'origine du monde aux mythes délibérément inscrits dans la romanité, mais plus largement la manière dont Ovide imprime cette thématique dans sa vision du temps humain, qu'il s'agisse de celui scandé par les fêtes romaines, dans les *Fastes*, ou dans celui dont il éprouve la durée lors de son exil au bord de la Mer Noire, dans les *Tristes* et les *Pontiques*. L'ouvrage est le produit d'un dialogue fructueux entre spécialistes de littérature antique, d'Ovide en particulier et historiens de l'art romain, visant à explorer les modalités d'expression de cette tension entre un discours officiel visant à la *metacosmésis*<sup>8</sup>, en vertu de l'axiologie proprement augustéenne, et une œuvre poétique qui dénonce toute forme de stabilité et de pérennité, offrant une conceptualisation du monde bien diverse. Les œuvres d'art témoignent de ce débat, leur interprétation est vivifiée par l'analyse des poèmes d'Ovide et ceux-ci, à leur tour, bénéficient de cette confrontation avec l'iconographie contemporaine ou postérieure. On y voit se dessiner les arguments d'une dialectique intense au sujet de représentation de la nature et du vivant, au sens large du terme, étayés par des fondements philosophiques

7 Voir Hélène Casanova-Robin, « *Vis, potentia, regnum* : l'obscur origine du pouvoir dans le chant XIV des *Métamorphoses* d'Ovide », *Paideia*, 68, 2013, p. 79-103.

8 Sur ce sujet, voir Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée, op. cit., passim*.

communs. Le discours de Pythagore, au terme des *Métamorphoses*, remet en cause toute fixité possible des états et des êtres. Quel que soit le degré d'adhésion d'Ovide à la doctrine de ce philosophe, la place éminente qui est concédée à son propos invite à considérer la théorie du changement perpétuel qui s'y trouve exposée dans toutes ses implications, aussi bien au regard des mythes qui ont été relatés antérieurement que dans le débat qu'elle suscite sur le devenir de Rome, au regard du rappel de la destruction. Janus, dans les *Fastes*, divinité de la dualité par essence, place aussi la configuration native de Rome sous le sceau du changement et du renversement. Éphémère est aussi le temps de la paix entre les êtres : les récits des poèmes ovidiens mettent en scène des passions dont la violence répétée contredit toute virtualité de régulation durable, sans pour autant perdre leur capacité générative, bien au contraire, comme en témoignent les créatures nées des conflits entre hommes et dieux, ou issues de métamorphoses nées lors de l'interruption d'un ordre établi, au profit d'une forme hybride temporaire, amplifiée par la description poétique au point de devenir l'objet central de la représentation. À la différence de Virgile, Ovide n'introduit jamais de principe de stabilité, l'univers entier est soumis à des puissances en mouvement – sinon en lutte - incessante : tout est voué à un changement permanent dans le monde ainsi dépeint et le poète goûte ce transitoire, état précaire produit par la rencontre de deux forces, dont il fait l'objet même de son écriture, finalité ultime de sa recherche esthétique.

La prééminence du transitoire et de l'éphémère exposée par Ovide établit donc à tout le moins une discordance face à la revendication officielle d'une temporalité romaine évoluant dans une perpétuelle régularité et orientée vers l'éternité. Les thèmes de l'apothéose du prince et de l'éternité des cités, couramment illustrés par la littérature et l'art contemporains se trouvent ainsi mis en débat dans la poésie ovidienne, rapportés à d'autres traditions de pensée qui ont imprégné ailleurs, la littérature et l'art, et que le poète romain s'approprie, à nouveaux frais. Par-delà l'entreprise de communication politique contemporaine, ce sont aussi des théories scientifiques plus larges concernant l'origine du monde, le processus de création et le devenir des choses de la nature qui sont choisies, au gré d'un éclectisme parfois vertigineux, pour fournir une causalité à l'instabilité universelle. La parole poétique conquiert ici sa fonction fondatrice : le poète substitue à la pensée « positiviste », dirions-nous en osant l'anachronisme, un soubassement doctrinal mouvant, invalidant tout téléologisme, au profit de schèmes cosmogoniques qui permettent d'exhausser la mutabilité en principe génératif. Il rend manifestes, en outre, les virtualités instables et conflictuelles qui sont inhérentes à la nature, dès l'origine, choisissant à cette fin des récits mythologiques propres à les illustrer et en orientant leur représentation.

Comme la plupart des poètes augustéens, Ovide accorde une importance particulière à l'évocation de l'art et des artistes. Il a fait de Pygmalion le type légendaire du sculpteur réaliste, apte à recréer non seulement les formes d'une belle femme, mais même de donner l'illusion de la vie. On songe aussi à Arachné, qui incarne l'art pergaménien d'époque hellénistique, et c'est ainsi sans doute qu'il faut comprendre l'adjectif de provenance ethnique de « Méonienne » que lui attribue le poète, qui se mesure à Minerve, dont la tapisserie représente par l'iconographie qu'elle met en œuvre (sa propre compétition avec Neptune pour l'attribution du nom à la cité de Cécrops) et par le traitement stylistique qu'elle lui applique (symétrie, symboles valant pour des inscriptions, divinités abstraites) l'art de l'Athènes classique. Arachné oppose à l'art de Minerve (qui servait à l'époque de modèle privilégié pour les réalisations du régime augustéen!) une foule de vignettes polychromes racontant les amours des dieux, disposant en cercles concentriques les métamorphoses dont les dieux usaient pour satisfaire leurs passions érotiques en trompant leurs victimes (neuf pour Jupiter, six pour Neptune, quatre pour Apollon, une pour Liber/Dionysos et une pour Saturne). Comme Pygmalion, Arachné maîtrise une capacité à donner l'illusion du réel en trompant les regards (Ovide, *Mét.*, 6, 104 : « on croirait voir un vrai taureau, une vraie mer », *uerum taurum, freta uera putares*), et de la vie (Europe a des « pieds craintifs », *timidas ... plantas* au vers 107, et Neptune prend les apparences d'un « taureau menaçant », *toruo ... iuuenco* au vers 115). Et le sens de sa composition est clair : comme Ovide l'avait affirmé au second livre du même poème, « ils ne vont pas bien ensemble et ne résident pas au même endroit, la Majesté et l'Amour » (*Mét.*, 2, 846-847 : *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*), autrement dit, la *maiestas*, telle que le régime augustéen en particulier la mettait en œuvre dans les espaces publics de Rome et de l'Empire, est une forgerie des hommes de pouvoir, consistant à dominer les esprits sans employer la force physique (*Fastes*, 5, 46 : « et (Majesté) garantit sans violence le sceptre redoutable de Jupiter », *et praestat sine ui sceptrata tremenda Ioui*), tandis que l'amour est une force invincible qui domine un monde sans hiérarchies naturelles.

Ovide s'est employé, surtout dans les trois livres de l'*Art d'aimer*, à dépeindre la Rome d'Auguste, même le sanctuaire d'Apollon Palatin, dont la dédicace avait été célébrée par les poètes du cercle de Mécène (Propertius, *Élégies*, 2, 31 ; Horace, *Odes*, 1, 31), en en détournant les finalités idéologiques sous le prétexte d'une quête de l'amour. Mais le poète avait affaire avec forte partie. Car Auguste et son ami Agrippa, ainsi que quelques nobles ralliés à sa cause, avaient mobilisé beaucoup d'énergie et d'énormes moyens, dès l'époque triumvirale, pour transformer le visage de la capitale de l'Empire. Et cette transformation

avait été aussi radicale que rapide. On a distingué trois périodes dans cette transformation<sup>9</sup>, l'une marquée par le prolongement de la fragmentation antérieure (44-29 avant J.-C.), c'est surtout l'époque triumvirale, avec un grand nombre de constructions ou de restaurations à l'initiative des généraux triomphateurs, puis celle de la renaissance de Rome (29-17 av. J.-C.), avec à la fois de grandioses entreprises de reconstructions (comme celle des 82 temples qu'Auguste affirme avoir restaurés au cours de son sixième consulat en 29) et aussi la construction et la dédicace de nombreux ensembles monumentaux (sanctuaire d'Apollon Palatin avec ses bibliothèques, Mausolée-*Horologium-ara Pacis*, ces deux derniers monuments n'ayant été dédiés qu'en 9, au nord du Champ de Mars, reconstruction et nouvelle dédicace des monuments du 11<sup>e</sup> siècle avant J.-C. dans le quartier du *circus Flaminius* avec la construction du théâtre dédié à Marcellus, la reconstruction somptueuse de l'ancien temple d'Apollon *Medicus* et la nouvelle dédicace du portique construit par Metellus Macedonicus redédié au nom d'Octavie), et enfin celle de consolidation (17 avant J.-C.-14 après), avec la grandiose dédicace du *forum Augustum*, et plusieurs restaurations de sanctuaires sur le vieux forum, confiées à Tibère après son adoption par Auguste (temples de la *Concordia Augusta* et des *Castores*). C'est dans cette dernière période que l'ordre corinthien est redéfini avec de nouvelles normes et destiné à renouveler la face de la terre par une double affirmation de la renaissance du monde du monde et de l'intangibilité des lois de la nature<sup>10</sup>. Il convient d'observer que cette reconstruction de Rome était intimement liée aux préoccupations dynastiques du *princeps*, qui attacha le nom des membres les plus éminents de sa *domus* aux monuments nouvellement construits ou restaurés : théâtre au nom de son neveu et gendre Marcellus, portique comportant des *monumenta* avec une collection d'œuvres d'art au nom de sa sœur Octavie, portique dans la Subure au nom de son épouse Livie, *ara Pacis Augustae* dédiée le 30 janvier, jour anniversaire de Livie etc. Ce qui frappe, avec l'avènement au pouvoir d'Auguste, c'est la volonté en effet de transformer complètement l'environnement où se déroulait la vie des habitants de l'Empire, et on observe à cette époque une véritable explosion du nombre des inscriptions latines dans toutes les provinces (même dans l'Orient hellénophone, où se trouvaient de nombreuses colonies romaines, comme Corinthe ou Héliopolis/Baalbek), avec de nouvelles normes imposées à la graphie des inscriptions, avec

9 Diane Favro, *The Urban Image of Augustan Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

10 Pierre Gros, *Aurea Templata. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome, Écoles françaises de Rome et d'Athènes, 1976 ; Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée*, *op. cit.*

parfois des lettres de bronze (*litterae auratae*), liées au thème de l'âge d'or<sup>11</sup>, la création ou le développement des réseaux routiers, la diffusion des théâtres dans tout l'Occident romain, célébrant, par un contraste inédit entre le front de scène et les spectacles qui se déroulaient devant lui, les bienfaits du nouveau régime qui reléguait dans un passé périmé l'interminable histoire du malheur des hommes<sup>12</sup>. Rome, devenue le plus grand musée de l'histoire de l'art grec du monde<sup>13</sup>, offrait au regard des hommes une foule d'images nouvelles, marquées par un retour aux formes classiques, mais renouvelées par un discret éclectisme apte à en renforcer leur puissance de persuasion et de séduction<sup>14</sup>. Le décor privé lui-même a été profondément transformé, et la nouvelle conception des fresques pariétales, que l'on désigne comme « troisième style pompéien », apparu aux alentours de 10 avant J.-C., se relie aussi à la diffusion du thème de l'âge d'or, tandis que la diffusion de la mode des paysages sacro-idylliques en stuc et en peinture relayait la célébration virgilienne du monde de la campagne comme le conservatoire des valeurs du premier âge d'or.

Dans un tel contexte, l'œuvre ovidienne apparaît comme une courageuse tentative de prise de distance avec la formidable pression idéologique du régime augustéen, et une tentative riche d'avenir, car, privilégiant les thèmes du transitoire et de l'éphémère, elle prenait place dans la mémoire des hommes comme une alternative aux discours officiels prônant une conception immobile de l'histoire et offrait à la liberté de pensée et d'ouvrir tous les possibles un de ses appuis les plus décisifs et les plus durables.

Le présent ouvrage entend examiner quelques-uns des points illustrant cette articulation problématique entre la « mystique augustéenne » liée à l'affirmation d'une *Roma* définitivement *restituta* (« refondée ») et les écrits d'Ovide, replacés dans le contexte de la création artistique contemporaine.

La première partie est consacrée au conflit des temporalités, autour du Prince et de la cité. Y sont confrontés plusieurs éléments centraux du discours du Prince auxquels Ovide offre une révision éloquente : la notion de fin de l'histoire, la représentation figurée du temps, l'apothéose des héros et des chefs romains,

11 Géza Alföldy, « Augustus und die Inschriften: Tradition und Innovation. Die Geburt der imperialen Epigraphik », *Gymnasium*, 98, 1991, p. 168-172.

12 Gilles Sauron, « Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles », dans Roland Étienne et Marie-Thérèse Le Dinahet (dir.), *L'Espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité*, Paris/Lyon, De Boccard, 1991, p. 205-216.

13 Alessandro Celani, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998.

14 Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, C.H. Beck, 1987 ; Eugenio La Rocca, « L'élaboration d'un nouveau classicisme », dans Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce, Annalisi Lo Monaco, Cécile Giroire, Daniel Roger (dir.), *Auguste*, cat. expo., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 176-183.

les récits de la ruine des cités. Dans une étude au large spectre, Gilles Sauron montre comment le poète de Sulmone expose une conception de l'histoire bien divergente de celle véhiculée par le discours augustéen. Après avoir rappelé combien le discours ovidien sur les revirements de fortune était en tous points opposé à l'idée d'une histoire orientée vers l'éternité de Rome, il confronte l'agencement des décors de théâtre conçus sous Auguste pour exprimer cette hiérarchisation d'un monde désormais pacifié et entré dans un nouvel âge d'or, à la représentation qu'en donne Ovide dans les *Amours* et dans les *Métamorphoses*. En effet, loin de Virgile qui inscrivait l'action d'Auguste dans l'accomplissement d'une pacification universelle définitive et fournissait un outillage symbolique *ad hoc*, Ovide apporte tous les instruments de contradiction face une telle construction idéologique, prenant à rebours, de façon assez systématique, les monuments et thèmes augustéens pour en invalider le propos. Emmanuelle Rosso examine la représentation des Heures (*Horae*) donnée par Ovide à l'orée du récit du mythe de Phaéton dans les *Métamorphoses* et montre comment ce thème occupait une place centrale dans l'iconographie augustéenne, récurrent dans l'art décoratif comme dans celui des théâtres. Elle en étudie les divers enjeux symboliques et politiques. Hélène Casanova-Robin choisit d'étudier les récits d'apothéose développés dans les derniers chants des *Métamorphoses* : si le motif, riche d'antécédents philosophiques et théologiques fameux et bien intégré dans l'imagerie officielle d'Auguste, s'accorde naturellement *a priori* avec l'idéal d'éternité du prince, Ovide en offre pourtant une représentation subversive, l'intégrant dans un principe sériel de métamorphoses, lui ôtant une grande part de sa visée héroïque et enfin l'associant à une dynamique physique. Tous ces traits définissent, non sans paradoxe, l'apothéose comme un phénomène transitoire. Jean-Christophe Jolivet étudie le motif du caractère éphémère des cités, à partir du lieu commun bien connu transmis notamment par la tradition épigrammatique, et illustré avec une ampleur significative dans le discours de Pythagore au chant XV des *Métamorphoses*, ainsi que dans divers passages du corpus élégiaque ovidien. Il montre comment s'y trouve amplifiée la dimension pathétique, au gré d'une écriture poétique infléchie du côté de l'épigramme, la tonalité sapientale se trouvant particulièrement exprimée par cette forme appropriée à dire le paradoxe.

La deuxième partie, « Écritures de fondation », offre une réflexion plurielle sur les récits de cosmogonie dans l'œuvre d'Ovide et les implications qu'on y décèle au sujet du devenir du monde. Francesca Romana Berno s'intéresse à la permanence du « Chaos », apparu dans la cosmogonie ovidienne mais demeurant omniprésent sous une forme ou une autre, porté par l'exploitation d'un calque lexical et conceptuel avec les antécédents grecs. On le retrouve par exemple avec la figure de Janus, dans les *Fastes*, à l'instar d'un phénomène

entropique, propre à menacer sans cesse l'équilibre universel d'une désagrégation du monde. Marianne Moser étudie la dialectique entre l'instabilité et la pérennité, à l'œuvre dans le récit de la genèse au début des *Métamorphoses*, montrant le choix d'Ovide au sein de la riche tradition philosophique et poétique dont il disposait, pour infléchir la caractérisation du processus créatif du côté de l'éphémère et de l'incertitude. Anne Videau, pour sa part, relève dans le récit cosmogonique la réélaboration poétique talentueuse des ouvrages d'Aristote, montrant comment Ovide s'éloigne d'une métaphysique de l'éternel retour. S'arrêtant ensuite sur l'épisode de Proserpine, elle montre comment ce passage condense cet entrelacement fécond entre mythe et physique, le mythe devenant l'outil d'une enquête sur la *métabolè* universelle. Prime ici, sur les antécédents religieux, l'explication philologique, bien que la dimension théologique originellement liée à la déesse des Enfers, ne soit pas effacée. Il en ressort la présence d'une religion sôtériologique à laquelle Auguste pourrait bien être associé. Maud Pfaff-Reydellet s'intéresse quant à elle à la façon dont les *Fastes* confrontent la fugacité de l'instant qu'impose théoriquement le rythme du calendrier et les « instants suspendus » dans lesquels s'inscrivent les multiples explications étiologiques que le poète propose pour chaque nouvelle fête. Elle explore également le phénomène qu'elle nomme « la collision des temps », à l'œuvre lorsqu'un récit mêle les points de vue de différentes époques successives, plaçant ainsi le mythe dans une sorte de présent « hors temps » capable d'assimiler passé et futur.

La troisième partie, « Le pouvoir divin : entre instabilité et institution », rassemble des études centrées sur des mythes ovidiens qui illustrent l'exercice de l'autorité des dieux. Stephen Heyworth fonde sa réflexion sur la célèbre distinction qu'opère Varron entre divinités civique, mythique et philosophique qui illustre la diversité des représentations divines que pouvaient se forger les Romains. Stephen Heyworth se propose alors d'explorer l'instabilité des dieux évoqués au livre III des *Fastes*, en s'intéressant notamment aux différentes identités attribuées à Anna Perenna, à la multiplicité des noms sous lesquels est honorée Minerve ou encore à l'ambiguïté avec laquelle Mars, dieu de la guerre, paraît en partie dépossédé de son rôle traditionnel, voire ridiculisé par son incapacité à adopter, comme les autres divinités évoquées, une signification et une fonction mouvantes. Ovide dépeint également un Jupiter tantôt guerrier et tantôt désarmé par le poète, et un Bacchus qui pourrait incarner, allégoriquement, la figure d'Auguste. Valentina Torrisi s'arrête sur l'Aphrodite de Chypre, à laquelle Ovide consacre une large place au chant X des *Métamorphoses*, sous le nom d'*alma Venus*, lui accordant un rôle central dans plusieurs récits mythologiques qui constituent un véritable cycle. Valentina Torrisi confronte ces récits où la déesse de l'amour, implantée dans cet univers

chypriote où sont concentrés plusieurs de ses sanctuaires, est investie du rôle d'une puissance ordonnatrice du monde au culte de Vénus tel qu'il est organisé par le pouvoir augustéen dans cette île de Méditerranée. Elle souligne combien Ovide infléchit la figure de la déesse vers une potentialité déstabilisatrice, loin de la représentation officielle. Francesca Ghedini et Giulia Salvo se concentrent sur plusieurs mythes proprement romains relatés par Ovide dans les *Fastes* et dans les *Métamorphoses*, pour les étudier au regard de l'iconographie contemporaine. Elles s'intéressent en particulier à Virbius et à la Sibylle, dont les représentations figurées sont assez rares pour être remarquables et elles soulignent combien les options narratives d'Ovide s'insèrent dans une tradition relativement marginale. Eleonora Malizia examine le mythe d'Arachné, dont le caractère subversif a été plusieurs fois démontré, dans la seule représentation officielle que l'art romain en ait offert, sur le forum Transitoire à Rome, sous le règne de Domitien. Le pouvoir divin bafoué puis autoritairement exercé tel que le dénonçait le poète fournit une illustration symbolique forte, à travers le triomphe de Minerve, pour confirmer la toute-puissance revendiquée par l'empereur, quelques décennies après Auguste par le biais d'une réhabilitation des valeurs du *Princeps*. Aurelia Lupi révèle, par son étude, la découverte récente d'un groupe sculpté des Niobides qu'Ovide a pu connaître et dont il a pu s'inspirer pour relater l'un des mythes les plus éloquents, selon lui, de la dénonciation du pouvoir abusif d'Apollon, dieu au cœur de la mystique augustéenne.

Enfin, la quatrième partie, « Penser le transitoire dans le monde augustéen », situe les écrits du poète dans cette réflexion autour du transitoire, qu'il s'agisse des formes métamorphiques, de l'état du poète exilé ou de la capacité de la poésie à muer en éternel le caractère éphémère des passions. Mario Labate ouvre ce pan par une étude panoramique sur la représentation de l'instabilité du monde dans les *Métamorphoses* et des formes éphémères qui s'y trouvent dépeintes, pour démontrer comment Ovide neutralise, généralement, toute composante tragique qui pourrait leur être associée, voire les investit d'une vertu réparatrice. Ainsi, se trouve privilégié un ordre global du monde reconstruit sur une stabilité reconfigurée par ces configurations renouvelées. François Prost élargit la réflexion aux poèmes ovidiens de l'exil, *Tristes* et *Pontiques*, pour montrer à quel point la tension entre le fixe et le transitoire, le permanent et l'éphémère structurent la pensée qui s'y trouve développée, ainsi que la poétique mise à l'œuvre pour l'exprimer : non sans paradoxe, le transitoire ordinairement affecté à l'exil est devenu pérenne, tandis que toutes les valeurs dont on pouvait espérer la durée, telle l'amitié, apparaissent éphémères. Seuls les sentiments du poète demeurent inaltérés, souffrance et rancœur, la poésie acquérant alors la vertu, sinon réparatrice, du moins consolatoire dans la mesure où elle seule possède cette suprématie absolue, assez semblable, de fait, à celle revendiquée

par l'empereur. L'étude d'Hélène Vial, qui clôt l'ouvrage, explore le *Contre Ibis* d'Ovide au prisme de la temporalité, montrant que l'éphémère et l'éternel s'y rencontrent d'une manière particulièrement singulière : on y voit mis en œuvre un traitement du temps qui fait de ce poème un récit de métamorphose, au même titre que ceux qui constituent la trame des *Métamorphoses*, et une méditation en action sur la capacité de la poésie à fabriquer de l'éternel à partir de l'éphémère.



PREMIÈRE PARTIE

**Conflit des temporalités  
autour du Prince et de la cité**



## LA FIN DE L'HISTOIRE OU UNE HISTOIRE SANS FIN : OVIDE ET LA MYSTIFICATION AUGUSTÉENNE

Gilles Sauron

Je voudrais proposer quelques réflexions sur la position, me semble-t-il, radicale qu'Ovide a adoptée vis-à-vis des entreprises idéologiques du pouvoir augustéen, sujet vaste et complexe, dont je n'envisagerai aujourd'hui qu'un aspect, mais essentiel, en focalisant l'attention sur le thème de la conception et de l'utilisation de l'histoire. Je m'inscris d'emblée dans la vision exposée voici trente-sept ans par Sven Lundström, dans un ouvrage très clair, très concis, d'une impeccable méthode, intitulé *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*<sup>1</sup>. Impeccable méthode, ai-je dit, consistant à suivre chacun des dieux cités dans les *Métamorphoses*, au fil des épisodes où il entre en scène, et à broser ainsi au cas par cas une sorte de portrait biographique, ce qui conduit à la conclusion irrésistible qu'Ovide fait de la plupart des Olympiens, à l'exception notable des divinités féminines de lointaine ascendance gréco-orientale, des personnages de comédie, aussi odieux que ridicules, sans épargner le dieu favori du régime augustéen, Apollon lui-même, dont la mystification augustéenne avait fait le protecteur, voire le père de l'empereur, le vainqueur d'Actium, l'archégète du retour de l'âge d'or<sup>2</sup>. Impitoyable à l'égard de Niobé (*Mét.*, 6, 146-312), dont il massacre les enfants avec sa sœur, un épisode qui était représenté en bas relief d'ivoire sur une porte du temple d'Apollon Palatin (Properce, *Él.*, 2, 31, 14 : *altera maerebat funera Tantalidos*, « l'autre déplorait la mort des Tantalides<sup>3</sup> »), comme à l'égard de Marsyas (*Mét.*, 6, 382-400), dont la fin tragique était peut-être représentée sur la cithare du dieu dans le même temple<sup>4</sup>, Apollon est surtout montré dans des situations ridicules : quand Chiron le prie de sauver

1 Sven Lundström (alors professeur de philologie classique à l'université d'Uppsala), *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1980.

2 Gilles Sauron, « Mythe et pouvoir : la mystification augustéenne », dans *Auguste*, cat. expo., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 32-33.

3 Traduction personnelle.

4 Alfonso Bartoli, « Apollo e Marsia sul Palatino », *Bollettino d'Arte*, XXXVIII, 1953, p. 1-8. Un indice allant dans ce sens est la représentation du supplice de Marsyas sur l'autel « d'Apollon » du théâtre augustéen d'Arles : Gilles Sauron, « Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles », dans Roland Étienne et Maris-Thérèse Le Dinahet (dir.), *L'Espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité*, Paris, De Boccard, 1991, p. 205-216.

Ocyrhoë, il est en Élide, distrait par ses amours avec les bergers même de la garde de ses génisses (*ibid.*, 2, 676-679), pour sauver Orphée, il arrive trop tard (*ibid.*, 11, 58 : « Enfin Phoebus se manifeste », *Tandem Phoebus adest*), sa prêtresse Cassandre, de son côté, « tendait vainement ses mains vers le ciel » (*ibid.*, 13, 411 : *non profecturas tendebat ad aethera palmas*), et quand, ému par la prière d'Ilioneus, le dernier fils de Niobé, la seule chose qu'il peut faire est de ne lui infliger qu'« un minimum de blessure » (*uulnus minimum*), ce qui n'empêche pas sa jeune et innocente victime de mourir avec une flèche qui ne s'enfonce pas profondément dans son cœur (*ibid.*, 6, 264-266). En somme, les dieux des *Métamorphoses* d'Ovide relèvent de la catégorie de dieux que le pontifex maximus Q. Mucius Scaevola, qui finit assassiné dans la curie par un des chefs *populares* en 82 avant J.-C., attribuait aux poètes, et qu'il qualifiait de « sans aucune valeur, car <la poésie> comporte nombre de fictions indignes des dieux » (d'après saint Augustin, *Ciu. Dei*, 4, 27 [179] : *primum genus nugatorium dicit esse, quod multa de diis fingantur indigna*), et on pense surtout au « genre mythique de théologie » (*genus mythicon theologiae*) tel que Varron l'avait défini dans les *Antiquités divines*, et qui, selon lui, s'appliquait « au théâtre » (*ad theatrum*<sup>5</sup>).

Mais qu'en est-il de l'histoire ? Le point de départ de cette réflexion est le célèbre discours de Pythagore, qui occupe un peu plus de quatre cents vers du 15<sup>e</sup> livre des *Métamorphoses*. Je ne m'occuperai pas ici de la *uexata quaestio* du pythagorisme d'Ovide, souvent contesté<sup>6</sup>, mais de certains aspects du discours, qui me semblent présenter de l'histoire des hommes une vision en opposition explicite avec celle du pouvoir augustéen. On sait que le Pythagore d'Ovide y décrit le monde comme une totalité soumise à une transformation permanente, où « tout change, rien ne périt », et où « le souffle vital circule, il va de ci de là et il prend possession à son gré des créatures les plus différentes » (Ovide, *Mét.*, 15, 165-166 : *Omnia mutantur, nihil interit; errat et illinc / huc uenit*,

5 Pierre Boyancé, « Sur la théologie de Varron », *Revue des études anciennes*, 1955, LVII, p. 57-84 ; Jean Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958 ; Burkhard Cardauns, *Varros Logistoricus über die Götterverehrung (Curio de cultu deorum)*, Würzburg, F. Steiner, 1960.

6 Résumé des débats par Alessandro Barchiesi, dans Alessandro Barchiesi et Gianpiero Rosati, *Ovidio, Metamorfosi, Vol. I, Libri I-II*, Milano, Mondadori, 2005, p. xx. La tendance générale de la critique est plutôt dominée par le scepticisme, l'idée que le discours de Pythagore serait une construction littéraire inspirée par la poésie didactique de tradition hellénistique : Aldo Setaioli, « L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi* », dans Werner Schubert (dir.), *Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für M. von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, Peter Lang, 1999, t. 1, p. 487-514. Mais on devrait aussi verser au débat la 15<sup>e</sup> Héroïde, que j'ai interprétée comme une protestation à l'égard de l'utilisation partisane du pythagorisme en faveur d'Auguste : *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, École française de Rome, 1994, p. 611-621.

*hinc illuc et quoslibet occupat artus / spiritus [...]*). Les cités elles-mêmes sont soumises à cette loi inévitable du changement, et « c'est ainsi que tout change sous nos yeux, ainsi que nous voyons des nations conquérir la puissance et d'autres s'écrouler » (*ibid.*, 421-423 : *Sic tempora uerti / cernimus atque illas assumere robora gentes, / concidere has*). Et, après avoir décrit la ruine de Troie, de Mycènes, de Sparte, de Thèbes, d'Athènes, le Pythagore d'Ovide reprend les accents prophétiques du Jupiter du premier livre de l'*Énéide* pour parler de la puissance annoncée de Rome (Virgile, *Én.*, 1, 276-279 : « Romulus prendra en charge la nation et fondera les murailles de Mars : de son nom il nommera les Romains. À ceux-là ni bornes dans l'espace ni durée définie je ne fixe : je leur ai donné un empire sans fin », *Romulus excipiet gentem et Mauortia condet / moenia Romanosque suo de nomine dicet. / His ego nec metas rerum nec tempora pono : imperium sine fine dedi*<sup>7</sup>), appelée, selon le Pythagore d'Ovide qui cite d'antiques prophéties, à devenir un jour « la capitale d'un empire immense » (*Mét.*, 15, 434-435 : *et olim / immensi caput orbis erit*). À la fin de son long discours le Pythagore ovidien rapporte la substance d'un oracle d'Hélénus adressé à Énée, prédisant l'immense pouvoir d'Auguste, ainsi que l'apothéose de ce dernier (*ibid.*, 447-449 : *Sed dominam rerum de sanguine natus Iuli / efficiet ; quo cum tellus erit usa, fruentur / aetheriae sedes caelumque erit exitus illi*). On s'est évidemment demandé si, dans l'esprit d'Ovide, Rome ne constituait pas un cas à part, unique dans l'histoire, de cité promise à un pouvoir sans limite de temps et d'espace, mais évidemment, comme la prophétie de Pythagore vient immédiatement après l'énoncé de la ruine de toutes les puissances du passé, elle est mise en perspective avec tout le discours, dont elle constitue la conclusion, ce qui veut dire que Rome est promise aux mêmes avatars que toutes les parties de l'univers. Comme l'a écrit Janine Andrae, « Rome aussi ne peut pas échapper à la loi éternelle du changement<sup>8</sup>. » J'ajoute que le thème de l'inévitable décadence des puissances terrestres avait fait l'objet d'un texte très célèbre dû à Démétrios de Phalère, qualifié par Diogène Laërte de philosophe le plus prolifique et aux intérêts les plus variés parmi les aristotéliens de son temps, ce qui le situe évidemment en-dehors de la mouvance pythagoricienne (Diogène Laërte, *Vies et doctrines*, 5, 5 [80] : Πλήθει δὲ βιβλίων καὶ ἀριθμῷ στίχων σχεδὸν ἅπαντας παρελήλακε τοὺς καθ' αὐτὸν περιπατητικούς<sup>9</sup>). Dans son traité *Sur la Fortune* (Περὶ Τυχῆς), l'illustre philosophe athénien prenait comme exemple des revirements inattendus de la Fortune la récente soumission de la Perse au pouvoir de la Macédoine, en un passage qui a été cité

7 J'emprunte la traduction à J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1977, p. 15-16.

8 Janine Andrae, *Vom Kosmos zum Chaos. Ovids Metamorphosen une Vergils Aeneis*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2003, p. 106.

9 Sur les rapports entre Démétrios de Phalère et Théophraste, voir aussi : Strabon, 9, 20 (397).

*in extenso* par Polybe au II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (*Histoires*, 29, 21) et par Diodore au siècle suivant (*Bibliothèque historique*, 31, 10) :

32

Si vous considérez, non pas un temps infini ni une longue suite de générations, mais uniquement les cinquante dernières années, vous constaterez que la Fortune agit bien rudement. Pensez-vous que si un dieu avait annoncé ce qui allait arriver, soit aux Perses et à leur roi, soit aux Macédoniens et à leur roi, qu'ils auraient pu croire qu'à l'époque où nous sommes, la nation perse, à laquelle presque toute la terre était soumise, aurait perdu jusqu'à son nom et que les Macédoniens, dont le nom même était resté jusque-là ignoré de la plupart, seraient devenus les maîtres du monde ? Et pourtant, la Fortune, qui se tient libre de tout engagement vis-à-vis de nous dans notre vie, qui déjoue toutes nos prévisions en innovant sans cesse, qui se plaît à manifester sa puissance par les coups les plus imprévus, a voulu aujourd'hui encore, à ce que je crois, faire savoir à tous les hommes qu'en livrant aux Macédoniens les richesses des Perses, elle ne leur en a, à eux aussi, concédé la jouissance que jusqu'au jour où il lui plairait d'en user autrement avec eux<sup>10</sup>.

Ce texte a joui d'une grande célébrité dans l'Antiquité, surtout à partir de la défaite du dernier roi de Macédoine, Persée, vaincu par Paul Émile à Pydna, et c'est à l'occasion du récit de ce retournement spectaculaire de l'histoire que Polybe le cite en attribuant avec admiration à son auteur un don prophétique. Et ce passage m'a paru illustré par une fresque de la villa « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale, peinte vers 50 avant J.-C. à l'intérieur d'une somptueuse villa du territoire de Pompéi<sup>11</sup>. La vision proposée par le Pythagore d'Ovide s'opposait évidemment radicalement à celle du pouvoir augustéen, qui promouvait l'idée qu'avec la victoire d'Actium s'achevait l'histoire de la pacification du monde par l'action continue des Romains et que s'inaugurait, à l'échelle du cosmos, une renaissance, faite de paix, de prospérité et de justice. Le Virgile de la 4<sup>e</sup> églogue, citant une prophétie de la Sibylle de Cumès, célébrait en 40 avant J.-C. le retour de l'âge d'or avec la royauté céleste d'Apollon. L'*Énéide* de Virgile intégrera à cette vision la victoire d'Actium et le rôle de délégué terrestre d'Apollon joué par Auguste. Virgile multiplie les annonces prophétiques dans ce sens, du discours que Jupiter adresse à Vénus au livre 1 à la description, au livre 8, du bouclier circulaire décoré par Vulcain pour Énée à la demande de Vénus, en passant par la vision d'Énée aux Enfers au livre 6. Pour Virgile, Auguste accomplit le plan divin décidé aux origines de l'histoire, consistant en une pacification générale

<sup>10</sup> Je cite ici la traduction du passage de Polybe par Denis Roussel, *Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1049.

<sup>11</sup> Gilles Sauron, *La Peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris, Picard, 2007, p. 67-97 et fig. 34.

par les générations successives des Romains et débouchant, à partir de la bataille d'Actium où serait intervenu directement Apollon, sur le retour de l'âge d'or sous l'égide céleste d'Apollon et terrestre de la puissance romaine incarnée par Auguste. Les *Fastes Capitolins*, originellement affichés dans le décor permanent de l'arc dédié par Auguste sur le Forum pour célébrer la restitution des enseignes romaines par les Parthes en 20 avant J.-C.<sup>12</sup>, déroulent la liste chronologique des triomphateurs romains depuis Romulus ainsi que celle des consuls, sans doute aussi pour signifier que la mission de Rome fixée par les destins, selon la prophétie du Jupiter virgilien à Vénus au premier livre de l'*Énéide*, est de pacifier le monde, mission désormais en cours d'achèvement. Les décors augustéens exprimaient la même idée, où l'opposition entre deux conceptions de l'histoire, l'idée augustéenne d'une clôture de l'histoire et l'idée ovidienne d'une histoire sans cesse recommencée, est tranchée en faveur de la première et au détriment de la seconde.

Je songe ici surtout à ce qu'exprimait la double révolution, architecturale et dramaturgique, que le pouvoir augustéen a fait subir au théâtre. On sait que le front de scène augustéen a introduit une rupture dans l'histoire de l'architecture théâtrale, ou plus exactement, a ouvert une longue parenthèse dans cette histoire, dans la mesure où, loin d'offrir aux spectateurs un décor s'accordant plus ou moins aux spectacles qui se donnaient devant lui, il introduisait à l'inverse un contraste entre la représentation scénique et son décor. Je rappelle que la conception héritée par les Romains du monde grec<sup>13</sup>, consistait à adapter les décors de scènes aux genres dramatiques, et, dans les théâtres du monde hellénistique, le *proskenion* servait de présentoir aux scénographies alternativement tragiques, comiques et satyriques, dont Vitruve nous a rapporté les contenus respectifs : palais royaux et sanctuaires pour les tragédies, décor urbain contemporain pour les comédies et décor campagnard traité en jardin pour les drames satyriques (Vitruve, *De architectura*, 5, 6, 9). En rupture complète avec cette tradition remontant au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C., avec l'invention de la scénographie par le peintre Agatharchos pour le compte d'Eschyle (Vitruve, *De architectura*, 7, *praef.* 11 : *Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylus docente tragoediam, [ad] scaenam fecit et de ea commentarium*

12 En dernier lieu : Elisabeth Nedergaard, « Facts and Fiction about the Fasti Capitolini », *Analecta Romana Instituti Danici*, 27, 2001, p. 107-127, et « Reconstructing the Fasti Capitolini », *AnalRom*, 30, 2004, p. 83-99 ; Philipp Baas, « Fasti Capitolini, Parther- und Actiumbogen – Monumente augusteischer Siegespropaganda », *BaBesch*, 90, 2015, p. 109-124.

13 Vitruve décrit les scénographies grecques dans le passage consacré au *theatrum latinum*, comme le souligne Jean-Charles Moretti, « Formes et destinations du *proskenion* dans les théâtres hellénistiques de Grèce », dans *Pallas*, 47, « De la scène aux gradins », dir. Brigitte Le Guen, 1997, p. 13-39, en part. p. 24. La première mention de la mise en œuvre de scénographies sur la scène romaine remonte à l'édilité de C. Claudius Pulcher en 99 avant J.-C. (Pline, *NH*, 35, 23 ; Valère Maxime, 2, 4, 6).

*reliquit*), à moins que l'initiative n'en revînt à Sophocle (Aristote, *Poétique*, 1449a), où la permutation des décors évoquait, avec la scène tragique, l'âge des héros, la scène comique, l'âge de fer, et la scène satyrique, l'univers rustique se tenant à l'écart des convulsions de l'histoire, Auguste a entrepris de diffuser un nouveau modèle de *scaena*, entièrement architecturée avec un décor permanent et définitif.

34

Or cette révolution dans la conception du front de scène s'accordait à une nouvelle forme de jeu dramatique. Le pantomime Pylade, un affranchi d'Auguste d'origine cilicienne, fit en effet irruption sur la scène romaine en 22 avant J.-C. à la fois comme le praticien et le théoricien d'un nouveau genre scénique, la « danse italique », qui consistait à associer à la musique bruyante des *auloi* et des syrinx accompagnant les chants du chœur le jeu d'un acteur muet, qui pratiquait toutes les anciennes formes de danses correspondant aux trois genres théâtraux (Macrobe, *Sat.*, 2, 7, 18 ; Athénée, *Deipnosophistes*, 1, 37 ; saint Jérôme, *Commentaire à la Chronique d'Eusèbe*, année XXII). Dans son traité *Sur la danse* (*De salt.*), dont il m'a paru possible de retrouver quelques échos dans le traité homonyme parvenu à nous sous le nom de Lucien<sup>14</sup>, Pylade assignait aux pantomimes un répertoire allant « du chaos et de la première naissance du monde jusqu'à l'histoire de Cléopâtre, reine d'Égypte » (d'après Lucien, *De salt.*, 37 : ἀπὸ γὰρ χάους εὐθύς καὶ τῆς πρώτης τοῦ κόσμου γενέσεως ἀρξάμενον χρῆ ἀυτὸν ἅπαντα εἰδέναι ἄχρι τῶν κατὰ τὴν Κλεοπάτραν τὴν Αἰγυπτίαν). Qu'il s'agisse bien ici d'une citation ou d'une transposition d'un passage du traité de Pylade m'a semblé garanti par le fait que le traité parvenu sous le nom de Lucien affirme que « la danse n'a acquis une grande beauté qu'à l'époque d'Auguste » (*ibid.*, 34 : οὐ πάλαι ἀρξαμένη ἔς τοσοῦτο κάλλος ἐπιδιδόναι, ἀλλὰ κατὰ τὸν Σεβαστὸν μάλιστα), et qu'« anciennement, c'étaient les mêmes acteurs qui chantaient et dansaient ; mais comme l'essoufflement des danseurs les gênait, on trouva qu'il valait mieux les faire accompagner par des musiciens » (*ibid.*, 30 : πάλαι μὲν γὰρ αὐτοὶ καὶ ἦδον καὶ ὠρχοῦντο: εἴτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἄσθμα τὴν ὥδην ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπάδειν), ce qui correspond textuellement à la notice de saint Jérôme consacrée à Pylade dans la *Chronique* d'Eusèbe (*Anno XXII Pylades Cilix pantomimus, cum ueteres ipsi canerent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit*). Ainsi, le pantomime augustéen devait figurer par le jeu muet de sa danse toute l'histoire du monde jusqu'à la conclusion de l'âge de fer selon les conceptions officielles, et ce jeu se déployait devant un « front de scène » d'un genre nouveau, au décor hiérarchisé et immuable, qui représentait le cosmos réconcilié du nouvel âge d'or dont le pouvoir augustéen

14 Gilles Sauron, *Quis deum?*, *op. cit.*, p. 555-565.

fixait le retour à partir d'Actium<sup>15</sup>. Loin d'accorder, comme dans la période précédente, le décor des pièces (comique, tragique, satyrique) au genre de ces dernières, le théâtre augustéen établissait un contraste entre, d'une part, les gesticulations pathétiques du pantomime, symbole incarné des malheurs du passé, jusqu'au retour de l'âge d'or à partir de la victoire d'Actium et du suicide de la dernière reine d'Égypte, et, d'autre part, la grandiose architecture d'un front de scène qui symbolisait le monde réconcilié, hiérarchisé et stable du nouvel âge d'or. Je ne reviens pas ici en détail sur les réflexions que m'a inspirées le front de scène d'Orange, dont la datation augustéenne est établie depuis les travaux de Wolf Dieter Heilmeyer sur les chapiteaux et d'Henner von Hesberg sur les corniches<sup>16</sup>, et qui présente l'exemple le mieux conservé d'un type de front de scène diffusé à l'époque en Italie et dans toutes les provinces occidentales de l'Empire. Il présente les trois portes dont parle Vitruve, mais la porte centrale, que l'on disait royale (*ualua regia*), est percée dans un monument orné d'une double ordonnance superposée et que l'on désignait comme un palais royal (*regia [s.e. domus]*), et cette *regia* est curieusement disposée au fond d'une gigantesque abside, qui confère à ce mur beaucoup de son aspect spectaculaire. On est ici en présence d'un aménagement typiquement augustéen, qu'il serait sans doute très insuffisant de considérer d'un simple point de vue esthétique à la manière de Catherine Courtois dans sa synthèse sur les bâtiments de scène d'Italie et de Sicile<sup>17</sup>, car, dans le cadre de l'idéologie fondatrice du pouvoir augustéen, qui célébrait le retour de l'âge d'or comme le résultat du double avènement de la royauté céleste de l'Apollon solaire et de la prééminence terrestre d'Auguste, cet étonnant assemblage d'architectures exprimait la réconciliation du ciel et de la terre et des deux pouvoirs qui se répartissaient le monde, mais dont celui d'Auguste n'était célébré que comme l'émanation de celui d'Apollon<sup>18</sup>. La grande exèdre introduisait en effet le thème de la concavité qui bénéficiait de l'irrésistible puissance de la poésie d'Ennius, dont l'insistance à évoquer la sphère cosmique dans ses pièces de théâtre était devenue proverbiale (Cicéron, *De oratore*, 3, 162 : « Ennius a beau avoir mis à la scène,

15 *Ibid.*, p. 541-553.

16 Wolf Dieter Heilmeyer, *Korinthische Normalkapitelle*, Heidelberg, Kerle, 1970, p. 113-114 ; Henner von Hesberg, *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein, von Zabern, 1980, p. 191, n. 985 ; Pierre Gros, « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne », dans *L'Urbs, espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1987, p. 337.

17 Catherine Courtois, *Le Bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique*, Providence (Rhode Island)/Louvain-la-Neuve, Brown University, Département d'archéologie et d'histoire de l'art, 1988, p. 194 : « Ainsi, la façade de la scène offrait-elle l'un des meilleurs prétextes pour développer le décor et surtout le relief, et c'est sans doute pour cette raison qu'à partir d'Auguste, les façades de scène à exèdres se multiplient au détriment de la façade rectiligne, trop plate pour les goûts déjà "baroques" des Romains ».

18 Gilles Sauron, *Quis deum?*, *op. cit.*, p. 536-565.

selon l'expression courante, le mot sphère... », *Quamuis sphaeram in scaenam, ut dicitur, attulerit Ennius...*), et, parmi les expressions qu'il employait, celle des « immenses arcades du ciel » (*caeli ingentes fornices*) était connue de tous à l'époque qui nous intéresse : à l'appui d'une étymologie faisant dériver *caelus* (le ciel) de *cauum* (le creux), Varron l'avait citée dans son traité sur la langue latine (Varron, *De lingua latina*, 5, 19), et Cicéron l'avait critiquée dans ses dialogues sur l'orateur (Cicéron, *De oratore*, 3, 162). Dans sa pièce *Andromaque*, Ennius parlait des « creux du ciel » (*caua caeli*) au cours d'un dialogue entre l'héroïne et la Nuit (Ennius, *Trag.*, 96-97 Jocelyn : « Toi, qui de ton char constellé, parcours la concavité du ciel », *quae caua caeli / Signitenentibus conficis bigis*). Les métaphores d'Ennius ont été relayées à la fin de la République par la fameuse locution des *cauernae caeli* (« cavernes du ciel ») que l'on trouve dans les *Satires Ménippées* de Varron (fr. 270 Bücheler = 275 Cèbe), et qui apparaît deux fois chez Cicéron, aussi bien dans sa traduction des *Phénomènes* d'Aratos (*Aratea*, 478 = fr. XXXIII, 252) que dans son poème *Sur son consulat* (2, 5), et encore à trois reprises dans le poème de Lucrèce (*De rerum natura*, 4, 171 et 391 ; 6, 252). Ce dont témoignent ces métaphores répétées avec insistance d'un auteur à l'autre au cours des deux derniers siècles de la République, c'est d'un imaginaire romain qui établissait un lien privilégié entre le thème de la concavité, sous toutes ses apparences, et l'évocation du ciel. Parmi les étapes dans l'histoire de l'architecture théâtrale qui ont pu marquer la réflexion augustéenne, il faut sans doute insister sur le front de scène provisoire que M. Aemilius Scaurus construisit en 58 avant J.-C. comme édile curule, et dont le souvenir marqua durablement la conscience romaine, encore un siècle après son démontage, puisque Pline l'Ancien revient à plusieurs reprises sur les détails de son aménagement. Bruno Poulle a judicieusement fait observer que le nombre de 360 que mentionne Pline n'est sans doute pas dû à une erreur de la transmission manuscrite, mais devait faire allusion au « nombre de degrés de la sphère et, selon l'approximation courante, les jours de l'année ». Et il ajoute : « En réalité, cependant, il convient de diviser ce chiffre par trois, puisqu'il y avait trois étages ; sur chaque étage, 120 colonnes développaient les côtés d'un trigone, comme si le théâtre était l'image de trois sphères concentriques : le mur de scène montrait les projections de trois arcs ». « Or, poursuit Poulle, ces colonnes étaient de trois matières différentes ; en bas, elles étaient en marbre ; au milieu, en pâte de verre ; en-haut, en bois doré. Il transparait là une allusion astronomique qui permet de préciser le sens général donné à l'ensemble : les trois niveaux du cosmos étaient symbolisés chacun par une matière, la terre par le marbre, l'air par la pâte de verre, et l'éther par la dorure, correspondant

chacun à une sphère<sup>19</sup> ». J'ajoute que la tripartition des ordonnances superposées que l'on retrouve aux ailes du front de scène augustéen, comme à Orange, et auquel s'applique la distinction entre *ima* (« niveau inférieur »), *media* (« niveau du milieu ») et *summa pars scaenae* (« niveau le plus haut ») mentionnée par Pline à propos de la scène de Scaurus (Pline, *NH*, 36, 114 : *Ima pars [scenae] a marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis*, « l'étage inférieur de la scène était en marbre, celui du milieu en verre, genre de luxe inédit dont il n'y a plus eu d'exemple, le plus élevé en bois doré<sup>20</sup> »), formait comme une projection dans l'ordre cosmique de la tripartition de la *cauea*, divisée en *ima*, *media* et *summa cauea*, et qui reflétait la stricte hiérarchie de la société romaine, renforcée dans les théâtres par la « loi julienne sur le théâtre<sup>21</sup> », *lex Iulia theatralis* mentionnée en particulier par Suétone<sup>22</sup> et Pline<sup>23</sup>. Le théâtre augustéen, avec son architecture et sa dramaturgie révolutionnaires et solidaires, c'était la mise en formes visibles du sens de l'histoire, ou plutôt de la fin de l'histoire. Avec le mutisme d'un acteur unique qui ne s'exprimait qu'avec son corps, et, surtout, nous dit-on, avec ses mains (Lucien, *De salt.*, 63, 65 et 69), on atteignait ici le sommet d'une pédagogie exercée par les symboles : le public, quelles que fussent les appartenances linguistiques des gens qui le composaient, hiérarchiquement distribué des sièges de l'*orchestra* aux derniers gradins de la *summa cauea*, était invité à se regarder dans le spectacle comme dans un miroir, à compatir aux malheurs interprétés par le pantomime muet, mais dans le même temps, par la vision de l'architecture de la scène conçue comme une image d'un monde

19 Bruno Poulle, « Le théâtre de Marcellus et la sphère », *Mélanges de l'école française de Rome – Antiquité*, 111, 1999, p. 257-272, en part. p. 264-265.

20 Je traduis.

21 Sur cette loi, voir Elizabeth Rawson, « *Discrimina Ordinum: The Lex Julia Theatralis* », *Papers of the British School at Rome*, 55, 1987, p. 83-114.

22 Suétone, *Diu. Aug.*, 44, 1-2 : *Facto igitur decreto patrum ut, quotiens quid spectaculi usquam publice ederetur, primus subselliorum ordo uacaret senatoribus, Romae legatos liberarum sociarumque gentium uetuit in orchestra sedere, cum quosdam etiam libertini generis mitti deprendisset. Militem secreuit a populo, maritis e plebe proprios ordines assignauit, praetextatis cuneum suum, et proximum paedagogis, sanxitque ne quis pullatorum media cauea sederet, feminis ne gladiatores quidem, quos promiscue spectari sollemne olim erat, nisi ex superiore loco spectare concessit.* « Il fit donc décréter par le sénat, que, pour tout spectacle public donné en quelque lieu que ce fût, le premier rang de banquettes devait être réservé aux sénateurs, et défendit qu'à Rome les ambassadeurs des nations libres ou alliées prissent place dans l'orchestre, parce qu'il s'était aperçu que leurs délégations comprenaient même des affranchis. Il sépara les soldats du peuple. Il assigna aux plébéiens mariés des gradins spéciaux, aux jeunes gens vêtus de la prétexte, un secteur particulier, et celui d'à côté, à leurs précepteurs; il interdit les places du milieu à tout spectateur vêtu de sombre. Quant aux femmes, il ne leur permit pas de se placer, même pour les combats de gladiateurs, qu'un usage établi autorisait à suivre pêle-mêle avec les hommes, que sur les gradins supérieurs et toutes seules. » (Trad. Henri Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1931.)

23 Pline, *NH*, 33, 9.

désormais stable, hiérarchisé et réconcilié autour du pouvoir de l'empereur, à puiser une inébranlable confiance dans les temps nouveaux, façonnés par la matrice idéologique du retour de l'âge d'or.

38

Le projet des *Métamorphoses* d'Ovide apparaît comme une antithèse concertée de celui du pouvoir augustéen associé pour l'occasion à l'activité pratique et théorique de Pylade. Par le déploiement chronologique du poème d'abord, qui est dilaté à la dimension de l'histoire cosmique, « à partir de l'origine du monde », *ab origine mundi* chez Ovide (*Mét.*, 1, 3), ἀπὸ καὶ τῆς πρώτης τοῦ κόσμου γενέσεως chez Pylade (*apud* Lucien, *De salt.*, 37), à partir du chaos (Ovide, *Mét.*, 1, 7 : *quem dixero chaos*; Pylade *ap.* Lucien, *De salt.*, 37 : ἀπὸ γὰρ χάους εὐθὺς), mais, au lieu de finir, comme Pylade, avec « les événements concernant Cléopâtre, reine d'Égypte » (Pylade *ap.* Lucien, *De salt.*, 37 : ἄχρι τῶν κατὰ τὴν Κλεοπάτραν τὴν Αἰγυπτίαν), c'est-à-dire jusqu'à la fin de l'âge de fer selon l'écriture augustéenne de la fin de l'histoire, Ovide conclut son poème par l'apothéose de César, c'est-à-dire un peu avant, puis par la prédiction pour un avenir indéterminé de celle d'Auguste, c'est-à-dire un peu après, sous la forme d'une prédiction adressée par Hélénus à Énée (*Mét.*, 15, 448-449), puis par Jupiter à Vénus (*ibid.*, 869-870). Ainsi, Ovide finit ses *Métamorphoses* comme Virgile avait inauguré son *Énéide*, par une prédiction de l'histoire de Rome formulée par Jupiter à l'intention de Vénus. Dans la bouche du Jupiter d'Ovide l'époque triumvirale est évoquée en quelques vers, avec la guerre de Modène, la bataille de Philippes, l'écrasement en Sicile de Sextus Pompée, la victoire sur Cléopâtre (Ovide, *Mét.*, 15, 822-828), mais les adversaires du futur Auguste ne sont jamais nommés, Sextus Pompée étant simplement « un grand nom » (*ibid.*, 825 : *et magnum Siculis nomen superabitur undis*) et Cléopâtre « l'épouse égyptienne d'un chef romain » (*ibid.*, 826 : *Romanique ducis coniunx Aegyptia taedae*). Le Jupiter de la fin du 15<sup>e</sup> livre des *Métamorphoses* d'Ovide multiplie les flagorneries à l'égard d'Auguste, avec le thème au plus haut point banal de la compétition entre la réputation de deux personnages, en l'occurrence celle de César et celle de son fils adoptif Auguste, évidemment à l'avantage de celui-ci sur celui-là.

Je voudrais insister sur le fait qu'Ovide a exercé sa verve à l'encontre des décors romains que le régime augustéen avait mis en place pour célébrer cette fin de l'histoire, désormais immobilisée dans les bienfaits des premiers temps du retour de l'âge d'or. Sa réaction est parfois violente, comme lorsque, célébrant la disparition de Tibulle, il imagine que le bûcher du poète a mis le feu aux temples d'or de la Rome d'Auguste (Ovide, *Am.*, 3, 9, 41-44 : « Ainsi, toi, poète sacré, les flammes du bûcher auraient pu te consumer et elles n'ont pas craint de se repaître de ton cœur ? Elles auraient pu dévorer les temples d'or des dieux saints, puisqu'elles n'ont pas hésité devant un tel crime », *Tene, sacer uates*,

*flammae rapuere rogales / pectoribus pasci nec timuere tuis? / Aurea sanctorum potuissent templa deorum / urere, quae tantum sustinuerunt nefas*). Nous savons, depuis les travaux de Stephan Zink et de Heinrich Piening que la formule *aurea templa* n'était pas purement littéraire, mais correspondait à la réalité de dorures appliquées aux chapiteaux et aux corniches de ces nouveaux temples en marbre de Rome construits par le régime augustéen, à commencer par celui d'Apollon Palatin<sup>24</sup>. Ovide opposait à tous ces sanctuaires, construits ou reconstruits par le nouveau régime, le temple de Vénus Érycine, l'Aphrodite gréco-sémitique de Sicile, domiciliée à Rome *extra portam Collinam*. Seule, écrit-il, Vénus Érycine a pleuré la mort du poète (*ibid.*, 45-46 : « Elle détourna ses regards, la déesse qui occupe la citadelle d'Éryx ; certains disent même qu'elle ne put retenir ses larmes », *Auertit uultus, Erycis quae possidet arces ; / sunt quoque qui lacrimas continuisse negant*). Ovide est parfois plaisant, comme dans l'*Art d'aimer*, où il invite ses jeunes lecteurs à aller trouver des compagnes dans tous les portiques entourant les nouveaux sanctuaires de Rome, comme au forum de César ou au sanctuaire d'Apollon Palatin. Au nouveau forum, que César avait conçu notamment pour l'exaltation de sa filiation vénusienne en installant sa propre statue équestre en face du temple de Vénus *Genetrix*, dont de plus le podium était complété par une tribune permanente destinée à l'exercice de la justice, Ovide observe que « souvent un jurisconsulte devient l'esclave de l'Amour » (*ibid.*, I, 83 : *Illo saepe loco capitur consultus Amori*), et que « de son temple, tout voisin, Vénus rit de lui : tout à l'heure, il était patron [avocat] ; maintenant, il désire être client » (*ibid.*, 87-88 : *Hunc Venus e templis, quae sunt confinia, ridet ; / qui modo patronus, nunc cupit esse cliens*<sup>25</sup>). Mais il engage même ses disciples à chercher des compagnes dans les portiques construits ou reconstruits par Auguste, ainsi dans le portique d'Octavie au sud du Champ de Mars ou encore dans celui de Livie au cœur du quartier de la Subure sur l'Esquilin (*ibid.*, I, 69-72), en feignant d'oublier qu'ils constituaient des enceintes sacrées, dans le premier cas des temples de Jupiter Stator et de Junon Regina, dans le second d'un autel de la Concorde, et qu'ils portaient le nom, l'un de la sœur d'Auguste, l'autre de son épouse. Mais il y a mieux : après avoir conté dans les *Amours* sa rencontre avec une belle en promenade dans le portique des Danaïdes qui appartenait au sanctuaire d'Apollon Palatin (*Am.*, 2, 2, 3-4), il recommande dans son *Ars amatoria* les mêmes galeries, aussi bien aux hommes (*Ars amat.*, I, 73-74) qu'aux femmes (*ibid.*, 3, 389-390), et si, dans le premier passage, il se contente de parler du portique des Danaïdes (« celui où l'on voit les petites-filles

24 Stephan Zink et Heinrich Piening, « *Haec aurea templa*: the Palatine temple of Apollo and its polychromy », *Journal of Roman Archaeology*, 22, 2009, p. 109-122.

25 Éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1924, p. 5.

de Bélus qui ont osé tramé la mort de leurs malheureux cousins, et leur père cruel debout, une épée à la main », *Quaque parare necem miseris patruelibus ausae / Belides et stricto stat ferus ense pater*), dans le second, il n'hésite pas à désigner le lieu par son nom, le sanctuaire d'Apollon Palatin, appartenant, précise-t-il sur un mode ampoulé emprunté à l'épopée, au dieu qui y était honoré comme auteur de la victoire d'Actium (« Visitez sur le Palatin le temple de Phébus couronné de lauriers [c'est lui qui coula au fond de la mer les vaisseaux de Paraetonium] », *Visite laurigero sacrata Palatia Phoebos / [ille Paraetonicas mersit in alta rates]*). L'esthétique officielle des décors augustéens est directement mise en cause, quand Ovide décrit la tapisserie de Minerve au début du VI<sup>e</sup> livre des *Métamorphoses*. L'œuvre de la déesse utilise tous les modes d'expression de l'art grec classique, les ressources des compositions symétriques (*Mét.*, 6, 72 : *Bis sex caelestes medio Ioue sedibus altis*), l'usage des emblèmes désignant les dieux aussi clairement que le feraient des inscriptions (v. 73-74 : *sua quemque deorum / inscribit facies*), l'introduction de divinités abstraites (v. 82 : *operi Victoria finis*), le tout pour célébrer la *maiestas* des dieux, et, complétant une œuvre qui se veut avant tout pédagogique et rhétorique (v. 83-84 : *ut tamen exemplis intellegat aemula laudis, / quod pretium speret pro tam furialibus ausis*), car il s'agit ici d'user de tous les moyens pour convaincre les humains de leur infériorité dans l'ordre du monde, elle distribue aux quatre angles de sa tapisserie des scènes de métamorphoses de mortels, punis pour leur *hybris*, la dernière montrant les innocentes filles de Cinyras transformées en degrés d'un temple (v. 99 : *gradus templi, natarum membra suarum*). Ovide ira jusqu'à faire de *Maiestas*, au début du 5<sup>e</sup> livre des *Fastes*, une déesse, dont il inventera la généalogie, en en faisant la fille d'*Honos* et *Reuerentia*, imaginant sa jeunesse entourée de *Pudor* et de *Metus* comme compagnons, et fera de la déesse la patronne de l'idéologie, garantissant la puissance du roi des dieux sans recourir à la violence physique (*Fastes*, 5, 46 : *et praestat sine ui sceptrata tremenda Ioui*<sup>26</sup>), et étendant son action à la terre, où elle maintient le respect à l'intérieur des familles et des sociétés (*ibid.*, 49-52 : « C'est elle qui assure aux pères et aux mères le respect pieux ; elle, qui se fait la compagne des jeunes garçons et des vierges ; elle, qui donne le prestige aux faisceaux et à l'ivoire curule ; elle, qui triomphe debout sur un char attelé de

26 Mario Labate présente une interprétation sensiblement différente de l'histoire de *Maiestas*, où il attribue la célébration de la « déesse » à un « augustéisme ovidien », « augustéisme de la paix », mais la tonalité ironique et polémique du passage me semble traduire une hostilité à l'égard des manipulations idéologiques du pouvoir augustéen et non se situer sur un terrain purement littéraire favorable à ce pouvoir, ni même à un aspect de ce pouvoir : Mario Labate, *Il Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, p. 211. Je rappelle que, pour Ovide, la *Pax Augusta*, qu'il évoque au jour anniversaire de la dédicace de son célèbre autel, est « couronnée des végétaux d'Actium » (Ovide, *Fast.*, 1, 711 : *frondibus Actiacis comptos redimita capillos*).

chevaux couronnés », *Illā patres in honore pio matresque tuetur ; / illa comes pueris uirginibusque uenit / illa datos fasces commendat, eburque curule ; / illa coronatis alta triumphat equis*<sup>27</sup>). Pour Ovide, me semble-t-il, l'esthétique de la *maiestas*, pratiquée par Minerve en communion avec les entreprises officielles du pouvoir augustéen sur le terrain idéologique, est une imposture, et tout au long des quinze livres de son poème auquel il a donné le titre significatif de *Métamorphoses*, déjà, au livre 2, Ovide s'était employé à démontrer qu'« ils ne vont pas bien ensemble et ne résident pas au même endroit, la Majesté et l'Amour » (*Mét.*, 2, 846-847 : *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*). Cette opposition introduisait un portrait de Jupiter en majesté (*ibid.*, 847-849 : lui-même, abandonnant son sceptre auguste, le père et souverain des dieux, dont la main est armée de la foudre au triple dard, qui d'un signe de tête ébranle l'univers, *sceptri grauitate relicta / ille pater rectorque deum, cui dextra trisulcis / ignibus armata est, qui nutu concutit orbem*), exactement démarqué d'un fameux passage d'Homère (*Iliade*, 1, 528 : « Il dit, et le fils de Cronos abaissant ses sombres sourcils fit un signe d'assentiment ; ses cheveux, brillants comme l'ambrosie, s'agitèrent sur la tête du roi immortel ; et il ébranla le grand Olympe », ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων : / ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο : μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον), qui aurait inspiré à Phidias la célèbre statue chrysléphantine de Zeus Olympios à Olympie (Strabon, 8, 3, 30 : Panainos lui avait demandé d'après quel modèle il comptait faire la figure de son Jupiter : « D'après le portrait qu'en a laissé Homère, répondit-il en citant ces vers du poète : Il dit, et de ses noirs sourcils Jupiter fit un signe ; ses cheveux parfumés d'ambrosie se dressèrent sur sa tête immortelle, et tout l'Olympe en tressaillit », πρὸς τὸν Πάναινον εἶπε πυνθανόμενον πρὸς τί παράδειγμα μέλλοι ποιήσειν τὴν εἰκόνα τοῦ Διός, ὅτι πρὸς τὴν Ὀμήρου δι' ἐπῶν ἐκτεθεῖσαν τούτων « ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων : / ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον »), et nous savons que Paul Émile, visitant la Grèce après la victoire de Pydna en 168 avant J.-C., aurait déclaré devant la statue de Zeus sculptée par Phidias : « Phidias a sculpté le Zeus d'Homère » (Plutarque, *Paul Émile*, 28, 2 : ἐν δ' Ὀλυμπίᾳ, τοῦτο δὴ τὸ πολυθρύλητον ἐκεῖνόν ἀναφθέγγασθαί φασιν, ὡς τὸν Ὀμήρου Δία Φειδίας ἀποπλάσσειτο). Et, en conclusion de ce portrait de Zeus en majesté, Ovide poursuivait en montrant le roi des dieux endossant le déguisement d'un taureau (*Mét.*, 2, 850-851 : « [II] revêt l'apparence d'un taureau ; mêlé au troupeau, il mugit et promène ses belles formes sur le tendre

27 Traduction de Robert Schilling dans Ovide, *Les Fastes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1990, p. 144.

gazon » : *induitur faciem tauri mixtusque iuuenis / mugit et in teneris formosus obambulat herbis*). Ovide reprend l'épisode d'Europe et de Jupiter métamorphosé en taureau, qui avait illustré le thème de la défaite de la *Maiestas* devant *Amor* au livre 2, mais cette fois-ci en tête des nombreuses représentations de métamorphoses de dieux saisis d'une passion érotique et soucieux de tromper le regard de leurs partenaires que l'asiatique Arachné fait figurer sur la tapisserie qu'elle réalise dans sa compétition avec Minerve au 6<sup>e</sup> livre des *Métamorphoses*. L'esthétique réaliste (les deux adjectifs qui la caractérisent sont *uiuus* et *uerus*) de la tapisserie fabriquée par Arachné (*Mét.*, 2, 103-128), est à l'image du monde tel qu'il est, c'est-à-dire en mutation permanente et dominé par la puissance irrésistible de l'amour, qui est capable de persuader le tout-puissant roi des dieux, situé pourtant au sommet de toutes les hiérarchies, de se transformer en taureau pour aller conter fleurette à un jeune fille sur une plage de Méditerranée. Et ce Jupiter vaincu par ses désirs, est le même qui sert de porte-voix aux doctrines officielles du régime augustéen, à la fin des quinze livres des *Métamorphoses*.

Je dirai en conclusion que, chez Ovide, s'il est vrai que tous les états sont transitoires dans le monde, il convient de célébrer les hommes et les dieux qui font triompher la vie sur la mort, tels Pygmalion qui sculpte dans l'ivoire une femme idéale, que l'on dirait vivante, et l'Aphrodite de Chypre qui donne la vie à ce chef-d'œuvre que l'art et l'amour ont contribué à réaliser. Pour Ovide, rien ne s'arrête jamais, ni le cycle des saisons, ni les péripéties de de l'histoire, car tout est soumis à la loi de la vie et de la mort. « Mais », comme l'a écrit Louis-Auguste Rogeard, dans un de ses *Propos de Labienus*, au sujet des grandes constructions d'Agrippa, « il fallait bien faire un tombeau de marbre pour ce grand peuple qui voulait mourir<sup>28</sup> ».

28 Louis-Auguste Rogeard, *Les Propos de Labienus*, Bruxelles, Chez tous les libraires, 1865, p. 6.

AUGUSTE, LES SAISONS ET LES HEURES.  
FIGURES DU TEMPS CHEZ OVIDE ET DANS L'ART AUGUSTÉEN

*Emmanuelle Rosso\**

Dans l'exploration de la conception ovidienne de l'éphémère et du transitoire, les figures allégoriques du Temps et leurs expressions plastiques constituent un chapitre important de la construction en images du mythe augustéen et de l'éternité du prince. Une série d'entités apparemment mineures, présentes à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Ovide, retient tout particulièrement l'attention car elle rencontre des échos significatifs dans l'art de la période : les allégories des Heures – *Horae* – qui secondent le Soleil en sa course journalière, acquièrent alors un nouveau statut dans l'iconographie et les modalités spécifiques du dialogue entre les images littéraires et les supports figurés frappent par leur cohérence<sup>1</sup>.

Le récit du mythe de Phaéton au début du livre 2 des *Métamorphoses* constitue un point de départ obligé pour l'étude des représentations des auxiliaires célestes du Soleil au début de l'Empire : en effet les « illustrations » fidèles des épisodes narrés par le poète sont rares, mais il existe un important réseau d'images qui ont conflué dans cette description. Avant de les analyser dans leurs singularités iconographiques, il importe de rappeler que la métamorphose ne touche pas Phaéton mais ses sœurs, les inconsolables Héliades, qui, pleurant la mort du jeune homme, sont transformées en peupliers. Néanmoins Phaéton est incontestablement la figure centrale du récit – une figure de l'instabilité, dont l'aventure permet la mise en scène d'un état transitoire, puisque le jeune héros doit réduire à une journée le parcours normalement effectué par le Soleil en une année. Alors que près de trois cent cinquante vers sont consacrés au fils du Soleil, moins de trente-cinq sont dédiés à ses sœurs : ce déséquilibre dit assez

\* Je tiens à remercier Titien Bartette et Nicolas Leys pour l'élaboration de la figure 7b, ainsi que F. R. Berno pour les conseils bibliographiques.

1 L'ouvrage de George M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1951, reste essentiel. Pour une synthèse iconographique, on se reportera au *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* : Vassiliki Machaira, s.v. « *Horai* », dans LIMC, t. V, Zürich/München, Artemis Verlag, 1990, p. 502-510. Sur les mosaïques, voir Lorenzo Abad Casal, « Iconografía de las estaciones en la musivaria romana », dans Dimas Fernández-Galiano (dir.), *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana*, Guadalajara, Gráficas Minaya, 1990, p. 11-28.

la fonction cruciale que revêt l'épisode dans l'économie du récit<sup>2</sup>. Comment ce mythe de l'échec et de l'*hybris* punie s'inscrit-il dans un contexte politique et idéologique où le nouveau maître du monde proclame le *regnum Apollinis* et le retour de l'âge d'or, qui représentait « le double avènement de la royauté céleste de l'Apollon solaire et de la prééminence terrestre d'Auguste<sup>3</sup> » ? Les échos littéraires, les manifestations figuratives et monumentales de la dévotion du *Princeps* à Apollon-*Sol*, mais aussi les éléments d'une propagande destinée à asseoir son ascendance divine sont bien connus<sup>4</sup> : Auguste, né avant le lever du soleil<sup>5</sup>, se présentait comme *Apollinis filius*, c'est-à-dire, comme Phaéton, fils du Soleil et d'une mortelle, puisqu'une tradition rapportait que sa mère Atia s'était unie au dieu ayant pris la forme d'un serpent dans le temple des *Prata Flaminia*<sup>6</sup>. Selon une interprétation largement admise, le récit ovidien visait directement l'idéologie apollinienne du *Princeps* et dénonçait plus spécifiquement les prétentions d'Auguste à une royauté céleste<sup>7</sup>. Les mots qu'Ovide met dans la bouche de Phébus se prêtent particulièrement bien à une telle lecture : *sors tua mortalis ; non est mortale quod optas* : « ta condition est mortelle, ce que tu souhaites n'est pas d'un mortel<sup>8</sup> ». La catastrophe finale et le dénouement de la folle équipée de Phaéton pourraient alors sonner comme un avertissement<sup>9</sup> : Jupiter est appelé à renverser le règne d'Apollon. La formule pourrait avoir fait écho à une propagande hostile à Octavien, dont Suétone avait gardé le souvenir : elle s'était développée autour du scandale du *dodekatheos*, un

2 Jean Rudhardt, « Le mythe de Phaéton », *Kernos*, 10, 1997, p. 83-95, ici p. 92.

3 La formule est de Gilles Sauron, « Architecture et âge d'or : le front de scène augustéen », dans Jean-Charles Moretti (dir.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Publications de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2009, p. 79-88, ici p. 81.

4 Anne Loupiac, *Virgile, Auguste et Apollon : mythes et politique à Rome. L'Arc et la lyre*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; John F. Miller, *Apollo, Augustus and the Poets*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2009.

5 Suét., *Aug.*, 5. 1.

6 Suét., *Aug.*, 94. 4 : *Augustum natum mense decimo et ob hoc Apollinis filium existimatum*. Atia était ressortie du temple avec une tache indélébile en forme de serpent. Selon Sidoine Apollinaire (*Carmina*, 2, 124-126), Auguste « se réjouissait de ce que les taches de sa mère le fissent regarder comme le rejeton de Phébus » (trad. André Loyer Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002). Voir Gilles Sauron, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, École française de Rome, 1994, p. 616.

7 *Ibid.*, p. 559-564, p. 615. Voir également Ernst Doblhofer, « Ovid — ein 'Urvater der Resistanz'? Beobachtungen zur Phaethonerzählung in den Metamorphosen, 1,747-2,400 », dans *400 Jahre Akademisches Gymnasium Graz Festschrift*, Graz, Verlag des Akademischen Gymnasiums in Graz, 1973, p. 143-154 ; Ulrich Schmitzer, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart, Teubner, 1990, p. 89-107.

8 *Mét.*, II, 56. L'édition utilisée est celle publiée à Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1928 : Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, t. I, Livre I-V, 1928.

9 Sur ce point, voir Rosa Rita Marchese, *Figli benefattori, figli straordinari. Rappresentazioni senecane dell' 'essere figlio'*, Palermo, Palumbo, 2005, p. 74-79.

banquet organisé en secret auquel avaient participé six hommes et six femmes déguisés en divinités, et où Octavien vêtu en Apollon occupait, comme le soleil dans le monde, une place centrale. Son rôle avait été dénoncé comme impie dans un pamphlet contemporain : *Impia dum Phoebi Caesar mendacia ludit*, « Quand César, dans son impiété, osa parodier Phébus<sup>10</sup> ». Dans ce contexte de références pour le moins ambiguës à l'actualité idéologique la plus immédiate, il paraît opportun de revenir sur la signification, mais aussi les échos figuratifs des descriptions ovidiennes.

Chez Ovide, les Heures qui accompagnent Phébus-Apollon revêtent un double rôle : en premier lieu, elles apparaissent comme les gardiennes des portes du ciel, c'est-à-dire comme figures mythologiques, selon la conception homérique<sup>11</sup> ; mais elles sont également les personnifications des divisions du Temps<sup>12</sup>, selon une conception astronomique et un symbolisme cosmique de tradition plus récente, remontant à l'époque hellénistique. Or on retrouve précisément les deux valences des *Horae* dans l'art augustéen, où elles se voient intégrées à des compositions en lien avec l'apollinisme d'Auguste dans sa dimension solaire.

Les Heures apparaissent à quatre reprises dans l'œuvre d'Ovide : on trouve deux occurrences au livre 2 des *Métamorphoses*<sup>13</sup> et deux autres dans les *Fastes*<sup>14</sup>. Le plus ample développement s'insère dans la description du Palais du Soleil (*Regia Solis*), qui ouvre le récit du mythe de Phaéton<sup>15</sup>. Si on a noté à juste titre que l'*ekphrasis* de son décor relevait d'un *topos* littéraire épique remontant à Homère<sup>16</sup>, et postulé en outre qu'elle était dérivée d'un poème hellénistique et alexandrin sur Phaéton, aujourd'hui perdu<sup>17</sup>, on a moins fréquemment souligné

10 Suét., *Aug.*, 70, 1-2 (trad. Henri Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1931). Voir Valérie Huet, « Jeux de vêtements chez Suétone dans les Vies des Julio-Claudiens », *Mètis*, n.s. 6, « S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens », dir. Valérie Huet et Florence Gherchanoc, 2008, p. 152-153.

11 *Illiade*, 5, 749-751 et 8, 393-395.

12 Leur nature précise demeure toutefois problématique : si une assimilation aux *Horai* grecques – donc aux Saisons – paraît s'imposer en première lecture, la liste ovidienne des divisions du temps semble les distinguer de ces dernières (cf. la présence de *-que* au v. 27) : il s'agirait alors des douze heures de la journée. Sur ce point, voir Anne Videau, « Les poètes et les princes augustéens prématurément défunts : une interprétation poétique et politique de la chute de Phaéthon (*Mét.* 1, 747-779 ; 2, 1-400) », dans Brigitte Boissavit-Camus, François Chausson et Hervé Inglebert (dir.), *La Mort du souverain entre Antiquité et haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 2003, p. 106, citant Franz Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch I-III. Kommentar*, Heidelberg, Carl Winter, 1969, *ad. loc.*

13 *Mét.*, 2, 25-30 et 116-121.

14 *Fastes*, 1, 125 et 5, 215-218.

15 *Mét.*, 2, 23-40.

16 Voir Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Poétique et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 209-213.

17 Georges Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, Alcan, 1904, p. 147-150.

qu'elle entraînait également en résonance à divers titres avec les décors de la Rome augustéenne : on doit à Alessandro Barchiesi d'avoir mis en lumière les analogies entre la description du temple d'Apollon Palatin et l'*ekphrasis* ovidienne du palais du Soleil<sup>18</sup>, mais il est possible de prolonger ces observations en se fondant sur l'évocation de l'ornementation du complexe palatial. Le jeune homme en découvre successivement les principales composantes : la façade et la porte, puis la salle où trône le Soleil. Le dieu y siège entouré des personnifications du Temps, et les Heures tiennent une place de choix : *A dextra laeuaque Dies et Mensis et Annus / Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae*, « à droite et à gauche se tenaient le Jour, le Mois, l'Année, les Siècles et les Heures, placées à intervalles égaux<sup>19</sup> ». Deux points retiennent l'attention : l'agencement spatial et architectural d'une part, la caractérisation des allégories d'autre part.

46

Ovide décrit des figures disposées de manière paratactique. L'insistance du poète sur leur caractère hiératique et la régularité de leur espacement, marquée par le retour du verbe *stabat* à trois reprises dans le passage<sup>20</sup>, sert la caractérisation du monde stable dominé par *Sol* : les allégories du Temps au sein du palais font directement écho à la représentation des divisions du monde (ciel, terre et mer) ciselées sur les portes et contribuent donc à définir dans sa globalité spatiale et temporelle la puissance ordonnatrice du cosmos que représente le Soleil. Si elle est indéniablement vouée à créer un contraste saisissant avec la description du chaos entraîné par l'*hybris* de Phaéton – elle a d'ailleurs été interprétée comme une mise en abîme prospective du récit à venir, dont elle présente dans l'ordre établi les éléments bientôt bouleversés par Phaéton – cette description pourrait viser également l'esthétique classique de l'époque d'Auguste, fondée sur la symétrie, expression cardinale de la *maiestas*<sup>21</sup>, dont elle dépeint les caractéristiques de manière outrée. En outre, la présentation de la suite de *Sol* a pour référents contemporains immédiats les groupes culturels exposés dans la *cella* des *templa aurea* dédiés ou restaurés par le *Princeps*<sup>22</sup> ; les allégories du Temps y sont décrites à la manière de statues et comme autant de

18 Alessandro Barchiesi analyse les analogies entre les espaces décrits par Ovide et certains monuments de la Rome augustéenne (« Phaethon and the Monsters », dans Philip Hardie [dir.], *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2009, p. 163-188). Il y est toutefois principalement question d'architecture et non de décor.

19 *Mét.*, 2, 25-26.

20 *Mét.*, 2, 27, 28 et 29.

21 Gilles Sauron, « *Maiestas*. Rome et la puissance des images », *Histoire de l'art*, 55, 2004, p. 3-17 ; *id.*, « Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne : problèmes de méthode », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, 94/2, 1982, p. 710-713.

22 C'est le cas également de la description architecturale, rapprochée à juste titre de celle du temple d'Apollon Palatin : Anne Videau, « Les poètes et les princes augustéens prématurément défunts », art. cit., p. 102-105.

parèdres. Seules les Saisons bénéficient toutefois d'une réelle différenciation ; alors qu'on ne sait rien de l'aspect du Jour, des Mois ou des Siècles, elles se voient dotées d'attributs discriminants : *Verque nouum stabat cinctum florente corona / Sbabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat / Stabat et Autumnus, calcatis sordidus uuis / Et glacialis Hiems, canos hirsuta capillos*, « l'Été, dénudé, était debout, portant des guirlandes d'épis, le Printemps naissant se dressait, couronné de fleurs, l'Automne aussi était là, éclaboussé du jus des raisins foulés, et l'Hiver glacial et hirsute avec ses cheveux blancs<sup>23</sup> ».

Or cette théorie de figures renvoie à des représentations dont la codification remonte à l'époque hellénistique. C'est à cette période en effet que le nombre des *Horai*, qui formaient jusque-là un chœur indifférencié constitué de trois figures, est fixé à quatre et qu'elles sont assimilées aux Saisons. Celles que décrit Ovide présentent d'étonnantes analogies avec les allégories « vivantes » décrites par Callixène de Rhodes (dont Athénée de Naucratis a transmis la description littéraire dans les *Deipnosophistes*) comme faisant partie de la grande procession organisée par Ptolémée II Philadelphe à Alexandrie vers 270 avant J.-C<sup>24</sup>. Comme l'a noté George Hanfmann, ces dernières comptent parmi les premières personnifications individualisées des divisions du Temps<sup>25</sup>. Le cortège, centré sur la figure de Dionysos, s'ouvrait par une évocation symbolique de l'Étoile du matin et se terminait par celle de l'Étoile du soir ; la dimension spatiale s'accordait à la dimension temporelle, puisque la procession empruntait l'artère principale d'Alexandrie, la voie Canopique, qui traversait la ville d'est en ouest ; le parcours processionnel mimait donc la course journalière du soleil. Dionysos y apparaissait non seulement en tant qu'ancêtre mythique de la dynastie lagide, mais aussi en sa qualité de soleil d'hiver, saison à laquelle se déroula la procession. Or la *pompè* accueillait aussi des allégories de *Penteteris* (la période de quatre ans qui séparait deux éditions des *Ptolemaia*), de l'Année, qui portait la corne d'Amalthée, et enfin des quatre Saisons<sup>26</sup> : « on y voyait les quatre *Horai* ornées de leurs attributs et portant chacune les fruits qui leur sont propres ». Celles d'Ovide sont donc les héritières directes de ces représentations royales hellénistiques, indissociables des expressions symboliques de la divinisation des souverains et d'un pouvoir affichant ses ambitions cosmocratiques. L'influence alexandrine sur la poésie d'Ovide a été abondamment commentée et il est

23 *Mét.*, 2, 27-30.

24 Callixène, *Peri Alexandrias*, 4, dans l'édition de Felix Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker*, III, Leiden, 1958, n. 627, p. 165-167, reproduit le texte d'Athénée, *Deipnosophistes*, V, 196-203 ; sur la procession, voir Ellen Elizabeth Rice, *The Great Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

25 George M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus*, *op. cit.*

26 Athénée, *Deipnosophistes*, V, 198 a-b. Voir Maria Teresa Marabini Moevs, « Penteteris e le tre *Horai* nella Pompe di Tolomeo Filadelfo », *Bollettino d'Arte*, ser. 6, 42, 1987, p. 1-36.

1. Relief en marbre : Dionysos et les *Horai*, Paris, musée du Louvre (MA 968)

inutile d'y revenir ; la référence n'est pas anodine dans le contexte augustéen car elle sert de support à une présentation du néo-classicisme du début de l'Empire qui pourrait être ironique. En réalité, à côté de ces modèles littéraires, Ovide pouvait également nourrir son évocation grâce à une série de représentations contemporaines : parallèlement aux copies ou réélaborations d'œuvres de peu postérieures à la grande procession d'Alexandrie, exécutées le plus souvent dans un style archaïsant<sup>27</sup> (ill. 1), une nouvelle série d'*Horae* voyait le jour dans l'art du relief, notamment sur des plaques de terre cuite architecturales désignées sous le terme générique de « reliefs Campana ». Leur style résolument classicisant se fondait précisément sur une succession paratactique des quatre figures et une stricte différenciation fondée sur le vêtement et les emblèmes végétaux<sup>28</sup> (ill. 2). Leur nouveauté résidait également dans l'ajout d'attributs animaux qui contribuaient à renforcer leur individualisation : l'Hiver y était présenté comme la saison de la chasse. Une communauté de répertoire assura la diffusion de

27 Marie-Anne Zagdoun, *La Sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire*, Athènes/Paris, École française d'Athènes, 1989, p. 122-126, pl. 144-146 ; sur la réception romaine de ces images, voir Hans-Ulrich Cain, « Werkzeuge der Götter », dans Gerhard Zimmer (dir.), *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop*, Wolnzach, Kastner, 2003, p. 49-72, 63-70.

28 Londres, British Museum, D 583 et D584 ; H. von Rohden et H. Winnefeld, *Architektonische Römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, IV/1 et 2, Berlin/Stuttgart, Verlag Von W. Spemann, 1911, p. 90, 288, pl. 98.2.

2. Londres, British Museum, inv. 1805,0703.328 et 334 – plaque de terre cuite

3. Vase arétin signé par Cn. Ateius, Londres, British Museum (inv. 1869,0205.4)

cette relecture classicisante des quatre *Horae* dans la céramique arétine<sup>29</sup>, selon des modalités de présentation qui retiennent tout particulièrement l'attention : chaque figure est isolée de la précédente par un *thymiaterion* ou un pilier

---

<sup>29</sup> Voir en particulier le cratère signé par Cn. Ateius, conservé au British Museum : August Oxé, *Arretinische Reliefgefäße vom Rhein (Materialien zur römischgermanischen Keramik, vol. 5)*, Frankfurt am Main, Rudolf Habelt Verlag, 1933, p. 78-80, pl. XXXII-XXXIV.

surmonté d'un masque de Pan. Cette césure optique transforme le cortège en une série de vignettes ou de quasi-métopes, qui reflète fidèlement la description ovidienne de figures placées à intervalles réguliers (ill. 3). Enfin, le célèbre « vase des Saisons » en verre camée du Cabinet des Médailles<sup>30</sup> confirme la présence du thème figuratif dans les arts précieux sous Auguste.

50 Ces représentations hiératiques et allégoriques sont en fort contraste avec la seconde apparition des Heures dans le récit du mythe de Phaéon. Quelques vers plus tard, la représentation en majesté fait place à une évocation beaucoup plus dynamique : après avoir reçu de Phébus la confirmation de sa filiation, Phaéon expose sa requête et réclame le droit de conduire le quadrige céleste. Les *Horae* se chargent alors de préparer l'attelage divin : *Iungere equos Titan uelocibus imperat Horis. / Iussa deae celeres peragunt ignemque uomentis / Ambrosiae suco saturos, praesepeibus altis / Quadripedes ducunt adduntque sonantia frena*, « il ordonne aux Heures rapides d'atteler ses chevaux. Les déesses exécutent promptement ses ordres ; des crèches célestes elles amènent les coursiers vomissant du feu, repus du suc de l'ambrosie, et elles ajustent les freins sonores<sup>31</sup> ». Ces *Horae*-là sont rapides et agiles (*uelocibus Horis* au vers 118, *deae celeres* au vers 119). L'épisode des préparatifs du char n'a manifestement fait l'objet que de très rares transpositions iconographiques : seules deux attestations remontent avec certitude au début de l'Empire. Or la première s'inscrit dans un contexte qui la lie étroitement au mythe de Phaéon et en constitue l'une des évocations les plus directes. La composition provient en effet de la villa romaine sous la Farnésine, une luxueuse demeure construite sur les berges du Tibre<sup>32</sup>. Le faste et le haut niveau d'exécution de son décor ainsi que la nature des thèmes développés avaient conduit Hendrik-Gerard Beyen à en faire une résidence impériale, peut-être destinée à Julie, fille d'Auguste, et à Marcellus, puis, après la mort prématurée du jeune homme, à Julie et Agrippa, dont le mariage remonte à l'année 21 avant J.-C.<sup>33</sup>. Trois *cubicula* (B, D et E) ont conservé le décor peint de leurs parois et le décor stucqué de leur voûte en berceau, qui se répondaient et composaient de complexes programmes iconographiques. Alors que le décor des *cubicula* B et D est centré sur la figure de Dionysos et

30 BnF, Cabinet des Médailles, Inv. Camée 623 : Ernest Babelon, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris, E. Leroux, 1897, p. 295-296 ; David Whitehouse, « The Seasons Vase », *Journal of Glass Studies*, 31, 1989, p. 16-24.

31 *Mét.*, 2, 118-121.

32 Sur la villa de la Farnésine et son décor, voir Maria Rita Sanzi di Mino, Irene Brangantini et Anna Maria Dolciotti, *La villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano, Electa, 1998 ; Eric M. Moormann et Stephan T. Mols, *La villa della Farnesina. Le pitture*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

33 Henrik Gerard Beyen, « Les domini de la Villa de la Farnésine », dans *Studia varia Carlo Giulielmo Vollgraffa discipulis oblata*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1948, p. 3-21. L'hypothèse est encore largement admise.

4. Fresque de la villa de la Farnésine, *cubiculum* E, Rome,  
Musée national romain, Palazzo Massimo alle Terme

le déroulement des rites d'initiation dionysiaque<sup>34</sup>, le *cubiculum* E propose un montage iconographique centré sur le Soleil et la Lune. Sur le mur de fond de l'alcôve, la composition pariétale s'articule autour d'un édicule central : de part et d'autre d'un tableau figurant un paysage sacro-idyllique (ill. 4) se détachent les figures de *Selene* et *Sol* (ill. 5). D'autres paysages sacrés ornent les stucs de la voûte, aux angles de la composition, tandis que deux panneaux situés au centre des longs côtés proposent les seuls éléments narratifs et mythologiques de l'ensemble, qui acquièrent de ce fait un statut singulier : le premier (ill. 6) figure *Sol*-Apollon trônant à droite, la tête ceinte d'une imposante couronne radiée ; il reçoit dans son palais le jeune Phaéton, qui occupe le centre du

---

34 Stéphanie Wyler, « Le décor dionysiaque de la villa de la Farnésine : l'art de faire grec à Rome », *Mètis*, n.s. 3, 2005, p. 101-129.

5. Fresque de la villa de la Farnésine, *cubiculum* E, détail de Sol,  
Rome, Musée national romain, Palazzo Massimo alle Terme

tableau et est suivi du pédagogue<sup>35</sup>. La teneur du dialogue entre le père et le fils est exprimée par leurs gestes respectifs : à la *supplicatio* de Phaéton qui tend le bras droit, répond l'avertissement de *Sol*, dont le bras est levé et l'index pointé vers le zénith. De la somptueuse architecture palatiale décrite par Ovide, il ne reste dans l'image qu'un pilastre évoquant le seuil de la demeure céleste que Phaéton a été autorisé à franchir. Le pendant de ce tableau figure l'épisode suivant, les Heures apprêtant le char<sup>36</sup>. La scène est très mutilée, et on ne distingue plus que les contours d'une partie des figures (ill. 7 a-b), mais un relief en marbre de Bolsena, qui a probablement appartenu à une frise plutôt qu'à un *pinax*<sup>37</sup>, permet d'en

35 Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 1069 : Irene Bragantini et Mariette de Vos (dir.), *Le decorazioni della villa romana della Farnesina (Museo Nazionale Romano II, Le pitture 1)*, Roma, De Luca, 1982, pl. 197.

36 Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 1074 : *ibid.*, p. 291-293, pl. 198.

37 Bolsena, Duomo, relief en marbre. Ettore Gabrici, « Bassorilievo inedito di Bolsena », *Atti della Reale Accademia dei Lincei. Rendiconti*, 20, 1911, p. 563-568 ; François Baratte, s.v. « Phaeton 1 », dans *LIMC*, VII/4 p. 351, fig. t. VII/2 p. 311.

6 a. et b. Villa de la Farnésine, *cubiculum* E, décor en stuc de la voûte : vue générale et détail du panneau de Phaéton et *Sol*, Rome, Musée national romain, Palazzo Massimo alle Terme

7 a. Villa de la Farnésine, voûte stucquée du *cubiculum* E : panneau des *Horae*,  
Rome, Musée national romain, Palazzo Massimo alle Terme

7 b. Villa de la Farnésine, voûte stucquée du *cubiculum* E,  
proposition de restitution des figures lacunaires, Rome, Musée national romain,  
Palazzo Massimo alle Terme. DAO Titien Bartette et Nicolas Leys

8. Relief en marbre de Bolsena, Duomo : les Heures attelant le char de Sol,  
d'après LIMC, vol. VII2, p. 311

restituer les principales composantes, car les deux images remontent à un même prototype<sup>38</sup> (ill. 8) : à gauche, une première *Hora*, figurée de profil et penchée vers l'avant, prépare le char lui-même ; elle a les mains posées sur la caisse du char. Une seconde figure debout est tournée vers la droite en direction d'un cheval dont elle maintient les rênes.

S'il existe un consensus sur la lecture des scènes et leur lien direct avec le texte d'Ovide, leur interprétation – et leur lien avec l'actualité impériale – est beaucoup plus controversée : Bernard Andreae y voit une composition opposant aux images de la piété traditionnelle les dangers de l'impiété et de la démesure ; Luc Duret propose une lecture plus positive du mythe et se fonde sur l'identité du propriétaire présumé de la villa, Agrippa, pour suggérer que Phaéton puisse renvoyer à la figure du gendre d'Auguste comme

---

38 D'époque hellénistique, selon Ettore Gabrici, « Bassorilievo inedito di Bolsena », art. cit., p. 566 ; François Baratte, « Phaeton 1 », art. cit., p. 353.

successeur potentiel du *Princeps*<sup>39</sup>. Enfin, Bruno Poulle pousse plus loin encore l'interprétation en proposant d'y voir un mythe de légitimité pour l'empereur lui-même, fils d'Apollon<sup>40</sup>. Deux points semblent cruciaux : en premier lieu, le choix des épisodes figurés, qui réduit le mythe de Phaëton aux préparatifs du drame central et évite toute représentation du désastre et des conséquences funestes de la requête du jeune homme. Alors que le drame final allait connaître deux siècles plus tard une fortune iconographique certaine sur les sarcophages<sup>41</sup>, la réduction narrative augustéenne a pour conséquence de présenter le mythe sous un jour positif, comme une expression d'audace juvénile<sup>42</sup>, ce qui annoncerait la réécriture de Sénèque<sup>43</sup>. À la Farnésine, la connotation impériale de l'ensemble semble confirmée par une figure divine appartenant au décor des panneaux angulaires de la voûte, tous construits selon un même principe de composition : au centre, un paysage sacro-idyllique est encadré par des portiques dont l'ouverture centrale est soutenue par des télamons ou caryatides ; il s'agit en réalité de figures divines, parmi lesquelles on reconnaît Cérès, Jupiter et Mercure. Or la figure de ce dernier, immédiatement adjacente à la représentation des Heures, est dotée d'un visage aux traits individualisés qui a été interprété comme un portrait d'Auguste ou d'Agrippa (ill. 9) ; un membre de la famille impériale serait donc présenté dans une image théomorphe, comme un nouveau Mercure<sup>44</sup>, c'est-à-dire dans sa capacité à répandre sur la terre prospérité et richesse. La convergence thématique avec les *Horae*, bienfaites et propices aux hommes, est indéniable. Les contextes privés pouvaient exprimer ce que l'art officiel ne pouvait assumer.

La représentation des *Horae* appelle deux remarques : en premier lieu, la comparaison avec le relief de Bolsena témoigne de l'existence d'un prototype commun, que l'on a supposé hellénistique. Si cette proposition demeure hypothétique, il est assuré en revanche que les parallèles les plus probants

39 Luc Duret, « Néron-Phaëton ou la témérité sublime », *Revue d'études latines*, 66, 1988, p. 139-155. Anne Videau, tout en reconnaissant l'ambiguïté des allusions, propose de voir dans la version ovidienne du mythe une référence au destin de Caius César : Anne Videau, « Les poètes et les princes augustéens prématurément défunts », art. cit., p. 112-115.

40 Bruno Poulle, « Phaëton et la légitimité d'Auguste », dans Michel Fartzoff, Elisabeth Smadja et Evelyne Geny (dir.), *Pouvoir des hommes, signes des dieux dans le monde antique*, Besançon, Institut des sciences et techniques de l'Antiquité, 2002, p. 125-134.

41 Carl Robert, *Antike Sarkophagreliefs*, t. III/3, Berlin, G. Grote, 1919, p. 405-406, fig. 332-350 ; François Baratte, « Phaëton I », art. cit., n°8-19, p. 351-353, p. 354.

42 Bruno Poulle, « Phaëton et la légitimité d'Auguste », art. cit., p. 125.

43 Voir *De Providentia*, 5, 10. Le jeune homme y est dépeint comme un *generosus adulescens*. Rita Maria Marchese, *Figli benefattori, figli straordinari*, op. cit., p. 93 : « Sénèque interprète positivement l'élan humain vers le haut ».

44 Otto J. Brendel, « *Novus Mercurius* », *Römische Mitteilungen*, 50, 1935, p. 231-259. Voir également Paul Zanker, « Bilderzwang: Augustean political symbolism in the private sphere », dans Janet Huskinson, Mary Beard et Joyce Reynolds (dir.), *Image and Mystery in the Roman World. Papers given in Memory of Jocelyn Toynbee*, Gloucester, A. Sutton, 1988, p. 1-21.

9. Villa de la Farnésine, voûte stucquée du *cubiculum* E : détail de Mercure, Rome, Musée national romain, Palazzo Massimo alle Terme

renvoient tous à l'horizon artistique du néo-atticisme augustéen, qui triomphe en ces années comme un véritable chiffre stylistique du Principat, propre à exprimer, par son caractère rétrospectif, le retour à l'antique *pietas* susceptible de garantir la *felicitas temporum*. Tout porte à croire que c'est à ces ateliers œuvrant auprès des principaux acteurs politiques de la période que l'on doit la reprise et surtout la reformulation de l'iconographie augustéenne des Heures. Les stucs de la Farnésine proposent pour la première fois un ample programme figuratif en stuc de matrice néo-attique, qui se signale par le style archaïsant de certaines figures divines, mais aussi par le traitement des nombreuses Victoires qui ornent les voûtes, traitées comme d'élégantes figures élancées vêtues d'un *chitôniskos*; de même, les *Horae* présentent de fortes analogies avec une série de représentations contemporaines de divinités célestes liées à la succession des jours et à la course journalière du Soleil. Ces images offrent un tableau d'une grande cohérence, tant stylistique qu'iconographique, et témoignent de la prolifération de ces compositions allégoriques destinées à célébrer l'action conjointe d'Auguste et d'Apollon : on pense en particulier au quadriges du dieu figurant au registre supérieur de la cuirasse de Prima Porta, chef-d'œuvre issu d'un atelier néo-attique augustéen. Ces *Horae*, auxiliaires de *Sol* en son palais, sont également comparables aux figures conduisant des quadriges lancés au galop qui ornent une série de *pinakes* marmoréens du début de l'Empire : deux panneaux forment une composition héraldique qui a été interprétée comme

10 a et b – Rome, Musées Capitolins, inv. Scu 2004, 2823 et 958 –  
reliefs en marbre figurant des chars célestes

figurant *Eos* (l'Aurore) et *Hesperos* (l'Étoile du soir), ou encore Hélios et Séléné, traités dans un style classicisant et inspirés de reliefs représentant des scènes d'enlèvement divins<sup>45</sup> (ill. 10 a-b). La symbolique cosmique et temporelle de

---

45 Amedeo Maiuri, « Rilievi con quadrighe da Ercolano », *Annali della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, (1946-1948), 1950, 24/26, p. 222-228; M. C. Monaco, « Il rilievo n.539 degli Uffizi e la serie neoattica Loulé », *Bollettino d'Arte*, 95, 1996, p. 85-104.

la composition et l'analogie avec les représentations de *Sol* sont évidentes. Si la plupart des répliques sont privées de tout contexte archéologique, la paire provenant des *Horti Tauriani* de l'Esquilin témoigne toutefois de la proximité de leurs commanditaires avec le cercle des proches du prince<sup>46</sup>.

D'une manière générale, les analogies entre la course du Soleil et la cérémonie du triomphe qui, selon la formule de Bruno Poulle, « consiste à s'identifier à un dieu pendant une journée sur un parcours sacré qui soit la réduction d'un chemin normal<sup>47</sup> » se font toujours plus étroites depuis la fin de la République et le motif du quadrigé triomphal revêt sous Auguste une ambiguïté sémantique et iconographique. César l'avait exploitée dangereusement en faisant ériger au Capitole un groupe statuaire en bronze où il apparaissait dominant une représentation allégorique de l'Oikoumène<sup>48</sup> et dont la dédicace le désignait comme *Hemitheos*. Il avait fait effacer plus tard cette épithète<sup>49</sup> qui exprimait de manière trop explicite ses aspirations à la divinisation, d'autant plus que lors du triomphe de 46 avant J.-C., qui mettait en œuvre un symbolisme solaire, la rupture de l'essieu de son char avait été interprétée comme l'avertissement d'une chute prochaine<sup>50</sup>, semblable à celle du présomptueux Phaëton. L'art officiel augustéen fut moins explicite ou plus prudent, sans toutefois évacuer toute ambiguïté : l'une des plus anciennes images romaines d'apothéose, figurant sur l'autel du Belvédère<sup>51</sup>, présente l'ascension céleste d'un membre de la famille impériale<sup>52</sup> comme le départ d'un quadrigé vers le ciel (ill. 11). La scène se divise horizontalement selon deux registres superposés opposant monde terrestre et monde céleste ; le quadrigé commence son ascension et s'apprête à rejoindre *Caelus*, tandis qu'au registre supérieur sont visibles les chevaux du Soleil. Les

46 Rome, Musées Capitolins, inv. Scu 2004, 2823 et 958.

47 Bruno Poulle, « Phaëton et la légitimité d'Auguste », art. cit., p. 132.

48 Dion Cassius, 42, 14, 6. Contrairement à ce qui a fréquemment été retenu, il n'est pas certain que le dictateur y ait été figuré conduisant un quadrigé : un tel groupe statuaire est bien attesté au Capitole, mais il était peut-être distinct de la *statua* accompagnée de l'allégorie de l'Oikoumène : voir Matteo Cadario, « Le statue di Cesare a Roma tra il 46 e il 44 a. C. », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 59/3, 2006, p. 25-70, en part. p. 27-32.

49 Dion Cassius, 43, 21, 2. Voir le commentaire de Matteo Cadario, « Le statue di Cesare a Roma tra il 46 e il 44 a. C. », art. cit., p. 28 n. 10.

50 Suétone, *Caes.*, 37.

51 Rome, Musées du Vatican : Museo Gregoriano Profano, inv. 1115 (12-2 av. J.-C.) ; Walther Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin, Georg Reimer, 1908, II, p. 242-247, tav. 15, n. 87 b.

52 L'hypothèse d'une représentation de l'apothéose de César fait l'objet d'un large consensus, mais celle(s) de Romulus/Quirinus, Enée, Agrippa (Augusto Frascchetti, « La mort d'Agrippa et l'autel du Belvédère : un certain type d'hommage », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, 92/2, 1980, p. 957-976), et tout récemment Nero Claudius Drusus (Bridget A. Buxton, « A new reading of the Belvedere Altar », *American Journal of Archaeology*, 118/1, 2014, p. 91-111) ont également été proposées.

11. Autel du Belvédère, scène d'apothéose, Rome, musées du Vatican,  
Museo Gregoriano Profano, inv. 1115

images de la course journalière de *Sol* et celles de l'apothéose sont donc sujettes à de permanents effets de miroir dans la Rome d'Auguste.

De la même manière, sous le Haut-Empire, les images des *Horae* sont presque systématiquement associées à la célébration de l'empereur et de la Victoire impériale : elles apparaissent ainsi sur de nombreux autels et arcs honorifiques<sup>53</sup>. Or l'association des images sur la voûte du *cubiculum* E de la Farnésine, tout en reflétant le double rôle revêtu par les *Horae* dans son récit, contribue à réduire le contraste entre les Heures rapides attelant le char et les Saisons hiératiques

---

53 Dietrich Boschung, « *Tempora anni*: Personifikationen der Jahreszeiten in der römischen Antike », dans Thierry Greub (dir.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2013, p. 179-200.

12 a et b. Villa de la Farnésine, voûte stucquée du *cubiculum* E, deux panneaux figurant des figures féminines (*Horae* ?), Rome, Musée national romain, Palazzo Massimo alle Terme

du palais du Soleil. En effet on retrouve cette double valence dans le décor stuqué de la voûte, dont la composition d'ensemble repose sur une symbolique cosmique rigoureusement ordonnée : Gilles Sauron a déjà souligné que les *gorgoneia* insérés au centre de *clipei* séparant les panneaux figurés<sup>54</sup> devaient plutôt être interprétés comme des représentations de *Luna*, donc comme des échos aux peintures pariétales de la pièce, qui opposaient le soleil et la lune<sup>55</sup>. Cette suggestion peut aider à identifier les figures isolées des caissons carrés intermédiaires. Deux des quatre figures initiales sont conservées (ill. 12 a-b) ; si elles ne sont décrites dans les publications que comme « figures féminines », il s'agit en réalité des bustes de jeunes femmes drapées à la coiffure classicisante, dont chacune tient dans sa main une fleur ou un épi<sup>56</sup>. Il est donc tentant d'y voir précisément des *Horae*-Saisons, comparables à celles des reliefs Campana ; si tel était le cas, elles constitueraient les antécédents des médaillons corniers qui se développent, à partir du II<sup>e</sup> siècle après J.-C., dans la mosaïque. Un pavement de Gaule romaine contribue à en éclairer les nuances sémantiques : sur l'*emblème* d'une mosaïque de Sens, le médaillon figure le quadrigé au moment où il est repris en main par le Soleil après la chute de Phaéton ; le dieu y est figuré de dos, en une composition très mouvementée et d'une grande virtuosité dont Antoine Héron de Villefosse a reconnu dès 1913 les réminiscences ovidiennes<sup>57</sup>. Un détail souligné par Jean-Pierre Darmon est particulièrement saisissant : chacune des quatre têtes des chevaux de l'attelage céleste se dirige vers l'une des Saisons représentées dans de petits médaillons situés aux angles du carré dans lequel s'inscrit l'*emblème* circulaire<sup>58</sup> (ill. 13). Le désordre et le chaos provoqués par Phaéton sont donc malgré tout ordonnés par la puissance organisatrice des *Horae*, assimilées ici à la fois aux quatre chevaux du quadrigé solaire et aux quatre positions extrêmes du soleil dans l'année, qui représentent les différentes parties du monde.

L'escorte divine du Soleil ne constitue donc pas une suite si secondaire que ne le laissait présager le faible nombre des représentations attestées ; les Heures encadrent, au sens propre, des représentations impériales auxquelles elles contribuent à conférer un écho cosmique. En effet par le biais du triomphe, l'évocation de la totalité du monde équivaut à celle de la victoire universelle :

54 Irene Bragantini et Mariette de Vos (dir.), *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, op. cit., p. 292 et pl. 194.

55 Gilles Sauron, *Quis deum?*, op. cit., p. 575.

56 Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 1069 et 1074 : Irene Bragantini et Mariette de Vos (dir.), *Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, op. cit., p. 325.

57 Antoine Héron de Villefosse, « Le Soleil maîtrisant ses chevaux (mosaïque découverte à Sens) », *Mémoires et monuments de la fondation Eugène Piot*, 21/1, 1913, p. 89-109.

58 Jean-Pierre Darmon, « *Muta oratio*. La mosaïque des chevaux du Soleil à Sens », dans *Lectures et pratiques de l'image*, L'Arbresle, Centre Thomas More, 1984, p. 41-46.

13. Sens, mosaïque des chevaux du Soleil, d'après Antoine Héron de Villefosse,  
« Le Soleil maîtrisant ses chevaux (mosaïque découverte à Sens) »,  
*Mémoires et monuments de la fondation Eugène Piot*, 21/1, 1913, pl. IX p. 108

Françoise Gury insiste avec raison sur le symbolisme triomphal rémanent de ce type d'iconographie, dans la mesure où « la victoire de l'empire sur ses ennemis est perçue comme celle de la lumière sur les ténèbres<sup>59</sup> ». Ce symbolisme cosmique a trouvé un cadre privilégié sous Auguste dans les édifices théâtraux dont le pouvoir impérial a promu avec constance la construction dans tout l'empire. Une révolution architecturale avait introduit un majestueux décor permanent dont la stabilité devait refléter le nouvel ordre du monde et dont la partie centrale était destinée à recevoir des ornements dignes d'un palais royal<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Françoise Gury, s.v. « Selene/Luna », dans *LIMC*, t. VII/1, 1994, p. 715.

<sup>60</sup> Gilles Sauron, *Quis deum?*, *op. cit.*, p. 541-553; *id.*, « Le sens et le temps : le legs romain des formes architecturales et de leurs significations », dans *Actes du 12<sup>e</sup> colloque de la villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 et 20 octobre 2001*, Publications de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 2002, p. 99-111, en particulier p. 102-105; *id.*, « Le forum et

Dans le même temps, la *cavea* assimilée à un quart de sphère évoquait la Terre. Les formes architecturales exprimaient depuis le premier théâtre permanent de Rome, celui de Pompée, une symbolique cosmique initialement destinée à célébrer le triomphe *de orbe uniuerso* du général romain, que reflétaient non seulement les quatorze *Nationes* vaincues ou pacifiées dont les statues étaient disposées autour de la *cavea*<sup>61</sup>, mais aussi un cycle des neuf Muses formant de chœur de *Sol-Apollo*, ou encore le globe surmonté d'une Victoire que tenait dans sa main une statue colossale du *Magnus* placée dans la *Regia*. Le décor des théâtres augustéens exprime des messages similaires, en particulier le théâtre de Marcellus, dont le front de scène n'était pas orienté selon les points cardinaux, mais décalé de 24 degrés par rapport à ces derniers – ce qui correspond à l'inclinaison de l'écliptique<sup>62</sup>; grâce à cette orientation, le soleil dans sa course journalière semblait suivre l'axe du front de scène : le parcours d'un jour était donc assimilé au parcours annuel, ce qui présentait une analogie évidente avec le mythe de Phaéton.

64

L'évocation symbolique du cosmos dominé par *Sol-Apollo* dans les théâtres augustéens trouve des échos dans le décor du théâtre de la colonie de vétérans d'Arles, en Gaule Narbonnaise. Le mur de scène était en effet dominé par une statue d'Auguste, dont Pierre Gros a suggéré qu'elle figurait le prince *habitu ac statu Apollinis*<sup>63</sup> comme celle de la bibliothèque du sanctuaire d'Apollon Palatin. Cet Auguste-Apollon répondait visuellement à l'Apollon-Auguste de l'un des autels qui ornaient l'*orchestra* du théâtre; l'image du dieu y était encadrée de deux lauriers évoquant la résidence palatine du prince. Or la fosse de la scène a livré trois statues féminines drapées identifiées tantôt comme des Ménades<sup>64</sup>, tantôt comme des Victoires (ill. 14). Leur interprétation est délicate en raison de la perte de la tête et des bras, qui étaient susceptibles de porter des attributs spécifiques, mais les cavités d'insertion présentes à l'arrière étaient destinées à fixer la statue contre une paroi et non à accueillir des ailes rapportées;

---

le théâtre : le décor du culte impérial d'Arles à Mérida », dans Trinidad Nogales et Julián González (dir.), *Culto Imperial: politica y poder*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, p. 105-124.

61 Antonio Monterroso Checa, « Tres controversias sobre las catorce Naciones de Coponio, *quae sunt circa Pompeium* », dans Eugenio La Rocca, Pilar León et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Le due Patrie acquisite. Studi di Archeologia dedicati a W. Trillmich*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, p. 277-285.

62 Je renvoie pour la démonstration à la brillante étude de Bruno Pouille : « Le théâtre de Marcellus et la sphère », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, 99/1, 1999, p. 257-272.

63 Pierre Gros, « Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 102, 1987, p. 354.

64 Cécile Carrier, « Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles », *Revue archéologique de Narbonnaise*, 2005, 38-39, 2005, p. 383-386, fig. 27-34 p. 384-387.

14. Statue de danseuse, marbre blanc (n° inv. FAN.1992.291) (à gauche)  
et statue de Ménade, marbre blanc, traces de pigments, plomb (n° inv. FAN.1992.339)  
(à droite), 4<sup>e</sup> quart 1<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., Musée départemental Arles antique

en outre, Cécile Carrier a démontré que le schéma statuaire et le type des draperies interdisaient d'en faire des Ménades<sup>65</sup>. Le caractère tournoyant des draperies et la forte inclinaison des statues vers l'avant les désignent comme des figures prenant leur envol, mouvement caractéristique des divinités célestes. La pondération inversée de deux des trois exemplaires découverts suggère l'existence, à l'origine, de deux « paires » symétriques de statues<sup>66</sup>, qui devaient prendre place aux côtés des statues divines dans les niveaux supérieurs du *frons scaenae*. Leur nombre, leur type iconographique et leur insertion dans le programme apollinien d'un mur de scène aménagé à la manière d'un palais

---

65 Gilles Sauron émettait déjà des réserves quant à cette identification : voir *Quis deum?*, *op. cit.*, p. 551 ; voir aussi Cécile Carrier, « Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles », *art. cit.*, p. 383, en particulier n. 59.

66 *Ibid.*, p. 383.

royal rendent fort plausible leur identification comme *Horae*<sup>67</sup>. Comme à la villa de la Farnésine, elles seraient donc présentes au double titre de figures emblématiques de l'*ubertas* (« abondance ») liée à l'âge d'or (et en association avec une image impériale héroïsée) et de « gardiennes » des portes du ciel, conformément au rôle que leur assigne Ovide<sup>68</sup>. Leur évocation dans les *Fastes* permet de mieux saisir encore la charge symbolique dont elles sont investies sous Auguste : en tant que compagnes de Janus, auquel a été confiée « la garde du vaste monde » (*uasti custodia mundi*), elles veillent avec lui à ce que la Paix, libérée par le dieu, puisse le parcourir librement<sup>69</sup>. Ce lien explicite avec *Pax* rappelle la conception hésiodique des Heures – *Eunomia*, *Dike* et *Eiréné*<sup>70</sup> – dont Diodore de Sicile se fait l'écho précisément sous Auguste<sup>71</sup> : l'ordre du Temps et l'harmonie dans le règlement des affaires humaines ne peuvent qu'aller de pair et le retour de *Virgo-Iustitia* annonce précisément l'avènement de l'âge d'or. Ce contexte à la fois cosmologique et triomphal trouvait dans les édifices théâtraux et leur décor son expression la plus achevée, car la corrélation entre message et architecture y était parfaite. En effet, il ne fait pas de doute que les absides, portes et niches percées dans le mur de scène aient représenté les « grottes du ciel<sup>72</sup> » : dès lors, il paraît logique que ces dernières aient accueilli de manière privilégiée des représentations de divinités cosmiques. Dans la *cavea* du théâtre de Leptis Magna se faisaient face, au sens propre du terme, *Livie-Ceres Augusta*, *Ceres Lucifera* et *Hora Bona*<sup>73</sup>, des divinités qui illustraient les bienfaits de la paix augustéenne se répandant sur le monde. En Gaule comme à Rome ou en Tripolitaine, les *Horae* bienfaitantes accompagnaient l'avènement céleste d'Apollon-Auguste dans le cadre somptueux des édifices théâtraux.

67 Emmanuelle Rosso, « Le message religieux des statues impériales et divines dans les théâtres romains », dans Jean-Charles Moretti (dir.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Publications de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2009, p. 115-117. Si l'on souscrit à l'hypothèse de Sebastián F. Ramallo Asensio, les Heures étaient également présentes au théâtre de *Carthago Nova*, sur l'un des autels de l'*orchestra*, associées aux emblèmes de la triade capitoline (*El Programa ornamental del teatro romano de Cartagena*, Murcia, CajaMurcia, p. 175-176).

68 *Fastes*, 1, 125 : *Praesideo foribus caeli cum mitibus Horis*. Cf. *Iliade*, 5, 749 sq.

69 *Fastes*, 1, 117-124.

70 Hésiode, *Théogonie*, 901 sq.

71 Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, 5, 72, 5.

72 Lucienne Deschamps, « L'Harmonie des sphères dans les Satires Ménippées de Varron », *Latomus*, 38, 1979, p. 9-27, en particulier p. 24-25 sur la « filiation sémantique autant que morphologique entre *caelum*, *cavus* et *caverna* » ; Pierre Gros, « Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », art. cit., p. 334 ; Gilles Sauron, *Quis deum ?*, *op. cit.*, p. 151-152.

73 Associée à *Fortuna Crescens* : Joyce Marie Reynolds et John Brian Ward-Perkins, *Inscriptions of Roman Tripolitania*, Rome, British School at Rome, 1952, n° 277.

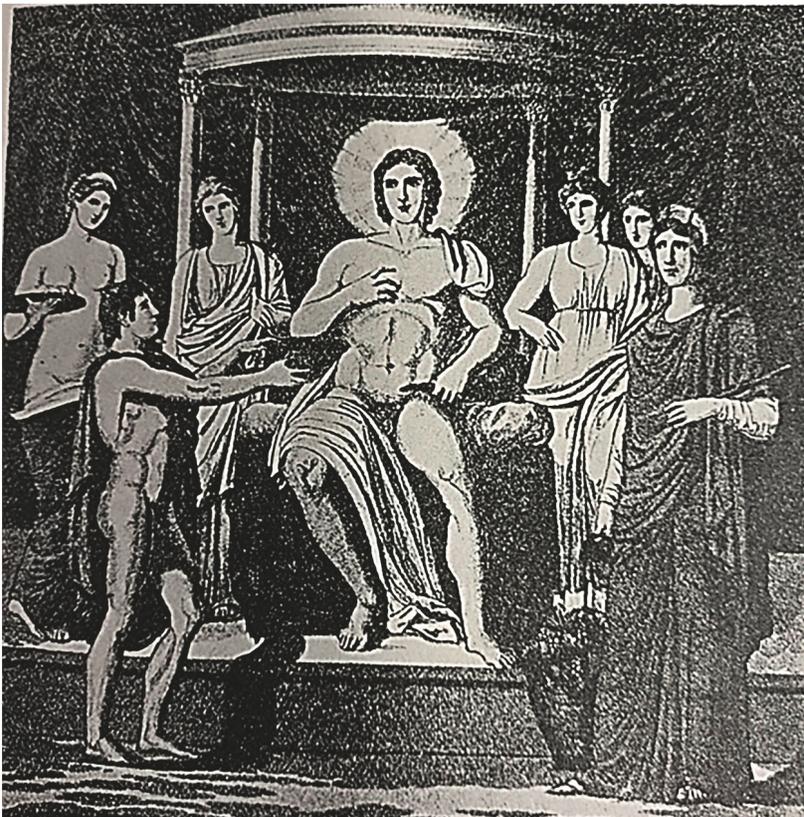
En décrivant le monde déstabilisé par l'action irresponsable du fils du Soleil, Ovide mettait à mal l'idéologie augustéenne qui proclamait l'avènement du *regnum Apollinis* (« règne d'Apollon »). La focalisation légitime des exégèses sur la signification problématique du personnage de Phaéton dans le contexte des débuts du Principat, entre symbole de l'*hybris* châtiée et miroir du Prince, a laissé dans l'ombre les figures du Temps que sont les Heures. Pour le lecteur et le spectateur contemporains toutefois, le tableau de la *Regia Solis* devait être familier : quoique relativement peu nombreuses, les images augustéennes des *Horae* ont eu un rôle non négligeable dans la propagande apollinienne d'un *Princeps* maître du Temps. La période vit en effet la réélaboration, à partir de traditions mythologiques et de modèles iconographiques grecs, de représentations des *Horae* diffusées sur de multiples supports, des stucs aux reliefs de terre cuite, des *pinakes* de marbre aux vases arétins ; la dualité des figures – tantôt « gardiennes des Portes du Ciel » incarnant les divisions du Temps, tantôt auxiliaires de Phébus dans les préparatifs du char céleste – reflète la narration ovidienne. Leur présence sur des édifices publics et privés ou des objets intimement liés au courant néo-attique, promu par le Prince et ses proches, révèle leur portée politico-religieuse et le caractère positif des connotations qui leur sont attachées. Les deux aspects de ces figures convergent jusqu'à se confondre pour exprimer des progrès de l'âge d'or sous l'égide d'un prince « fils d'Apollon » : leur danse célèbre la prospérité et la fécondité d'un monde pieux, stable et pacifié et l'image des gardiennes de l'Olympe apparaît comme une promesse d'apothéose. Leur fortune dans le contexte de la première idéologie impériale trouve des prolongements sous Néron, prince né *ex oriente sole*<sup>74</sup>, qui développa les symboles d'une « royauté solaire » à une échelle inégalée<sup>75</sup>. Il rendit à un cadre semi-privé les représentations auparavant développées dans les théâtres : dans la *Domus Aurea*, palais du Soleil terrestre<sup>76</sup> où, par d'ingénieux mécanismes, les espaces dévolus aux hommes (notamment la célèbre *cenatio*

74 Suét., *Nér.*, 6, 1. Voir aussi Dion Cassius, 61, 2, 1.

75 Pierre Grimal, « Le *De clementia* et la royauté solaire de Néron », *Revue des études latines*, 49, 1971, p. 205-217 ; Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, Ph. von Zabern, 1998, p. 133-230.

76 Yves Perrin, « La *Domus Aurea* et l'idéologie néronienne », dans Edmond Levy (dir.), *Le Système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Leiden, Brill, 1987, p. 359-391 ; Jean-Louis Voisin, « Ex oriente sole (Suétone, *Nér.*, 6). D'Alexandrie à la *Domus Aurea* », dans *L'Vrbs, espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1987, p. 509-543. Pour une lecture de la *Domus Aurea* comme « monument ovidien », voir Jacqueline Fabre-Serris, « Les réflexions ovidiennes sur le débat *ars/natura* : un antécédent augustéen au recours à l'*ars* dans la *Domus Aurea* » dans Carlos Lévy (dir.), *Ars et Ratio. Sciences, arts et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine*, Bruxelles, Latomus, 2003, p. 176-183.

*rotunda*) mimaient le mouvement du monde<sup>77</sup>, la demeure céleste décrite par Ovide trouvait une illustration fidèle dans trois tableaux, aujourd'hui illisibles, mais dont des gravures anciennes ont conservé le souvenir<sup>78</sup> : ils reprenaient précisément la sélection des épisodes attestée à la Farnésine – accueil et requête de Phaéton et préparation de l'attelage par les *Horae* accompagnées des Vents. Le Soleil trônait au centre du premier panneau devant une *tholos* symbolisant le ciel, face à Phaéton tendant vers lui le bras droit en un geste de *supplicatio* et entouré de quatre *Horae* (ill. 15). D'Auguste à Néron et d'Ovide à Sénèque, elles se sont imposées comme les auxiliaires essentielles de toute ascension céleste et des protagonistes de premier plan dans l'évocation de l'immortalité astrale promise aux princes.



15. Rome, *Domus Aurea*, peinture murale aujourd'hui perdue, vers 60 ap. J.-C., d'après George M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1951, fig. 82

<sup>77</sup> Suét., *Ner.*, 31.

<sup>78</sup> Rome, *Domus Aurea*, peinture murale aujourd'hui perdue, vers 60 ap. J.-C. Voir François Baratte, « Phaéton 1 », art. cit., n° 2 p. 351, p. 354. Voir aussi George Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, op. cit., n° 18, fig. 82.

## POÉTIQUE DES APOTHÉOSES DANS LES *MÉTAMORPHOSES* : UN TRANSITOIRE PARADOXAL ?

*Hélène Casanova-Robin*

Dès l'ouverture, Ovide a inscrit son poème les *Métamorphoses* dans un temps linéaire, déployé depuis l'origine du monde jusqu'à l'époque contemporaine du poète. Or le lecteur découvre assez rapidement la complexité de l'organisation temporelle mise en œuvre qui procède par détours, ellipses ou brutales accélérations, au gré des récits enchâssés qui ménagent autant de fenêtres nouvelles sur des méandres chronologiques multiples<sup>1</sup>. S'ajoute à cela un principe associatif au nom duquel s'enchaînent des successions diégétiques liées par l'analogie dans un mouvement de type cyclique : au-delà du fil continu, s'instaure alors une temporalité fictionnelle qui n'invalide pas pour autant le statut de ces récits, mais place sur le même plan, en une porosité vertigineuse, des événements présentés comme marquants au regard de l'histoire universelle et d'autres, plus à l'écart de cet axe, néanmoins rehaussés par cette économie narrative<sup>2</sup>. Le temps demeure ainsi l'une des problématiques essentielles de ce texte à visée étiologique : comme les personnages, il subit une régulière transformation, progressant néanmoins « à sauts et à gambades » jusqu'à l'ère historique, non sans quelques recommencements. Plus qu'une virtuosité poétique, on décèle aussi dans ces bouleversements un principe signifiant, participant de la visée étiologique et démonstrative de l'œuvre. La métamorphose, matière narrative principale, bénéficie de cette élasticité qui permet au poète d'exhausser le transitoire et ses formes inédites, au gré d'une dilatation considérable de l'instant. La progression

- 1 Voir Stephen Wheeler, « Ovid's *Metamorphoses* and the Universal History », dans David S. Levene et Damien P. Nelis (dir.), *Clio and the Poets*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, p. 163-189.
- 2 Pour l'analyse de la temporalité dans la narration des *Métamorphoses*, on se reportera, entre autres, à l'analyse de Gilles Tronchet, *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain-Paris, Peeters, 1998 ; sur le temps dans les *Métamorphoses* : Denis Feeney, « *Mea Tempora*. Patterning of Time in the *Metamorphoses* », dans Philip Hardie, Alessandro Barchiesi, Stephen Hinds (dir.), *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, p. 13-30 ; Mary Beagon, « Ordering Wonderland: Ovid's Pythagoras and the Augustan Vision », dans Philip Hardie (dir.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2009, p. 288-309.

vers la construction du monde contemporain s'en trouve altérée, voire mise en contradiction par ce choix de représentation.

Dans une telle structuration temporelle, quelle place ménager aux apothéoses, introduites dès le chant 9, puis relatées en série à la fin de l'œuvre? Illustrant ce sujet si en vogue depuis la fin de la République, jusqu'à figurer au cœur de l'imagerie politique augustéenne<sup>3</sup>, le poète renonce-t-il pour autant à la coexistence des formes et au brouillage chronologique qu'il avait jusque-là privilégiés? Certes, le processus de l'apothéose bénéficie d'une codification dramatique précise et requiert un outillage symbolique identifiable. Le sujet est riche d'une tradition philosophique ancienne, depuis les pythagoriciens jusqu'à Platon, il a été amplifié à l'époque hellénistique autour des souverains orientaux, mis à l'honneur à Rome par Ennius, puis par Cicéron dans le « Songe de Scipion » (*De re publica*, 6). Au début du Principat, il continue d'occuper une place centrale dans la littérature, véhiculé par les poètes Virgile et Horace et par l'iconographie contemporaine, tandis qu'Auguste l'introduit lui-même dans ses *Res gestae*<sup>4</sup>. L'ensemble du corpus connu révèle une imprégnation notable des courants néo-académiciens et néo-pythagoriciens ambiants et acclimatés à l'idéal politique romain, comme cela a été souvent montré<sup>5</sup>, qui légitime que l'on consacre l'*optimus civis* en l'extrayant du temps humain, résolvant ainsi la dialectique entre durée et éternité<sup>6</sup>. Insérant l'apothéose dans son poème mythologique, Ovide s'inscrirait donc dans ce sillage.

70

- 3 La vogue de l'apothéose à la fin de la République et au début du Principat, dont Cicéron, imprégné des lectures pythagoriciennes, a sans doute été l'initiateur dans le domaine latin comme le suggère Pierre Boyancé (« L'apothéose de Tullia », *Revue des études anciennes*, 46/1-2, 1944, p. 179-184), se manifeste encore dans les suasoires rassemblées autour de Sénèque le Père. L'un des auteurs de ces pièces fut Arellius Fuscus, maître de rhétorique d'Ovide. On y retrouve les lieux communs agencés dans l'expression de l'apothéose (voir, par exemple *Suasoriae* 6, 5-6).
- 4 Virgile l'évoque dans les proèmes des chants 1 et 3 des *Géorgiques* et dans l'*Énéide* 6, 756-853 en particulier; Horace, dans les Odes romaines, par exemple en 2, 20. Sur Auguste et l'apothéose dans les *Res Gestae*, on pourra se reporter à l'article de Brian Bosworth, « Augustus, the *Res Gestae* and Hellenistic Theories of Apotheosis », *Journal of Roman Studies*, 89, 1999, p. 1-18.
- 5 Bien connus de Cicéron et de Varron (*Antiquités divines*), comme l'ont montré jadis les travaux de Franz Cumont (*Lux perpetua*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1949), Pierre Boyancé (« Sur le Songe de Scipion », *L'Antiquité classique*, 11/1, 1942, p. 5-22; « Sur la théologie de Varron », dans *Études sur la religion romaine*, Rome, École française de Rome, 1972, p. 253-282; « La religion astrale de Platon à Cicéron », *Revue des études grecques*, 65, fasc. 306/308, 1952, p. 312-350) et, plus récemment, Nicolas Levi, *La Révélation finale à Rome. Cicéron, Ovide, Apulée*, Paris, PUPS, 2014 ainsi que Spencer Cole, « Cicero, Ennius and the Concept of Apotheosis at Rome », *Arethusa*, 39/3, 2006, p. 531-548. Sur les liens entre l'œuvre d'Ovide et Cicéron, voir en particulier Philip Hardie, « The Historian in Ovid. The Roman History of *Metamorphosis* 14-15 », dans David S. Levene et Damien P. Nelis (dir.), *Clio and the Poets*, op. cit., p. 191-209.
- 6 Voir Jean-Louis Ferrary, « Durée et éternité dans le *De Republica* de Cicéron », dans Mario Citroni (dir.), *Letteratura e Civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero*, Pisa, ETS, 2012,

Pourtant, la logique temporelle de son ouvrage ne semble pas s'accorder avec la perspective d'une éternité stable attribuée à une créature, si bien que l'apothéose jure dans un univers où priment l'éphémère et l'instabilité des choses. Le discours de Pythagore, amplement développé à la fin du chant 15 semble confirmer l'existence d'un temps cyclique ou plutôt périodique, à considérer dans un renouvellement perpétuel des formes<sup>7</sup>. Si le poète ne prend pas ouvertement à son compte cette doctrine, il l'insère toutefois au sein d'une suite narrative composée précisément de divinisations des souverains romains, en un lieu qui ne manque pas de susciter des interrogations. Au nom du principe sériel ou associatif qui régit une grande part des récits des *Métamorphoses*, l'apothéose – au sens restreint du terme – est inaugurée en amont des récits dits « historiques », avec la divinisation d'Hercule, au chant 9. On trouve là un paradigme de l'événement qui révèle déjà une révision significative du processus, comme je tenterai de le mettre en lumière tout d'abord. En second lieu, je chercherai à montrer que les divinisations d'Énée et de Romulus, insérées au chant 14 où la question du temps devient prégnante, sont représentées au sein d'une dynamique universelle, entre contingence passionnelle et processus cosmologique, loin de toute visée téléologique. Enfin, j'examinerai comment le discours de Pythagore, *auctoritas* en matière d'apothéose, apporte une forme de résolution à la discordance en validant la temporalité mythique façonnée par la parole poétique.

#### LA RÉVISION DU PARADIGME : L'APOTHÉOSE D'HERCULE

À rebours de la distinction proposée par Cicéron dans le *De inuentione* (1, 27), Ovide exploite la porosité entre *fabula* et *historia* dans la mise en scène des apothéoses des souverains romains, voilant d'incertitude la datation historique de l'événement. Il a peut-être été incité à cela par des textes platoniciens tels les écrits de Crantor (*Consolation*) où, selon Pierre Boyancé, se mêlent étroitement théories philosophiques et héroïisations mythologiques, et parmi lesquelles prend place, précisément, l'histoire d'Héraclès<sup>8</sup>. Or Ovide choisit ce héros, au chant 9, comme paradigme de la série d'apothéoses des souverains romains qui

p. 89-97 ; et Sabine Luciani, *Temps et éternité dans l'œuvre philosophique de Cicéron*, Paris, PUPS, 2010 ainsi que N. Levi, *La Révélation finale à Rome*, op. cit., p. 181-183.

7 Sur ce passage amplement commenté : voir la bibliographie récapitulative de Charles Segal dans l'étude introductive à *Ovidio, Metamorfosi*, t. I, édité par Alessandro Barchiesi, Milano, Mondadori, 2005, p. xx, les références données par Philip Hardie, « Questions of Authority: the Invention of Tradition in Ovid *Metamorphoses* 15 », dans Thomas Habinek et Alessandro Schiesaro (dir.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 182-198 et celles listées par N. Levi, *La Révélation finale à Rome*, op. cit.

8 Pierre Boyancé, « La religion astrale de Platon à Cicéron », art. cit.

sera déployée aux chants 14 et 15. D'emblée, on reconnaît, disséminés dans les récits ovidiens, les motifs requis par les auteurs grecs et transmis également par Cicéron à propos de Scipion dans le « Songe » qui lui est attribué pour l'accès d'un mortel au monde divin. Toutefois, ceux-ci apparaissent révisés de façon significative et tendent à réduire la visée encomiastique attendue.

#### La nature divine d'Hercule

72

Au regard de la place prépondérante occupée par Hercule dans la mystique augustéenne, l'ériger en premier bénéficiaire d'une telle récompense dans l'économie de l'œuvre n'est pas anodin, et participe à la mise en acte d'une exploration du processus<sup>9</sup>. On imagine aisément quelles attentes pouvait susciter ce récit auprès des contemporains d'Ovide, familiers de l'outillage iconographique et poétique sur le sujet. Tite Live, par exemple, livrait une version de l'événement plus proche de l'interprétation évhémériste, la dimension religieuse étant garantie par la prêtresse Carmenta. Au premier livre de son *Histoire romaine*, c'est Évandre qui annonce à Hercule sa divinisation :

*Ioue nate, Hercules, salve, inquit; te mihi mater, ueridica interpres deum, aucturum caelestium numerum cecinit, tibi que aram hic dicatum iri quam opulentissima olim in terris gens Maximam uocet tuoque ritu colat.*

Fils de Jupiter, Hercule, je te salue, dit-il, tu dois, selon la prédiction de ma mère, fidèle interprète des dieux, aller grossir le nombre des habitants du ciel et posséder ici un autel auquel le peuple, qui sera un jour le plus puissant du monde, donnera le nom d'Autel Maxime et où il célébrera ton culte<sup>10</sup>.

Le catastérisme du héros<sup>11</sup> est présenté en lien avec l'étiologie du culte rendu à l'*Ara Maxima* mais, plus encore, il permet d'introduire la prédiction de la puissance de Rome ainsi liée à l'histoire du Tirynthien. Lorsqu'il décrit le héros, l'historiographe souligne sa supériorité physique et glisse l'épithète *augustioorem*

9 Voir Hélène Karamalengou, « L'Espagne dans le lyrisme augustéen », dans Jean-Marie André (dir.), *Hispanité et romanité*, Madrid, Collection de la Casa de Velasquez, 2004 p. 141-159 ; chez Horace, le thème participe de la divinisation d'Auguste, comme le montrent les Odes 2, 12 et surtout 2, 3 ; de même chez Properce 4, 9. Sur la restauration du culte d'Hercule grec à l'époque d'Auguste, on se reportera à Bernard Mineo, « Légende et histoire dans le livre I des *Histoires* de Tite Live », *Dialogues d'histoire ancienne*, suppl. 4.2, 2010, p. 495-508 ; Paul-Marius Martin, *L'idée de royauté à Rome. Haine de la royauté et séductions monarchiques du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au principat augustéen*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1994, ainsi que Brian Bosworth, « Augustus, the *Res Gestae* and the Hellenistic Theories of Apotheosis », art. cit. Chez Horace, Hercule est associé à Auguste divinisé dans l'Ode 3, 3, 9-14.

10 Tite Live, 1, 7, 10.

11 Le phénomène est d'origine pythagoricienne selon Franz Cumont, *Lux perpetua*, op. cit., p. 183.

que retiendra aussi Ovide : Hercule, écrit-il, possède naturellement « une manière d'être et une beauté bien plus puissante et plus auguste que celle d'un homme<sup>12</sup> » (*habitum formamque uiri aliquantum ampliozem augustiozemque humana*). Toutefois, il n'évoque qu'allusivement son ascendance divine : « Quand il connu son nom, son père et sa patrie », *Vbi nomen patremque ac patriam accepit*. Enfin, il justifie l'accès à l'immortalité d'Hercule par sa *uirtus* (« l'immortalité acquise par son mérite », *immortalitatis uirtute partae*) et il situe aussitôt le destin de Romulus dans la continuité de celui du fils de Jupiter<sup>13</sup>.

À première lecture, Ovide rassemble les points essentiels de l'apothéose tels que les offre la tradition, sans adopter pour autant le point de vue livien : la promotion d'Hercule est, certes, justifiée par « ses actions d'une ampleur exceptionnelle » (*hoc ipsius datur immanibus actis*, 9, 247), elle correspond donc à l'aboutissement d'un parcours valeureux, ordonné par la pratique du *ponos*, selon la tradition philosophique grecque, ou *labor* en latin. On pourrait plus précisément reconnaître ici les critères définis par les pythagoriciens, premiers théoriciens de l'apothéose, qui considéraient avec intérêt la figure d'Héraclès, « modèle de l'effort ». Marcel Détienne a montré jadis que l'on soulignait anciennement les affinités de ce héros avec le pythagorisme et il a rappelé que son culte était très répandu dans la Sicile du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, où s'enracine ce courant philosophique<sup>14</sup>. On retrouve également dans le récit ovidien la mention de l'immortalité de l'âme, préalable nécessaire au processus, selon Pythagore et ses héritiers sur le sujet<sup>15</sup>. Toutefois, ce trait est revendiqué par Jupiter comme un héritage qu'il a légué à son fils, *aeternum est a me quod traxit* (9, 252, « ce qui est éternel il le tire de moi »), le dieu restant le grand ordonnateur de l'événement, au détriment de la valeur héroïque du personnage. À aucun moment ne sont mentionnées les vertus de *iustitia* et de *pietas* que le héros aurait développées tout au long de son existence, tel Scipion chez Cicéron (« Songe de Scipion », 5). De fait, le poète ne met pas en perspective le long cheminement d'une vie sage qui aboutirait à l'éternité de l'âme, mais pointe la préexistence de l'immortalité chez Hercule, si bien que l'apothéose devient la confirmation d'un état premier, inhérent à la nature du

12 Je traduis.

13 Bernard Minéo, dans « Légende et histoire dans le livre I des *Histoires* de Tite Live », art. cit., a bien montré comment tout ce passage contient en filigrane tous les éléments de la personnalité politique et religieuse d'Auguste. Sur l'utilisation du mythe à l'époque augustéenne, on verra Garth Tissol, « The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses* 11-15 », dans Barbara Weiden Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Brill, 2002, p. 305-336 ; Mario Labate et Gianpiero Rosati (dir.), *La Costruzione del mito augusteo*, Heidelberg, Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften, 2013.

14 Marcel Détienne, « Héraclès héros pythagoricien », *Revue de l'histoire des religions*, 158/1, 1960, p. 19-53.

15 Notamment Platon (*Phédon*), Cicéron (*Songe de Scipion*), Varron (*Antiquités divines*).

héros. On reconnaît alors la logique ovidienne de la métamorphose, souvent exprimée dans le poème, selon laquelle la transformation est l'aboutissement d'une virtualité du personnage<sup>16</sup>. Enfin, l'accès au monde céleste est organisé aussi par Jupiter qui emporte sur son char « la meilleure partie » du héros, la périphrase exprimant l'âme éternelle. Le poète combine en outre le motif du char, présent dans les peintures de scènes funèbres, connues par les vases grecs et celui du rapt, tous deux retenus pour figurer l'eschatologie de l'âme dans la théologie astrale, ancrant de la sorte l'événement aux confins du fabuleux et du religieux. Néanmoins, l'organisation narrative de l'événement ménage une place de choix à d'autres éléments qui infléchissent aussi son sens.

#### Diversification des causalités

Ovide choisit de déléguer à Jupiter la justification de l'apothéose d'Hercule<sup>17</sup>. Or, le dieu n'avance que l'argument de la généalogie :

74

*Omnia qui uicit uincet, quos cernitis, ignes,  
Nec nisi materna Vulcanum parte potentem  
Sentiet; aeternum est a me quod traxit<sup>18</sup> et expers  
Atque immune necis nullaue domabile flamma; (9, 250-253)*

Celui qui a tout vaincu, vaincra ces feux que vous voyez,  
Et il ne sentira l'action puissante de Vulcain que dans la partie héritée  
De sa mère; ce qu'il *tire* de moi est éternel, n'est pas concerné  
Par la mort, exempté d'elle et aucune flamme ne peut le dominer<sup>19</sup>;

Ce point est encore souligné au v. 265 par la mention des *uestigia Iouis* du héros, ces empreintes divines que Jupiter, en prétendant les perpétuer, ne fait que confirmer. Comme on le sait, la question de la filiation occupera une place centrale, voire décisive, dans les apothéoses des souverains romains relatées aux chants 14 et 15 : Mars, puis Vénus l'invoqueront en premier lieu pour diviniser leurs « enfants », jusqu'à exiger d'octroyer ce statut à César pour la seule raison qu'il est le « père » d'Auguste. Parallèlement, ici, une autre piste interprétative est implicitement suggérée. En effet, la part réservée au feu dans la narration oriente la lecture vers la représentation d'une *ekpurosis*, cette déflagration purificatrice qui sera illustrée par le Phénix, dans le discours de Pythagore, au chant 15<sup>20</sup>, et

16 On pense à Lycaon ou à Hécube, par exemple.

17 Voir Denis C. Feeney, *Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, New York/Oxford, Clarendon Press, 1991.

18 Je souligne.

19 Sauf mention contraire, je traduis les vers d'Ovide. Le texte cité est emprunté à l'édition de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1976, 6<sup>e</sup> tirage.

20 *Mét.*, 15, 392-478.

dont on voit apparaître le schéma à plusieurs reprises, dans les *Métamorphoses*<sup>21</sup>. On identifie là une référence à l'interprétation allégorique stoïcienne en vertu de laquelle le héros ne se dirige pas vers une divinisation pérenne, mais vers un processus vital temporaire et renouvelable. Ce sémantisme pourrait être confirmé dans le poème par la représentation corporelle d'Hercule entièrement restaurée après son passage sur le bûcher, amplifiée par la comparaison avec le serpent revigoré après sa mue :

*Vtque nouus serpens posita cum pelle senecta  
Luxuriare solet squamaque nitere recenti,  
Sic, ubi mortales Tiryntius excuit artus,  
Parte sui meliore uiget majorque uideri  
Coepit et augusta fieri grauitate uerendus.* (9, 266-270)

Et comme un serpent, débarrassé de son ancienne peau,  
Regorge de vigueur et respendit avec ses écailles neuves,  
De même le Tiryntien se défit de son corps mortel,  
Reprit des forces dans la meilleure partie de lui-même.  
Il sembla plus grand et, empreint d'une auguste majesté, vénérable.

Or cette théorie d'un temps périodique ne s'accorde pas avec celle de l'éternité promise par la doctrine pythagorico-platonicienne<sup>22</sup> de l'apothéose, généralement retenue à des fins de théologie politique. Certes, le dernier vers du passage, soulignant l'amélioration du héros, ne répond pas rigoureusement à la doctrine du renouvellement à l'identique, exposée par les stoïciens et révèle sans doute la position distanciée du poète à l'égard de ce type d'interprétations, à moins qu'elle ne participe d'une mise en débat des exégèses des mythes, comme on en trouve tant dans les *Métamorphoses*. Par ailleurs, le syntagme *augusta grauitate* ne manque pas de projeter la figure d'Hercule sur celle d'Auguste, en une prolepse éloquente qui rappelle l'usage fait du mythe au cours du principat. Le poète ménage ainsi un certain nombre d'ambivalences, dont la portée est accrue par la référence implicite au discours politico-religieux contemporain.

21 Dans l'épisode de Phaéton, notamment, ou de Circé. Au sujet du feu dans les *Métamorphoses* d'Ovide, on pourra voir Hélène Casanova-Robin, « Reconstruire une poétique des présocratiques : le feu dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans Sylvie Franchet d'Espèrey et Carlos Lévy (dir.), *Les Présocratiques* à Rome, Paris, PUPS, 2018.

22 Selon David Sedley, la figure d'Hercule n'entre comme paradigme stoïcien qu'à partir du 1<sup>er</sup> siècle après J.-C. (*Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 75, n. 62). Toutefois, la présence du héros dans des passages du *De Rerum Natura* de Lucrèce où se développent des polémiques anti-stoïciennes semblent réfuter cela, comme le note Alain Gigandet en différents lieux de son ouvrage *Fama deum, Lucrèce et les raisons du mythe*, Paris, Vrin, 1998.

En proposant une autre signification de l'événement qui ouvre sur une pluralité symbolique, il tend à réviser la perspective de l'immortalité.

Enfin, l'économie dramatique autant que la formulation poétique contribuent à assimiler la transformation d'Hercule à une métamorphose parmi tant d'autres - si l'on peut dire - et à ôter toute solennité à l'épisode. Le rôle concédé ici à Jupiter, protagoniste ou artisan récurrent des mutations dans l'œuvre, est l'un des premiers éléments de cette banalisation de l'événement. L'évocation de Junon dépeinte en *matrona irata*, « matrone en colère », silencieuse mais au visage éloquent, appuie cet arrière-plan narratif voire le colore d'atours comiques. De plus, la perpétuation du schéma métamorphique bien connu du lecteur est confirmée par la reprise d'expressions familières : *nec cognoscenda remansit* (9, 263), « ne subsistait rien de reconnaissable » renverse en effet le leitmotiv *mens pristina mansit* qui décrit la permanence de l'esprit des créatures métamorphosées dans une enveloppe corporelle nouvelle même si celui-ci demeure difficilement identifiable par les autres personnages.

76

Tout en subsumant, à propos d'Hercule, les motifs de l'apothéose hérités des penseurs pythagoriciens, Ovide insère des potentialités sémantiques nouvelles qui, sans invalider complètement le processus, en modifient la portée emblématique, à l'intérieur même du scénario narratif. Ces éléments sont repris et diversifiés à propos des souverains romains.

## L'APOTHÉOSE DANS LA DYNAMIQUE DU MONDE : ENTRE CONTINGENCE ET COSMOLOGIE

Au sein des *Métamorphoses*, les mises en scène d'apothéose, plus généralement, jurent avec la perspective d'une stabilisation éternelle. Le poète souligne cette discordance en les dépeignant comme des événements liés à une contingence, celle des passions des dieux, en particulier et en les reliant au processus dynamique universel produit par les éléments principaux.

### L'apothéose au sein de la lutte des passions

Tout au long du poème, les transformations décrites prennent place dans une évolution du monde soumise aux forces de la nature, dont relève la fonction générative des passions, selon une modalité qui rappelle la fameuse confrontation entre Éros/Éris théorisée par Empédocle<sup>23</sup>. Cette causalité de la

23 Empédocle, frg B6 et B17. Sur l'importance de la pensée d'Empédocle chez Ovide, on lira en particulier Philip Hardie, « The Speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epos », *Classical Quarterly*, 45, 1995, p. 204-214 ; Aldo Setaioli, « L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi* », dans Werner Schubert (dir.), *Ovid Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, Peter Lang, 1999, p. 487-514 ; également Hélène Casanova-Robin, « Reconstruire une poétique du feu... », art. cit., avec une ample bibliographie sur le sujet.

création des choses et du renouvellement des formes est à nouveau à l'œuvre à propos des apothéoses qui sont présentées comme le produit ponctuel d'une combinaison de forces, s'exprimant notamment par une impulsion émanant d'une instance divine. Jupiter désire l'apothéose d'Hercule, en dépit de l'opposition de Junon, pour voir sa propre empreinte se perpétuer sur le héros dont il est le géniteur ; la divinisation d'Énée résulte d'une négociation entre père et fille, où l'emportent les prières affectueuses de Vénus ; celle de César apparaît comme une compensation de l'outrage fait à Vénus – ou considéré comme tel par la déesse –, et ainsi de suite. À partir du schéma épique<sup>24</sup>, Ovide exhause alors la contingence de l'événement et, implicitement, réduit toute possibilité d'une *gloria perennis* (« gloire éternelle ») intrinsèque.

L'exemple d'Énée illustre cette primauté conférée à la réflexion sur les passions, au détriment de l'aboutissement d'un parcours vertueux<sup>25</sup>. L'organisation narrative appuie un faisceau de circonstances qui, à terme, finit par invalider aussi toute visée téléologique, ramenant l'événement à une conjonction momentanée de la suprématie d'Éros sur Éris, sans que soit dessinée une perspective éthique préconçue. Ovide dépeint d'abord un contexte de maîtrise des forces par la violence des armes, au terme d'une lutte qui a mis aux prises les dieux et les hommes (I4, 568-569). Vénus a vu son fils l'emporter (*uictricia arma nati uidet*, I4, 572), grâce à son épée « barbare » (*barbarus ensis*, 574), dans les flammes et dans les cendres. Cette évocation, qui précède la mention de la *uirtus* d'Énée, en offre une définition pour le moins ambiguë. À ce moment, est introduit le contrôle exercé sur la colère, dans le monde des dieux comme chez les hommes :

*Iamque deos omnes ipsamque Æneia uirtus  
Iunonem ueteres finire coegerat iras,* (I4, 581-582)

Alors la vaillance d'Énée avait pris le contrôle sur tous les dieux  
Et avait mis fin aux colères anciennes de Junon elle-même,

Cet état est accompagné d'une prospérité matérielle qui répond davantage à la cupidité tant condamnée par les sages qu'elle n'illustre une vertu morale :

*Cum, bene fundatis opibus crescentis Iuli,  
tempestiuus erat caelo Cythereius heros.* (I4, 583-584)

<sup>24</sup> Sur ce point, voir Denis Feeney, *Gods in Epic*, op. cit., p. 207-209.

<sup>25</sup> L'épisode n'a pas été développé par Virgile, mais seulement évoqué : *Én.*, 1, 257-260 et 12, 794-795. Sur ce passage, on verra Sara Myers, « Italian Myths in *Metamorphoses* 14: Themes and Patterns », *Hermathena*, 177/178, hiver 2004-été 2005, p. 91-112, avec une riche bibliographie.

Alors la prospérité d'Iule qui grandissait était solidement établie,  
le héros, fils de la Cythérée, était prêt pour le ciel.

78

Ces éléments sont rassemblés dans une ponctualité temporelle, un *kairos* souligné par la syntaxe et le lexique. Dans un tel cadre, l'intervention de Vénus auprès de son père constitue une variation dramatisée, non sans légèreté, de la lutte des passions : son argumentation repose sur l'antithèse entre la douceur (*mitissimus*), dont elle réclame les effets, et la « dureté » qu'elle attribue au maître des dieux (*Dure*). La déesse à la posture enjôleuse entend que domine son propre désir (*opto*, « je souhaite », auquel fait écho *optas*, « tu souhaites », dans la réplique de Jupiter). La continuité avec l'apothéose d'Hercule est soulignée par la description de l'apaisement de Junon (*placato ore*, « la mine apaisée », 14, 593) impliquée elle aussi dans ce panorama émotionnel. L'argumentation de Vénus, comme celle de Jupiter en faveur d'Hercule, se limite à l'expression de ses propres aspirations, dépourvue de toute référence à la composante essentielle de l'apothéose telle que l'avait exprimée Cicéron, à propos de Scipion. Énée n'est jamais dépeint comme l'*optimus civis* récompensé pour son action envers une communauté. Chez Ovide, sa divinisation est par ailleurs apparentée à une opération vénusienne de régénérescence naturelle.

#### Apothéose et cycle de régénérescence

Le poète décrit très précisément le rituel de purification ordonné par Vénus sur le corps de son fils. La faculté générative de la déesse est rappelée à cette occasion (*genetrix*), suggérant qu'elle renouvelle ici, d'une certaine manière, la naissance de son fils, dans un processus implicitement cyclique, semblable à celui qu'elle exerce sur la nature :

*Hunc iubet Aeneae, quaecumque obnoxia morti,  
Abluere et tacito deferre sub aequora cursu;  
Corniger exsequitur Veneris mandata suisque,  
Quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat  
Et respersit aquis; pars optima restitit illi. (14, 600-604)*

Elle lui ordonne de laver tout ce qu'Énée est lié à la mort  
Et de l'emporter au fond de la mer par son cours silencieux ;  
Le fleuve porteur de cornes exécute les ordres de Vénus et  
Il ôte tout ce qu'il y avait de mortel chez Énée et il l'arrose de ses ondes,  
Ne reste à Énée que la part la meilleure de lui-même.

La succession allitérative *repurgat, respersit, restitit* ajoute en effet l'expression d'un retour à celle du dépouillement des atours humains, jusqu'au stade final

de l'immobilité (*restitit*). On pourrait reconnaître ici la conception pythagorico-platonicienne du processus – peut-être augmentée du motif de la purification des âmes telle que la décrit, dit-on, Posidonius, dans son eschatologie étayée par la physique stoïcienne. Ce philosophe en effet, dont on a montré l'éclectisme<sup>26</sup>, postulait que le cheminement des âmes, après la mort du corps, suivait une étape de purgation en traversant les éléments de l'univers (air, eau, feu), afin de délester les âmes du poids de leurs souillures. « Les âmes d'élite, divinisées par leurs vertus », selon l'expression de Franz Cumont<sup>27</sup>, seraient accueillies dans une zone céleste particulière. La mention du silence de l'officiant (*tacito cursu*) pourrait confirmer la caractérisation pythagoricienne du geste, de même que la reprise de la formule *pars optima restitit illi* (« la meilleure part de lui-même ») déjà apparue à propos d'Hercule et présente dans les textes de référence sur ce point<sup>28</sup>, à moins qu'il ne s'agisse d'annoncer au lecteur les explications que fournira le sage de Samos, plus avant dans le poème. Néanmoins, le choix d'un personnage-fleuve, qui plus est, dépeint dans son costume hybride (*corniger*, « cornu »), pour mettre en œuvre la transformation rappelle aussi le processus métamorphique dans lequel sont impliqués les cours d'eau, à de nombreuses reprises, au sein du poème et tend à banaliser la scène, ainsi insérée dans un principe sériel. Au chant 15, le discours prêté à Pythagore propose rétrospectivement de nouvelles clés interprétatives, en confirmant l'existence d'ondes aux vertus métamorphiques, décrites précisément comme capables de modifier non seulement le corps mais l'âme. On lit ainsi successivement aux vers 308-309 : [...] *Non et lympa figuras / Datque capitque novas?*, « l'eau ne donne-t-elle pas et n'adopte-t-elle pas de nouvelles formes? », puis aux vers 317-318 :

*Quodque magis mirum, sunt qui non corpora tantum  
Verum animum etiam ualeant mutare liquores.*

Et, ce qui est plus étonnant encore, il existe des ondes capables de transformer non seulement les corps mais aussi les âmes.

Enfin, dans la conclusion du discours, aux vers 335-336 : *Sic alias aliasque lacus et flumina uires / Conciipiunt*, « Ainsi lacs et fleuves génèrent des puissances les plus diverses. »

<sup>26</sup> Voir l'analyse de Franz Cumont, dans *Lux perpetua*, *op. cit.*, p. 116 puis au chapitre III.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 177.

<sup>28</sup> Le *Songe de Scipion* de Cicéron, bien sûr, mais aussi les *Annales* d'Ennius qui mettaient en scène la divinisation de Romulus, texte d'autorité pour Cicéron et ses successeurs. Voir, sur ce sujet, Spencer Cole, « Cicero, Ennius and the Concept of Apotheosis at Rome », *art. cit.*

Autant que celle d'Énée, l'apothéose de Romulus procède essentiellement d'une combinaison des éléments de la nature, dépeinte comme un fait ponctuel, assimilable à d'autres transformations fabuleuses<sup>29</sup>. Elle n'est jamais posée comme garante de l'éternité de l'*Vrbs*<sup>30</sup> :

*Adnuit omnipotens et nubibus aera caecis  
Occuluit tonitruque et fulgure terruit orbem.  
Quae sibi promissae sensit rata signa rapinae,  
Innixusque hastae pressos temone cruento  
Impavidus conscendit equos Gradius et ictu  
Verberis increpuit pronusque per aera lapsus  
Constitit in summo nemorosi colle Palati  
Reddentemque suo iam regia iura Quiriti  
Abstulit Iliaden. Corpus mortale per auras  
Dilapsum tenues, ceu lata plumbea funda  
Missa solet medio glans intabescere caelo ;  
Pulchra subit facies et pulvinaribus altis  
Dignior, est qualis trabeati forma Quirini. (14, 816-828)*

80

Le Tout-puissant donna son assentiment et il obscurcit les airs  
D'épais nuages, puis il effraya la terre du tonnerre et de la foudre.  
Alors Gradivus comprit que ces signes confirmaient l'enlèvement promis  
Et, gardant à la main sa lance, martial, il grimpa sur ses chevaux  
Que maintenait un timon ensanglanté ; d'un coup de fouet il fit entendre un  
claquement, puis, incliné, il glissa dans les airs,  
Il s'arrêta au sommet de la colline arborée du Palatin.  
Alors que le fils d'Ilia y rendait la justice sans exercer de tyrannie,  
Mars l'enleva à ses Quirites ; son corps mortel se dissipa  
À travers les airs légers, comme une balle de plomb lancée par  
Une large fronde fond au milieu du ciel ;

29 On retrouve ici la combinaison d'une forme de logique naturaliste et de réflexion sur la passion comme principe génératif illustrée par Ovide à propos des origines de Rome : voir Hélène Casanova-Robin, « *Vis, potentia, regnum* : l'obscurcissement du pouvoir dans le chant XIV des *Métamorphoses* d'Ovide », *Paideia*, 68, 2013, p. 79-103 et *ead.*, « Chanter l'origine de Rome dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans Sabine Luciani (dir.), *Entre mots et marbres. Les métamorphoses d'Auguste*, Bordeaux, Ausonius, 2016, p. 135-145.

30 Sur l'apothéose de Romulus, on pourra se reporter à Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 156-159 ; Hélène Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 333-336 ; Gérard Salamon, « L'apothéose de Romulus (Ovide, *Métamorphoses* : livre XIV) », *Vita Latina*, 185-186, 2012, p. 46-60.

À sa place apparut une figure magnifique et plus digne

Des lits célestes, beauté semblable à celle de Quirinus revêtu de la trabée.

On reconnaît, dès l'ouverture, la mention de l'assentiment divin (*adnuit*), requis précédemment pour Hercule (9, 259) et pour Énée (14, 592-593), qui donne aussi l'impulsion aux mouvements physiques. L'évocation des *signa* suggère, comme cela se produira pour César, la nécessité d'un décryptage de cette manifestation de la nature. Divers traits rappellent en outre la métamorphose de Canente, relatée dans le même chant<sup>31</sup> : la dissolution dans les airs, exprimée par *corpus mortale per auras / dilapsum tenues* (« son corps mortel s'est disséminé dans les airs ») rappelle 14, 432 : *tabuit inque leues paulatim euanuit auras* (« elle se dissout et, peu à peu, s'évanouit dans les airs légers »), et on retrouve ici l'instauration d'une trace, à laquelle la nymphe était elle-même associée (*signata*, 14, 433). Par ces similitudes, le poète exhause le transitoire, pointé par le verbe inchoatif (*intabescere*), puis, par ce langage expressif, il substitue au corps vivant une image nouvelle, sans qu'aucun lien entre l'état initial et l'état final ne soit établi. L'inaccompli du transitoire pointe ici la béance offerte à l'interprétation de cette transformation.

Le poète a choisi de lier l'événement à la génétique naturaliste, sollicitant, pour chaque apothéose, un élément principal. On peut lire en cela la transposition du rituel religieux nécessaire pour accorder le céleste et le terrestre dans la continuité d'une matrice cosmogonique qui demeure vivace tout au long de l'histoire du monde : pour Énée, l'eau, pour Romulus, l'air, ce sera le feu qui interviendra pour Hersilie<sup>32</sup>. L'apothéose de l'épouse de Romulus, toute aussi indépendante que celle de son mari d'une inscription dans l'éternité, n'apparaît pas non plus comme une récompense de sa vertu, sinon à la fidélité conjugale : elle est seulement destinée à exaucer son vœu, à la manière de certaines métamorphoses, telle celle de Célyx et Alcyoné par exemple, dont l'amour conjugal est ainsi gratifié<sup>33</sup>. La présence d'Iris se déplaçant sur l'arc-en-ciel dans les deux récits contribue à souligner ce point commun entre les deux mythes et à justifier l'accès au monde céleste par cet argument.

31 On pourrait développer l'inscription dans une logique sérielle en soulignant les similitudes lexicales (*rata signa rapinae*) avec l'épisode de Proserpine, par exemple (5, 92) ou avec celui d'Eurydice (10, 28).

32 On y retrouve également un phénomène relevant des « *mirabilia* », assimilable à l'apparition d'une comète, motif qui ouvre sur l'évocation de l'apothéose de César, riche d'un intertexte virgilien. Philip Hardie, dans son commentaire *ad loc.* (*Ovidio, Metamorfosi, XIII-XV*, t. VI, Milano, Mondadori, 2015) a recensé les similitudes de formulation entre Ovide, Virgile et Catulle.

33 On peut y lire un nouvel exemple de cet adoucissement de l'existence, procuré par certaines métamorphoses, phénomène que Mario Labate étudie dans l'article publié dans ce présent volume.

La description de la combinaison de rites religieux et de phénomènes merveilleux prend le pas sur la finalité même de l'opération – jamais évoquée en tant que telle – et replace l'événement dans le contexte des mutations fabuleuses qui apparaissent prodigieuses aux yeux de l'homme mais que le poète présente comme liées aux forces mêmes de la nature, inscrites en quelque sorte dans le dynamisme universel. Franz Cumont voyait là une résurgence du « panthéisme stoïcien » qu'Ovide aurait emprunté à Varron<sup>34</sup>.

#### TEMPS PÉRIODIQUE ET TEMPS MYTHIQUE : QUELLE VOIX POUR L'APOTHÉOSE ?

82 À ce parti pris de décliner, sur un mode « naturaliste » (au sens de théoricien de la *phusis*), les diverses apothéoses, Ovide ajoute une nouvelle révision de la perspective théologique dans au moins deux épisodes des *Métamorphoses*. Le plus frappant sur ce point demeure, sans conteste, le discours de Pythagore, mis en scène au chant 15 ; mais dès le chant 14, l'épisode de la Sibylle offre déjà des éléments éclairants sur la réorientation du processus.

#### Pythagore et la réfutation de la théologie politique

Le discours de Pythagore, amplement développé au moment même où sont concentrées la plupart des apothéoses, dans la partie « romaine » du poème, omet, voire disqualifie la notion de récompense associée à l'événement<sup>35</sup>. Le philosophe de Samos possède une indéniable *auctoritas* sur le sujet, puisqu'on attribue à son école l'origine du concept<sup>36</sup> : Platon se réfère à lui, ainsi qu'Ennius, puis Cicéron qui était familier également de la doctrine pythagoricienne grâce à l'enseignement de Posidonius, entre autres<sup>37</sup>. Or le Pythagore ici mis en scène, annonçant qu'il s'apprête à « révéler les oracles d'un auguste esprit » (15, 145 : *augustae reserabo oracula mentis*), développe, en l'inscrivant dans une plus large conception de la *phusis*, une théorie du temps périodique en vertu de laquelle l'âme se réincarne sans cesse dans différents corps et pour laquelle la mort n'est pas à craindre (15, 154)<sup>38</sup>. L'apparition de l'épithète *augusta*, dans

34 Franz Cumont, *Lux perpetua*, op. cit., p. 201.

35 La bibliographie est pléthorique, on ne peut que la citer très partiellement ici. Sur ce point, je rappelle l'article fondamental de Philip Hardie, « Questions of Authority: the invention of tradition in Ovid's *Metamorphoses* 15 », déjà mentionné *supra*.

36 Ovide l'affirme : 15, 72-73 et Porphyre, dans un texte dérivé de Dicéarque, transmet aussi cette tradition : *Vie de Pythagore*, 19.

37 Pour les autres textes pythagoriciens qui ont pu exercer une influence sur Cicéron, voir Pierre Boyancé, « L'apothéose de Tullia », art. cit.

38 La datation de l'intervention du philosophe apparaît elle-même comme un indice du brouillage de la chronologie : le poète l'introduit dans la « période historique » de son ouvrage, néanmoins, l'incohérence dans la datation survient aussitôt avec la mention de Numa (règne : 715-653), prétendument éduqué par Pythagore (ca 580-495).

ce contexte où le lecteur attend l'apothéose du *Princeps* et au moment où le philosophe exprime son intention de « dérouler la suite des destins » (15, 152) ne manque pas d'alerter le lecteur. La reprise des motifs liés à l'apothéose révèle une autre herméneutique: l'envol des « âmes ailées » (*animae uolucres*, 15, 457), en particulier, devient alors un phénomène récurrent et ordinaire qui tend à désacraliser la dimension eschatologique et les figurations qui lui sont associées. D'éternité glorieuse et de vie céleste, il n'en est pas question dans ses propos, qu'il s'agisse d'individus ou de cités (15, 450-451). La pérennité de l'âme – de toutes les âmes –, est universelle, présidant aux cycles de vie, mais elle ne constitue en rien, ici, l'aboutissement d'un parcours vertueux qui deviendrait immuable. Manifestement, dans un tel exposé, la visée téléologique a disparu, au profit de la considération des états transitoires affectés à l'âme. À travers ce discours imputé à Pythagore qui ne recouvre certes pas, comme l'ont remarqué certains exégètes, la doctrine pythagoricienne la plus couramment transmise<sup>39</sup>, Ovide, quel que soit son degré d'adhésion à ce courant de pensée, confirme l'inscription du processus dans la combinaison perpétuelle des éléments premiers si richement illustrée dans son œuvre. Lui-même a privilégié, tout au long de ses récits, la représentation de l'éphémère, du transitoire, véritables défis pour le verbe poétique qui s'accorde avec une telle conception. La sentence *Omnia mutantur, nihil interit*, « tout se transforme, rien ne périt », prononcée par Pythagore, loin de valider la revendication théologico-politique de l'apothéose, légitime plutôt l'élaboration d'une écriture mythico-poétique capable de traduire le dynamisme essentiel de la nature, seul pérenne. Seuls les mythes, dont le principe associatif, dans les *Métamorphoses*, traduit le retour régulier, peuvent rendre compte de ce fonctionnement du monde, dans le mode de représentation qu'en offre le poète. Le primat du langage mythique sur le langage historique revendiqué par Ovide jusqu'à la fin de son poème, au-delà de sa fonction didactique et esthétique, absorbe aussi l'argument politique dans un vaste mouvement cyclique, situant la théologie élaborée autour du Prince dans la série des mutations innombrables dont demeure pérenne seule la forme fictionnelle conférée par le poète.

Des arguments d'ordre éthique et d'ordre cosmologique sont alors développés dans le chant 15, confirmant le caractère éphémère de toute apothéose qui n'a

39 Voir Nicolas Levi, *La Révélation finale à Rome*, op. cit., p. 225-226. Toutefois, je ne considère pas, comme Nicolas Levi à cet endroit, qu'Ovide prend à son compte les paroles qu'il place dans la bouche de Pythagore, pas plus que je n'adhère à l'analyse de John Miller dans « The Memories of Ovid's Pythagoras », *Mnemosyne*, 47, 1994, p. 473-487 qui interprète le passage comme une parodie du pythagorisme. Sur ce passage, pour d'autres analyses, on se reportera aussi à Aldo Setaioli, « L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi* », art. cit. ; Charles Segal, « Intertextuality and Immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in *Metamorphoses* XV », *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 46, 2001, p. 63-101.

d'existence qu'au moment où elle s'accomplit, dans et par l'infini mouvement des éléments de l'univers. Le retour d'Hercule, au chant 15, participe à infirmer toute portée laudative du processus. En effet, dans les premiers vers du chant, alors que doivent être bientôt exposées l'apothéose de César puis celle d'Auguste, après celle de Romulus qui a clôturé le chant 14, réapparaît, au gré de la circularité temporelle propre à l'œuvre, la figure d'Hercule divinisé, dans une fonction politique pour le moins dépréciative. Le héros exerce ici à l'égard de Myscelos, son hôte, cette tyrannie précisément honnie par Pythagore (15, 61 : *odio tyrannidis*)<sup>40</sup>. Outre cette disqualification politique, une autre interprétation de l'apothéose d'Hercule, d'ordre physique, cette fois, est suggérée implicitement par le philosophe. Reprenant le scénario du bûcher consumant le corps, puis celui de l'âme éternelle vouée à une autre demeure, le sage fournit alors une explication « rationnelle » de l'événement, au regard de sa théorie cosmologique :

84

*Corpora, siue rogos flamma, seu tabe uetustas  
Abstulerit, mala posse pati non ulla putetis.  
Morte carent animae semperque, priore relictas,  
Sede, nouis domibus uiuunt habitantque receptae.* (15, 156-159)

Le corps, soit que la flamme du bûcher l'ait emporté, soit que la vieillesse l'ait consumé, ne peut endurer aucune souffrance, croyez-le.

Les âmes échappent à la mort et, toujours, une fois leur première demeure

Quittée, vivent dans de nouveaux domiciles et elles habitent là où elles ont été accueillies.

Dans ces vers, le groupe nominal *nouis domibus* (« nouvelles demeures ») ne désigne manifestement pas une demeure céleste. L'épithète renvoie plutôt aux *noua corpora* (« nouveaux corps ») annoncés par Ovide à l'orée de son poème. L'intervention de Pythagore apporte ainsi d'autres considérations sur la pérennité de l'âme qui ne se confondent pas avec la divinisation ; son discours en revanche s'accorde bien avec l'expression poétique du cheminement de l'âme au travers des corps<sup>41</sup>. Que le poète approuve ou non cet enseignement, au moment où il met en scène ce personnage, il semble attaché à réorienter la

40 Il lui enjoint de bafouer les lois de sa cité (15, 40, [...] *nam tu mihi criminis auctor*, lui rétorque Myscelos), au péril de sa vie, pour exécuter la mission qu'il lui impose, fonder Crotone. Sur cet épisode, voir Philip Hardie, « Questions of Authority: the Invention of Tradition in Ovid's *Metamorphoses* 15 », art. cit.

41 Sur l'interprétation controversée de ce passage, les études sont nombreuses. On verra notamment Peter E. Knox, *Ovid's Metamorphoses and the Tradition of the Augustan Poetry*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1986, et Philip Hardie « Questions of Authority: the Invention of Tradition in Ovid's *Metamorphoses* 15 », art. cit., p. 185 en particulier.

question du devenir de l'âme dans une perspective mythologico-poétique, à l'emplier d'un autre sémantisme, que le lecteur est invité à découvrir grâce aux analogies établies avec d'autres récits fabuleux. L'éternité n'est donc plus envisageable dans le cadre d'une théologie politique mais conçue seulement dans la temporalité ô combien mouvante du mythe.

#### La Sibylle : récit d'une apothéose inversée ?

Au chant 14, la porosité entre mythe et histoire est devenue particulièrement dense, à travers la confrontation entre personnages divins et d'autres conçus comme les acteurs premiers de la *res romana*. Or, on y découvre un récit inédit où la dialectique entre la finitude et l'éternité divine acquiert un relief éloquent, rapporté par la Sibylle (14, 101-153), choix hautement signifiant compte tenu du statut du personnage<sup>42</sup>. Par sa thématique, l'épisode introduit une réévaluation anticipée du phénomène de l'apothéose et comporte diverses analogies avec la posture du poète, à la toute fin de l'œuvre. On pourrait y lire une forme d'apothéose inversée. En effet, la prêtresse expose combien elle est affligée d'une longue déchéance physique qui la conduira à la mort, pour avoir refusé de céder au désir d'Apollon. Elle précise, dans son discours, que si elle avait consenti, Apollon lui aurait offert non seulement l'immortalité mais une jeunesse éternelle (*Hos [sc. annos] tamen ille mihi dabat aeternamque iuventam, / si Venerem paterer. [...]*, 14, 140-141, « Il m'aurait gratifié d'une éternelle jeunesse, si j'avais cédé à son désir »). L'immortalité est donc ici réduite à un *munus* lié à la séduction, dépourvue de toute dimension eschatologique et rejetée – une fois de plus – dans le champ des passions des dieux. Par une inversion non dénuée d'ironie, sans doute, elle procéderait, non de la vertu de la Sibylle, mais de sa *lasciua* érotique, de son *impudor*. Sans ambages, l'offre d'immortalité illustre la primauté des pulsions du dieu solaire sur toute autre qualité morale. Ce récit, adressé à Énée qui bénéficiera lui-même d'une apothéose quelques vers plus loin, est loin d'être anodin. On a déjà relevé combien il manifestait un écart notable au regard de son précédent virgilien<sup>43</sup>, Ovide infléchissant l'histoire d'Énée vers une distance adoptée à l'égard des dieux, une réduction de leur implication dans l'entreprise éthique du Troyen et, ajouterais-je, un recentrement sur l'aléatoire des passions. En outre, comme on le sait, la Sibylle est par nature liée au temps, elle incarne en quelque sorte

42 Cette intrigue érotique n'est pas connue avant la version qu'en donne Ovide. Voir la note *ad loc.* de Philip Hardie, *Ovidio, Metamorfosi XIII-XV, op. cit.* Voir également, dans ce volume, l'étude de Francesca Ghedini et de Giulia Salvo.

43 Voir les divers commentaires au chant XIV, notamment celui de K. Sara Myers : *Ovid Metamorphoses book XIV*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, en plus de celui de Philip Hardie (Mondadori) cité *supra*.

une vision panoramique du temps, maîtrisant le passé, le présent et l'avenir, possédant en quelque sorte une éternité par son savoir, sinon dans son existence. Elle exprime le souhait de la pérennité de la voix, à défaut de celle du corps, anticipant sur le vœu du poète, énoncé à la fin du chant 15 :

[...] *nullique uidenda,*

*Voce tamen noscar; uocem mihi fata relinquunt.* (14, 152-153)

[...] lorsque je ne pourrai plus être vue par personne,

Je serai tout de même reconnaissable à ma voix ; ma voix, les destins me la laisseront.

À tout le moins, l'histoire de la Sibylle présente donc d'autres issues pour combattre la finitude physique<sup>44</sup>. Elle exhausse par avance la valence de la voix, en ouvrant un espace d'éternité hors du champ divin réorientée par le poète dans le domaine de son écriture.

86

#### Quelle apothéose pour le poète ?

À la fin du chant 15, le poète émet le souhait de bénéficier lui-même de l'apothéose, dans une formulation similaire à celle de la Sibylle<sup>45</sup> : *ferar* (14, 152 et 15, 876), *noscar / legar* (« je serai emporté, je serai connu, je serai lu »). Après la disparition de son corps, ne resteront que ses mots, lus par la postérité, selon un mode de survivance éternelle : *ore legar [...] uiuam*. Il dit aussi son désir de s'élever parmi les astres (*iuuat ire per alta / astra*, 15, 147-148) puis, au vers 179, il réitère l'énoncé du perpétuel mouvement universel qui s'effectue dans un flux continu (*ipsa quoque assiduo labuntur tempora motu*), dans lequel il s'inscrit lui-même. Tout en reprenant un motif topique, il offre une nouvelle voie d'exploration de ce sémantisme, soulignant la primauté de la voix. La voix constitue l'un des sujets – sinon le sujet – majeurs des *Métamorphoses*, exprimé sous des formes diverses (*fama*<sup>46</sup>, *mythos*) et en des scénarios variés. Le poète en a souligné la fragilité et il en a illustré les incertitudes. Néanmoins, elle apparaît au terme de l'œuvre la seule garante de la mémoire, seule à même de donner forme à l'événement. Pour autant, en tant que vecteur du *mythos* ici, elle est par essence

44 Le lexique permet d'établir un lien de « fraternité » entre le personnage de la Sibylle et le poète lui-même, comme l'expose Hélène Vial dans *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, op. cit., p. 312-313. D'autre part, le processus de la vieillesse est inscrit dans l'ordre du monde, Pythagore l'explique au chant XV, 215 sq. dépeignant la métamorphose perpétuelle du corps, illustrant son propos par divers exemples, parmi lesquels figure celui, éloquent, d'Hélène, la fille de Tyndare, déplorant devant son miroir ses rides séniles.

45 Sur ce passage, voir Aldo Setaioli, « L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi* », art. cit., en particulier p. 512-514.

46 Sur *Fama*, on lira Philip Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

un outil d'herméneutique, révélatrice de la pluralité des interprétations attachées à un événement ou à un symbole. La voix poétique s'est donné pour mission d'explicitier le monde, de ses origines à l'ère contemporaine, elle dévoile aussi la fragilité de l'outillage conceptuel élaboré pour penser l'éternité. L'apothéose, au même titre que l'origine de la vie ou le devenir du vivant, est soumise par le poète à une confrontation par analogie avec d'autres *mirabilia* (« faits merveilleux »), inscrite comme les autres objets de désirs dans la contingence des passions et participant du vaste mouvement des forces de la nature. Dans la logique mise en œuvre, elle demeure en discordance avec la cohésion universelle, dépourvue du nécessaire transitoire dont le poète a exhaussé les qualités esthétiques et elle rompt la perspective inlassablement illustrée d'un temps périodique, éternel retour mais jamais à l'identique. L'apothéose, configurée comme un mythe, s'inscrit dans l'éphémère de l'événement narré, relève des *mirabilia*, sans apporter de caution pour l'éternité sinon en tant que matière des poètes. Ovide lui accorde le statut de *fabula*.

Philip Hardie a magistralement montré combien l'idéal augustéen d'une *urbs aeterna* (« ville éternelle ») était sans cesse remis en cause dans la poésie contemporaine, que ce soit dans l'*Énéide* de Virgile ou chez Properce à travers les figures emblématiques de Vertumne et de Janus<sup>47</sup>. Ovide, s'employant à démontrer d'une manière plus appuyée encore, la mutabilité de toutes choses, inscrit même les apothéoses, phénomènes ô combien symboliques d'un pouvoir pérennisé, dans le tourbillon perpétuel<sup>48</sup>. Insérées dans les chants 14 et 15 où le brouillage temporel s'ajoute à l'effacement des frontières entre le mythique et l'historique, sur une terre qui ne cesse d'apparaître comme un terrain de métamorphoses, les apothéoses en perdent toute efficacité théologique pour devenir, à l'égal des autres mutations, des événements inscrits dans le transitoire, sinon à l'échelle humaine, du moins à l'échelle universelle. Hercule est semblable au Phénix (*Mét.*, 15, 392-407), dénué de toute vertu politique ; Énée, Romulus et leurs successeurs apparaissent comme les enjeux des passions des dieux, entraînés dans les forces roulantes des éléments premiers. Soulignant les contradictions entre les diverses doctrines philosophiques et la fragilité de symbolismes univoques, Ovide exhausse ici la fonction de la parole poétique. Comme Horace, après l'exemple de Virgile, avait réfléchi dans ses odes romaines (3, 3 par exemple) sur le modèle à adopter pour chanter des vers encomiastiques, Ovide légitime en quelque sorte, non

47 Ph Hardie, « Augustan Poets and the Mutability of Rome », dans Anton Powell (dir.), *Roma Poetry & Propaganda in the Age of Augustus*, London, British Classical Press, [1992] 2004, p. 59-82.

48 Voir Jean-Pierre Néraudau, *Ovide ou les Dissidences du poète*, Paris, Hystrix, 1989.

seulement le poème épico-didactico-mythologique, pour exprimer le sujet, mais aussi le matériau mythique, seul à même d'ouvrir la voie de l'éternité, avec ses ambiguïtés et ses obscurités.

## EMPIRES ÉPHÉMÈRES, VILLES DISPARUES : FINS DE CITÉS DANS L'ŒUVRE D'OVIDE

*Jean-Christophe Jolivet*

Pleurer la cité détruite, thème aussi ancien que la littérature : les lamentations mésopotamiennes, dès le troisième millénaire avant J.-C., célèbrent déjà les villes anéanties<sup>1</sup>. L'historiographie et l'épopée gréco-latines ne sont pas en reste avec pour archétype la chute de Troie<sup>2</sup>. Deux méditations sur la chute des cités sont particulièrement célèbres dans l'historiographie latine : celle de Marcellus à la prise de Syracuse et celle de Scipion Émilien durant la prise de Carthage en 146 avant J.-C. Marcellus, sur le point de prendre Syracuse, se remémore les heures glorieuses et les moments dramatiques de l'histoire de la cité, les rois et les tyrans. Son émotion est causée par le souvenir de l'histoire prestigieuse de la cité, qu'il récapitule en son for intérieur, mais aussi par le contraste entre le temps long de cette geste syracusaine et l'instant qui suffira à anéantir la cité et la réduire en cendres :

Les flottes athéniennes coulées, et deux immenses armées détruites avec deux chefs d'une très grande réputation se présentaient à son esprit, et tant de guerres contre Carthage, menées avec un si grand péril, tant de tyrans et de rois si puissants, entre tous les autres Hiéron, un roi, certes, dont le souvenir était encore tout récent, mais surtout qui s'était illustré, avant tous les avantages que lui avaient donnés sa vertu et sa fortune, par les services rendus au peuple romain. Comme ces souvenirs se présentaient tous ensemble à son esprit, et qu'il lui venait la pensée que bientôt tout cela allait brûler en une heure de temps et retournerait à l'état de cendres<sup>3</sup>...

- 1 On songe en premier lieu à la célèbre lamentation sur la ruine d'Ur, exposée au musée du Louvre. Sur ce thème, on consultera par exemple Mary R. Bachvarova, Dorota M. Dutsch, Ann Suter (dir.), *The Fall of Cities in the Mediterranean: Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- 2 Pour ce qui concerne la poésie augustéenne, voir l'article d'Alison Keith, « City laments in Augustan epic: antitypes of Rome from Troy to Alba Longa », dans Mary R. Bachvarova, Dorota M. Dutsch, Ann Suter (dir.), *The Fall of Cities in the Mediterranean*, op. cit., p. 156-182.
- 3 Tite Live, *Histoire romaine*, 25, 24 (je traduis).

Scipion, quant à lui, lors du siège de Carthage, se remémore la chute de Troie et prévoit un sort identique pour Rome, établissant une sorte de relation inéluctable entre la chute passée de Troie, la prise actuelle de Carthage et l'avenir de sa patrie :

En voyant la ville de Carthage ainsi détruite de fond en comble, Scipion, dit-on, versa des larmes et l'on vit qu'il pleurait sur le sort de l'ennemi. Après être resté longtemps perdu dans sa méditation, songeant que les cités, les nations et les empires sont tous, comme les hommes, voués au déclin par la divinité, que tel avait été le sort d'Ilion, cité jadis prospère, celui des empires assyrien, mède et perse, qui furent, en leur temps, les plus vastes du monde, celui, en dernier lieu, de la Macédoine, qui brilla d'un si vif éclat, il cita, intentionnellement ou comme sans le vouloir, les vers que voici :

Un jour viendra où elle périra, la sainte Ilion,  
Et avec elle Priam et le peuple de Priam à la bonne lance.

Polybe, qui avait été son maître, lui demanda sans détour à quoi il pensait. Scipion répondit alors, sans essayer de le cacher, qu'il pensait à sa patrie, pour laquelle il éprouvait des craintes, en voyant comment vont les choses humaines. Polybe rapporte ces mots qu'il entendit lui-même<sup>4</sup>.

90

Le thème pathétique est repris, cette fois dans une visée protreptique, comme exercice spirituel, dans une consolation, adressée par Servius Sulpicius Rufus à Cicéron, à l'occasion de la mort de Tullia ; il utilise dans un argument *a fortiori* le parallèle entre la fragilité de l'existence individuelle et celle des cités :

Revenant d'Asie, faisant route d'Égine à Mégare, je me mis à considérer au loin les régions environnantes : derrière moi, Égine ; devant moi, Mégare ; à droite, le Pirée ; à gauche, Corinthe, villes jadis si florissantes qui n'offraient plus alors à mes regards que désolation et ruines. Je commençai à méditer à part moi : « Eh bien, humbles humains que nous sommes, nous nous indignons si l'un d'entre nous a péri ou a été tué, nous dont la vie est nécessairement plus courte, alors qu'en une même contrée tant de cadavres de villes gisent à terre<sup>5</sup> ? »

Ces textes illustrent, parmi d'autres exemples, le lieu commun sapientiel souvent désigné par la locution latine *ubi sunt qui ante nos fuerunt?* (« où sont ceux qui nous ont précédés ? »). Le caractère éphémère des choses humaines et plus particulièrement des empires et des cités est un thème adapté à la littérature philosophique ou encore à l'historiographie, dans la mesure où celle-ci est, selon le mot de Cicéron, *magistra uitae*, « maîtresse de vie<sup>6</sup> ».

4 Polybe, *Histoires*, 38, 22, trad. Denis Roussel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 519.

5 Cicéron, *Lettres familières*, 4, 5, 4.

6 Cicéron, *De l'orateur*, 2, 9, 36.

Cette dimension pathétique et sapientiale est omniprésente quand on traite de la chute des cités et empires. Il s'agit ici d'étudier certains aspects du thème dans l'œuvre d'Ovide, mais non pas à travers la description de l'*excidium urbis* « la destruction de la ville », (l'*urbs capta* « la prise de ville » est un motif qui, développé, s'il fait l'objet d'une narration *per partes* « par parties » pour reprendre l'expression de Quintilien<sup>7</sup>, semble réservé par essence aux grands genres, épopée, historiographie, tragédie essentiellement<sup>8</sup>). Il s'agit plutôt de l'évocation d'un paysage : celui d'une cité disparue, symbole de l'éphémère condition des empires.

Pour procéder à cette enquête, on s'appuiera essentiellement sur des parallèles tirés de l'épigramme hellénistique. De fait, pour évoquer une ville disparue, l'épigramme n'emploie guère de description ou de narration ; elle évoque plutôt, fugitivement, une simple trace, voire une absence de trace, le tableau d'un paysage désert, un simple nom, une disparition, la cité détruite plutôt que la prise de la cité, le temps d'après, en somme. Un certain nombre de pièces, d'époque hellénistique, augustéenne, ou plus récentes<sup>9</sup>, traitent de la chute des cités et empires sous cette forme, dans une adaptation économique du thème, en quelque sorte. En concentrant le thème de cette manière, l'épigramme permet d'isoler certains motifs, que l'on retrouve d'ailleurs aussi, épars, dans l'épopée et l'élégie latines<sup>10</sup>. Dans cette mesure, l'étude de certains de ces motifs peut éclairer la lecture de plusieurs passages de l'œuvre d'Ovide. L'œuvre ovidienne présente en effet de son côté plusieurs illustrations du thème, dans les *Métamorphoses*, mais aussi dans l'œuvre élégiaque. Sans prétendre à l'exhaustivité, l'objet du présent propos consiste à enrichir la lecture de certains passages ovidiens par des parallèles hellénistiques, en cherchant à préciser les motifs caractéristiques qui reviennent dans le traitement du thème<sup>11</sup>.

7 Quintilien, *Institution oratoire*, 8, 3, 67-68. Voir aussi Aristote, *Rhétorique*, 1365 a 10.

8 On se reportera à l'article classique de G.M. Paul, « "*Vrbs capta*": Sketch of an Ancient Literary Motif », *Phoenix*, 36/2, 1982, p. 144-155 ; voir aussi Jean-Christophe Jolivet, « Le héron d'Ardée, le topos de l'*urbs capta* et la fin de l'*Énéide* dans le chant 14 des *Métamorphoses* », Carnet du GDRI CLARo, 2011, <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/426/files/2011/06/jolivet.pdf>.

9 Voir Annette Harder, « Epigram and the Heritage of Epic », dans Peter Bing et Jon Steffen Bruss (dir.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden, Brill, 2007, p. 409-428. Elle propose pour les cités disparues la liste suivante des pièces de l'*Anthologie palatine* : disparition de Mycènes : 9, 28 ; 101 ; 102 ; 103 ; 104 (avec Argos) ; Thèbes : 9, 216, 250, 253 ; Corinthe : 7, 297 ; 9.151, 284 ; Éphèse : 9, 424 ; Sardes : 9, 423 ; Beyrouth : 9, 425 ; 426 ; 427 ; 500 ; 501 ; Amphipolis : 7, 705. D'autres pièces sont consacrées à un paysage désolé (7, 723), ou à une île désertée (9, 408 ; 421).

10 Sur les liens entretenus par l'élégie latine avec l'épigramme hellénistique, voir Alison Keith (dir.), *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

11 La référence à l'abaissement de Sparte peut renvoyer par exemple au grand tremblement de terre de 464 av. J.-C. Voir Cicéron, *De la divination*, 1, 112.

Les *Métamorphoses* présentent, au sein du discours de Pythagore, un catalogue bien connu et souvent commenté relatif au passage des empires<sup>12</sup>. Ce catalogue se termine par l'évocation de la croissance de Rome :

*Sic magna fuit censuque uirisque  
perque decem potuit tantum dare sanguinis annos,  
nunc humilis ueteres tantummodo Troia ruinas  
et pro diuitiis tumulos ostendit aurorum.  
Clara fuit Sparte, magnae uiguere Mycenae,  
nec non et Cecropis, nec non Amphionis arces;  
uile solum Sparte est, altae cecidere Mycenae.  
Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae?  
quid Pandioniae restant, nisi nomen, Athenae?  
Nunc quoque Dardanium fama est consurgere Romam,  
Appenninigenae quae proxima Thybridis undis  
mole sub ingenti rerum fundamina ponit:  
Haec igitur formam crescendo mutat et olim  
immensi caput orbis erit.*

92

Ainsi, elle fut grande par ses héros, par sa richesse, elle fut capable dix ans durant de verser tant de sang et maintenant, ramenée au niveau du sol, elle se contente d'exhiber d'antiques ruines, Troie et, pour toutes richesses, les tombes ancestrales. Sparte fut jadis glorieuse ; Mycènes fut grande, et aussi la citadelle de Cécrops et celle d'Amphion ; Sparte n'est plus qu'un sol misérable ; elle est tombée, l'altière Mycènes ; la Thèbes d'Édipe qu'est-elle d'autre qu'un nom ? L'Athènes de Pandion, que lui reste-t-il qu'un nom ? Mais aussi la renommée publie maintenant que Rome la dardaniennne, aux rives du Tibre issu de l'Apennin, jette les fondements d'un empire colossal. Cette ville donc se transforme et croît et un jour viendra où elle sera la capitale du monde sans limites<sup>13</sup>.

Illustrant le thème de l'abaissement des empires et de leur succession, le passage a été suspecté depuis Heinsius, pour divers motifs et notamment pour

12 On se reportera au commentaire de Philip Hardie dans Philip Hardie, Gioachino Chiarini (éd.), *Ovidio. Metamorfosi*, vol. VI, libri XIII-XV, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2015.

13 Ovide, *Métamorphoses*, 15, 422-435 (je traduis). Le texte est cité d'après l'édition de Richard J. Tarrant, *P. Ovidi Nasonis, Metamorphoses, recognovit breuique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant*, Oxonii, E typographeo Clarendoniano, 2004.

anachronisme<sup>14</sup>, certaines cités dont la chute est évoquée ici étant florissantes à l'époque de Pythagore ; mais il a été considéré comme authentique dès le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et la plupart des critiques actuels continuent de le tenir pour tel<sup>15</sup>. Si le catalogue des cités grecques évoquées par Pythagore est disparate et anachronique, il présente, comme d'autres passages ovidiens, un certain nombre de caractéristiques stylistiques – notamment un usage du parallélisme et de la répétition peu communs dans l'œuvre ovidienne<sup>16</sup> –, qui sont interprétées par la critique, selon les cas, comme ovidiennes ou comme trop ovidiennes pour être honnêtes<sup>17</sup>.

Quoi qu'il en soit, la structure tripartite du passage, bien analysée par la critique<sup>18</sup>, fait se succéder la chute de Troie, la croissance et la disparition des villes grecques, la croissance de Rome. Cette succession est certes un lieu commun, que l'on trouve par exemple, au sein de l'*Énéide*, dans la prophétie d'Anchise dont la critique a souligné la forte influence sur le passage<sup>19</sup>. Mais plusieurs épigrammes hellénistiques opposent la disparition des cités grecques et la renaissance de Troie (l'Ilion hellénistique) ou la croissance de Rome. C'est le cas d'une pièce d'Alphée de Mytilène :

Ἄργος, Ὀμηρικὲ μῦθε, καὶ Ἑλλάδος ἱερὸν οὖδας,  
καὶ χρυσή τὸ πάλαι Περσέος ἀκρόπολι,  
ἐσβέσαθ' ἠρώων κείνων κλέος, οἳ ποτε Τροίης  
ἤρειψαν κατὰ γῆς θειόδομον στέφανον.  
ἄλλ' ἢ μὲν κρείσσω ἐστὶν πόλις· αἱ δὲ πεσοῦσαι  
δεῖκνυσθ' εὐμύκων αὖλια βουκολίων.

- 14 Sur les anachronismes chez Ovide, voir Adolf Ebert, *Der Anachronismus in Ovids Metamorphosen*, Beilage zum Jahresbericht der königlich. Studentanstalt Ansbach für 1887-1888, Ansbach, Brügel und Sohn, 1888.
- 15 Richard J. Tarrant, « The Soldier in the Garden and Other Intruders in Ovid's *Metamorphoses* », *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 2000, p. 425-438, parle toutefois à leur propos de « *collaborative interpolation* » ; Alessandro Barchiesi, *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Roman poets*, London, Duckworth, 2001, p. 71 sq., se prononce pour l'authenticité et souligne le parallèle avec Cicéron, *Lettres familières*, 4, 5, 4 et Properce, *Élégies* 2, 8, 9-10 (*magni saepe duces, magni cecidere tyranni, / et Thebae steterant altaque Troia fuit.*)
- 16 Philip Hardie, *Ovidio, Metamorfosi*, éd. cit., p. 538.
- 17 Richard Tarrant, « The Soldier in the Garden... », art. cit.
- 18 Stratis Kyriakidis, *Catalogues of Proper Names in Latin Epic Poetry: Lucretius - Virgil - Ovid*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 60, constate que le catalogue contient des anachronismes et des exemples de grandeur et décadence des cités. L'exemple initial, Troie et l'exemple final, Rome, sont plus développés. Le passage contient trois sections : la cité d'origine, Troie, les cités du passé, la cité du futur (422-25/426-30/431-35). Dans une soigneuse analyse stylistique du passage, Kyriakidis relève notamment la composition en miroir qui évoque la croissance des cités (426-427) puis leur abaissement (428-430) ; *Sparte et Mycenae* sont dans la même *sedes* métrique en 426 et en 428.
- 19 Virgile, *Énéide*, 6, 773-776. Voir Alessandro Barchiesi, *Speaking Volumes, op. cit.*, p. 71 sq. ; Philip Hardie, *Ovidio, Metamorfosi*, éd. cit., p. 539.

Argos, chantée par Homère, et terre sacrée de la Grèce, et toi, jadis opulente acropole de Persée, vous avez éteint la gloire de ces héros qui autrefois abattirent les murs élevés par les dieux dont se couronnait Troie. Mais celle-ci est une ville plus puissante encore, tandis qu'abattues, vous n'offrez plus aux yeux que le pâturage de longs troupeaux de bœufs<sup>20</sup>.

La chute de Mycènes, fréquemment évoquée dans la tradition épigrammatique<sup>21</sup> est ici associée à celle d'Argos; le Pythagore ovidien associe quant à lui Sparte et Mycènes. Peu importe: les trois villes, qui n'offrent désormais aux regards que le spectacle de la désolation, ont en commun d'être celles qu'Héra déclare chères à son cœur<sup>22</sup> et qui furent toutes trois la cause de la guerre de Troie<sup>23</sup>. Leur présence dans une séquence marquant la chute de Troie puis le déclin de la Grèce et le renouveau troyen à travers Ilion ou Rome se trouve donc particulièrement motivée<sup>24</sup>.

La chute de Troie est encore explicitement liée à la croissance de Rome dans une pièce attribuée à Bassus Lollius, qui est peut-être le Lollius de l'épître d'Horace (*Anthologie palatine*, 9, 236)<sup>25</sup>:

94

Ἄρρηκτοι Μοιρῶν πυμάτην ἐσφράγισαν ὄρκοι  
 τῷ Φρυγί πὰρ βωμῶ τὴν Πριάμου θυσίην.  
 ἀλλὰ σοί, Αἰνεΐα, στόλος ἱερὸς Ἴταλὸν ἦδη  
 ὄρμον ἔχει, πάτρης φροΐμιον οὐρανίης.  
 ἐς καλὸν ὄλετο πύργος ὁ Τρώϊος: ἦ γὰρ ἐν ὄπλοις  
 ἠγέρθη κόσμου παντὸς ἄνασσα πόλις.

Les serments inéluctables des Moires avaient arrêté que le dernier sacrifice fait devant l'autel phrygien serait celui de Priam. Mais déjà, ô Énée, ta flotte sacrée

20 *Anthologie palatine*, 9, 104; les traductions des épigrammes sont celles de Guy Soury, *Anthologie grecque*, t. VII, *Livre IX, Épigrammes 1-358*, éd. Pierre Waltz et trad. Guy Soury, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1957. Pour une interprétation de cette pièce et une possible influence sur Ovide, voir A. J. Gossage, « Two Implications of the Trojan Legend », *Greece & Rome*, 2/2, 1955, p. 72-81.

21 *Anthologie palatine*, 9, 28; 101; 102; 103; 104. La disparition de Mycènes, détruite par les Argiens au point qu'il n'en reste pas trace, est évoquée par Strabon, *Géographie*, 8, 6, 10. Voir aussi Pausanias, *Périégèse*, 2, 16, qui rapporte la légende de la construction de la ville par les Cyclopes et énumère les ruines encore visibles.

22 Homère, *Iliade*, 4, 51-52: ἦτοι ἐμοὶ τρεῖς μὲν πολὺ φίλταταί εἰσι πόλῃες / Ἄργός τε Σπάρτη τε καὶ εὐρυάγῃα Μυκῆνη, « Trois villes me sont spécialement chères, Argos, Sparte, et Mycènes aux larges rues... ».

23 Scholie à l'*Iliade* 4, 452.

24 La prophétie de Jupiter, dans l'*Énéide*, illustre également cette succession (Virgile, *Énéide*, 1, 283, 285: *Veniet lustris labentibus aetas, / cum domus Assaraci Phthiam clarasque Mycenae / seruitio premet, ac uictis dominabitur Argis*). Cf. 8, 838: *eruet ille Argos Agamemnoniasque Mycenae*. Il est notable cependant que, si Mycènes fut rasée, la ville d'Argos n'a pas en réalité disparu, ni non plus celle de Sparte: leurs chutes respectives ne signifient qu'un déclin.

25 Annette Harder, « Epigram and the Heritage of Epic », art. cit., p. 420.

jetait l'ancre en Italie, et c'était le prélude de ta divine patrie. Elle s'est écroulée à propos, la citadelle de Troie, puisqu'au milieu des armes est née la ville dont l'univers entier reconnaît les lois.

On notera pour ce dernier exemple un point de rapprochement entre la constatation de Philippe et la prophétie de Pythagore : la similitude de la célébration impériale dans les deux formulations encomiastiques : *olim immensi caput orbis erit* / ἡγέρθη κόσμου παντὸς ἄνασσα πόλις (« un jour tête de l'univers immense » / « la ville dont l'univers entier reconnaît les lois »).

La tendance à un traitement épigrammatique du thème dans l'œuvre ovidienne se laisse enfin deviner dans deux distiques des *Fastes*, I, 523-524, facilement isolables, où s'accumulent, dans une prophétie de Carmenta, antithèses et paradoxes :

*Victa tamen uinces euersaque, Troia, resurges;  
obruet hostiles ista ruina domos.  
urite uictrices Neptunia Pergama flammae:  
num minus hic toto est altior orbe cinis?*

Vaincue cependant tu seras victorieuse, ô Troie : renversée tu te dresseras à nouveau ; ta ruine ruinera les demeures de tes ennemis. Brûlez la Pergame neptunienne, flammes victorieuses : cette cendre s'en élève-t-elle moins au-dessus du monde tout entier<sup>26</sup> ?

Si la succession des empires est ici envisagée dans une perspective plus revancharde que chez le pacifique Pythagore (*uictal uinces...*, *hostiles...*, *obruet/ ruina...*, *uictrices...*), on observe la même séquence que dans le discours du maître de Numa : ruine de Troie, ruine de la Grèce (*hostiles domos*), renaissance (*resurges...* *altior*) de Troie à travers Rome. La pointe qui clôt le deuxième distique évoque de façon concise la vocation impériale à travers l'image paradoxale de la cendre dominant le monde. Ces éléments soulignent manifestement une certaine proximité avec le traitement épigrammatique du thème de la chute et de la succession des empires. Le ton sentencieux et grandiose sur lequel sont traités ces thèmes n'est pas sans évoquer par son lyrisme (par exemple dans les v. 426 à 430 du discours de Pythagore) une tonalité sapientiale analogue à celle que l'on retrouve dans un certain nombre d'épigrammes regroupées dans le livre 9 de l'*Anthologie palatine*.

26 Sur ce passage, voir le commentaire de Steven J. Green, *Ovid, Fasti 1. A Commentary*, Leiden/ Boston, Brill, 2004, p. 240-241. On notera encore le parallèle chez Properce, *Élégies*, 4, 1, 87 : *Troia cades, et Troica Roma resurges*.

Le stade suprême de la destruction des villes se traduit par l'absence totale de vestiges, la disparition absolue. Les épigrammes réservent un traitement particulier, de ce point de vue, aux villes des temps héroïques. Celles-ci n'ont pratiquement pas laissé de vestiges. C'est ce que laisse entendre une pièce d'Alphée de Mytilène (*Anthologie palatine*, 9, 101) :

Ἡρώων ὀλίγαι μὲν ἐν ὄμμασιν, αἱ δ' ἔτι λοιπαὶ  
πατρίδες οὐ πολλῶ γ' αἰπύτεραι πεδίων.

On voit peu de villes de héros, et celles qui subsistent ne sont guère plus hautes que des plaines.

96

Le motif de l'arasement total de la cité se trouve illustré à propos de Troie dans le passage des *Métamorphoses* précédemment cité (15, 424-425) : *Nunc humilis ueteres tantummodo Troia ruinas / et pro diuitiis tumulos ostendit auorum*, et c'est une image fréquente dans la poésie latine. Mais le processus de la disparition évoqué par les poètes se poursuit à tel point qu'il ne reste souvent de ces cités qu'un simple nom. Ainsi, une pièce attribuée à Mundus Munatius (*Anthologie palatine*, 9, 103) donne la parole à Mycènes pour lui faire évoquer son sort en ces termes :

Μηλόβοτος κείμαι καὶ βούνομος ἔνθα Μυκῆνη,  
τῶν ἐν ἐμοὶ μεγάλων τοῦνομ' ἔχουσα μόνον.

Me voici abattue, pâturage des brebis et des bœufs, moi Mycènes, et de toutes mes grandeurs, il ne me reste qu'un nom.

La seule subsistance d'un nom connaît un certain succès dans la littérature latine<sup>27</sup> ; mais elle trouve une utilisation particulièrement notable, dans les *Métamorphoses*, avec la *reductio ad nomen* d'Ardée, ville de Turnus, détruite par Énée, d'où surgit le héron éponyme (notons qu'il s'agit, là encore, d'une ville des temps héroïques). Le motif sert ici de support à une étymologie savante. Il ne reste d'Ardée que son nom de héron : *nomen quoque mansit in illa / urbis* (« le nom de la ville est aussi resté en lui », *Mét.*, 14, 579-580)<sup>28</sup>. C'est une interprétation figurée de cette évanescence de l'antique cité à travers une ornithogonie. Dans les *Métamorphoses* encore ce sont les plus anciennes traditions qui ne laissent en souvenir qu'un nom : c'est ce qui advient au vénérable roi latin Picus après sa

27 Il est évoqué à rebours dans l'*Énéide* pour promettre à des cités un nom, un renom dans l'avenir (*Én.*, 6, 776) : *haec tum nomina erunt, nunc sunt sine nomine terrae*, « Ces terres un jour seront renommées, aujourd'hui elles sont sans nom ».

28 Cf. Virgile, *Én.*, 7, 411-413.

métamorphose par Circé: *Nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat* (« il ne reste rien d'ancien à Picus sauf son nom », *Métamorphoses*, 14, 396). Dans cet exemple comme dans d'autres, le terme *nomen* ne renvoie pas, comme dans l'exemple virgilien de la prédiction d'Anchise, à la renommée<sup>29</sup>; son emploi joue plutôt sur l'opposition entre *nomen* et *res*, tout comme en grec *mythos* s'oppose souvent à *ergon*. S'il ne reste d'antique à Picus qu'un nom, c'est que la très vieille généalogie royale dont il est le représentant n'est qu'un nom sans consistance<sup>30</sup>.

Il y a dans ces formules l'idée d'une disparition de substance, voire un déni de toute *fides historica* dans les témoignages concernant des traditions trop incertaines pour que l'on y prête foi. Le témoignage de Pythagore concernant la décadence des villes grecques présente un emploi de *nomen* assez semblable :

*Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae?*  
*quid Pandioniae restant, nisi nomen, Athenae?*

Le terme *nomen* est appliqué à deux cités, toutes deux désignées par des adjectifs forgés sur des noms de rois des temps héroïques, Œdipe et Pandion. Comme c'était le cas pour l'Ardée de Turnus ou pour le vénérable Picus, ces noms ne renvoient pas tant à des réalités historiques, contemporaines de Pythagore, voire d'Ovide, qu'aux cités des temps mythiques, celles qui furent chantées par les poètes, celles dont il a été précisément question dans les *Métamorphoses*: l'évanescence du souvenir des villes de l'époque héroïque se trouve clairement soulignée par le recours au terme *nomen*, qui n'évoque parfois qu'un antique *mythos* des époques reculées.

Ce motif connaît en effet une variante significative: celle-ci consiste à assimiler les villes disparues à un *mythos* ou à une *fabula*. Une expression remarquable chez Lucain suggère un lien entre l'emploi de *nomen* (en jouant sur l'ambivalence du terme qui signifie tout à la fois simple nom, comme dans les emplois ovidiens suscités, et renom) et le domaine de la *fabula* (*Pharsale*, 7, 391-393): *tunc omne Latinum / fabula nomen erit: Gabios Veiosque Coramque / puluere uix tectae poterunt monstrare ruinae*, « Alors tout le nom latin ne sera plus qu'une légende; des ruines couvertes de poussière pourront à peine indiquer Gabies, Véies, Cora, les Lares albains et les Pénates laurientes. » Ces cités n'ont ou n'auront laissé qu'un souvenir légendaire. Alphée de Mytilène, dans une apostrophe à Argos s'exclame, on l'a vu, Ἄργος, Ὀμηρικὴ μῦθε (*Anthologie palatine*, 9, 104) et semble dénier par là toute existence à Argos en dehors des

<sup>29</sup> Voir note 27.

<sup>30</sup> Voir Jean-Christophe Jolivet, « *Nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat*. Picus, ses statues et ses temples dans l'*Énéide* et les *Métamorphoses* », dans Jacqueline Champeaux, Martine Chassignet (dir.) *Aere perennius. Hommage à Hubert Zehnacker*, Paris, PUPS, 2006, p. 489-502.

récits d'Homère<sup>31</sup>. La fin de Thèbes fait l'objet d'un traitement analogue<sup>32</sup> : une épigramme de Philippe de Thessalonique est consacrée à sa disparition. Elle présente des caractéristiques intéressantes (*Anthologie palatine*, 9, 253) :

Ἐν Θήβαις Κάδμου κλεινὸς γάμος, ἀλλὰ μυσσαχθῆς  
Οἰδίποδος· τελετὰς Εὐβίου ἠσπάσατο,  
ἃς γελάσας Πενθεὺς ὠδύρατο τείχεα χορδαῖς  
ἔσθη, καὶ λωτοῖς ἔστυνε λυόμενα·  
Ἀντιόπης ὀσίη, χαλεπὴ δ' ὠδὶς Ἰοκάστης·  
ἦν Ἴνὸν φιλόπαις, ἀλλ' ἄσεβης Ἀθάμας.  
οἰκτρὸν αἰεὶ πτολίεθρον ἴδ' ὡς ἐσθλῶν περὶ Θήβας  
μύθων καὶ στυγνῶν ἤρκεσεν ἱστορίη.

98

Thèbes vit les noces illustres de Cadmos, mais les noces abominables d'Œdipe. Les mystères y furent chers à Bacchus, mais Penthée s'en moqua pour son malheur. Les murs qu'élevèrent les cordes de la lyre gémissent, démolis par les flûtes de lotus. La couche d'Antiope fut bénie, celle de Jocaste funeste. Ino aimait ses enfants, mais Athamas fut impie. Cité toujours à plaindre : vois comme de récits heureux ou horribles l'histoire de Thèbes s'est contentée.

Ainsi donc, si l'on prend la déploration de Philippe au pied de la lettre : « vois comme de récits heureux ou horribles l'histoire de Thèbes s'est contentée », le souvenir de Thèbes se trouve réduit aux traditions mythiques, à la « matière de Thèbes », pour ainsi dire. Seuls des noms empruntés à la fable consacrent sa mémoire. Une seule formule, allusive, employée à la faveur d'une antithèse, renvoie à la destruction de la ville historique par Alexandre en 335 av. J.-C., au son de la flûte macédonienne, en une surprenante inversion de ce qu'avait fait Amphion<sup>33</sup>. Il serait sans doute excessif d'attribuer ici un sens trop technique aux termes μύθων et ἱστορίη ; toutefois, la traditionnelle distinction *historia*, *mythos*, *plasma* ou *historia fabula*, *argumentum*<sup>34</sup>, sans doute bien connue au 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., engage à voir suggérée dans les occurrences qui nous occupent une opposition implicite entre *mythos* et *historiè*. L'alliance des deux termes dans le vers final de la pièce de Philippe pourrait bien produire un effet de surprise, en une pointe paradoxale. Thèbes ne survit que dans le seul domaine des récits

31 Une expression analogue est employée dans une association avec Troie (Properce, *Él.*, 2, 1, 21) : *Pergama, nomen Homeri*. Le sens est ambigu. On pourra encore invoquer l'expression employée par Lucain lors de la visite de César aux ruines de Troie (*Pharsale*, 9, 964) : *Circumit nomen memorabile exustae Troiae*.

32 *Anthologie palatine*, 9, 216, 250, 253.

33 Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre*, 1, 27, 3-4.

34 Sextus Empiricus, *Contre les mathématiciens*, 1, 263-264 ; *Rhétorique à Herennius*, 1, 12 ; Cicéron, *De Inu.*, 1, 27 ; Quintilien, *Institution oratoire*, 2, 4, 2.

des poètes. De même pour Mycènes, dans une pièce d'Alphée de Mytilène (*Anthologie palatine*, 9, 104), le vieillard qui en montre les ruines l'évoque d'une périphrase renvoyant clairement au monde de la *fabula*: ἡ πολύχρυσος Κυκλώπων τῆδ' ἐπέκειτο πόλις (« L'opulente ville des cyclopes se trouvait ici »). Les vestiges ne peuvent renvoyer qu'à un passé merveilleux.

Dans le catalogue ovidien de Pythagore, Thèbes et Athènes ne sont évoquées que comme deux ἡρώων πατρίδες, pour reprendre l'expression d'Alphée (*Mét.*, 15, 429-430): *Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae, / quid Pandioniae restant, nisi nomen, Athenae?* Il est fait référence, comme chez Philippe de Thessalonique, non pas à la Thèbes historique, détruite lors de la mainmise macédonienne sur la Grèce, mais bien à la Thèbes mythique, celle d'Amphion (*nec non Amphionis arces*) et celle d'Œdipe. Une expression forgée par Lucain et sans doute inspirée de notre passage se révèle particulièrement intéressante: *Oedipodionas infelix fabula Thebas* (*Pharsale*, 8, 407). Le poète épique rapproche avec une concision expressive la Thèbes d'Œdipe de l'*infelix fabula* dont elle fut le théâtre. La Thèbes évoquée est encore ici celle du roi tragique, son souvenir se confond avec les récits des temps héroïques.

Chez Ovide, le thème du *nihil nisi nomen restat* et ses variantes se trouve ainsi appliqué à des villes des âges héroïques, celles qui relèvent, pour reprendre la tripartition varronienne des temps, du *mythikon*<sup>35</sup>. Si, comme le rappelle Jacques Poucet, « aucun auteur latin, pas même Varron, ne semble avoir eu l'idée d'une opposition qui serait de l'ordre de celle que nous établissons entre "temps mythique" et "temps historique" », cela ne veut pas dire que le même crédit s'attachait à tous les récits. Ainsi, à un lieu commun sur la grandeur et la décadence des empires et des cités se trouve sans doute adjointe une évocation fugitive de l'évanescence des traditions concernant le plus ancien passé héroïque; l'Athènes de Pandion, la Thèbes d'Œdipe ne sont plus que des noms liés à des traditions poétiques, domaine par excellence de la *licentia poetica*<sup>36</sup>.

#### TRACES DES CITÉS DÉTRUITES PAR L'HOMME OU LA NATURE

Le lieu commun de la disparition de cités qui ne s'élèvent plus guère au-dessus du niveau du sol, οὐ πολλῶ γ' αἰπύτεραι πεδίω, illustré par exemple par Virgile (*Énéide*, 10, 60: *solum quo Troia fuit*), ou encore Properce, dans une hypotypose saisissante à propos de Véïès disparue (*Él.*, 4, 10, 29-30: *nunc intra*

35 Voir sur ces distinctions et les *tria discrimina temporum*, Jacques Poucet: « Temps mythique et temps historique. Les origines et les premiers siècles de Rome », *Geriôn*, 5, 1987, p. 70-75.

36 Ovide dénie toute véridicité à la tradition poétique; *Am.*, 3, 12, 41-42: *Exit in immensum fecunda licentia uatum, / Obligat historica nec sua uerba fide*, « La féconde licence des poètes se donne une immense carrière; elle ne lie pas ses paroles par la véridicité historique ».

*muros pastoris buccina lenti / cantat et in uestris ossibus arua metunt*, « maintenant dans ses murs, la trompe du pasteur retentit nonchalamment et on laboure les champs sur vos ossements. »<sup>37</sup>, trouve sans doute son paroxysme dans la formule sentencieuse de Lucaïn lors de la visite de César à Troie (*Pharsale*, 9, 969) : *etiam periere ruinae* (« même les ruines ont disparu »), en une sorte d'hyperbole paradoxale. Le précédent latin de la première *Héroïde* offre un tableau de Troie, sorte d'épithaphe pour la cité disparue, où les motifs attachés au thème sont facilement repérables, en un *memento quia pulvis es* adapté aux cités : les murs ramenés au niveau du sol (*Hér.*, 1, 48), la ville transformée en terrain de labour (*Hér.*, 1, 53-56)<sup>38</sup> :

*Iam seges est, ubi Troia fuit, reseccandaque falce  
luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus;  
semisepulta uirum curuis feriuntur aratris  
ossa, ruinosas occulit herba domos.*

100

Il y a désormais une moisson là où était Troie. Le sol gras s'offre à être taillé à la faux, fertilisé par le sang des Phrygiens. Les os à demi-ensevelis des héros sont brisés par les courbes araires. L'herbe cache les demeures en ruines.

Ces deux distiques forment une unité tout épigrammatique, fort proche, par exemple, de la pièce d'Alphée de Mytilène, consacrée à la disparition de Mycènes (*Anthologie palatine*, 9, 101). L'*occultatio* dont il est question, la disparition des ruines mêmes, justifie la présence d'un *monstrator* qui indique aux visiteurs l'emplacement des monuments disparus. Cette monstration de vestiges est un lieu commun des visites des cités détruites ou encore des champs de bataille. C'est, à tout prendre, un motif essentiel de l'*ubi sunt*. Le motif peut intéresser l'épigramme pour des raisons obviées : la disparition des cités évoquées exclut toute description, dont la concision de l'écriture épigrammatique pourrait mal s'accommoder. De simples traces sont plus propices à l'hypotypose fugitive. Dans une pièce d'Alphée de Mytilène déjà citée, un vieillard se contente de désigner d'un geste l'endroit où s'élevait la ville cyclopéenne de Mycènes : « L'opulente ville des cyclopes, me dit un vieux, se trouvait par là ». Il n'y a plus rien à décrire.

À l'inverse des cités des temps héroïques dont il ne reste que des noms, les villes des époques historiques laissent des traces bien visibles. Parmi celles-ci, nombre

37 Sur ce passage, voir le commentaire d'Éric Coutelle, *Properce, Élégies, livre IV*, texte établi, traduit et commenté par Éric Coutelle, Bruxelles, Latomus, 2015, *ad loc.*

38 Motif fréquent. Voir par exemple Eschyle, *Agamemnon*, 525-526; Horace, *Odes*, 1, 16, 18-21.; Properce, *Él.* 3, 9, 41-42; Manilius, *Astr.*, 4, 557-558; Sénèque, *De clem.* 1, 26, 4, etc. Pour le sol engraisé et le labour, voir encore Virgile, *Géorg.*, 1, 491-497.

de cités glorieuses ont été victimes des forces de la nature : tremblements de terre ou raz de marée. Ces vicissitudes sont parfois l'occasion d'un exercice spirituel qui tend à familiariser avec le caractère éphémère de toute création humaine : c'est par exemple le sens des méditations de Marc Aurèle (*Pensées*, 4, 48) qui, comme le faisait Servius Sulpicius Rufus, dans l'un des passages signalés au début de cet article, invite à récapituler le nom des cités détruites en une sorte de catalogue de l'éphémère : « Enfin penser à la mort de tant de cités ; car les cités meurent aussi, on peut dire : témoins Hélice, Pompéi, Herculanium, et cette foule d'autres villes, qu'on ne saurait compter. » La méditation sur l'éphémère passe ainsi parfois par un inventaire qui relève de l'*historia naturalis*, celui des villes victimes de cataclysmes<sup>39</sup>. Un passage de Strabon (*Géographie*, 1, 3, 16) rappelle aussi que nous devons nous familiariser avec un grand nombre d'exemples de bouleversements causés par la nature, πρὸς τὴν ἄθουμασίαν τῶν τοιοῦτων μεταβολῶν « pour augmenter notre résistance à l'étonnement face à des modifications de ce genre ».

Hélicé et Buris figurent souvent dans les listes de villes victimes de cataclysmes. Ces deux cités au sort proverbial sont évoquées conjointement dans la littérature sapientiale, la poésie, mais aussi la littérature scientifique relevant de l'*historia naturalis*. Une pièce de l'anthologie légèrement postérieure aux *Métamorphoses* reprend leur exemple à propos du tremblement de terre de Sardes en 17 après J.-C.<sup>40</sup>. Philon d'Alexandrie cite deux hexamètres parfois attribués à Callimaque<sup>41</sup> où la puissance de la nature qui reprend ses droits est marquée par une étrange hypotypse<sup>42</sup> :

Αἴγειραν Βοῦράν τε καὶ ὑψηλὴν Ἑλίκειαν,  
Τείχεσιν ἢ τάχ' ἔμελλε περὶ βρῦα μύρια φύσειν<sup>43</sup>.

Aegeira, Buris et la hautaine Hélicé, qui bientôt allait voir pousser force algues sur ses murs.

39 Voir Strabon, *Géogr.*, 1, 3, 18.

40 Bīanor, *Anthologie palatine*, 3, 423, 7-8 : Βοῦρα καὶ εἰς Ἑλίκην κεκλυσμένοι : αἱ δ' ἐνὶ χέρσῳ / Σάρδιες ἐμβυθίαι εἰς ἓν ἔκεισθε τέλος, « Boura et Hélicé ont été englouties par les flots, mais toi, Sardes, quoique située sur la terre ferme, tu as connu la même fin que les cités gisant au fond de la mer. » (Traduction Soury.)

41 Voir Willy Theiler, *Poseidonios. Die Fragmente*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1982, t. II, p. 197.

42 Pour les ruines visibles sous l'eau : Strabon, *Géogr.*, 8, 7, 2 ; Plin, *HN*, 2, 206 ; Pausanias, *Périégèse*, 7, 24, 13 ; Philip Hardie, *Ovidio, Metamorfosi, op. cit., ad loc.* suggère un rapprochement avec les Néréides du déluge (Ovide, *Mét.*, 1, 131 : *mirantur sub aqua lucos urbesque domosque*), voir encore Sénèque, *QN*, 6, 23, 4 ; 7, 5, 3, qui renvoie à Callisthène.

43 Philon d'Alexandrie, *Sur l'éternité du monde*, 140.

L'image étrange n'est ici somme toute qu'une variante pittoresque et sous-marine de celle, plus traditionnelle, de la ville redevenue pâture, champs de labours ou terre à moissons par l'envahissement du monde végétal : *iam seges est, ubi Troia fuit*<sup>44</sup>.

Conviant son auditoire à une préparation spirituelle via l'inventaire des cataclysmes, Pythagore, sans doute inspiré ici de Posidonios d'Apamée<sup>45</sup>, évoque lui aussi la disparition d'Hélicé et Buris (*Mét.*, 15, 293-295) :

*Si quaeras Helicen et Burin, Achaeidas*<sup>46</sup> *urbes,*  
*Inuenies sub aquis; et adhuc ostendere nautae*  
*Inclinata solent cum moenibus oppida mersis.*

Si tu cherches Hélicé et Buris, des villes d'Achaïe, tu les trouveras sous l'eau ; souvent, de nos jours encore, les marins montrent ces cités en ruine avec leurs murs submergés.

102

Hélicé a disparu en 373-372 av. J.-C., soit bien après l'âge supposé de Pythagore, qui n'en est pas, comme on le sait, à un anachronisme près. Il ne s'agit pas de mentionner simplement le nom des deux cités, mais de donner par une hypotypose le sentiment pathétique de leur sort particulier. Là encore, comme dans les épigrammes consacrées à des villes disparues, une sorte de guide des ruines préside à cette visite paradoxale de lieux désertés : les marins servent de *monstratores* (*ostendere... solent*) dans le cadre d'une enquête géographique (*si quaeras...*). Parmi nos sources sur Hélicé, seul un témoignage attribué à Ératosthène de Cyrène mentionne une anecdote un tant soit peu comparable :

Ἐρατοσθένης δὲ καὶ αὐτὸς ἰδεῖν φησι τὸν τόπον, καὶ τοὺς πορθμέας λέγειν ὡς ἐν τῷ πόρῳ ὀρθὸς ἐστήκει Ποσειδῶν χάλκεος, ἔχων ἰππόκαμπον ἐν τῇ χειρὶ κίνδυνον φέροντα τοῖς δικτυεῦσιν.

Ératosthène dit avoir vu de ses yeux le lieu de la catastrophe et avoir entendu dire aux marins qui font faire la traversée du golfe, qu'on apercevait encore debout au fond de l'eau la statue en bronze de Neptune et que l'hippocampe que le dieu tenait dans sa main formait un écueil dangereux pour les filets des pêcheurs<sup>47</sup>.

44 Ovide, *Hér.*, 1, 53-56.

45 Georges Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, Alcan, 1904, p. 204-207 ; Luigi Alfonsi, « Ovidio e Posidonio », *Aevum*, 28, 1954, p. 276-277. Le rapprochement entre Ovide, *Métamorphoses*, 15, 293-295, Marc-Aurèle, *Pensées*, 4, 48 et Sénèque, *QN*, 6, 23,4 ; 7, 5, 3, confirme l'influence de Posidonios sur le passage d'Ovide.

46 Voir Philip Hardie, *Ovidio, Metamorfosi*, *op. cit.*, *ad loc.*

47 Strabon, *Géogr.*, 8, 7, 2.

L'adverbe *adhuc* employé par Pythagore fait référence à un *hic et nunc* renvoyant à une expérience qui lui est contemporaine, et malgré tout fort analogue à celle d'Ératosthène ou de l'un de ses contemporains : on est bien loin de l'évanescence souvenir de l'Athènes de Pandion et de la Thèbes d'Œdipe. Ce détail, peu remarqué semble-t-il, enrichit l'expérience de Pythagore et sa maîtrise de diverses temporalités : non content de se souvenir de la guerre de Troie ou de se faire le contemporain de Numa, il envisage ainsi l'avenir et l'expérience scientifique alexandrine comme un présent. Non content d'avoir été Euphorbe, il est aussi Ératosthène ou quelque savant géographe alexandrin du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Et c'est avec la précision d'un spécialiste de l'*historia naturalis* qu'il décrit le spectacle sous-marin d'Hélicé : les ruines apparaissent dans un certain état de détérioration (*oppida inclinata*). Un tel détail ne correspond qu'au témoignage de Pausanias 7, 24, 12 : σύνοπτα δὲ καὶ Ἑλικῆς ἐστὶ τὰ ἐρείπια, οὐ μὴν ἔτι γε ὁμοίως, ἅτε ὑπὸ τῆς ἄλμης λελυμασμένα, « Les ruines d'Hélicé sont elles aussi visibles, mais plus autant, étant détériorées par les eaux de la mer. » Ou encore, elles apparaissent ainsi du fait de la déformation optique (*inclinata*) qu'impose la vision sous les flots<sup>48</sup>. L'*historiè* à laquelle s'est livré Pythagore fait en tout cas ressortir avec une concise précision le sort éphémère de la cité détruite par le cataclysme.

#### LA DISPARITION

L'épigramme, comme l'élégie, renferme en quelques distiques Troie disparue ou le paysage désolé de quelque autre prestigieuse cité désormais introuvable. Ce thème de la disparition se trouve particulièrement bien illustré dans un passage de l'élégie ovidienne qui concentre un certain nombre de motifs du thème et joue à l'évidence sur la miniaturisation du modèle épique de l'*excidium Troiae* et de la destruction du Mur des Achéens. Il s'agit du récit de la Dolonie fait par Ulysse à Calypso (*Ars amat.*, 2, 125-142) :

*Litore constiterant; illic quoque pulchra Calypso  
Exigit Odrysii fata cruenta ducis.  
Ille leui uirga (uirgam nam forte tenebat)  
Quod rogat, in spisso litore pingit opus.  
« Haec, inquit, Troia est (muros in litore fecit):  
Hic tibi sit Simois; haec mea castra puta.  
Campus erat (campumque facit), quem caede Dolonis  
Sparsimus, Haemonios dum uigil optat equos.*

48 Je remercie Mario Labate pour cette suggestion.

*Illic Sithonii fuerant tentoria Rhesi:  
 Hac ego sum captis nocte reuectus equis. »  
 Pluraque pingebat, subitus cum Pergama fluctus  
 Abstulit et Rhesi cum duce castra suo  
 Tum dea: « Quas, inquit, fidas tibi credis ituro,  
 Perdiderint undae nomina quanta, uides? »*

Ils s'étaient arrêtés sur le rivage : là aussi, la belle Calypso veut entendre la fin sanglante du chef des Odrysiens. Ulysse, avec une baguette légère (il se trouvait qu'il tenait une baguette), pour la satisfaire dessine son œuvre sur le sable dur : « Voici Troie, lui dit-il (il fit des murs sur le rivage). Ici sera le Simoïs. Suppose que voici mon camp. Plus loin est une plaine (il fait une plaine) que nous ensanglantâmes du meurtre de ce Dolon qui, pendant la nuit, voulait ravir les chevaux d'Hémonie. Là, étaient les tentes de Rhésos, le Sithonien ; c'est par ici que, moi, je revins de nuit avec les chevaux que je lui avais pris. » Il dessinait davantage quand soudain le flot vint effacer Pergame, et le camp de Rhésos avec son chef. Alors la déesse : « Vois-tu de quels grands noms les vagues ont causé la perte, elles auxquelles tu te fies pour t'en retourner chez toi ? »

Ulysse narre à Calypso des *Homerica*, plus précisément une Dolonie<sup>49</sup>. Il trace sur le sable un plan de la Troade que viennent détruire les vagues de la mer, entraînant la disparition instantanée de cette Pergame miniaturisée et une conclusion, véritable pointe sentencieuse, de la part de Calypso. Le modèle narratif de la scène se trouve dans une comparaison homérique, où Apollon, détruisant le Mur des Achéens, est assimilé par le poète à un enfant détruisant un château de sable sur une plage<sup>50</sup>. Mais on peut aussi souligner dans ce passage la présence d'éléments qui relèvent d'une esthétique épigrammatique.

Le récit de la prise de Troie sert de prétexte à un entretien amoureux. Certes, cette situation rappelle les récits iliadiques et odysseens des chants 1 à 3 de l'*Énéide* ; toutefois une telle scénographie se trouve aussi évoquée dans une pièce de Dioscoride, la plus ancienne épigramme à évoquer la prise de Troie (*Anthologie palatine*, 5, 138)<sup>51</sup> :

49 Voir sur ce passage Markus Janka, *Ovid Ars amatoria. Buch 2. Kommentar*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 1997, *ad loc.* ; Jean-Christophe Jolivet, « Exégèse homérique et fiction dans la poésie augustéenne », *Lalies*, 34, 2014, p. 7-75, part. p. 46-59.

50 Homère, *Il.*, 15, 362-364 (« Apollon fit très facilement tomber le mur des Achéens, comme un enfant fait d'un château de sable, sur le rivage de la mer ») et scholie bT à l'*Illiade*, 15, 362-364.

51 Annette Harder, « *Epigram and the Heritage of Epic* », art. cit., p. 419. Épigramme extraite de l'*Anthologie palatine*, 5, 138, traduction de Waltz modifiée.

Ἴππον Ἀθήνιον ἦσεν ἐμοὶ κακὸν ἐν πυρὶ πᾶσα  
 Ἴλιος ἦν, κἀγὼ κείνη ἄμ' ἐφλεγόμαν,  
 οὐ δείσας Δαναῶν δεκῆτη πόνον ἐν δ' ἐνὶ φέγγει  
 τῷ τότε καὶ Τρῶες κἀγὼ ἀπωλόμεθα.

Athénion m'a chanté le cheval de Troie : Malheur ! Ilion était tout en feu, et moi en même temps qu'elle je brûlais, sans redouter les dix ans d'efforts des Danaens : par le feu d'un seul jour, cette fois-là, les Troyens et moi, nous avons succombé.

La prise de la cité fait l'objet d'un récit de la part d'une jeune femme et celui qui l'entend brûle d'amour pour elle, de même que Troie s'est consumée<sup>52</sup>. Telle est la pointe de l'épigramme : embrasement conjoint de Troie et du narrateur. Le récit ovidien associe, quant à lui, par la bouche de Calypso, le sort de Troie disparue et celui qui attend Ulysse (*tibi ituro*) : disparition des traces de Troie et disparition du narrateur. Dans les deux cas, la soudaineté de la catastrophe est mise en relief (ἐν δ' ἐνὶ φέγγει / *subitus fluctus*).

Mais le récit ovidien revêt des particularités notables. Ulysse procède à une représentation de la cité et de ses abords qu'il dessine sur le sable. Ce rôle n'est pas sans évoquer celui du *monstrator* qui indique l'emplacement et les contours d'une cité disparue sur un sol désormais vierge<sup>53</sup>. Une pièce attribuée à Alphée de Mytilène, déjà évoquée, est à cet égard particulièrement remarquable (*Anthologie palatine*, 9, 101) :

Ἡρώων ὀλίγα μὲν ἐν ὄμμασιν, αἱ δ' ἔτι λοιπαὶ  
 πατρίδες οὐ πολλῶ γ' αἰπύτεραι πεδίων  
 οἴην καὶ σέ, τάλαινα, παρερχόμενός γε Μυκλήνην  
 ἔγνω, αἰπολίου παντὸς ἐρημιότερην,  
 αἰπολικὸν μήνυμα: γέρων δέ τις, ἥ πολύχρυσος,  
 εἶπεν, 'Κυκλώπων τῆδ' ἐπέκειτο πόλις.'

52 Qu'il s'agisse d'une performance rhapsodique, théâtrale ou symposiaque importe peu ici. La scénographie de la pièce de Dioscoride a fait l'objet de nombreuses hypothèses, quant à l'identité d'Athénion, la nature précise de sa performance et l'occasion de celle-ci. Voir Dimitrios Iordanoglou, « Is This Not a Love Song – The Dioscorides Epigram on the Fire of Troy », dans Ingela Nilsson (dir.), *Plotting With Eros: Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2009, p. 83-97 et en part. p. 89-90 pour le problème textuel.

53 Un autre modèle est bien évidemment la visite du camp des Achéens après leur départ dans l'*Énéide*, 2, 28-30. Voir Philip Hardie, « Trojan Palimpsests: the Archaeology of Roman History in *Aeneid* 2 », dans Joseph Farrell et Damien P. Nelis (dir.) *The Roman Republic in Augustan Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

On voit peu de villes de héros, et celles qui subsistent ne sont guère plus hautes que des plaines. C'est ainsi qu'en passant près de toi, malheureuse Mycènes, je t'ai connue plus déserte que tout pacage de chèvres! simple indication de chevrier. « L'opulente ville des cyclopes, me dit un vieux, se trouvait par là. »

La reconstitution de la topographie troyenne est un élément important du dessin d'Ulysse. Cela correspond sans doute aux recherches antiquaires des savants hellénistiques et impériaux sur le site de Troie<sup>54</sup>, mais ce questionnement ou cette monstration des places précises occasionne aussi un effet pathétique. Une pièce d'Antipater de Sidon (II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>55</sup>) où les Néréïdes survivent au sac et à la ruine de Corinthe témoigne par une suite de questions de la disparition de toute trace de la cité (*Anthologie palatine* 9, 151) :

106

Ποῦ τὸ περίβλεπτον κάλλος σέο, Δωρὶ Κόρινθε;  
 ποῦ στεφάναι πύργων, ποῦ τὰ πάλαι κτέανα,  
 ποῦ νηοὶ μακάρων, ποῦ δώματα, ποῦ δὲ δάμαρτες  
 Σισύφιαι, λαῶν θ' αἶ ποτε μυριάδες;  
 οὐδὲ γὰρ οὐδ' ἴχνος, πολυκάμμορε, σεῖο λέλειπται,  
 πάντα δὲ συμμάρψας ἔξεφαγεν πόλεμος.  
 μοῦναι ἀπόρρητοι Νηρηίδες, Ὠκεανοῖο  
 κοῦραι, σῶν ἀχέων μίμνομεν ἀλκυόνες.

Où est ta beauté qu'admiraient tous les yeux, Dorienne Corinthe? Où sont les tours qui te couronnaient, et tes antiques richesses? Où sont les temples de tes dieux, et tes palais? Où sont tes épouses issues de Sisyphe et tes habitants qui se comptaient par myriades? Pas un vestige, pas un seul, infortunée, ne reste de toi; la guerre a tout saisi et tout dévoré. Sauvées seules du pillage, Néréïdes, filles de l'Océan, nous restons, pareilles aux alcyons, pour pleurer tes malheurs.

L'épigramme illustre au pied de la lettre le motif de l'*ubi sunt*. Le passage ovidien en est proche, où se trouve évoquée, notamment par des adverbes de lieu, la topographie de la Troade et la disparition des *nomina* troyens.

Mais c'est surtout le thème de l'*aphanismo* qui caractérise la saynète de l'*Ars*. Tout d'abord sous l'aspect de la fragilité. C'est le simple tracé d'un dessin dans le sable ovidien disparaît en un clin d'œil. Le motif pathétique de la disparition

54 Ce passage entretient vraisemblablement un rapport avec les questions d'archéologie homérique, si importantes pour l'époque hellénistique, voire avec le *naustathmou diagramma* qui figurait sans doute dans le commentaire d'Aristarque. Ce plan se trouve mentionné deux fois dans nos scholies (Scholies à l'*Iliade*, 11, 166 a et 11, 807 a).

55 Cicéron, *De or.*, 3, 194. Antipater était le protégé de Lutatius Catulus et fut sans doute influent à Rome; voir Alfredo M. Morelli, « Hellenistic epigram in the Roman world », dans Peter Bing, Jon Steffen Bruss (dir.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, op. cit., p. 519-541, p. 532.

d'une cité *séculaire* se trouve ici repris, mais avec un château de sable, symbole de la fragilité des édifices humains. La disproportion entre la grandeur des cités et le caractère irréparable de leur disparition se trouve évoquée dans l'amère réflexion de Calypso (*perdiderint undae nomina quanta*). La disparition de la Troie de sable reproduit en miniature le contraste entre leur irrémédiable destruction et la gloire conférées aux cités par les récits, puisque c'est l'*Iliade* d'Ulysse àède qui se trouve anéantie : *Pluraque pingebat, subitus cum Pergama fluctus / abstulit.*

Sous l'angle de la rapidité ensuite. L'*aphanismos* de la Pergame ovidienne, placé, comme il se doit, sous le patronage de Calypso, celle qui voile, est instantané : bien plus rapide, par exemple, que la destruction du Mur des Achéens dans l'*Iliade*, destruction qui dure neuf jours et mobilise tous les fleuves de Troade, en une submersion grandiose ; beaucoup plus rapide aussi que la sublime destruction des Murs de Troie sous les coups des dieux dans le chant 2 de l'*Énéide* (607-618). Ce caractère instantané sert une évocation brève de la chute d'une cité qui témoigne là encore de la miniaturisation de l'*excidium Troiae*. Cette vision en petit de la chute de Troie manifeste ainsi, comme depuis un point de vue olympien, le thème de l'incroyable fragilité des cités et empires humains, la promptitude de leur disparition, leur soumission aux puissances naturelles<sup>56</sup>.

Une proximité du passage avec l'épigramme peut enfin se voir suggérée par le fait que le passage ovidien contient une pointe sentencieuse. Les paroles de Calypso illustrent le thème de la disparition des cités et empires sur un ton sapientiel, mais elles le font de façon singulière ; elles reprennent certes un argument général *a fortiori*, celui de la fragilité de l'existence humaine, induite de la destruction des empires et des villes, de leur réduction à un simple *nomen*. Mais surtout, la similitude tirée de la destruction d'un dessin sur le sable permet à la déesse de prédire le sort d'Ulysse s'il la quitte. Calypso saisit l'occasion d'un fait trivial (une vague qui détruit un château de sable) pour en tirer de grandes considérations sur l'éphémère renommée et le danger des flots, tout comme si la véritable Troie venait d'être détruite sous ses yeux.

Ainsi, dans l'évocation des cités et empires éphémères, la poésie ovidienne reprend les motifs traditionnellement attachés au thème de l'*ubi sunt* ; mais elle le fait dans une proximité frappante avec l'épigramme grecque, au point que l'on peut parfois avoir le sentiment qu'une forme d'écriture épigrammatique est mise au service du thème. On a tenté d'en dégager certains éléments : la concision qui

56 Il y a là un élément spécifique à distinguer du motif de l'*Iliade* dans une goutte de vin (Ovide, *Hér.*, 1, 31-32) : *Atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa, / pingit et exiguo Pergama tota mero*, « Et quelqu'un, sur la table que l'on a disposée devant lui, explique les féroces combats et peint Pergame tout entière dans une goutte de vin. »

faire préférer l'hypotypose d'un site déserté à la description *per partes* d'une prise de ville, une forme de renoncement à la description dans l'évocation fugitive de ce qui n'est plus que pâture ou que cendre, une tonalité sapientiale portée par une écriture du paradoxe, une évanescence du souvenir suggérée par la *reductio ad nomen*, une recherche enfin de la pointe sentencieuse.

DEUXIÈME PARTIE

## Écritures de fondation



## OVIDE ET LA PERMANENCE DU *CHAOS*

*Francesca Romana Berno*

À mon frère Paolo, maître d'entropie

Proviamo allora a immaginare che la curva generale dell'entropia sia dominata dal conflitto, dalla distruzione e dalla morte, e che le isole di pace siano [...] momenti di ordine, piccoli e graziosi bubboni della curva generale dell'entropia, eccezioni alla guerra, che costano molta energia per sopravvivere. Passando dalla scienza alla metafora [...] direi che la pace non è uno stato che già ci era stato donato e che si tratta solo di restaurare, ma una faticosissima conquista, come quelle che avvenivano nelle guerre di trincea, pochi metri alla volta, e a costo di molte morti.

Umberto Eco,

*Alcune riflessioni sulla guerra e sulla pace*<sup>1</sup>

L'objet de mon discours sera le passage du chaos au cosmos, du désordre et de la désagrégation au monde organisé, qui est pourtant destiné, fatalement, à se précipiter dans l'indistinction des éléments. Ce passage donne origine à une stabilité seulement apparente, dans laquelle l'élément entropique, concrétisé dans le conflit, n'est jamais exorcisé de façon définitive ; au contraire, il menace constamment l'ordre établi, qui se caractérise donc comme éphémère. Chez aucun auteur ce processus n'est évident comme chez Ovide, qui est le premier à mettre l'accent sur le mot *chaos* et sa thématisation dans la langue latine. Ce que j'espère démontrer c'est que, dans ses œuvres, et en particulier dans les descriptions de la genèse du monde, il ressort une inquiétude de plus en plus évidente pour l'instabilité politique potentielle de son temps. Dans ce contexte, le mot *permanence* du titre doit s'entendre de deux manières : soit

<sup>1</sup> Dans *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Milano, Bompiani, 2006, p. 28-29.

dans la constante insistance d'Ovide dans l'analyse de cette notion, soit dans la précarité du cosmos, perpétuellement exposé au danger de la désagrégation.

#### CHAOS AVANT OVIDE : LE MOT

Au préalable, voyons comment le terme *chaos* arrive à Ovide. En latin, le mot grec *chaos* a deux significations principales, enregistrées dans le *Thesaurus linguae latinae* et dans l'*Oxford Latin Dictionary* : l'état sans forme de la matière primordiale, et les Enfers et/ou l'abîme<sup>2</sup>. La seconde signification, qui nous intéresse ici seulement au passage, est largement prévalente : en dépit de sa connotation scientifico-philosophique, dans le contexte latin ce terme reste écarté de la littérature technique et, en général, dans la prose latine, qui lui préfère les correspondants latins tels *confusio*, si bien qu'il fait son apparition presque exclusivement dans les textes poétiques<sup>3</sup>.

112

Exception faite pour un passage de Varron, qui en fait dériver étymologiquement le *ciel* en tant que « cavité » immense<sup>4</sup>, on observe que, selon Virgile, le seul poète à avoir employé le mot avant Ovide<sup>5</sup>, le *chaos* est tout simplement une entité infernale apparentée à Érèbe (*Én.*, 4, 510-511 : *ter centum tonat ore deos Erebumque Chaosque / tergeminamque Hecaten [...]*, « invoque trois fois d'une voix tonnante les cent dieux, l'Érèbe, le Chaos, la triple Hécate<sup>6</sup> »), ou bien la résidence des divinités chthoniennes (*Én.*, 6, 265 : *et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late*, « Chaos, Phlégéthon, lieux illimités, sans voix dans la nuit ») : c'est cette dernière signification que le terme acquiert chez les poètes ultérieurs, pour lesquels le *chaos* comporte, de manière restrictive, la valence de

2 *ThlL* III, 990, 31-992, 25, s.v. : 1. *confusio rerum atque elementorum, quae erant ante mundum conditum* 2. *Inferi* 3. *Tenebrae* 4. *Profundum*; *OLD* 1. *The Formless state of primordial matter*; 2. *The Underworld*; cf. *PW* III, 2112-2113, s.v. *chaos* (Waser).

3 Bassir Amiri, *Chaos dans l'imaginaire antique de Varron à l'époque augustiniennne : étude sémantique et herméneutique*, Nancy/Paris, De Boccard, 2004, p. 36-40.

4 *Ling.*, 5, 20 : *a Chao cauo caelum*. Voir Varron, *De lingua latina*, livre V, éd. et trad. Jean Collart, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1954, p. 158-159 *ad loc.*

5 Sauf Manilius, dont le poème, pour lequel différentes datations ont été proposées, est considéré en tout cas postérieur aux *Métamorphoses* : Manil., 1, 125 : *[...] seu permixta Chaos rerum quondam / discreuit partu [...]*; 2, 12-13 : *Hesiodus memorat [...]/Chaos enixum terras [...]*. Voir Manilio, *Il Poema degli astri (Astronomica)*, t. I, Livres I-II, trad. Riccardo Scarcia, éd. Riccardo Scarcia, Simonetta Feraboli, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1996, p. 205 et 291 *ad loc.*

6 Les traductions de l'*Énéide* sont ici empruntées à Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1977-1978. La réminiscence est pseudo-platonicienne : dans la définition du siège des esprits maléfiques, on retrouve souvent l'expression *ep'Erebos kai Chaos* (*Ax.*, 371e ; cf. aussi Aristoph. *Av.* 691), liée à son tour à Hésiode, selon lequel Érèbe et Nyx sont les premiers êtres générés par le Chaos (*Th.*, 123 ; pour le lien avec le Tartare, cf. *Th.*, 814 ; Henryk Podbielski, « Le Chaos et les confins de l'univers dans la *Théogonie* d'Hésiode », *Les Études classiques*, 54/3, 1986, p. 259-262). Cf. aussi Hyg., *Fab.*, pr. 1, 1 : *ex caligine Chaos. Ex Chao et Caligine Nox Dies / Erebus Aether*; *Met.*, 14, 404 : *Noctem Noctisque deos Ereboque Chaoque*.

la première entité qu'il avait générée selon Hésiode, Érèbe, donc les ténèbres infernales, antithétiques à la vie et à la lumière. D'autre part, nous retrouvons également dans les *Géorgiques* de Virgile, une mention du *chaos* entendu au sens de sa première signification, c'est-à-dire d'une entité générative, à l'origine des amours divins, avec une évidente référence au poème d'Hésiode<sup>7</sup> : [...] *curam Clymene narrabat inanem / Volcani Martisque dolos et dulcia furta / atque Chao densos diuum numerabat amores* (*Géorg.*, 4, 345-347, « Au milieu d'elles, Clymène contait l'inutile précaution de Vulcain, les ruses de Mars et ses plaisirs furtifs, et elle énumérait depuis le Chaos, les amours innombrables des dieux<sup>8</sup> »). On retrouve donc, déjà chez Virgile, la double fonction et nature du *chaos*, fin inéluctable et, en même temps, origine de toute chose; en revanche, il manque, comme d'ailleurs chez Hésiode, toute description de cette origine.

Ovide, qui utilise parfois le mot dans le sens qu'on pourrait dire banal d'« Enfers<sup>9</sup> », met en œuvre un parcours tout à fait original pour expliquer l'histoire et la signification philosophique de ce concept<sup>10</sup>, soulignant en particulier sa nature de principe absolu, pour lequel toute entité est considérée comme transfiguration, dans le sens spécifique de distinction et spécification équilibrée, du chaos originel. Il se soucie surtout, en plusieurs occasions, de décrire cette genèse, se reportant à la longue tradition de la littérature cosmogonique. En particulier, nous pouvons remarquer comment Ovide attribue au vocable chaos une nouvelle substance, donnant ce nom à une reformulation de théories desquelles il avait été exclu.

#### CHAOS AVANT OVIDE : LA THÉMATISATION

En fait, si ce terme n'a jamais été explicitement thématisé du point de vue philosophique, toutefois les textes décrivant l'origine de l'univers ne manquaient pas dans la littérature latine. Et dans ces textes, en particulier ceux de Lucrèce et de Virgile, le magma primordial est indiqué avec des périphrases centrées sur deux autres vocables, qu'Ovide maintient et intègre avec ses innovations : *inane*,

7 Voir *Virgilio, Georgiche libro IV*, éd. Alessandro Biotti, Bologna, Pàtron, 1994, p. 281-282 *ad loc.* À ce passage fait écho Ovide, dans *Ibis*, 83-84, quand il rassemble les divinités pour leur faire écouter ses invectives : *In nostrum cuncti tempus adeste, chaos, / carmina dum capiti male fido dira canentur.*

8 Traduction d'Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1974.

9 *Fast.*, 4, 600 (*inane Chaos* est le règne d'Hadès); *Mét.*, 10, 30; 14, 404.

10 Aucune mention n'est faite dans Horace; les poètes suivants, même s'ils citent souvent le terme (comme dans le cas de Sénèque : Giancarlo Mazzoli, « Le architettura del *chaos* », dans *Il Chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo, Palumbo, 2016, p. 417-430), ne les thématisent pas. Mis à part les passages analysés dans le détail, pour le *chaos* génératif dans Ovide, voir *Fast.*, 5, 11; *Ibis*, 83-85; *Pont.*, 4, 8, 57-58 (l'un des mérites des poètes est celui de la narration de la cosmogonie : *sic Chaos ex illa naturae mole prioris / digestum partes scimus habere suas*).

le vide, et *moles*, la masse aveugle. Il s'agit bien évidemment d'une cosmologie d'inspiration épicurienne, qu'Ovide réécrit et modifie grâce, surtout, à cette innovation linguistique.

Dans le cinquième livre de son poème, Lucrèce définit l'origine primordiale, qui se répète infiniment et de façon continue à tout niveau microscopique d'agrégation moléculaire, *congressus materiai* (5, 67), et il la décrit par la suite comme une configuration d'équilibres et d'agrégations toujours nouveaux (Lucr., 5, 432-442)<sup>11</sup>:

*Hic neque tum solis rota cerni lumine largo  
altiuolans poterat [...]  
Sed noua tempestas quaedam molesque coorta  
omnigenis e principiis, discordia quorum  
interualla uias conexus pondera plagas  
conkursus motus turbabat proelia miscens,  
propter dissimilis formasuariasque figuras  
quod non omnia sic poterant coniuncta manere  
nec motus inter sese dare conuenientis.  
Diffugere inde loci partes coepere [...]*

114

À ce moment, ici-bas, on ne pouvait voir encore la roue du soleil voler dans les hauteurs du ciel, [...]. Il n'y avait à l'origine qu'une masse orageuse d'éléments de tout genre, en proie à la discorde qui confondait leurs distances, leurs directions, leurs combinaisons, leurs densités, leurs chocs, leurs rencontres, leurs mouvements, et les heurtait dans une mêlée générale, à cause même de la diversité de leurs formes et de la variété de leurs figures : car dans ce chaos, s'il se joignaient, tous ne pouvaient rester également unis, ni se communiquer entre eux des mouvements capables de se correspondre. Puis des parties différentes commencèrent à se dessiner hors de cette masse<sup>12</sup> [...]

La description lucrétienne présente plusieurs éléments, lexicaux et thématiques, qui réapparaissent, significativement, dans les textes ovidiens. En premier lieu, le mot *moles* (v. 436), la « masse aveugle » qu'on retrouve dans toutes les descriptions ovidiennes de l'origine du monde ; ensuite, la représentation de la naissance du monde comme la transformation d'un état de guerre (*proelia*, v. 439) à un état d'équilibre et de paix : le motif du conflit remonte bien entendu à la cosmologie d'Empédocle, centrée sur l'opposition entre *neikos* et *philotès*.

11 *Lucretius, De rerum natura, book V*, éd. Monica Gale, Oxford, Oxbow Books, 2009, p. 140-141 ad 432-442 ; p. 136-137 ad 364-377.

12 La traduction de Lucrèce est celle d'Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1967.

Enfin, la référence à une multiplicité faite *a priori* de formes et de figures diverses (*dissimilis formas variasque figuras*, v. 439), inhérente à la masse originelle : cette multiplicité est à l'origine du conflit génératif, elle deviendra, déjà chez Virgile, indistinction. Dans ces vers, il manque l'autre élément qui accompagne la matière<sup>13</sup>, c'est-à-dire le vide : en effet Lucrèce, qui s'attarde tout au long du premier livre sur ces deux catégories primordiales (I, 229-421), l'avait décrit à nouveau peu avant le passage cité, en particulier quand il insiste sur la finitude et la mortalité du monde. C'est exactement dans ce passage que le poète offre une référence étymologique manifeste au *chaos* (Lucr., 5, 364-377).

*At neque, uti docui, solido cum corpore mundi  
naturast, quoniam admixtumst in rebus inane [...]  
nec porro natura loci spatiumque profundi  
deficit, exspargi quo possint moenia mundi,  
aut alia quavis possit ui pulsa perire.  
Haud igitur leti praeclusa est ianua caelo  
nec soli terraeque neque altis aequoris undis  
sed patet immani et uasto respectat hiatu.  
Quare etiam natiua necessumst confiteare  
haec eadem [...].*

Mais, comme je l'ai enseigné, le monde n'est point formé d'une substance pleine, puisque le vide est mêlé aux corps ; [...] et il ne manque pas non plus de corps qui, jaillissant en masse des profondeurs de l'infini, seraient sans doute capables de renverser l'ensemble de notre monde dans un tourbillon impétueux, ou de lui infliger quelque autre désastre : d'autre part l'espace, l'immensité du vide ne manquent pas davantage, où puissent s'éparpiller les remparts du monde ; enfin quelque autre force peut encore les faire périr sous ses coups. Ainsi donc la porte de la mort, loin d'être fermée pour le ciel, pour le soleil et la terre, et les eaux profondes de l'océan, leur est au contraire toute grande ouverte, et se prépare à les engloutir dans son vaste bâillement. Il te faut donc reconnaître que ce monde a eu, lui aussi, un commencement [...].

La fin précède le début. C'est de la certitude que tout a une fin que Lucrèce dérive sa démonstration de la genèse du monde<sup>14</sup> (v. 376-377), avec une inversion chronologique qui permet une démonstration incontestable sur le plan logique. Chacun des deux moments est décrit avec l'accent mis sur

<sup>13</sup> Dont la matière ultime est indissoluble (Lucr., 1, 518-519).

<sup>14</sup> Voir Alain Gigandet, *Lucrèce. Atomes, mouvement. Physique et éthique*, Paris, PUF, 2001, p. 87-95.

l'un des deux principes originaires épicuriens qui lui correspond le mieux : la description de la genèse privilégie la matière, *moles*, tandis que la destruction finale se concentre sur le vide (*inane*, v. 365) et sur l'abîme qui engloutira tout, défini déjà dans le premier livre *inane profundum* (I, 1102-1110; cf. 5, 93-96). Dans le passage que nous venons de mentionner, nous retrouvons *spatium profundi* (5, 370)<sup>15</sup>; *leti [...] ianua* (v. 373); *immani et uasto [...] hiatu*. (v. 375). Toutes ces expressions peuvent être rapportées aux chaos en tant qu'abîme, avec une référence particulière à une des étymologies anciennes du mot. Selon Phaistos, au verbe grec *chaskein* le latin *hiare*, duquel dérive *hianus*, qui n'est pas attesté; par la suite ce dernier, privé de l'aspiration, aurait donné origine à *ianua* et à *Janus*<sup>16</sup>. Cette étymologie, à laquelle, comme nous le verrons, Ovide fait référence dans les *Fastes*, était de toute évidence déjà connue par Lucrèce, qui employait donc les trois expressions différentes, et en particulier *hiatus*<sup>17</sup>, pour traduire le mot *chaos*. Cette solution correspond à un calque étymologique, qui réduit la polysémie du vocable à la seule notion d'abîme : Ovide l'évite à bon escient, en faveur de la translittération, sans doute plus évocatrice.

La même terminologie employée par Lucrèce est reprise dans la sixième églogue de Virgile, à propos de laquelle Ælius Donatus (68) écrit : *sexta [continet] metamorphoseis* (« elle contient six métamorphoses »). Dans ce texte, Silène chante l'origine du monde comme une organisation graduelle à partir d'une originaire agglomération chaotique (Virg., *Buc.*, 6, 31-36) :

*Namque canebat, uti magnum per inane coacta  
semina terrarumque animaeque marisque fuissent  
et liquidi simul ignis; ut his exordia primis,  
omnia et ipse tener mundi concreuerit orbis;*

- 15 Paolo Mantovanelli, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991, p. 73-90 sur Lucrèce, p. 82-83 sur ce passage. L'auteur ne voit pas l'affinité avec le chaos, mais il remarque comme le mot fait référence parfois au tout, d'autres fois au vide (p. 86-87).
- 16 Paul Fest., 52 : *Chaos appellat Hesiodus confusam quondam ab initio unitatem, hiantem patentemque in profundum. Ex eo et chaskein Graece; et nos hiare dicimus. Unde Ianus detracta aspiratione nominatur ideo, quod fuerit omnium primum; cui primum supplicabant uelut parenti et a quo rerum omnium factum putabant initium*. Robert Maltby expose les définitions antiques de ces termes : *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Francis Cairns, 1991, p. 124, s.v. *chaos*; p. 278, s.v. *hio*; DÉLL 526 s.v. *hio*. Voir également Danielle Porte, *L'Étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettes, 1985, p. 248-250.
- 17 Par ailleurs, Lucrèce fait allusion également à l'autre étymologie, celle de Varron, dont on a des traces chez Paul. Fest., 39 : *cohum poetate caelum dixerunt, ex chao, ex quo putabant caelum esse formatum*, avec des vers comme 4, 417 : *a terris quantum caeli patet altus hiatus*. Sur ce point encore, voir Robert Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies, op. cit.*, p. 139, s.v. *cohum*. *Hiatus* est signalé par le THL parmi les synonymes de *chaos* (III, 992, 25).

*tum durare solum et discludere Nerea ponto  
coeperit et rerum paulatim sumere formas.*

Car il chantait comment, dans l'immensité du vide, s'étaient agrégées les semences des terres, de l'air, de la mer, et aussi du feu fluide : comment, de ces principes, sont sortis tous les éléments, et comment la tendre matière de la voûte céleste a pris consistance ; puis comment le sol s'est durci, a enfermé Nérée dans l'océan, et pris peu à peu les formes des objets<sup>18</sup>.

La description virgilienne recourt au lexique épicurien filtré par Lucrèce, qui comprenait les atomes (*semina*, v. 32) : au début dispersés dans le vide (*inane*, v. 31), puis soumis à différentes formes d'agrégation. Ce tableau est intégré par la référence à la terre, l'air et l'eau (v. 32), selon les cosmologies vulgates<sup>19</sup>, et nous retrouverons chez Ovide la même intégration ; d'autre part, Lucrèce lui-même, bien qu'il soit en polémique ouverte avec Empédocle, s'exprime, quelques vers avant la description de la genèse de l'univers, en termes non dissemblables de ce dernier, au moins du point de vue descriptif, comme cela a été remarqué par certains commentateurs<sup>20</sup>. Caractéristique de Virgile est l'insistance sur l'origine entendue comme la graduelle définition d'une forme (*paulatim sumere formas*, v. 36), qui, bien évidemment, fera le poids pour Ovide. Les *formae* que Lucrèce considère préexistantes, de façon cohérente avec la physique épicurienne qui voit en tout moment de nouvelles agrégations d'atomes, bien qu'elles soient indistinctes et conflictuelles, sont placées par Virgile après la phase générative, décrite à son tour comme unique et ainsi fera Ovide.

#### OVIDE, ARS, 2 : INANE CHAOS, C'EST LA COLÈRE

Même si Ovide reprend le système des cosmogonies de Lucrèce et Virgile, il s'en éloigne en raison de son choix d'ignorer le vide, ou plutôt de subsumer ses caractéristiques avec celles de la *moles*, dans le *chaos*, qui avec son indistinction

18 Traduction Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1967.

19 Voir P. Virgilio Marone, *Le Bucolique*, éd. et comm. Andrea Cucchiarelli, trad. Alfonso Traina, Roma, Carocci, p. 342 *ad loc.*

20 Cf. Lucr., 5, 430-434 : *magnarum rerum fiunt exordia saepe /terrai maris et caeli generisque animantum. Hic neque tum solis rota cerni lumine largo /altiulans poterat nec magni sidera mundi /nec mare nec caelum nec denique terra neque aer /nec similis nostris rebus res ulla uideri...* Voir Lucrèce, *De rerum natura*, éd. cit., p. 141 *ad* 432-435 ; Philip Hardie, « The Speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epos », *Classical Quarterly*, 45/1, 1995, p. 209. La question est débattue, à la lumière aussi du prétendu « Empédocle de Strasbourg », et la distance entre les deux sur le plan théorique est hors de question ; voir Carmelo Salemme, *Lucrezio e la formazione del mondo*. De rerum natura 5, 416-508, Napoli, Loffredo editore, 2010, p. 20-22 *ad* 432-440.

originaires précède, au moins sur le plan logique, le dualisme qu'Épicure imagine préexistant au tout. Il s'agit d'un mot qui lui avait été laissé par Virgile comme similaire à Érèbe et Hadès, donc lié à la mort perpétuelle, mais également comme à l'origine des amours divins, et qu'Ovide transfigure dans l'abîme génératif de l'origine primordiale, reprenant la tradition d'Hésiode<sup>21</sup>. Cette attention à l'égard du *chaos* est une caractéristique d'Ovide qui le différencie des autres poètes latins ; le magma originaires l'accompagne dans presque toutes ses œuvres, avec une dizaine de citations placées (voir *supra*, n. 6-10) et surtout dans trois contextes significatifs : l'ouverture des *Métamorphoses* et des *Fastes* et le deuxième livre de l'*Ars*. La position au début du poème dans deux cas sur trois fait comprendre comment le *chaos* est présenté dans son acception de principe plutôt que de fin universelle ; toutefois, le fait que le désordre universel soit représenté à l'origine du cosmos ne le relègue pas à cette étape primordiale de la vie de l'univers.

118

Abordons donc les textes d'Ovide. Nous retrouvons la première rencontre avec le *chaos* dans l'*Ars amatoria*. L'idée de cette insertion, apparemment surprenante, pourrait venir du passage de Virgile que nous avons mentionné, dans lequel le chaos était vu, comme en effet il l'est chez Hésiode, en tant qu'origine d'un enchaînement ininterrompu de rapports amoureux (*Géorg.*, 4, 345-347). Ovide développe cette idée dans une sorte de brève histoire du genre humain : une histoire de civilisation progressive, dans laquelle c'est exactement grâce à l'amour que, partant de l'anarchie originelle, il est possible d'atteindre la concorde.

Caractéristique de ce cas est la contextualisation : l'allusion au chaos n'est pas due au motif de l'origine ou de la fin du monde, mais plutôt à une occasion beaucoup plus spécifique, c'est-à-dire la colère de la *puella*, justifiée par une

21 Dans son étude *Il Poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma/Bari, Laterza, 1994, p. 220-222, Alessandro Barchiesi remarque qu'Ovide s'inspire également de Callimaque, en particulier du fr. 4, 3 Massimilla (voir *Callimachus Aetia*, t. 2, *Commentary*, éd. Annette Harder, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 103 *ad loc.*). Je ne me permets même pas d'aborder le sujet complexe concernant l'interprétation du *chaos* d'Hésiode, pour lequel il existe deux interprétations principales, l'une centrée sur la notion d'*abîme*, donc de *vide* (*Hesiod, Theogony*, éd. Martin L. West, Oxford, Clarendon Press, 1966, p. 192-193 ; John Bussanich, « A Theoretical Interpretation of Hesiod's Chaos », *Classical Philology*, 78/3, 1983, p. 212-219 ; Bassir Amiri, *Chaos dans l'imaginaire antique...*, *op. cit.*, p. 57-58 ; *Hesiod, Theogony, Works and Days, Testimonia*, éd. dirigée par Glenn W. Most, London/Cambridge [Mass.], Loeb, coll. « Loeb Classical Library », 2006, p. XXI), l'autre qui ne refuse pas une certaine matérialité (Henryk Podbielski, « Le Chaos et les confins de l'univers dans la *Théogonie* d'Hésiode », art. cit., p. 253-263 ; Robert Mondy, « Chaos and the Hesiodic Cosmogony », *Harvard Studies in Classical Philology*, 92, 1989, p. 1-41 ; Bassir Amiri, *Chaos dans l'imaginaire antique...*, *op. cit.*, p. 174-180). Cependant, il faut remarquer qu'Ovide, soulignant la matérialité de cette entité, s'éloigne de l'interprétation codifiée par Aristote, qui identifiait le chaos avec la catégorie de l'espace (*phys.*, 4, 208b, 27-33 ; cf. *Mét.*, 1, 4, 984b 23-32 ; également Sext., *adv. math.*, 10, 7 = SVF II 501).

trahison. Fort de la comparaison avec les histoires du cosmos, Ovide suggère d'apaiser la colère avec l'amour (*Ars*, 2, 459-477).

*Oscula da flenti, Veneris da gaudia flenti:  
pax erit; hoc uno soluitur ira modo.  
Cum bene saeuierit, cum certa uidebitur hostis,  
tum pete concubitus foedera: mitis erit.  
Illic depositis habitat Concordia telis,  
illo, crede mihi, Gratia nata loco est [...]  
Prima fuit rerum confusa sine ordine moles,  
unaque erat facies sidera, terra, fretum.  
Mox caelum impositum terris, humus aequore cincta est,  
inque suas partes cessit inane Chaos; [...]  
Tum genus humanum solis errabat in agris [...]  
Blanda truces animos fertur mollisse uoluptas*

À ses larmes, donne les baisers, à ses larmes donne les joies de Vénus. La paix se fera. C'est le seul moyen de dissiper sa colère. Lorsqu'elle se sera bien emportée, lorsqu'elle paraîtra une ennemie bien déclarée, demande-lui de signer sur son lit un traité de paix. Elle s'adoucirait. C'est là que, sans armes, habite la Concorde; c'est en cette place, crois-moi, que naquit le pardon. [...] À son début, le monde fut une masse confuse et sans ordre, où ne se distinguaient pas les astres, la terre, la mer. Bientôt le ciel fut placé au-dessus des terres; notre sol fut entouré d'eau et le chaos vide se répartit entre les divers éléments. [...] Alors les humains erraient solitaires dans les campagnes [...] C'est, dit-on, la volupté caressante qui adoucit ces âmes farouches<sup>22</sup>.

Il est particulièrement intéressant que le poète ressente le besoin de caractériser le *chaos*, identifié bien évidemment avec la *rerum confusa sine ordine moles*<sup>23</sup> (v. 467), comme *inane* (v. 470); il souligne l'analogie, d'abord avec la périphrase et ensuite avec l'ajout d'un adjectif, mais il pointe aussi la différence terminologique et sémantique avec le lexique lucretien, ce qu'il ne ressentira plus le besoin de faire dans les œuvres suivantes. Pour Ovide, donc, *chaos* unifie les notions lucretiennes de *moles*<sup>24</sup> et de *inane*.

Ovide n'est pas le premier à remployer le mythe cosmogonique dans un contexte à la fois érotique et ironique: Aristophane avait déjà revisité le mythe en imaginant que les oiseaux étaient considérés comme les premiers êtres générés

22 Traduction d'Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930.

23 Cf. *Mét.*, 2, 299: *in Chaos antiquum confundimur*.

24 Voir Ovid, *Ars amatoria*, t. 2, *Kommentar*, éd. Markus Janka, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1997, p. 347-350 *ad loc.*

directement par Éros et utiles, pour cela, à se procurer des amoureux, sous la forme de petits cadeaux<sup>25</sup>. Du point de vue narratif, Ovide s'est peut-être inspiré du premier livre d'Apollonios de Rhodes (*infra*, p. 126), où Orphée commence son chant sur la genèse du cosmos avec l'intention de calmer la lutte entre Idas et Idmon. Dans ce cas, la corrélation n'est pas directe, car les compagnons sont fascinés par le chant plus que par son contenu<sup>26</sup>; d'autre part, Ovide, qui remplace le différend entre les hommes par une querelle d'amour, décrite tout de même avec des mots qui renvoient à un contexte de guerre (*pax*, v. 460; *hostis*, v. 461; *telis*, v. 463), réussit très bien à postuler une influence directe du macrocosme sur le microcosme. Le poète de l'*Ars* imagine donc une équivalence entre *chaos* et *ira* d'un côté, et entre le cosmos et l'amour de l'autre : il s'agit de conditions tout à fait naturelles, ou bien, l'une est le prélude nécessaire de l'autre. Ainsi qu'à l'humanité primitive du cinquième livre de Lucrèce, songeons au début du poème et au féroce Mars attendri par Vénus<sup>27</sup>. Le but parodique, par rapport au grand poème didactique, est mis en évidence, entre autres, par l'inversion des rôles, ce qui rend la femme extrêmement fâchée et l'homme, responsable de sa colère, chargé de la calmer. C'est la figure d'Empédocle qui émerge clairement, encore une fois, derrière Lucrèce. La naissance du cosmos, ainsi que l'évolution suivante, sont présentées sous la forme d'une réconciliation par rapport au désordre, perçu comme lutte et anarchie : cela donne origine, avec l'aide de Vénus, à la *concordia* (v. 463), mot qui sera mentionné dans l'*Ars* seulement en cette occasion. L'importance de la *pax* entre le jeune homme et son amie est réaffirmée dans le poème, en plus du passage cité, à plusieurs reprises<sup>28</sup>. Dans ce cas, le précepte a été revêtu d'une apparente substance cosmologique, qui, vu le contexte, semble être inspirée plus par un amoureux mythomane que par un philosophe en devenir. Et, d'autre part, l'idée de la genèse du cosmos comme d'une pacification est une constante dans les textes d'Ovide, au-delà du contexte limité des relations d'amour.

25 Aristophane, *Av.*, 693-703. Pour le *chaos* dans ces vers, voir *Aristophanes, Birds*, éd. Nan Dunbar, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 438-439 *ad loc.*

26 Voir aussi *infra*, n. 51. Chez Apollonios, si au début les compagnons ont succombé à la querelle (1, 492), par la suite ils cèdent au charme du poète (v. 515). Également intéressante est la notation *una... facies* (*Ov., Ars*, 2, 468), qui revient dans les *Métamorphoses*, soulignant l'absence de distinctions et caractéristiques spécifiques entre les éléments, comme chez Apollonios de Rhodes (1, 497).

27 Modèle et, peut-être, parodie de Lucrèce (*Ovid, Ars amatoria*, éd. cit., p. 351 *ad* 473-480).

28 2, 175; 3, 502. Comme nous le savons, le motif est déjà présent dans les *Amores*, qui commencent avec le mot *arma* (1, 1, 1), écho parodique de l'*Énéide*, et le dieu Cupidon qui enlève un pied au vers de l'épopée, apparaissant donc comme vainqueur de cette dernière; par la suite, l'œuvre montre un franc rejet de la guerre : *plaudite tuo Marti, miles : nos odimus arma ; / pax iuvat et media pace repertus amor* (*Am.*, 3, 2, 49-50), en faveur de la dévotion à Vénus (v. 55-60). Cf. *Ars*, 3, 1; *Ovid, Amores*, t. 2, *A Commentary on Book One*, éd. J.C. McKeown, Liverpool, Francis Cairns, 1989, p. 11-12 *ad loc.*

Il est intéressant de voir comment dans ce schéma archétypal, tel qu'il est présenté dans l'*Ars*, il n'y a aucun démiurge et l'évolution se produit naturellement, presque de soi, avec le *chaos* comme sujet: un schéma épicurien. En revanche, au début des *Métamorphoses*, où même la terminologie rappelle Virgile et Lucrèce<sup>29</sup> (*semina rerum, moles*), la résolution du *chaos* dans le cosmos est explicitement attribuée à un *deus*<sup>30</sup>, non précisé et connoté dans un sens stoïcien<sup>31</sup> avec l'hendiadyn *melior natura* (v. 21) (*Mét.*, I, 5-25).

*Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum  
unus erat toto naturae uultus in orbe,  
quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles  
nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem  
non bene iunctarum discordia semina rerum.  
nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,  
[...] sic erat instabilis tellus, innabilis unda  
lucis egens aer: nulli sua forma manebat,  
obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno  
frigida pugnabant calidis, umentia siccis,  
mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.  
Hanc deus et melior litem natura diremit;  
nam caelo terras et terris abscedit undas*

- 29 Voir Stephen J. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen, Gunter Narr, 2000, p. 12-16.
- 30 Hélène Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 62-65. Pour les analogies avec Auguste, Gregor Maurach, « Ovids Kosmogonie: Quellenbenutzung und Traditionsstiftung », *Gymnasium*, 86, 1979, p. 134-140.
- 31 De la même manière, comme l'a remarqué Franz Bömer (*Ovid, Metamorphosen*, t. I, *Buch 1-3*, éd. Franz Bömer, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1969, p. 18-19 *ad loc.*), la *rudis indigestaque moles* pourrait rappeler la substance originnaire de Posidonios, définie *apoion* et *amorphon* (dans Stob. 1, 11, 5, p. 133, 18). Pour d'autres suggestions de nature stoïcienne, voir: Frank E. Robbins, « The Creation Story in Ovid *Met.* 1 », *Classical Philology*, 8/4, 1913, p. 401-414; Walter Spoerri, *Späthellenische Berichte über Welt, Kultur, und Götter*, Basel, F. Reinhardt, 1959, p. 38-52. Pour Platon, voir plutôt Thomas M. Robinson, « Ovid and the *Timaeus* », *Athenaeum*, 46, 1968, p. 254-260. Stephen M. Wheeler renvoie à la tradition épique, et, en particulier, au bouclier homérique d'Achille: « *Imago Mundi*. Another View of the Creation in Ovid's *Metamorphoses* », *The American Journal of Philology*, 116/1, 1995, p. 95-121. Les commentaires de ce passage sont unanimes sur l'impossibilité de le rattacher à une source ou à une école de pensée unique: Ovid, *Metamorphosen*, éd. cit., p. 15-24; Franz Lämmli, *Vom Chaos zum Kosmos: zur Geschichte einer Idee*, Basel, F. Reinhardt, 1962; Richard Mc Kim, « Myth against Philosophy in Ovid's Account of the Creation », *Classical Journal*, 80/2, 1985, p. 97-108; Ovid's *Metamorphoses, Books 1-5*, éd. William S. Anderson, Norman/London, University of Oklahoma Press, 1997, p. 152-156; Janine Andrae, *Vom Kosmos zum Chaos: Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2003, p. 72-78; Ovidio, *Metamorfosi*, t. I: *libri I-II*, éd. Alessandro Barchiesi, trad. Ludovica Koch, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2004, p. 145-157 *ad loc.*

*et liquidum spisso secreuit ab aere caelum ;  
 quae postquam euoluit caecoque exemit aceruo<sup>32</sup>,  
 dissociata locis concordi pace ligauit.*

Avant la mer, la terre et le ciel qui couvre tout, la nature, dans l'univers entier, offrait un seul et même aspect ; on l'a appelé le chaos ; ce n'était qu'une masse informe et confuse, un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants. Il n'y avait pas encore de Titan pour donner sa lumière au monde [...] ainsi la terre erat instable, la mer impropre à la navigation, l'air privé de lumière ; aucun élément ne conservait sa forme, chacun d'eux était un obstacle pour les autres, parce que dans un seul corps le froid faisait la guerre au chaud, l'humide au sec, le mou au dur, le pesant au léger. Un dieu, avec l'aide de la nature en progrès, mit fin à cette lutte ; il sépara du ciel la terre, de la terre les eaux et il assigna un domaine au ciel limpide, un autre à l'air épais. Après avoir débrouillé ces éléments et les avoir tirés de la masse ténébreuse, en attribuant à chacun une place distincte, il les unit par les liens de la concorde et de la paix<sup>33</sup>.

122

Si la définition initiale de *unus [...] uultus* (v. 6) peut suggérer une représentation personnifiée du chaos, comme il arrivera par la suite dans les *Fastes*, les vers suivants éclairent immédiatement le propos en précisant qu'il s'agit d'une masse sans forme : *rudis ingestaque moles* (v. 7), le mot lucrétien employé pour la matière indistincte, définie *confusa sine ordine* déjà dans l'*Ars* (2, 467) et caractérisée ici par un néologisme, *ingesta*, visant à souligner l'exceptionnalité de l'événement<sup>34</sup>. Un autre élément de contact avec Lucrèce, par rapport à l'*Ars*, est la présence des *semina rerum* (v. 9) immanents dans la masse informe : potentiellement, la multiplicité est déjà présente dans l'unité. L'insistance sur le dynamisme chaotique originaire est soulignée par une évidente référence, toujours lucrétienne, au sujet du poème : *nulli sua forma manebat* (v. 17). Ovide vient d'annoncer qu'il parlera des *mutatas [...] formas* (v. 1) : avec ce vers il semble vouloir décrire le Chaos en tant que structure même qui sous-tend son discours poétique<sup>35</sup>. La composition du passage se fonde

32 Cf. Manil., 1, 131 : *caecaque materies*.

33 Traduction de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1928.

34 Voir Ovidio, *Metamorfosi*, éd. Alessandro Barchiesi, p. 153 *ad loc.* : mis en parallèle avec *congesta*. Cf. *Pontiques*, 4, 8, 57-58 : *sic Chaos ex illa naturae mole prioris / digestum partes scimus habere suas*. Franz Bömer remarque le fait que le mot *congesta* est employé seulement ici (*Mét.*, 1, 8) (*Ovid, Metamorphosen*, éd. cit., p. 19 *ad loc.*). Bassir Amiri souligne la prégnance des préfixes *cum* et *in* dans le passage (*Chaos dans l'imaginaire antique...*, *op. cit.*, p. 177-179).

35 Tandis que la force de l'amour, décisive chez Hésiode, ici disparaît (*Ovidio, Metamorfosi*, éd. Alessandro Barchiesi, p. 146).

évidemment sur la transition de *discordia* (v. 9) à *concors pax*<sup>36</sup> (v. 25), à travers le dépassement de la « lutte », *lis* (v. 21 ; cf. *obstabat*, v. 17 ; *pugnabat*, v. 18), qui empêchait aux éléments d'être eux-mêmes, ceux-ci étant dépourvus de leurs caractéristiques originelles (v. 16-17)<sup>37</sup>. La paix coïncide avec l'avènement de l'équilibre des éléments, et donc de la vie. Cependant, ce processus ne correspond pas à un simple passage de l'unité à la multiplicité, de la confusion à la distinction : certes, le dieu met en place en premier lieu cette œuvre, comme souligné par trois verbes différents dans trois vers consécutifs : *diremit*, *abscedit*, *secreuit* (v. 21-23)<sup>38</sup>. D'autre part, ses actions ne visent pas à créer la multiplicité en soi, mais plutôt une nouvelle unité fondée sur la concorde de différentes entités (*dissociata... ligauit*, v. 25). La polarité unité/multiplicité devient donc plus compliquée : en effet l'unité originelle est un ensemble confus d'éléments en conflit entre eux, comme déjà chez Lucrèce ; d'autre part, la multiplicité finale est unifiée par l'harmonie des lois de la nature. Le rôle démiurgique décrit par le poète est de définir les formes, mais surtout d'en garantir un équilibre mutuel. On mesure à quel point ces normes sont labiles, même si le poète n'est pas explicite à cet égard<sup>39</sup>, si déjà après quelques centaines de vers le cosmos se précipite une nouvelle fois dans l'indistinction, à cause du déluge universel.

La description du démiurge qui « les unit par les liens de la concorde et de la paix » (*concordi pace ligauit*, v. 25) dans les *Métamorphoses*, pourrait dépendre aussi de celle attribuée par Macrobe à Marcus Valerius Messalla Rufus (cos. 53 av. J.-C<sup>40</sup>) (*Sat.*, I, 9, 14) :

- 36 Selon un couple antithétique qui rappelle encore une fois, à travers la médiation d'Horace, Empédocle : cf. Hor., *Epist.* 1, 12, 19-20 (voir Orazio, *L'esperienza delle cose* (Epistole, *Libro I*), éd. Andrea Cucchiarelli, Venezia, Marsilio, 2015, p. 147-148 *ad loc.*) ; Franz Bömer cite également Heracl. 22 B 10 (*Ovid, Metamorphosen*, éd. cit., p. 19-20).
- 37 Comme souligné par les préfixes négatifs : la terre était *in-stabilis*, la mer *in-nabilis*, l'air sans lumière. Franz Bömer remarque comment Ovide, en plus de créer la néoformation et *hapax innabilis*, soit le premier à employer *instabilis* dans le sens passif : la terre « sur laquelle on ne peut pas rester debout » (*Ovid, Metamorphosen*, éd. cit., p. 22 *ad loc.*, suivi par William S. Anderson, *Ovid's Metamorphoses*, éd. cit., p. 154 *ad loc.*).
- 38 Cf. Schol. Hes. *Th.*, 116 = SVF II 564 : *e ou eis ta stoicheia diakrisis kai diachoresis chaos*.
- 39 Richard Tarrant met en évidence le potentiel chaotique diffusé dans tout le poème (« Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and Its Neronian Influences », *Arethusa*, 35, 2002, p. 349-360), comme l'avait déjà remarqué K. Sara Myers (*Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in Ovid's Metamorphoses*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, p. 40-45). Dans ces contextes, on retrouve souvent l'attribut *confusus*, qui partage son radical avec la *confusio* équivalente au chaos : en particulier à propos du Déluge universel, de l'histoire de Phaéon (2, 299 : *in Chaos antiquum confundimur*) et de Procné (*Mét.*, 6, 585-586 : [...]*fasque nefasque / confusura [...]*).
- 40 RE VII A, 2, 166-169, s.v. Valerius 268 ; Neue Pauly 12/1, 1103, s.v. Valerius 140. Rufus est l'auteur d'un *De familiis* et d'un *De auspiciis*. Les fragments du premier sont cités par Tim J. Cornell, *The Fragments of the Roman Historians*, Oxford, Oxford University Press, 2013, t. II, p. 786-89, qui renvoie à Henry Bardon, *La Littérature latine inconnue, I, L'Époque républicaine*, Paris, Klincksieck, 1952, p. 309-310. Le passage cité dans le texte ferait partie du *De auspiciis*, dont les fragments sont mentionnés par Philipp E. Huschke, *Iurisprudentiae*

*Qui cuncta fingit eademque regit, aquae terraeque uim ac naturam grauem atque pronam in profundum dilabantem, ignis atque animae leuem in immensum, in sublime fugientem, copulauit circumdato caelo: quae uis caeli maxima duas uis dispares colligauit.*

Celui qui façonne toute chose, et en même temps les gouverne, a uni en les entourant du ciel, l'essence et la nature de l'eau et de la terre, lourdes et tendant vers le bas, celles du feu et de l'air, légères et fuyant dans l'immensité, dans les régions élevées; ce pouvoir très grand du ciel a réuni deux forces contraires<sup>41</sup>.

124 Les similitudes sont évidentes, surtout dans la conclusion, même si Messalla fait référence à une divinité en particulier, Janus, comme le fera Ovide dans les *Fastes*. Il me semble que ce passage montre combien la tradition antiquaire et folklorique latine, plus que les suggestions philosophiques, est prégnante chez Ovide: une telle conception de Janus a probablement rendu plus facile la relecture démiurgique de l'origine, plus que les suggestions platoniciennes ou stoïciennes. Cette relecture ne devait pas être plus spécifique, car il s'agissait de l'univers entier; d'autre part, elle a justifié, avec le lien étymologique souligné précédemment<sup>42</sup>, l'identification de Janus avec le *chaos*<sup>43</sup> dans les *Fastes*, une œuvre centrée sur Rome où cette divinité non grecque pouvait avoir la plus haute importance.

#### OVIDE, *FASTES*, 1: JANUS EST LE *CHAOS*

Il est singulier que ce soit dans le poème de l'année organisée en mois, jours et fêtes fixes que le chaos occupe la plus large place, et en particulier dans la première partie du premier livre, dédié justement à Janus en tant que divinité du début et éponyme du mois de janvier (*Fast.*, I, 95-114).

*Tunc sacer ancipiti mirandus imagine Ianus  
bina repens oculis obtulit ora meis.  
Extimui sensique metu riguisse capillos*

---

*Anteiustinianae Reliquiae*, Lipsiae, Teubner, 1908 (1886): il les compare au passage de Macrobe, citant ce dernier (fr. 12). Le lien entre Messalla Rufus et Ovide avait déjà été envisagé par Friedrich Börtzler, *Janus und seine Deuter*, Bremen, Carl Schünemann Verlag, 1930, p. 133-142.

<sup>41</sup> Traduction de Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1997.

<sup>42</sup> Voir Danielle Porte, *L'Étiologie religieuse...*, *op. cit.*, p. 248-250.

<sup>43</sup> *Ovid, Fasti* 1, éd. cit., p. 70-71 et 74-80: valence métapoétique – première apparition divine (et « didactique ») du poème. Sur le rôle de Janus, voir Alessandro Barchiesi, « Discordant Muses », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 37, 1992, p. 14-17. Pour la fonction étiologique de cette divinité, voir Elena Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze, SAMERL, 2000, p. 84-90.

*Et gelidum subito frigore pectus erat. [...] « Disce metu posito, uate operose dierum, quod petis et voces percipe mente meas. Me Chaos antiqui (nam sum res prisca) uocabant; aspice quam longi temporis acta canam. Lucidus hic aer et quae tria corpora restant, ignis, aquae, tellus, unus aceruus erat. Ut semel haec rerum secessit lite suarum inque nouas abiit massa soluta domos, flamma petit altum, propior locus aera cepit, sederunt medio terra fretumque solo. Tunc ego qui fueram globus et sine imagine moles<sup>44</sup> in faciem redii<sup>45</sup> dignaque membra deo. Nunc quoque, confusae quondam nota parua figurae, ante quod est in me postque uidetur idem<sup>46</sup>.*

Alors le vénérable Janus, si remarquable par sa double figure, se présenta à mes yeux avec ses deux visages. Je fus saisi de peur, je sentis mes cheveux se dresser de frayeur et un froid subit glaçait mon cœur. Lui, tenant un bâton de la main droite et une clef dans la gauche, m'adressa ces mots de la bouche qui me faisait face : « Cesse de craindre, poète qui t'adonnes à l'étude des jours, apprends ce que tu cherches et pénètre ton esprit de mes paroles. Les anciens m'appelaient Chaos (car je suis un être antique). Vois à quelle époque lointaine remonte ce que je vais narrer. Notre air lumineux et les trois autres éléments, le feu, l'eau, la terre, formaient alors un seul agglomérat. Une fois que celui-ci se désagrégea par suite de l'antagonisme de ses parties et se répartit, après sa dissociation, en de nouveaux emplacements, la flamme gagna les hauteurs, l'air occupa la région voisine, la terre et la mer s'établirent à la place centrale. Alors moi, qui n'étais jusqu'alors qu'une boule, une masse sans forme, je pris une figure et un corps dignes d'un dieu. Maintenant encore – petit indice de mon apparence confuse de naguère – ce qui est en moi l'avant et l'arrière a le même aspect<sup>47</sup>. »

- 44 Le mot *globus* est, avec *moles*, un vocable lucrétien (Lucr., 5, 69 ; 472 ; 665 ; 720-722) ; pour l'importance de ce modèle, voir Danielle Porte, *L'Étiologie religieuse...*, *op. cit.*, p. 337-340.
- 45 Pour la *facies* en tant que caractéristique distinctive de l'identité : Maurizio Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino, Einaudi, 2000, p. 336-339 ; je tiens à souligner l'opposition avec la *confusa figura* du vers suivant. Sur l'interprétation problématique de *redii*, voir Ovid, *Fasti* 1, éd. cit., p. 78 *ad loc.*
- 46 Voir *supra*, n. 35 ; Ovid, *Fasti*, t. 2, *Commentary on Books 1 and 2*, éd. James G. Frazer, London, Macmillan, 1929, p. 90-101 ; P. Ovidius Naso, *Die Fasten*, t. II, éd. Franz Bömer, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1958, p. 17-24 *ad* 89-140 ; Bassiri Amiri, *Chaos dans l'imaginaire antique*, *op. cit.*, p. 259-262.
- 47 Traduction de Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1992.

La description de Janus est, comme les précédentes, celle d'une lutte graduellement pacifiée : une pacification<sup>48</sup> dont le dieu-même est garant. Dans l'*Ars*, le récit cosmogonique était immédiatement reporté au microcosme des relations privées ; dans les *Métamorphoses*, le contexte est plus ample et la naissance de l'univers est suivie par l'histoire du monde ; dans les *Fastes*, l'histoire est limitée à Rome et centrée sur la dialectique entre guerre et paix. La lutte, *lis*, est tellement cruciale qu'elle devient le vrai moteur du passage du chaos au cosmos (*rerum secessit lite suarum*, v. 107), alors que, dans les *Métamorphoses*, c'était le Dieu qui devait jouer ce rôle<sup>49</sup>. De la même manière, la *discordia* était, chez Lucrèce, l'agent de la confusion générative du *chaos* (Lucr., 5, 437). Si sur le plan théorique Ovide est très proche d'Épicure, en revanche, sur le plan formel, considérant la *lis* comme la cause et l'instrument de la génération, on ne peut que remarquer l'affinité avec une autre source, que nous avons déjà citée, Apollonios de Rhodes, lorsqu'Orphée chante l'origine du monde afin de mettre fin à un litige (Ap. Rh., 1, 496-502).

126

ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,  
τὸ πρὶν ἐπ' ἀλλήλοισι μιῇ συναρηρότα μορφῇ,  
νεΐκεος ἕξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα:  
ἦ δ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν  
ἄστρα σεληναίης τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι:  
οὐρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες  
αὐτῆσιν Νύμφησι καὶ ἔρπετὰ πάντ' ἐγένοντο.

Il chantait comment la terre, le ciel et la mer, autrefois confondus entre eux dans un ensemble unique, à la suite d'une funeste discorde, furent séparés et mis chacun à sa place ; comment dans l'éther un emplacement fixé à jamais fut assigné aux astres et aux routes de la lune et du soleil ; comment les montagnes s'élevèrent et comment naquirent les fleuves sonores avec leurs Nymphes, ainsi que tous les animaux<sup>50</sup>.

Le différend entre les deux hommes a été défini, dans les vers précédents, *neikos* (v. 492) : et *neikos*, comme la lutte qu'Empédocle place au début de l'univers avec *philotes*, c'est le conflit génératif entre les éléments qu'on retrouve dans le chant d'Orphée (v. 498)<sup>51</sup> ; Apollonios, suivant probablement une

48 Ovid, *Fastes* 1, éd. cit., p. 71 ad 1, 13-14 ; p. 37-38 et 80 ad 1, 121-124 ; Alessandro Barchiesi, « Discordant Muses », art. cit., p. 15-17.

49 Mario Labate, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2010, p. 196.

50 Traduction de Gauthier Libermann, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1997.

51 Damien Nelis, « Demodocos and the song of Orpheus: Ap. Rhod. Arg. 1, 49-511 », *Museum Helveticum*, 49, 1992, p. 159. Damien Nelis reconnaît dans le passage une allusion à

vulgate syncrétique connue déjà à l'époque hellénistique<sup>52</sup>, résout ce différend par une harmonie éternelle et stable. Une telle stabilité, qu'on ne retrouve ni dans Empédocle ni dans Épicure et Lucrèce, est absente également chez Ovide, qui, au contraire, souligne les éléments déstabilisants déjà au cours de la première phase de transformation du chaos. Dans les *Métamorphoses*, la présence du déluge universel peu après la genèse du monde éclairait la nature éphémère du cosmos ; dans les *Fastes*, la tendance entropique est innée dans le récit même, et concentrée en particulier dans la nature de Janus, dont plusieurs spécialistes ont déjà mis en évidence la problématique<sup>53</sup>. D'un côté, Ovide passe du contexte impersonnel de l'*Ars* au dieu indéfini des *Métamorphoses*, à une divinité spécifique qui est en même temps voix narratrice, mais de l'autre côté, le désordre originnaire devient de plus en plus présent et important.

L'accent mis sur la querelle (*lis*) pose des problèmes. Le relief accordé à cette notion est évident déjà dans le contexte du passage, dans lequel le poète s'attarde, avant et après l'intervention du dieu, sur le conflit judiciaire dont le mot *lis* constitue une définition technique<sup>54</sup>. Le poète exhorte en fait à s'abstenir d'intenter des procès le premier jour de l'an : *lite uacent aures insanaque protinus absint / iurgia* (v. 73-74 : « que les oreilles se ferment aux disputes : foin des querelles absurdes ! »). Toutefois, peu après le récit de Janus, Ovide intervient en demandant pour quelle raison il n'y a aucune interdiction explicite à cet égard<sup>55</sup> : le dieu minimise alors l'importance symbolique de la *lis* (et lui répond que le premier jour de l'an doit être un jour caractérisé par toutes les activités sociales normales, car il faut éviter l'oisiveté [v. 165-170]). Cependant, au cours de son récit, Janus laisse une large place à l'apologie de la paix, dont lui-même se porte garant à travers les portes de son temple (v. 123-124 : *sanguine letifero totus miscebitur orbis, / ni teneant rigidae condita bella serae*, « mais la terre entière serait bouleversée par de sanglants massacres, si je ne tenais les guerres enfermées

l'interprétation allégorique des Mars et Vénus homériques (comme il le sera dans Heracl. *qu. Hom.* 69, 7-8) (p. 157-158) ; voir James J. Clauss, « *Cosmos without imperium: The Argonautic Journey through Time* », dans M. Annette Harder, Remco F. Regtuit et Gerry C. Wakker (dir.), *Apollonius Rhodius*, Leuven/Paris/Sterling, Peeters, 2000, p. 12-13.

52 Voir Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, éd. Francis Vian, trad. Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1974, p. 252-253 *ad loc.* Je tiens à souligner que déjà Anaximandre, dans son célèbre fragment cosmique (T9 Moscarelli = Sympl., *Phys.* 24, 13), attribue la fin du monde à une nécessité imposée par la justice (*dikè*) et rendue nécessaire par l'injustice (*adikia*). Voir, à ce propos, Enrico Moscarelli, *I quattro grandi Milesi: Talete, Anassimandro, Anassimete, Ecateo*, Napoli, Liguori, 2005, p. 95-97.

53 Voir Christopher Martin, « A Reconsideration of Ovid's *Fasti* », *Illinois Classical Studies*, 10, 1985, p. 263-264 ; Philip Hardie, « The Janus Episode in Ovid's *Fasti* », *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 26, 1991, p. 47-64 ; Alessandro Barchiesi, *Il Poeta e il principe*, *op. cit.*, p. 218-222.

54 Voir *Vocabularium Iurisprudentiae Romanae*, III, 1638-1646, s.v.

55 Comme par exemple pour Cybèle le 4 avril (*Fast.*, 4, 188).

sous de solides verrous ») : un concept réaffirmé à plusieurs reprises tout au cours du livre, en référence soit au règne de Janus (v. 253 : *nihil mihi cum bello : pacem postesque tuebar*, « je n'avais rien à faire avec la guerre : je gardais la paix et les portes »), soit à Auguste et sa famille en tant que garants de la paix (v. 281-288 ; 701-722). Au fond, le discours n'est pas très différent de celui de l'*Ars*, dans lequel l'amour était invoqué comme force pacificatrice des différends ; il s'agit de la transposition politique d'un thème érotique, dans lequel les querelles redeviennent des luttes entre hommes, comme elles l'étaient chez Apollonios, et où Janus prend la place de Vénus. Ovide pourrait faire référence à cette substitution, quand il demande au dieu pourquoi le début de l'année n'est pas marqué par le printemps et le réveil de la vie, avec une description très similaire à celle qui, en avril, sera dédiée à Vénus. Janus lui répond en soulignant que l'an commence avec le nouveau soleil (v. 149-164). Mais cette substitution a des conséquences. Vénus est décrite comme porteuse d'une concorde potentiellement durable, ou bien destinée à faire retour cycliquement comme la belle saison, alors que Janus s'arroge à la fois les prérogatives de Patulcius et de Clusius (v. 129-130 : *nomina ridebis : modo namque Patulcius idem, / et modo sacrifico Clusius ore uoco*, « j'ai beau être le même, tantôt je suis appelé Patulcius ["celui qui ouvre"] tantôt Clusius ["celui qui ferme"] par la bouche du sacrificateur ») : il défend la paix, mais tout dépend de lui, guerre comprise<sup>56</sup>. La même ambiguïté symbolique des portes du temple, connues sous le nom de *belli portae*<sup>57</sup>, fermées, comme il semble dans ces vers, pour enfermer la guerre, ou, comme le poète laisse entendre peu après, pour retenir la paix (v. 280-282)<sup>58</sup>, confirme le lien étroit du dieu avec les deux pôles de l'antithèse. Même si la

56 *Fast.*, 1, 123-124, cités dans le texte ; voir Io. Lyd., *Mens.*, 4, 2.

57 Ainsi dans Ennius, *Ann.*, 225-6 Sk. = 226-227 V.<sup>2</sup> et Virg., *Én.*, 1, 294 ; 7, 607 ; cf. Sil., 17, 356 : *ianua belli*. Cette *iunctura*, absente chez Ovide, laisse penser à l'image homérique des portes des Enfers : dans cette association d'idées, nous pouvons revoir le *chaos*-abîme infernal, à propos duquel nous retrouvons, chez Lucrèce, l'expression *ianua leti* (Lucr., 5, 373 : cf. *supra*, p. 116). Dans Ennius et Virgile, mais aussi dans Manil., 1, 922-924, les portes de la guerre cachent la *discordia* enchaînée, la même que nous retrouvons chez Lucrèce et au début des *Métamorphoses*, comme une caractéristique du *chaos* originaire vaincue par l'imposition du cosmos. Dans les *Fastes*, cette *discordia* est remplacée par la guerre tout court, en binôme avec sa contrepartie pacifique, le conflit processuel.

58 Cf. v. 277-282. À ce propos, le débat est encore ouvert : voir Ovid, *Fasti*, 2, éd. James Frazer, p. 101-105, Steven J. Green, « Multiple Interpretation of the Opening and the Closure of the Temple of Janus: A Misunderstanding of Ovid's *Fasti* 1.281 », *Mnemosyne*, 53/3, 2000, p. 302-309. Mario Labate l'interprète comme une ambiguïté délibérée dérivée d'Hésiode (*Passato remoto*, *op. cit.*, p. 199-207). Pour Janus comme divinité porteuse de paix, voir Louis A. MacKay, *Janus*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1956, p. 176-179 ; Robert Schilling, « Janus. Le dieu introducteur : le dieu des passages », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 72, 1960, p. 113-131 ; Gérard Capdeville, « Les épithètes culturelles de Janus », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, 85/2, p. 421-423 ; Philip Hardie, « The Janus Episode », art. cit., p. 50-54.

*Concordia*, divinité chargée de calmer les *lites* (6, 89-92)<sup>59</sup>, célèbre sa journée peu après, le 6 janvier (1, 639) et si on retrouve dans la suite du texte la mention de la journée du 30 mars, dédiée à la vénération de Janus avec la *Concordia*, la *Salus romana* et l'*ara Pacis* (3, 881-882)<sup>60</sup>, l'absence de ce mot dans ce contexte, alors qu'il était présent dans les deux premiers cas, est significative.

L'aspect double du dieu est une marque d'ambiguïté, souvenir du magma originaire<sup>61</sup>. Il convient de s'attarder sur les caractéristiques de cet aspect : *biceps* (v. 65, 230), *biformis* (v. 89) *anceps* (v. 95). Derrière ces définitions se cache aussi une déclaration de poétique. *Biceps*, souvent employé dans la poésie en référence au double sommet du Parnasse, pourrait faire allusion au nouveau genre littéraire auquel l'auteur se consacre; de la même manière, *biformis* est le mot avec lequel Horace se définit dans *Carm.*, 2, 20, 2, en raison du fait qu'il était doué pour plusieurs genres littéraires. Il est probable qu'Ovide, insistant sur la « duplicité » au début du poème, voulait lui aussi faire allusion à sa versatilité ainsi que, comme il a été suggéré, aux différentes explications et au mélange inhérent aux *Fastes*<sup>62</sup>.

D'ailleurs, la connotation la plus évidente de ces vocables est liée à la monstruosité et au mauvais présage : *biformes* sont des monstres comme les centaures ou le Minotaure<sup>63</sup>, car un être vivant qui naissait *biceps* était considéré un *omen* de malheur, surtout s'il s'agissait d'un être humain<sup>64</sup>; *anceps* est l'attribut typique de l'ambiguïté, de l'insécurité et de l'instabilité, par exemple celle du sort<sup>65</sup>. Ovide est le premier auteur à attribuer ces caractéristiques à

59 Pour le temple de Concordia consacré par Livie et mentionné dans *Fast.*, 6, 637, voir Christopher J. Simpson, « Livia and the Constitution of *Aedes Concordiae*. The Evidence of Ovid, *Fasti* 1, 673ff. », *Historia*, 40, 1991, p. 449-455.

60 Fête créée par Auguste (CD, 54, 35, 1-2, où on retrouve une allusion à la volonté de l'empereur de fermer définitivement les portes du temple).

61 À ce sujet, Mario Labate rappelle les prétendus « androgynes de forme ronde » du *Banquet* de Platon (*Passato remoto, op. cit.*, p. 198-199).

62 Pour les implications poétiques du personnage de Janus, voir Carole E. Newlands, *Playing with Time. Ovidius and the Fasti*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995, p. 6-7. John F. Miller souligne le fait que Janus a le même rôle des Muses de Callimaque (« Ovid's Divine Interlocutors in Ovid's *Fasti* », dans Carl Deroux [dir.], *Studies in Latin Literature and History, III*, Bruxelles, Latomus, 1983, p. 170). Dans *Fast.*, 5, 11, un aperçu cosmogonique est attribué à Polymnie; Philip Hardie, « The Janus Episode », art. cit., p. 62-64; Alessandro Barchiesi, « Discordant Muses », art. cit., p. 15-17. Voir aussi Elena Merli, « I *Fasti*, l'*Eneide* e il Lazio primitivo: l'esempio di Giano », dans Giuseppe La Bua (dir.), *Vates operose dierum: Studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa, ETS, 2010, p. 17-35.

63 *ThLL* II, 1980, 39-1981, 14; *OLD* s.v.; *Virg.*, *Én.*, 6, 25-26 (Minotaure); *Ov.*, *Mét.*, 2, 664 (centaures); 8, 156 (Minotaure).

64 *ThLL* II, 1970, 17-79; cf. *Cic.*, *Div.*, 1, 121: *si puella nata biceps esset, seditionem in populo fore*; *Liv.*, 41, 21, 1: *in Veienti agro biceps natus puer*; *Tac.*, *Ann.*, 15, 47: *fine anni uulgantur prodigia imminentium malorum nuntia:[...] bicipites hominum aliorumque animalium abiecti in publicum [...]*.

65 Ainsi les significations 2 à 11 de l'*OLD* (la première est « qui a deux visages »); cf. *ThLL* II, 24, 26-25, 69.

Janus et il sera imité par certains auteurs tardifs<sup>66</sup> : normalement le dieu est appelé *pater*, *Quirinus* ou *geminus*<sup>67</sup>, une épithète à la duplicité beaucoup moins effrayante par rapport aux autres. Dans Virgile on retrouve deux mentions de *bifrons* (*Én.*, 7, 180; 12, 198), un vocable qui indique la duplicité limitée au visage, comme le dieu apparaît en effet dans les représentations, donc plus spécifique et moins inquiétant par rapport aux mots choisis par Ovide. De la même façon, les nombreux arguments utilisés pour expliquer l'apparence de la divinité semblent vouloir rassurer le lecteur, qui aurait pu se sentir gêné par cet aspect. On s'est beaucoup attardé, justement, sur la première exhortation de Janus au poète, *disce*, mais la seconde n'est pas moins intéressante (*metu posito*, « sans crainte », *Fast.*, 1, 101). Il s'agit d'une exhortation qui suit deux vers décrivant une attitude de terreur absolue *extimui sensique metu riguisse capillos / et gelidum subito frigore pectus erat* (« je fus saisi de peur, je sentis mes cheveux se dresser de frayeur et un froid subit glaçait mon cœur », v. 98-99). Il pourrait sembler qu'il y a là une réaction normale de la part d'un être humain qui se trouve en présence d'un dieu<sup>68</sup>, toutefois nous savons qu'ailleurs, dans les *Fastes*, Ovide ne montre aucun malaise, ni en présence de Vénus, avec qui il passe de longs moments dans le quatrième livre, ni devant Mars dans le troisième livre, avec lequel il converse tranquillement, bien que le dieu soit armé<sup>69</sup>. La peur est liée à l'apparence monstrueuse du dieu (v. 95-96 : *Tunc sacer ancipiti mirandus imagine Ianus / bina repens oculis obtulit ora meis*, « Alors le vénérable Janus, si remarquable par sa double figure, se présenta à mes yeux avec ses deux visages. »); les autres divinités multiformes, comme par exemple Proteus, Thétis ou Vertumne, présentent une seule manifestation à la fois, tandis que, parmi les êtres qui montrent plusieurs aspects en même temps, il y a seulement des monstres ou, comme Janus le dit (v. 141-142)<sup>70</sup>, Hécate tricéphale, qui n'est pas une divinité rassurante. Il semble que l'élément de perturbation, entropique, ne soit pas éliminé, au moins provisoirement, comme dans les autres descriptions

66 On retrouve *biformis* dans *Fast.*, 5, 424, *biceps* dans *ex P.*, 4, 4, 23; puis dans *Sept. Ser., Carm.*, fr. 23, 1 et *Macr., Sat.*, 1, 13, 3.

67 Tel que son temple, qui avait deux portes spéculaires : Varron, *Ling.*, 5, 156; Plin., *Nat.*, 34, 33.

68 Ovid, *Fasti* 1, éd. James Frazer, p. 73 ad 97-98.

69 *Fast.* 3, 167-172 (Mars); 4, 1-16 (Vénus) : Ovid, *Fasti* 1., éd. James Frazer, p.71-72 ad 93-100; Elena Merli, *Arma canant*, *op. cit.*, p. 78-95.

70 Une tradition minoritaire lui attribue bien quatre visages, tournés vers les points cardinaux : *Macr., Sat.*, 1, 9, 13; *Lyd., Mens.*, 4, 1. Songeons par exemple à la façon dans laquelle Virgile, en occasion du rituel de magie noire célébré par Didon, décrit cette dernière en train d'évoquer [...] *deos Erebumque Chaosque / tergeminamque Hecaten* [...] (*Én.*, 4, 510-511). Ovide fait référence à ce rituel dans les *Métamorphoses*, à propos de Circé, *Mét.*, 14, 404-405 : *et Noctem Noctisque deos Ereboque Chaosque / conuocat et longis Hecaten ululatus orat*. Pour l'évocation magique du chaos : Bassir Amiri, *Chaos dans l'imaginaire antique...*, *op. cit.*, p. 307-314.

du passage du chaos à cosmos ; au contraire, il reste à sa place, bien en évidence, avec la même dignité que la réalité organisée. De surcroît, avec ses deux faces, le dieu se place au-delà du temps (il voit l'avant et l'après : v. 66, 92) et des lieux (sur le seuil, ni à l'intérieur ni à l'extérieur : v. 139-140), comme il l'explique lui-même. *Ante quod est in me postque uidetur idem* (« ce qui est en moi, l'avant et l'arrière a le même aspect », v. 114), l'avant et l'arrière<sup>71</sup> étant identiques, n'existent pas en tant que tels, on ne peut pas les distinguer et ils échappent aux systèmes d'identification des êtres vivants. Tout cela confirme que, non seulement son aspect intérieur, mais aussi sa vraie nature est encore celle du chaos, libérée des catégories de notre monde et, comme Janus le précise dans le poème, supérieure même à Jupiter (v. 126). Ce n'est pas au hasard qu'il est caractérisé par une nature insaisissable, liée à l'eau qui coule<sup>72</sup>. Il s'agit d'un dieu de l'instabilité, dont la fonction primaire semble être liée aux passages<sup>73</sup>, une fonction dynamique et non statique.

La description faite par Ovide de Janus, avec ses attributs chaotiques et son rôle de garant de l'ordre cosmique, semble vouloir souligner la nature éphémère de la paix : d'un côté la prise de conscience que le prix de cette paix était un horrible et sanglant ensemble des guerres les plus terribles, les guerres civiles ; de l'autre, la conséquence la plus évidente de cette prise de conscience : la conviction du danger, concret et constant, que la paix puisse se transformer en son contraire. Le contexte idyllique de l'*incipit* de Lucrèce, mais également de l'*Ars amatoria* et des *Métamorphoses*, ne définissait pas un cosmos statique, figé dans la sérénité, mais il offrait plutôt une image de ce que le poète décrivait par la suite comme un enchaînement continu et implacable d'agrégation et désagrégation, naissance et mort. Dans les *Fastes*, ce tableau semble se fissurer dès le début : la séduction irrésistible et pacificatrice de Vénus, présente encore dans l'*Ars*, après la puissance démiurgique indéfinie des *Métamorphoses*, est

71 Voir aussi Macr., *Sat.*, 1, 9, 4 : *quidam ideo eum dici bifrontem putant, quod et praeterita sciuerit et futura prouiderit* ; 1, 7, 20 [*Janus*] *qui creditur geminam faciem praetulisse, ut quae ante quaeque post tergum esset intuetur*.

72 Il s'agit d'un élément lié à une autre étymologie, plus ancienne, de *chaos*, que le stoïcien Zénon mettait en relation avec *cheesthai*, « couler » ou *chysis*, « effusion » (SVF I 103 = Prob., *Virg., Ecl.*, 6, 31). Cf. *Fast.*, 1, 269-270 ; *Cic., Nat., id.*, 2, 67 : *Janus ab eundo* (voir *M. Tullius Cicero, De natura deorum*, éd. Arthur S. Pease, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958, t. II, p. 723-724 *ad loc.*, et Macr., *Sat.*, 1, 9, 10 ; Louis MacKay, *Janus, op. cit.*, p. 175-176).

73 Partant de l'interprétation de Janus comme de la divinité des débuts (Bessie R. Burchett, *Janus in Roman Life and Cult. A Study in Roman Religions*, Menasha [Wisc.], George Banta Publishing Company, 1918, p. 11-26), on est arrivé à celle qui le voit comme le dieu du passage : *Ovid, Fasti*, 2, éd. cit., p. 90-100 ; Robert Schilling, « Janus. Le dieu introducteur », art. cit., p. 89-131 ; Gérard Capdeville, « Les épithètes cultuelles de Janus », art. cit., p. 401-404 ; Louis MacKay, *Janus, op. cit.*, p. 157-182 ; *Ovid, Fasti* 1, James Frazer, p. 75-79 *ad* 103-112. Les explications fournies par Ovide pour le mot *biformis* sont toutes les deux originales.

remplacée par l'aspect ambigu et inquiétant de Janus, dont l'effort pour garder la paix est représenté comme fatigant et difficile, au lieu d'être une manifestation spontanée de sa propre nature.

Ovide, développant de façon originale la notion de *chaos*, la libère d'une précise identité philosophique et se concentre sur deux aspects : l'aspect terminologique, avec la thématization du vocable dans sa signification la plus complexe, l'origine du cosmos, et enrichi par un mélange de suggestions éclectiques afin de l'adapter au but littéraire de ses textes, et l'aspect narratif, dans lequel il met en relief un des éléments récurrents dans la scène de l'origine, le motif de la lutte et de la discorde jamais définitivement vaincues : au contraire, elles sont structurellement permanentes, au point de souligner la nature intrinsèquement éphémère de tout équilibre, naturel ou social. Ce motif lui permet, grâce également à l'introduction de la figure singulière de Janus, d'enrichir ce *topos* avec des implications de nature poétique et, probablement, politique.

ENTRE INSTABILITÉ ET CONTINUITÉ :  
LA COSMOGONIE DES *MÉTAMORPHOSES*  
OU LE LABORATOIRE DE LA POÉTIQUE OVIDIENNE

Marianne Moser

En plaçant au cœur de son œuvre le thème de la transformation, comme le souligne le terme *mutatas* du tout premier vers des *Métamorphoses*, Ovide semble de prime abord s'inscrire résolument dans une esthétique de la fluctuation qui s'attache à dépeindre l'instabilité d'un monde en perpétuel changement. Cette orientation poétique entre cependant en contradiction avec la suite du proème qui annonce le projet de composer un *perpetuum carmen* et, ce faisant, de tisser un fil continu depuis les origines du monde jusqu'à l'époque d'Ovide. *L'excipit* fait également écho à ce désir d'inscrire son poème dans une continuité en décrivant son œuvre comme *perennis* et en la refermant sur son aspiration à l'éternité : *uiuam* (« je vivrai »). En réalité, le processus même de la métamorphose, s'il est fugace, souligne également les éléments de permanence qui justifient la nouvelle forme obtenue – ainsi, pour ne citer que deux exemples, les êtres créés par Deucalion et Pyrrha conservent la dureté de la pierre qui les a formés, et Lycaon perpétue sa férocité en tant que loup<sup>1</sup>. Il n'y a donc pas de réelle contradiction entre l'annonce d'un *perpetuum carmen* et le thème de la métamorphose qu'il développe. Les *Métamorphoses* ne reposent pas sur une variation confuse n'offrant aucune unité, pas plus qu'elles ne respectent une réelle permanence, mais se situent dans la tension entre ces deux orientations. Ce principe de composition, reposant donc sur la tension entre instabilité et continuité, me semble visible dès la cosmogonie qui ouvre les *Métamorphoses*, puis réaffirmé tout au long de l'œuvre, comme je voudrais le montrer ici. J'interrogerai également le choix d'un tel principe poétique, notamment à la lumière du contexte politique dans lequel écrit Ovide : cherche-t-il, comme souvent, à égarer son lecteur en suggérant une piste de lecture – par exemple la

133

OVIDE, LE TRANSITOIRE ET L'ÉPHÉMÈRE • SUP • 2019

1 La tension entre continuité et instabilité naît également du simple fait que les multiples récits de métamorphoses qui émaillent le poème tissent entre eux une unité thématique tout en développant une grande variation narrative. À ce propos, voir l'ouvrage d'Hélène Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

composition d'une épopée inscrite dans un mouvement téléologique, conforme à l'idéologie augustéenne – démentie par la suite<sup>2</sup>? S'oppose-t-il au mythe instauré par le Principat d'un régime stable et d'une gloire pérenne? À moins qu'Ovide ne se positionne en réalité ni contre ni pour l'idéologie impériale, mais révèle seulement la tension inhérente au régime augustéen qui prône une volonté de stabilité mais tire sa naissance d'une extrême instabilité, et plus généralement inhérente au cosmos<sup>3</sup>.

134

En annonçant explicitement dès le proème la continuité qu'il entend établir entre les premiers temps du monde et son époque – *ab origine mundi / ad mea... tempora*<sup>4</sup> –, Ovide semble s'inscrire dans la droite ligne de l'idéologie augustéenne qui tend à ancrer l'histoire de Rome dans une longue tradition en exaltant le retour aux mythes des origines. Certes, nous pouvons déjà noter le possessif de la première personne, *mea*, tandis qu'Ovide s'adresse directement à Auguste dans les *Tristes*: *tua tempora*<sup>5</sup>, mais il n'en demeure pas moins que les *Métamorphoses* retracent bien le long héritage dans lequel se place la Rome augustéenne. Cette pérennité paraît du reste instaurée dès la cosmogonie qui dépeint la mise en ordre du chaos primordial de sorte que la vie s'établisse de manière durable dans l'univers. Le *deus* instaure ainsi un climat de paix dans l'univers – *concordi pace* – en séparant les éléments qui s'opposaient les uns aux autres – *pugnabant* – et s'assure que les nouvelles régions de l'univers soient dotées d'êtres vivants<sup>6</sup>. Cette poétique de l'ordre qui se dessine dans le récit cosmogonique est cependant bientôt mise à mal par le retour d'un état chaotique dans la suite du poème. Les frontières établies entre les différents éléments sont en effet abolies dès le vers 151 lorsque les Géants quittent la terre pour prendre d'assaut le ciel et annexer une région normalement réservée aux dieux et aux astres. Plus loin, c'est Jupiter lui-même qui provoque une nouvelle

2 À l'échelle de l'œuvre entière, voir notamment Jean-Pierre Néraudau, *Ovide ou les Dissidences du poète*, Paris, Hystrix, 1989. Pour notre propos plus spécifiquement, voir Garth Tissol, « The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses* 11-15 », dans Barbara Weiden Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Brill, 2002, p. 309-311.

3 Voir l'introduction du chapitre de Denis C. Feeney, « *Si licet et fas est*: Ovid's *Fasti* and the Problem of Free Speech under the Principate », dans Anton Powell (dir.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol, Bristol Classical Press, 1992, p. 1-25.

4 *Métamorphoses*, 1, 3-4.

5 *Tristes*, 2, 559-560.

6 *Métamorphoses*, 1, 72 : *Neu regio foret ulla suis animalibus orba*, « pour qu'aucune région ne soit privée de ses êtres vivants ». Cette occupation devient possible grâce à l'organisation de ces différentes parties. Ainsi le *deus* rend-il le sol stable, les eaux et les airs accessibles tandis que dans le chaos ces différentes parties étaient impraticables pour l'homme et l'air était privé de lumière : *erat instabilis tellus, innabilis unda, / lucis egens aer*, « Ainsi, la terre était instable, les flots inabordables, l'air manquait de lumière » (1, 16-17). Toutes les traductions, sauf mention contraire, sont personnelles.

confusion entre les divers espaces de l'univers en déclenchant le déluge<sup>7</sup>, puis Phaéton qui, par accident, mêle de nouveau le feu à la terre et à la mer, au point que la Terre supplie Jupiter d'intervenir pour éviter le retour au chaos antique<sup>8</sup>. Stephen Wheeler considère ainsi que de la poétique de l'ordre naît une poétique de la fluctuation, et que par conséquent l'image ordonnée du monde représentée dans la cosmogonie n'est pas un schéma figé définitivement<sup>9</sup>.

Le *deus* semble ainsi avoir échoué à instaurer un ordre définitif, un monde stable et pérenne, et Saturne et Jupiter ne parviennent pas davantage à maintenir les âges d'or et d'argent qui succèdent à l'avènement de l'univers. Jupiter tente de revenir à un état plus pacifié et plus harmonieux en supprimant la race humaine pervertie à laquelle appartient Lycaon, et promet aux autres dieux de repeupler la terre d'hommes vertueux. Il épargne pour ce faire le couple innocent et pieux que forment Deucalion et Pyrrha qui, sur l'ordre de l'oracle de Thémis, donnent naissance à une nouvelle génération d'hommes. Cette nouvelle race, décrite comme *genus durum*, a toutefois conservé de la pierre, précision importante, sa dureté, tout à la fois au sens de « résistance aux labeurs » et de « cruauté et insensibilité ». Dans la suite des *Métamorphoses* en outre, de nouvelles races d'êtres humains cruels, injustes et impies apparaissent, telle que celle dont est issu Penthée au livre 3, née des dents du dragon semées par Cadmus. Penthée, présenté comme *contemptor superum*<sup>10</sup>, « méprisant les dieux », reproduit l'impiété et la cruauté de Lycaon, annihilant ainsi les efforts entrepris par Jupiter pour rétablir un ordre qui apparaît comme définitivement perdu. Notons à présent que cette volonté du père des dieux de maintenir un état de paix durable ne manque pas d'évoquer le projet politique d'Auguste, qui est du reste explicitement comparé à Jupiter lors de la tenue du conseil des dieux dans le premier livre, quand les Olympiens s'indignent du piège tendu par Lycaon au roi des dieux<sup>11</sup> :

7 *Ibid.*, 1, 291 : *lamque mare et tellus nullum discrimen habebant. /Omnia pontus erant*, « Déjà mer et terre étaient indiscernables. Tout était flots... », à rapprocher du v.15 décrivant le chaos : *Vtque erat et tellus illic et pontus et aer*, « Là tout n'était que terre, mer et air. ».

8 *Ibid.*, 2, 298-299 : *Si freta, si terrae pereunt, si regia caeli /in chaos antiquum confundimur*, « Si les mers, si les terres, si le palais céleste viennent à périr, nous revoilà mêlés dans l'antique chaos ! »

9 Stephen M. Wheeler, « Imago Mundi: Another View of the Creation in Ovid's *Metamorphoses* », *The American Journal of Philology*, 116/1, 1995, p. 95-121, ici p. 117 : « Le lecteur apprend ainsi que l'image du monde dépeinte dans la cosmogonie n'est pas un schéma fixe et définitif mais soumis aux forces de transformation des passions, humaines et divines. Contre (ou indépendamment de) la poétique de l'ordre émerge une poétique du flux, phénomène qu'Ovide met en scène plus loin lors du concours de tapisserie entre Minerve et Arachné. »

10 *Métamorphoses*, 3, 514.

11 Sur les parallèles établis entre ce passage et la Rome de l'époque augustéenne, voir Stephen Wheeler, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 172-177 et 197-205.

*Sic, cum manus impia saevit  
 Sanguine Caesareo Romanum exstinguere nomen,  
 Attonitum tantae subito terrore ruinae  
 Humanum genus est totusque perhorruit orbis;  
 Nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum est  
 Quam fuit illa Ioui. [...]*

Ainsi, lorsqu'une troupe impie chercha à détruire le peuple romain dans le sang de César, le genre humain fut saisi d'effroi face à un si grand crime et le monde entier fut glacé d'horreur. La piété de tes proches, Auguste, ne te fut pas moins agréable que celle des Olympiens ne le fut pour Jupiter<sup>12</sup>.

Dès lors, l'échec de Jupiter à établir une paix durable pourrait suggérer qu'Auguste est lui-même dans l'incapacité d'instaurer le régime stable et pacifique promis.

136

Plusieurs savants ont effectivement soutenu l'idée qu'Ovide s'écarte de l'idéologie augustéenne, notamment, comme le montre Denis Feeney<sup>13</sup>, en opposant le cadre temporel fuyant des *Métamorphoses* au déroulement linéaire conduisant à l'avènement de Rome que prônait le Principat. Garth Tissol, pour sa part, remarque que plusieurs éléments du livre 1 tendent pourtant à rapprocher les premiers temps du monde de la Rome augustéenne, tels que la comparaison du domaine des dieux avec le Palatin abritant le palais d'Auguste aux vers 172-176, renforcée par les mentions anachroniques d'un atrium dans le palais de Jupiter et de la plèbe qui vit aux alentours, ou encore l'évocation de la couronne de laurier qui ceint les tempes des généraux triomphants comme Auguste aux vers 580-582<sup>14</sup>. La prophétie du vers 259 du livre 2 annonçant la future domination du Tibre sur l'univers – *promissa potentia Thybrim* – inscrit de manière encore plus explicite la gloire de Rome dans la continuité de l'histoire du monde, et renforce ainsi la visée téléologique conforme à l'idéologie augustéenne déjà esquissée dans le proème<sup>15</sup>. Garth Tissol souligne cependant les nombreux éléments qui brouillent cette progression linéaire dans la suite du poème, suggérant qu'Ovide égare ainsi volontairement son lecteur en le

<sup>12</sup> *Métamorphoses*, 1, 200-205.

<sup>13</sup> Denis Feeney, « *Mea Tempora*: Patterning of Time in the *Metamorphoses* », dans Philip Hardie, Alessandro Barchiesi et Stephen Hinds (dir.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and Its Reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, p. 13-29. Voir aussi Gianpiero Rosati, « Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses* », dans Barbara Weiden Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid, op. cit.*, p. 280-281.

<sup>14</sup> Garth Tissol, « The House of Fame », art. cit., p. 305-335.

<sup>15</sup> Denis Feeney observe les mêmes références anticipées à la future Rome dans les livres 1 et 2 (« *Mea Tempora*: Patterning of Time in the *Metamorphoses* », art. cit., p. 219-220).

détournant des pistes d'interprétation sur lesquelles il l'avait engagé<sup>16</sup>. Les cinq derniers livres qui introduisent des sujets historiques et politiques sont en ce sens particulièrement révélateurs puisqu'Ovide bouleverse les grands repères habituels tels que la prise de Troie qui représente chez beaucoup d'historiens le point de départ de l'histoire de Rome. En effet, la cité apparaît pour la première fois lors de sa construction en 11, 199-201 – et Hercule participe de manière tout à fait anachronique à sa fondation, plus de 1400 vers après son apothéose – puis, quelques centaines de vers plus loin, Ovide fait une rapide allusion à sa destruction lorsque, parmi la liste des rois Troyens, il mentionne Priam « dont la destinée fut de vivre les ultimes moments de Troie » – *nouissima Troiae tempora sortitus* (11, 757-758). Ce n'est qu'au livre 13 que la prise de la cité est véritablement narrée, mais ce récit brouille là encore le cadre temporel puisqu'il est rapporté par analepse. Ovide s'écarte de façon encore plus prégnante de la représentation idéologique augustéenne en évoquant à peine la fondation de Rome, réduite à un seul vers<sup>17</sup> et exprimée à la voix passive, sans nommer Romulus. Le programme annoncé d'un *carmen perpetuum* et le déroulement ordonné du monde esquissé dans la cosmogonie ne semblent donc pas réalisés, réduisant l'intervention du *deus* à un acte illusoire et éphémère.

Il me semble toutefois que les choses ne sont pas aussi simples, et bien qu'Ovide cherche souvent à induire son lecteur en erreur en le conduisant sur de fausses pistes, l'intention ici me paraît différente, ou du moins plus complexe. En effet, contrairement à ce que suggère Stephen Wheeler, la cosmogonie ne reflète pas réellement une poétique de l'ordre que viendrait démentir la suite du récit, mais s'inscrit déjà dans un mouvement de tension entre ordre et désordre, et ce dès même la description du chaos. De fait, les trois régions du monde sont déjà nommées dans l'état pré-cosmique de l'univers, et sont de surcroît désignées par les mêmes termes que ceux qu'Ovide emploie dans le récit de la création du monde : *tellus*, *pontus* et *unda* pour la mer, et *aer*. Notons qu'aux vers 15 et 16 la formulation est positive : *Vtque erat et tellus illic et pontus et aer, / sic erat instabilis tellus...* Il ne s'agit donc plus de suggérer ce qu'était le chaos en le comparant à l'univers ordonné à venir, mais bien de le caractériser en identifiant ses trois composantes majeures qui, bien que mêlées, demeurent distinctes. Les différentes qualités qui leur sont associées – le chaud et le froid, le sec et l'humide – ne se confondent pas davantage, ce qui renforce l'idée que le chaos était déjà en partie structuré et ne se résumait pas à un amas totalement anarchique d'atomes indiscernables :

16 Garth Tissol, « The House of Fame », art. cit., p. 314.

17 *Métamorphoses*, 14, 774-775 : *festisque Palilibus urbis / moenia conduntur*, « L'enceinte de la ville est établie durant la fête des *Palilia*. ».

*Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno  
Frigida pugnabant calidis, umentia siccis  
Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.*

Les éléments s'opposaient les uns aux autres parce que dans un seul corps combattaient le froid et le chaud, l'humide et le sec, le mou et le dur, le lourd et le léger<sup>18</sup>.

138 Du reste, les atomes ne sont certes pas *bien* liés – *non bene iunctarum semina rerum* – mais ils sont tout de même rassemblés et offrent ainsi dès le chaos une forme d'unité structurelle désignée par l'expression *unus uultus* au vers 6 et réaffirmée au vers 18 par la formule *corpore in uno*. L'intervention divine du démiurge consiste donc à imposer une nouvelle organisation à des éléments préexistants, déjà individualisés et déjà disposés d'une certaine façon. Et de même que le chaos ovidien n'est pas représenté comme un état de désordre total, de même l'univers organisé que le *deus* tente de faire advenir n'atteint jamais un état d'ordre achevé et pérenne mais est parcouru par la même tension entre stabilité et confusion qu'exprime bien le vers 25 : *Dissociata locis concordia pace ligauit*, « Il unit ces éléments séparés en divers lieux par une paix harmonieuse<sup>19</sup>. » Les termes antithétiques *dissociata* et *ligauit* sont ainsi disposés chacun à une extrémité du vers, marquant la difficulté de réunir les éléments, et cet effet est renforcé par la coupe penthémimère qui sépare l'expression de l'entente souhaitée – *concordia pace ligauit* – de la réalité de leur division – *dissociata locis*. Ce fragile équilibre est du reste tout à fait rompu par les vents qui s'opposent violemment aux vers 59 à 63 et réintroduisent la *discordia* qui prévalait dans le chaos, et ce malgré l'intervention du *deus* qui attribue à chacun d'eux une place distincte.

*His quoque non passim mundi fabricator habendum  
Aera permisit; uix nunc obsistitur illis  
Cum sua quisque regat diuerso flamina tractu,  
Quin lanient mundum; tanta est discordia fratrum.  
Eurus ad Auroram Nabataeaeque regna recessit  
Persidaeque et radiis iuga subdita matutinis;  
Vesper et occiduo quae litora sole tepescunt,  
Proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque triones  
Horrifera inuasit Boreas; contraria tellus  
Nubibus adsiduis pluuioque madescit ab Austro.*

18 *Ibid.*, 1, 19-20.

19 *Ibid.*, 1, 25.

À eux non plus, l'architecte du monde ne permit pas de disposer de tout l'espace ; aujourd'hui encore on peine à les empêcher, alors qu'ils dirigent leurs souffles chacun en des espaces différents, de déchirer le monde, tant est grande la discorde entre ces frères : Eurus s'est retiré du côté de l'Aurore et des royaumes nabatéens, vers la Perse et les sommets exposés aux rayons du matin ; Vesper et les rivages qu'échauffe le soleil couchant sont voisins du Zéphyre ; la Scythie et le septentrion ont été envahis par l'effrayant Borée ; la terre qui leur fait face ruisselle sous d'incessantes nuées et sous les pluies de l'Auster<sup>20</sup>.

Outre l'opposition entre les vents marquée par les adjectifs *diuerso* et *contraria* et renforcée par leur disposition aux quatre points cardinaux du vers<sup>21</sup>, la menace d'un retour au chaos est très clairement exprimée par la formule *lanient mundum* qui révèle la puissance destructrice des vents. Du reste, l'univers ne semble pas avoir encore tout à fait émergé de son état chaotique puisque la terre est encore présentée comme une masse confuse au vers 33 – *congeriem* – et sa transformation se poursuit au moins jusqu'à l'apparition de l'homme aux vers 87-88 : *tellus / induit ignotas hominum conuersa figuras*, « [la terre] métamorphosée se revêt des formes humaines alors inconnues. » L'organisation de l'univers par le *deus* est donc présentée comme une action longue, progressive, et au sein de laquelle agissent simultanément une force poussant à l'organisation et à l'harmonie – celle du *deus*, et une force concurrente poussant à la confusion et à la haine – celle du chaos. Ceci n'est pas sans nous rappeler la pensée d'Empédocle reposant sur un cycle cosmique tantôt dominé par la Haine et tantôt dominé par l'Amour, et nombre de commentateurs ont justement rapproché le terme ovidien *discordia* du *Neikos* qui désigne la force de séparation chez le philosophe présocratique, et assimilé la *concordi pace* des *Métamorphoses* à la *Philotès* de la physique empédocléenne. Notons à cet égard que les interprétations du cycle cosmique empédocléen divergent grandement, et que certains critiques considèrent que les forces de l'Amour et de la Haine n'agissent pas de manière strictement successive afin de créer un monde dominé par l'Amour – le *Sphairos* – puis un monde dominé par la Haine – le *Dinos*, mais de façon concomitante<sup>22</sup>. Ovide pourrait ainsi se placer dans cette perspective

20 *Ibid.*, 1, 57-66. Traduction légèrement modifiée d'Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, BCS, Bruxelles, 2005 <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Metoo-Intro.html>. Je souligne dans le texte les termes traduisant la confrontation des vents et évoquant ainsi la discorde de la cosmogonie.

21 Alessandro Barchiesi (éd.), *Ovidio Metamorfosi, Volume I, Libri I-II*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005, p. 159.

22 Voir par exemple l'article « Empédocle d'Agrigente » de Jean-François Balaudé dans Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, PUF, 2005, p. 790 : « Le devenir commence donc avec la lutte de l'Amour et de la Haine ; il part du plus grand état de désordre instauré par *Neikos*, et tend, grâce à la réaction de *Philia* vers toujours plus d'ordre, sans que

en commençant sa cosmogonie par une phase où les deux forces sont à l'œuvre, la *Philotès* tendant progressivement à l'emporter sur le *Neikos* sans jamais parvenir de manière définitive. Il n'y a donc ni réelle progression téléologique conduisant d'un état chaotique à un univers ordonné, ni succession de phases éphémères déconnectées les unes des autres, mais plutôt un cycle esquissé au sein duquel éléments de continuité et d'instabilité se côtoient. Du reste, la même tension entre ordre et désordre, continuité et instabilité apparaît en ouverture des *Fastes*, incarnée dans cet autre poème par le personnage de Janus dont les deux faces témoignent de l'opposition entre guerre et paix et qui, rappelons-le, s'identifie lui-même à l'antique Chaos<sup>23</sup>. Ovide semble ainsi s'écarter du mythe augustéen prônant le retour à un âge d'or pérenne, mais ne renonce pas pour autant à toute idée de progression historique. Celle-ci n'est simplement pas linéaire mais cyclique et procède, comme dans la cosmogonie, d'une réélaboration permanente à partir d'éléments préexistants.

140

Le processus d'une *concordi pace* (« paix harmonieuse ») imposée aux *discordia semina* (« éléments principaux discordants ») pour faire advenir l'univers organisé que nous connaissons se répète en effet pour la création des êtres vivants qui intervient après le déluge, et le phénomène est alors exprimé en des termes similaires à ceux de la cosmogonie – *discors concordia* (« concorde discordante », I, 433) :

*Quippe ubi temperiem sumpsero umorque calorque,  
Concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;  
Cumque sit ignis aquae pugnax, uapor umidus omnes  
Res creat et discors concordia fetibus apta est.  
Ergo ubi diluuiio tellus lutulenta recenti  
Solibus aetheriis altoque recanduit aestu,  
Edidit innumeras species [...]*

En effet, une fois combinées en de justes proportions, l'humidité et la chaleur deviennent fertiles, et toutes choses naissent de ces deux éléments ; et bien que le feu soit opposé à l'eau, la vapeur crée tout et l'accord discordant est favorable à

---

rien soit jamais définitif, puisque la lutte de l'Amour et de la Haine, dont les capacités sont équivalentes, est appelée à se poursuivre indéfiniment par-delà leurs victoires alternées, locales et momentanées. » Ce propos me semble pouvoir parfaitement s'adapter à la lecture de la cosmogonie des *Métamorphoses*, et au-delà à l'ensemble du poème.

23 Philip Hardie, « Augustan Poets and the Mutability of Rome », art. cit., p. 73 : « Janus est un symbole de l'univers ordonné, mais il conserve tout de même la trace du vaste processus de transformation par lequel cet univers s'est développé à partir du chaos. [...] Janus est un symbole de la transformation incessante mais réglée qui est la loi de l'univers. »

la production. Ainsi lorsque la terre, couverte de la boue du récent déluge, reçut des airs la chaleur ardente du soleil, elle engendra d'innombrables espèces<sup>24</sup>.

Ainsi, si le monde instauré par le *deus* menace de retourner au chaos, son action féconde et ordonnatrice peut également être répétée. Le mélange des divers éléments, qui apparaissait de prime abord comme une source d'instabilité puisque le dieu les séparait pour mettre fin au chaos, s'avère en réalité être un facteur de continuité dans l'évolution du monde étant donné que les nouvelles créations procèdent de cette combinaison et réélaboration d'éléments contraires, ainsi que l'affirme Pythagore au livre 15 :

*Haec quoque non perstant, quae nos elementa uocamus,  
Quasque uices peragant (animos adhibete), docebo.  
Quattuor aeternus genitalia corpora mundus  
Continet [...]  
Quae quamquam spatio distant, tamen omnia fiunt  
Ex ipsis, et in ipsa cadunt [...]  
Nec species sua cuique manet rerumque nouatrix  
Ex aliis alias reddit natura figuras.*

Ce que nous appelons éléments n'est pas stable non plus, et je vous enseignerai les phases de transformation qu'ils traversent ; soyez attentifs. L'univers éternel comprend quatre composants élémentaires. [...] Bien qu'ils soient espacés, c'est d'eux pourtant que tout procède et en eux que tout retourne. [...] Rien ne conserve son apparence, la nature renouvelle toute chose, et à partir d'une figure elle en forme une différente<sup>25</sup>.

Ce discours, qui fait pendant à la cosmogonie et à de multiples autres épisodes du poème<sup>26</sup>, réaffirme le processus de création déjà illustré au livre 1 en le présentant désormais comme une règle universelle et atemporelle – notons par exemple le passage de l'imparfait *manebat* de la description du chaos au présent gnomique du verbe *manet* au vers 252 du 15<sup>e</sup> livre<sup>27</sup>. L'opposition marquée entre l'éternité du monde – *aeternus mundus* – et les transformations incessantes de ses composés – *uices* – reprend de même la tension entre continuité et instabilité qui traversait la cosmogonie, résumée dans l'expression oxymorique

24 *Métamorphoses*, 1, 430-436.

25 *Ibid.*, 15, 237-240 ; 244-245 ; 252-253.

26 Voir, en particulier pour le rapprochement entre la cosmogonie et le discours de Pythagore, le livre de Nicolas Lévi, *La Révélation finale dans la littérature latine (Cicéron, Ovide, Apulée)*, Paris, PUPS, 2014, p. 286-295.

27 Remarque de Richard Tarrant dans son article « Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian Influence », *Arethusa*, 35/3, 2002, p. 351.

*assiduo motu* du vers 179. Par ailleurs, le personnage même de Pythagore incarne lui-même la continuité qui sous-tend les *Métamorphoses* puisqu'il tisse des liens entre la Grèce et Rome – ce qui peut justifier l'anachronisme de sa rencontre avec Numa, dont Ovide ne pouvait ignorer qu'il s'agissait bien là d'un anachronisme, entre philosophie et mythologie en insérant dans son discours de nombreux *mirabilia*, dont certains sont empruntés aux *Métamorphoses*<sup>28</sup>, et entre passé et présent en raison de ses multiples réincarnations dont il garde toujours le souvenir<sup>29</sup>. Malgré cette continuité exprimée de diverses façons, la tension instaurée avec l'instabilité fondamentale de l'univers n'est jamais abolie, et Pythagore le réaffirme : rien n'est fixe, *tempora... noua sunt semper*<sup>30</sup>. Et puisque rien ne peut être définitivement établi, Ovide n'érige pas le discours de Pythagore au rang de système philosophique irrévocable mais ébranle la conviction qu'il pourrait susciter avant même qu'il ne soit exposé<sup>31</sup> :

142

*Primus quoque talibus ora  
Docta quidem soluit, sed non et credita, uerbis.*

Il fut également le premier à tenir un tel discours, provenant d'une bouche certes savante mais qui ne fut pas écoutée<sup>32</sup>.

Ainsi, bien que l'évolution du monde ne paraisse pas soumise à des changements tout à fait hasardeux et inexplicables, les causes profondes de ces transformations demeurent l'objet de questionnements incessants qui ne trouvent jamais de résolution définitive et inébranlable. Il ne s'agit finalement peut-être pas tant d'évaluer si Ovide se positionne en faveur de l'idéologie augustéenne ou s'il s'y oppose que de constater qu'il remet en question toute forme d'autorité et de certitude concernant le fonctionnement et l'évolution du monde.

28 Citons par exemple les eaux de Salmacis (en 4, 285-287 et en 15, 319), le corail transformé en pierre (dans la fable de Persée et Andromède, en 4, 750-752 et en 15, 416-417) ou encore la génération spontanée à partir du limon (dans l'épisode du déluge en 1, 424-429 et en 15, 375).

29 *Métamorphoses*, 15, 160-164.

30 *Ibid.*, 15, 183-184.

31 Du reste, Pythagore lui-même exprime à plusieurs reprises ses doutes et ses hésitations : *Haud equidem credo* (« en vérité, je n'y crois pas ») en 15, 359-363 à propos de la *fama* selon laquelle les eaux du lac Triton transforment les hommes qui y plongent ; *siqua fides rebus tamen est addenda probatis* (« cependant, s'il faut accorder quelque crédit à des faits avérés... ») en 15, 361, ce qui témoigne de ses doutes concernant même les faits établis comme l'apparition de vermisseaux dans les corps en décomposition ; *sunt qui... credant* (« Certains croient que... ») aux vers 388-390 à propos de la transformation de l'épine dorsale d'un cadavre en serpent.

32 *Ibid.*, 15, 73-74.

Ce principe d'incertitude et de questionnement paraît être au fondement des *Métamorphoses*, et s'instaure ainsi dès la cosmogonie. Ovide insiste en effet sur l'anonymat du *deus* – *quisquis fuit ille deorum*<sup>33</sup> – et remet même en question son rôle de démiurge en proposant deux hypothèses à la naissance de l'homme, l'une dans laquelle il intervient directement – *siue hunc diuino semine fecit*<sup>34</sup> – et l'autre dont il est absent, cédant sa place à Prométhée. Or, si son rôle dans la création de l'homme est remis en question, la même incertitude pourrait s'étendre à la création du monde, et ce d'autant plus qu'Ovide suggère que la nature aurait également participé à l'avènement du cosmos sans que l'on sache véritablement, là encore, quelle réalité physique ou philosophique recèle la *melior natura* du vers 21 – on ignore même s'il s'agit d'une entité réellement distincte du *deus*. Du reste, le *deus* disparaît définitivement du poème après la périphrase *opifex rerum* du vers 79. Le statut de la terre apparaît également incertain puisque le même terme, *tellus*, désigne tantôt un des quatre éléments primordiaux et tantôt la divinité. Sa première mention, au vers 12, apparaît parmi les évocations des autres divinités Titan, Phoébe et Amphitrite, mais sitôt après, au vers 15, elle se confond avec les deux autres corps élémentaires que sont la mer et l'air. Le vers suivant exprime du reste bien son statut fluctuant en jouant de la polysémie de l'adjectif *instabilis* qui la qualifie. Au livre 15, Pythagore s'interroge à son tour sur la nature de *tellus* – élément ou être vivant – en reprenant, en outre, la même structure alternative en *siue... siue...* qui instillait déjà le doute dans l'anthropogonie du premier livre : *siue est animal tellus et uiuit habetque / spiramenta*, « si la terre est un être qui vit et respire<sup>35</sup>... » Ce principe d'incertitude et d'ambiguïté qui imprègne l'écriture de la cosmogonie s'étend ainsi à d'autres passages du poème, et notamment aux autres *ekphraseis* qui, comme le tableau initial de l'univers, peuvent être lues comme des allégories de la création poétique à l'œuvre dans les *Métamorphoses*<sup>36</sup>. Ainsi, bien que les portes du palais du Soleil soient décrites au début du livre 2 comme symétriques et harmonieuses, offrant une vision apparemment ordonnée du temps avec la répartition des heures, des jours, des mois et des saisons, l'instabilité du chaos primitif n'en demeure pas moins présente, incarnée par la figure de Protée et par les Néréides qui, quoique différentes, se révèlent en réalité assez semblables :

33 *Ibid.*, 1, 32, « quel que fût ce dieu ».

34 *Ibid.*, 1, 78, « soit que le démiurge, source d'un monde meilleur, l'ait formé à partir d'une semence divine... ».

35 *Ibid.*, 15, 342-343.

36 Pour une interprétation de la cosmogonie comme *ekphrasis* reflétant la création poétique à l'œuvre dans l'ensemble du poème, voir entre autres Stephen M. Wheeler, « *Imago Mundi: Another View of the Creation in Ovid's Metamorphoses* », art. cit., p. 95-121, ou Elaine Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 25, tous deux rapprochant la cosmogonie des *Métamorphoses* de l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*.

*facies non omnibus una, / non diuersa tamen*<sup>37</sup>, « elles n'ont pas toutes un même visage, mais ne sont pas différentes cependant<sup>38</sup> ». La tapisserie de Minerve, au livre 6, offre le même contraste : alors que la déesse tisse une toile dont la composition est particulièrement organisée et harmonieuse, avec une scène centrale entourée de quatre petites vignettes placées à chaque angle, le tout encadré par une guirlande de branches d'olivier, le cœur même de sa tapisserie illustre l'origine litigieuse et incertaine d'Athènes, dont Poséidon et Athéna revendiquent la fondation. Et le conflit est ici désigné par le même terme que celui qu'avait choisi Ovide pour exprimer la lutte entre les éléments : *litem*<sup>39</sup>. Quant à la réalisation même de la toile, elle est là encore caractérisée par un art équivoque et indécis :

144

*Bracchia docta mouent, studio fallente laborem.  
 Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum  
 Textur et tenues parui discriminis umbrae,  
 Qualis ab imbre solent percussis solibus arcus  
 Inficere ingenti longum curuamine caelum ;  
 In quo diuersi niteant cum mille colores,  
 Transitus ipse tamen spectantia lumina fallit ;  
 Vsque adeo, quod tangit, idem est ; tamen ultima distant.*

Là, on tisse de la pourpre, passée par le chaudron tyrien, avec de légers dégradés de tons ombrés, aux nuances subtiles. Ainsi souvent, quand une averse frappe les rayons du soleil, un arc couvre d'une immense courbe toute l'étendue du ciel : mille couleurs changeantes y brillent, entre elles pourtant le passage échappe à l'œil du spectateur, tant se ressemblent les couleurs contiguës, mais les extrêmes sont fort différentes<sup>40</sup>.

Sans doute peut-on lire ici une nouvelle fois une remise en cause discrète de l'idéologie augustéenne puisque, comme l'ont fait remarquer divers critiques<sup>41</sup>, la tapisserie de Minerve paraît *a priori* respecter la représentation idéalisée d'un monde stable et ordonné conforme à la politique du Principat. Dans ces différentes œuvres décrites dans les *Métamorphoses*, et dont la composition

<sup>37</sup> *Métamorphoses*, 2, 13-14.

<sup>38</sup> Denis Feeney, « *Mea Tempora*: Patterning of Time in the *Metamorphoses* », art. cit., p. 217, voit dans la comparaison possible entre ce passage et l'ouverture des *Fastes* présentant Janus trônant au milieu des Heures un argument supplémentaire indiquant la présence du chaos primitif dans cet épisode.

<sup>39</sup> *Métamorphoses*, 1, 21 et 6, 71.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 6, 60-67.

<sup>41</sup> Citons, notamment, Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard, 2000, p. 207-217.

évoque à son tour celle du poème, se retrouve toujours la même tension entre ordre et confusion, ressemblance et écarts, et en définitive toujours la même incertitude. Le labyrinthe de Dédale et le palais de la Renommée sont aussi, à cet égard, particulièrement révélateurs puisqu'ils apparaissent comme des monuments construits de sorte à induire en erreur celui qui s'y aventurerait pour l'un, et à laisser circuler toutes les paroles sans distinction pour l'autre, égarant là encore ceux qui chercheraient à y trouver une quelconque indication.

Le lecteur des *Métamorphoses* se retrouve lui aussi désorienté et hésitant à mesure qu'il avance dans le poème : Ovide cherche-t-il à l'égarer sur de fausses pistes par jeu ? Suggère-t-il qu'une représentation linéaire et téléologique de l'évolution du monde est chimérique ? Après tout, comme le suggère Gareth Williams<sup>42</sup>, les ambivalences avec lesquelles Ovide traite Auguste dans son œuvre soulignent les difficultés de représenter cette « identité mouvante<sup>43</sup> ». Dénonce-t-il l'illusion de l'idéologie augustéenne qui, prônant le retour à une paix éternelle, oublie les troubles dont elle est née ? Il est bien difficile de le déterminer, et sans doute n'y a-t-il pas une clef de lecture unique à la disposition du lecteur. Du reste, Ovide semble précisément refuser tout enfermement dans un cadre, une doctrine, une poétique fixes, définis une fois pour toutes, sans pour autant abandonner tout principe d'organisation et de composition. S'il n'y a pas de progression linéaire dans les *Métamorphoses*, ou d'unité clairement apparente, il n'en existe pas moins une réelle progression, un fil conducteur qui assure une forme de continuité, et ce fil conducteur pourrait être la remise en question constante de notre appréhension du monde – physique et littéraire – et de nos croyances sur son fonctionnement. La création du monde et des êtres qui l'habitent, son évolution, les différentes doctrines tentant de l'expliquer reposent sur une même incertitude, et procèdent de la même réélaboration permanente à partir d'éléments préexistants. En inscrivant la Rome augustéenne dans la continuité de ce mouvement de fluctuations et d'interrogations incessantes, Ovide semble ainsi s'écarter du projet du Princeps d'enraciner son régime dans la longue histoire du monde, pour l'ancrer au contraire dans sa réflexion cosmologique.

42 Gareth D. Williams, « The *Metamorphoses*: Politics and Narrative », dans Peter Knox (dir.), *A Companion to Ovid*, Malden/Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, p. 156.

43 L'expression (en anglais « *shifting signifier* ») est empruntée à Alessandro Barchiesi dans *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 255.



ENTRE MYTHE ET HISTOIRE, RELIGION ET LAÏCISATION ?  
LES MÉTAMORPHOSES

Anne Videau

La cosmogonie ovidienne initiale des *Métamorphoses* est l'objet, et dans ce livre même, de décryptages nombreux, riches – et susceptibles de divergence. La lecture en est ici reprise à partir d'une étude critique sur la place qu'y tient l'influence des présocratiques physiciens<sup>1</sup>, pour tenter de répondre à la question de sa vectorisation temporelle ; l'interprétation des épisodes également cosmologiques qui y sont immédiatement attachés, aux livres 1 et 2, est incluse dans l'investigation afin d'étayer l'idée de cette vectorisation. Il s'agit de cerner ainsi en quoi le poème s'éloigne d'une métaphysique de l'éternel retour.

Dans un second temps d'étude, la brillante variation consacrée par Ovide à l'enlèvement de Proserpine au livre 5 procure la possibilité d'approcher le mode de condensation qu'il opère entre récit mythique de la *metamorphosis* et représentation de la *métabolè* au sens où Aristote l'entend. Une extrapolation à partir du même épisode permet en outre d'esquisser l'arc qui tient, à notre sens, la représentation théologico-politique propre aux *Métamorphoses*.

La cosmogonie ovidienne première se distingue, immédiatement, par la peinture d'un *en-deçà*, ni l'un ni l'autre (*neuter*), par l'évocation d'un inconnu quasi innommable dont la formulation *via* des néologismes, des *hapax* parfois, et par des expressions syntaxiques audacieuses donne à *saisir-entendre* ce qui jamais ne fut perçu, ce qui aurait été à la fois même et inverse, *A et non A*, dans le défaut d'ajustement des choses : *res non bene iunctae*. Si l'on se fonde sur Aristote, *De la génération et de la corruption*, rappelant dans sa doxographie que pour Empédocle « il n'y a génération de rien, mais seulement mélange et dissociation du mélange<sup>2</sup> », cette description initiale comporte de fait des réminiscences empédocléennes.

1 Anne Videau, « Les *Métamorphoses* d'Ovide : une cosmogonie originale », dans Carlos Lévy et Sylvie Franchet d'Espèrey (dir.), *Les Présocratiques à Rome*, Paris, PUPS, 2018, p. 347-359.

2 Aristote, *De la génération et de la corruption*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, 1951, livre 1, 1, 314b.

Pour autant ce trait empédocléen est, et de manière très significative pour notre question d'aujourd'hui, limité. Chez le *physicien* en effet, comme Aristote le fixe, les quatre éléments terre, eau, air et feu, sont, on le sait, mis en mouvement par deux principes : *Philia* (Φιλία) et *Neikos* (Νεῖκος)<sup>3</sup>. Mais, de plus, l'état de l'univers, lorsqu'il est caractérisé par l'harmonie, c'est-à-dire quand il est dominé par *Philia*, est *Sphairos* (Σφαῖρος) ; les quatre éléments « n'existent pas en tant que tels quand l'Univers est Un, n'apparaissant que quand il se dissocie, quand règne *Neikos*<sup>4</sup> ». La cosmogonie ovidienne se démarque donc nettement de la représentation empédocléenne.

148

En effet, s'il y a bien unité primitive chez Ovide, cette unité : *unus erat [...] naturae uultus*<sup>5</sup>, est, au contraire de l'unité empédocléenne, une indistinction ignorant toute forme. Il n'est jamais ni mentionné ni même esquissé par le narrateur que l'univers puisse être régi par l'alternance de domination entre deux principes antinomiques, ni d'ailleurs par aucune alternance. En outre, les quatre éléments vont y apparaître non par aucune discorde, ou conflit, mais, bien au contraire, précisément par la mise en place d'un ordre. Dans les *Métamorphoses*, c'est une intervention externe qui vient mettre fin à un état initial dénommé *chaos*, de la manière suivante : *Hanc deus et melior litem natura diremit* (« Un dieu, avec la nature en progrès, trancha ce conflit<sup>6</sup> »).

Nous pouvons rapprocher l'association *deus et [...] natura* de la formule aristotélicienne ἡ φύσις καὶ ὁ θεός (« la nature et le dieu ») dans le *De mundo*<sup>7</sup>, tout en notant l'inversion significative de l'ordre des termes que l'interprétation ovidienne préfère. Chez Ovide, le dieu donne, de manière réitérée, un ordre, *iussit*, qui semble avoir des connotations d'impulsion<sup>8</sup>. La nature s'y conforme et le développe de son propre mouvement<sup>9</sup>. La cosmogonie ovidienne n'est donc marquée par aucune nostalgie, ni nostalgie d'unité originelle ni nostalgie de perfection originelle. Tout au contraire, le dieu qui y intervient est désigné au vers 79, comme lui-même *mundi melioris origo*, comme *origine d'un monde*

3 *Ibid.*, livre 1, 314a et 315a.

4 *Ibid.*, livre 1, 1, 315a. Voir la note 2 de Jules Tricot. Voir aussi les fragments présentés dans *Les Présocratiques*, éd. dirigée par Jean-Paul Dumont, Daniel Delattre et Jean-Louis Poirier (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, à partir de la p. 337, spécialement les fragments B 44 28 et suivants.

5 *Métamorphoses*, 1, 6.

6 Je traduis les citations latines.

7 Pseudo-Aristote, *De mundo*, chap. 4, 271a33 et le fragment n° 11 Walzer, Ross = B 16 Düring = Jamblique, *Protreptique*, chap. 51 et 7.

8 *Métamorphoses*, 1, 37, 43, 54 et 86. Le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* ne précise pas de quel type de formulation relève l'impulsion dans *iubere*. Il indique « “ordonner” par opposition à *uetae* » et souligne le rapport avec des mots étrangers où l'idée de *mettre en mouvement* apparaît. S'agit-il de la parole, du geste (*nutus*) ?

9 *Ibid.*, 1, 27 : *emicuit, locum sibi fecit* ; 29 : *traxit* ; 31 : *possedit* ; 36 : *tumescere* ; 37 : *circumdare* ; 43 : *extendi* ; *subsidere* ; 44 : *tegi* ; *surgere* et 71 : *coeperunt efferuescere*.

qualifié de *meilleur*, de même qu'il apparaît d'emblée indissociable d'une nature pareillement qualifiée de *melior*, c'est-à-dire comme susceptible d'amélioration et *méliorative*. La réitération de l'adjectif *melior* semble ainsi peu laisser de doute sur le caractère orienté, vectorisé, de cette naissance du monde.

D'autre part, pour décrire l'état initial nommé *chaos* (1, 7 : *quem dixere chaos*) selon l'étymologie qui rapproche le mot grec Χάος de χέω (« verser »), en le considérant comme « mélange où les éléments sont versés ensemble<sup>10</sup> » et non pas comme la *béance* hésiodique<sup>11</sup> (de χάλω, qui signifie « s'entrouvrir, béer »), Ovide produit une autre formulation remarquable : *Nulli sua forma manebat* (« À rien ne se maintenait une forme *sienne* »). C'est la sortie, la fin de cette indistinction que chante, avec la référence aux *deus et natura melior*, la cosmogonie première des *Métamorphoses*.

Son dieu anonyme est également original. Notons d'abord qu'il est désigné, à la manière du dieu du *Timée* traduit par Cicéron<sup>12</sup>, comme *mundi fabricator*, comme « constructeur du monde », et comme *opifex rerum* (« artisan des choses »)<sup>13</sup>. Mais notons-le pour mieux cerner la singularité ovidienne. En effet, son intervention arrache l'*unus naturae uultus* à l'état de *rudis [...] moles*, de *pondus* qualifié d'*iners*, c'est-à-dire, étymologiquement : *in-ers*, qui ignore l'*ars*. Et c'est d'une main, justement, *artiste*, que cette intervention divine met en forme la terre en lui conférant *species* (1, 35) :

*Sic ubi dispositam, quisquis fuit ille deorum,  
congeriem secuit sectamque in membra redegit,  
principio terram, ne non aequalis ab omni  
parte foret, magni speciem glomeravit in orbis.*

Quand, l'amas une fois ainsi disposé, quel qu'il fût parmi les dieux,  
il l'eut coupé et qu'il l'eut ramené en membres,  
la terre d'abord, afin que, de toute part, elle ne soit pas  
inégaie, il l'aggloméra en forme de vaste disque.

Il lui confère *species* et *imago* (1, 87) : *Sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus / induit ignotas hominum conuersa figuras*. (« Ainsi la terre, qui avait naguère

10 Reynal Sorel, *Chaos et éternité. Mythologie et philosophie grecques de l'origine*, Paris, Les Belles Lettres, 2006. L'auteur cite Zénon, fragments 104-105 Von Arnim.

11 Ἡ τοι μὲν πρῶτιστα Χάος γένηται : « Donc en tout premier, *Chaos* naquit » (Hésiode, *Théogonie*, trad. Annie Bonnafé, Paris, Rivages, 1986, p. 116). Voir Reynal Sorel, *Chaos et éternité*, *op. cit.*, p. 9.

12 Cicéron, *Timaeus siue de uniuerso*, fragment 1 : « *ille fabricator tanti operis* » ; Cicéron, *De natura deorum*, livre 1, § 11, sous-paragraphe 27 : « *opifex mundi* ». Voir Carlos Lévy, « Cicero and the Timaeus », dans Gretchen Reydams-Schils (dir.), *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, South Bend (Ind.), University of Notre Dame Press, 2003, p. 95-110.

13 *Métamorphoses*, 1, 56 et 79.

été grossière et sans figure, / revêtit, transformée, les formes encore inconnues d'hommes. »)

Ainsi, le magnifique : *Nulli sua forma manebat* (« À rien ne demeurait une forme sienne ») au vers 17, annonce l'idée du monde qui est promue au-delà du *chaos*, du monde précisément comme lieu de la forme et des formes. La formule-clé qu'Ovide place dans la bouche de Pythagore : *Nec species sua cuique manet* (15, 252, « À rien ne demeure une forme sienne ») présente donc, et cela paraît difficilement être un hasard, à travers le présent gnomique *manet*, la vision permanente du monde du *physicien* de Crotona, à la lettre, comme l'équivalent du chaos initial ignorant de la forme, que relègue à l'imparfait, *manebat*, pour l'amélioration – *melior* réitéré –, l'intervention du dieu premier. De ce fait, ce début cosmogonique semblerait exclure doublement et la circularité du processus cosmique et la labilité des formes qui fait le cœur du discours de Pythagore au livre 15.

150

Dans l'immédiat au-delà narratif de cette cosmogonie initiale, l'épopée ovidienne est structurée par la succession de deux cataclysmes inverses, aux livres 1 et 2, déluge-inondation (1, 253-312), puis embrasement généralisé (2, 151-271) : dans l'un et l'autre cas, c'est la répartition des éléments mis en ordre par le dieu premier qui se trouve mise en cause.

En l'occurrence, le déluge-inondation culmine dans une autre expression qui avait aussi frappé Sénèque (1, 292) : *Omnia pontus erat. Deerant quoque litora ponto* (« Tout était mer. À la mer il n'était plus de rivages »). Un vers qui glose : *Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant* (« Et déjà mer et terre n'avaient plus aucune différenciation »). L'eau prend le dessus sur la terre qu'elle efface, tandis que, à l'inverse, dans l'embrasement provoqué par le char du Soleil, *mare contrahitur*, la même mer se rétracte (2, 262). Le dieu premier a donc imposé un ordre en tranchant<sup>14</sup> et en délimitant des territoires propres à chaque réalité<sup>15</sup>. Mais pour autant cet ordre resterait susceptible d'être transgressé, voire effacé. C'est ce qu'admire et déplore le narrateur premier à propos des vents (1, 57-60) :

*His quoque non passim mundi fabricator habendum  
aera permisit. Vix nunc obsistitur illis,*

14 Une série de verbes exprime la dissociation : *diremit, abscedit, secrevit ab, euoluit, exemit, dissociata*, qui va de pair avec une mise en ordre : *locum sibi fecit, proximus [...], loca, ultima possedit* (« [elle] se fit une place, le plus proche [...] », « par la place qu'il a », « occupa la dernière place »). Les préfixes et prépositions signifient la séparation : l'écartement, l'éloignement, l'extraction ; certains redoublent le sens du verbe simple : *scindo, cerno, emo*.

15 Sur l'importance à Rome des limites sous les auspices du dieu *terminus* et sous la forme du *limen* et du *limes*, voir Laurent Gavoille, « *Terma, termen, terminus* », dans Bruno Bureau et Christian Nicolas (dir.), *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, Lyon, Éditions CERGR, coll. « Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain », 2008, p. 543-556.

*cum sua quisque regant diuerso flamina tractu,  
quin lanient mundum, tanta est discordia fratrum.*

Eux non plus, l'artisan du monde ne leur permet pas d'habiter l'air en tous sens. Pourtant, c'est à peine si cela les empêche, quand bien même ils font chacun régner leurs souffles sur des territoires opposés, de déchirer le monde, tant est violente la discorde entre frères.

*Tanta est discordia fratrum*<sup>16</sup> ! Localement, de la *discordia* reste donc rémanente, apparemment, du *chaos*.

Le dieu démiurge s'efforce d'en réduire les effets par la dissociation et la répartition spatiale, par la reconnaissance de *lieux* distincts. Cet ordre tient précisément sur une limite, le *uix*, adverbe cher au poète (I, 58 : *Vix nunc obsistitur illis*, « pourtant, c'est à peine si cela les empêche »). Cette limite, les deux cataclysmes du déluge et de l'embrasement la trouvent pareillement dans deux interventions de Jupiter, en tant que *Dies Pater*, en I, 328-332 :

*Nubila disiecit nimbisque aquilone remotis  
et caelo terras ostendit et aethera terris.*

Il dissipe les nuages, et écartant les brouillards sous l'Aquilon, au ciel il montre la terre comme l'éther à la terre.

puis pour frapper de sa foudre l'imprudent Phaéton aux vers 304 et suivants du livre 2, et éviter précisément quelque chose comme une *ekpyrosis* stoïcienne qui apparaîtrait là en asymptote.

Le triptyque initial des *Métamorphoses* semble donc bien récuser à deux égards la circularité, le mythe de l'éternel retour : que ce soit celui de la Grande Année stoïcienne, que ce soit la récurrence de l'alternance empédocléenne entre unité du *Sphairos* (Σφαῖρος) et dissociation sous l'effet de *Neikos* (Νεῖκος). Il propose une histoire du monde orientée dans laquelle les effets de la *discordia* seraient bornés par l'intervention divine, celle du dieu anonyme dont Jupiter apparaît par deux fois dans les épisodes cataclysmiques comme la continuation.

Sur la toile de fond ainsi tendue où le dieu donne forme au monde en en délimitant les espaces et le pose comme monde des formes, les mille récits

16 Sur le même mode sympathique et contristé de celle qui clôt le Préambule de l'*Énéide* : *Tantae molis erat Romanam condere gentem* (« Si grande était la charge de fonder la nation romaine »).

particuliers vont venir ensuite *spécifier* au sens littéral du terme, vont venir raconter la venue à l'existence mythique des espèces de ceux qui ont été désignés simplement au départ comme êtres vivants, plus exactement, comme *animalia*, comme *animés*, aux vers 72, 76 et 84 du livre 1 : *neu regio foret ulla suis animalibus orba*, « et afin qu'aucun espace ne fût privé de vivants qui soient siens ». La coupe hepthémimère attire l'attention sur le possessif *suis* (*suis animalibus*), assignant à chaque espèce son, nous dirions, *milieu* particulier et précis, en écho à la *forma sua* des choses sorties du *chaos*. *Animal* est employé aussi pour désigner l'humain : *Sanctius his animal mentisque capacius altae / deerat adhuc et quod dominari in cetera posset* (« il manquait encore un être vivant plus sacré, plus capable de haute pensée et qui puisse régner sur le autres ») parmi les *animalia* de l'espace terrestre : *pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque tueri* (« et tandis que les autres êtres vivants, courbés, regardent vers la terre, à l'homme il donna une face élevée et il lui ordonna de contempler le ciel »).

152

Ces *animalia* peuplent les quatre espaces, éther, eau, terre et air primitivement répartis (1, 69-88) : ceux-ci se peuplent respectivement d'étoiles et de dieux, d'animaux marins, terrestres, aériens (69-75), d'humains (75-88). Dans les récits suivants seront insérés localement, au sein de l'hydrographie et du relief géographique généraux dessinés aux vers 36-44 du livre 1, tel mont, tel roc, tel fleuve, telle source propre à chaque région de la terre, et, parmi les espèces, telle fleur ou tel arbre, tel animal, mammifère, oiseau, etc. Chacune de ces *espèces* apparaît chaque fois comme un terme sans qu'une réversibilité de la forme acquise ne lui soit jamais accordée, ni décrite ni même jamais suggérée<sup>17</sup>.

Pour autant, la vie de ces formes est déployée par le poète *physicien* en des clichés souvent subtilement gradués : l'éclipse (livre 2), l'arc-en-ciel (livre 6), les soubresauts telluriques du volcan (livre 5), ou les lumières du soleil aux différents moments du jour. On peut dire qu'Ovide fait de son poème l'exploration de toutes les sortes de « changements », et qu'ainsi il ne serait pas sans rapport avec la vision d'Aristote qui faisait de la *métabolè* la nature même du vivant dans *De la génération et de la corruption*, en « distinguant la “génération absolue” [γένεσις] et la “destruction” [φθορά], et distinguant tous les “changements” qui touchent la “quantité” d'un être : “accroissement” [αὔξησις] et “perte” [φθίσις] ; les changements qui touchent ses “qualités” :

17 Voir Thomas N. Habinek, « Ovid and Empire », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 52 : « [...] la transformation perpétuelle est une description impropre pour l'activité du poème dans la mesure où de fait, chaque métamorphose est un terme [...] les seules transformations importantes sont celles qui produisent le monde tel qu'ordinairement configuré [...] ».

l'«altération» [ἀλλοίωσις], enfin, les changements concernant leur lieu de résidence : le «mouvement» [κίνησις]<sup>18</sup>. »

Ovide nous donne à lire les *Métamorphoses* sur un premier plan duel : le plan d'une histoire du monde physique qui coapte au mythe la peinture des manifestations, des phénomènes, des *res* physiques, de la météorologie au sens ancien du terme, de la géographie, de l'histoire naturelle, une histoire du monde physique qui jouxte et poétise les élaborations aristotéliennes, celles de son école, dont Théophraste. On connaît les cinq ouvrages majeurs que le philosophe a consacrés à l'étude de la *physis*<sup>19</sup> : la *physique* qui définit la nature comme principe du changement<sup>20</sup>, avec les différentes catégories que l'on vient de voir. Le *Sur le ciel* est consacré aux « substances sensibles éternelles, dont l'élément est l'Éther », qui composent le *ciel*, et il caractérise les quatre éléments, *terre, eau, air, feu*. *De la génération et de la corruption* étudie et distingue les différents *changements* qui touchent les corps sublunaires (de notre monde). Le *De l'âme* porte sur ce qui fait que les êtres naturels sont des *animés*. Enfin, les *Météorologiques* s'intéressent aux phénomènes atmosphériques : vent, pluie, tonnerre, comètes, Voie lactée...

Pour illustrer cette condensation ovidienne, l'exemple du rapt de Proserpine au livre 5 des *Métamorphoses* est particulièrement parlant. Ovide y raconte, à partir de la trame mythique de l'*Hymne homérique à Déméter* en relation avec les mystères d'Éleusis, au niveau cosmogonique global, une fin du partage du monde entre les dieux olympiens, en l'occurrence Pluton et Cérés, avec la coupure des saisons (5, 565) sur quoi Jupiter, en tant que juge-arbitre entre son frère et sa sœur, de manière analogue au dieu premier anonyme, tranche : *Jupiter ex aequo uoluentem diuidit annum* (« Jupiter divise de manière égale le décours de l'année »).

Auparavant deux des phases du récit ont été ornées des descriptions brillantes de deux phénomènes de la *physis*. Une description des phénomènes telluriques, d'une part, qui mettent en danger la terre et remettent en cause l'équilibre du monde. Ovide place en effet le rapt à l'issue de la guerre des Géants, et le dieu des *Inferi*, au moment de l'énamoration voulue par Vénus Érycine, se trouve, dans un rôle analogue à celui de Jupiter à l'issue tant du déluge que de la course embrasée de Phaéton, à surveiller les failles et le risque de confusion des espaces terrestre et souterrain dans leur hiatus (5, 357-361). Puis sa course emportant Proserpine survole « les étangs des Paliques / sentant le soufre, bouillonnant par

18 Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. présentée et annotée par Anne Videau, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Classique », 2010, p. 18-19.

19 Aristote, *De la génération et de la corruption*, éd. cit., p. X-XII.

20 Le mot grec est *métabolè*.

les fentes de la terre » (5, 405-406). Ovide insère, d'autre part, la description d'un phénomène naturel : le dépérissement, *phthisis*, des productions de la terre, spécialement de la Sicile, cataclysme nouveau, après déluge et incendie, qui manifeste l'*ira* et le *dolor* de la déesse Cérès. Ces deux focalisations descriptives sont tissées au mythe auquel elles confèrent une dimension d'enquête, d'*historia*, physique, et d'histoire naturelle, dans le fil de l'*épitémè* contemporaine.

En outre, par un va-et-vient subtil, le rassérèment de la belle Proserpine à l'issue de l'équitable jugement, où le poète fait interprétation de sa physionomie, de son *uultus* comme image de sa *psychè*, est peint en une comparaison atmosphérique, cosmique (5, 570-572) :

*Laeta deae frons est ut sol qui tectus aquosis  
nubibus ante fuit uictis e nubibus exit.*

Le front de la déesse est radieux tel le soleil qui tantôt fut couvert  
de nuages pluvieux, de ces nuages vaincus, ressort.

154

Ces deux études poétiques de *métabolè-ai* – disons comme Aristote –, accompagnent et prolongent les *meta-morphoseis* du mythe. *Meta-morphoseis* du mythe, donc : le corps de Typhée foudroyé par Jupiter comme substrat de la Sicile et l'alternance de la présence de Proserpine tantôt auprès de son époux tantôt auprès de sa mère, comme limite entre hiver et printemps, automne et hiver. *Métabolè* psychosomatique peinte comme *métabolè* atmosphérique : la fin du mauvais temps comme figuration du changement d'humeur de la jeune fille de la tristesse (*tristis, maesta*) en *laetitia*.

On peut considérer ces prolongements comme une laïcisation du mythe. Une laïcisation que les deux paires d'épisodes brodés à la même trame accentuent. D'un côté, les deux métamorphoses en sources siciliennes, syracusaines, de deux nymphes, adjuvantes de Cérès dans sa quête, Cyanè et Aréthuse, modernisation de l'Hécate et du Soleil adjuvants archaïques de la Déméter homérique ; de l'autre, les deux métamorphoses de deux personnages de style alexandrin via Nicandre et Macer, en *ascalabos* (5, 451-461) et *ascalaphos* (5, 538-542), *stellio* et *bubo* (lézard-gecko et grand-duc). Elles contribuent à faire des *Métamorphoses* une *Histoire [poétique] des animaux*. De fait, le reptile aura sa place dans l'*Histoire naturelle* de Pline (livre 30), tandis que le *bubo-askalaphos* apparaît avec son nom dans l'*Histoire des animaux* d'Aristote (509a20).

Ces deux mini-épisodes sont greffés sur deux moments majeurs de l'*Hymne homérique à Déméter* et du rituel d'Éleusis. Le premier (5, 449-450) est enté sur le moment de la confection, du don et de l'absorption du *kykéon* par la déesse. Aux vers 209-211 de l'*Hymne homérique à Déméter*, parvenue « au domaine du sage Céléé, / alors roi d'Éleusis », elle recevait, sous l'apparence d'une vieille

femme, des mains de l'épouse du roi, un breuvage « d'eau mêlée de farine d'orge et de pouliot frais », dès lors *kykéon*, confectionné-là sur ses indications « suivant l'usage religieux ». Le second est enté sur la consommation des grains de grenade par *Perséphonè-Proserpine*, rompant le jeûne (5, 533-571).

La dimension religieuse grecque n'est pas mise en relief par le poète latin, qui crée simultanément ses récits par le moyen d'une interprétation *philologique* corrélée des deux signifiants *askalabos-askalaphos*, en *declinatio* varonienne, du *De lingua latina* quasi-contemporain (127-116 av. J.-C.). C'est sur la ressemblance, quasi absolue, entre ces deux homéosyllabes, homéotéleutes, paronymes, et sur leur différence à un souffle articulo-voicatif près qu'Ovide compose cette seconde broderie sur la trame des mystères. Le nom *caché* d'*askalabos*, antérieurement présent dans les *Thériaques* de Nicandre (484) mais aussi dans le récit d'Antoninus Liberalis comme nom propre puis comme nom commun : avec [b] occlusive bilabiale sourde, ne diffère que d'un souffle d'*askalaphos*, [ph], constrictive bilabiale sourde, avec même point d'articulation en grec<sup>21</sup>.

Pour autant la dimension théologique n'est pas absente, et elle semble converger avec une ligne majeure dans la représentation des *Métamorphoses*. L'évocation certes allusive mais évidente pour le contemporain, du culte à mystères de Cérès conflue avec les évocations d'Io-Isis à la fin des livres 1 et 9, d'Orphée aux livres 10 et 11, d'Esculape et de Pythagore aux livres 2 et 15, c'est-à-dire avec l'évocation d'une religion en mutation où la religion traditionnelle a néanmoins sa place : pour notre épisode particulier, les déesses, Vénus Érycine et Diane ortygienne de Syracuse, se répondent et protègent la Sicile. Mais la dimension sôtériologique est également accentuée.

D'autre part, le mythe du rapt de Proserpine est inclus dans le récit de la rivalité entre les Piérides et les Muses comme porté par la voix de la muse de l'épopée, Calliope, en tant donc que ce récit est victorieux des Piérides qui ont chanté avec provocation la guerre des Géants du point de vue de ces ennemis des Olympiens, et qui appartiennent donc à l'ordre ancien. Victorieuses, les Muses confirment le triomphe du monde nouveau sur cet ordre ancien, à travers Cérès et Proserpine.

Quand donc Pluton parcourt la Sicile après la guerre des Géants (5, 356-361), et qu'elle est secouée par les soubresauts de Typhée, c'est en bon souverain qu'il le fait, de la même manière que Jupiter parcourait l'*orbis terrarum* après sa dévastation ignée (2, 401-404). Leurs périple revêtent une tonalité anthropologique et contemporaine particulière, celle de la *lustratio*, d'un

21 Ces éléments sont le fruit d'un échange avec Bernard Bortolussi, spécialiste de linguistique générale et de linguistique latine à l'université Paris Nanterre, le 3 mai 2016.

recensement, analogue à celui auquel Anchise procédait dans l'*Énéide* (Virgile, *Én.*, chant 6) en parcourant du regard, d'une colline, les générations à venir de ses descendants jusqu'à Auguste<sup>22</sup>. Le Jupiter, le Pluton des *Métamorphoses* étendent leur *tutela* sur les terres et les peuples sur lesquels ils ont pouvoir, à la manière dont sera représenté le *Princeps* dans les *Tristes* ovidiens.

156

Dans cette représentation des dieux-souverains que caractérise leur regard tutélaire, et dans cette dimension sôtériologique, se retrouve le plan théologico-politique qu'Ovide donne à lire dès l'ouverture du poème dans le triptyque de la cosmogonie initiale et ses rebondissements dans déluge-inondation et embrasement : le plan de la théologie politique dans l'histoire. Le mythe premier inscrit, comme on l'a vu, d'emblée dans l'éther la place des *astra [...] formaeque deorum* (« astres et formes des dieux », 1, 73). Il prépare de cette manière la place des apothéoses et catastérismes successifs d'Hercule, de César, de Romulus et d'Hersilie préfaçant ceux d'Auguste et Livie à venir, dont la chute de Phaëton est l'ébauche : ébauche avortée parce que portée par une *uirtus* encore inaccomplie, prématurée, même si le jeune homme fait preuve de *magnanimitas* (2, 111) comme l'inscrivent aussi les nymphes sur son tombeau en parodie élégiaque (2, 327-328) : *Hic situs est Phaethon, currus auriga paterni, / quem si non tenuit magnis tamen excidit ausis*, « Ci-gît Phaëthon, aurige du char paternel : / s'il n'a su le tenir, il en tomba du moins pour de grandes audaces<sup>23</sup>. »

Les différents points que nous avons mis en évidence tendent donc à souligner le caractère orienté de l'histoire universelle ovidienne. D'abord comme poème du mythe, en tant que, dans la pensée archaïque, il fonde *sans réversibilité* la venue à l'existence des réalités par l'intervention des êtres supérieurs : une fondation que le rite répètera par la récurrence de sa célébration mais qui pour autant n'est pas remise en cause. Ensuite comme poème des *formae*. Et l'équivalence entre la vision de l'univers privé de forme du Pythagore ovidien avec l'absence de forme du *chaos* premier, dont la sortie via la coupure et la délimitation par un *deus* associé à *natura* est par deux fois désignée comme méliorative, n'incite pas à enrôler le livre ovidien sous la bannière de la permanente fluidité.

22 *At pater Anchises* : il apparaît seul, détaché des groupes décrits. Il est occupé à un dénombrement, comme, à Rome, celui des populations pour le *census*, purification quinquennale : *recensebat* (682), et/ou à une inspection telle que celle de l'armée, au même moment, pour la purification rituelle, *lustrabat* (681). Virgile insiste sur l'exhaustivité de son recensement : *studio, omnem numerum* (681-682). C'est ainsi qu'il peut, comme Hécate a tout dévoilé du Tartare à la Sibylle (*perque omnia duxit*, 565), laquelle a transmis ce savoir à Énée, révéler à son fils les arcanes des champs Élysées qui renferment le secret de la vie et de la mort. À son tour, *ordine singula pandit*, « il lui découvre chaque chose en son ordre » (723).

23 *Métamorphoses*, 2, 327-328.

Nous avons enfin mis en évidence comment les manifestations de *discordia*, cosmiques : troubles météorologiques, troubles telluriques, épidémies, des plantes (livre 5) comme des hommes telles la *lues* du livre 15 qui, en contrepoint à la relation annalistique de Tite Live, prépare dans la narration, l'implantation du culte d'Esculape dans l'île Tibérine en 293-291 av. J.-C., ces manifestations de *discord* trouvent une limite dans l'intervention renouvelée de puissances divines.

Elles sont aussi données à lire comme figures des guerres civiles. On voit bien comment le prince Octave Auguste, ordonnateur des « lois toutes pleines de justice » de la cité (livre 15), peut apparaître comme l'incarnation contemporaine du dieu primordial qui ordonne le monde et de ces dieux qui le prolongent en tranchant un *discord* et/ou en posant un regard tutélaire sur ce monde qu'ils parcourent. Mais on croit voir aussi comment, dans le doute que les guerres civiles font planer sur la possibilité d'un ordre bon sur terre, il est besoin d'un dieu-héros qui guérisse et qui sauve, proche de tous ceux que proposent les religions sôtériologiques évoquées dans le poème ?

Les *Tristes* solliciteront effectivement en Auguste-Jupiter un Prince qui a blessé et qui, de la même lance qui a blessé, doit guérir l'auteur coupable d'une faute indicible : comme Esculape foudroyé par Jupiter est par lui ressuscité, selon la narration d'Hippolyte au livre 15 des *Métamorphoses*.



## L'INSTANT SUSPENDU DANS LES *FASTES* D'OVIDE. COLLISION DES TEMPS ET POÉSIE DE FONDATION

Maud Pfaff-Reydellet

Les *Fastes* d'Ovide, poème consacré au calendrier, s'attache aux rites des fêtes, aux anniversaires des temples, et aux mouvements des constellations, en multipliant les récits d'origine enchaînés sur un rythme soutenu, comme dans les *Métamorphoses*. Les *Fastes* ont pour objet le temps, et la fugacité de l'instant y est comme exacerbée. Le rythme de l'année entraîne le lecteur dans son flot irrépressible, et cette esthétique de la fluctuation semble aller de pair avec une posture qui déconstruit les certitudes, ouvre des failles dans les représentations établies, et remet en cause toute construction officielle.

Pourtant, au sein même de ce vaste mouvement de flux, le poème des *Fastes* ménage parfois des effets de ralenti spectaculaire. Ces instants suspendus sont pour le lecteur l'occasion de découvrir une construction temporelle très complexe, entre fugacité et éternité. Par bribes, le poète semble proposer un jeu qui n'est plus seulement celui de la déconstruction. En entrant dans l'atelier de fabrication des mythes étiologiques, la poésie des *Fastes* révèle une dimension paradoxalement fondatrice.

### FUGACITÉ DE L'INSTANT DANS LES *FASTES*

Le calendrier impose-t-il un cadre et un rythme ?

Le poème élégiaque commente les rites des fêtes publiques, en consacrant un livre à chaque mois, et s'interrompt au milieu de l'année, juste avant les mois renommés en l'honneur de Jules César et d'Auguste<sup>1</sup>. De prime abord, l'œuvre prétend suivre l'ordre des fêtes, comme si le calendrier était un cadre

1 Sur l'inachèvement des *Fastes*, voir Carole Newlands, « The ending of Ovid's *Fasti* », *Ramus*, 23, 1994, p. 129-143, Alessandro Barchiesi, « Endgames: Ovid's *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6 », dans Deborah H. Roberts, Francis M. Dunn et Don P. Fowler (dir.), *Classical closure: reading the end in Greek and Latin literature*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 181-208, Maud Pfaff-Reydellet, « Effet de clôture dans un poème inachevé: le paradoxe des *Fastes* d'Ovide », dans Bruno Bureau et Christian Nicolas (dir.), *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine*, Lyon, Édition CERGR, 2007, p. 669-678.

contraignant, imposant son rythme au déploiement du poème<sup>2</sup>. La fugacité de l'instant semble ainsi exacerbée dans les *Fastes*. La transition d'un mois à l'autre, donc d'un livre à l'autre, est soulignée, et l'auteur se présente comme entraîné par le flot des événements, comme si la chronologie lui imposait sa cadence.

Ainsi écrit-il à propos de l'autel de la Paix, à la fin du livre 1 :

*Ipsum nos carmen deduxit Pacis ad aram :*  
*Haec erit a mensis fine secunda dies.* (*Fastes*, 1, 709-710)

Le poème nous a conduits de lui-même à l'autel de la Paix. Ce sera le deuxième jour avant la fin du mois<sup>3</sup>.

*Sed iam prima mei pars est exacta laboris*  
*cumque suo finem mense libellus habet.* (*Fastes*, 1, 723-724)

160

Mais voici que la première partie de mon labeur est achevée, et le livre prend fin en même temps que le mois qu'il traite.

On peut citer d'autres exemples de ce flux irrépensible du temps qui emporterait dans son mouvement auteur et lecteur comme lorsqu'Ovide évoque l'enchaînement des deux premiers mois et des deux premiers livres :

*Ianus habet finem : cum carmine crescat et annus.*  
*Alter ut hic mensis, sic liber alter eat.* (*Fastes*, 2, 1-2)

Janus prend fin : que l'année progresse en même temps que le poème. De même que ce deuxième mois, que vienne un deuxième livre.

Citons aussi l'entrée en scène de Mars, divinité tutélaire du mois de mars :

*Iure uenis, Gradiue : locum tua tempora poscunt*  
*Signatusque tuo nomine mensis adest.*  
*Venimus in portum libro cum mense peracto ;*  
*Nauiget hinc alia iam mihi linter aqua.* (*Fastes*, 2, 861-864)

2 Sur la contrainte imposée par l'ordre du calendrier, et la manière dont Ovide s'en affranchit, voir Danielle Porte, *L'Étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 40-46 ; Augusto Fraschetti, *Rome et le prince*, Paris, Belin, [1990] 1994, p. 37-46, Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997 [1994], p. 69-78, Molly Pasco-Pranger, *Founding the Year. Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 98-111 et 117-125, Maud Pfaff-Reydellet, « Étiologies multiples et "hasards" du calendrier : la construction du discours ovidien dans la séquence des Parilia », dans Martine Chassignet (dir.), *L'Étiologie dans la pensée antique*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 101-113.

3 Je traduis.

C'est à bon droit que tu viens, Gradivus : ton temps réclame sa place et le mois désigné par ton nom arrive. Nous sommes arrivés au port, le livre s'est achevé en même temps que le mois. Que ma barque, repartant d'ici, navigue désormais sur d'autres eaux.

Remarquons enfin la formulation choisie pour introduire le rapt de Proserpine :

*Exigit ipse locus, raptus ut uirginis edam. (Fastes, 4, 417)*

Cet endroit du calendrier exige que je raconte le rapt de la vierge.

On peut citer, à titre de comparaison, le discours de Pythagore<sup>4</sup> au chant 15 des *Métamorphoses*, où le temps est présenté comme un fleuve démonté emportant tout sur son passage.

*Cuncta fluunt omnisque uagans formatur imago.  
Ipsa quoque assiduo labuntur tempora motu,  
non secus ac flumen; neque enim consistere flumen  
nec leuis hora potest; sed ut unda impellitur unda  
urgeturque eadem ueniens urgetque priorem,  
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur  
et noua sunt semper; nam quod fuit ante relictum est  
fitque quod haud fuerat momentaque cuncta nouantur. (Mét., 15, 178-185)*

Tout s'écoule, et c'est dans l'errance que se forme chaque image. Les temps eux-mêmes glissent d'un mouvement ininterrompu, de même qu'un fleuve; en effet, ni le fleuve, ni l'heure rapide ne peuvent s'arrêter; mais de même que l'onde est poussée par l'onde, que celle qui s'avance est pressée par la suivante, et presse la précédente, de même, les temps prennent la fuite et, en même temps, mènent la poursuite, et sont toujours nouveaux: car ce qui fut auparavant a été oublié, ce qui n'avait pas été se produit, et chaque moment se renouvelle.

Toutefois, cette image d'un flux irrépressible n'empêche pas Ovide de construire, dans les *Fastes*, une représentation du temps plus complexe, car

4 Sur le discours de Pythagore, voir Douglas Little, « The Speech of Pythagoras in *Metamorphoses* 15 and the structure of the *Metamorphoses* », *Hermes*, 98, 1970, p. 340-360, Philip Hardie, « The Speech of Pythagoras and Ovid's *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epos », *Classical Quarterly*, 45, 1995, p. 204-214, repris et révisé dans *Lucretian receptions: History, the Sublime, Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 136-152, Karl Galinsky, « The Speech of Pythagoras at Ovid *Metamorphoses* », *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, 10, 1998, p. 313-336, Mary Beagon, « Ordering wonderland: Ovid's Pythagoras and the Augustan Vision », dans Philip Hardie (dir.), *Paradox and the marvellous*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2009, p. 288-309.

il est parfaitement maître du rythme de son poème, et ne se laisse nullement entraîner par son sujet. L'apparente simultanéité entre le déroulement de l'année et celui du poème (*Fastes* 1, 724, *cumque suo finem mense libellus habet*, « le livre prend fin avec le mois auquel il correspond » ; *Fastes* 2, 1, *cum carmine crescat et annus*, « Que l'année progresse avec le poème » ; *Fastes* 2, 863, *libro cum mense peracto*, « le livre s'étant achevé avec le mois ») est une construction artificielle, si virtuose qu'elle se fait oublier, donnant une impression de naturel<sup>5</sup>. Le lecteur est en réalité introduit simultanément dans plusieurs temporalités concurrentes, dont il prend conscience peu à peu, au fil de la lecture.

162

Pour comprendre l'artificialité de la prétendue contrainte chronologique exercée par le calendrier public, rappelons son statut à Rome. Comme l'ont établi les travaux de Jörg Rüpke<sup>6</sup>, un calendrier n'est pas un aide-mémoire, il ne prétend pas à l'exhaustivité, ni même à l'exactitude. Il n'a pas le statut d'un document contraignant, qui ferait autorité en imposant un cadre de référence. Les calendriers épigraphiques comportent souvent des fautes ou des omissions. Ce qui importe, c'est surtout leur dimension officielle : affichés dans les lieux publics, ils représentent une identité romaine. Selon la formule de Mary Beard<sup>7</sup>, le calendrier public constitue « un vaste cortège d'images de ce que c'est qu'être romain ».

Quant aux récits d'origines proposés dans les *Fastes*, ils s'inscrivent dans une enquête qui ne cherche pas à découvrir l'origine attestée d'un rite, en écartant les autres explications, pour établir une vérité historique unique, qui s'imposerait de manière définitive. Au contraire, l'activité étiologique consiste à déployer, à partir des principaux éléments du rite, plusieurs récits d'origine qui coexistent et se complètent, sans que leurs éventuelles dissonances ne dérangent les Romains, habitués à une pluralité d'explications. La multiplication des étiologies témoignerait plutôt de la bonne santé du rite romain<sup>8</sup>.

C'est donc bien Ovide qui est maître du jeu dans les *Fastes*, d'une part, dans la sélection qu'il opère parmi les matériaux proposés par le calendrier, qui ne peut rien lui imposer, et surtout, dans le déploiement, pour un rite donné, de plusieurs étiologies concurrentes, inscrites dans différentes époques, et entre

5 Voir Katharina Volk, « *Cum carmine crescit et annus*. Ovid's *Fasti* and the Poetics of Simultaneity », *Transactions of the American Philological Association*, 27, 1997, p. 287-313, en particulier p. 290-294.

6 Voir Jörg Rüpke, *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiösen Qualifikation von Zeit in Rom*, Berlin/New York, de Gruyter, 1995, p. 524, 602, 627. Sur l'entrée du prince et de sa maison dans le calendrier public, voir Augusto Fraschetti, *Rome et le prince*, op. cit., p. 22-46, et Jörg Rüpke, *Kalender und Öffentlichkeit*, op. cit., p. 408-416.

7 Mary Beard, « A Complex of Time: No More Sheep on Romulus' Birthday », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 33, 1987, p. 1-15, en particulier p. 7.

8 *Ibid.*, p. 6-7 et 10-12.

lesquelles le poète refuse de choisir. L'arc temporel s'ouvre donc, et à chaque date d'une fête (donc à chaque moment fixé de la chronologie) apparaissent, en un long cortège, des récits étiologiques qui font coexister le temps des origines, parfois celui de la République, et toujours celui du présent impérial. On peut alors évoquer la rencontre de deux axes temporels, l'axe « syntagmatique » de la chronologie, sur lequel les fêtes se succèdent, chacune remplaçant la précédente, dans l'ordre imposé par le calendrier, et celui, « paradigmatique », des étiologies concomitantes, qui sont toutes vraies en même temps.

On se fonde ici sur l'analyse proposée par Alessandro Barchiesi dans *The Poet and the Prince*<sup>9</sup>. Dans la continuité linéaire de la narration (sur un axe horizontal), la tension syntagmatique désigne un fort contraste entre deux séquences consécutives, qui crée un effet de contrepoint, et invite le lecteur à renverser la perspective<sup>10</sup>. Quant aux effets paradigmatiques, ils naissent quand le poète sélectionne (sur un axe vertical) ses propres combinaisons, parmi la pluralité de motivations et de connotations offerte par le calendrier et les traditions religieuses. Cette prolifération paradigmatique montre que les *Fastes* s'inscrivent dans une poétique alexandrine, qui ne prétend pas donner une image ou une explication unifiée<sup>11</sup>.

#### Temps linéaire et temps cyclique

Le lecteur du commentaire étiologique est donc confronté à deux types de temporalité : d'une part, il suit le temps linéaire et orienté de la succession chronologique, d'autre part, il fait l'expérience d'un temps cyclique, qui se referme sur lui-même et recommencera toujours, le temps de l'année ou le temps du livre, dont le *uolumen* s'enroule sur lui-même, la fin rejoignant le début autour de l'*omphalos*. C'est un temps différent, celui d'une forme d'éternité.

Le temps linéaire de la chronologie et le temps cyclique de l'année se rencontrent dans l'instant présent de la fête, construction artificielle, malgré l'impression de naturel éprouvée par le lecteur. C'est un temps paradoxal, un arrêt sur image, un moment suspendu, ouvert, comme un pivot autour duquel défileraient des images de romanité, empruntées à des époques variées. Ce moment suspendu est à la fois celui du rite, accompli en commun par le peuple romain rassemblé pour célébrer la fête, et celui du mythe, récit d'origine toujours renouvelé, toujours réadapté à son contexte, témoignage de la vivacité de la religion romaine. Rite et mythe échappent donc, dans les *Fastes*, à l'axe chronologique, à la succession rapide d'événements ponctuels et vite oubliés,

9 Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince*, op. cit., chap. 2 : « Syntagmatic Tensions », p. 79-104, et chap. 3 : « Paradigmatic Effects », p. 105-140.

10 *Ibid.*, p. 92-99 et 103-104.

11 *Ibid.*, p. 108-112 et 139-140.

à la fugacité de l'instant. Tous deux, rite et mythe, sont hors du temps, comme éternels, car ils appartiennent au temps cyclique de l'année et du livre, et seront donc régulièrement repris, et toujours réactualisés, dans le contexte de leur performance<sup>12</sup>.

Les *Fastes* accordent une grande place à la description des rituels, avant de déployer des listes d'étiologies. Le temps choisi est le présent, le lecteur se trouvant ainsi transporté au cœur de la célébration. Même si une fête chasse l'autre dans le calendrier, le temps du rituel acquiert, par le présent, une forme d'éternité séquentielle, itérative, celle de la performance du rite ou de la lecture. Tous les moments de célébration rituelle forment une « trame d'éternité » qui parcourt le poème sans pour autant le figer, car le déroulement du calendrier continue en même temps.

À titre d'exemple, citons la cérémonie d'inauguration des consuls au 1<sup>er</sup> janvier, où le peuple romain rassemblé monte au Capitole<sup>13</sup>. L'éternité de Rome y est perçue concrètement, car tous les sens sont mobilisés dans une description qui fourmille de couleurs, de sons et d'odeurs, faisant naître chez le lecteur une vive impression : il est au cœur de la procession, et le sentiment d'appartenance à la communauté civique se refonde dans l'expérience religieuse collective.

164

*Cernis odoratis ut luceat ignibus aether  
et sonet accensis spica Cilissa focus?  
Flamma nitore suo templorum uerberat aurum  
et tremulum summa spargit in aede iubar.  
Vestibus intactis Tarpeias itur in arces  
et populus festo concolor ipse suo est. (Fastes, I, 75-80)*

Vois-tu comme l'éther brille de feux odorants et comme le safran de Cilicie crépite sur les foyers allumés ? La flamme frappe de son éclat étincelant l'or des temples et projette sa lueur tremblante au sommet du sanctuaire. En vêtements immaculés, on marche vers la roche tarpéienne, et le peuple revêt lui-même la couleur de sa fête.

L'expression *populus festo concolor ipse suo* exprime ce sentiment d'appartenance, à la fois politique et religieux, construit par la performance rituelle. La couleur

12 Voir John Scheid, « Myth, cult and reality in Ovid's *Fasti* », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 38, 1992, p. 118-131, en particulier p. 122-124, Fritz Graf, « Der Mythos bei den Römern. Forschungs- und Problemgeschichte », dans Fritz Graf (dir.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1993, p. 25-43, en particulier p. 32, 34-35 et 42-43, et Denis Feeney, *Literature and Religion at Rome. Cultures, Contexts, and Beliefs*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1998, en particulier p. 57-75 et 123-136.

13 Voir Steven J. Green, *Ovid, Fasti I. A Commentary*, Leiden/Boston, Brill, 2004, p. 61-67.

du peuple romain et de sa fête, première de l'année, modèle de toutes les autres, est le blanc immaculé (*uestibus intactis*) dont l'éclat éblouissant envahit toute la description : *luceat aether, nitore suo, tremulum iubar*, au point de s'imposer même au regard surplombant de Jupiter :

*Iuppiter arce sua totum cum spectet in orbem,  
nil nisi Romanum quod tueatur habet.  
Salve, laeta dies, meliorque reuertere semper,  
a populo rerum digna potente coli!* (*Fastes*, I, 85-88)

Jupiter peut bien, du haut de sa citadelle, regarder le monde entier, rien qui ne soit romain ne s'offre à sa vue. Salut, jour de joie, reviens toujours meilleur, et digne d'être honoré par le peuple qui règne sur le monde!

Mario Labate a montré que l'identité romaine s'affirme ici comme celle d'un peuple détenteur d'un *imperium* qui s'étend du cœur de l'*urbs* jusqu'aux confins de l'*orbis*<sup>14</sup>. Du haut du Capitole, le regard s'étend pour embrasser l'empire et le cosmos dans leur intégralité. La forme d'éternité énoncée à la fin de la séquence est étonnante : elle allie deux idées *a priori* contradictoires, le progrès infini (*meliorque reuertere semper*) et en même temps, une forme de stabilité, car les confins du monde ont été atteints (*totum in orbem / nil nisi Romanum quod tueatur habet*). En tout cas, l'éternité de la performance rituelle et poétique est liée à celle de l'empire romain, d'une manière qui rappelle Horace.

*Non omnis moriar multaue pars mei  
uitabit Libitinam; usque ego postera  
crescam laude recens, dum Capitolium  
scandet cum tacita uirgine pontifex.* (*Odes*, 3, 30, 6-9)

Je ne mourrai pas tout entier, et une grande part de moi évitera Libitine ; moi, toujours rajeuni par l'éloge de la postérité, je grandirai, tant que le pontife montera au Capitole en compagnie de la vierge muette.

L'éternité d'Horace se construit dans le temps de la performance, limitée dans le temps, mais répétée de génération en génération. C'est une forme d'éternité séquentielle et itérative, qui permet ce double effet de croissance (*usque ego postera crescam laude recens*) et de stabilité. Le rituel est présenté comme éternel parce qu'il se répète, de génération en génération, inchangé, mais toujours réadapté à son contexte. De même, le poète trouve de nouveaux lecteurs qui assurent, de

14 Mario Labate, *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Pisa/Roma, Serra, 2010, p. 159.

génération en génération, l'éternité de son œuvre et de son nom. Ainsi, le temps cyclique de la performance (à la fois rituelle et poétique) permet d'échapper au temps linéaire et orienté de la chronologie, et Ovide s'en souvient dans les *Fastes*.

### Brusques effets de « ralenti » dans le flux de la liste d'étiologies

Après avoir minutieusement décrit les rites, l'élegie étiologique des *Fastes* en présente une pluralité d'explications, déconcertante pour les interprètes modernes, car ces longues listes d'*aitia* imposent, à leur tour, un rythme soutenu. L'auteur lui-même semble parfois dénoncer cette accumulation, construite à un rythme effréné, et qui ne conduirait finalement nulle part, dès lors qu'il se refuse à choisir parmi les étiologies de ces listes-fleuves. Ainsi écrit-il à propos des Parilia :

*Expositus mos est; moris mihi restat origo.*

*Turba facit dubium coeptaque nostra tenet.* (*Fastes*, 4, 783-784)

166

J'ai exposé la coutume, il me reste à dire l'origine de la coutume. La foule des explications me fait douter et m'entrave dans mon entreprise<sup>15</sup>.

Le flux de la liste d'étiologies, qui semble, de prime abord, imposer son *tempo* accéléré, subit parfois de brusques effets de ralenti, soulignés par l'auteur. Tout se passe comme si l'insistance sur le rythme effréné de la liste, qui emporte son lecteur dans un flot impétueux, permettrait surtout d'éclairer, par contraste, ces moments suspendus. Alors, le regard du lecteur s'émerveille : il assiste à un épisode fondateur, désigné comme incroyable et digne d'admiration (*mirum*). Ces arrêts sur image s'accompagnent d'un regard rétrospectif sur l'œuvre élégiaque, légère, et pourtant capable d'endosser le poids des récits de fondation.

C'est le cas, par exemple, dans la liste d'étiologies des Lupercales (2, 267-474). Sur ordre de leur oncle, Romulus et Rémus ont été exposés sur les eaux du Tibre gonflées par les pluies hivernales (*Fastes*, 2, 390 : *hibernis forte tumebat aquis*), et leur petite nacelle semble bien vulnérable face à la menace des flots.

*Sustinet impositos summa cauius alueus unda;*

*heu quantum fati parua tabella tulit!*

*Alueus in limo siluis appulsus opacis*

*paulatim fluuio deficiente sedet.*

*Arbor erat – remanent uestigia – quaeque uocatur*

15 Voir aussi *Idcirco* (v. 786) : « est-ce pour cette raison ? », *An, quia* (v. 787) : « ou bien parce que... », *An, quod* (v. 791) : « ou bien parce que... », *Vix equidem credo : sunt qui... /credant...* (v. 793-794) : « J'ai peine à y croire moi-même, mais il y a des gens pour croire que... », *Pars quoque... ferunt* (v. 795-796) : « une partie des gens raconte que... », *An magis* (v. 799) : « n'est-ce pas plutôt que... », *Num tamen est uero propius ?* (v. 801) : « n'est-il pas plus vraisemblable que... ».

*Rumina nunc ficus, Romula ficus erat.  
Venit ad expositos, mirum, lupa feta gemellos.  
Quis credat pueris non nocuisse feram?* (*Fastes*, 2, 407-411)

Le baquet creux permet aux jumeaux placés dedans de flotter à la surface de l'eau. Hélas! Quel poids de destin porta la petite nacelle! Le baquet, poussé en avant au sein de bosquets touffus, se fige peu à peu dans la vase, à mesure que le fleuve amorce sa décrue. Il y avait un arbre – des vestiges en subsistent – le figuier qu'on appelle aujourd'hui Ruminal était alors celui de Romulus. Une louve qui avait mis bas vint – ô miracle – vers les jumeaux abandonnés. Qui pourrait croire que la bête sauvage n'a pas fait de mal aux enfants?

Le présent « hors du temps » du récit étologique (*sustinet* v. 407, *sedet* v. 410) rencontre le parfait et l'imparfait du regard rétrospectif (*tulit* v. 408, *erat* v. 411), ainsi que le présent « impérial », celui du lecteur pris à témoin : *remanent uestigia* (v. 411). L'effet de ralenti est marqué par *paulatim* v. 410, quand la nacelle s'enlise auprès du figuier, ce qui signifie, pour les jumeaux, la survie miraculeuse (*mirum*, v. 413, *quis credat*, v. 414)

La *parua tabella*, fragile nacelle abandonnée sur les eaux, est aussi l'humble tablette de l'écriture élégiaque<sup>16</sup>, capable de supporter un tel poids (*eheu quantum fati tulit*), de contenir plus qu'on ne croirait (*sustinet impositos*), donc de défier l'épopée sur son propre terrain. Ovide fait écho au prologue de l'*Énéide*, 1, 33, *Quantae molis erat Romanam condere gentem*, « Si lourde était la charge de fonder la nation romaine. » L'élégie endosse le poids du récit de fondation, et le signale en ralentissant son rythme effréné.

Il convient donc de nuancer l'opposition entre, d'une part, le transitoire, l'éphémère et le flux incessant, qui caractériseraient la poésie d'Ovide, et d'autre part, la fondation pérenne, le retour aux origines et la grandeur acquise, qui caractériseraient le principat d'Auguste.

## EN UN LIEU CHOISI PAR LES DIEUX, LA COLLISION DES TEMPS

### Une ville-monde

Stephen Wheeler a montré que les *Métamorphoses* d'Ovide rejoignent parfois l'histoire universelle, quand l'enchaînement des récits obéit au principe de synchronie, énumérant des événements trouvant place, à une même date, en

<sup>16</sup> Voir Maud Pfaff-Reydellet, « Élégie et étologie : le genre littéraire à l'épreuve de l'hybridité », dans Hélène Casanova-Robin (dir.), *Ovide. Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 183-195, en particulier p. 190-191.

différentes parties du monde<sup>17</sup>. Dans les *Fastes*, on observe à plusieurs reprises un phénomène assez symétrique : enraciné en un lieu particulier, qui semble choisi par les dieux, le poète énumère, dans ses listes d'étiologies, des époques successives, qui vont se côtoyer : c'est la collision des temps.

Ainsi, au livre 1, lorsque Carmenta remonte les eaux du Tibre avec son fils Évandre, et aperçoit le site, encore quasi désert, où rien ne laisse supposer que naîtra Rome<sup>18</sup> :

*Fluminis illa latus cui sunt uada iuncta Tarenti  
aspicit et sparsas per loca sola casas.* (*Fastes*, 1, 501-502)

Elle aperçoit la rive du fleuve voisine des gués du Tarentum, et les cabanes éparses en ces lieux solitaires.

168

Comment des cabanes éparses en des lieux déserts peuvent-elles être interprétées comme signe annonciateur de la capitale d'empire ? Si Carmenta « reconnaît » le site, c'est parce qu'elle est prophétesse, donc *docta* : elle a accès à un savoir divin, vrai de tout temps.

Après un brusque effet de ralenti, lorsque Carmenta retient la main du pilote (*Fastes*, 1, 504 : *continuitque manum torua regentis iter*, « les yeux torves, elle retint la main de celui qui fixait le cap »), la prophétesse invoque les dieux présents et à venir de la terre sur laquelle elle aborde avec son fils Evandre. C'est la collision des temps.

*Dique petitorum, dixit, saluete locorum  
tuque nouos caelo terra datura deos* (*Fastes*, 1, 509-510)

Salut, dit-elle, dieux de ces lieux que nous avons fini par atteindre, et toi, terre qui donneras au ciel de nouveaux dieux !

*Fallor, an hi fient ingentia moenia colles  
iuraque ab hac terra cetera terra petet?  
Montibus his olim totus promittitur orbis.  
Quis tantum fati credat habere locum?* (*Fastes*, 1, 515-518)

Est-ce que je me trompe, ou est-ce que ces collines deviendront d'immenses murailles, est-ce que le reste de la terre demandera ses lois à cette terre ? À ces

17 Stephen Wheeler, « Ovid's *Metamorphoses* and Universal History », dans Denis S. Levene et Damien P. Nelis (dir.), *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, p. 163-189, en particulier p. 164 et 181-189.

18 Voir Steven Green, *Ovid, Fasti I, op. cit.*, p. 230-231 et p. 234-246.

monts est promis, un jour, (l'empire sur) le monde entier. Qui croirait qu'un tel poids de destin s'attache à ce lieu ?

On remarque la formule *quis credat* et le génitif partitif *tantum fati*, déjà commentés dans la séquence des *Lupercalia*. L'humble site laisse pressentir, en creux, le déploiement de la capitale d'empire. C'est un lieu ouvert, comme l'indique l'opposition *montibus his / totus orbis*.

*Tempus erit cum uos orbemque tuebitur idem  
et fient ipso sacra colente deo  
et penes Augustos patriae tutela manebit:  
hanc fas imperii frena tenere domum.* (*Fastes*, I, 529-532)

Le temps viendra où vous et le monde, vous aurez le même protecteur, où les rites seront accomplis par un dieu célébrant lui-même le culte, et où la protection de la patrie restera dans la famille d'Auguste : les dieux permettent que cette maison tienne les rênes de l'empire.

L'expression *fas est* permet à Carmenta de révéler la volonté des dieux, qui échappe au temps car elle est toujours vraie, dans le passé, le présent, et le futur. L'accroissement de Rome est présenté comme étroitement lié à la famille impériale, *penes Augustos*. Le motif du lieu dont nul n'aurait pu croire (*quis credat*) qu'il endosserait un tel poids de destin (*tantum fati*) est récurrent dans les *Fastes*. L'épisode d'Évandre réapparaît de façon condensée en *Fastes* 5, 91-96, et on y retrouve l'opposition *urbs/orbis* analysée par Mario Labate<sup>19</sup>.

*Exul ab Arcadia Latios Euander in agros  
uenerat, impositos attuleratque deos.  
Hic, ubi nunc Roma est orbis caput, arbor et herbae  
et pauca pecudes et casa rara fuit.  
Quo postquam uentum est, « Consistite! » praescia mater  
« nam locus imperii rus erit istud » ait.*

Exilé d'Arcadie, Evandre était arrivé dans les champs du Latium et y avait apporté ses dieux, embarqués avec lui. Là où est maintenant Rome, capitale du monde, il n'y avait que des arbres, des herbes, un maigre bétail et de rares cabanes. Une fois qu'on fut arrivé là, sa mère prophétesse dit : « Arrêtez-vous, car cette simple campagne sera l'emplacement d'un empire ».

19 Mario Labate, *Passato remoto*, op. cit., p. 159, n. 4.

Le récit de la venue de Cybèle fait aussi intervenir le motif du lieu choisi par les dieux<sup>20</sup> :

*Mira canam : longo tremuit cum murmure tellus  
et sic est adytis diua locuta suis :  
« Ipsa peti uolui ; ne sit mora ; mitte uolentem ;  
dignus Roma locus quo deus omnis eat. » (Fastes, 4, 267-270)*

Je vais chanter un prodige : la terre a tremblé avec un long fracas, et la déesse a parlé ainsi, du fond de son sanctuaire : « C'est moi qui ai voulu qu'on vienne me chercher. Pas de délai, laisse partir celle qui le veut. Rome est un lieu digne d'accueillir tous les dieux. »

170

L'enracinement dans un lieu choisi par les dieux permet à chaque fois de mettre en scène, de façon spectaculaire, la collision des temps. Le présent « hors temps » du mythe se révèle alors capable d'intégrer le passé et le futur. Les *Fastes* ont ainsi une dimension résolument fondatrice. Il s'agit de reconstruire le monde, par une poésie installée aux confins de l'espace et du temps.

#### Une poésie du pivot (*cardo*)

Les dieux invoqués aux calendes de janvier et de juin, donc au premier et au dernier livre des *Fastes*, Janus et Carna, sont des divinités des gonds, et ce n'est pas un hasard.

*Me penes est unum uasti custodia mundi  
et ius uertendi cardinis omne meum est. (Fastes, I, 119-120)*

C'est à moi seul que revient la surveillance du vaste monde, et le droit de faire tourner les gonds n'appartient qu'à moi.

*Prima dies tibi, Carna, datur. Dea cardinis haec est :  
numine clausa aperit, claudit aperta suo. (Fastes, 6, 101-102)*

C'est à toi que revient le premier jour, Carna. C'est la déesse des gonds : par son pouvoir divin, elle ouvre ce qui est fermé, et ferme ce qui est ouvert.

On mesure la dimension méta-poétique de ce couple de dieux qui se font écho au premier et au dernier livre de l'œuvre (inachevée), qu'ils permettent d'ouvrir

20 Elaine Fantham (éd.), *Ovid, Fasti, Book IV*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 148-149.

et de refermer, car le rouleau du livre est cyclique, comme l'année. Ovide associe d'ailleurs Janus et Carna dans un mythe érotique<sup>21</sup>.

Mario Labate a montré que Janus est un dieu portier à la fois humble, comme l'esclave auquel se heurte l'amant élégiaque dans le *paraclausityron*, et majestueux<sup>22</sup> : il a le pouvoir de guerre et de paix, s'impose à Jupiter maître des dieux, fait passer le monde du chaos au cosmos. Ses deux visages orientés en sens opposés révèlent la poétique des *Fastes*, fondée sur des tensions irréductibles entre humilité et majesté, guerre et paix, chaos et cosmos, passé et futur<sup>23</sup>. Toutefois, ces dissonances n'entravent pas la dimension fondatrice de la poétique mise en œuvre : on décèle dans les *Fastes* une réflexion sur la notion de pivot qui explore les liens entre *cosmos* et *imperium*, analysés par Philip Hardie<sup>24</sup> dans l'*Énéide*.

La fondation d'une cité capitale d'empire est un motif récurrent dans le déploiement d'une nouvelle forme d'élégie. De même qu'Énée admire, dans les murailles de Carthage surgissant du sol, l'épopée virgilienne en train de naître, de même, Janus et Carmenta proposent, à l'orée des *Fastes*, une fois parvenus au lieu « ouvert sur le monde » (aux confins de l'espace), de reconstruire Rome aux confins du temps, en conjuguant l'hypotypose du récit étiologique à la prophétie de la grandeur impériale, le passé et le futur, dans un présent « éternel » capable de contenir toutes les époques, comme l'*urbs* accueille en son sein toutes les richesses de l'*orbis*<sup>25</sup>.

De même, dans le récit de la naissance de *Maiestas* au livre 5, Ovide, qui rivalise avec la *Théogonie* d'Hésiode, met en scène la collision des temps : après avoir évoqué au parfait, temps du récit étiologique, la succession des dirigeants romains qui ont honoré *Maiestas*, chacun à son époque, *tempore quisque suo*, la séquence se termine au présent éternel des rites, qui seront toujours réactualisés, tout au long de l'empire. Le temps semble alors figé.

21 Voir Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince*, *op. cit.*, p. 239-240 et Emma Gee, *Ovid, Aratus, and Augustus. Astronomy in Ovid's Fasti*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, p. 118-119.

22 Voir Mario Labate, *Passato remoto*, *op. cit.*, p. 199. Sur Janus dans les *Fastes* d'Ovide, voir aussi Philip Hardie, « The Janus Episode in Ovid's *Fasti* », *Materiali et Discussioni*, 26, 1991, p. 47-64.

23 Sur ces tensions irréductibles qui sont au cœur de la poétique des *Fastes*, voir Stephen Hinds, « Arma in Ovid's *Fasti*, Part II : Genre, Romulean and Augustan Ideology », *Arethusa*, 25, 1992, p. 113-153, en particulier p. 124-129, Fabio Stok, « L'ambiguo Romolo dei *Fasti* », dans Giorgio Brugnoli et Fabio Stok (dir.), *Ovidius παρωδήσας*, Pisa, ETS Editrice, 1992, p. 75-110, en particulier p. 91-93, et Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince*, *op. cit.*, p. 80-86.

24 Philip Hardie, *Virgil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986, en particulier p. 364-365 (à propos du bouclier d'Énée).

25 Voir Catharine Edwards et Greg Woolf (dir.), « Cosmopolis: Rome as World City », dans Catharine Edwards et Greg Woolf (dir.), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 2003, p. 1-20, en particulier p. 13-20.

*Venit et in terras : coluerunt Romulus illam  
 et Numa ; mox alii, tempore quisque suo.  
 Illa patres in honore pio matresque tuetur,  
 illa comes pueris uirginibusque uenit ;  
 illa datos fasces commendat eburque curule,  
 illa coronatis alta triumphat equis. (Fastes, 5, 47-52)*

Elle est même venue sur terre : Romulus et Numa l'ont honorée, et d'autres bientôt, chacun à son époque. C'est elle qui protège les pères et les mères par de pieux hommages, c'est elle qui vient pour accompagner jeunes garçons et jeunes filles. C'est elle qui fait la valeur des faisceaux et de la chaise curule, c'est elle qui triomphe fièrement sur un char aux chevaux couronnés.

172 La description de la naissance de *Maiestas*, fille d'*Honor* et de *Reuerentia*, fait intervenir la notion de pivot : *Maiestas* devient le *cardo* autour duquel le cosmos s'organise.

*Nec mora, consedit medio sublimis Olympo  
 aurea, purpureo conspicienda sinu.  
 Consedere simul Pudor et Metus. Omne uideres  
 numen ad hanc cultus composuisse suos. (Fastes, 5, 27-30)*

Sans retard, elle siège, sublime, au milieu de l'Olympe, toute dorée, et remarquable par son vêtement de pourpre. Siègent à ses côtés Pudeur et Crainte. On pourrait voir que tous les dieux ont réglé sur elle leur conduite.

Véritable point d'ancrage d'un système polythéiste enfin hiérarchisé grâce à elle, *Maiestas* est le centre de la construction, le *cardo* de l'ordre divin et de la société romaine. Comme l'écrit Gilles Sauron<sup>26</sup>, « *Maiestas* impose aux dieux l'idée de hiérarchie. [...] Sur terre, elle inspire tous les rapports de subordination, aussi bien entre les personnes privées qu'entre les gouvernants et les gouvernés. » Dans ce récit étimologique, les dimensions religieuse et politique s'accompagnent donc d'une réflexion esthétique et poétique<sup>27</sup> : « Sans violence, elle garantit à Jupiter son sceptre redoutable » (*Praestat sine ui scepra tremenda Ioui, Fastes, 5, 27-30*) ; Ovide forgerait ainsi « une vision de l'esthétique mise en œuvre par le

26 Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard, 2000, p. 212.

27 *Ibid.*, p. 112 : « Ovide a écrit un hymne parodique à Majesté (car) pour Ovide, la *maiestas* permet de substituer à la force, qui est capable de vaincre, l'idéologie, qui est apte à convaincre. »

pouvoir augustéen », que, selon Gilles Sauron, « il contestait avec ses moyens de poète »<sup>28</sup>.

Il peut être intéressant de considérer ce récit hésiodique non pas seulement comme une lecture ironique de la majesté impériale, même si l'on sait les abus auxquels conduira le souci des princes de la défendre<sup>29</sup>, mais aussi comme un témoignage précieux sur le fonctionnement du système polythéiste romain. On entre ici, en somme, dans l'atelier de fabrique du mythe<sup>30</sup>, et malgré la *leuitas* du ton et l'humour du texte, les rapports entre les dieux (ici, entre les parents et les parèdres de la nouvelle déesse) révèlent tous les rouages de la « théologie de l'action ». Je reprends ici une formule de John Scheid<sup>31</sup>, qui analyse la vision polythéiste du pouvoir divin, appréhendé d'abord de manière générale comme un principe bienfaisant, puis dans une sphère d'action spécialisée, et enfin d'après un résultat tangible. L'idée – un peu paradoxale – est de reconnaître aux *Fastes* une dimension fondatrice, même si le poète n'est pas dupe de la construction, par le prince, de son propre mythe, et s'il en dénonce les artifices et les tensions<sup>32</sup>.

#### Une poésie de fondation

Ovide écrit à la fois *hic et nunc*, donnant une impression de naturel, et pour l'universalité et l'éternité (de Rome, et de son œuvre). Les *Fastes* se déroulent certes dans le temps linéaire de la chronologie, mais ils font place à l'éternité de la paix impériale, donnant alors l'impression de « sortir » du temps. On peut analyser la construction de cette rencontre entre un temps linéaire, fugace, éphémère, et un temps cyclique, suspendu, éternel à la fin du livre 1, avec l'évocation de l'*ara Pacis*<sup>33</sup>.

*Frondebis Actiacis comptos redimita capillos,  
Pax, ades et toto mitis in orbe mane! [...]*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Voir Richard A. Bauman, *Impietas in principem. A study of treason against the Roman emperor with special reference to the first century A. D.*, München, C. H. Beck, 1974, en particulier p. 1-24.

<sup>30</sup> Sur ce point, voir Maud Pfaff-Reydellet, « Naissance de *Maiestas* dans les *Fastes* d'Ovide », *Revue des études latines*, 81, 2003, p. 157-171, en particulier p. 163-168.

<sup>31</sup> John Scheid, « Hiérarchie et structure dans le polythéisme romain : façons romaines de penser l'action », *Archiv für Religionsgeschichte*, 1, 1999, p. 184-203, repris dans *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Paris, Aubier, 2005, p. 58-83.

<sup>32</sup> Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée*, *op. cit.* ; Alessandro Barchiesi, *The Poet and the Prince*, *op. cit.* ; Mario Labate et Gianpiero Rosati (dir.), *La Costruzione del mito augusteo*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013.

<sup>33</sup> Stephen Green, *Ovid, Fasti I*, *op. cit.*, p. 321-328. Voir aussi Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* [1987], München, C. H. Beck, 1997, p. 124-140 et p. 161-167, et Jas Elsner « Cult and sculpture: sacrifice in the Ara Pacis Augustae », *Journal of Roman Studies*, 81, 1991, p. 50-61.

*Horreat Aeneadas et primus et ultimus orbis :  
 siqua parum Romam terra timebit, amet!  
 Tura, sacerdotes, pacalibus addite flammis  
 albaque perfusa uictima fronte cadat.  
 Vitque domus quae praestat eam cum pace perennet  
 ad pia propensos uota rogate deos!  
 Sed iam prima mei pars est exacta laboris  
 cumque sua finem mense libellus habet. (Fastes, I, 711-712 et 717-724)*

Tes beaux cheveux couronnés des feuillages d'Actium, Paix, viens, et préserve ta douceur sur le monde entier! [...] Que le monde le plus proche et le plus lointain redoute les descendants d'Enée: si quelque terre ne craint pas assez Rome, qu'elle l'aime! Prêtres, ajoutez de l'encens sur les flammes de la Paix, et que tombe la blanche victime, le front aspergé de vin. Que la maison qui procure la paix soit pérenne comme elle. Demandez-le aux dieux, qui exaucent les vœux pieux! Mais voici que la première partie de mon labeur est achevée, et le livre prend fin avec le mois auquel il est consacré.

On voit ici comment « l'instant suspendu » de la paix impériale est construit pour se figer et devenir éternel. Cette construction se fonde sur la performance rituelle. *Pax, ades et... mane* est une invocation qui se présente comme une épiphanie, avec la description de la couronne de lauriers d'Actium. La célébration d'un rituel à Rome, sur l'Autel de la Paix (*tura, sacerdotes, addite*, v. 719, *albaque uictima cadat*, v. 720) prend des dimensions universelles (comme dans la cérémonie d'inauguration des consuls, au début du mois de janvier): *toto in orbe*, v. 712, *et primus et ultimus orbis*, v. 717, *si qua terra*, v. 718.

La description des rites accomplis sur l'autel débouche sur l'évocation de la *domus Augusta*, et la stratégie ovidienne permet de comprendre qu'il ne s'agit pas d'un simple panégyrique, d'un éloge convenu, comme une parenthèse obligée, mais plutôt d'une construction mythologique, dans le cadre d'une « théologie de l'action ».

Dans le système polythéiste des Romains, chaque dieu se manifeste aux hommes par son pouvoir bienfaisant, qui se spécialise dans une sphère d'action, et apporte des bienfaits concrets, résultats tangibles de ce pouvoir « actualisé<sup>34</sup> ». *Pax* et *Concordia*, réapparues à Rome à l'issue des guerres civiles, sont pensées comme des « vertus impériales », bienfaits inespérés qui révèlent que le prince

34 John Scheid, *Quand faire, c'est croire*, op. cit., en particulier p. 78-83. À propos des analyses d'Hermann Usener et Georg Wissowa, voir aussi Maud Pfaff-Reydellet, « Les vertus impériales et leur rôle dans la divinisation du prince selon Wissowa », *Archiv für Religionsgeschichte*, 5, 2003, p. 80-99, en particulier p. 90-97.

est soutenu par les dieux, et justifient ses prétentions à un statut divin après sa mort. Les *Fastes* d'Ovide mettent en lumière cette théologie de l'action au v. 721 : pour que la paix impériale dure, il faut que la maison qui la procure (*domus quae praestat eam*) dure elle aussi. Le bienfait perceptible (*Pax, ades*) est donc perçu comme le résultat tangible d'une action divine révélant un pouvoir surhumain.

Or Pax était déjà apparue, en lien avec Germanicus, au livre 1, dans le discours de Janus.

*Dixit et attollens oculos diuersa uidentes  
aspexit toto quidquid in orbe fuit:  
pax erat et, uestri, Germanice, causa triumphi,  
tradiderat famulas iam tibi Rhenus aquas.  
Iane, fac aeternos pacem pacisque ministros  
neue suum praesta deserat auctor opus!* (*Fastes*, 1, 283-288)

Il avait fini et, levant ses yeux qui voient en des directions opposées, il regarda tout ce qu'il y avait dans le monde entier : c'était la paix, et le Rhin, origine de votre triomphe, Germanicus, t'avait déjà livré ses eaux soumises. Janus, rends éternels la paix et les artisans de paix, et fais que jamais son auteur n'abandonne son œuvre!

Germanicus est donc un artisan et un garant de paix (*ministros, auctor*) et son *opus* témoigne de la dimension concrète des « vertus impériales » pour les Romains soucieux d'oublier les guerres civiles<sup>35</sup>. La paix apparaît dans une épiphanie spectaculaire, qui s'étend, sous les yeux du lecteur, de Rome au monde entier : *aspexit toto quidquid in orbe fuit : pax erat...*

De même, Concordia est mise en scène dans une sorte d'épiphanie, au livre 6 des *Fastes*, et la façon dont Ovide la présente est révélatrice de la « théologie de l'action » :

*Venit Apollinea longas Concordia lauro  
nexa comas, placidi numen opusque ducis.* (*Fastes*, 6, 91-92)

Survient la Concorde, ses longs cheveux ceints du laurier d'Apollon, elle qui est l'inspiration divine et l'œuvre du prince de la paix.

35 John Scheid, *Quand faire, c'est croire*, op. cit., p. 81-88.

Denis Feeney souligne la densité de cette formule brève, *numen opusque ducis*<sup>36</sup> : œuvre du prince, la Concorde révèle que le pouvoir bienfaisant de ce dernier justifiera, après sa mort, son accès au statut divin. Ainsi, la pérennité de la maison impériale est la condition *sine qua non* de la pérennité de Pax et Concordia sur le site de Rome, donc dans le monde entier, dès lors que la cité est devenue capitale d'empire. Suite à la relégation d'Ovide à Tomes en 8 ap. J.-C., les *Fastes* ont été remaniés, en tout cas dans les deux premiers livres : le prince cité n'est pas toujours Auguste, il est devenu un acteur interchangeable au sein d'une lignée choisie par les dieux. C'est une évolution essentielle, et qui semble propre à Ovide, dans la construction du mythe augustéen<sup>37</sup>.

Ovide est le premier poète qui rapproche ainsi l'*urbs* et l'*orbis*, et qui met en scène la *domus Augusta*<sup>38</sup>. Les *Fastes* proposent donc, dans tous les moments suspendus où s'opère la collision des temps, une poésie de fondation. D'ailleurs, Junon apparaît elle-même, au début du dernier livre, pour octroyer au poète le titre de *Romani conditor anni*<sup>39</sup>. La divinité vengeresse de l'*Énéide* devient ainsi l'*auctor* d'une poétique étiologique élégiaque, susceptible de défier Virgile sur son propre terrain<sup>40</sup>.

*Horrueram tacitoque animum pallore fatebar.  
Tum dea quos fecit sustulit ipsa metus.  
Namque ait: O uates, Romani conditor anni,  
ause per exiguos magna referre modos,  
ius tibi fecisti numen caeleste uidendi,  
cum placuit numeris condere festa tuis. (Fastes, 6, 19-24)*

J'avais éprouvé de l'effroi et j'avouais mon trouble par une pâleur muette. Alors la déesse dissipa elle-même la peur qu'elle avait causée, car elle me dit : « Poète

36 Denis Feeney, *Literature and Religion, op. cit.*, p. 87-88 : « Elle est une force divine qui inspire Auguste de l'extérieur, elle est une force divine qui émane d'Auguste. Elle est l'œuvre d'Auguste parce qu'il a refondé son culte divin, elle est l'œuvre d'Auguste parce qu'en tant que leader politique, il endosse et incarne la fonction de la concorde harmonieuse. » (Cf. *Maiestas, Fastes*, 5, 46.)

37 Voir Mario Labate et Gianpiero Rosati (dir.), *La Costruzione del mito augusteo, op. cit.*, p. 3, n. 6, et p. 12-13.

38 On peut citer à titre de comparaison l'analyse de la *Consolation à Livie* proposée par Isabelle Cogitore, « Du prince à la dynastie : la *Consolation à Livie* », dans Isabelle Cogitore et Francis Goyet (dir.), *Devenir roi. Essais sur la littérature adressée au Prince*, Grenoble, ELLUG, 2001, p. 21-34, ici p. 32.

39 Voir John F. Miller, *Ovid's Elegiac Festivals. Studies in the Fasti*, Frankfurt/Bern, Peter Lang, 1991, p. 41-42.

40 Voir Maud Pfaff-Reydellet, « Défier l'épopée sur son propre terrain. L'élégie étiologique dans les *Fastes* d'Ovide », dans Laure Chappuis Sandoz (dir.), *Au-delà de l'élégie d'amour. Métamorphoses et renouvellements d'un genre latin dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 121-143, en particulier p. 124-130.

inspiré, fondateur de l'année romaine, toi qui as osé traiter de grands sujets sur des rythmes étroits, tu t'es forgé le droit de voir une divinité céleste, quand tu as décidé de fonder les fêtes en tes vers. »

## ÉCRIRE LA FIN DE L'HISTOIRE ?

L'expérience de la collision des temps n'est pas une invention d'Ovide, comme en témoigne un célèbre passage des *Géorgiques*, situé à la fin du premier livre, après l'évocation des prodiges survenus à la mort de César.

*Scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis  
agricola, incuruo terram molitus aratro,  
exesa inueniet scabra robigine pila  
aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis  
grandiaque effosis mirabitur ossa sepulcris.* (Virgile, *Géorg.*, I, 493-497)

Certes un temps viendra où, en ces contrées, après avoir retourné la terre de sa charrue recourbée, le paysan découvrira des javelots rongés par la rouille dévorante, où il heurtera, de sa houe pesante, des casques vides et s'étonnera, admirant la grandeur des os issus des tombeaux découverts.

Dans cette prophétie, Virgile annonce la fin des guerres civiles et le retour à la paix. Comme l'explique Damien Nelis, le lecteur des *Géorgiques* est profondément installé dans le temps historique contemporain, vu comme un processus en plein déroulement<sup>41</sup>. Le poème n'est donc pas un tract politique exprimant un message unique, il analyse des discours romains développés à son époque sur les questions d'origine et d'identité. Les *Géorgiques* proposent donc à la fois un désespoir d'avant Actium et un espoir d'après Actium, car la Rome de Virgile fait l'expérience simultanée de la perte et de l'espoir de renouveau.

La posture du lecteur des *Fastes* semble comparable à celle du laboureur virgilien, car il s'agit d'exhumer les rites sacrés (*Fastes*, I, 7 : *sacra recognoscas annalibus eruta priscis*, « tu reconnaîtras des rites exhumés des antiques annales »), d'en découvrir les récits étiologiques, et de constater l'écart entre le temps des origines et celui de l'empire. Même s'il est résolument inscrit, de manière programmatique, dans la paix impériale (*Fastes*, 2, 9 : *Haec mea militia est : ferimus quae possumus arma*, « voilà mon service militaire : nous portons les

41 Damien Nelis, « Past, present and future in Virgil's *Georgics* », dans Joseph Farrell et Damien Nelis (dir.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2013, p. 244-262, en particulier p. 262.

armes que nous pouvons »), le poème des *Fastes* rappelle souvent le souvenir des guerres civiles, et le basculement qui a conduit à un ordre nouveau. L'évocation de la collision des temps, qu'on a analysée précédemment, est alors très proche de la construction virgilienne des *Géorgiques*. En ce sens, l'écriture poétique ovidienne ne constitue pas nécessairement un hapax<sup>42</sup>.

Toutefois, Ovide est bien le seul, parmi les poètes qualifiés d'augustéens, à avoir vécu « la fin de l'histoire » et la suite, avec la mort d'Auguste et l'avènement de Tibère. Son œuvre témoigne donc de la fugacité du moment fondateur. Après Auguste vient la *domus Augusta*. Ovide est le poète de la dynastie impériale, du temps « suspendu » qui recommence à passer, et de la transmission. Le lecteur des *Fastes* peut ainsi analyser les rouages de la construction d'Auguste, mais aussi la façon dont cette construction mythologique passe en d'autres mains, et subsiste après lui. C'est un gage de réussite et de pérennité pour le mythe augustéen<sup>43</sup>.

178

Au sein d'une esthétique du transitoire et de l'éphémère, Ovide ménage des instants suspendus, dans lesquels la fugacité s'ouvre à l'éternité. Au cœur de l'atelier de fabrique du mythe, sa poésie propose une construction ancrée dans la « théologie de l'action » des Romains : plurielle, ouverte, multiple, elle a pourtant une dimension constructive, qui permet à Ovide d'explorer les confins du temps, pour refonder une Rome en train de devenir capitale d'empire. Tout en décelant les failles des constructions impériales, le poète élabore sa propre représentation de Rome et du monde.

---

42 Sur ce rapprochement, dans la quête des étimologies, entre les *Géorgiques* de Virgile et les *Fastes* d'Ovide, voir Mario Labate, « Tempo delle origini e tempo della storia in Ovidio », dans Jürgen Paul Schwindt (dir.), *La Représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005, p. 177-201, en particulier p. 178.

43 Mario Labate et Gianpiero Rosati (dir.), *La Costruzione del mito augusteo*, *op. cit.*, p. 8-10 et p. 12-13.

TROISIÈME PARTIE

**Le pouvoir divin :  
entre instabilité et institution**



## L'INSTABILITÉ DES DIEUX DANS LE LIVRE 3 DES *FASTES*

*Stephen J. Heyworth*

Les dieux sont des entités instables. Leur représentation et leur culte varient de temps en temps et de place en place et, comme nous le savons d'après la citation célèbre de Varron rapportée par Augustin, les Romains estimaient qu'il existait plusieurs façons de considérer la divinité : civile, mythique, et philosophique<sup>1</sup>. Même chez un seul auteur ou dans une seule œuvre, une divinité individuelle peut être abordée de ces trois façons, et adopter la variété confuse de ces différents aspects. Un bon exemple est celui d'Anna Perenna dans le livre 3 des *Fastes* d'Ovide, comme nous allons le voir. Et les *Fastes* dans l'ensemble combinent les trois théologies de Varron : le poème s'organise selon le calendrier des cultes de l'État, les dates de fondation des temples, et les autres occasions qu'on a retrouvées inscrites dans les *Fastes* semi-officiels ; en décrivant le rituel et en en donnant les *aitia* (les origines), il renforce le sens mythique de la divinité par les récits, longs et courts, qui racontent des histoires anciennes concernant des dieux, ou des dieux ou des hommes, et développe aussi de nouvelles histoires ; le composant mythique est augmenté par la présence de l'astronomie, qui ne concerne pas du tout le culte romain mais qui permet au poète d'inclure des catastérismes, parfois narrés en détail. Le livre 3 contient quelques exemples mythiques que même Varron trouvait honteux, selon Augustin : la naissance de Minerve de la tête de son père (841-842), et celle

181

OVIDE, LE TRANSITOIRE ET L'ÉPHÉMÈRE • SUP • 2019

1 Augustin, *La Cité de Dieu*, 6, 5 : *Deinde illud quale est, quod tria genera theologiae dicit esse, id est rationis quae de diis explicatur, eorumque unum mythicon appellari, alterum physicon, tertium civile* ?, « Ensuite, que veut dire le fait que Varron admette trois genres de théologie, c'est-à-dire la science consacrée aux dieux, en appelant l'une "mythique", l'autre "physique", la troisième "civile" ? » (éd. dirigée par Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000). Voir par exemple Godo Lieberg, « Die Theologia tripartita in Forschung and Bezeugung », dans Hildegard Temporini (dir.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, New York, de Gruyter, t. 1/4, 1973, p. 63-115. Le concept est au cœur de l'ouvrage de Denis Feeney, *Literature and religion at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, qui discute les *Fastes* d'Ovide aux p. 123-133. Pour une application détaillée du *dictum*, au livre 4, voir Carin M. C. Green, « Varro's three theologies and their influence on the Fasti », dans Géraldine Herbert-Brown (dir.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 71-99.

de Bacchus de la cuisse de Jupiter (717-718)<sup>2</sup>. Les étologies contribuent aussi à la théologie philosophique, en donnant des explications sur les origines du monde basées sur les causes naturelles plutôt que sur les causes mythiques. Carin M. C. Green désigne, avec à-propos, le début du livre 4 comme une illustration de cette variété. Cela explique la célébration officielle de Vénus au deuxième mois de l'année avec l'insertion d'éléments appartenant au mythe de la *gens Iulia* (19-62, 117-124), et d'autres sur les bienfaits naturels procurés par cette déesse garante de la vie et inspiratrice de la civilisation (91-116).

## ANNA PERENNA

182

La plupart de nos connaissances sur Anna Perenna provenaient, jusqu'à une découverte archéologique en 2000, d'un passage du livre 3 des *Fastes*. Ovide commence son récit des Ides de Mars par vingt vers qui décrivent la célébration populaire de la déesse sur les rives du Tibre, à l'extrémité nord du Champ de Mars (3, 523-542). Ce passage, comme plusieurs autres dans le poème<sup>3</sup>, souligne la dimension légère et divertissante de la religion romaine, en faisant porter l'accent sur la fête avinée, y compris le chant, la danse et le sexe. En 3, 543-544, le poète promet de discuter ouvertement de toutes les identités possibles de la déesse : comme avec la personnalité programmatique de Janus (1, 89-90), il n'existe aucun équivalent grec évident, ce qui laisse beaucoup de place à l'incertitude<sup>4</sup>. Contrairement à Janus, Anna ne parlera pas pour elle-même. D'abord, dans un long passage (3, 545-656), Ovide raconte les aventures d'Anna, sœur de Didon<sup>5</sup>. Ensuite, les vers 657-660 résument plusieurs autres identités possibles pour la déesse :

- 2 Augustin, *La Cité de Dieu*, 6, 5 : *Primum, inquit, quod dixi, in eo sunt multa contra dignitatem et naturam immortalium ficta. In hoc enim est, ut deus alius ex capite, alius ex femore sit, alius ex guttis sanguinis natus*, « La première contient beaucoup de légendes contraires à la dignité et à la nature des immortels. Dans l'une il y a un dieu né d'une tête, dans une autre, né d'une cuisse, dans une troisième, né de gouttes de sang. » (Éd. cit.)
- 3 Cf. *Fastes*, 4, 139-150 ; 4, 353-354 ; 5, 331-354 ; 6, 407-408, et surtout 6, 775-780 (*Fors Fortuna* possède aussi son lieu saint sur les rives du Tibre, loin de la ville).
- 4 Silius Italicus, dans les *Guerres puniques*, 8, 44-45, décrit une Anna apparaissant à Hannibal pour l'encourager avant la bataille de Cannes, et introduit ainsi son récit : [...] *ambagibus aevi / Obtegitur densa caligine mersa uetustas*, « perdue dans les replis du temps et voilée dans leurs épaisses ténèbres ».
- 5 Voir par exemple, Siegmund Döpp, *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, München, UNI-Druck, 1969, p. 56-76 ; Danielle Porte, *L'Étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 144-148 ; Giorgio Brugnoli, « Anna Perenna », dans Italo Gallo et Luciano Nicastrì (dir.), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p. 147-68 ; Maud Pfaff-Reydellet, « Anna Perenna et Jules César dans les *Fastes* d'Ovide : la mise en scène de l'apothéose », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité*, 114, 2002, p. 937-967 ; Gilles Tronchet, « Trajectoire épique en an(n) amorphose (Ovide, *Fastes* 3.545-656) », *Dictynna*, 11, 2014 ; Angeline Chiu, *Ovid's Women of*

*Sunt quibus haec Luna est, quia mensibus impleat annum ;  
 Pars Themis, Inachiam pars putat esse bouem.  
 Inuenies qui te nymphen Azanida dicant  
 Teque Ioui primos, Anna, dedisse cibos.*

Il y en a pour qui Anna est la Lune, parce que celle-ci accomplit l'année avec les mois ; d'autres pensent qu'elle est Thémis ; d'autres encore, la vache, fille d'Inachus. Tu en trouveras, Anna, qui prétendent que tu es une nymphe azanide et que tu as donné à Jupiter sa première nourriture<sup>6</sup>.

Certains la prennent pour la lune ; d'autres pour Thémis ou Io, ou une nymphe arcadienne qui avait pris soin du petit Jupiter. Après cette liste de divinités cosmiques ou primitives, la dernière possibilité, Anna de Bovillae, est quant à elle une personnalité historique de la République romaine : pendant la sécession de la plèbe (661-674), cette Anna fournissait à la foule affamée leur *liba* quotidienne, et elle fut honorée par une statue pérenne après le retour du peuple en ville. Le mélange des vers 657-660 met au défi le lecteur de rechercher les connexions, et celles-ci peuvent en effet être découvertes, comme nous allons le voir. Néanmoins, commencer avec la lune, toujours changeante, symbolise de manière frappante l'inconstance d'Anna. L'association significative de la déesse avec le calendrier a été mise en valeur par sa mention dans la partie programmatique du livre : Ovide parle de sa fête pour justifier la croyance que Mars était à l'origine le premier mois de l'année (3, 145-146).

*Nec mihi parua fides annos hinc isse priores  
 Anna quod hoc coepta est mense Perenna coli.*

Et je ne tiens pas pour une mince preuve que l'année ait débuté autrefois en mars le fait que le culte d'Anna Perenna a commencé en ce mois.

Dans le calendrier lunaire originel, les Ides de Mars correspondaient à la toute première pleine lune de l'année, le début d'un nouveau cycle dans le mouvement continu du temps. Tout rituel qui se déroule ce jour-là s'inscrit de manière signifiante, pour ceux qui y participent, dans le calendrier. Cet événement est lié à la lune, et par conséquent aux mois, et le nom de la déesse est donc lié à l'année. La présence de *perenna* dans son nom et sa réalité divine confirment qu'elle n'est pas la déesse d'une année spécifique, mais du temps continu. Il est

*the Year: Narratives of Roman Identity in the Fasti*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016, p. 72-86.

6 Toutes les traductions des *Fastes* proposées dans ce chapitre sont, sauf mention contraire, celles de Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1992.

parfaitement approprié, alors, que le peuple célèbre sa fête en exprimant des souhaits de longue vie, « autant d'années que de verres de vin bus » :

*Sole tamen uinoque calent annosque precantur  
Quot sumant cyathos, ad numerumque bibunt.  
Inuenies illic qui Nestoris ebibat annos,  
Quae sit per calices facta Sibylla suos.*

Cependant soleil et vin les échauffent ; ils se souhaitent autant d'années qu'ils vident de coupes et les comptent en buvant. Tu trouveras là des hommes capables de siffler les années de Nestor, des femmes qui, par le nombre de coupes, seront devenues Sibylles.

184

Le long récit qui raconte la vie d'Anna après la mort de sa sœur Didon la montre dans une série extraordinaire de vicissitudes, analogues à celles vécues par Énée et ses Troyens. Chassée de sa nouvelle patrie, Carthage, par l'intrusion d'Iarbas, elle trouve refuge auprès de Battus à Malte ; mais son frère vindicatif, Pygmalion, menace d'attaquer l'île et Anna est obligée de fuir de nouveau, cette fois-ci vers l'Italie. Mais au moment où le navire s'approche du littoral du golfe de Tarente, une tempête brutale les repousse très loin : en 3, 589-598, Anna est comme Énée souhaitant être mort à Troie (*Énéide* 1, 94-101), ou comme Ovide dans un bateau dont le timonier a lâché la barre pour pouvoir prier<sup>7</sup>. Son navire fait naufrage sur le littoral du Latium (très à propos) où elle trouve Énée, marchant pied nu avec Achate. Il la reconnaît, et lui offre ses regrets ainsi que son hospitalité, puis la ramène chez lui. Il la laisse sous la garde de Lavinia, mais la reine nourrit des soupçons sur cette nouvelle venue exotique, surgie du passé de son mari, et elle conspire pour la tuer. Le fantôme de Didon prévient Anna, et lui conseille de fuir ; celle-ci saute de la fenêtre, court à travers les prés, et trouve enfin sa demeure définitive dans l'onde du Numicius. Quand les habitants la cherchent, ils entendent une voix provenant du fleuve :

*Ipsa loqui uisa est « placidi sum nympa Numici :  
Anne perenne latens Anna Perenna uocor. »*

Alors elle parut prendre la parole : « Je suis la nymphe du paisible Numicius ; cachée dans un fleuve au cours pérenne, je m'appelle Anna Perenna. »

7 *Tristes*, 1, 11, 22 : *Exposcit uotis immemor artis opem*, « [Le pilote] implore son secours par ses vœux et oublie sa science. » (trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003) ; rappelé en 593-594 : *[...] nec iam moderator habenis / Vtitur, at uotis is quoque poscit opem*, « le timonier ne tient plus son gouvernail ; lui aussi fait des prières pour appeler à l'aide. »

La noyade d'Anna dans les eaux incessantes du fleuve lui a donné l'immortalité : comme résultant d'une union, *amnis* (« fleuve ») devient *Anna*, et elle devient *perennis* (« pérenne »). Le fleuve pérenne représente la nature perpétuelle du temps, et par conséquent de la déesse de l'année. Ovide fait le lien explicitement entre ces deux idées dans les *Métamorphoses* (15, 179-181) :

*Ipsa quoque assiduo labuntur tempora motu,  
Non secus ac flumen; neque enim consistere flumen  
Nec leuis hora potest [...].*

Le temps lui-même s'écoule d'un mouvement continu, ni plus ni moins qu'un fleuve; car un fleuve ne peut s'arrêter, l'heure rapide pas davantage<sup>8</sup>.

Il le rappelle implicitement dans les *Fastes* en 6, 771-780, où l'expression *tempora labuntur* (« le temps passe ») introduit le festival de *Fors Fortuna*, qui a lieu sur les rives du Tibre<sup>9</sup>.

L'explication de l'identité d'Anna s'achève par une étymologie (3, 655-656) :

*Protinus erratis laeti uescuntur in agris  
Et celebrant largo remque diemque mero.*

Aussitôt on se met joyeusement à festoyer dans cette campagne qu'on vient de parcourir en tous sens et on célèbre l'événement du jour, avec force rasades de vin<sup>10</sup>.

L'enchaînement rapide des événements dissimule les lacunes dans la logique narrative : pourquoi les hommes partis à la recherche d'Anna sont-ils heureux ? Pourquoi ont-ils apporté du vin ? Ils semblent, en l'espace d'un instant, s'être transformés de figures historiques au bord du Numicius en des adorateurs sur les rives d'un autre fleuve, célébrant le fait que le Latium a une nouvelle divinité, et établissant immédiatement la cérémonie récurrente qui commémore chaque année la déification d'Anna.

Si nous revenons aux vers 657-660, nous voyons que même si les quatre identités énumérées semblent être un groupe incohérent, il existe tout de même des domaines communs entre les différentes Anna. La Lune et Thémis, comme mère des *Horae* (c'est-à-dire les Saisons), aident à mesurer

8 Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1928-1930, 3 vol., t. III.

9 Voir Ulrike Egelhaaf-Gaiser, « Jahresfest am Tiberufer: Anna Perenna und die "Topographie der Zeit" in Ovids *Fasten* », dans Felix Mundt (dir.), *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom*, Berlin, de Gruyter, 2012, p. 197-226 (en particulier p. 216-220).

10 Traduction de R. Schilling, légèrement modifiée.

le temps ; elles distribuent ainsi toutes deux de quoi se nourrir, comme Isis et, explicitement, comme la nymphe arcadienne et Anna de Bovillae<sup>11</sup>. Io, étant la fille d'un fleuve, est analogue aux autres nymphes identifiées comme Anna (653, 659) ; elle est aussi associée au Nil, l'archétype d'un fleuve fécondant et pérenne – sa douloureuse errance s'achève au bord du Nil d'après les *Métamorphoses*, en 1, 728-743. La présence de cornes lie le *corniger Numicius* (« Numicius cornu », v. 647), la Lune, la vache, et la première nourriture donnée à Jupiter, qui était présentée dans la corne cassée de la chèvre d'une nymphe, selon la légende rapportée dans les *Fastes* en 5, 111-128. Un même exemple d'expression rassemblant ainsi plusieurs identités divines se trouve, à l'époque contemporaine, dans le commentaire de James Frazer, ou dans le livre de Jane Harrison au sujet de Thémis.

186

Un dernier rebondissement dans l'instabilité d'Anna vient de la découverte archéologique faite en 2000, où l'on a mis à jour, lors de la construction d'un parking souterrain, une fontaine ancienne portant des dédicaces à Anna Perenna et à des nymphes sacrées, non pas sur le Champ de Mars, mais bien plus au nord, près de la piazza Euclide<sup>12</sup>. Il s'agit apparemment d'un sanctuaire de substitution, portant comme date de construction le 18 juin (*Fasti Filocali*), et fondé au milieu du 1<sup>er</sup> siècle après J.-C.<sup>13</sup>. La déesse continue d'être liée à l'eau fluide, mais on constate dans cette découverte divers éléments qui suggèrent un changement de point de vue depuis l'époque d'Ovide. Même si les *Fastes* mentionnent le chant et la danse, la seule mention de représentations théâtrales officielles est en 3, 535 (*cantant quicquid didicere theatris*, « ils chantent tout ce qu'ils ont appris au théâtre »), tandis que des bases d'autel faites en marbre dans le sanctuaire portent des inscriptions qui célèbrent des victoires. Ovide ne fait pas la moindre allusion à la magie, et c'est pourtant la magie qui domine parmi les récentes découvertes, qui incluent un grand nombre de *defixiones* et de récipients en plomb, avec des figurines à l'intérieur<sup>14</sup>. De plus, quand Martial mentionne le sanctuaire du nord en 4, 64, 16-17, il parle d'une pommeraie et d'un rite qui implique « le sang vierge » :

11 Voir Catulle, 34, 15-20 : *Tu [...] Luna. /Tu cursu, dea, menstruo /Metiens iter annum, /Rustica agricolae bonis /Tecta frugibus explēs*, « C'est toi [...] Lune. C'est toi, déesse, qui, divisant à la mesure de ta course mensuelle la route de l'année, emplis de riches moissons les toits rustiques du laboureur. » (Trad. de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1923.)

12 Marina Piranomonte (dir.), *Il Santuario della musica e il bosco sacro di Anna Perenna*, Milano, Mondadori Electa, 2002.

13 T. Peter Wiseman, « Documentation, visualization, imagination: the case of Anna Perenna's cult site », *Journal of Roman Archaeology*, supplément 61, « *Imaging Ancient Rome* », dir. Lothar Haselberger et John Humphrey, 2006, p. 51-61 ; Stephen J. Heyworth, « Roman Topography and Latin Diction », *Papers of the British School at Rome*, 79, 2011, p. 43-69 (en particulier p. 46-50).

14 Voir Marina Piranomonte (dir.), *Il Santuario della musica e il bosco sacro di Anna Perenna*, op. cit., p. 21-25 et 38-52.

*Et quod uirgineo cruore gaudet  
Annae pomiferum nemus Perennae.*

Et le bois sacré chargé de fruits, d'Anna Perenna,  
Que réjouit un sang virginal<sup>15</sup>.

Peter Wiseman fait, de façon plausible, le lien entre l'expression *uirgineo cruore* (« sang virginal ») et un marbre perdu qui représente une vierge reculant devant un Hermès ithyphallique<sup>16</sup> : Anna n'a pas réclamé de sacrifice humain, comme Wiseman l'a suggéré dans un de ses ouvrages<sup>17</sup>, mais son bosquet est devenu un site de défloration rituelle. Dans ce cas-ci, le changement de lieu associé au passage du temps semble avoir créé des changements dans le culte aussi. Le calendrier julien avait rendu le calendrier lunaire complètement obsolète, et Mars ne fonctionnait plus comme début de l'année. Ainsi, Anna demeure, mais évolue, véritablement *Perenna*.

187

#### MINERVE

Une autre divinité dont l'instabilité est soulignée dans le livre 3 des *Fastes* est Minerve, célébrée le *Quinquatrus* (le cinquième jour après les Ides, c'est-à-dire le 19 mars), et pendant les quatre jours suivants, d'où vient (selon Ovide) le nom de son festival (3, 809-810) :

*Vna dies media est, et fiunt sacra Mineruae,  
Nominaque a iunctis quinque diebus habent.*

Après un jour d'intervalle a lieu la fête en l'honneur de Minerve ; elle tient son nom du groupement de cinq jours [*Quinquatrus*].

Il pousse les filles et les garçons de la même manière à prier la déesse, parce qu'elle est la déesse des arts, des travaux manuels, et de l'apprentissage : il énumère les travaux concernant la laine (817-820), d'autres professions qui impliquent les textiles (821-822), la cordonnerie et la menuiserie (823-826), et les domaines plus intellectuels que sont la médecine (827-828) et l'enseignement (829-830).

15 Martial, *Épigrammes*, éd. et trad. H. J. Izaak, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2012.

16 T. Peter Wiseman, *Unwritten Rome*, Exeter, University of Exeter Press, 2008, p. 18-22 ; de façon similaire dans T. Peter Wiseman, « Documentation, visualization, imagination », art. cit., p. 59-61.

17 T. Peter Wiseman, *Roman Drama and Roman History*, Exeter, University of Exeter Press, 1998, p. 65.

La multiplicité de la déesse est implicite dans l'énumération, et explicite dans le dernier distique :

*Mille dea est operum; certe dea carminis illa est:  
Si mereor, studiis adsit amica meis. (833-834)*

Elle est la déesse de mille arts ; à coup sûr, elle est la déesse de la poésie. Si je le mérite, puisse-t-elle favoriser mon entreprise !

Cette multiplicité est soulignée encore une fois quand Ovide commence à parler de l'étymologie de Minerve Captive, dont le nom est associé à un petit sanctuaire de la déesse sur la colline du Célius dont la date de fondation est le 19 mars (3, 835-848) :

188

*Caelius ex alto qua mons descendit in aequum,  
Hic, ubi non plana est, sed prope plana uia,  
Parua licet uideas Captae delubra Mineruae,  
Quae dea natali coepit habere suo.  
Nominis in dubio causa est. Capitale uocamus  
Ingenium sollers : ingeniosa dea est.  
An quia de capitis fertur sine matre paterni  
Vertice cum clipeo prosiluisse suo?  
An quia perdomitis ad nos captiua Faliscis  
Venit, ut in signo littera prisca docet?  
An quod habet legem capitis quae pendere poenas  
Ex illo iubeat furta reperta loco?  
A quacumque trahis ratione uocabula, Pallas,  
Pro ducibus nostris aegida semper habe.*

À l'endroit où la pente du mont Caelius finit en terrain plat, là où, sans l'être tout à fait, la rue est presque plane, on peut voir le sanctuaire de *Minerua Capta*, dont la déesse s'est assurée la possession le jour de son anniversaire. L'origine de son nom est incertaine. Nous appelons *capitale* un esprit supérieur : la déesse est douée de cet esprit. Serait-ce au contraire parce que, selon la tradition, elle a jailli, sans mère, du chef [*caput*] paternel, avec son bouclier ? Ou parce que, après la prise de Faléries, elle est venue chez nous en captive, comme nous l'apprend l'antique inscription sur sa statue ? Ou parce que la loi du sanctuaire ordonne d'infliger la peine capitale pour tout objet volé trouvé à cet endroit ? Quelle que soit l'origine de ton nom, Pallas, couvre toujours nos princes de ton égide<sup>18</sup> !

18 Traduction de Robert Schilling légèrement modifiée.

Ces vers continuent la célébration hymnique de Minerve : à la place d'une multiplicité de noms, le poète offre une multiplicité d'explications (*causae*)<sup>19</sup>. Bien que quatre raisons soient énumérées, l'expression *a quacumque trahis ratione uocabula* autorise d'autres étymologies pouvant plaire à la déesse, comme l'expression *quocumque nomine* dans Catulle 34, 21-22 suggère davantage de noms. Le vers 839, *nominis in dubio causa est*, exprime explicitement le doute. Même le site du temple n'est pas certain (835-836), ni incliné ni plat mais entre les deux. Les quatre distiques des vers 839-846 traitent explicitement de l'étymologie du surnom de la déesse, *Capta* ; mais déjà en 837-838 la juxtaposition de *natali coepit* a offert une première suggestion, rapprochant le surnom de *coepita* : le petit sanctuaire est une offrande d'anniversaire pour la jeune déesse, désormais initiée. Les deux premières explications officielles honorent Minerve, en faisant dériver *capta* de *caput*, soit que l'adjectif désigne sa propre intelligence « cérébrale » (839-840), soit qu'il renvoie symboliquement à sa soudaine apparition, tout armée, hors de la tête de son père (841-842). La troisième est moins honorable, insinuant qu'elle est venue à Rome après la prise de son ancienne ville, Faléries, peut-être par un droit d'*euocatio* tel que celui que Camille avait utilisé pour faire sortir Junon de Véies<sup>20</sup>. La dernière explication se tourne vers les lois du sanctuaire lui-même, et l'application de la peine « capitale » pour tout vol. Le simple nom de la déesse, *capta*, est alors envisagé d'une part comme lié à la naissance ou au caractère de la déesse, ce que nous pouvons considérer comme le raisonnement théologique d'un poète (841-842) ou d'un philosophe (839-840) la voyant comme un symbole d'intellect, et d'autre part comme lié à l'histoire ou aux lois du culte de la déesse, ce qui concerne clairement les affaires civiques.

#### DIEUX DE LA GUERRE – ET DE LA PAIX ?

Le passage sur Minerve souligne aussi l'antithèse fondamentale qui est au centre de la nature de la déesse, et de la dynamique du livre (3, 811-814).

*Sanguine prima uacat, nec fas concurrere ferro :  
Causa, quod est illa nata Minerua die.  
Altera tresque super strata celebrantur harena :  
Ensibus exsertis bellica laeta dea est.*

19 John Miller, « The *Fasti* and Hellenistic Didactics. Ovid's Variant Aetiologies », *Arethusa*, 25, 1992, p. 11-32 (en particulier p. 24-28).

20 Tite Live, *Ab urbe condita*, 5, 21, 3-22, 7 ; la prise de Faléries est en 5, 26-27.

Le premier jour, il est interdit de verser le sang et il n'est pas permis de croiser le fer ; la raison en est que ce jour est l'anniversaire de Minerve. Le second jour et les trois suivants, on célèbre les jeux sur le sable bien étalé. La déesse guerrière aime les épées dégainées<sup>21</sup>.

Le premier jour de fête est exempt de sang, mais cela contraste immédiatement avec les jeux de gladiateurs qui ont lieu pendant les jours suivants. Il semble approprié de ne pas combattre le jour de l'anniversaire d'une divinité ; mais on décèle tout de même de l'ironie, car Minerve était aussi une « guerrière » (*bellica* en 3, 814), et elle est née, c'est bien connu, de la tête de son père tout armée, comme le poète va nous le rappeler aux vers 841-842. Cette dualité fait penser aux premiers vers du livre (3, 1-8) :

190

*Bellice, depositis clipeo paulisper et hasta,  
Mars, ades et nitidas casside solue comas.  
Forsitan ipse roges quid sit cum Marte poetae?  
A te qui canitur nomina mensis habet.  
Ipse uides manibus peragi fera bella Mineruae:  
Num minus ingenuis artibus illa uacat?  
Pallados exemplo ponendae tempora sume  
Cupidis: inuenies et quod inermis agas.*

Belliqueux Mars, dépose un moment ton bouclier et ta lance ; sois-moi propice et libère ta chevelure resplendissante de ton casque. Peut-être te demandes-tu ce qu'un poète peut avoir de commun avec Mars. C'est que le mois que je chante tient son nom de toi. Toi-même, tu vois que Minerve prête la main à des guerres impitoyables : en est-elle moins disponible pour les beaux-arts ? À l'exemple de Pallas, prends le temps de déposer ton javelot : tu trouveras de quoi t'occuper même sans armes.

Le mois commence avec *Bellice [...] Mars*, ce qui peut apparaître comme le programme du contenu du livre, mais nous allons découvrir que cette idée est, en fait, aussi trompeuse que l'*Arma* initial des *Amores* en 1, 1, 1. Tout comme le rire de Cupidon là-bas, ici le désarmement du dieu va s'avérer le meilleur indice de ce qui va suivre<sup>22</sup>. La référence à Minerve est également programmatique. Elle va bien sûr apparaître le 19 mars, mais Ovide l'utilise aussi pour exprimer la disparition de Mars de son propre mois. Les vers 5-6 constituent un distique

21 Traduction de Robert Schilling légèrement modifiée.

22 Voir Stephen Hinds, « Arma in Ovid's *Fasti* », *Arethusa*, 25, 1992, p. 81-154, en particulier p. 87-112.

élégant : l'hexamètre, avec sa mention bien à propos des *fera bella*, rappelle à Mars les événements du chant 5 de l'*Iliade*, tandis que le pentamètre anticipe le *Quinquatrus*, ce qui va donner l'opportunité (809-850) de décrire les *artes ingenuae* (« beaux-arts ») dont Minerve est protectrice, y compris les poèmes d'Ovide. La description de ce que Mars fait *inermis* (« sans armes ») est très différente – le viol de la vestale Silvia<sup>23</sup>, montré comme un acte de possession non-érotique, et ensuite comme un vol (3, 21-22) :

*Mars uidet hanc uisamque cupit potiturque cupita,  
Et sua diuina furta fefellit ope.*

Mars la voit ; à peine l'a-t-il vue qu'il la désire ; à peine l'a-t-il désirée qu'il la possède : son pouvoir divin lui permet de cacher son larcin.

Mars fait un amant risible : la relation sexuelle s'achève avant la fin du distique, et Silvia ne se réveille même pas. À la différence d'Apollon quand il désire Daphné dans le premier livre des *Métamorphoses*, Mars demeure une figure épique<sup>24</sup> : le distique est dominé par les verbes actifs, et la répétition de *-que* reprend un trait du style épique hérité d'Homère. Le rapprochement des mots *furta fefellit* (« il a caché son viol ») insiste sur la tromperie du dieu – usage stupéfiant du « pouvoir divin » : *diuina ope* est une expression qui normalement décrit le secours que seul un dieu peut apporter, comme l'illustrent par exemple Ovide dans les *Pontiques* 1, 2, 142, Tite-Live en 7, 2, 3, ou Tacite, *Histoires*, 4, 53.

La demande adressée à Mars de se présenter de manière pacifique s'inspire de la tradition poétique. Dans les premières années du principat d'Auguste, après la fondation d'un temple sur la colline du Palatin, la dualité d'Apollon devient une image importante dans la poésie, comme chez Tibulle<sup>25</sup> :

*Phoebe, faue : nouus ingreditur tua templi sacerdos.  
Huc age cum cithara carminibusque ueni.  
Nunc te uocales impellere pollice chordas,*

23 Quand elle accouche, on dit que la statue de Vesta se couvre les yeux avec ses mains (3, 45-46), et, plus tard (3, 697-710), elle parle, disant à Ovide de ne pas négliger l'assassinat de son prêtre lors des Ides de Mars. Mais ces détails anthropomorphes sont déstabilisés en Juin : entre-temps, il a appris qu'il n'y a pas de *Vestae simulacra* (6, 295-298).

24 Sa liaison avec Vénus est mentionnée en 4, 130, mais seulement pour faire un point calendérique sur la continuité entre leurs mois.

25 Voir John Miller, *Apollo, Augustus, and the Poets*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 234-238. On trouve un motif similaire chez Sénèque, *Agamemnon*, 322-339, quand le chœur demande à Apollon d'enlever la corde de son arc et de chanter pour marquer le triomphe des gens d'Argos, comme il l'a fait quand les Titans ont été vaincus par les dieux.

*Nunc precor ad laudis flectere uerba modos*<sup>26</sup>.  
*Ipse triumphali deuinctus tempora lauro,*  
*Dum cumulant aras, ad tua sacra ueni;*  
*Sed nitidus pulcherque ueni: nunc indue uestem*  
*Sepositam, longas nunc bene pecte comas,*  
*Qualem te memorant Saturno rege fugato*  
*Victori laudes concinuisse Ioui.*

Phébus, montre-toi favorable : dans ton temple entre un nouveau prêtre ; viens donc à nous avec ta lyre et tes vers : maintenant fais vibrer sous tes doigts tes cordes harmonieuses ; maintenant, je t'en conjure, conforme tes paroles au rythme de l'hymne. Toi-même, les tempes ceintes du laurier triomphal, viens, tandis que l'on couvre de dons tes autels, assister aux sacrifices qui te sont offerts ; mais viens avec tout l'éclat de la beauté : maintenant revêts ta robe de fête, peigne maintenant avec art tes longs cheveux, apparais tel qu'au jour où, dit-on, le roi Saturne vaincu, tu entonnas l'hymne en l'honneur de Jupiter victorieux<sup>27</sup>.

Tibulle recherche la présence et la faveur du dieu, orné du laurier triomphal, non pas habillé en *triumphator*, mais en *citharoedus*, revêtu d'une robe et avec ses longs cheveux détachés, comme autrefois, lorsqu'il fêtait la victoire de Jupiter contre Saturne. Lorsqu'il représente le temple d'Apollon dans ses *Élégies*, 2, 31, Properce consacre un distique aux portes qui commémorent d'un côté, les victoires du dieu à Delphes, quand les envahisseurs gaulois furent emportés sous la montagne du Parnasse en 279 avant J.-C., et, de l'autre côté, la mort des enfants de Niobé :

*Altera deiectos Parnasi uertice Gallos,*  
*Altera maerebat funera Tantalidos.*

L'une [des portes] déplorant les Gaulois rejetés des hauteurs du Parnasse, et l'autre les deuils de la Tantalide<sup>28</sup>.

Mais cet Apollon agressif est surpassé par la vision d'une statue dans le portique (5-6) et par sa représentation cultuelle dans le temple lui-même (15-16), qui représentent toutes deux le dieu en joueur de lyre et chanteur :

<sup>26</sup> Version proposée par Georg Luck, *Albii Tibulli aliorumque carmina*, Stuttgart, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1988, suivant un manuscrit du x<sup>e</sup> siècle ; autre version : *ad laudes... meas A.*

<sup>27</sup> Tibulle, *Élégies*, 2, 5, 1-10, trad. Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1955 (trad. légèrement modifiée).

<sup>28</sup> Properce, *Élégies*, 2, 31, 13-14, trad. Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2005.

*Hic equidem Phoebo uisus mihi pulchrior ipso,  
 Marmoreus tacita carmen hiare lyra [...]  
 Deinde inter matrem deus ipse interque sororem  
 Pythius in longa carmina ueste sonat.*

Pour ma part, elle m'a paru plus belle que Phébus lui-même, sa statue de marbre ouvrant la bouche pour chanter, avec sa lyre silencieuse [...]. Enfin, entre sa mère et sa sœur, le dieu lui-même, Apollon Pythien, dans un long vêtement, fait résonner ses chants<sup>29</sup>.

Or, quand il revient au temple en 4, 6, reprenant l'hymne à Apollon de Callimaque, il inverse la vision :

*Tandem aciem geminos Nereus lunarat in arcus,  
 Armorum et radiis icta tremebat aqua,  
 Cum Phoebus linquens stantem se uindice Delon,  
 (Nam tulit iratos mobilis ante Notos),  
 Astitit Augusti puppim super, et noua flamma  
 Luxit in obliquam ter sinuata facem.  
 Non ille attulerat crines in colla solutos  
 Aut testudineae carmen inerme lyrae,  
 Sed quali aspexit Pelopeum Agamemnona uultu  
 Egessitque auidis Dorica castra rogis,  
 Aut quali flexos soluit Pythona per orbes,  
 Serpentem imbelles quem timuere deae.*

Enfin Nérée avait arqué les deux armées en demi-lune et l'eau troublée par le fer des armes tremblait lorsque Phébus quittant Délos fixée sous sa protection (car elle subissait auparavant, errante, la colère des vents du sud) se dressa au-dessus de la poupe d'Auguste et une nouvelle flamme brilla dessinant trois fois les zigzags d'un éclair oblique. Il n'était pas venu avec les cheveux répandus sur le cou ni avec le chant désarmé de la lyre d'écaïlle mais avec le regard dont il fixa Agamemnon fils de Pélops et vida le camp dorien sur des bûchers avides ou comme il desserra les anneaux sinueux du serpent Python qui fit peur aux déesses pacifiques<sup>30</sup>.

Ici, dans un poème qui nous donne explicitement une étymologie pour le temple sur le Palatin, Properce repense à Actium : Apollon apparaît au-dessus de la

<sup>29</sup> *Ibid.*, v. 5-6.

<sup>30</sup> Properce, *Élégies*, 4, 6, 25-36 (traduction légèrement modifiée).

bataille, et il est dépeint sans cheveux flottants, sans lyre, arborant plutôt l'expression qu'il avait tandis qu'il punissait Agamemnon dans le premier livre de l'*Illiade*, ou comme le guerrier qui a tué le Python. Une quinzaine d'années après Actium, la guerre domine encore la société romaine pour l'auteur d'élégies.

Ovide utilise aussi la dualité d'Apollon : dans les *Pontiques*, il s'adresse à Germanicus, qui est aussi doué en poésie qu'à la guerre :

*Nam modo bella geris, numeris modo uerba coerces,  
Quodque aliis opus est, hoc tibi lusus erit.  
Utque nec ad citharam nec ad arcum segnis Apollo est,  
Sed uenit ad sacras neruus uterque manus,  
Sic tibi nec docti desunt nec principis artes.*

Car tantôt tu fais la guerre, tantôt tu soumets des mots à la mesure et ce qui est un travail pour d'autres sera un jeu pour toi. De même qu'Apollon n'est indolent ni à la cithare ni à l'arc et que ses mains sacrées manient les cordes de l'une et de l'autre, de même tu n'ignores ni l'art du docte poète ni celui du prince<sup>31</sup>.

194

Mars, de son côté, n'a pas de lyre. Quand Ovide lui demande de se désarmer au début du livre 3 des *Fastes*, il n'y a pas d'alternative positive pour ce dieu guerrier. Un fort contraste apparaît entre le récit des pouvoirs génératifs et civilisateurs de Vénus exposés en 4, 91-132, et le distique expliquant pourquoi l'on vénère Mars dans le Latium (3, 85-86) :

*Mars Latio uenerandus erat, quia praesidet armis;  
Arma ferae genti remque decusque dabant.*

Mars devait être vénéré par le Latium, parce qu'il préside aux armes. C'est par les armes que cette nation farouche a conquis fortune et gloire.

Finalement, le dieu répond à la demande d'Ovide de participer de manière active à son poème, mais il ne se désarme qu'en partie (3, 171-176) :

*Sic ego. Sic posita dixit mihi casside Mauors  
(Sed tamen in dextra missilis hasta fuit):  
Nunc primum studiis pacis deus utilis armis  
Aduocor et gressus in noua castra fero.  
Nec piget incepti: iuuat hac quoque parte morari,  
Hoc solam ne se posse Minerua putet.*

31 *Pontiques*, 4, 8, 73-77 (trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1977).

Ainsi dis-je. Après avoir déposé son casque, tout en gardant son javelot dans la main droite, Mavors me fit cette réponse : « C'est la première fois que moi, le dieu fait pour la guerre, je suis invité à des œuvres de paix et que je porte mes pas dans un camp nouveau. Cette activité ne me contrarie pas : j'ai plaisir à m'y attarder également, pour que Minerve ne s'imagine pas qu'elle y est, seule, compétente. »

Comme le choix des mots au vers 174 l'insinue déjà (« Je porte mes pas dans un camp nouveau »), Mars sera une source d'étiologie inopérante<sup>32</sup> : bien qu'il soit impatient d'imiter la variété de compétences de Minerve, il ne peut même pas parler de la paix sans importer le langage de la guerre<sup>33</sup>. L'histoire qu'il commence à raconter s'ouvre sur le moment où il a inspiré Romulus au nom d'une *patria mens*, qui s'avère être l'inclination paternelle au viol, un acte de violence et non de paix. Même dans les *Fastes*, le rôle de Mars est de transformer le festival des *Consualia* en occasion d'agression : nous comprenons bien pourquoi il laisse son armure de côté, mais garde sa lance : quand les filles des Sabines sont violées, personne, exceptés les Romains, n'aura d'armes, il n'y aura donc pas besoin de se défendre, mais seulement d'attaquer. Par la suite, en revanche, les Sabines prennent le contrôle de la situation, et le conflit entre leurs pères et leurs maris prend fin grâce à leur intervention. Ovide avait demandé pourquoi les *Matronalia*, une fête féminine, se déroulait le premier jour du mois de Mars, qui est incontestablement une divinité masculine. La seule explication, incluant la guerre, que Mars peut donner est que les premières *matronae* de Rome ont mis fin à la guerre (3, 229-232) :

*Inde diem quae prima mea est celebrare quotannis  
Oebaliae matres non leue munus habent,  
Aut quia committi strictis mucronibus ausae  
Finierant lacrimis Martia bella suis ;*

Depuis, les mères œbaliennes attachent une grande importance à la célébration annuelle de cette fête, du premier jour qui m'appartient, soit parce qu'en osant

- 32 Voir Elena Merli, *Arma canant alii. Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze, Università degli studi di Firenze, 2000, p. 69-129 : le titre de son chapitre, « L'informante inutile », est un bon résumé du rôle du dieu.
- 33 Quelque chose de similaire se produit quand Mars organise la déification de Romulus au livre 14 des *Métamorphoses* ; les deux épisodes sont liés par la présence de l'expression *posita casside* (*Fastes*, 3, 171 ; *Métamorphoses*, 14, 806). Le discours que Mars adresse à Jupiter (14, 808-815) comporte de nombreuses caractéristiques du langage épique, et des reprises des *Annales* d'Ennius (14, 814) ; survient alors le tonnerre qui provoque la terreur, et l'envol de Romulus jusqu'au ciel est comparé à un plomb lancé par une fronde qui fond en traversant l'air (14, 825-826) : à comparer avec l'ambrosie et le nectar qui marquent la transformation d'Énée (14, 606).

s'interposer au milieu des épées nues elles avaient, par leurs larmes, mis un terme aux combats de Mars<sup>34</sup> [...] ?

« Ce qui est célébré, paradoxalement, lors du premier jour consacré au dieu, est la négation de son pouvoir habituel », comme l'indique Stephen Hinds<sup>35</sup>. Toutes les autres explications qu'il propose ne se rapportent pas à lui-même et à ses pouvoirs, mais à la fécondité du printemps, et aux deux femmes qu'il a rendues mères, Ilia et Junon<sup>36</sup>. Jusque-là, le dieu a été nommé douze fois dans le livre. Par la suite, il apparaît en 3, 429 comme éponyme du mois, puis en 259-260, avec une référence aux armes des Saliens :

*Quis mihi nunc dicet quare caelestia Martis  
Arma ferant Salii Mamuriumque canant?*

196

Qui me dira maintenant pourquoi les Saliens portent les armes de Mars tombées du ciel et pourquoi ils chantent Mamurius ?

Par la mention de Mars, l'expression *caelestia Martis / arma* attire aussi l'attention sur l'absence du dieu. Il a tout simplement disparu après le vers 252 ; il ne narre pas l'histoire des *ancilia* et n'y apparaît pas non plus. À la fin (379-392), Ovide reviendra sur les Saliens et Mamurius, le créateur des copies du bouclier, mais plus un mot à propos du dieu. De même, en 3, 519, les secondes *Equirria* ont lieu sur le Champ de Mars (mais sans référence au dieu : à comparer avec le livre 2, 860), à condition qu'il ne soit pas inondé, auquel cas on utilise un endroit sur le mont Célius à la place – même le temps peut évincer Mars dans ce livre. Enfin, en 3, 677-694, Mars apparaît dans un petit récit supplémentaire. Il nourrit alors de l'amour pour Minerve, et demande à la nouvelle déesse Anna de l'aider à la conquérir, donnant tout d'abord bêtement l'impression que c'est Anna elle-même qu'il désire (679-682) :

*Mense meo coleris, iunxi mea tempora tecum ;  
Pendet ab officio spes mihi magna tuo.  
Armifer armiferae correptus amore Mineruae  
Vror, et hoc longo tempore uulnus alo.*

Tu es honorée dans mon mois ; j'ai associé mon époque à la tienne ; un grand espoir dépend pour moi du service que tu peux me rendre. Moi, le maître des

34 Traduction de Robert Schilling légèrement modifiée.

35 Stephen Hinds, « Arma in Ovid's *Fasti* », art. cit., p. 105 : « What is paradoxically celebrated on the god's first day is the negation of his usual power. »

36 Junon a une présence importante dans l'épisode, comme divinité des unions, des matrones et (comme Lucina) de l'accouchement : 3, 205 ; 245-258.

armes, je suis la proie d'un amour qui me brûle pour Minerve, la maîtresse des armes; depuis longtemps j'entretiens cette blessure.

Même s'il utilise le langage de l'amour en parlant du feu et d'une blessure, l'aspect militaire est plus lourd de sens que d'habitude, vu que le distique commence avec les composés épiques et emphatiques, *armifer armiferae*. Anna finit par dire que Minerve est d'accord, mais quand Mars leur prépare un lit, c'est Anna qui se présente :

*Credit amans thalamosque parat. Deducitur illuc  
Anna tegens uultus, ut noua nupta, suos.  
Oscula sumpturus subito Mars aspicit Annam:  
Nunc pudor elusum, nunc subit ira deum.  
Ridet amatorem canae noua diua Mineruae,  
Nec res hac Veneri gratior ulla fuit.*

L'amoureux le croit et prépare la chambre nuptiale. Anna y est conduite, visage voilé, comme une jeune épousée. Alors qu'il se dispose à l'embrasser, Mars découvre soudain Anna : le dieu bafoué est saisi tour à tour par la honte et par la colère. La nouvelle déesse se moque de l'amant de Minerve aux cheveux blancs, et rien n'a plus amusé Vénus<sup>37</sup>.

Ces taquineries enchantent Anna elle-même ainsi que Vénus, et le dieu s'en trouve ridiculisé. C'est la dernière fois que nous voyons Mars dans le livre, en supposant que le manuscrit A, le plus ancien, lit à juste titre *deae* (et non *deo*), de sorte que Minerve remplace Mars comme la divinité célébrée lors du *Tubilustrium* (3, 849-850) :

*Summa dies e quinque tubas lustrare canoras  
Admonet et forti sacrificare deae.*

Le dernier de ces cinq jours invite à purifier les trompettes sonores et à sacrifier à la vaillante déesse.

Minerve est présentée comme une divinité dont les pouvoirs sont importants aussi bien en temps de guerre qu'en temps de paix. Mais ce n'est pas le cas de Mars. À la différence d'Anna, de Minerve, d'Apollon, et (comme nous allons le voir) de Bacchus, il est représenté comme un dieu inflexible, dont la signification et la fonction sont fixes. Il est un stéréotype, toujours rigoureusement identique,

37 Traduction de Robert Schilling légèrement modifiée.

et il n'appartient à la théologie des poètes qu'en tant que symbole de la guerre et de la violence.

#### JUPITER ET VEIOVIS

L'influence de Mars est une chose que Numa doit améliorer, en tant que successeur de Romulus à la fois comme roi de Rome et dans le livre (en 3, 259-392). Sous Romulus, le combat était l'essence de la *romanitas* (3, 103-104) :

*Qui bene pugnabat, Romanam nouerat artem ;  
Mittere qui poterat pila, disertus erat.*

Pour les Romains, l'art consistait à bien combattre ; l'éloquence, à savoir lancer les javelots.

198 Numa apporte la civilisation, remplaçant les armes par la loi et la religion (3, 277-284)<sup>38</sup> :

*Principio nimium promptos ad bella Quirites  
Molliri placuit iure deumque metu.  
Inde datae leges, ne firmior omnia posset,  
Coeptaque sunt pure tradita sacra coli.  
Exiit feritas, armisque potentius aequum est,  
Et cum ciue pudet conseruisse manus,  
Atque aliquis, modo trux, uisa iam uertitur ara  
Vinaque dat tepidis farraque salsa focis.*

Tout d'abord il fut décidé d'adoucir les Quirites trop portés à la guerre par le respect du droit et la crainte des dieux. C'est pourquoi on promulgua des lois pour empêcher le plus fort de s'adjuger tous les pouvoirs et on commença à observer fidèlement les prescriptions sacrées des ancêtres. On renonce aux actes de sauvagerie ; les armes le cèdent au droit, on a honte d'en venir aux mains entre concitoyens ; plus d'un, naguère impitoyable, se convertit à la simple vue d'un autel et vient répandre sur le foyer tiède le vin et l'épeautre salé.

38 Encore une fois, le thème a été examiné dans l'article de Stephen Hinds, « Arma in Ovid's *Fasti* », art. cit., p. 118-127. Pour les implications de la relation entre Ovide et Auguste, voir Marco Fucecchi, dans *Ovidio, I Fasti, introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1998, p. 228, n. 90, et Francesco Ursini, *Ovidio: Fasti, 3: commento filologico e critico-interpretativo ai vv. 1-516*, Fregene, Edizioni Spolia, 2008, p. 570.

Mais il doit immédiatement faire face à une autre figure de violence : Jupiter, qui accable Rome sous les éclairs de sa foudre. Numa doit désarmer Jupiter, comme Ovide l'a fait avec Mars. Suivant les conseils de sa bien-aimée Égérie, il demande et obtient l'assistance de Faunus et Picus : ils sont les dieux de la région, liés à la campagne ; on les rencontre souvent en train de boire dans un *locus amoenus* sur l'Aventin, et Numa peut donc les côtoyer. Ils lui enseignent les rites qui permettent de faire descendre Jupiter sur terre<sup>39</sup>. Mais quand Jupiter réapparaît, la terreur continue et celui-ci demande, ou semble demander, un sacrifice humain. Numa répond cependant avec humour, dans une savoureuse série de jeux de mots (3, 339-342) :

« *Caede caput.* » dixit ; cui rex, « *Parebimus, inquit,*  
*Caedenda est hortis eruta caepa meis.* »  
*Addidit hic:* « *hominis* » ; « *sumes, ait ille, capillos.* »  
*Postulat hic animam ; cui Numa « Piscis » ait.*

« Coupe une tête », dit-il ; le roi répondit : « J'obéirai ; il faudra couper la tête d'un oignon tiré de mon jardin. » Le dieu précise : « la tête d'un homme » ; le roi répond : « Tu prendras ses cheveux » ; mais le dieu exige une vie ; Numa réplique : « la vie d'un poisson<sup>40</sup> ».

Comme dans l'épisode ultérieur avec Mars (693), un rire s'ensuit, bien que Jupiter soit assez compréhensif pour apprécier l'effronterie de Numa, et d'en rire lui-même (3, 343-344) :

*Risit et « his, inquit, facito mea tela procures,*  
*O uir colloquio non abigende deum.* »

Le dieu se mit à rire et dit : « Par ces offrandes, tâche de conjurer les traits de ma foudre, ô mortel qui n'es pas indigne de converser avec les dieux. »

Mais il se réaffirme en offrant, pour le lendemain matin, des *imperii pignora certa* (« des gages sûrs de souveraineté », 345-346). Numa, le roi qui essaie d'éloigner son peuple de la guerre, a demandé les *certa piamina fulminis* (« un moyen sûr de conjurer la foudre », 333) de Jupiter, mais l'aube naissante est accompagnée de trois coups de tonnerre, trois éclairs de foudre (369), et un bouclier descend du ciel (371-374). Encore une fois, Numa neutralise la

39 À propos des dieux gardiens de portes, autorisant ou refusant l'accès aux autres, voir la description par Janus de lui-même en 1, 173-174.

40 Même si le passage semble être délicieusement typique d'Ovide, il est fondé sur une histoire existante (voir Valerius Antias, *FRHist* 25 F8, cité avec dédain par le polémiste chrétien Arnobe [*Nat.* 5, 1], et plus tard par Plutarque, *Vie de Numa*, 15, 5).

menace qui pèse sur sa politique civilisatrice : il vénère le cadeau considéré comme sacré (375-376), et il ordonne la fabrication de plusieurs exemplaires. Pour quelqu'un d'autre, le bouclier aurait servi comme matériel militaire, mais Numa le transforme en image à imiter, comme une œuvre d'art, et en objet à afficher dans les danses rituelles, porté par les Saliens lors des fêtes. La suite confirme cette idée : lors de son apparition suivante, Jupiter est présenté sous le nom de Veiovis, qui est décrit comme la version juvénile de la divinité (3, 437-440) :

*Iuppiter est iuuenis : iuuenales aspice uultus ;  
 Aspice deinde manum : fulmina nulla tenet.  
 Fulmina post ausos caelum adfectare Gigantas  
 Sumpta Ioui : primo tempore<sup>41</sup> inermis erat.*

200

C'est le jeune Jupiter : regarde son visage juvénile ; puis regarde sa main : il ne tient pas de foudre. Jupiter ne s'est emparé de la foudre qu'après l'audacieuse attaque du ciel par les Géants : au début il n'avait pas d'arme.

Stephen Hinds montre cependant à quel point Ovide oriente son récit en prétendant que Veiovis n'est pas armé<sup>42</sup> ; Aulu Gelle écrit en effet :

*Simulacrum igitur dei Vediovis quod est in aede de qua supra dixi sagittas tenet, quae sunt uidelicet partae ad nocendum. quapropter eum deum plerumque Apollinem esse dixerunt ; immolaturque ritu humano<sup>43</sup> capra, eiusque animalis figmentum iuxta simulacrum stat.*

La statue du dieu Vediovis donc, qui se trouve dans le temple dont j'ai parlé plus haut, *tient des flèches* qui lui sont évidemment données pour nuire. C'est pourquoi on a dit souvent que ce dieu était Apollon ; on immole suivant le rite d'enterrement vivant une chèvre et une représentation de cet animal se tient près de la statue<sup>44</sup>.

Ovide a, apparemment, fermé les yeux sur les flèches vues par Aulu Gelle (qui pouvaient même représenter, à l'origine, des éclairs) : comme il l'a fait avec Mars, Ovide désarme un dieu belliqueux, et s'efforce de le faire entrer dans le

41 L'expression insinue que Veiovis est particulièrement adapté pour Mars, le premier mois.

42 Stephen Hinds, « Arma in Ovid's *Fasti* », art. cit., p. 93-97.

43 Expliqué comme l'enterrement vivant (c'est-à-dire *humis*) par Gerhard Radke, *Die Götter altitaliens*, Münster, Aschendorff, 1965, p. 310, avec référence à Festus 91.24 L. : *humanum sacrificium dicebant quod mortui causa fiebat*, « on disait que c'était un sacrifice "humain" parce qu'il entraînait la mort ».

44 Aulu Gelle, *Nuits attiques*, 5, 12, 11, trad. René Marache, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978 (je souligne).

cadre générique de la poésie élégiaque, ce qui est souligné par l'adjectif *inermis* au vers 440 (qui fait écho aux vers 8 et 9). Ovide continue en expliquant que le préfixe du nom signifie « petit » (445-448), ce qui s'accorde bien avec l'image du dieu que suggère la statue attenante d'une chèvre, qui est facilement identifiée à celle qui fournissait le lait pour le jeune Jupiter, même pas *iuuenis* ici, mais *infans* (3, 443-444) :

*Stat quoque capra simul: nymphae pauisse feruntur  
Cretides; infanti lac dedit illa Ioui.*

Près de lui se tient également une chèvre : elle a été élevée, dit-on, par les nymphes de Crète ; elle donna son lait à Jupiter enfant.

À la recherche d'un Jupiter pacifique, le poète remonte le temps. Il joue aussi beaucoup avec l'étymologie. Aulu Gelle rapprochera, plus tard, les noms *Diouis* et *Vediouis*, en voyant le premier comme dérivé de *iuuare* :

*Cum Iouem igitur et Diouem a iuuando nominassent, eum contra deum, qui non iuuan-  
di potestatem, sed uim nocendi haberet (nam deos quosdam, ut prodessent,  
celebrabant, quosdam, ut ne obsessent, placabant<sup>45</sup>) Vediouem appellauerunt dempta  
atque detracta iuuan-  
di facultate.*

Comme ils avaient donc nommé *Iouis* et *Diouis* de *iuuare* (« aider »), ils nommèrent au contraire le dieu qui n'avait pas le pouvoir d'aider, mais la force de nuire – car ils fréquentaient le culte de certains dieux pour qu'ils fussent utiles, mais ils en apaisaient certains autres pour qu'ils ne fussent pas nuisibles – *Vediouis*, la faculté d'aider lui ayant été enlevée et retirée<sup>46</sup>.

Il continue en expliquant la force du préfixe *ue-* qui peut exprimer la grandeur tout comme la petitesse (Ovide le prend en ce sens aux vers 445-448), mais le considère plutôt ici comme un préfixe à valeur privative : *detracta iuuan-  
di facultate*<sup>47</sup>. Pour Aulu Gelle, au II<sup>e</sup> siècle, *Ve(d)iovis* serait « celui qui ne peut aider », c'est-à-dire « le nocif », et il voit bien les flèches dans les mains du dieu (5, 12, 11). Mais pour Ovide, *Veiovis* n'a pas d'armes ; il ne peut alors guère nuire. Nuire est plutôt la prérogative du Jupiter plus âgé, qui porte le coup de tonnerre : l'étymologie est inversée.

45 Pensons à Apollon, dieu de la médecine, mais aussi de la peste. Plus largement, voir la sous-partie précédente.

46 Aulu Gelle, *Nuits attiques*, 5, 12, 8.

47 Il renvoie également à sa discussion sur le terme *uestibulum*, en 16, 5, repris par Macrobe dans les *Saturnales*, 6, 8, 14-23.

Jupiter lance sa seconde foudre dans un autre récit assez bref, lors de sa visite à Sémélé mentionnée en 715-716 ; mais la violence destructrice ici n'est pas souhaitée par le dieu, et il assume rapidement un rôle féminin pour diminuer les dommages causés (715-718) :

*Nec referam Semelen, quacum, nisi tela secunda  
Iuppiter adferret, tu periturus eras*<sup>48</sup> ;  
*Nec, puer ut posses maturo tempore nasci,  
Expletum patrio corpore matris opus*<sup>49</sup>.

Je ne dirai pas l'histoire de Sémélé, avec laquelle tu aurais péri si Jupiter n'avait lancé sa foudre seconde. Je ne dirai pas, enfant, que l'œuvre maternelle a été achevée dans le corps de ton père, pour te permettre de naître à terme<sup>50</sup>.

202

Le Jupiter guerrier réapparaît, enfin, dans la brève titanomachie des vers 795-808, qui sert à expliquer le catastérisme de l'étoile (en réalité inexistante) *Milvus* (« le milan »). Néanmoins, le seul acte de violence commis par Jupiter dans ce récit consiste à expulser Saturne du ciel (796). Or le conflit est résolu, non pas par l'utilisation de coups de tonnerre ou d'autres armes, mais par le contrôle des *sacra* (« rites sacrificiels »)<sup>51</sup>. Un oracle avait prédit que le triomphe irait à quiconque brûlerait les entrailles d'un taureau monstrueux : le milan, célèbre pour le vol de la viande sacrificielle, saisit les *exta* (« entrailles ») pour les remettre à Jupiter, juste au moment où Briarée est sur le point de les lancer dans les flammes. Le poète a ainsi poursuivi le travail de Numa en minorant la démonstration retentissante du pouvoir du dieu : son Jupiter peut ainsi être jeune, petit, prêt à jouer le rôle d'une femme enceinte, et même, lors d'un conflit, utiliser les *arae* (« autels ») plutôt que les *arma* (« armes »)<sup>52</sup>.

48 Le texte du distique donné ici est une correction *exempli gratia* de la transmission, évidemment corrompue, *ad quam nisi fulmina secum /Iuppiter adferret, paruus inermis eras*, basée sur l'idée que la référence aux *tela secunda*, portés par Jupiter dans la version des *Métamorphoses*, 3, 307, a été perdue.

49 À mettre en contraste avec la version froide de la naissance de Minerve, sortie de la tête de son père, en 841-842.

50 Traduction de Robert Schilling modifiée pour les v. 715-716.

51 Voir Carol Newlands, *Playing with time. Ovid and the Fasti*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995, p. 48 ; Paul Murgatroyd, *Mythical and legendary narrative in Ovid's Fasti*, Leiden, Brill (*Mnemosyne*, Suppl. 263), 2005, p. 103-104.

52 Cf. 1, 13 : *Caesaris arma canant alii : nos Caesaris aras*, « À d'autres de chanter les armes de César, mon rôle est de chanter les autels de César ».

Minerve occupe un peu la place laissée libre par l'absence de Mars dans le livre 3 des *Fastes*, comme nous l'avons vu. Une autre divinité agit de même : Bacchus<sup>53</sup>. Il apparaît sur trois jours : bien sûr pour les *Liberalia* (17 mars), l'équivalent romain des *Dionysia*, mais aussi dans les histoires qui expliquent la présence dans le ciel des étoiles associées à ce dieu. La première concerne *Vindemitor*, le Vendangeur, que les astronomes contemporains connaissent sous le nom d'*Epsilon Virginis* (dans la constellation de la Vierge), mais, lorsqu'il était jeune, il portait le nom d'Ampelos (3, 407-414).

*At non effugiet Vindemitor. Hoc quoque causam  
Vnde trahat sidus parua docere mora est.  
Ampelon intonsum satyro nymphaque creatum  
Fertur in Ismariis Bacchus amasse iugis.  
Tradidit huic uitem pendentem frondibus ulmi,  
Quae nunc de pueri nomine nomen habet.  
Dum legit in ramo pictas temerarius uuas,  
Decidit: amissum Liber in astra tulit.*

Mais le Vendangeur n'y échappera pas : pour t'apprendre l'origine de cette constellation, il me faudra peu de temps. Bacchus aime, dit-on, sur les hauteurs de l'Ismarus, Ampélos, aux longs cheveux, né d'un satyre et d'une nymphe. Il lui remet la vigne qui pend sur la frondaison de l'ormeau ; elle porte maintenant le nom de cet enfant. Tandis que celui-ci cueille imprudemment dans les branches des raisins bien colorés, il tombe : Liber transporta l'ami qu'il venait de perdre parmi les astres.

Ampelos était *intonsum*, « pas encore rasé », c'est-à-dire assez jeune pour ne pas avoir à couper ses cheveux. Vu que cet adjectif est souvent utilisé pour Apollon<sup>54</sup> et pour Bacchus lui-même<sup>55</sup>, cette mention suggère ce qu'il aurait pu devenir s'il avait vécu<sup>56</sup>. Mais Bacchus lui-même est traité au vers 411 – *tradidit huic uitem* – comme quelqu'un de plus vieux, comme l'amant donnant un cadeau à son jeune bien-aimé. En tant que catastérisme et récit érotique également, l'histoire est liée à celle de la couronne d'Ariane (459-516) ; en associant Bacchus

53 L'impératif *solue* au vers 2 est adressé à Mars, mais évoque *Lyaeus* (« ce qui desserre » : cf. Horace, *Épodes*, 9, 38 : *Lyaeo soluere* ; *Odes*, 1, 7, 22-23 ; Properce, 3, 5, 21 et 3, 17, 5-6), et ainsi désigne de manière programmatique Bacchus.

54 *Métamorphoses*, 1, 564, et Horace, *Odes*, 1, 21, 2.

55 *Pontiques*, 2, 9, 31, et Sénèque, *Phèdre*, 574.

56 Voir en particulier Tibulle, 1, 4, 37-38 : *Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuuentas, / Nam decet intonsum crinis utrumque deum*, « Seuls Bacchus et Phébus jouissent d'une éternelle jeunesse : une longue chevelure sied à ces deux divinités. »

à la vigne, le récit est aussi lié à l'importance d'une de ses autres découvertes, le miel, relatée dans le récit d'Ovide des *Liberalia*.

Le récit étiologique de la couronne de Crète commence comme s'il s'agissait de l'histoire bien connue de l'abandon d'Ariane par Thésée, déjà narrée par Ovide dans la dixième *Héroïde* et dans l'*Ars amatoria*, 1 (à l'occasion de la prière adressée au dieu pour réussir à séduire une jeune femme à la faveur de l'ivresse du symposium), puis, avec une brièveté et une retenue fameuses, dans le cycle de Thésée au livre 8 des *Métamorphoses*<sup>57</sup>. Dans l'*Ars amatoria*, Bacchus prédit la transformation d'Ariane en *Cressa Corona* (« couronne crétoise ») lors de leur première rencontre ; dans les *Métamorphoses*, il envoie immédiatement au ciel la guirlande qu'elle porte, la transformant au cours de son vol. Mais ici la catastérisation intervient à un moment bien différent. D'abord, nous voyons Ariane heureuse de sa nouvelle situation (463-464), et ensuite Bacchus représenté en général conquérant (465-466) :

204

*Interea Liber depexos crinibus Indos  
Vincit et Eoo diues ab orbe redit.*

Cependant Liber qui avait vaincu les Indiens aux cheveux nattés revint, riche en butin, des régions de l'Orient.

*Diues* fournit un détail extraordinaire : le dieu apparaît comme un chef romain enrichi, comme beaucoup, par une conquête orientale : cela correspond au monde de Catulle, 10, et Properce, 3, 4, où les provinces étrangères et les réussites militaires sont toujours une source potentielle de richesse. Mais jusqu'où va l'analogie ? Si nous lisons jusqu'aux vers 467-468, nous découvrons une esclave spéciale :

*Inter captiuas facie praestante puellas  
Grata nimis Baccho filia regis erat.*

Parmi les jeunes captives au visage avenant, Bacchus s'enticha par trop d'une fille de roi.

La princesse est-elle censée être une figure de Cléopâtre ? Bacchus est-il alors Jules César, ou même Marc Antoine ? Nous pouvons bien penser à la prééminence de Bacchus dans le cinquième poème des *Bucoliques*, où il est souvent, et de diverses façons, associé au personnage « césairesque » de Daphnis ; ou encore aux associations répétées entre Antoine et ce dieu dans les discours de l'époque et dans

57 *Métamorphoses*, 8, 176 : *desertae et multa querenti*, « Elle y était restée seule, exhalant mille plaintes ».

la biographie de Plutarque. Mais Ovide est plus intéressé par la *matrona* offensée. Ses plaintes à propos de sa récente trahison reprennent et modulent celles des Ariane de Catulle, 64, et des œuvres précédentes d'Ovide<sup>58</sup>. Je m'intéresse davantage, pour le moment, à la façon dont son soliloque poursuit l'allégorie: elle réagit en effet de manière réaliste pour une grande matrone romaine, éprouvant notamment une supériorité raciale exprimée aux vers 493-496:

*At, puto, praeposita est fuscae mihi candida paelex?  
Eueniat nostris hostibus ille color.  
Quid tamen hoc refert? Vitio tibi gratior ipso est.  
Quid facis? Amplexus inquinat illa tuos.*

Apparemment une concubine au teint éclatant m'a été préférée, à moi qui serais basanée? Un teint comme le sien, je le souhaite à mes ennemies! Qu'importe, d'ailleurs! Par ce défaut même elle ne te plaît que davantage. Que fais-tu? Tu te souilles en l'embrassant.

Au vers 476, elle signale elle-même que sa situation est allégorique: *nomine mutato causa relata mea est* (« Le nom a changé mais ma mésaventure s'est reproduite. »). Bacchus apparaît enfin dans le récit; en fait, il était là depuis le début (507-508), exactement comme il l'est dans la tapisserie dépeinte par Catulle dans le poème 64, mais Ovide, comme Catulle, retarde ingénieusement cette information. Bacchus ne nie pas les affirmations d'Ariane, mais achète tout simplement son silence avec des baisers et un cadeau généreux: encore une fois, le réalisme est facile à repérer. Il déduit de ses dernières paroles (505-506) que ce qu'elle souhaite n'est pas un mari fidèle, mais qu'il lui donne le *caelum*, le ciel, la divinité – et en tant que dieu, il peut lui accorder un tel présent (3, 505-516):

*Illa ego sum cui tu solitus promittere caelum;  
Ei mihi, pro caelo qualia dona fero!  
Dixerat; audibat iam dudum uerba querentis  
Liber, ut a tergo forte secutus erat.  
Occupat amplexu lacrimasque per oscula siccat,  
Et pariter caeli summa petamus ait:  
Tu mihi iuncta toro, mihi iuncta uocabula sumes:*

58 Voir par exemple Gian Biagio Conte, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Vergil and Other Latin Poets*, trad. Charles Segal, Ithaca/London, Cornell University Press, 1986, p. 60-63; Stephen Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 3-4 et 11; Paul Murgatroyd, *Mythical and legendary narrative in Ovid's Fasti*, *op. cit.*, p. 263-267; Rebecca Armstrong, *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 48-51.

*Nam tibi mutatae Libera nomen erit,  
Sintque tuae tecum faciam monumenta coronae,  
Volcanus Veneri quam dedit, illa tibi.  
Dicta facit gemmasque nouem transformat in ignes:  
Aurea per stellas nunc micat illa nouem.*

« Moi, je suis celle à qui tu avais coutume de promettre le ciel. Hélas pour moi, en guise de ciel, que m'offres-tu à présent ! » Elle avait parlé ; depuis quelque temps *Liber* l'entendait se plaindre : il avait par hasard suivi ses pas. Il court l'embrasser, sèche ses larmes sous les baisers et dit : « Gagnons ensemble la voûte du ciel ! Toi qui as été unie à moi dans l'hymen, tu auras un nom uni au mien : après ta métamorphose, tu t'appelleras *Libera*. Et je ferai en sorte qu'avec toi reste un souvenir de la couronne que Vulcain a donnée à Vénus et que celle-ci t'a donnée à toi-même. » Aussitôt dit, aussitôt fait : il transforme les neuf pierres précieuses en feux célestes. Maintenant, la Couronne aux reflets d'or scintille avec ses neuf étoiles<sup>59</sup>.

206

Qui sur terre pourrait faire une telle chose ? À l'époque d'Ovide, il n'existe qu'une seule réponse : Auguste, qui avait fait de son père un dieu (comme Ovide l'explique au livre 15 des *Métamorphoses*), et qui donne à sa femme un nouveau nom et la prépare aussi à la déification : Livie devient *Augusta* comme Ariane devient *Libera*. Si nous remarquons les similarités entre *Liber* et *Libera*, Auguste et *Augusta*, nous pouvons facilement trouver des indices à l'appui de ce rapprochement. Tout d'abord, il y a les événements de 39-38 av. J.-C., quand Livie est abandonnée par son premier mari, Tiberius Claudius Nero, et épouse un homme plus important, Octave : cette analogie est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Ovide revient avec plaisir sur l'histoire d'Ariane. Ensuite, nous remarquons que le nouveau nom de Julia Augusta, ainsi que sa divinité, apparaissent vraiment dans les *Fastes* : la prophétie au livre 1 de la mère d'Évandré, Carmenta, se termine en annonçant que Julia Augusta sera, au même titre qu'elle-même, une nouvelle puissance divine (1, 529-536) :

*« Tempus erit cum uos orbemque tuebitur idem,  
Et fiet ipso sacra colente deo ;  
Et penes Augustos patriae tutela manebit :  
Hanc fas imperii frena tenere domum.  
Inde nepos natusque dei, licet ipse recuset,  
Pondera caelesti mente paterna feret,*

---

59 Je souligne.

*Vtque ego perpetuis olim sacrabor in aris,  
Sic Augusta nouum Iulia numen erit. »  
Talibus ut dictis nostros descendit in annos,  
Substitit in medio praescia lingua sono.*

« Le temps viendra où vous, de même que l'univers, vous serez sous la sauvegarde d'un seul personnage ; il y aura des cérémonies religieuses célébrées par un dieu lui-même, et la protection de la patrie restera aux mains de la maison d'Auguste : c'est à cette lignée que revient le droit sacré de tenir les rênes de l'empire. C'est pourquoi le fils et petit-fils d'un dieu, en dépit de ses réticences, portera avec une sagesse divine le fardeau paternel. Et de même que moi, je serai honorée un jour perpétuellement sur les autels, de même Iulia Augusta deviendra une nouvelle divinité. » Comme en parlant elle était parvenue à notre époque, sa langue prophétique s'arrêta au milieu de son récit.

Le nom d'Auguste est au centre de l'épisode des *Fastes* 1, 587-616, lorsqu'Ovide célèbre le jour au cours duquel ce nom a été donné à Octave : ceci confère un peu de poids contextuel à la question de la dénomination ; mais la proximité des passages sur *Libera* et *Augusta* dans leur formulation même est vraiment évidente, et précise. Comme *Augusta* en 1, 536 reprend le *Augustos* du vers 531, *Libera* en 3, 512 rappelle les deux distiques sur *Liber* en 508 ; et le vers qui annonce le nouveau nom de *Libera* (*Libera nomen erit*) reproduit le vers qui a annoncé le nouveau statut de Livie (*Iulia numen erit*), tandis que le *nouum* du livre 1 coïncide avec le *mutatae* du livre 3 ; enfin, le changement de *nomen* au livre 1 implique le changement de *nomen* du livre 3, exactement comme la nouvelle divinité du livre 1 est corrélée au nouveau rang auquel est élevée *Libera* au livre 3. La prophétie de Carmenta annonçant une nouvelle divinité ne sera pas totalement accomplie avant le règne de Claude ; la parole d'Ovide est donc ici aussi prophétique que la *praescia lingua* (1, 538) de Carmenta ; et toutes deux sont interrompues *in medio sono*.

Comme toujours avec les allégories, on se demande où en sont les limites. Si ce Bacchus est Auguste, est-il aussi l'amant d'un Ampelos ? Je ne vois aucune raison particulière de le penser, mais c'est une question qu'Ovide pose forcément au lecteur vigilant, et il est possible que ses contemporains aient eu vent de rumeurs que nous ignorons. Nous pouvons au moins nous sentir confortés dans cette idée en lisant le passage de *Vindemitor* comme un contraste délibéré avec le récit qui le suit (3, 415-428) et qui raconte le moment où Auguste est devenu *pontifex maximus*.

Les *Liberalia* sont marquées par un hymne à Bacchus qui commence par une liste des récits traditionnels qui ne seront pas racontés ici (même si certains apparaissent dans les *Métamorphoses*) : la mort de sa mère causée par la foudre, sa propre double naissance, ses triomphes orientaux, ceux contre Lycurgue en

Thrace et contre Penthée à Thèbes, et la transformation des pirates étrusques en dauphins. À la place, Ovide se concentre sur son rôle en tant qu'inventeur du sacrifice (apparemment un coup d'œil à l'*agonium* que plusieurs calendriers placent le 17 mars), et surtout de la *liba*, ces gâteaux de miel offerts à Liber pour commémorer sa découverte du miel. Une histoire drôle est alors racontée ; toutefois, à la différence de Mars, l'objet de la risée n'est pas le dieu lui-même mais Silène, dont la folie et la gourmandise pour le miel sont punies par les piqûres des frelons. Un rapide recensement des autres aspects du culte (les célébrants féminins, le vin, le lierre) est suivi par des réflexions sur les *Liberalia* comme le jour où les garçons étaient formellement admis comme citoyens. Après les *liba* vient la *libertas*, représentée par l'octroi de la *toga libera* (3, 771-778) :

208

*Restat ut inueniam quare toga libera detur  
 Lucifero pueris, candide Bacche, tuo :  
 Siue quod ipse puer semper iuuenisque uideris,  
 Et media est aetas inter utrumque tibi ;  
 Eeu, quia tu pater es, patres sua pignora, natos,  
 Commendant curae numinibusque tuis ;  
 Siue, quod es Liber, uestis quoque libera per te  
 Sumitur et uitae liberioris iter.*

Il me reste à trouver la raison pour laquelle les enfants reçoivent la toge virile au jour qui t'est consacré, radieux Bacchus. Est-ce parce que toi-même tu as toujours l'air d'un enfant et d'un adolescent que ton âge se situe entre les deux ; ou parce que tu es père et que les pères confient leurs trésors, les enfants, à tes soins et à ta puissance ; ou parce que tu es Liber et que la toge virile (*libera*) est accordée par tes bons offices, ainsi que l'accès à une vie plus libre ?

Le récit étiologique souligne encore une fois l'instabilité de la divinité : en plus de tous ses autres attributs, il est en même temps un jeune homme aux cheveux longs (773-774), comme Ampelos, et une figure de père (775-776). Les vers 779-788 suggèrent comme dernière possibilité que les *Liberalia* ont été choisies pour accorder la toge de l'âge adulte parce qu'autrefois les gens de la campagne affluaient en ville pour célébrer le dieu à l'occasion de ses jeux. La mention des *ludi* (c'est-à-dire les concours dramatiques) au vers 785 rappelle l'évocation du théâtre dans l'épisode de Silène, dans lequel l'accent mis sur les satyres, les plaisanteries et le rire renvoie aux origines des représentations dramatiques (3, 757-759)<sup>60</sup> :

60 Il s'agit d'un sujet souvent examiné par T. Peter Wiseman, par exemple dans son article « Ovid and the stage », dans Geraldine Herbert-Brown (dir.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 275-299.

*Concurrunt satyri turgentiaque ora parentis  
Rident : percusso claudicat ille genu.  
Ridet et ipse deus [...]*

Les satyres accourent et se rient de la face tuméfiée du vieux père ; lui boîte, son genou blessé. Le dieu lui-même éclate de rire.

Ainsi, Ovide célèbre Liber comme le dieu du théâtre, de la comédie et des drames satyriques en particulier. Mais les histoires de ce type sont souvent licencieuses<sup>61</sup>, tandis qu'ici Ovide déclare que « notre récit ne contient pas de plaisanterie inconvenante » (738 : *non habet ingratos fabula nostra iocos*), ce qui suppose apparemment qu'elle comprend des plaisanteries, mais aucune qui ne puisse déplaire. La formulation est étrange, et il se peut que l'Ovide exilé affirme éviter toute plaisanterie sur les *Liberalia*, jour qui doit célébrer la liberté<sup>62</sup>. Un passage extraordinaire d'Augustin – une de ces pièces de propagande qui rend encore plus déchirante la perte de Varron – témoigne de l'existence d'une matière obscène traditionnelle et autorisée :

*Nam hoc turpe membrum per Liberi dies festos cum honore magno plostellis inpositum prius rure in compitis et usque in urbem postea uectabatur. In oppido autem Lauinio unus<sup>63</sup> Libero totus mensis tribuebatur, cuius diebus omnes uerbis flagitiosissimis uterentur, donec illud membrum per forum transuectum esset atque*

- 61 Pour ces *ioci* (« facéties ») dans les *Fastes*, voir par exemple le passage en 1, 395-400 (le viol raté de Lotis par Priape) : *Di quoque cultores in idem uenere Lyaei / Et quicumque iocis non alienus erat, / Panes et in Venerem Satyrorum prona iuuentus / Quaeque colunt amnes solaque rura deae. / Venerat et senior pando Silenus asello, / Quique ruber pavidas inguine terret aues.* « Y vinrent aussi les dieux qui honorent Lyaeus, ainsi que tous ceux qui ne sont pas allergiques aux *réjouissances*, les *Pans* et les jeunes *satyres* portés aux plaisirs de Vénus, de même que les déesses qui habitent les fleuves et les campagnes solitaires. Le vieux *Silène* aussi était venu sur son *ânon* à l'échine cassée, et le dieu *rouge* qui, par son membre, terrifie les oiseaux craintifs. » Voir aussi en 2, 303-304 (viol raté d'Omphalé) : *Sed cur praecipue fugiat uelamina Faunus, / Traditur antiqui fabula plena ioci,* « Mais la raison essentielle pour laquelle Faunus fuit tout vêtement nous est contée par un récit plein de sel antique. » ; en 5, 331-332 (obscénité et plaisanteries aux *Floralia*) : *Quaerere conabar quare lasciuia maior / His foret in ludis liberiorque iocus,* « J'allais demander pourquoi ces jeux sont empreints d'un ton plus égrillard et de plaisanteries plus libres. » ; en 6, 319-320 (viol raté de Vesta) : *Praeteream referamne tuum, rubicunde Priape, / Dedecus ? Est multi fabula parua ioci,* « Vais-je passer sous silence ou raconter, *Priape* rubicond, ta scandaleuse aventure ? C'est une petite *histoire*, d'un grand piquant. » (Je souligne.)
- 62 À comparer avec l'accent mis sur la liberté dans les représentations des *Floralia* en 4, 946 : *Scaena ioci morem liberioris habet,* « La scène présente, selon l'usage, des divertissements de ton plus libre. » ; et en 5, 331-332 : *Quaerere conabar quare lasciuia maior / His foret in ludis liberiorque iocus,* « Je voulais demander pourquoi, dans ces jeux, la licence est plus grande, et la plaisanterie plus effrontée ».
- 63 L'ordre des mots et le sens seraient améliorés par la lecture d'*uni* (« le mois entier était dédié seulement à Liber »).

*in loco suo quiesceret. Cui membro inhonesto matremfamilias honestissimam palam coronam necesse erat imponere.*

Pendant les festivités de Liber, ce membre honteux, placé en grande pompe sur un charriot, était promené tout d'abord dans la campagne, de carrefour en carrefour, avant d'être transporté dans la ville. Dans la cité de Lavinium, un mois entier était consacré à Liber, mois au cours duquel chacun employait les mots les plus obscènes jusqu'au jour où ce membre traversait le forum et regagnait son domicile. Sur ce membre impudique, la mère de famille la plus pudique de la ville devait sous les yeux de tous déposer une couronne<sup>64</sup>.

210 Il semble qu'Ovide procède à une expurgation sérieuse, peut-être reconnue en 784-786, lorsqu'il mentionne le fait qu'il n'y a plus de pièces jouées le jour des *Liberalia*: le dieu les partage désormais avec Cérès, en avril. Liber, le dieu de la liberté, qui surveille l'octroi de la *toga libera*, symbole de l'identité romaine, a vu ses propres rites et ses pouvoirs restreints.

Mars est le mois du dieu Mars, et le livre d'Ovide commence avec le vocatif *Bellice*. Mais ce dieu monotone et agressif joue un rôle très limité dans le mois, et la guerre occupe une place encore plus réduite. Mars a un rôle semblable à celui de Chaos dans les *Métamorphoses*, uniforme et donc inerte :

*Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum  
Vnus erat toto naturae vultus in orbe,  
Quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles,  
Nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem  
Non bene iunctarum discordia semina rerum*<sup>65</sup>.

Avant la mer, la terre et le ciel qui couvre tout, la nature, dans l'univers entier, offrait un seul et même aspect ; on l'a appelé le chaos ; ce n'était qu'une masse informe et confuse, un bloc inerte, un entassement d'éléments mal unis et discordants.

Au moment où Chaos est renvoyé des *Métamorphoses*, il est redéfini comme *lis* (I, 21) : *hanc deus et melior litem natura diremit*<sup>66</sup>. « Conflit » ici rappelle le *Neikos* d'Empédocle, que Lucrèce a transformé en Mars, comme une force opposée

<sup>64</sup> Augustin, *La Cité de Dieu*, 7, 21.

<sup>65</sup> *Métamorphoses*, 1, 5-9.

<sup>66</sup> « Un dieu, avec l'aide de la nature en progrès, mit fin à cette lutte. ». Cf. le moment équivalent dans les *Fastes*, 1, 107 : *Vt semel haec rerum secessit lite suarum*, « Une fois que [le Chaos] se désagrègea par suite de l'antagonisme de ses parties... »

à celle de Vénus, c'est-à-dire l'Amour (I, 29-40). Le déroulement de chaque poème consiste en un éloignement de l'origine – de l'univers, ou de Rome. Bien que Mars soit reconnu comme père de la ville, il y a bien plus à célébrer chez les autres divinités. Il est désarmé dès l'épisode d'ouverture, et devient le prisonnier de Silvia<sup>67</sup>, puis plus tard (de façon comique) de Minerve et d'Anna ; Jupiter aussi est désarmé, et forcé de rire. Mars est évincé par Minerve, qui préside aux arts de la paix aussi bien qu'à ceux de la guerre, et par Bacchus, qui apparaît dans deux récits de catastérismes érotiques, dépeint comme le conquérant de l'Inde. En tant que premier *triumphator*, il est un modèle puissant pour les généraux romains – et, comme Ariane, sa femme *Libera* devient un modèle pour les femmes de souverains. Mais Liber est aussi celui qui a découvert le vin et le miel, ainsi que le sacrifice ; il est le dieu du théâtre, de l'ébriété, du rire, de la liberté<sup>68</sup>. Les *Liberalia* représentent une occasion récurrente pour l'octroi de la *toga libera* ; mais la narration d'Ovide évite ici l'obscénité. Mais malgré les tentatives de Rome pour les restreindre, d'autres attributs du dieu sont répartis sur le mois. L'homme dont la liberté avait été entravée par le bannissement loin de Rome célèbre dans le mois de Mars non pas les guerres de Rome, mais les fêtes mêlées d'ivresse auxquelles participe le simple peuple, accueillant le nouveau printemps, et espérant en voir encore bien d'autres<sup>69</sup>.

67 *Fastes*, 3, 9-10 : *Tum quoque inermis eras, cum te Romana sacerdos / cepit*, « Jadis aussi tu étais sans armes, quand tu t'épris de la prêtresse romaine » (je souligne).

68 Elena Merli, *Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, *op. cit.*, p. 123 : « Dans le troisième livre des *Fastes*, Ovide, tirant profit d'un chevauchement réel du calendrier, présente donc une divinité multiforme par excellence qui l'emporte sur le monolithique Mars ».

69 Je voudrais exprimer mes remerciements à Hélène Casanova-Robin pour l'invitation au colloque, à tous les participants, et à Lucy Halton ainsi qu'à Marianne Moser pour la traduction de mon chapitre.



## UNE DÉESSE DE L'INSTABILITÉ, SELON OVIDE : L'APHRODITE DE CHYPRE

*Valentina Torrisi*

L'Aphrodite de Chypre, caractérisée par Ovide comme *alma Venus* (*Mét.*, 10, 229), formule curieusement empruntée au deuxième vers du poème de Lucrèce, occupe une place très importante dans les *Métamorphoses*. Elle fait son apparition au vers 220 du chant 10 et reste la déesse protagoniste des trois épisodes suivants, racontés par Orphée en personne : celui des Cérastes et des Propétides, celui de Pygmalion et celui de Myrrha. Par la bouche du célèbre enchanteur, le poète commence en parlant d'Amathonte, célèbre sanctuaire dédié à Vénus et à Adonis, en le caractérisant comme un lieu riche en métaux, ce qu'il est le seul à faire. C'est d'ailleurs à Amathonte qu'est situé le mythe des Propétides, connues seulement par Ovide, qui « osèrent nier que Vénus était déesse ; aussi la colère de la déesse leur infligea, dit-on, d'être les premières à prostituer leurs charmes et, comme la pudeur les avait abandonnées et que le sang de leur visage s'était durci, c'est en pierre rigide qu'une faible mutation les transforma<sup>1</sup> ». Cet épisode pose la question de l'existence d'une prostitution ritualisée à Amathonte, comme à Paphos, car on trouvait la « prostitution sacrée » dans certains sanctuaires d'Aphrodite et on l'expliquait par une influence orientale, exercée par les Phéniciens, présents à Chypre et qui y honoraient Astarté. Cette manière d'honorer la déesse est proche des pratiques du sanctuaire phénico-élyme d'Éryx en Sicile<sup>2</sup>. Cette évocation semble introduire le développement suivant consacré à Pygmalion (*Mét.*, 10, 243-297), lui aussi situé à Chypre et lié lui aussi au culte d'Aphrodite.

Pygmalion, grand sculpteur, scandalisé par le comportement des Propétides, vivait célibataire. Son travail réaliste donnait l'illusion de la vie à ses réalisations et, contrairement aux impies Propétides, il vénérait Aphrodite à l'occasion d'une fête et fut récompensé par elle, car la déesse, définie comme *amicum*

1 J'emprunte la traduction de ce passage à Jean Rudhardt, « Quelques notes sur les cultes chypriotes, en particulier sur celui d'Aphrodite », dans Denis van Berchem (dir.), *Chypre des origines au Moyen Âge*, Genève, Université de Genève, 1975, p. 123.

2 Anne Jacquemin, « Culte d'Aphrodite », dans Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, PUF, 2005, p. 138-139.

*numen* (« divinité amie », *Mét.*, 10, 278), avait fait don de la vie à la statue en ivoire du sculpteur. Il s'unit ensuite à la femme du miracle et ils eurent une fille, nommée Paphos, qui laissa son nom à une ville de Chypre (*Mét.*, 10, 270-297). Il s'agit de la seconde métamorphose mentionnée par Ovide où l'on passe du minéral vers le vivant, après l'épisode des dents du dragon semées en terre par Cadmos sur l'ordre d'Athéna (*Mét.*, 3, 1-137). Mais, dans le premier épisode, la métamorphose crée des guerriers qui commencent par s'entretuer, puis les cinq survivants ne servent qu'à aider Cadmos et à fonder la ville de Thèbes et à en ériger les remparts, fonction strictement guerrière liée à l'intervention d'Athéna, alors que la métamorphose dont bénéficie la statue de Pygmalion produit un être caractérisé par sa beauté et l'amour qu'il inspire, en faveur d'un artiste qui témoigne de révérence et d'humilité à l'égard d'Aphrodite. Le récit d'Ovide est notablement différent de celui d'Apollodore (3, 14 [182]) : « Cinyras se rendit à Chypre avec une foule d'hommes et fonda Paphos, épousa Métharmé, la fille de Pygmalion, roi de Chypre, et eut deux fils, Ossiporos et Adonis, ainsi que trois filles, Orsedicé, Laogorè et Brésia. Ces dernières, à cause de la rancœur d'Aphrodite, s'unirent à des étrangers et moururent en Égypte<sup>3</sup>. »

Toutefois, Ovide nous informe d'un épisode qui se serait déroulé, lui aussi, à Chypre, mais avec une métamorphose inversée par rapport à l'épisode de Pygmalion, allant du vivant au minéral : Iphis, jeune Chypriote d'origine modeste, était amoureux d'Anaxarète, jeune fille noble, descendante de Teucer, le fondateur de Salamine de Chypre. Aphrodite aurait puni la fille, insensible aux sentiments d'Iphis et même au spectacle de ses funérailles à la suite de son suicide, en la changeant en statue de pierre (*Mét.*, 14, 693-761). Ovide semble être le seul à nous avoir transmis cette histoire avec les noms d'Iphis et Anaxarète.

Dans le dernier épisode de la série chypriote racontée par Orphée du chant 10 des *Métamorphoses*, Cinyras, descendant de Pygmalion, fait l'objet d'une histoire d'amour présentée d'emblée comme abjecte et inspirée par les Furies. Il s'agit de la passion incestueuse de Myrrha, future mère d'Adonis, pour son père Cinyras (*Mét.*, 10, 298-318). Myrrha (ou Smyrna, pour la plupart des autres sources), dans un monologue intérieur, prie les dieux de l'éloigner d'un sacrilège, trouve des justifications à son amour malsain en évoquant le règne animal, qui est épargné de ces interdictions propres aux êtres humains, regrette de n'être pas née là où ces unions sont permises, et rejette enfin tous les arguments que lui apporte la raison, comme le choix de la fuite ou l'éventuel déshonneur. D'ailleurs, désireux de la voir mariée, Cinyras questionne sa fille sur le genre de mari qu'elle souhaite et, sans se rendre compte de l'ambiguïté

3 Sauf mention contraire, les traductions sont empruntées à la CUF (Paris, Les Belles Lettres).

de sa réponse, la félicite, quand il l'entend répondre : « quelqu'un comme toi » (*Mét.*, 10, 356-367). Une fois l'inceste découvert, Myrrha est obligée de fuir la rage de son père, parcourant les terres d'Arabie et la Panchaïe (la précision géographique ne semble pas importante pour Ovide, qui avait situé l'histoire de Myrrha originellement dans l'île de Chypre, toutefois ce détail montre que l'origine de cette légende est plus liée à l'Orient qu'à Chypre proprement dit). Adonis, finalement, jaillit de sa mère transformée en arbre à myrrhe en punition de son inceste. Hygin (*Fab.*, 58), qui situe plutôt le couple royal chypriote composé de Cinyras et Cenchréis en Asie Mineure, rapporte que Cenchréis, avait mécontenté Vénus, en prétendant que sa fille Smyrna était plus belle que la déesse. C'est pour cette raison que Vénus aurait inspiré à Smyrna une passion monstrueuse pour son père. Il est significatif qu'Ovide a peut-être volontairement choisi d'omettre cette partie de la légende pour ne pas nuire à l'image de la déesse en l'accusant d'inspirer l'inceste, très méprisé à Rome. Ce récit peut servir de transition entre le passage consacré à Myrrha, sa mère, et la fin du livre (*Mét.*, 10, 519-739), consacrée aux amours de Vénus et Adonis. Adonis grandit très vite, devenant très beau et inspirant à Vénus, touchée par erreur par une flèche de son fils Éros, une passion qui la comble entièrement en changeant ses habitudes, puisqu'elle suit son jeune amant partout et surtout à la chasse, qu'elle pratique avec une grande prudence (*Mét.*, 10, 519-541). Concernant le mythe du couple Aphrodite-Adonis, il est intéressant de citer une tradition rapportée par Servius (*In Vergilii Bucolicon Librum VIII*, 37), où un certain Mélos, originaire de Délos, arrive à Chypre et connaît Adonis qui lui fait épouser Pélia, membre de sa famille. Ils ont un enfant, appelé Mélos comme son père et élevé par Aphrodite dans son temple. Après la mort d'Adonis, les deux époux désespérés se pendent à un arbre, mais Aphrodite les métamorphose, lui en pomme (μήλον), elle en colombe (πέλεια). C'est d'ailleurs à Chypre, d'après Ovide, qu'Aphrodite cueillit les pommes d'or qui permirent à Hippomène de battre Atalante à la course (*Mét.*, 10, 519-739)<sup>4</sup>.

Comme l'a montré Gilles Sauron, dans une étude intitulée « Le thème du vrai dieu dans les *Métamorphoses*, d'Ovide à Apulée », dans ce récit où les dieux de la tradition mythologique se comportent de manière odieuse et ridicule en intensifiant les vices des mortels, les seules divinités qui semblent exprimer une réelle nature divine sont les déesses honorées par les plus anciennes traditions religieuses de la Méditerranée : l'Aphrodite gréco-sémitique de Chypre et l'égyptienne Isis. L'Aphrodite chypriote, célébrée par Ovide, n'apparaît pas, à la manière des poèmes sur la nature, d'Empédocle à Lucrèce, comme le principe

4 Jean Rudhardt, « Quelques notes sur les cultes chypriotes, en particulier sur celui d'Aphrodite », art. cit., p. 127.

d'Amour opposé au principe de Discorde, comme une force ordonnatrice du cosmos, dans la majesté de sa puissance cosmique, dont l'avènement suscite dans tout l'univers une explosion de joie<sup>5</sup>. Dans le chant 2 des *Métamorphoses*, en commençant un premier récit de la convoitise de Jupiter pour Europe, précédant le retour de l'épisode sur la tapisserie d'Arachné au chant 6, Ovide avait souligné l'incompatibilité de la *maiestas* et de l'*amor*, et la suprématie du second sur la première : « Ils ne font pas bon ménage ni ne résident au même endroit, la majesté et l'amour » (*Mét.*, 2, 846-847 : *Non bene conueniunt nec in una sede morantur / maiestas et amor*). L'Aphrodite de Chypre apparaît chez Ovide comme la déesse qui domine le monde, comme incarnant la seule force irrésistible et irréductible agissant dans le cosmos, celle de l'amour.

216

La représentation de la Vénus de Chypre la plus populaire dans le monde hellénisé de l'époque était sans doute le type de Vénus anadyomène, représentant la déesse se tordant la chevelure après être sortie de l'écume de la mer qui lui a donné naissance, et dont on trouvait une représentation dans le temple dédié par Auguste à son père adoptif César, divinisé sous le nom de *Diuus Iulius*. Or, dans le deuxième livre de ses *Tristes*, Ovide, omettant de rappeler que César les avait disposés dans le temple qu'il avait dédié sur son forum à Vénus *Genetrix*, ancêtre de la *gens Iulia*, mentionne deux tableaux de Timomaque de Byzance, représentant, d'une part, Ajax méditant son suicide, et, d'autre part, Médée, songeant à un double infanticide, puis il cite une peinture d'Apelle représentant Aphrodite anadyomène, sans préciser qu'Auguste l'avait placée dans le temple de César divinisé, l'*aedes Diui Iulii* sur le vieux forum<sup>6</sup>. « On voit, écrit-il, le fils de Télamon dont le visage trahit la colère [*utque sedet uultu fassus Telamonius iram*], et une mère barbare dont le crime se lit dans ses yeux [*inque oculis facinus barbara mater habet*]; on voit aussi Vénus humide sécher de ses mains sa chevelure mouillée » (*Tristes*, 2, 525-527). En fait, César avait voulu représenter deux personnages mythiques poussés à une folie criminelle par la forme extrême de l'injustice qu'ils ont subie, lui qui avait présenté le franchissement du Rubicon comme la réponse appropriée aux injustices subies par lui du sénat, mais en montrant, par contraste avec ces deux héros de la tragédie, que lui, César, avait répondu à l'injustice par le rétablissement de la justice, sans doute parce que lui était lié à Vénus par son ascendance familiale<sup>7</sup>. Quant au tableau d'Apelle, sans doute Auguste a-t-il simplement voulu célébrer, sinon, comme le peintre, l'Aphrodite de Chypre au jour de sa naissance, du moins la *Genetrix* des Énéades, ancêtre du nouveau dieu, le *Diuus Iulius*. Dans

5 Robert Schilling, *La Religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Rome, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1954, p. 327-350.

6 Strabon, *Géog.*, 14, 2, 19, Pline *NH*, 35, 91.

7 Gilles Sauron, *L'Art romain, des conquêtes aux guerres civiles*, Paris, Picard, 2013, p. 176-179.

ce passage, Ovide fait mine de recenser des tableaux, sans préciser que César puis Auguste les ont placés dans les temples qu'ils ont construits au centre de Rome, et en suggérant que les thèmes choisis oscillent entre les pires folies criminelles de deux héros et une représentation de Vénus à l'érotisme débridé. En somme, Ovide se moquait de ces manipulations idéologiques du pouvoir césarien puis augustéen, même quand ce pouvoir rendait hommage à l'Aphrodite de Chypre.

L'incompatibilité de l'œuvre d'Ovide avec la politique religieuse augustéenne se manifeste constamment. Cette attaque, mal cachée, valut à Ovide, pendant l'automne de l'an 8 ap. J.-C., sur un simple édit d'Auguste, l'assignation à résidence en Scythie mineure, sur les bords du Pont-Euxin, à Tomes. La promulgation d'un simple édit, sans autre forme de procès, permettait d'éviter tout débat judiciaire et de ne pas ébruiter l'affaire. Ovide est donc « relégué », *relegatus* : sa nouvelle condition lui laissait toutefois son statut de citoyen, elle ne touchait pas à sa fortune et n'entamait pas sa liberté de poursuivre sa carrière d'écrivain. Après la bataille d'Actium, qui avait définitivement marqué la victoire de l'Occident sur l'Orient, Auguste était décidé à éliminer tous les éléments orientaux, qui pouvaient rappeler au peuple romain la figure de Cléopâtre<sup>8</sup>. La question était cruciale car, déjà, César avait installé une statue dorée de la reine égyptienne dans le temple dédié à Venus *Genetrix* sur son forum. De plus, Cléopâtre s'était fait représenter en Aphrodite avec son fils Césarion en Éros sur une pièce de monnaie à Chypre<sup>9</sup>. Plutarque nous signale aussi que la reine, lors de son premier rendez-vous avec Antoine en Cilicie, avait remonté le cours du Cydnus sur un vaisseau à la poupe dorée, aux voiles de pourpre, aux rames argentées, qui se mouvaient au rythme des flûtes et des cithares (*Vie d'Antoine*, 27). Elle-même reposait sous une tenture dorée, parfumée et parée « telle que Vénus dans les peintures ». Cette mise en scène, qui avait ravi Antoine, devait sûrement être considérée impie par Auguste. Le *princeps* décida alors, de mettre en valeur le dieu Mars aux dépens d'Hercule, « coupable » d'avoir été revendiqué comme ancêtre mythique par Marc Antoine. Toutefois la même solution n'était pas envisageable pour Aphrodite, ancêtre mythique de la famille d'Auguste, à l'égard de qui le *princeps* affichait une piété respectueuse mettant l'accent sur sa romanité tout en faisant oublier son halo oriental. La

8 Robert Schilling, *La Religion romaine de Vénus...*, *op. cit.*, p. 327-350.

9 Barclay Vincent Head, *Historia Numorum*, Oxford, Clarendon Press, 1911, p. 859. Buste de Cléopâtre et de Ptolémée XVI Césarion, représentés comme Aphrodite et Éros ; la tête de Cléopâtre est couronnée ; elle tient Césarion dans les bras et porte un sceptre sur l'épaule. Rev. ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ. Double corne d'abondance, unie à la base et reliée par un filet ; dans le champ, dessous, à droite, le monogramme cyprote. Atelier et date incertains. Londres (B. M. Cat, Planche XXX, n° 6). — Paris (Planche I, n° 1) — Vienne (Planche II, n° 10). Les exemplaires de Londres, Paris et Vienne offrent tous trois de légères variantes de style au droit.

Vénus, compagne de *Mars Ultor* dans son temple homonyme, sans cesser d'être *Genetrix*, avait acquis une allure plus militaire. Elle incarnait au même temps la Vénus *Genetrix* des Énéades et la *Victrix* du Jugement de Pâris. Dans l'œuvre d'Auguste il ne s'agit plus du mythe hellénique des amours de Mars et Venus, mais plutôt de l'engagement commun au service de Rome et des empereurs.

Passons maintenant à l'île de Chypre qui fut d'abord léguée à Rome par les souverains lagides et ensuite officiellement annexée en 58 av. J.-C. Caton d'Utique fut envoyé en mission par le Sénat pour liquider le trésor lagide conservé à Chypre. Vers 34 avant notre ère, Marc Antoine restitua l'île à la reine Cléopâtre. Après la défaite de Cléopâtre et de Marc Antoine à Actium en 31 av. J.-C., l'île fut ré-annexée à l'empire romain. Dans le partage des attributions entre le Sénat et Octave, l'île est attribuée au Sénat. Elle forme dorénavant une province sénatoriale, gouvernée par un propréteur. Il s'agit de la seule des provinces issues de l'empire lagide à avoir été confiée au Sénat.

218

À Chypre, comme cela avait été le cas pour les souverains lagides, Auguste était considéré comme un dieu vivant. Le culte impérial y était très développé car le fait d'honorer ainsi l'empereur de la part du clergé chypriote était le moyen d'assurer sa propre légitimité. Même la fille d'Auguste, Julia, et sa femme, Livie, devinrent respectivement la Divine Augusta et la Nouvelle Divine Aphrodite à Chypre<sup>10</sup>. L'allégeance à l'empereur était manifestée sous forme de serment, ainsi que par l'érection de statues et monuments divers. De plus la ville de Paphos, en signe de gratitude à l'égard de l'empereur, avait créé un calendrier, appelé « Impérial » ou « Chypriote » entre 21 et 12 av. J.-C. ou plus probablement en 15 av. J.-C., pour célébrer la reconstruction de la ville financée par Auguste après un tremblement de terre très destructeur<sup>11</sup>.

Les Romains connaissaient bien l'importance du culte d'Aphrodite à Chypre. Catulle, citant des sanctuaires de la déesse situés aussi bien à l'est qu'à l'ouest de la Méditerranée, énumère trois temples d'Aphrodite à Chypre, ceux d'Idalion, de Golgoi et d'Amathonte (Catulle, 36, 11-15 : *nunc o caeruleo creata ponto, / quae sanctum Idalium Uriosque apertos / quaeque Ancona Cnidumque harundinosam / colis quaeque Amathunta quaeque Golgos / quaeque Durrachium Hadriae tabernam*, « Maintenant, fille de l'onde, toi qui fréquentes les bosquets sacrés d'Idalie, les plaines de la Syrie, Ancône, Cnide, Amathonte, Golgoi et Durrachium, l'entrepôt de l'Adriatique »). Plus de trois siècles plus tard, le propriétaire inconnu d'une magnifique maison suburbaine d'Haidra en

10 Terence Bruce Mitford, « The Cults of Roman Cyprus », *ANRW*, 18/3, 1990, p. 2195 ; Gertrude Grether, « Livia and the Roman Imperial Cult », *The American Journal of Philology*, 67/3, 1946, p. 222-252.

11 Franz Georg Maier et Vassos Karageorghis, *Paphos, History and Archaeology*, Nicosia, A.G. Leventis Foundation, 1984.

Afrique proconsulaire a fait réaliser une grande mosaïque pour son *triclinium*, la fameuse mosaïque aux Îles, qui évoque plusieurs sanctuaires de Vénus dans les deux bassins de la Méditerranée, sous la forme de vignettes inscrites, parmi lesquelles l'une au nom de Chypre, une autre au nom d'Idalion, une autre au nom de Paphos, et il y a de fortes chances pour que le nom d'Amathonte ait occupé une des lacunes. Les vignettes sont disposées trois par trois, et sont, pour chacune d'elles, tournées vers l'extérieur, c'est-à-dire face au couloir et vers les trois exèdres rectangulaires qui longent les côtés de la riche salle. Trois d'entre elles sont situées au centre du pavement, tournées chacune vers un côté différent. Toutes ces vignettes offrent la représentation simplifiée d'une île de la Méditerranée, ou d'une ville côtière. Fathi Béjaoui a souligné que la mosaïque présente la localisation et l'organisation des lieux de culte d'Aphrodite attestés dans des textes anciens<sup>12</sup>. Et cette insistance sur les sanctuaires de l'Aphrodite gréco-sémitique, qui existaient partout où les Grecs avaient côtoyé les Phéniciens, ne concerne pas seulement l'île de Chypre, mais aussi la Sicile, puisque la mosaïque d'Haidra représente également Éryx, où la Vénus gréco-punique était honorée d'un culte très célèbre. Dans la vignette de Paphos en particulier on distingue :

deux groupes de bâtiments. Au premier plan, nous sommes en présence d'un ensemble semi-circulaire avec, aux deux extrémités, des entrées à arcs cintrés précédées de marches d'escalier. Au-delà du mur d'enceinte, on retrouve, au centre, un haut bâtiment sans ouverture sur les côtés visibles, mais avec deux fenêtres à la partie supérieure et une toiture plate, contrairement à toutes celles des onze autres vignettes où le toit en double pente est de règle. Cette architecture laisse penser qu'on a voulu ainsi représenter une tour. Quant à la forme semi-circulaire de ce premier ensemble, elle se rapprocherait des installations portuaires, comme on peut le constater sur plusieurs représentations antiques, notamment la figuration du port d'Ostie sur la Table de Peutinger (Fragment n° V) ou certains décors de lampes antiques<sup>13</sup>. Enfin, l'idée que le mosaïste a pu vouloir suggérer ici un port pourrait être confortée par deux détails de

12 Fathi Bejaoui, « L'île de Chypre sur une mosaïque de Haïdra en Tunisie », *Cahiers du Centre d'études chypriotes*, 28, 1998, p. 87-94.

13 Le port d'Ostie sur la Table de Peutinger : Annalina et Mario Levi, *Itineraria, Contributo alla storia della Tabula Peutingeriana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1967. Pour d'autres représentations : Charles Picard, « Pouzzoles et le paysage portuaire », *Latomus*, 18, 1959, p. 23-51. Pour Hippone, Erwan Maree, « Trois mosaïques d'Hippone à sujets marins », *Libyca*, 6, 1958, p. 99-122, en particulier p. 106-108. On rencontre également ces bâtiments semi-circulaires sur une mosaïque de Leptis Magna : Salvatore Aurigemma, *L'Italia in Africa. Tripolitania. I Mosaici*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato 1960, p. 48, pl. 90.

cette vignette<sup>14</sup>. Le premier tient à la figuration d'une ligne de rivage le long de la partie inférieure de la représentation, nettement distincte des cubes bleus cernant l'enceinte qui indiqueraient, ici, l'ombre portée de celle-ci. Le second détail est la présence d'une barque ancrée à la terre ferme, à proximité de l'une des entrées de la ville percées dans l'enceinte<sup>15</sup>.

Selon Pausanias, le premier lieu de culte dédié à Aphrodite sur l'île de Chypre, est la cité de Paphos<sup>16</sup>, que l'*Odyssee* mentionne déjà comme son lieu de séjour<sup>17</sup>. Aphrodite, nous le savons, était également vénérée à Salamine de Chypre<sup>18</sup>, sur le mont Idalion<sup>19</sup> et à Amathonte<sup>20</sup>. Les fouilles, réalisées par l'Institut archéologique allemand et l'Université de Zürich sous la direction de Franz Georg Maier, ont mis au jour les quelques éléments encore en état d'être étudiés du site de Kouklia (Palaiapaphos).

220 À Palaiapaphos subsistent, du grand sanctuaire décrit par Homère, deux groupes de vestiges situés dans la partie nord-est du site. Au sud de cette dernière se trouve le premier sanctuaire (sanctuaire I) érigé à l'âge du Bronze tardif. Il comprenait un téménos, sous forme de cour ouverte, entouré d'un mur monumental réalisé avec d'énormes blocs de calcaire. On a retrouvé également les fondations d'une salle ornée par deux rangées de colonnes qui abritait le bétyle, pierre sacrée de forme conique, symbole d'Aphrodite. Tacite nous en a informés, en soulignant le caractère unique de la forme aniconique de l'image de la déesse dans le sanctuaire<sup>21</sup> (*formam deae – neque enim alibi sic habetur*). Par Suétone nous apprenons aussi l'existence d'un oracle dans le sanctuaire, consulté lors de son passage en Orient par Titus, à qui on avait prédit qu'il régnerait un jour<sup>22</sup> (*Sed ubi turbari rursus cuncta sensit, redit ex itinere, aditoque Paphiae Veneris oraculo, dum de nauigatione consulit, etiam de imperii spe confirmatus est*). Étant donné l'état des vestiges, très abîmé, le seul moyen pour avoir une idée de l'aspect originel du sanctuaire est d'observer les représentations des pièces de

14 Pour le site de l'Ancienne-Paphos, avec le grand sanctuaire d'Aphrodite/Vénus, et celui de Nea-Paphos, capitale de Chypre à l'époque impériale : Franz Georg Maier et Vassos Karageorghis, *Paphos: History and Archaeology*, op. cit. ; Franz Georg Maier, *Alt-Paphos auf Cypern*, Mainz, Institut für Klassische Archäologie der Universität zu Trier, 1985. Une bibliographie générale de l'île est présentée dans les *Dossiers d'archéologie*, juillet-août 1995 : voir surtout l'article de Demetrios Michaelides, « Chypre hellénistique et romaine », p. 106-115.

15 Fathi Bejaoui, « L'île de Chypre... », art. cit.

16 Pausanias, *Description de la Grèce*, 1, 14, 7.

17 *Odyssee*, 8, 363.

18 *Hymne homérique à Aphrodite*, 3, 4.

19 Théocrite, 15, 100.

20 Tacite, *Annales*, 3, 62.

21 Tacite, *Hist.*, 2, 2, 2.

22 Suétone, *Titus*, 5.

monnaie datant entre l'époque d'Auguste et celle de Philippe l'Arabe (milieu du III<sup>e</sup> siècle après J.-C.), ainsi que des gemmes et des médaillons<sup>23</sup>. D'après Franz Georg Maier et Vassos Karageorghis on doit prendre en considération deux types de représentations :

- 1) Un sanctuaire ouvert où une *cella* abrite la représentation conique d'Aphrodite, couronnée d'une sorte de coiffe plate. Les piliers de chaque côté du sanctuaire se terminent en « cornes de consécration » ; leurs sommets dépassent de beaucoup le toit plat qui les réunit. Parfois, une guirlande est suspendue au sommet des piliers ; d'autres monnaies représentent entre eux une étoile dans un croissant – le symbole d'Astarté. En face de la *cella* s'étend une cour semi-circulaire.
- 2) Une *cella* tripartite avec une partie centrale surélevée. Les ailes latérales contiennent des espèces de colonnes qui ressemblent aux monuments s'élevant librement<sup>24</sup>.

Les sceaux hellénistiques en argile trouvés dans la « Maison de Dionysos » à Nea Paphos offrent, toutefois, trois images étonnamment différentes du sanctuaire pendant une même période, on peut donc supposer que les figurations des monnaies ne reproduisent pas une évolution chronologique, mais plutôt des formes diverses de la représentation schématisée d'un seul état du sanctuaire. Il n'est donc pas possible de réaliser une reconstitution fiable fondée sur ces documents. La seule confirmation offerte par ces représentations est la typologie aniconique de l'objet de culte, qui fait l'accord des textes et des images.

Dans le commentaire de Servius à l'œuvre de Virgile, plusieurs caractéristiques particulières des sanctuaires de Vénus sont évoquées (celui de Paphos principalement) : *Ad Aen.*, 1, 335 : *aut certe quia Paphiae Veneri quae Cypricolaitur, ture tantum sacrificatur et floribus*, « ou sans doute parce que pour la Vénus de Paphos, qui est honorée à Chypre, on sacrifie seulement par l'encens et les fleurs<sup>25</sup> ». Ces caractéristiques, l'absence de sacrifices sanglants à Vénus de Paphos, et le fait qu'il ne pleuve pas dans le temple, sont attestées également par Pline, Tacite et, pour la seule forme aniconique de l'idole culturelle, par Maxime de Tyr<sup>26</sup>. La tradition de l'autel parfumé remonte à Homère. L'autel qui n'est

23 George F. A. Hill, *Catalog of the Greek Coins in the British Museum, Greek Coins of Cyprus*, London, British Museum, 1904, CXXVII-CXXXIV ; Alfred Westholm, *The Paphian Temple of Aphrodite and its Relation to oriental architecture*, Copenhagen, Acta Archaeologica 4, 1933.

24 Franz Georg Maier et Vassos Karageorghis, *Paphos: History and Archaeology*, op. cit., p. 85.

25 Vinciane Pirenne-Delforge, « L'Aphrodite grecque », *Kernos*, Supplément 4, 1994, p. 307-369 ; Marie-Karine Lhommé « Les Vénus de Servius Danielis (*Ad Aen.*, 1, 720) », *Eruditio Antiqua*, 4, 2012, p. 313-354, ici p. 349.

26 Pline l'Ancien, 2, 210 : *celebre fanum habet Veneris Paphos, in cuius quandam aream non impluit* ; Tacite, *Histoires* 2, 3, 5-6 : *Sanguinem arae obfundere uetitum ; precibus et igne puro altaria adolentur, nec ullis imbribus quamquam in aperto madescent. Simulacrum deae non*

jamais souillé de sang est cité par diverses sources, Empédocle notamment. Une pierre, en effet, avoisinant la forme conique, en grès foncé a été retrouvée sur le site et, malgré sa taille réduite (1,22 m de haut), les archéologues pensent qu'il s'agissait de l'*omphalos* d'Aphrodite<sup>27</sup>. Néanmoins, même si la pierre évoque bien l'« ombilic » dont parle Servius, on a des doutes à y voir la « pyramide blanche » décrite par Maxime de Tyr. Les éléments représentés sur les monnaies ont du moins le mérite d'avoir permis d'identifier les multiples influences subies par le sanctuaire, le plus important de Chypre, en raison de sa localisation au centre de la Méditerranée, qui évoquent à la fois l'Égée, l'Anatolie, la Crète et le Proche-Orient.

Avec l'épisode de Pygmalion, Ovide fait de l'Aphrodite gréco-sémitique de Chypre l'incarnation par excellence de la puissance divine, non pas simplement le principe de tout ce qui unit, le véritable moteur du monde à la manière de la déesse cosmique d'Empédocle ou de Lucrece<sup>28</sup>, mais une personnalité divine capable en quelque sorte de fluidifier le monde, de favoriser le triomphe de la vie, de détruire toutes les tentatives faites pour figer des situations qui ne peuvent être que transitoires, ennemie, non seulement des Propétides et d'Anaxarète, mais aussi, derrière la pratique artistique d'Arachné, la véritable rivale de Minerve, présentée comme la patronne des formes visibles de l'idéologie augustéenne.

222

---

*effigie humana, continuus orbis latiore initio tenuem in ambitum metae modo exurgens, set ratio in obscuro*, « Verser du sang sur l'autel est interdit ; c'est par des prières et la pureté du feu que l'on honore ses autels, qui bien que situés en plein air, ne sont mouillés par aucune pluie ». Maxime de Tyr 8, 8 (*Dissertation sur les représentations des dieux*) : Παφίοις ἡ μὲν Ἀφροδίτῃ τὰς τιμὰς ἔχει· τὸ δὲ ἄγαλμα οὐκ ἂν εἰκάσαις ἄλλω τῷ ἢ πυραμίδι λευκῇ, ἡ δὲ ὕλη ἀγνοεῖται, « Chez les Paphiens, Aphrodite reçoit des hommages ; or sa statue de culte ne pourrait être représentée par autre chose qu'une pyramide blanche, dont le matériau est inconnu. »

27 Franz Georg Maier et Vassos Karageorghis, *Paphos: History and Archaeology*, op. cit., p. 99.

28 Gabriella Pironti, *Entre ciel et guerre : figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Centre international d'études de la religion grecque antique, *Kernos*, Suppl. 18, en part. n. 180.

## OVIDE ET LES MYTHES ROMAINS

Francesca Ghedini & Giulia Salvo

La concomitance des deux anniversaires de la mort de deux représentants de la latinité tels que Tite Live et Ovide nous a amenés à réfléchir sur les textes ovidiens d'un point de vue romano-centrique, afin de comprendre de quelle manière le poète de Sulmone s'est mesuré avec les mythes romains. Ces deux auteurs, dans la période comprise entre la fin de la République et le début de l'Empire, cherchaient, avec la complicité de la grande poésie<sup>1</sup>, une codification narrative et devaient s'insérer, même de façon marginale, dans un répertoire en formation qui était destiné à véhiculer les messages du nouveau courant de la romanité. Il faut spécifier que l'expression « mythes romains » recouvre non seulement les légendes des origines, mais aussi la mythographie mineure, dont les racines se situent dans le substrat étrusco-italique qui converge surtout dans les *Fastes*<sup>2</sup>. La tâche est donc lourde, compte tenu de la riche bibliographie existante<sup>3</sup>; c'est pour cela qu'en cette occasion, nous nous bornerons à proposer une matière à réflexion sur certains épisodes et personnages, auxquels le poète accorde une attention particulière. Conformément à notre approche, ces derniers seront analysés principalement du point de vue iconographique.

### OVIDE ET LA MYTHOGRAPHIE ROMAINE

Ovide, poète parmi les plus prolifiques de l'antiquité, maître du lexique et de la musicalité du vers, est le chanteur de l'amour, d'un monde « changeant », dans lequel tout se transforme et auquel convient un vers délicat, qui reste mélodieux même lorsque le poète se mesure avec les thèmes de la douleur, des

- 1 Virgile *in primis*, mais aussi Properce et Horace, auxquels on peut ajouter les témoignages des historiens, philosophes, antiquaires, orateurs et géographes ; pour la bibliographie, voir Andrea Carandini, *La Leggenda di Roma*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2006, t. I.
- 2 Pour la différence entre « mythe » et « légende », voir *ibid.*
- 3 Pour un point de vue principalement historique et littéraire (*ibid.*), mais avec des importantes contributions iconographiques et historique-artistiques : Peter Aichholzer, *Darstellungen der römischer Sagen*, Dissertationen der Universität Wien, CLX, 1983 ; Alexandra Dardenay, *Les Mythes fondateurs de Rome*, Paris, Picard, 2010 ; *ead.*, « Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine », *Pallas*, 93, 2013, p. 163-182.

larmes et de la mort. Il tire ses origines d'une tradition fortement imprégnée de grécité, qui avait contribué à sa formation culturelle et qui constituait la base de son chant. Dans les milliers de vers inspirés par sa Muse prolifique, on peut reconnaître l'illustration des astuces et des préceptes pour séduire et on a devant les yeux un aperçu d'une Rome pleine de vie, vécue dans sa jeunesse en « contestataire » sans scrupules et regrettée au cours de sa vieillesse depuis les lointaines et froides terres d'exil. Mais ce qu'on retrouve c'est surtout la plus ample représentation de la mythologie grecque qui nous soit parvenue, dans laquelle les narrations antiques et récentes des exploits des dieux, des héros, des victimes et des bourreaux se mélangent en un kaléidoscope d'images, qui sont en rapport avec un imaginaire figuratif désormais presque complètement perdu.

224

Quel est le rôle joué par la mythographie romaine dans ce scénario complexe ? Quels sont les personnages et les épisodes qui ont retenu l'intérêt du poète et pour quelle raison ? Quel était leur rapport avec un répertoire iconographique en formation, qui ne fut jamais vraiment codifié ?

Le point de départ de notre analyse a été la relecture des derniers chants des *Métamorphoses* (les seuls à caractère épique, inspirés à la grande tradition homérique et à la nouvelle épopée virgilienne) et, bien évidemment, des *Fastes*, entièrement consacrés à la célébration des fêtes romaines et dépourvus, pour cette raison, de la joyeuse et libre interprétation qui a fait la grandeur des *Métamorphoses*<sup>4</sup>.

Nombreux sont les mythes et les légendes qui font référence au monde romain, comme on voit dans le **tableau 1**, dans lequel sont énumérés les passages dédiés aux personnages, héros et divinités qui ont joué un rôle dans la mythologie de l'*Vrbs*. Bien évidemment, compte tenu de la typologie des deux poèmes, la liste des passages n'a pas été rédigée selon un ordre chronologique, mais narratif, pour qu'il soit en lien avec le sujet du chant ; on peut remarquer une certaine cohérence temporelle dans la prétendue Énéide ovidienne, qui occupe une large place dans les chants 13 et 14. Elle commence avec Énée qui fuit de Troie emmenant avec lui « les images sacrées et ce qu'il a ensuite de plus sacré, son père, vénérable fardeau [...] avec son fils Ascanie<sup>5</sup> », *sacra et, sacra altera, patrem, uenerabile onus [...] Ascaniumque suum* (13, 623-627), pour poursuivre avec les pérégrinations du héros troyen (13, 626-729), y compris une allusion rapide à la rencontre avec Didon (14, 78-81), qui aura un résultat bien différent dans l'histoire d'Anne des *Fastes* (3, 546-656). Le poète raconte

4 Sans oublier certains passages significatifs dans les poèmes de la jeunesse et de l'exil.

5 Trad. Georges Lafaye, éd. cit.

l'histoire du Latium<sup>6</sup> à partir de la guerre entre les Rutules et les Troyens, qui s'achève avec la victoire d'Énée, jusqu'à son apothéose (14, 454-608) ; on retrouve ensuite la narration de sa descendance, nécessaire pour expliquer l'intervalle de temps entre l'arrivée du héros dans le Latium et la fondation de la ville (14, 609-621). Après un intermède dédié aux divinités italiques Pomone et Vertumne (14, 622-697 ; 761-771), la narration se poursuit avec les premiers épisodes de l'histoire de Rome<sup>7</sup>, pour se terminer avec l'apothéose de Romulus (14, 805-823).

Tableau 1. Les mythes romains dans les *Métamorphoses*

Mythe	
Sibylle de Cumès	14, 104-153
Guerre entre les Rutules et les Troyens (Turnus et Énée)	14, 454 <i>sq.</i>
Vénulus chez Diomède	14, 454-511
Retour de Vénulus et origine de l'olivier sauvage	14, 512-526
Incendie et métamorphose des navires troyens en naïades par Cybèle	14, 527-565
Vittoria d'Énée sur Turnus et destruction d'Ardée d'elle lequel cendres il naît un héron	14, 566-580
Apothéose d'Énée	14, 581-608
Les successeurs d'Énée	14, 609-621
Pomone et Vertumne	14, 622-771
Fondation de Rome	14, 772-775
Tarpeia	14, 775-777
Fontaines qui prennent feu	14, 772-804
Apothéose de Romulus	14, 805-851
Voyage de Numa Pompilius pour apprendre	15, 1-59
Numa Pompilius suit les leçons de Pythagore	15, 60-481
Numa Pompilius enseigne les rites sacrificiels ; mort de Numa et larmes d'Égérie	15, 482-490
Hippolyte-Virbius	15, 497-546
Métamorphose d'Égérie en fleuve	15, 547-551
Romulus et la lance qui se couvre soudainement de feuilles	15, 560-564
Cipus et son exil volontaire	15, 565-621
Peste de Rome, arrivée d'Esculape et métamorphose en serpent	15, 622-744
Apothéose de César	15, 745-851
Glorification d'Auguste	15, 852-870

La série d'événements racontés dans les *Métamorphoses*<sup>8</sup> doit être couplée avec les narrations des *Fastes* (tableau 2), où, en cohérence avec les exigences

- 6 Pour l'Énéide ovidienne, voir Gianluigi Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il Codice epico di Ovidio*, Padova, Imprimerie, 1995 ; bibliographie ultérieure dans Philip Hardie, *Ovidio. Metamorfosi*, t. VI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2015, p. 314-315 ; pour le groupe sculpté d'Énée avec les Pénates, voir Ov., *Fastes*, 5, 563.
- 7 La fondation de la ville (14, 772-775), l'épisode de Tarpeia (14, 775-777) et les fontaines qui prennent feu (14, 772-804).
- 8 Parmi lesquels il faut citer aussi l'épisode problématique de l'*hasta* qui, lancée de l'Aventin au Palatin, se couvre soudainement de feuilles (15, 560-564), ou l'histoire de Cipus et de son exil volontaire (15, 565-621), ou encore l'arrivée d'Esculape à Rome pour éradiquer la peste (15, 622-744).

narratives du poème, l'ordre chronologique a été ignoré et les faits sont exposés par rapport aux dates commémoratives. Par exemple, la guerre entre Turnus et Énée est décrite à la fin du chant 6 (879-900), au début duquel on retrouve également une liste rapide des successeurs d'Énée (4, 52-56) et une allusion à la rencontre de Mars avec Rhéa Silvia (3, 11-48). Cet épisode, qui est à la base de l'élaboration de l'histoire mythique de la fondation de Rome, est développé de façon plus ample dans le chant 3 (9-78), où le poète s'attarde aussi sur la présentation des jumeaux (racontée déjà dans le chant 2, 381-422), la louve et le pivert, Faustulus et Acca Larentia, la vie sauvage des enfants<sup>9</sup>, la définition du tracé de la muraille et le fratricide<sup>10</sup>. Les événements qui succèdent à la fondation de la ville, jusqu'à l'apothéose de Romulus (2, 481-512) décrite également, comme nous l'avons vu, dans les *Métamorphoses* (14, 805-851), sont limités aux épisodes classiques de la trahison de Tarpeia (1, 259-262)<sup>11</sup> et de l'enlèvement des Sabines (3, 179-230)<sup>12</sup>. Les *Fastes* accueillent aussi certaines histoires du Latium qui concernent Rome avant de devenir Rome et qui sont presque complètement ignorées dans les *Métamorphoses*: par exemple, une large place est laissée à l'arcadien Évandre (1, 543-586), que le long passage de l'*Énéide* (8, 184-275) a rendu central dans l'élaboration des légendes des origines et qui est important pour son lien étroit avec l'épisode d'Hercule et Cacus, ouvrant à une tradition reprise au cours du II<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Chez Ovide, l'évocation de la « préhistoire » de Rome ne semble pas inspirée de la version du poète de Mantoue, mais plutôt du récit de Tite Live<sup>14</sup>, qui accorde la même importance à la figure de la mère, la prophétesse Carmenta<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Le sujet est mentionné également dans le livre 2, 365-380 (la chasse victorieuse de Rémus).

<sup>10</sup> Les épisodes liés au différend des jumeaux et à la consultation des auspices, qui précèdent la construction de la muraille et sa violation de la part de Remus, puni avec la mort, sont repris dans le livre suivant (4, 809-862).

<sup>11</sup> Présent aussi dans *Mét.*, 14, 775-777.

<sup>12</sup> Voir, en particulier 3, 220-222 : les Sabines à genou (« *in terram posito procumbere genu* ») et les enfants qui tendent les bras (« *et quasi sentirent, blando clamore nepotes tendebant ad auos brachia parua suos* »). Ces vers sont caractérisés par une grande force figurative, mais qui ne trouvent aucune confirmation dans le répertoire iconographique. On peut proposer la même réflexion pour l'image de l'enfant porté sur le bouclier (v. 227-228 : *scutoque nepotem fert auus*). Une allusion rapide à la fécondation des Sabines est faite dans le livre 2, 429-450.

<sup>13</sup> En particulier sur certains médaillons d'Antonin le Pieux : Gian Guido Belloni, « Celebrazioni epiche in medaglioni di Antonino Pio. Una pagina di cultura erudita », *Serta Historica Antiqua*, 2, 1989, p. 191-205.

<sup>14</sup> *Ab urbe condita*, 1, 7, 8 (*fatiloquam ante Sibyllae in Italiam aduentum*).

<sup>15</sup> Elaine Fantham, « The Role of Evander in Ovid's *Fasti* », *Arethusa*, 25, 1992, p. 155-171 ; pour le rapport entre Ovide et Tite Live, voir Paul Murgatroyd, *Mythical and legendary narrative in Ovid's Fasti*, Leiden/Boston, Brill, 2005, p. 171, avec bibliographie.

Tableau 2. Les mythes romains dans les *Fastes*

Mythe	
Janus accueille Saturne dans le Latium	1, 235-238
Tito Tazio et Tarpeia	1, 259-262
Évandre et Carmenta	1, 469-542
Hercule, Cacus et Évandre	1, 543-586
L'histoire des trois cents <i>Fabii</i>	2, 194-242
Mythe d'Hercule, Faune et Omphale	2, 303-359
Légende de Romulus et Rémus : 1. Présentation des jumeaux ; 2. Lupercal	2, 381-422
Fécondation des Sabines	2, 429-450
Apothéose de Romulus	2, 481-512
Mythe de Lara	2, 585-616
Tarquin le Superbe et la conquête de Gabies	2, 685-720
Légende de Lucrece	2, 721-853
Légende de Romulus et Rémus : 1. Mythe de Mars et Rhéa Silvia ; 2. Présentation des jumeaux ; 3. Jumeaux nourris par la louve et le piver ; 4. Jumeaux élevés par Faustulus et Acca Larentia ; 5. Vie sauvage des enfants et institution des Lupercales ; 6. Définition du tracé de la muraille ; 7. Violation de la muraille et mort de Rémus	3, 9-78
Enlèvement des Sabines	3, 179-230
Légende de Numa Pompilius et de la résolution des énigmes de Jupiter	3, 275-393
Mythe d'Anna Perenna	3, 545-656
Mythe d'Anna de Bovillae	3, 661-674
Mythe de la tromperie d'Anna Perenna au Mars	3, 675-696
Les successeurs au trône d'Albe la Longue	4, 52-56
<i>Euocatio</i> de Cybèle	4, 247-348
Légende de la fondation de Rome : 1. Différend des jumeaux ; 2. La consultation des auspices ; 3. Proclamation de la muraille inviolable ; 4. Violation de la muraille et mort de Rémus	4, 809-862
Guerre entre Turnus et Énée	4, 879-900
Mythe de Flore	5, 195-260
Mythe de Jupiter et Carna	6, 101-130
Mythe de Procas et Craniè	6, 131-168
Le siège des Gaulois et le jet du grain	6, 349-394
Mythe de Mater Matuta-Ino	6, 485-550
Amour clandestin de Fortune avec Servius Tullius	6, 569-580
Meurtre de Servius Tullius pour main de la fille Tullie	6, 585-624
Naissance miraculeuse de Servius Tullius	6, 625-636
Hippolyte-Virbius	6, 737-756

À côté de ce complexe mélange de mythes et de légendes liés l'un à l'autre, Ovide n'oublie pas de raconter, dans les deux poèmes, des événements à connotation plus historique, comme l'histoire de Numa Pompilius (*Mét.*, 15, 1-490 *passim*) et Servius Tullius (*Fastes*, 6, 569-636) ; le poète ménage également une large place, surtout dans les *Fastes*, aux narrations concernant des divinités mineures étroitement liées aux célébrations des fêtes quotidiennes. À cela se rajoutent les récits des *euocationes* de grandes divinités grecques, comme Cybèle (*Fastes*, 4, 247-348) et Asclépios (*Mét.*, 15, 622-744), qui deviendront, pour des raisons différentes, les protagonistes du panthéon romain.

Le tableau des mythes romains peint par Ovide n'est ni unitaire ni novateur, compte tenu du fait que, dans la plupart des cas, il fait référence aux textes de Virgile et de Tite Live ; c'est pour cela que les rares réélaborations originelles en deviennent particulièrement intéressantes, en raison surtout du succès qu'elles ont eu dans la tradition suivante, au détriment de la *vulgate* officielle. Ne pouvant pas en fournir une liste complète, nous nous limiterons, ici, à une sélection d'épisodes et personnages qui, selon notre critère iconographique, ont une correspondance du point de vue thématique dans le répertoire figuratif.

#### OVIDE ET LE PANTHÉON « MINEUR »

*Ippolito è morto, tu (Diana) mi hai chiamato Virbio [...]. È felice il ragazzo che fui, quello che è morto [...]. Ma il rinato, il tuo servo, il fuggiasco che guarda la terra e i tuoi boschi, quello non è felice.*

Cesare Pavese, *Il Lago*, 1947<sup>16</sup>

228

Dans les *Fastes*, on peut trouver de nombreuses références aux divinités mineures du panthéon romain, qui tirent leurs origines du substrat étrusco-italique, tissu de connexion de la religiosité romaine dans le domaine privé<sup>17</sup>. Cela ne nous étonne pas, compte tenu de la destination de l'œuvre, dont le but était de graver, dans la mémoire collective, les raisons d'une ritualité qui était en train de perdre sa signification originelle et de répondre aux exigences du nouveau cours de la politique ; nous pouvons tout de même souligner que cette ouverture vers la tradition italique est déjà présente dans les derniers chants des *Métamorphoses* (qui précèdent de peu, ou peut-être coïncident avec, la rédaction des *Fastes*).

C'est dans ce contexte caractérisé par la valorisation des traditions anciennes, ou par l'élaboration de récits étiologiques, qui se situe l'épisode de Virbius, divinité mineure du « bois sacré » (*lucus*) d'Aricie à laquelle le poète laisse une large place. La première partie présente une connotation de type

<sup>16</sup> Cesare Pavese, *Dialoghi con Leuco*, Milano, Einaudi, 1966, p. 139 : « Hippolyte est mort, toi (Diane), tu m'as appelé Virbius [...]. Heureux le jeune homme que je fus, celui qui est mort [...]. Mais celui qui est ressuscité, ton serviteur, fugitif, dévoué à la terre et à tes bois, n'est pas heureux » (trad. Hélène Casanova-Robin).

<sup>17</sup> Songeons, par exemple, à Lara (devenue par la suite Tacita Muta) et Juturne (déesse des eaux ; les deux sont citées dans le livre 2, 583-616) ; Carmenta (divinité prophétesse, protectrice des naissances ; 1, 469-542) ; Anna Perenna (3, 545-656 et 675-696) ; Picus (3, 291-328) ; les Camènes (divinités des sources qui seront assimilées aux Muses, 3, 275) ; Flore (5, 195-260) ; Vertumne (5, 409-410) ; Veiovis (3, 429-430) ; Janus (1, 89 sq.) ; Terminus (2, 640-682) ; Consus (3, 199-200) ; Carna (6, 101-130) ; Procas et Craniè (6, 131-168).

hellénistique, comme il nous le montre l'ample description, dans le chant 15 des *Métamorphoses*, des événements dramatiques qui précèdent la divinisation du fils de Thésée, ramené à la vie et *abditus*, dans le bois sacré de Diane à Aricie.

L'histoire de Virbius, divinité assimilée à Hippolyte, le chaste chasseur qui, ayant refusé les avances de sa belle-mère Phèdre, fut diffamé par elle et puni par son père Thésée, est racontée dans les *Fastes* et dans les *Métamorphoses*. Mais c'est dans ce dernier poème qu'Ovide laisse une large place à l'histoire du dieu du bois sacré d'Aricie, en raison aussi de son rôle de consolateur de la nymphe Égérie, qui, après la mort de Numa Pompilius, était inconsolable (15, 492-551). Les mots que le vieux dieu adresse à la nymphe, à travers lesquelles il reconstruit son histoire dramatique, sont caractérisées par une grande force expressive et par leurs arguments, qui en font une vraie *consolatio*, un détail important sur lequel on aura l'occasion de revenir.

L'épisode raconté dans les *Métamorphoses* peut être divisé en deux parties, qu'on appellera « actes » ; dans le premier on retrouve les faits antécédents, à partir de l'injuste accusation de Phèdre qui mène Thésée à condamner son fils (v. 500-505), jusqu'à la scène du dramatique *sparagmos* (v. 506-529)<sup>18</sup>. Le seconde Acte s'ouvre avec Esculape et Diane qui ressuscitent Hippolyte (v. 533-535)<sup>19</sup>, le transformant en un vieil homme (v. 539 ; métamorphose qu'on retrouve exclusivement chez Ovide<sup>20</sup>) et lui font changer son prénom en Virbius (v. 542-544), tandis que dans la dernière scène le nouveau dieu décrit sa vie paisible dans le *lucus* d'Aricie (v. 545-546).

L'histoire est reprise dans les *Fastes* (6, 735-762), à l'occasion du lever du Serpente dans le ciel (v. 735-736 : *surgit humo iuuenis telis afflatus auitis/ et gemino nexas porrigit angue manus*, « surgit de terre le jeune homme qui, foudroyé par les traits de son aïeul, tend ses mains enlacées par deux serpents »), dans lequel le poète reconnaît une manifestation d'Esculape ; Ovide se concentre alors sur le rôle joué par le dieu guérisseur : il résume au maximum la première partie et laisse une large place à la résurrection miraculeuse, attribuée à la magie des herbes, et aux événements suivants, avec la punition de celui qui

18 Cette partie de la narration ovidienne dépend fortement du *Hippolyte porte-couronne* d'Euripide (daté de 428 av. J.-C. et nous est parvenu intégralement), qui semble avoir établi la structure de base de l'histoire, à laquelle fera référence la littérature suivante, avec évidemment des variations. En revanche, l'autre œuvre d'Euripide, *l'Hippolyte voilé* (TGF 428-447, Nauck, Snell) dont il nous reste seulement des fragments, n'a pas remporté beaucoup de succès chez le public athénien ; le titre de la tragédie serait lié au geste du jeune héros, qui se couvre le visage suite à l'horreur de la révélation de l'inceste avec Phèdre (William Spencer Barrett [éd.], *Euripides. Hippolytos*, Oxford, Clarendon Press, 1964, p. 11 ; Thomas Bertram Lonsdale Webster [éd.], *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen & Co., 1967, p. 65).

19 La résurrection est niée par Horace dans *Carm.*, 4, 7, 25-26 : *infernus neque enim tenebris Diana pudicum liberat Hippolytum*.

20 Virgile parle seulement du changement de prénom.

avait renversé le destin des hommes, ressuscitant et cachant Hippolyte dans le bois sacré de Dictynna. Plus brève, mais également significative, est la troisième citation dans les *Fastes* (3, 263-266), puisqu'elle nous renseigne sur l'*aition* – « l'explication » – concernant l'exclusion des chevaux du *lucus* – « bois sacré » – de la déesse.

Bien qu'on puisse supposer que cette histoire, et en particulier l'épisode de la résurrection d'Hippolyte, fût déjà évoquée par Callimaque (*Aitia*, fr. 190) et Ératosthène (*Catasterismoi*, 6), il faut souligner que, dans l'état actuel de nos connaissances, Virgile est le premier à en parler largement<sup>21</sup>. Le poète raconte que le jeune homme, ressuscité grâce aux herbes d'Esculape et à l'amour de Diane (*Énéide*, 7, 769 : *Paeonis reuocatum herbis et amore Dianae*, « rappelé à la vie par les herbes de Péon et par l'amour de Diane »), fut renommé Virbius et caché dans les bois d'Aricie, qui, à partir de ce moment-là, sera interdit aux chevaux ; cependant, la version virgilienne présente plusieurs contradictions, puisque elle fait référence également à un certain Virbius, un beau et courageux guerrier fils d'Hippolyte, laissant penser que le fils de Thésée renonça au même vœu de chasteté qui l'avait fait condamner à la mort atroce du *sparagmos*<sup>22</sup>. La version ovidienne, où ce détail est justement ignoré, présente une innovation importante : l'introduction de la longue *consolatio* pour la triste Égérie, qui n'est pas secondaire dans le contexte de cette contribution, visant à expliquer les modalités dans lesquelles Ovide intègre et remanie les mythes romains, mais aussi le rapport éventuel entre ses vers et le répertoire iconographique.

Il y a trente ans, j'ai publié, dans la *Rivista di Archeologia*, dirigée à l'époque par Gustavo Traversari, une brève contribution dédiée à l'un de ces extraordinaires artefacts en pierre précieuse qui, en raison de leur qualité artistique, échappa à la destruction<sup>23</sup>. Il s'agit d'un vase en onyx dont la destination d'usage fut modifiée à l'époque du Moyen Âge, avec l'ajout d'une embouchure et d'un pied en or et en gemmes, qui est conservé dans l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune (ill. 1-2).

21 L'histoire de la résurrection d'Hippolyte grâce aux soins miraculeux d'Esculape est présente, pour la première fois, dans Apollodore (3, 10), qui l'attribue, à son tour, à l'auteur des *Naupaktikà* (voir Pascale Linant de Bellefonds, s.v. « Hippolytos I », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis, 1990, t. V, p. 445). Cette tradition semble avoir un discret succès, étant donné que, après Callimaque et Ératosthène, elle sera reprise également par Apollodore d'Athènes (FGrHist 244 F 138 c), Virgile (*Én.*, 7, 765-769), Hygin (*Fab.*, 49 et *Astr.*, 2, 14.5), Ovide (*Mét.*, 15, 533-535 et *Fast.*, 6, 746-754) et Sextus Empiricus (*M.*, 1, 261). Franco Caviglia, s.v. « Virbio », dans *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1990, t. 5.1, p. 555 ; voir aussi Philip Hardie, *Ovidio. Metamorfosi, op. cit.*, p. 551, pour le commentaire du passage.

22 Également contradictoire est l'image du fils d'Hippolyte qui guide un char tiré par de fougueux destriers (v. 781-782) ; pour les contradictions virgiliennes, voir Franco Caviglia, s.v. « Virbio », art. cit., p. 554-555.

23 Francesca Ghedini, « Il dolore per la morte di Druso Maggiore nel vaso d'onice di Saint Maurice d'Agaune », *Rivista di Archeologia*, 11, 1987, p. 68-74.

1. Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, vase en onyx

2. Empreinte du vase en onyx de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune,  
Zurich, Musée national suisse

La panse du vase présente un décor composé d'une scène complexe, peuplée de nombreuses figures, dont certaines sont représentées selon des modèles connus (comme le groupe Phèdre/la nourrice) et d'autres suivent de nouveaux schémas, fonctionnels dans la narration d'une histoire qui, pour l'exégète moderne, n'est pas aisément compréhensible. Si le groupe de la matrone assise à côté de la nourrice permet au spectateur de placer la narration dans le contexte d'une tradition mythographique d'origine hellénistique, en revanche l'autre groupe, composé par un vieil homme voilé qui se tourne vers une femme affligée avec les cheveux détachés (un clair symbole de deuil<sup>24</sup>), ne fait pas partie du même répertoire. Également étrangère à la littérature et au répertoire iconographique, est la dernière partie de la scène, composée d'un personnage féminin en train d'apposer une épée sur un monument commémoratif orné déjà d'un bouclier

---

24 Pour les gestes du deuil voir *ead.*, « I gesti del dolore », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 12, 2015, p. 97-110.

et d'une cuirasse, tandis que deux chevaux aux longues crinières s'éloignent vers la droite. Cette composition complexe, dont le *focus* est constitué par le groupe formé par un vieillard et une femme en deuil, a été interprétée par Erika Simon comme la commémoration d'un événement spécifique : la mort du jeune Marcellus, premier époux de Julia<sup>25</sup>. Cette interprétation n'est pas tout à fait exacte, parce que, parmi les nombreux personnages illustres décédés au début de l'époque impériale, c'est Drusus qui, à mon avis, a le plus d'affinités avec le contexte narratif. Le fils cadet de Livie, favori de l'empereur qui voyait en lui son probable successeur, tomba de son cheval et, à cause des blessures, décéda en Allemagne en 9 av. J.-C.<sup>26</sup>. Les modalités de sa mort m'ont semblé, et me semblent encore, décisives pour lier cet événement à la complexe iconographie représentée sur le vase de Saint-Maurice d'Agaune. Les chevaux qui procèdent vers la droite (les mêmes qui ont été les responsables de la mort d'Hippolyte et de Drusus) semblent s'éloigner du monument commémoratif, qui constitue une sorte de *terminus*, peut-être une allusion aux limites du bois sacré d'Aricie, qu'ils ne pouvaient pas franchir<sup>27</sup>. Si à cela on rajoute l'évidente référence au contexte militaire, soulignée par les armes placées sur le monument et dans les mains du personnage féminin (dans lequel on pourrait même reconnaître Diane), il me semble que l'identification du défunt avec un héros guerrier mort à cause d'un cheval devient de plus en plus probable. Drusus serait donc la raison des larmes de la femme inconsolable qui porte sa main sur le visage, comme dans la *Consolation* à Livie (318 : *attonita quid petis ora manus*<sup>28</sup>), que le vieil homme assis, probablement Virbius<sup>29</sup>, cherche en vain à réconforter ; vain est aussi son effort pour consoler Égérie, affligée par la mort de son Numa, puisque dans le récit ovidien la veuve inconsolable « fond en larmes », *liquitur in lacrimas*, jusqu'à ce que Diane la prenne en pitié et la métamorphose en source fraîche (*Met.*, 15.549-550 : *gelidum de corpore fontem fecit*). Mais si le contexte mythico-historique se révèle être assez compréhensible, il me semble

25 Erika Simon, *Die Portlandvase*, Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 1957 ; voir également Francesca Ghedini, « Il dolore per la morte di Druso Maggiore nel vaso d'onice di Saint Maurice d'Agaune », art. cit., p. 70-72.

26 Tite Live, *Perioch.*, 142 ; Francesca Ghedini, « Il dolore per la morte di Druso Maggiore nel vaso d'onice di Saint Maurice d'Agaune », art. cit., p. 71.

27 *Fast.*, 3, 266 : *unde nemus nullis illud aditur equis*, « aussi le bois n'est-il accessible à aucun cheval » ; voir également Francesca Ghedini, « Il dolore per la morte di Druso Maggiore nel vaso d'onice di Saint Maurice d'Agaune », art. cit.

28 *Consolatio ad Liviam*, Pseudovidiana H. 2, 1982 ; il s'agit d'un geste typique des scènes de salutation du défunt : Francesca Ghedini, « I gesti del dolore », art. cit.

29 L'iconographie de Virbius n'est pas connue par ailleurs, mais, compte tenu de son identification avec Hippolyte, il faut prendre en considération le témoignage de Pausanias (2, 32, 4) sur le simulacre de Trézène, où le fils de Thésée est représenté avec l'apparence d'un vieil homme. D'ailleurs, selon Ovide (*Mét.*, 15, 506), le jeune était en voyage vers Trézène au moment où ses chevaux s'emballèrent et l'écrasèrent.

3. Médaillon d'applique gallo-romain avec la représentation du dialogue entre Diane et Esculape pour ressusciter Hippolyte, Collection de Lugdunum, musée & théâtres romains, inv. 2000.0.2836

que l'identification de la femme en deuil mérite une réflexion ultérieure: si à l'époque j'avais proposé d'y reconnaître la mère de Drusus, Livie, à laquelle est dédiée la *consolatio* susmentionnée, aujourd'hui je pense plutôt y voir Antonia<sup>30</sup>, qui, comme Égérie, fut une épouse inconsolable.

Pour conclure, si l'interprétation proposée est correcte, permettant de reconnaître Virbius dans le vieil homme assis, je crois qu'on peut affirmer que cette composition présente non seulement le même thème que les *Métamorphoses*, mais aussi apporte un « indicateur », c'est-à-dire l'ostentation de l'âge du dieu mineur du bois sacré d'Aricie, une caractéristique explicitement soulignée par le poète (v. 539: *addidit aetatem*<sup>31</sup>). Cela dit, je ne peux que souligner que, si mon hypothèse est correcte, permettant donc de dater le vase peu après 9 av. J.-C., l'iconographie précède, encore une fois, les vers du poète.

---

30 Personnage explicitement mentionné dans la *Consolatio*, avec l'expression *femina princeps* (v. 303).

31 Cependant, voir n. 27.

Avant de conclure cette brève réflexion sur le mythe de Virbius, je souhaite insister encore une fois sur la scène du colloque entre Artémis et Esculape à propos du sauvetage du malheureux chasseur, telle qu'elle est racontée dans les *Fastes* (6, 745-756)<sup>32</sup> ; la représentation figurative de la scène aurait été complètement inconnue si ce n'était par un médaillon gallo-romain (ill. 3), sur lequel est reproduit le moment où la déesse indique le corps déchiré du fils de Thésée (lacunaire) au patron de la médecine, qui promet de rendre la vie « sans blessure », *sine uolnere* (*Fastes*, 6, 746-747)<sup>33</sup> au « jeune chaste » (*pio iuueni*). L'état de conservation très fragmentaire de l'objet ne permet pas d'en tirer des considérations plus spécifiques ; toutefois, son iconographie résulte particulièrement significative dans ce contexte, en raison de son lien avec une divinité italique qui a suscité le plus vif intérêt chez le poète de Sulmone.

Dans la perspective d'une relecture des descriptions ovidiennes des mythes romains en rapport avec le répertoire iconographique de l'époque – en cours de formation –, et essayant, en même temps, de comprendre les rapports complexes entre les textes d'Ovide et les événements historiques et politiques de la période augustéenne, l'histoire de la Sibylle de Cumes suscite une attention particulière<sup>35</sup>. Cette prophétesse d'Apollon, qui guide Énée dans la catabase, est l'objet d'une cinquantaine de vers du chant 14 des *Métamorphoses* (v. 104-153), tandis que dans les *Fastes* (4, 875) on retrouve des allusions rapides à la figure de la Sibylle et à ses pouvoirs de vaticination. Le récit commence avec le moment où le héros troyen annonce à la vierge de Cumes sa volonté de descendre aux Enfers pour rendre visite à son père (v. 104-128) ; même s'il s'agit d'un texte littéraire, on y retrouve des éléments visuels importants, en particulier pour la Sibylle, décrite comme une femme âgée<sup>36</sup> qui tient les yeux baissés (*at illa diu uultum tellure moratum*, v. 106). À cette partie introductive suit celle qu'on pourrait définir, selon le langage théâtral, « l'acte » principal

32 Giulia Salvo, « La resurrezione di Ippolito da parte di Esculapio su un medaglione ad applique gallo-romano », dans Isabella Colpo et Francesca Ghedini (dir.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, 28, 2012, p. 161-166.

33 *Ibid.*

34 Sur l'épisode de la Sibylle dans les *Métamorphoses* d'Ovide, voir, dans cet ouvrage, l'étude d'Hélène Casanova-Robin, p. 69-88.

35 Pour une vue d'ensemble sur la Sibylle de Cumes et les autres Sibylles connues dans l'antiquité, voir Herbert William Parke, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, London/New York, Routledge, 1988.

36 « *uiuacisque [...] Sibyllae* » ; voir aussi *Fast.*, 4, 875 : *uiuacis [...] Sibyllae*.

(Première scène : « Les amours de Sybille et Apollon », v. 129-146), dans lequel la vieille prophétesse raconte les péripéties de son rapport avec Apollon : du moment où Apollon tombe amoureux d'elle essayant d'avoir ses faveurs en échange de la réalisation de son vœu le plus cher, jusqu'au moment où elle commet l'erreur de lui demander autant d'années de vie que sa main contient de grains de sable, sans pour autant avoir l'intention d'accepter sa proposition. La vengeance d'Apollon est terrible : il exauce son souhait à la lettre, la condamnant à une lente et « douloureuse vieillesse », *aegra senectus* (v. 143)<sup>37</sup>. Ici la métamorphose finale (seconde scène, v. 147-153), le sort qui attend tous les protagonistes ovidiens, est seulement préfiguré : le corps usé de la vieille Sibylle se réduira à « un petit fardeau<sup>38</sup> » jusqu'à devenir invisible, et il ne restera que sa voix<sup>39</sup>. Or l'histoire de la prophétesse de Cumes est racontée de façon complète et pour la première fois seulement par Ovide<sup>40</sup>. Même Virgile, qui laisse une large place, dans le chant 6 de son poème, à la descente d'Énée aux Enfers, ne fait pas mention des péripéties d'amour avec Apollon, donnant la priorité aux aspects philosophiques et eschatologiques ; de plus, il nous restitue une image complètement différente de la prêtresse d'Apollon : elle est possédée par le dieu et sa voix résonne dans l'autre de Cumes, duquel « remontent

37 Peu après, Ovide quantifie exactement, pour la première fois, le nombre d'ans de la Sibylle et sa longévité : *nam iam mihi saecula septem acta; tamen superest, numeros ut pulueris aequem, ter centum messes, ter centum musta uidere* (v. 144-146). Pour l'âge de la Sibylle, voir Herbert William Parke, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, op. cit., p. 20, n. 15.

38 *Consumptaque membra senecta ad minimum redingentur onus* (v. 148-149). Le corps de la Sibylle, usé et rendu petit par la vieillesse, au point de rester suspendu dans une ampoule, devient l'objet des moqueries des enfants (Pétrone 48, 8 : *nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis uidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerint : « Σίβυλλα, τί θέλεις; » respondebat illa « Αποθανεῖν θέλω »*) ; par la suite on retrouve, dans le texte de Lucius Ampelius, une Sibylle enfermée dans une cage en fer suspendue à une des colonnes d'un temple d'Hercule à Argyre (*Lib. mem.* 8, 16 : *sed et Herculis aedes antiqua. Ibi columna pendet cauea ferrea rotunda in qua conclusa Sibylla dicitur*).

39 Il y a un autre personnage, Écho, auquel ne restera que la voix ; son amour malheureux pour Narcisse est raconté par Ovide dans le livre III (v. 339-510). Pour l'analyse, d'un point de vue ovidien, du répertoire des représentations picturales de ce jeune amoureux de lui, voir : Isabella Colpo, « *Quod non alter et alter eras*. Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana », *Antenor. Miscellanea di studi di archeologia*, 5, 2006, p. 51-85 (avec une riche bibliographie) ; Isabella Colpo, Gian Luca Grassigli et Fabio Minotti, « Le ragioni di una scelta. Discutendo attorno alle immagini di Narciso a Pompei », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 4, 2007, p. 73-113 ; pour la mosaïque, voir Francesca Ghedini, Isabella Colpo et Giulia Salvo, « Echi di iconografie ovidiane nel repertorio musivo medio e tardo-imperiale », dans Olof Brandt et Philippe Pergola (dir.), *Marmoribus vestita. Studi in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2011, p. 621-624. Sur la nouvelle mise en valeur de l'image de Narcisse dans la publicité contemporaine : Isabella Colpo, Giulia Salvo et Sabina Toso, « *Metamorfosi: la pubblicità cambia forma* », dans Isabella Colpo et Francesca Ghedini (dir.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie*, op. cit., p. 516-518.

40 Et reprise, par la suite, par Servius *ad Aen.* 6, 321.

ses réponses avec les brises », *ferunt responsa per auras*<sup>41</sup>. Le poète mentionne rapidement l'âge de la Sibylle, définie génériquement comme « une vieille prêtresse », *longaeva sacerdos*<sup>42</sup>, une formule très différente du texte ovidien, où l'on retrouve une vieille femme souffrante, qui regrette sa beauté désormais perdue et l'amour passé.

Si, après avoir analysé la tradition littéraire, nous prêtons attention au répertoire iconographique de l'époque, nous nous apercevons que le sujet n'a pas eu beaucoup de succès<sup>43</sup> : au-delà de premières attestations qu'on retrouve sur des monnaies de la fin de l'époque républicaine, où il est reproduit le buste de la prophétesse avec un visage encore jeune<sup>44</sup>, la Sibylle apparaît également sur deux représentations du début de l'époque impériale, sur lesquelles nous voulons poser notre attention. La première, la plus emblématique, est la célèbre base de Sorrente (ill. 4), avec, vraisemblablement, la reproduction de la triade de statues de culte du temple d'Apollon Palatin<sup>45</sup> : on peut apercevoir, sur la droite du relief, aux pieds de Lété, la Sibylle<sup>46</sup>, représentée comme une femme voilée et écroulée sur le sol, dont la position rappelle de manière vague la prêtresse ovidienne au corps ratatiné. Toutefois, l'état de conservation de la base ne permet pas de deviner l'âge de la prophétesse, laissant des doutes sur la possibilité d'une représentation sénile de la figure sculptée. Mais on remarque un autre détail : la Sibylle, avec son corps courbé, était probablement représentée avec « le regard tourné vers le bas », selon la description du poète de Sulmone (*uultum tellure moratum*, v. 106). Nous pouvons retrouver la même correspondance entre littérature et représentation figurée sur une fresque du

41 Virgile, *Én.*, 6, 77-82 ; voir aussi *ibid.*, v. 46-54 (en particulier : [...] *cui talia fanti / ante fores subito non uoltus, non color unus, / non comptae mansere comae ; sed pectus anhelum, / et rabie fera corda tument, maiorque uideri / nec mortale sonans, adflata est numine quando / iam propiore dei.*, « comme elle proférait ces mots devant l'entrée, soudain son visage, son teint se défit, ses cheveux se dénouèrent, mais sa poitrine haletante, son cœur sauvage se gonflent de fureur, elle apparaît plus grande, sa voix n'est plus d'une mortelle quand elle a été touchée du souffle et de l'esprit, maintenant plus proche du dieu. »).

42 Virgile, *Én.*, 6, 321.

43 Un recueil de la tradition iconographique est dans Maria Caccamo Caltabiano, s.v. « Sibyllae », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis, 1994, t. VII, p. 753-757 ; voir aussi Francesca Ghedini, « Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle *Metamorfosi* », *Paideia*, 67, 2012, p. 151.

44 Maria Caccamo Caltabiano, s.v. « Sibyllae », art. cit., p. 755 : n° 5-6, 9-10.

45 C'est-à-dire l'Apollon citharède de Scopas au centre, l'Artémis de Thimotéos à gauche et la Lété de Céphissodote le Jeune à droite. Pour la reconstitution du groupe cultuel du temple à l'aide de ce relief, voir : Erika Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München, Hirmer, 1986, p. 24 ; Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, G. Einaudi, 1989, p. 256-257 ; Maria Caccamo Caltabiano, s.v. « Sibyllae », art. cit., p. 756, n° 29 ; Andrea Carandini et Daniela Bruno, *La casa di Augusto. Dai "Lupercalia" al Natale*, Roma/Bari, GLF Editori Laterza, 2008, p. 65-66.

46 Qui avait la double fonction de symboliser les Livres Sibyllins cachés dans la base du simulacre d'Apollon et de souligner l'aspect oraculaire du dieu.

4. Base en marbre avec la reproduction de la triade de statues de culte du temple d'Apollon Palatin, Sorrente, Musée Correale

IV<sup>e</sup> style provenant d'Herculanum (ill. 5), qui met en scène, dans un contexte plus intime, la Sibylle et Apollon, ce dernier appuyé mollement sur un petit pilier à côté d'elle<sup>47</sup>. Bien qu'ici la Sibylle soit représentée jeune, à la différence de la vulgate traditionnelle<sup>48</sup> qui la décrivait comme une femme âgée, on peut

---

47 Maria Caccamo Caltabiano, s.v. « Sibyllae », art. cit., p. 756: n° 26.

48 Reportée dans les *Métamorphoses* et à la base du texte de l'*Énéide*; voir *supra*.

5. Fresque provenant d'Herculanum avec la Sibylle et Apollon,  
Naples, Musée archéologique national

remarquer que sa figure épuisée et affaissée sur le siège, avec le regard tourné vers le bas, reflète les mêmes éléments qu'on retrouve dans le récit ovidien. Le rameau qu'elle tient dans sa main gauche rappelle également le « rameau d'or », *auro fulgentem ramum*, des *Métamorphoses*, cueilli par Énée dans les bois de l'Averne pour ouvrir la route des Enfers ; cependant, il faut préciser que, dans ce dernier épisode, le passage ovidien reprend la version de Virgile<sup>49</sup>, suggérant l'existence d'une tradition commune fixée d'abord dans la littérature et retenue, par la suite, dans la production iconographique. Les points de contact entre le monde des images et le poème de la métamorphose ne sont pas thématiques, étant donné l'absence d'allusions explicites à l'amour entre Apollon et Sibylle ; ils se trouvent plutôt dans les détails iconographiques du regard tourné vers

---

49 Virgile, *Én.*, 6, 136-148 (ici v. 136-137 : *Latet arbore opaca / aureus et foliis et lento uimine ramus, / Iunoni infernae dictus sacer*, « Sur un arbre, entre des branches impénétrables, un rameau se cache dont la baguette souple, dont les feuilles sont d'or, il est voué en propre à Junon infernale. »).

le bas et du corps effondré de la prophétesse. Si les hypothèses formulées jusqu'ici sont correctes, nous pourrions même reconnaître, dans ces éléments spécifiques, des vrais « indicateurs ovidiens », qui apparaissent uniquement – du moins à nos connaissances – dans le récit des *Métamorphoses* et qui ont été repris dans le répertoire figuratif de l'époque, dont le processus de codification date probablement de l'époque augustéenne, comme nous le suggère la base de Sorrente.

Dans ce contexte, il faut souligner l'orientation du texte ovidien par rapport à la politique augustéenne. En effet, l'intérêt d'Ovide pour l'épisode de la Sibylle est limité à ses péripéties amoureuses avec Apollon, laissant de côté le thème principal, constitué par la descente d'Énée aux enfers et la rencontre avec son père Anchise ; en revanche, dans l'*Énéide*, Virgile non seulement laisse une large place à cette thématique (qui occupe presque tout le 6<sup>e</sup> chant), mais il la traite solennellement. Le sarcasme du récit de l'irrévérencieux poète de Sulmone est évident dans la ridiculisation de la figure de Sibylle, dont le corps est désormais vieux et fatigué, et de son rapport difficile avec Apollon : l'amour que le dieu ressent pour elle devient une sorte de banalisation, d'inspiration érotique, de la « possession » de la vierge virgilienne, à travers laquelle se manifeste le pouvoir divinatoire<sup>50</sup>. De même, le ton utilisé dans la description d'Apollon est loin d'être laudatif : au lieu d'être le fier protecteur de l'*aurea aetas*, il est présenté comme un jeune homme en proie aux instincts amoureux, occupé à séduire de jeunes vierges qui, malgré les promesses de jeunesse éternelle et de dons de toutes sortes<sup>51</sup>, refusent ses avances. L'ironie du texte ovidien est encore plus évidente si on considère d'une part l'importance des livres sibyllins pour l'idéologie augustéenne, transférés dans le temple d'Apollon Palatin<sup>52</sup>, et d'autre part le rôle de premier plan qu'Apollon, *alter ego* divin d'Auguste, joue dans la propagande politique du *princeps*<sup>53</sup>.

50 Voir par exemple *ibid.*, v. 77-80 : *at, Phoebi nondum patiens, immanis in antro bacchatur uates, magnum si pectore possit excussisse deum ; tanto magis ille fatigat os rabidum fera corda domans fingitque prendendo*. Voir Philip Hardie (dir.), *Ovidio. Metamorfosi*, *op. cit.*, p. 387, avec bibliographie.

51 Les avances d'Apollon sont refusées au début des *Métamorphoses*, dans l'épisode de Daphné (1, 462-567), et à la fin, dans l'histoire de la Sibylle. Pour l'Apollon ovidien, en opposition avec l'Apollon augustéen, voir Francesca Ghedini, « Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle *Metamorfosi* », art. cit.

52 Auparavant ils étaient gardés dans le temple de Jupiter Capitolin, voir Suét., *Aug.*, 31, 1 ; sur l'épisode, voir Herbert William Parke, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, *op. cit.*, p. 141.

53 Comme on le sait, Auguste arriva à s'identifier à Apollon, marquant le début du *regnum Apollinis* ; à partir de ce moment, le dieu et les mythes auxquels il est associé deviennent un instrument de propagande politique et, en même temps, un *modus vivendi* : l'identification avec la divinité influence les choix et l'idéologie privée du *princeps*. Pour le *regnum Apollinis* et son centre idéologique, le temple d'Apollon Palatin, voir Gilles Sauron, *Quis deum ?*, *op. cit.*, p. 501-510 ; voir aussi Paul Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, *op. cit.*, *passim*.

Il est temps, maintenant, de proposer quelques éléments de réflexion sur le thème qui a constitué le point de départ de notre discours, c'est-à-dire le rapport entre Ovide et la mythographie romaine. La première considération vient du fait que, si dans la plupart des cas le poète de Sulmone dépend, du point de vue formel, de Virgile et de Tite Live (**tableau 3**) ou de leurs sources; les deux mythes que nous avons illustrés montrent que lui aussi est capable de proposer des innovations, avec la création de situations et de personnages qui ont des correspondances figuratives. Dans le cas de Virbius, l'originalité ovidienne réside dans le développement du thème de la *consolatio*, absent chez Virgile, et dans la transformation du jeune Hippolyte en vieux Virbius; cette métamorphose est indispensable pour pouvoir intégrer l'épisode dans le poème, mais surtout pour ne pas obliger Clotho à renouer de nouveau le fil et Clymenus à voir porter atteinte aux droits de son empire<sup>54</sup> (*Fast.*, 6, 757-758 : *Clymenus Clothoque dolent : haec fila teneri, / hic fieri regni iura minora sui*, « Mais Clymenus et Clotho déplorent – elle, qu'on ait maintenu le fil de sa vie, lui, qu'on ait porté atteinte à ses droits souverains. »). En ce qui concerne la problématique du rapport entre texte et images, point de départ de cette étude, nous pouvons affirmer qu'il semble exister un lien très étroit au niveau de la thématique (la *consolatio* et le dialogue entre Diane et Esculape pour ressusciter l'innocent Hippolyte), avec un « indicateur » important constitué par la vieillesse de Virbius. La Sibylle est présente également chez Virgile, mais ce dernier ignore complètement l'épisode frivole de l'amour d'Apollon; de plus, la figure de la prophétesse de Cumès décrite dans l'*Énéide* est très différente de celle des *Métamorphoses*, où elle est décrite comme une vieille femme accablée sous le poids des années, qui se plaint vainement du passé. Encore une fois Ovide offre un sujet original et donne des idées intéressantes pour l'iconographie : les « indicateurs », que nous pouvons reconnaître dans le regard tristement tourné vers le bas et le schéma du corps incurvé de la Sibylle, peuvent être repérés dans le répertoire de l'époque ou de la période immédiatement successive, nous montrant les nombreuses correspondances entre le texte écrit et le « texte » représenté.

L'analyse de ces deux mythes semble conforter certaines hypothèses formulées à l'occasion d'une révision, selon la perspective ovidienne, du mythe de Mars et Rhéa Silvia<sup>55</sup> : comme nous l'avons déjà souligné, la description de la jeune fille assise au bord du ruisseau, qui s'abandonne au sommeil, semble dériver

54 Il faut souligner que, en réalité, c'est exactement la vieillesse à faire en sorte que Virbius ne soit plus Hippolyte, le jeune et vigoureux chasseur, comme il nous l'explique très bien Cesare Pavese dans le conte *Il lago*; d'ailleurs, c'était le seul moyen pour éviter de contrevenir à l'ordre établi par les dieux.

55 Francesca Ghedini, « Ovidio e le leggende delle origini: Marte e Rea Silvia », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 15, c.s.

d'une iconographie attestée dans les gemmes du I<sup>er</sup> siècle et ensuite disparue du répertoire, remplacée par le nouveau schéma hellénistique de la Vestale allongée dans la position d'Ariane. Un autre élément d'inspiration ovidienne, en relation avec Rhéa Silvia, est présent dans une fresque provenant de la Maison de Fabius Secundus à Pompéi<sup>56</sup> et sur un sarcophage conservé aux Musées du Vatican<sup>57</sup>; ici on fait référence aux vers des *Amores* (3, 6, 50) et à l'épisode de la mort puis de la divinisation de la jeune fille. Ovidien est aussi le thème de la présentation des jumeaux, du moins dans l'attention réservée au paysage<sup>58</sup>.

Tableau 3. Les mythes romains et la tradition littéraire

Mythe	Ovide	Virgile	Tite Live
Hercule et Cacus	<i>Fast.</i> , 1, 543-586	<i>Én.</i> , 8, 184-275	I, 7
Hippolyte	<i>Mét.</i> , 15, 497-546 ; <i>Fast.</i> , 6, 737-756	<i>Én.</i> , 7, 765-780	–
<i>Evocatio</i> de Cybèle	<i>Fast.</i> , 4, 247-348	–	XXIX, 14, 5-15
Peste de Rome, arrivée d'Esculape et métamorphose en serpent	<i>Mét.</i> , 15, 622-744	–	X, 47, 6-7; <i>Perioch.</i> , 11, 3-4
Hercule, Faune et Omphale	<i>Fast.</i> , 2, 303-359	–	–
Sibylle de Cumes	<i>Mét.</i> , 14, 104-153	<i>Én.</i> , 3, 441-452 sq. ; 6	–

Un élément de réflexion future pourrait être constitué par Cybèle, qui fut transférée à Rome, selon Ovide (*Fast.*, 4, 247-348), sur un navire construit avec des troncs provenant des pinèdes phrygiennes. En effet, une série d'attestations figurées montrent le voyage de la déesse, assise sur un trône placé au-dessus d'un bateau qui navigue sur les flots ; la scène est représentée sur la partie frontale d'un autel de la *gens Claudia* (ill. 6), retrouvé sur les berges du Tibre<sup>59</sup>, ainsi que sur une série de reliefs et antéfixes en terre cuite provenant de Rome et d'Ostie, qu'on peut dater entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.<sup>60</sup>. Ces images nous témoignent de la fortune particulière du texte ovidien dans le répertoire iconographique, même s'il est probable que le récit d'Ovide fut partiellement influencé par le texte de Tite Live (29, 14, 5-14). Ainsi l'épisode d'Esculape, qui, pour mettre fin à la terrible épidémie qui s'était propagée à Rome (entre

56 Alexandra Dardenay, *Les Mythes fondateurs de Rome*, op. cit., p. 189-191.

57 Carl Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1904, t. III/2, p. 232, n°188a.

58 Francesca Ghedini, « Livio e i primordia urbis: la prospettiva dello storico dell'arte », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 14, 2017, p. 85-107.

59 Maarten Jozef Vermaseren, *Corpus cultus Cybelae Attidisque, Italia-Latium*, Leiden, E.J. Brill, 1977, t. III, p. 45, n° 218; Erika Simon, s.v. « Kybele », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis, 1997, t. VIII, p. 748, n° 5 (l'auteur y souligne le rapport avec la description contenue dans les *Fastes*).

60 Maarten Jozef Vermaseren, *Corpus cultus Cybelae Attidisque, Italia-Latium*, op. cit., t. III, p. 10, n° 11; p. 38, n° 202-203; p. 71, n° 265; p. 96, n° 340; p. 99, n° 350; p. 124, n° 397; p. 135-138, n° 427-435; Erika Simon, s.v. « Kybele », art. cit., p. 748, n° 5a.

6. Autel de la *gens Claudia* retrouvé sur les berges du Tibre  
avec le voyage de Cybèle à Rome, Rome, Musées capitolins

293 et 291 av. J.-C.), fut conduit d'Épidaure à Rome sous les traits d'un serpent, jusqu'à l'*Insula Tiberina*, où il fonda son lieu de culte : la narration des *Métamorphoses* (15, 622-744) est ample et riche de détails, même si elle dépend largement du texte de Tite Live (10, 47, 6-7 et *Perioch.* 11, 3-4). Et pourtant le thème, ignoré par la tradition iconographique, fut repris dans des médaillons d'Antonin le Pieux, qui ont un lien étroit avec les sources littéraires : on y voit, à proximité du bateau reçu par la personnification du Tibre, un serpent qui semble se diriger vers des architectures à caractère religieux, une allusion aux édifices sacrés dédiés à Esculape<sup>61</sup>.

---

61 Gian Guido Belloni, « Celebrazioni epiche in medaglioni di Antonino Pio », art. cit.

## LE CHÂTIMENT PUBLIC D'ARACHNÉ : OVIDE DANS LE FORUM TRANSITOIRE ?

*Eleonora Malizia*

L'épisode des *Métamorphoses* qui voit comme protagonistes Minerve et Arachné, au début du sixième livre du poème<sup>1</sup>, a rencontré beaucoup de succès ces derniers temps ; les études se sont portées sur la seule représentation dans l'art romain accueillie dans un contexte officiel : sur le forum dit « Transitoire » ou de Nerva.

Il s'agit d'un des forums impériaux de Rome, construit par Domitien dans les deux dernières décennies du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.<sup>2</sup> ; le forum doit sa forme allongée au fait qu'il a été inséré dans l'espace étroit compris entre les forums de César et d'Auguste d'un côté, et le *Templum Pacis* de Vespasien de l'autre. Il s'agissait à l'origine d'une aire rectangulaire trop longue pour y construire des portiques et déjà occupée par les édifices commerciaux de l'ancien quartier de l'*Argiletum*, ainsi que par les deux monumentales exèdres méridionales du forum d'Auguste. Une première tentative de monumentalisation de la zone avait été menée par Vespasien, qui décida d'y construire une façade architecturale pour le côté nord du *Templum Pacis*<sup>3</sup>. Le projet ne fut jamais porté à terme et ce fut son fils Domitien qui prit la relève ; sur la base de quelques citations littéraires, en particulier les textes de Martial et de Stace<sup>4</sup>, il est possible d'établir la période

1 Ovide, *Mét.*, 6, 1-145.

2 Pour le forum et, en général, la zone des forums impériaux voir Roberto Meneghini et Riccardo Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Roma, Viviani, 2007 ; Roberto Meneghini, *I Fori Imperiali e i Mercati di Traiano. Storia e descrizione dei monumenti alla luce degli studi e degli scavi*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2009 ; Domenico Palombi, *I Fori prima dei Fori. Storia urbana dei quartieri di Roma antica cancellati per la realizzazione dei Fori Imperiali*, Roma, Espera, 2016, avec la bibliographie précédente. Pour le *status quaestionis* et les nouvelles recherches sur le forum voir Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva. Nuovi dati dagli scavi recenti*, Roma, Quasar, 2015.

3 Antonella Corsaro, Roberto Meneghini et Beatrice Pinna Caboni, « Il *Templum Pacis* alla luce dei recenti scavi », dans Filippo Coarelli (dir.), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, Milano, Electa, 2009, p. 190-193.

4 Pour un récapitulatif des sources anciennes sur le forum, voir Heinrich Bauer et Chiara Morselli, s.v. « Forum Nervae », dans Eva Margareta Steinby (dir.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar, 1995, t. II, p. 307-308.

exacte de construction du forum : si dans les années 85-86 la nouvelle place était encore en construction, en 95-96 les travaux étaient terminés et le forum utilisé comme élément de raccordement entre les trois forums plus anciens, au point que Martial, dans une épigramme qui date de cette époque, utilise la formule *fora iuncta quater* pour indiquer l'unification des quatre *fora*<sup>5</sup>.

Le forum, qui doit son surnom de « transitoire » au fait qu'il constituait le point de passage entre le Forum Romain, les quartiers de la *Subura* et de l'*Argiletum* et les autres forums impériaux<sup>6</sup>, est appelé également *Palladium* par Martial<sup>7</sup>, en raison du culte de Minerve qu'il accueillait, *Peruium* par l'historien Aurelius Victor<sup>8</sup>, pour sa fonction de charnière entre les trois forums existants, et forum de Nerva<sup>9</sup>, du nom de l'empereur qui l'inaugura. La place de 114 m x 45 m, entourée sur trois côtés par des colonnades saillantes avec entablement, était dominée par un temple dédié à Minerve, divinité tutélaire de l'empereur Domitien, placé sur le côté est. Pour la construction de son forum, Domitien détruisit l'hémicycle mineur du forum d'Auguste et adossa le temple à la grande exèdre, cachant l'asymétrie à travers la création d'un portique elliptique dans la partie postérieure, la *Porticus Absidata*, et laissant visible dans la place uniquement la façade et le pronaos du temple<sup>10</sup>. Ce dernier, détruit seulement en 1606 par le pape Paul V<sup>11</sup>, fut représenté dans plusieurs gravures et dessins du xv<sup>e</sup> jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, qui ont permis d'en restituer la façade, avec six colonnes corinthiennes, et l'inscription de la dédicace. Cette dernière remplaçait probablement la dédicace originelle de Domitien et permet de dater l'inauguration du forum de la part de Nerva entre le 18 septembre 97 et le 25 janvier 98<sup>13</sup>.

5 Martial, 10, 51, 11-14. Pour une analyse des épigrammes de Martial qui font référence au forum, voir Pierre Gros, « La Roma dei Flavi. L'architettura », dans Filippo Coarelli (dir.), *Divus Vespasianus, op. cit.*, p. 107-108.

6 SHA, *Alex.*, 28.6 ; 36.2.

7 Martial, 1, 2, 7-8.

8 Aur. Vict., *Caes.*, 12.2.

9 Suét., *Dom.*, 5.2.

10 La conception architecturale du Forum Transitoire est la même que celle des forums de César et Auguste : un temple de type italique sur un haut podium, placé dans l'axe d'un des côtés courts et encadré par une perspective de colonnes qui donnait sur un espace fermé (Roberto Meneghini, *I Fori Imperiali e i Mercati di Traiano, op. cit.*, p. 101).

11 Les matériaux furent employés pour la construction de la Fontana dell'Acqua Paola sur le Janicule (Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, V, Roma, Quasar, p. 64-67). Pour le décor architectural du temple, voir Andrea Coletta et Patrizia Maisto, « Foro di Nerva: nuovi dati sulla decorazione architettonica del tempio di Minerva », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva, op. cit.*, p. 81-99.

12 Peter-Heinrich von Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1940, p. 21-24, 28.

13 *CIL VI*, 953 : « *Imp(erator) Nerua Caes(ar) Aug(ustus) [Germanicus] pont(ifex) max(imus) trib(unicia) potest(ate) III co(n)s(ul) IIII [p(ater) p(atriciae) forum Mi]neruae fecit* ».

Les vestiges actuellement visibles du forum sont concentrés dans les deux extrémités est et ouest de la place, tandis que la partie centrale, sous la via dei Fori Imperiali, reste encore inexplorée. Dans l'angle formé par le secteur oriental, fouillé en 1932-1934, et l'actuel largo Corrado Ricci, seule est encore debout une partie de l'ancien mur d'enceinte, en blocs de tuf, devant lequel se trouvent, intactes, les « Colonnacce », deux des plus de 150 colonnes qui ornaient le forum<sup>14</sup>. Hautes de 10,68 m, y compris base et chapiteau corinthien, les deux colonnes sont en marbre *pavonazzetto*, le *marmor phrygium* des Romains provenant des carrières d'Asie Mineure, avec fût cannelé ; elles soutiennent un entablement richement décoré, saillant sur chaque colonne, au-dessus duquel se trouve un attique avec une frise lisse et une métope en marbre (2,65 x 1,5 m) au centre de l'entrecolonnement. Celle qui reste *in situ* aujourd'hui montre une figure féminine armée d'un casque et d'un bouclier et habillée avec un chiton et un manteau ; ce personnage a été longtemps identifié comme Minerve, bien qu'il lui manque son attribut principal, l'égide. Des études récentes ont permis d'établir une comparaison entre cette figure et les représentations, analogues et presque contemporaines, des peuples soumis à l'Empire romain dans le *Sébastéion* d'Aphrodisias, permettant de reconnaître, dans le Forum Transitoire, la personnification des *Pirusti*, un peuple de l'Asie Mineure vaincu par les Romains<sup>15</sup>. La découverte de deux autres fragments de métope avec des figures féminines complètement différentes semble confirmer cette hypothèse, permettant d'interpréter les images de l'attique comme des *simulacra gentium*, une exposition des peuples soumis par Rome qui précède, de quelques dizaines d'années, l'*Hadrianeum* de Rome. Le programme décoratif du forum était complété par des statues en bronze qui étaient fixées aux sections

- 14 Le mur était adossé à l'enceinte du *Templum Pacis* et montre des traces de revêtement en plaques de marbres de couleurs différentes, voir Andrea Coletta, Patrizia Maisto et Roberto Meneghini, « La Parete divisoria tra il foro di Nerva e il *Templum Pacis*. Architettura e decorazione », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva*, op. cit., p. 165-176, et Alessandro Viscogliosi, « Il Muro divisorio tra il foro Transitorio e il *Templum Pacis*: considerazioni architettoniche e topografiche », dans *ibid.*, p. 177-194, avec bibliographie précédente.
- 15 Hans Wiegartz, « Simulacra gentium auf dem Forum Transitorium », *Boreas*, 19, 1996, p. 171-179 ; Claudio Parisi Presicce, « Le rappresentazioni allegoriche di popoli e province nell'arte romana imperiale », dans Marina Sapelli (dir.), *Provinciae Fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio*, Roma, Mondadori Electa, 1999, p. 83-105 ; Beatrice Pinna Caboni, « Una nuova Personificazione geografica dal Foro Transitorio », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva*, op. cit., p. 101-136. Contra Anita Lalle qui insiste sur la dévotion de Domitien pour Minerve et sur les différences entre la figure du *Sébastéion* et celle du Forum Transitoire, formulant l'hypothèse d'une alternance entre des métopes avec la figure de Minerve et les personnifications des *Gentes* et *Nationes*, dans « Le raffigurazioni di *Gentes* e *Nationes* nel Foro di Nerva: segno di potere e di pacificazione », *Bollettino d'arte*, vol. D, D8/4, 2010, p. 17-29.

de l'attique qui se superposaient aux colonnes et dont il reste seulement les trous de fixation<sup>16</sup>.

Mais l'élément le plus remarquable, et le plus singulier, du décor de ce forum impérial, est constitué par la frise sculptée, haute de 80 cm, dont le contenu, sous la forme de scènes narratives juxtaposées, se développait tout le long du portique et qui devait atteindre une longueur de quelques centaines de mètres<sup>17</sup>. Il est conservé aujourd'hui sur une longueur de 25 m et on peut y distinguer 61 figures réparties en huit scènes représentant des épisodes mythologiques centrés sur la figure de Minerve, en particulier dans son assimilation à Athéna *Ergane*, protectrice des artisans et des travailleurs. La thématique figurative de la frise est axée sur deux activités de l'artisanat féminin, caractéristiques des matrones romaines, le tissage et le filage, avec des représentations détaillées des toiles et des instruments du métier. Parmi les nombreuses figures, on retrouve également des personnifications de fleuves et de rivières, dont la signification demeure encore incompréhensible.

246

La scène-clé se trouve au centre de l'entrecolonnement, où l'on peut voir la déesse Minerve, représentée selon l'iconographie qui dérive du type Ostia/Cherchell : elle est de trois-quarts, casquée et avec l'égide, elle soulève le bras droit pour frapper, probablement avec un *radius*, un personnage féminin agenouillé, vu de profil, qui tient son bras gauche levé en un geste de supplication. Il s'agirait de la mise en scène du mythe d'Arachné, une jeune fille de la Lydie issue d'une famille modeste qui, selon le récit d'Ovide (*Mét.*, 6, 1-145) excellait dans l'art du tissage et avait acquis un *nomen memorabile*, « une renommée certaine ». Tout le monde pensait qu'elle était l'élève d'Athéna, mais la jeune femme niait et défiait la déesse de prouver sa supériorité<sup>18</sup>. Irritée, Athéna ne tarda pas à faire son apparition devant Arachné. Elle se présenta d'abord sous l'aspect d'une vieille femme et lui conseilla d'être un peu plus modeste, mais la

16 On le voit, par exemple, dans un dessin de Giovanni Colonna de Tivoli (M. E. Micheli, *Giovanni Colonna da Tivoli*, 1554, Roma, De Luca, 1982, p. 67).

17 Une étude monographique de cette frise a été faite par Eve D'Ambra (*Private Lives, Imperial Virtues: the Frieze of the Forum Transitorium in Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1993) ; pour la bibliographie sur la frise et sur le mythe en général, voir *ibid.*, p. 13-18 ; Gianpiero Rosati, *Ovidio. Metamorfosi. Volume III (Libri V-VI)*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori, 2009, p. 242-247 ; Monica Salvadori, « *Sola est non territa virgo*. Il mito di Aracne e le ambigue trame della tessitura », dans Patrizia Basso et Maria Stella Busana (dir.), *La Lana nella Cisalpina romana. Economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli*, Padova, Padova University Press, p. 503-511 ; Maria Elisa Micheli, « La Sfida al telaio (*Met.*, 6, 1-145) », dans Francesca Ghedini et Isabella Colpo (dir.), *Il gran Poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, p. 211-221.

18 Ovide définit Arachné *loue nata* (v. 51), de cette façon il mettrait en évidence le rôle joué par la jeune femme, présentée comme le double humanisé de la déesse, elle aussi fille de Jupiter (Françoise Frontisi-Ducroux, *L'Homme-cerf et la femme-araignée. Figure grecque de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003, p. 254).

jeune fille ne tint pas compte des conseils, et, en outre, se moqua d'elle. Alors Athéna se fit connaître et très vite un concours s'organisa entre les deux femmes ; avec l'aide des dieux, Athéna tissa une magnifique toile représentant la scène de son combat et sa victoire contre Poséidon et, aux quatre angles, figurant des avertissements à l'encontre des mortels ayant eu l'audace de se mesurer avec les dieux, illustrant leur châtement sous la forme d'une métamorphose. La toile était merveilleuse, mais Arachné avait fait un travail plus que remarquable encore ; sa toile était à l'image de son orgueil et de son insolence envers les dieux : elle osa représenter les *caelestia crimina*, « la vie scandaleuse des dieux », en particulier Zeus et ses nombreuses conquêtes, pour lesquelles celui-ci avait dû prendre la forme d'animaux divers afin de séduire ses amantes<sup>19</sup>. La toile était tellement magnifique qu'il fallait se rendre à l'évidence : la plus grande tisseuse de tous les temps était une mortelle et c'était Arachné. Folle de rage en raison d'une telle insulte envers les dieux et d'un si beau travail, Athéna se précipita sur la toile et commença à l'arracher, la réduisant en mille lambeaux, puis elle frappa Arachné avec son *rapius* devant toute la population. Humiliée, la jeune tisseuse essaya de se pendre, mais Athéna décida de lui imposer une dernière humiliation et métamorphosa Arachné en une araignée suspendue à sa toile.

La narration du mythe tel qu'on le connaît aujourd'hui dépend presque exclusivement du poème des *Métamorphoses*, où il est développé dans la première partie du livre 6, à l'intérieur de la plus ample thématique de l'*hybris* punie. Ce récit était représentatif, pour Ovide, du rapport difficile entre le pouvoir et les artistes, les exigences d'autonomie de ces derniers et l'idéologie impériale qui leur était imposée, un thème fondamental de la politique culturelle d'Auguste particulièrement connu par le poète de Sulmone<sup>20</sup>. Si à cette époque les récits de Marsyas et de Niobé ont eu beaucoup plus de diffusion dans les arts figurés<sup>21</sup>,

19 Pour une analyse des deux toiles, voir Eleanor Winsor Leach, « Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses* », *Ramus*, 3, 1974, p. 102-142, et Gilles Sauron, *L'Histoire végétalisée*, Paris, Picard, 2000, p. 207-217.

20 Le choix du mythe d'Arachné de la part d'Ovide semble lié à la volonté de faire de l'activité d'Arachné une métaphore de l'*ars poetica* et de son histoire le moyen pour polémiquer au sujet du pouvoir qui imposait des conditions de plus en plus contraignantes (Monica Salvadori, « *Sola est non territa virgo*. Il mito di Aracne e le ambigue trame della tessitura », art. cit., p. 506). Pour la bibliographie sur cet aspect du récit ovidien, voir Gianpiero Rosati, *Ovidio. Metamorfosi. Volume III (Libri V-VI)*, éd. cit., p. 244-247.

21 Le thème de la punition de Marsyas, dont Ovide parle dans les *Métamorphoses* (*Mét.*, 6, 385-395) et dans les *Fastes* (*Fast.* 6, 695-710), a eu beaucoup de succès dans la propagande augustéenne en tant qu'allusion au châtement réservé aux ennemis. Cet épisode était représenté également sur un tableau réalisé par Zeuxis et exposé dans le temple de la Concorde à l'époque de Tibère (Plin., *Hist. Nat.*, 35, 66), mais avec un schéma narratif différent par rapport aux textes ovidiens, alors que la statue de Marsyas des *Horti Maecenatis*, avec les couleurs blanc et pourpre du marbre *pavonazzetto*, offre un parallèle intéressant avec les *Métamorphoses*, où Ovide se concentre sur la description du moment du supplice. Pour ce qui concerne le mythe de Niobé, que l'on retrouve représenté sur les portes du temple

conformes à la propagande augustéenne pour leur lien avec Apollon et pour le message politique dont ils étaient porteurs, en revanche Arachné n'a pas eu le même succès. La tradition iconographique reste muette à ce sujet et l'identification de cet épisode sur un *aryballos* de Corinthe du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. reste très douteuse<sup>22</sup> : la scène, qui montre deux métiers à tisser et cinq femmes, dont l'une est interprétée comme étant en train de frapper une autre, pourrait tout simplement représenter une scène de genre.

Dans cette absence d'attestations figuratives, qui pourrait être liée au hasard des découvertes tout comme au rôle « négatif » du personnage d'Arachné, émerge notre frise, le seul exemple connu de traduction du mythe en images. L'identification du châtiment d'Arachné est désormais unanimement acceptée<sup>23</sup> et la présence de cet épisode de vengeance divine dans le décor d'un des forums impériaux permet de nous interroger sur le choix de le représenter presque un siècle après le récit ovidien, et sur le rôle qu'il pouvait jouer dans la politique et dans l'idéologie de Domitien.

248

#### LE RETOUR À LA *PIETAS* ET AUX *MORES MAIORUM*

On ne connaît pas les autres thématiques développées sur le reste de la frise, qui ne présente aucun indice qui puisse permettre une identification certaine ni des personnages ni du contexte où se déroulent les scènes<sup>24</sup> ; cependant, on peut imaginer que le programme décoratif était dédié aux divers domaines où s'exerçait la puissance de la divinité tutélaire de l'empereur, qui jouait un rôle central pour ses ambitions dynastiques. Tout comme Vénus pour la *gens Iulia*, le culte de Minerve, très ancré dans la Sabine, région de provenance de la

---

d'Apollon Palatin, le récit ovidien (*Mét.*, 6, 148-315) présente de nombreuses différences avec les sculptures de l'époque. La version ovidienne sera reprise par Hadrien dans sa villa de Tivoli, où l'usage du marbre noir (*bigio morato*) semble rappeler les filles de Niobé, qui « se tenaient en vêtements sombres » (*Mét.*, 6, 288 : *stabant cum uestibus atris*) ; Ovide semble être le seul auteur qui évoque la scène des sœurs en deuil pour la mort des frères. Pour l'analyse du rapport entre les textes ovidiens et les représentations figuratives, voir Fabrizio Slavazzi, « Ovidio nelle residenze di Augusto e della sua corte », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 8, 2011, p. 143-153, avec une riche bibliographie.

22 Le vase est conservé au Musée archéologique de Corinthe (inv. n. CP 2038) ; l'identification de l'épisode d'Arachné a été proposée par Gladys D. Weinberg et Saul S. Weinberg (« Arachne of Lydia at Corinth », dans Saul S. Weinberg [dir.], *The Aegean and the Near East. Studies Presented to Hetty Goldman on the Occasion of her Seventy-fifth Birthday*, Locust Valley, New York, J.J. Augustin, 1956, p. 262-267) et contestée par la suite (voir Eve D'Ambra, *Private Lives, Imperial Virtues*, op. cit., p. 48).

23 L'identification de la scène a été rejetée par Marie-Thérèse Picard-Schmitter, comme nous le verrons par la suite.

24 Pour une description détaillée de la frise, voir Peter-Heinrich von Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, op. cit., p. 118-130, et Eve D'Ambra, *Private Lives, Imperial Virtues*, op. cit., p. 47-77.

*gens Flavia*<sup>25</sup>, marqua le règne de Domitien, qui vénérât la déesse au point de garder une statue d'elle dans sa chambre pour le protéger<sup>26</sup>. Le forum, avec son temple en l'honneur de la divinité, considérée comme la protectrice de la *domus* impériale, constituait donc un espace de représentation pour l'affirmation du pouvoir dynastique dans le cœur de la vie publique de Rome, à laquelle faisaient écho le temple de la *gens Flavia* sur le Quirinal, l'Arc de Titus sur la voie Sacrée et le temple du *Divus* Vespasien dans le Forum Romain.

Dans la partie conservée de la frise on peut observer que la narration n'est pas continue et se déroule sous forme de scènes isolées qui se succèdent ; du point de vue stylistique, des comparaisons sont possibles avec la frise de l'arc de Titus mais aussi avec un modèle augustéen, la frise des Vestales sur l'autel intérieur de l'*Ara Pacis* : dans les trois cas on peut voir un alignement de figures, éloignées les unes des autres et traitées en assez haut relief. Comme l'a souligné Erwin Bielefeld à propos de la frise de l'*Ara Pacis*, des raisons de visibilité à distance expliquent en bonne partie le fait que les figures soient nettement détachées les unes des autres et qu'elles soient traitées avec un relief très prononcé<sup>27</sup>.

La frise est peuplée principalement de personnages féminins d'âges différents, ce qui est plutôt insolite dans un contexte public, et ces femmes ont été interprétées comme des modèles, les *exempla virtutis* qui rendaient honneur à Minerve : l'étude d'Eve D'Ambra attribuée à l'épisode d'Arachné et Minerve une signification liée aux autres scènes de la frise et le personnage d'Arachné constituerait un modèle négatif, en opposition aux femmes qui tissent et montrent leurs toiles, produits d'un travail « positif » qui doit être effectué sous la tutelle de Minerve<sup>28</sup>. Dans ce contexte, Arachné donne à l'activité féminine par excellence, symbole des vertus de modestie et d'humilité d'une bonne matrone, une connotation négative, liée à son *hybris* et à ses ambitions injustifiées. De plus, le thème illustré sur sa toile, celui des aventures sexuelles des dieux, contraste avec la pudeur attribuée à la déesse, mais surtout avec la politique de retour aux *mores maiorum* menée par Auguste et reprise par Domitien, qui aurait donc recouru à ce mythe pour montrer le juste châtement des contrevenants mais aussi des opposants à son pouvoir. Arachné représenterait

25 Pour le culte rendu par Domitien à Minerve : Suét., *Dom.*, 15.3 et Dio. Cass., 67.1. Voir également Jean-Louis Girard, « Domitien et Minerve : une prédilection impériale », dans Wolfgang Haase (dir.), *ANRW* II.17.1, Berlin/New York, Walter de Gruyter & Co., 1981, p. 233-245.

26 Suét., *Dom.*, 15 ; Dio. Cass., 67.16.1.

27 Erwin Bielefeld, « Bemerkungen zu den kleinen Friesen am Altar der Ara Pacis Augustae », *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 73-74, 1966-1967, p. 259-265.

28 Eve D'Ambra, *Private Lives, Imperial Virtues*, op. cit., p. 78-79.

l'anti-héroïne par excellence, un *exemplum impietatis* (« exemple d'impiété ») qui utilise son talent dans le tissage pour renverser l'ordre social<sup>29</sup>.

Paul Zanker a remarqué le fait que la thématique du retour aux valeurs religieuses et morales n'était pas particulièrement adaptée pour une représentation directe, surtout dans la sculpture monumentale ; c'est pour cela que l'art augustéen, un art pédagogique, employait peu de motifs dans différentes combinaisons, afin de faire passer le message de façon immédiate et compréhensible<sup>30</sup>. Dans l'imaginaire de l'époque augustéenne, la matrone qui s'occupe des activités domestiques, en particulier du filage et du tissage, est le modèle de la *virtus* féminine, mais elle est presque complètement absente du répertoire figuratif officiel, à l'exception des stèles funéraires. Bien évidemment l'histoire d'Arachné ne faisait pas partie de ce répertoire, qui exaltait particulièrement la figure de Tellus, la « Terre », mère fertile d'une nouvelle génération née dans la paix et dans la prospérité.

250

Tout se passe comme si Domitien avait pris parti, dans la compétition entre Minerve et Arachné mise en scène au début du sixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, en faveur de la déesse et contre la mortelle. On ne peut qu'être frappé en effet par le fait que Domitien ait inscrit une bonne partie de son action, aussi bien sur le terrain de la politique et de la législation sur les mœurs que sur celui des constructions publiques, dans la continuité avec le principat augustéen. Dans ce dernier domaine, nous pouvons constater que l'architecture flavienne est dans le droit fil de la nouvelle définition de l'ordre corinthien qu'Auguste avait imposée aux chantiers de Rome et de l'Empire et dont témoignent aujourd'hui les temples de Mars *Ultror* et des *Castores* à Rome, ou, parmi d'autres nombreux exemples, la Maison Carrée de Nîmes. On peut même dire que Domitien a parachevé la mise en œuvre de ce qu'on peut à juste titre définir comme le classicisme augustéen<sup>31</sup> et un monument l'illustre particulièrement :

29 *Ibid.*, p. 12.

30 Paul Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988, p. 125, 172-179.

31 Domitien s'approprié le modèle augustéen et le modifie en fonction de ses projets dynastiques. Du point de vue architectural, il garde toujours un lien étroit avec les monuments et les édifices bâtis par le *princeps*, comme l'illustrent le temple du *Divus* Vespasien construit en face de l'*aedes Divi Iulii* ou bien le choix de construire son forum entre celui d'Auguste et le *Templum Pacis* de son père ; le but était de réunir dans un seul système idéologique le vieux « centre » marqué par les œuvres de la famille julio-claudienne et les constructions et restaurations flaviennes, afin de lier le *nomen Flavium* au *nomen Iulium* et de le mettre en valeur dans le centre du pouvoir de l'*Vrbs*. Pour l'architecture flavienne voir, avec la bibliographie qu'on y trouve, Mario Torelli, « Culto imperiale e spazi urbani in età flavia. Dai rilievi Hartwig all'arco di Tito », dans *L'Vrbs, espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1987, p. 563-582 ; Robert Sablayrolles, « Domitien, l'Auguste ridicule », *Pallas*, 40, « Les années Domitien », 1994, p. 113-144 ; James E. Packer, « *Plurima et Amplissima Opera*: Parsing Flavian Rome », dans Anthony J. Boyle et

il s'agit de l'arc dédié par le Sénat et le peuple Romain au *Divus* Titus<sup>32</sup>. Tout ici est fait pour célébrer l'apothéose de l'empereur : l'inscription de la dédicace<sup>33</sup>, la frise du triomphe, la représentation du triomphe sur les deux côtés du passage unique de l'arc, avec, d'un côté les soldats s'appêtant à passer la porte Triomphale en portant les dépouilles les plus célèbres prises aux Juifs, comme le fameux chandelier à sept branches du temple de Jérusalem, et, de l'autre, Titus lui-même sur son char, accompagné de diverses figures abstraites dont le Génie du Peuple Romain, et couronné, non par l'esclave qui en était chargé, mais par une Victoire. Tout ici exprime la même idée : Titus a mérité de devenir un *divus* parce qu'il a remporté une victoire sur les Juifs, et cette victoire n'a pu être remportée qu'avec l'aide des dieux, représentés ici par la Victoire qui le couronne et par l'aigle de Jupiter qui l'entraîne au ciel<sup>34</sup>.

C'est donc dans ce contexte de reprise de l'idéologie augustéenne que s'inscrit le choix de ce mythe sur la frise du nouveau forum impérial : Domitien prend le parti de son prédécesseur et, fidèle à ses pratiques d'autocrate<sup>35</sup> régnant par la terreur et les exécutions des membres de l'élite, il le fait en affichant un message d'avertissement à l'égard de ceux qui s'opposeraient à sa politique.

#### L'ARACHNÉ DE DOMITIEN

Même si on ne connaît pas la représentation originelle du mythe d'Arachné, on peut supposer qu'il fut transformé en image selon la méthode monoscénique des *Situationsbilder*<sup>36</sup>, la plus ancienne et la plus employée, consistant dans le choix d'une seule scène symbolique qui résume l'épisode entier et qui nécessite du regard de spectateurs qu'ils connaissent le sujet et qu'ils le comprennent

William J. Dominik (dir.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden/Boston, Brill, 2002, p. 167-198 ; Pierre Gros, « La Roma dei Flavi. L'architettura », art. cit., p. 98-109.

- 32 Sur l'arc, voir Michael Pfanner, *Der Titusbogen. Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1983, t. II ; Javier Arce, s.v. « Arcus Titi (Via Sacra) », dans Eva Margareta Steinby (dir.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar, 1993, t. I, p. 109-111 ; Filippo Coarelli, *Roma*, Bari, Guide Archeologica Laterza, 2008, p. 115-118.
- 33 *CIL* VI, 945 : « *Senatus /Populusque Romanus /Diuo Tito Diui Vespasiani F(ilio) /Vespasiano Augusto* ».
- 34 Voir Gilles Sauron, « Les Romains et l'art », dans Pierre Gros, Hervé Inglebert et Gilles Sauron (dir.), *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, PUF, 2005, p. 233-333.
- 35 Domitien introduit la formule « *dominus et deus* » (Suet., *Dom.*, 13.1-2 ; Dio. Cass., 67.4.7, 13.4) pour souligner son rôle d'intermédiaire entre l'ordre humain et l'ordre divin, grâce auquel il assure la stabilité à son règne (Anthony J. Boyle, « Introduction: Reading Flavian Rome », dans Anthony J. Boyle et William J. Dominik [dir.], *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, op. cit., p. 16-17).
- 36 Carl Robert, *Bild und Lied*, Berlin, Weidmann, 1881 ; Kurt Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex: a Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

grâce à des mécanismes d'association. Or les sources littéraires qui nous sont parvenues ne laissent pas imaginer que le mythe était particulièrement diffusé. On ne connaît aucune référence littéraire à l'histoire d'Arachné avant l'époque augustéenne, bien qu'un passage de Virgile (« l'araignée, odieuse à Minerve, qui a suspendu à la porte ses filets lâches »)<sup>37</sup> et un de Manilius (« Pallas elle-même n'a pas dédaigné de travailler la laine, et regarda comme un triomphe glorieux et digne d'elle celui qu'elle remporta sur Arachné »)<sup>38</sup> témoignent qu'au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. elle était connue dans la culture latine, qui l'aurait reprise à son tour de la littérature grecque d'époque hellénistique<sup>39</sup>; par la suite, on en trouve une allusion dans l'*Histoire naturelle* de Pline, qui mentionne un certain *Closter*, fils d'Arachné et inventeur du fuseau (« le fuseau pour filer la laine, par *Closter*, fils d'Arachné; le filet et les rêts par Arachné »)<sup>40</sup>, et dans les *Satires* de Juvénal, au début du I<sup>er</sup> siècle (« vous, pour tourner le fuseau chargé d'un fil ténu, vous êtes plus habiles que Pénélope, plus agiles qu'Arachné »)<sup>41</sup>. L'existence d'autres versions du mythe est attestée par deux passages des scholies aux *Thériaques* de Nicandre<sup>42</sup> : dans le premier, on retrouve une Arachné d'origine attique, qui a été éduquée par Minerve à l'art du tissage et métamorphosée en araignée par cette dernière à cause de l'inceste avec son frère Phalanx. Dans le second, l'histoire semble plus proche de celle d'Ovide : Arachné se disputa avec Minerve pour les « travaux » et c'est à la suite de cette dispute que la déesse la transforma en araignée. La connaissance et la persistance de ce mythe, avant et après Ovide, sont donc attestées dans les sources littéraires, mais de façon sporadique.

Si la connaissance du sujet par le public a été constatée, on peut toutefois s'interroger sur la fortune antique de la version ovidienne de l'épisode. Observant la frise du Forum Transitoire, nous pouvons remarquer la présence de trois personnages, qui n'apparaissent pas dans le récit d'Ovide et sont représentés en train d'accourir vers la scène. Il s'agit de trois femmes, dont celle qui se trouve derrière la déesse serait la plus âgée, suivie par une matrone qui tient la main d'une petite fille. Le geste fait par les deux premières figures, qui soulèvent leur avant-bras droit, a été interprété comme un geste d'étonnement ou de

37 Virg., *Géorg.*, 4, 246-247 : « *inuisa Mineruae /laxos in foribus suspendit aranea cassis* » (trad. Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, Paris, CUF, 1968).

38 Man., 4.135-136 : « *Asseruit Pallas manibus dignumque putauit /seque in Arachnæo magnam putat esse triumpho* » (trad. Maurice Nisard, Paris, Dubochet, 1842).

39 Gianpiero Rosati, *Ovidio. Metamorfosi. Volume III (Libri V-VI)*, éd. cit., p. 242-243.

40 Plin., *Nat. Hist.*, 7.196 : « ... *fusos in lanificio Kloster, filius Arachnae, [inuenit], linum et retia Arachne* ... » (trad. Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1977).

41 Iuv., *Sat.*, 2.56 : « *uos lanam trahitis calathisque peracta refertis /uellera, uos tenui praegnantem stamine fusum /Penelope melius, leuius torquetis Arachne* » (trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, CUF, 1921).

42 *Scholies à Nicandre. Theriaka*, 12a et 8b.

salutation, pour signaler l'*adventus* (« l'arrivée ») de la déesse<sup>43</sup>. Toutefois, vu le contexte de la scène, il me semble plus probable de voir, avec Peter-Heinrich von Blanckenhagen, dans l'attitude et dans le mouvement des trois figures, une tentative de prier Minerve d'épargner la jeune Arachné<sup>44</sup>.

En dépit du fait que ses livres furent bannis des bibliothèques de Rome<sup>45</sup>, nous avons de nombreuses attestations de la diffusion des œuvres d'Ovide après sa mort, comme en témoignent les représentations du mythe de Pyrame et Thisbé à Pompéi<sup>46</sup> et la reprise de la version ovidienne de l'histoire de Niobé avec les Niobides de la villa d'Hadrien<sup>47</sup>. Cependant, dans le cas du Forum Transitoire on ne peut pas confirmer que la narration dépend du texte ovidien, car on y retrouve des personnages qui ne sont pas mentionnés par le poète<sup>48</sup>. La présence des trois figures, qui intègrent la scène du châtement, ainsi que la position du corps d'Arachné, qui lève le bras gauche en un geste suppliant<sup>49</sup>, ne correspondent pas au récit ovidien (« elle tenait encore à la main sa navette, venue du mont Cytore ; trois ou quatre fois elle en frappe le front d'Arachné, fille d'Idmon. L'infortunée ne peut supporter l'outrage et, dans son dépit, elle

- 43 Marie-Thérèse Picard-Schmitter, « Sur le "châtiment d'Arachné" : à propos d'une frise du Forum de Nerva à Rome », *Revue archéologique*, 1, 1965, p. 55 ; Maria Elisa Micheli, « La Sfida al telaio (*Met.*, 6, 1-145) », art. cit., p. 217. Pour une étude de la gestualité dans l'art romain, voir Richard Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1963.
- 44 Peter-Heinrich von Blanckenhagen, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, op. cit., p. 124, 132. Selon Hugo Blümner, les trois femmes, effrayées par la majesté de la déesse, pourraient être en train de lui offrir les produits de leur travail (« Il Fregio del portico del Foro di Nerva », *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 49, 1877 p. 25). Eve D'Ambra a interprété les trois figures comme des représentations allégoriques des étapes de la vie féminine, en contraste avec la jeunesse et la courte carrière d'Arachné (*Private Lives, Imperial Virtues*, op. cit., p. 52).
- 45 Byron Harries, « The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's *Metamorphoses* », *Proceedings of Cambridge Philological Society*, 36, 1990, p. 64-82, qui voit dans la figure d'Arachné le « prototype du poète exilé », anticipation prophétique du destin d'Ovide.
- 46 Voir Ida Baldassarre, « Piramo e Thisbe: dal mito all'immagine », dans *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, École française de Rome, 1981, p. 337-351. À Pompéi, sur des parois de la fin du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> styles, on retrouve une série de peintures directement inspirées du texte ovidien ; là, l'histoire de Pyrame et Thisbé est représentée dans sa scène finale, mais y figurent tous les éléments du contexte dans lequel se déroule l'épisode décrit par Ovide. Toutes les représentations dépendent du même schéma iconographique originaire et les variations ne sont pas faites sur la base d'une relecture du texte, au contraire, elles montrent une connaissance assez sommaire de l'histoire originelle. Il semble toutefois que l'histoire de Pyrame et Thisbé ait été connue avant Ovide, mais avec des personnages dotés de noms différents (Antonio Stramaglia, « Piramo e Thisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 134, 2001, p. 81-106).
- 47 Voir *supra*.
- 48 La version d'Ovide se réfère probablement à un *aition* hellénistique (János György Szilágyi, s.v. « Arachne », dans *LIMC*, Zurigo/Monaco, Artemis, 1981, vol. II, t. I, p. 470-471).
- 49 Hugo Blümner, « Il Fregio del portico del Foro di Nerva », art. cit., p. 16.

se noue un lacet autour de la gorge<sup>50</sup> ») : on voit illustré ici le moment qui suit la colère menaçante de Minerve et qui précède la punition de la jeune lydienne, ce qui justifie la présence des trois figures féminines se précipitant à son secours.

La version du Forum Transitoire devait être bien connue pour être représentée dans un lieu public et comprise par les spectateurs : à ce sujet, Marie-Thérèse Picard-Schmitter, qui refuse d'y reconnaître la scène du châtement d'Arachné<sup>51</sup>, a mis en évidence les différences entre le texte et la frise, soulignant que « le récit n'autorise pas une représentation semblable à celle qu'on voit sur la frise<sup>52</sup> ». Si l'identification de la scène centrale comme celle de la punition d'Arachné laisse désormais peu de doutes, on pourrait néanmoins supposer que sur la frise flavienne est reproduite une autre version du mythe, qui présentait des différences du point de vue des personnages intervenant dans la scène du châtement et, peut-être, de la signification qui lui était attribuée. Il pourrait s'agir d'une version antérieure à celle d'Ovide, reprise et modifiée par le poète de Sulmone afin de mettre en valeur l'*hybris* punie et en particulier le rapport problématique entre le pouvoir et les artistes, ou bien d'une réélaboration du récit des *Métamorphoses*, liée peut-être à la politique de Domitien et à l'usage pédagogique du mythe<sup>53</sup>.

Nous savons à quel point la poésie était importante dans l'entreprise des Flaviens visant à légitimer leur pouvoir et à convaincre l'opinion publique<sup>54</sup> ;

50 Ovide, *Mét.*, 6, 132-134 : « [...] utque Cytoriaco radium de monte tenebat, ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes. Non tulit infelix laqueoque animosa ligavit guttura » (trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. II, 1928).

51 Marie-Thérèse Picard-Schmitter, « Quelques observations au sujet de la frise du "Forum de Nerva" à Rome », dans *Atti del settimo Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1961, t. II, p. 433-450 ; *ead.*, « Sur le "châtiment d'Arachné" », art. cit.

52 *Ibid.*, p. 59. L'auteur insiste sur le fait que la violence de l'épisode n'est pas appropriée au contexte domestique dans lequel se déroulent les scènes, et que les autres femmes continuent de tisser sans prêter attention au moment dramatique ; il s'agirait donc de la représentation d'un atelier de tissage, dans lequel la déesse fait son apparition accueillie par les quatre femmes, surprises de son arrivée.

53 Il faut souligner que Platon, dans *Le Politique* (279-280b), fait du tissage un symbole de l'activité politique, puisqu'il remet ensemble la matière qui était séparée, transformant le chaos en un dessin rationnel et ordonné (Gemma Sena Chiesa, « La tela di Aracne », dans Francesca Ghedini et Isabella Colpo [dir.], *Il gran Poema delle passioni e delle meraviglie*, *op. cit.*, p. 195).

54 Le père de Stace écrivit un poème sur la guerre civile juste après la victoire de la famille flavienne et Stace (*Silv.*, 5, 3, 195-204) nous informe que l'œuvre fut récitée devant Vespasien à l'occasion d'une audience publique, probablement sur le Capitole, ce qui témoigne de l'importance de cet événement. Pour le rôle joué par la poésie dans la politique flavienne, voir Alex Hardie, « Poetry and Politics at the Games of Domitian », dans Anthony J. Boyle et William J. Dominik (dir.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, *op. cit.*, p. 125-147 ; Jens Leberl, *Domitian und die Dichter: Poesie als Medium der Herrschaftsdarstellung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Antony Augoustakis, « Literary Culture », dans Andrew Zissos (dir.), *A Companion to the Flavian Age of Imperial Rome*, Malden/Oxford/Chichester, Wiley-Blackwell, 2016, p. 376-392.

au cours de la période flavienne la poésie prospère et le rôle des poètes dans la propagande politique devient de plus en plus décisif: Domitien lui-même participait aux compétitions littéraires, accrues par la création de nouveaux concours et la célébration des *Quinquatrus* dans sa villa suburbaine de Castel Gandolfo<sup>55</sup>. C'est dans ce contexte d'épanouissement poétique qu'une nouvelle version de cet épisode mythologique, le seul dans lequel Minerve intervient dans son acception d'*Ergane*, protectrice des artisans et des travailleurs, aurait pu être élaborée et exposée dans un cadre officiel, un forum dédié à la déesse et construit dans l'*Argiletum*, le quartier des artisans. Ce lieu, qui matérialiserait la volonté de Domitien de s'insérer, à l'intérieur du tissu urbain de Rome, entre Vespasien et Auguste sous l'égide de Minerve, sa protectrice attitrée, accueillait peut-être des procès judiciaires<sup>56</sup> et ici, cette version du mythe prend toute sa signification: les trois figures féminines pourraient souligner, à mon avis, la valeur pédagogique de l'épisode, où à un juste châtement de l'orgueil et de l'insolence s'ajoute un appel, vain, à la *clementia*, la magnanimité dont les divinités (et l'empereur) peuvent parfois faire preuve<sup>57</sup>.

- 55 Suét., *Dom.*, 4, 4; 15, 3. Récemment la frise du Forum Transitoire a été interprétée comme l'illustration de cette fête en l'honneur de Minerve, qui se déroulait du 19 au 23 mars, à l'intérieur de laquelle le mythe d'Arachné constituerait, pour le choix iconographique et la composition de la scène, une référence littéraire érudite à une histoire d'origine attique, évocatrice d'un goût classicisant (Maria Elisa Micheli, « La Sfida al telaio [*Met.* 6, 1-145] », art. cit.).
- 56 Eve d'Ambra, *Private Lives, Imperial Virtues*, op. cit., p. 47-59; David Fredrick, « Architecture and Surveillance in Flavian Rome », dans Anthony J. Boyle et William J. Dominik (dir.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, op. cit., p. 223-226.
- 57 À ce propos voir Franco Bellandi, « Stazio e Domiziano: epica e potere. A proposito di un recente libro sulla Tebaide », *Rivista di filologia e di istruzione classica*, 143, 2015, p. 412-435.



## OVIDE ET LES NIOBIDES DE LA VILLA ATTRIBUÉE À VALERIUS MESSALA CORVINUS À CIAMPINO (ROME)

*Aurelia Lupi*

Pendant l'été 2012, des sondages d'archéologie préventive réalisés à Ciampino, au sud-ouest de Rome (ill. 1) ont mis en lumière les vestiges d'une luxueuse villa romaine attribuables, dans sa première phase, au Haut-Empire et des sculptures en marbre représentant le groupe des Niobides retrouvées dans la *natatio* de la villa<sup>1</sup>. La découverte déjà ancienne, puisque datant de 1861, dans le même lieu de notre fouille, d'un tuyau en plomb au nom de *Valerius Messala*<sup>2</sup>, avait fait justement penser, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que la villa était une des résidences suburbaines de la puissante famille sénatoriale des *Valerii*<sup>3</sup>. À partir du XV<sup>e</sup> siècle, la zone, appelée Mur(s) des Français, appartenait aux propriétés de la famille Colonna, l'une des plus vieilles et puissantes familles patriciennes romaines<sup>4</sup>. Elle fait partie des derniers contreforts des *Colli Albani*, un ensemble de reliefs qui descend vers la Campagne Romaine, au sud-ouest de Rome. Du point de vue géomorphologique, il s'agit d'une

257

OVIDE, LE TRANSITOIRE ET L'ÉPHÉMÈRE • SUP • 2019

- 1 J'ai suivi les fouilles archéologiques sous la direction de la Surintendance pour les biens archéologiques du Latium (maintenant Surintendance archéologie, beaux-arts et paysage pour l'aire métropolitaine de Rome, la province de Viterbe et l'Étrurie méridionale). Je souhaite remercier Elena Calandra et Alessandro Betori, à cette époque-là directrice de la Surintendance et fonctionnaire pour la Surintendance à Ciampino, Sandra Gatti, actuellement fonctionnaire à Ciampino. Les fouilles, commencées en octobre 2011 et brutalement interrompues plusieurs fois à cause de la découverte de plusieurs engins explosifs de la seconde guerre mondiale, étaient préliminaires à la réalisation d'un Plan de Zone qui aurait abouti à déverser ici 55 000 m<sup>3</sup> de ciment. Selon la démarche fixée, on traça des tranchées de fouilles parallèles (4 m, chaque 12 m) dans le but de sonder la situation d'un sous-sol déjà amplement connu pour ses richesses archéologiques, historiques et architectoniques. Un compte rendu préliminaire de la fouille a été donné dans Elena Calandra, Alessandro Betori, Aurelia Lupi, « Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messala Corvinus à Ciampino, Rome », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*. Année 2015, 2015, p. 491-521.
- 2 *CIL XV*, 7849.
- 3 L'histoire des fouilles du XIX<sup>e</sup> siècle et celle de l'attribution aux *Valerii* sont traitées dans le doctorat de recherche en cours que je prépare, sous la direction de Gilles Sauron (Sorbonne Université) et de Paolo Carafa (université de Roma-Sapienza).
- 4 Les documents sur les propriétaires successifs font l'objet d'une étude en cours menée avec Dario Rose, près d'être publiée. Pour la riche collection des antiquités de la famille Colonna provenant de ce lieu, voir l'ouvrage de Maria Grazia Picozzi, *Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dell'antico*, Roma, De Luca, 2010, en particulier p. 32-45.

1. Encadrement géographique de la zone de la recherche  
(Google Maps, élaboration Dario Rose)

plaine bordée par ce que l'on appelle la crête de Rome (*crinale di Roma*) qui formait un lien naturel entre les *Colli Albani* et la vallée du Tibre. Grâce à sa structure géomorphologique ce territoire avait, comme cela a été souvent observé, une « vocation à la praticabilité<sup>5</sup> ». Être au pied des *Colli Albani*, à un seul jour de chemin de Rome, sur un territoire plat et descendant vers la vallée du Tibre (et donc vers Rome) en avait fait un lieu de passage privilégié, choisi par l'aristocratie romaine comme l'endroit de résidence idyllique dans lequel se dédier à l'*otium*, en opposition au *negotium* de Rome<sup>6</sup>. Il y avait dans l'Antiquité deux routes principales qui enveloppaient d'un côté et de l'autre la zone avec un parcours nord-ouest/sud-est : la voie *Appia* et la voie *Latina*.

5 Silvia Aglietti, Dario Rose, *Guida al patrimonio archeologico del Comune di Ciampino*, Ciampino, Controvento, 2000, p. 16.

6 Emanuele Narducci, « La memoria della grecità nell'immaginario delle ville ciceroniane », dans Mario Citroni (dir.) *Memoria e identità: la cultura romana costruisce la sua immagine*, Firenze, Smerl, 2003, p. 119-148. Pour la distribution des villas résidentielles sur le territoire, voir Giovanni Maria De Rossi, *Bovillae, Forma Italiae*, série I, vol. 26, Firenze, Olschki, 1979 ; Massimiliano Valenti, *Ager Tusculanus, Forma Italiae*, série I, vol. 41, Firenze, Olschki, 2003.

Elles étaient longées parallèlement par la voie appelée *Castrimoeniense*, axe de communication entre l'ancienne commune de *Castrimoenium* (près de l'actuelle petite ville de *Marino*) et la vallée du Tibre. Thomas Ashby, éminent érudit de la topographie romaine, considérait déjà cette voie comme la plus ancienne route entre les *Colli Albani* et Rome<sup>7</sup>. À leur tour, ces routes étaient croisées par un réseau de voies de contre crête qui garantissaient une diffusion capillaire de la viabilité sur ce petit territoire (ill. 2). Parmi ces dernières, la voie *Cavona* était un long axe routier qui depuis longtemps permettait la communication entre l'Apennin intérieur et la mer et, à l'époque romaine, reliait *Tibur* (*Tivoli*) à *Bovillae*<sup>8</sup>. La *via Cavona* a été souvent identifiée avec l'ancienne *via Valeria*, ainsi nommée parce que, selon un passage de Tibulle dans le fameux poème célébrant le « Triomphe de Messalla », *Marcus Valerius Messalla Corvinus*, un des plus intimes alliés d'Auguste au moment de la décisive bataille d'*Actium*, l'aurait fait daller à nouveau pour faciliter la communication avec les centres de *Alba* et *Tusculum* :

*Nec taceat monumenta uiae, quem Tuscula tellus  
candidaque antiquo detinet Alba Lare  
namque opibus congesta tuis hic glarea dura  
sternitur, hic apta iungitur arte silex  
te canit agricola, a magna cum venerit urbe  
serus, inoffensum rettuleritque pedem*<sup>9</sup>,

Et qu'il ne taise point la voie qui est ton ouvrage, celui que retiennent le territoire de Tusculum ou la blanche Alba au Lare antique : car elle est faite d'un lit de gravier dur amassé par ta libéralité, et pavée de blocs assujettis avec art ; voici que chante tes louanges le laboureur revenu de la grande ville sur le soir et rentré sans s'être meurtri les pieds<sup>10</sup>.

Mais si, dans le dernier vers du texte, Tibulle se réfère à Rome (*a magna... urbe*), la voie que *Messalla Corvinus* aurait fait paver devait être plutôt une route qui permettait à l'agriculteur de retourner de Rome à son domicile le soir « sans s'être meurtri les pieds », c'est-à-dire une route qui reliait le territoire d'*Alba*

7 Thomas Ashby, *The Roman Campagna in Classical Times*, London, Ernest Benn, 1927.

8 Ancienne ville latine et puis romaine qui se levait au sud de Rome, à la gauche de la voie *Appia*. Elle devait une grande partie de son importance à l'avoir été élue comme lieu de provenance de la *gens* Jules-Claudienne.

9 Tib., 1, 7, 57-65. Quelquefois confondu avec une autre composition incluse dans le *Corpus Tibullianum*, le « Panégyrique de Messalla », dont l'attribution à Tibulle fait l'objet des débats les plus intenses, a été étudié notamment par Luigi Coletta, « Note al Panegiricus Messallae », *L'Antiquité classique*, 53, 1984, p. 226-235.

10 Tibulle, *Élégies*, 1, 7, 57-65, éd. et trad. Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1961.

2. Réseau routier ancien (élaboration Dario Rose)

et *Tusculum* avec l'*Vrbs*. Il est alors plus probable qu'il s'agissait d'une branche de la voie *Appia* ou *Latina*<sup>11</sup>. Néanmoins ces vers ont suggéré l'existence de quelques propriétés des *Valerii* dans la zone en question, même si l'absence d'éléments onomastiques plus détaillés ne nous permet pas de clarifier à quelle branche de la famille de *Valerii Messallae* appartenait le personnage présent dans le timbre de la « flûte » (*fistula*<sup>12</sup>). Il est cependant significatif que la villa trouvée pendant nos fouilles archéologiques soit située tout près du creusement entre la voie *Cavona* et la voie *Castrimoeniense*. Rénover la route qui portait dans cette direction permettait peut-être à cet illustre personnage de garantir ses intérêts. Nous savons, d'autre part, grâce au père jésuite Felice Grossi Gondi (qui avait étudié la topographie antique du territoire de *Tusculum*) que le tuyau en plomb au nom de *Valerius Messalla* avait été retrouvé, avec un autre de *C. Valerius Paulinus*<sup>13</sup> « à 300 m de la villa de *Voconius Pollion*, dans la vigne qui avait appartenu à Domenico Zoffoli, située dans le hameau appelé *Muro* ou *Casale dei Francesi* [...] ». Mais par le même texte, nous apprenons que l'hypothèse de la présence d'une villa des *Valerii Messallae* dans ce domaine avait été exclue parce que « [...] dans le lieu de la découverte, il n'existait pas de restes de bâtiments antiques »<sup>14</sup>. Cette lacune, grâce aux fouilles de 2012, nous pouvons enfin la combler.

J'ajoute que l'étude approfondie des documents des archives nationales de Rome (*Archivio gregoriano*) et surtout de l'*Archivio Colonna* de Subiaco (archive qui conserve toutes les données relatives à la riche famille patricienne) confirme sans doute l'appartenance de la parcelle du Mur des Français à la famille Zoffoli au moment de la découverte des tuyaux, et en particulier à Domenico Zoffoli, qui la louait à la famille Colonna. Donc, quel que soit le personnage nommé sur le timbre de la *fistula*, nous pouvons affirmer que les vestiges trouvés dans la tenue de Mur des Français appartenaient, à l'époque augustéenne, à la *gens* des *Valerii*. À une phase postérieure de la vie de la villa remontent les travaux de restructuration du bâtiment relative au II<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui attestée par la découverte plus récente d'un nouveau tuyau en plomb qui se trouvait dans le canal d'écoulement de l'eau de la *natatio* (ill. 3). Le tuyau porte les noms suivants :

- 11 Sur la question de l'identification de la voie nommée par Tibulle voir l'œuvre encore actuelle de Antonio Rocchi : *Sull'interpretazione di un passo di Tibullo in rapporto ad antiche vie*, Roma, Tipografia Poliglotta della S. C. de Propaganda Fide, 1895.
- 12 Voir Maria Grazia Granino Cecere, « Proprietà di *Augustae* a Roma e nel *Latium vetus* », dans Anne Kolb (dir.) *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof*, Berlin, Akademie Verlag GmbH, 2010, p. 111-127.
- 13 *CIL* XV, 7850, l'inscription a malheureusement été perdue.
- 14 Felice Grossi Gondi, *Il Tuscolano nell'età classica*, Roma, Loescher, 1908, p. 206.

C[AI] • ABURNI • VALENTIS • ET • CAE[CI]LIAE • QUIN[TAE]

Il reste encore à clarifier s'il s'agit de *Caius Aburnius Valens*, sénateur ayant vécu à l'époque de l'empereur Trajan, « consul suffect » (*consul suffectus*) en 109 ap. J.-C.<sup>15</sup>, ou de son fils adoptif, *Lucius Fulvius Aburnius Valens*, nommé *iure consultus*, qui vécut à l'époque de l'empereur Hadrien<sup>16</sup>, ainsi que de sa femme, une aristocrate qui était propriétaire des *figlinae Sulpicianae* à l'époque d'Hadrien. Il s'agirait donc d'un membre de l'aristocratie romaine et de son épouse, qui appartenait à ce même milieu<sup>17</sup>. Mais, puisque les informations sur *Lucius Fulvius Aburnius Valens* nous proviennent d'une dédicace sur une base en marbre, portant le décret des *decuriones*, peut-être, d'un petit centre près de Rome<sup>18</sup>, nous sommes portés à croire à cette identification et à reconnaître en *Castrimoenium* le centre dont le Sénat avait décidé la dédicace<sup>19</sup>.

Les fouilles effectuées sur le terrain ont mis au jour le bâtiment central de la villa, qui n'a pu être étudié qu'à travers des tranchées parallèles de fouille, en laissant la plus grande partie de la structure encore inconnue (ill. 4). Ce que nous avons pu fouiller systématiquement fait partie de l'implantation

15 *CIL VI*, 8, 2, 40498. Ladislaus Vidman, *Fasti Ostienses (edendos, illustrandos, restituendos curavit)*, Praha, Academia, 1982, p. 47. Margaret M. Roxan, *Roman Military Diplomas*, London, Institute of archaeology, 1978, 02, 00084 ; 03, 00148.

16 *P.I.R.* III, 526, p. 2019 ; *ILS* 1051, p. 230 ; *CIL VI*, 8, 3, 1421. Maria Grazia Granino Cecere (dir.) *Roma CIL VI*, 3, *Collezioni fiorentine*, 3508, Roma, Quasar, 2008.

17 *CIL XV* 575, *CIL XV* 576a ; *CIL XV* 576b, p. 170. Sur les *figline Sulpicianae*, voir Luciano Camilli, *Lexicon Topographicum Urbis Romae, Suburbium*, t. V, Roma, Quasar, 2008, p. 120-121. Päivi Setälä, *Private domini in Roman brick stamps of the Empire: an historical and prosopographical study of landowners in the District of Rome*, 10, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1977, p. 82.

18 Maria Grazia Granino Cecere (dir.) *Roma CIL VI*, 3, *Collezioni fiorentine*, 3508, *op. cit.*

19 L'étude prosopographique du personnage et de sa femme, ainsi que le développement de cette hypothèse, sont actuellement en cours d'étude dans ma thèse de doctorat.

## 4. Planimétrie des fouilles archéologiques (réalisée par Dario Rose)

thermale, de quelques espaces de services qui y sont rattachés, de quelques chambres (*cubicula*), du portique à pilastres, de l'aqueduc et de l'égout de la villa. D'autres structures remontent à une phase plus ancienne, comme une grande citerne en maçonnerie d'*opus incertum*, ainsi qu'une zone pavée avec un pressoir en réemploi. Parmi les autres aménagements liés à l'implantation thermale, nous trouvons quelques pièces résidentielles avec des pavements de mosaïque, quelques pièces de service avec le sol en béton de tuileau, et une pièce que l'on peut interpréter comme *laconicum* dans sa première phase, transformé en *frigidarium* pendant la restructuration de la villa<sup>20</sup>. Dans les couches de l'effondrement de la structure, existaient beaucoup de fragments d'enduit avec représentations naturalistes, parmi lesquels un très bel exemplaire de cerf sur fond rouge (ill. 5). Dans l'angle nord-ouest du terrain se trouve la seule structure intégralement étudiée : un ample bassin rectangulaire de dimensions importantes (32 x 11 m) construit grâce au dégagement du banc de péperin et revêtu d'une maçonnerie en *opus caementicium*<sup>21</sup> (ill. 6). Elle constitue la découverte la plus spectaculaire offerte par les fouilles : celle du groupe de Niobides en marbre, moins complet certes que celui, très fameux, conservé au musée des Offices de Florence, mais d'une qualité au moins équivalente et bénéficiant en outre d'un contexte de découverte étudié méthodiquement. Grâce à cela, sont apparus des

20 La pièce n'est pas intégralement découverte : on peut en voir une structure de plan circulaire inscrite dans une structure de plan carré, avec deux petites niches semi-circulaires aux angles.

21 Pour la description détaillée de la *natatio*, voir Elena Calandra, Alessandro Betori, Aurelia Lupi, « Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messala Corvinus », art. cit., p. 495-496.

## 5. Fragment d'enduit avec la représentation d'un cerf

éléments novateurs, tant au plan de la connaissance générale, que de la méthode et de l'interprétation<sup>22</sup>.

Le mythe de Niobé, reine de Thèbes, et de ses enfants, dits les Niobides, constitue l'un des exemples les plus célèbres et les plus diffusés de punition de l'*hybris*, mais aussi celui, exceptionnel, d'une reine appartenant à la communauté des hommes, qui aspire à se substituer à la divinité<sup>23</sup>. L'illustration du mythe, à partir de l'archétype sculpté sur le trône de Zeus à Olympie, est largement reproduite à l'époque classique dans le répertoire des peintres et

22 Une première hypothèse de datation du groupe et d'encadrement stylistique a été fournie par Elena Calandra dans Elena Calandra, Alessandro Betori, Aurelia Lupi, « Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messala Corvinus », art. cit., p. 498-521, auquel je renvoie aussi pour la bibliographie, n. 2. On ne discutera pas ici de la question de la datation des groupes des Niobides, proposée soit à partir de l'époque d'Hadrien, selon la plupart des commentateurs ou, déjà à partir de la fin de la République, comme démontreraient les copies des têtes de Niobé et de deux fils, retrouvées dans l'épave du navire de Mahdia, naufragé au large de l'actuelle Tunisie entre 80 et 70 av. J.-C. Le navire revenait certainement de l'Attique et sa cargaison devait être destinée à l'élite sénatoriale romaine qui, à cette époque, importait des statues de Niobides provenant de la Grèce : voir François Baratte, « La trouvaille de Mahdia et la circulation des œuvres d'art en Méditerranée », dans Alain Daguerre de Hureauux, Aïcha Ben Abed Ben Khader, *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*, cat. expo., Paris, Paris-Musées, 1995, p. 210-221.

23 Gianpiero Rosati, *Ovidio, Metamorfosi, vol. III (libri V-VI)*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2009.

des sculpteurs<sup>24</sup>. Grâce aux abondantes sources littéraires, surtout par Homère (*Iliade*, 24, 602-617) et Ovide (*Métamorphoses*, 6, 165-314), nous savons que le groupe était composé de douze ou quatorze enfants<sup>25</sup>. Dans les représentations figurées, le nombre est variable, mais dans la sculpture, le groupe était composé, à l'origine, de seize personnages : quatorze enfants, sept garçons et sept filles, la mère Niobé et le pédagogue. On débat autour de la présence ou de l'absence des statues des dieux vengeurs, Apollon et Artémis<sup>26</sup>. Le groupe met en scène le moment tragique où les jumeaux divins, Apollon et Artémis, se livrent au carnage des Niobides pour venger l'offense dont a été victime leur mère Létô. Le groupe des Offices, retrouvé en 1583 dans la vigne Tommasini sur l'Esquilin à Rome (Porta San Giovanni), comporte douze pièces auxquelles on ajoute le cheval<sup>27</sup>.

Nous sommes en mesure d'affirmer, grâce à la mise en fiches des fragments et à l'analyse préliminaire des fragments jointifs, que le groupe de Ciampino

24 Ce sont surtout les sarcophages avec des bas-reliefs des Niobides qui sont répandus au II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Sur cette question, voir Paul Zanker, Björn Christian Ewald, *Vivere con i miti, l'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 357-361, ainsi que le récent travail de Giulia Salvo, *Miti scolpiti, miti narrati. Riflessione sulla produzione dei sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova, Padova University Press, 2014, en particulier p. 217-227.

25 Sur le rapport entre image figurée et narration littéraire dans l'œuvre d'Ovide voir Francesca Ghedini (dir.), « MetaMArS: Mito, Arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio, un progetto di ricerca », *Eidola. International Study of Classical Art History*, 5, 2008, p. 47-64.

26 Elena Diacciati, « Copie, contesti e fruizioni del gruppo dei Niobidi in età imperiale », *Agogé*, 2, 2005, p. 197-264.

27 Pour la bibliographie relative à cette question, voir Elena Diacciati, « Copie, contesti e fruizioni del gruppo dei Niobidi in età imperiale », art. cit.

7. Vue d'ensemble de quelque statues au moment de la fouille

comportait quinze figures, Niobé et quatorze enfants, ou treize, dans l'hypothèse où se confirmerait qu'une des têtes appartient au groupe, gravement endommagé, composé de deux personnages dans lesquels on reconnaît un des frères qui tente d'en soutenir un autre, absolue nouveauté de notre cycle statuaire<sup>28</sup>. L'ensemble des sculptures retrouvées dans la *natatio* est constitué de six statues presque intactes, de dimensions naturelles, et du septième marbre composé de deux personnages. Je reproduis ici quelques images des statues au moment de la fouille parce que je les considère plus suggestives et moins didactiques (ill. 7). Mais elles ont déjà été restaurées et se trouvent actuellement dans les magasins de la Surintendance d'archéologie, des beaux-arts et du paysage du Latium, à Tivoli (Rome)<sup>29</sup>.

Dans le groupe de Ciampino, on retrouve les deux jeunes gens de dimensions naturelles du groupe des Offices<sup>30</sup> : celle qu'on appelle « Psyché », dont l'appartenance au groupe des Niobides est définitivement démontrée par la trouvaille de Ciampino et qui, à la différence des copies connues, conserve le point d'entrée de la flèche sur son sein gauche<sup>31</sup> (ill. 8), et celle qu'on appelle

28 Elena Calandra, Alessandro Betori, Aurelia Lupi, « Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messala Corvinus », art. cit., p. 500.

29 Pour les images des statues après les restaurations, voir Elena Calandra, Alessandro Betori, Aurelia Lupi, « Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messala Corvinus », art. cit., p. 502.

30 Celui que l'on appelle le « Niobide qui s'enfuit sur un rocher » avec une position inverse des jambes par rapport à celui de Florence, et le second fils, caractérisé lui aussi par une position inverse des membres.

31 La première qui a été trouvée et qui nous a conduits vers l'identification du groupe.

« la Niobide aînée », presque identique à celle de Florence. Par d'autres représentations, on connaissait aussi la Niobide dite « Chiaramonti », du nom de la célèbre réplique du Vatican, qu'une inscription grecque sur l'exemplaire de Ciampino permet d'identifier avec l'une des filles connues par les sources antiques, *Ogygia*, ΟΓΥΓΙΑ, dont l'initiale est un ω minuscule, mais de dimension identique aux autres lettres du nom (ill. 9). Dans le groupe sculpté de Florence, manquait la jeune fille agenouillée que l'on connaît par un groupe des Musées du Vatican et qui conserve, comme la Psyché, le point d'entrée de la flèche sous son sein droit. Au même groupe des Musées du Vatican appartient un fragment d'un frère aîné, dont ne reste à Ciampino que la main droite posée sur l'épaule droite de la jeune fille. On remarque, en particulier, pour le rendu pathétique, cinq têtes : un très bel exemplaire d'une Niobide mourante, présente à Florence dans la version masculine, une de dimensions plus grandes que la réalité que l'on peut rapporter à Niobé, une que l'on peut attribuer au type Chiaramonti et une que l'on peut associer, peut-être, au torse du jeune homme soutenu par son frère qui ne figure pas dans le groupe de Florence, mais qui est présent dans le décor d'un sarcophage du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., dans lequel on reconnaît un frère qui tente d'en soutenir un autre, une dernière qui appartient certainement au « Niobide qui s'enfuit sur un rocher ». Parmi les nombreux fragments se distingue une base où l'on identifie les restes de deux pieds et la partie terminale d'une chlamyde. L'hypothèse soutenue est qu'il s'agirait de celui qu'on appelle conventionnellement le « Niobide aîné ». Les statues ont un rendu postérieur moins soigné que l'antérieur, et certaines présentent une plinthe arrondie, ce qui favorise l'hypothèse d'une disposition originelle dans une structure privilégiant la vision frontale, ou à l'intérieur de niches dont, cependant, il ne reste aucune trace sur l'arasement du mur périphérique de la *natatio*.

Malheureusement, bien que le groupe de Ciampino ait été découvert in situ, le contexte archéologique ne bénéficie pas d'une stratigraphie propre à fournir une datation absolue. La présence d'une phase de vie de la villa au II<sup>e</sup> siècle, attestée dans la *natatio* par la *fistula* de Caius Aburnius Valens, ne confirme ni n'invalide l'hypothèse que l'aménagement des statues ait pu être déjà présent à l'époque augustéenne dans le jardin de la villa. L'époque augustéenne a largement utilisé les iconographies et les mythes comme véhicules de messages politiques et idéologiques, et en particulier le mythe des Niobides, qui était représenté par un relief d'ivoire sur l'une des portes du plus important sanctuaire fondé par Auguste au début de son règne, celui d'Apollon Palatin, dont les décors évoquent la lutte d'Apollon contre l'impiété<sup>32</sup>, comme le rappelle Properce (*Élégies*, 2, 31).

32 Sur le sens des représentations des groupes des Niobides à l'époque d'Auguste, voir Gilles Sauron, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à*

#### 9. La Niobide dite Chiamonti pendant la fouille

Le mythe de Niobé était adossé à la mystique apollinienne à laquelle adhérait le régime augustéen dont Messala Corvinus, en tant qu'homme politique et intellectuel, fondateur d'un cercle littéraire dont faisaient partie des poètes

---

*Rome*, Rome, École française de Rome, 1994, p. 501-510, ici p. 604. La juxtaposition entre le massacre des innocents Niobides et l'expulsion des Galates de Delphes représentait, selon Gilles Sauron, les étapes de l'histoire de l'humanité avec le passage entre l'âge des héros et l'âge du fer.

comme Tibulle et Ovide, était un représentant illustre<sup>33</sup>. Il est donc important pour nous de mettre en évidence, à travers les paroles d'Ovide même, le lien étroit qui unissait les deux personnages, le poète ayant fréquenté assidûment la demeure de Corvinus. Dans les *Pontiques*, s'adressant à Messalinus, fils aîné de Messalla, Ovide rappelle que la maison paternelle lui était ouverte, que Messalla lui-même l'estimait et l'exhortait dans ses études et dans la composition de ses poésies<sup>34</sup> : « Pourtant, je ne force pas l'entrée d'un lieu interdit et c'est assez si tu admets que ton atrium ne m'était pas fermé<sup>35</sup> » (*Pont.*, 1, 7, 23-24 : *Nec tamen inrumpo quo non licet ire, satisque est, / atria si nobis non patuisse negas*), puis : « Ton père n'a pas désavoué mon amitié, lui qui fut à l'origine de ma carrière littéraire, m'y a encouragé et éclairé » (*ibid.*, 27-28 : *Nec tuus est genitor nos infitiatu amicos, / hortator studii causaque faxque mei*). De plus, au livre 4 des *Tristes*, on retrouve exprimés la profonde vénération que l'auteur avait toujours nourrie à l'égard de Messalla, l'approbation que le même Messalla avait de son talent, au-delà de l'estime qu'Ovide portait à ses propres productions littéraires, ainsi que le souvenir de la fréquentation assidue de la maison de Messalla par Ovide : « Car depuis mon plus jeune âge, j'ai toujours vénéré ton père – tu ne peux assurément le cacher – ; il estimait mon talent – tu t'en souviens peut-être – plus haut même que je ne m'en jugeais digne » (*Trist.*, 4, 4, 27-30 : *Nam tuus est primis cultus mihi semper ab annis / – Hoc certe noli dissimulare – pater; / ingeniumque meum – potes haec meminisse – probabat, / plus etiam quam, me iudice, dignus eram*), et, peu après : « ta maison m'accueillit » (*ibid.*, 33 : *me domus ista recepit*<sup>36</sup>).

C'est une suggestion à laquelle nous pouvons nous abandonner, celle d'imaginer Ovide composant les vers consacrés au massacre des Niobides, dans le sixième livre des *Métamorphoses*, en se remémorant le groupe sculpté installé dans le jardin de la villa suburbaine de son ami et protecteur.

33 Sur le cercle de Messalla Corvinus, voir Jozef Veremans, « Quelques réflexions sur la vie sociale et littéraire dans le cercle de Messalla Corvinus », dans Pol Defosse (dir.) *Homage à Carl Deroux*, Bruxelles, Latomus, 2002, t. 1, p. 500-506.

34 Sur ce passage, voir Dominique Voisin, « Ovide et Valerius Messalla Messalinus », dans *ibid.*, p. 515-524.

35 La traduction des *Pontiques* d'Ovide proposée ici est celle de Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1977.

36 Les *Tristes* sont cités dans l'édition et la traduction de Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1968.

QUATRIÈME PARTIE

**Penser le transitoire  
dans le monde augustéen**



## INSTABILITÉ DE L'INDIVIDU, STABILITÉ DU MONDE : OVIDE ET LE PROJET AUGUSTÉEN

*Mario Labate*

Les *Métamorphoses* d'Ovide s'ouvrent sur une ample section à caractère cosmologique qui contient l'histoire de la création du monde et le mythe des âges auxquels se rattachent, de près ou de loin, les deux grands mythes qui concernent l'ordre et le désordre du monde (l'histoire de Deucalion et Pyrrha, l'histoire de Phaéton). Le dernier livre du poème est occupé presque pour moitié par le discours de Pythagore, qui introduit le plaidoyer en faveur du régime végétarien, caractéristique de la secte pythagoricienne, dans une interprétation globale de la nature et de ses lois<sup>1</sup>.

Dans les études ovidiennes, un vif débat s'est développé sur la fonction et l'importance structurelle de ce cadre philosophico-scientifique<sup>2</sup>. Un certain nombre de spécialistes ont reconnu dans la philosophie une véritable clé d'interprétation générale du poème, celle qui donne corps au fatras disparate de légendes et qui en renferme le sens le plus profond : la métamorphose ne serait donc pas un élément accidentel ou extérieur, ou le simple liant d'un poème « catalogue », mais la façon dont une histoire d'amour, de passion ou de vengeance entre en contact avec la loi de l'incessant changement qui gouverne le monde tout entier. Mais le parti des sceptiques est bien représenté : y figurent non seulement ceux qui soulignent l'impossibilité de réduire à des raisons philosophiques cachées le corpus de mythes où s'incarne cette instance affabulatrice que presque tous reconnaissent comme dominante dans les *Métamorphoses*<sup>3</sup>, mais aussi ceux qui relèvent la faiblesse intrinsèque de cette

- 1 K. Sara Myers, *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- 2 Un compte rendu synthétique et équilibré de ce débat dans les commentaires de Luigi Galasso (*Ovidio, Opere II, Le Metamorfosi. Commento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 739-750 ; 1562-1586), d'Alessandro Barchiesi (*Ovidio, Metamorfosi*, Milano, Mondadori, Fondazione Valla, 2005, t. I, en particulier p. 145-148) et de Philip Hardie, *Ovidio, Metamorfosi*, Milano, Mondadori, Fondazione Valla, 2015, t. VI, p. 486-490.
- 3 Stephen Wheeler, *A Discourse of Wonders: Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 1999 ; Alessandro Barchiesi, « Narrative Technique and Narratology in Ovid's *Metamorphoses* », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press,

doctrine, ses incohérences, l'insuffisante autorité et le manque de crédibilité de ses maîtres<sup>4</sup>.

#### LA PEUR DE LA MORT : UNE ALTERNATIVE A LA « LIBÉRATION » LUCRÉTIENNE

*O genus attonitum gelidae formidine mortis,  
quid Styga, quid tenebras et nomina uana timetis,  
materiem uatum, falsi periculo mundi?  
corpora, siue rogos flamma seu tabe uetustas  
abstulerit, mala posse pati non ulla putetis!  
morte carent animae semperque priore relictas  
sede nouis domibus uiuunt habitantque receptae*<sup>5</sup>.

274

Ô genre humain, ô vous que paralyse la crainte d'être glacés par la mort, pourquoi redoutez-vous le Styx et ses ténèbres, noms sans réalité, matière à la poésie, périls d'un monde imaginaire? Que les corps aient été détruits par la flamme du bûcher ou réduits en poussière par le temps, ils ne peuvent plus souffrir d'aucun mal, sachez-le-bien. Pour les âmes, elles ne sont pas sujettes à la mort; quand elles ont quitté une première demeure, elles vont toujours vivre dans de nouveaux domiciles et elles continuent à les habiter une fois qu'elles y sont entrées<sup>6</sup>.

La transmigration des âmes qui constitue la base « scientifique-philosophique » du régime végétarien recommandé par la doctrine pythagoricienne (les mangeurs de chair sont tous des cannibales potentiels, parce qu'il n'y a pas de corps animal qui ne puisse être le réceptacle d'âmes humaines) n'est nullement identique avec une *interpretatio mundi* sous forme métamorphique. La métamorphose, comme le préambule ovidien le déclare d'une manière programmatique, concerne les corps, c'est-à-dire le changement de formes qui produit *noua corpora*, alors que pour ce qui est de l'âme, c'est-à-dire de la composante mentale et spirituelle de l'individu, le programme ovidien ne prévoit aucune solution univoque et

2002, p. 180-199; Gianpiero Rosati, « Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses* », dans Barbara Weiden Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Brill, 2002, p. 271-304.

4 La doxographie est exposée par Aldo Setaioli, « L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi* », dans Werner Schubert (dir.), *Ovid Werk und Wirkung: Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a. M., Lang, 1999, t. 1, p. 487-514.

5 *Ov., Mét.*, 15, 153-159.

6 Dans cet article, les traductions données au texte latin d'Ovide sont empruntées à Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1928-1930, 3 vol.

il s'ouvre sur une variété de résultats possibles qui illustrent un impact très différent de la métamorphose sur l'ordre du monde.

Le Pythagore d'Ovide (comme cela a été souligné à plusieurs reprises) exhibe, bien qu'à partir de fondements doctrinaux radicalement différents, le même air et le même langage qu'Épicure, le héros libérateur chez Lucrèce<sup>7</sup> : sa doctrine se veut être l'antidote tout aussi efficace contre la peur de la mort qui tenaille le genre humain et en détruit le bonheur par les ténèbres de l'ignorance et les fables mensongères sur l'au-delà. Le destin de destruction concerne seulement les corps, lesquels, juste parce qu'ils subissent un quelconque processus d'anéantissement (*sive flamma... seu tabe*), ne sont ultérieurement exposés à aucun mal. L'âme, quant à elle, est indestructible, jamais sujette à la mort et elle change simplement de corps dans lequel elle élit sa demeure. L'individu semble, au contraire, garder la mémoire des transmigrations et des passages auxquels il a été soumis. Pythagore même sait et se rappelle avoir été Euphorbe pendant la guerre de Troie, avoir reconnu le bouclier avec le nom gravé d'Euphorbe comme étant le sien. Ce bouclier dédié à Argos dans le temple de Junon, fournit la preuve, si l'on peut dire, de cette théorie rassurante qui enlève à la mort tout tragique. Pythagore-Euphorbe peut évoquer sans aucune émotion douloureuse le souvenir d'avoir été transpercé et tué par la lance du cadet des Atrides, mort qu'Homère avait décrite avec des accents forts, en soulignant la dévastation que la pointe enfoncée par Ménélas, pénétrant dans la gorge, produit dans l'extraordinaire et délicate beauté (réaffirmée dans la comparaison) du jeune fils de de Panthoos (Hom., *Il.*, 17, 47-60) :

ἄψ δ' ἀναχαζόμενοι κατὰ στομάχιοι θέμεθλα  
 νύξ', ἐπὶ δ' αὐτὸς ἔρεισε βαρεῖν χεῖρὶ πιθήσας  
 ἀντικρὺ δ' ἀπαλοῖο δι' αὐχένος ἦλυθ' ἀκωκῆ,  
 δοῦπησεν δὲ πεσῶν, ἀράβησε δὲ τεύχ' ἐπ' αὐτῷ.  
 αἶματί οἱ δεύοντο κόμαι Χαρίτεσιν ὁμοῖαι  
 πλοχομοί θ' οἷ χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἐσφήκωντο.  
 οἷον δὲ τρέφει ἔρνος ἀνήρ ἐριθηλὲς ἐλαίης  
 χώρῳ ἐν οἰοπόλῳ, ὅθ' ἄλις ἀναβέβροχεν ὕδωρ,  
 καλὸν τηλεθάον· τὸ δέ τε πνοιαὶ δονέουσι  
 παντοίων ἀνέμων, καὶ τε βρῦει ἄνθει λευκῶ·  
 ἐλθῶν δ' ἐξαπίνης ἄνεμος σὺν λαίλαπι πολλῇ  
 βόθρου τ' ἐξέστρεψε καὶ ἐξετάνυσσ' ἐπὶ γαίῃ·

7 Voir surtout Karl Galinsky, « The Speech of Pythagoras at Ovid *Metamorphoses* 15, 75-478 », *Papers of the Leeds Latin Seminar*, 10, 1998, p. 313-336 ; Philip Hardie, « The Speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean epos », *Classical Quarterly*, 45, 1995, p. 204-214 ; Philip Hardie, *Lucretian Receptions: History, The Sublime, Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 136-152.

τοῖον Πάνθου υἱὸν εὐμμελίην Εὐφορβον  
Ἀτρείδης Μενέλαος ἐπεὶ κτάνε τεύχε' ἐσύλα.

Et, tandis qu'Euphorbe recule, il le pique au bas de la gorge et appuie le coup, s'assurant en sa lourde main. La pointe va, tout droit, à travers le cou délicat. L'homme tombe avec fracas, et ses armes sonnent sur lui. Le sang trempe ses cheveux tout pareils à ceux des Grâces, ses boucles, qu'enserrent et l'or et l'argent. On voit parfois un homme nourrir un plant d'olivier magnifique, dans un lieu solitaire, un beau plant plein de sève, arrosé d'une eau abondante, vibrant à tous les vents, qu'ils soufflent d'ici ou de là, et tout couvert de blanches fleurs. Mais un vent vient soudain en puissante rafale, qui l'arrache à la terre où plonge sa racine et l'étend sur le sol. Tel apparaît le fils de Panthoos, Euphorbe à la bonne lance, que Ménélas l'Atride vient de tuer et qu'il dépouille de ses armes<sup>8</sup>.

276

L'Atride victorieux, juste après avoir tué Euphorbe, se profilait sur la scène épique, comparé à une bête féroce et sanguinaire qui se nourrit de la victime selon les pratiques sauvages des mangeurs de chair, pratiques que la réincarnation d'Euphorbe veut dénoncer comme impie (Hom., *Il.*, 17, 61-69) :

Ὡς δ' ὅτε τίς τε λέων ὄρεσίτροφος ἀλκὶ πεποιθὼς  
βοσκομένης ἀγέλης βοῦν ἀρπάσῃ ἢ τις ἀρίστη·  
τῆς δ' ἔξ ἀυχέν' ἔαξε λαβῶν κρατεροῖσιν ὄδοῦσι  
πρῶτον, ἔπειτα δέ θ' αἶμα καὶ ἔγκατα πάντα λαφύσσει  
δηῶν ἀμφὶ δὲ τόν γε κύνες τ' ἄνδρες τε νομῆες  
πολλὰ μάλ' ἰύζουσιν ἀπόπροθεν οὐδ' ἐθέλουσιν  
ἀντίον ἐλθέμεναι· μάλα γὰρ χλωρὸν δέος αἰρεῖ·  
ὥς τῶν οὐ τι νι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι ἐτόλμα  
ἀντίον ἐλθέμεναι Μενελάου κυδαλίμοιο.

Comme on voit un lion nourri dans les montagnes et sûr de sa force, au milieu d'un troupeau qui paît, ravir la vache la plus belle, et, la prenant entre ses crocs puissants, lui broyer d'abord le col, pour la déchirer ensuite et lui humer le sang et les entrailles, tandis qu'autour de lui, chiens et bergers vont poussant de grand cris, mais restent à distance et se refusent à l'affronter – une peur livide les tient – tout de même, personne parmi les combattants, ne se sent le courage d'affronter le glorieux Ménélas<sup>9</sup>.

8 Trad. P. Mazon.

9 Trad. P. Mazon.

On pourrait observer que la phrase que j'ai empruntée au Pythagore ovidien comme titre de ce paragraphe de mon étude – *omnia mutantur nihil interit* – aurait une valeur plus générale par rapport à l'idée proprement pythagorique de la transmigration des âmes, qui a été précédemment exprimée, plus correctement, par *morte carent animae*, « les âmes ne meurent jamais »<sup>10</sup>.

*Omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc  
huc uenit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus  
spiritus eque feris humana in corpora transit  
inque feras noster, nec tempore deperit ullo.  
Utque nouis facilis signatur cera figuris  
nec manet ut fuerat nec formam seruat eandem,  
sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem  
esse, sed in uarias doceo migrare figuras*<sup>11</sup>.

Tout change, rien ne périt ; le souffle vital circule, il va de ci de là et il prend possession à son gré des créatures les plus différentes ; des corps des bêtes il passe dans celui des hommes, du nôtre dans celui des bêtes ; mais il ne meurt jamais ; la cire malléable, qui reçoit du sculpteur des nouvelles empreintes, qui ne reste point telle qu'elle était et change sans cesse de forme, est toujours bien la même cire ; ainsi l'âme, je vous le dis, est toujours elle-même, quoiqu'elle émigre dans des figures diverses.

Pythagore s'efforce de relier la métempsycose à l'idée d'une transformation incessante et générale du monde : il précise tout de suite, il est vrai, que c'est le *spiritus* le sujet du mouvement incessant d'un corps à l'autre, de l'animal à l'homme, sans subir pour cela aucun dépérissement ; mais juste après cela, avec les accents ambitieux de quelqu'un qui ose divulguer les vérités les plus secrètes et les plus importantes, il s'exprime à nouveau en des termes plus généraux (Ov., *Mét.*, 15, 176-178) :

*Et quoniam magno feror aequare plenaque uentis  
uela dedi, nihil est toto, quod perstet, in orbe;  
cuncta fluunt, omnisque uagans formatur imago.*

Puisque je suis emporté sur la vaste mer et que j'ai livré mes voiles aux vents qui les emplissent, sachez encore qu'il n'y a rien de stable dans l'univers entier ; tout passe, toutes les formes ne sont faites que pour aller et venir.

<sup>10</sup> Philip Hardie, « The Speech of Pythagoras », art. cit., et *Lucretian Receptions*, op. cit.

<sup>11</sup> *Mét.*, 15, 165-172.

De là, le maître développe à ses disciples une ample tirade *de rerum natura* (« sur la nature »), comportant une liste hétérogène de *mirabilia*, phénomènes « merveilleux » naturalistes. Cette liste concerne plutôt l'instabilité physique du monde, ou l'assimilation de la part des choses du monde d'une forme différente dans le mouvement continu auquel elles sont inévitablement soumises. C'est comme si la transmigration des âmes était conçue non pas comme le déplacement dans un réceptacle différent, après la destruction du réceptacle précédent, mais plutôt comme un accompagnement, avec sa propre immutabilité, de la transformation que les corps subissent sans cesse ; et comme si elle était ensuite quasiment oubliée, pour élargir la perspective à une sphère plus globale, des êtres vivants aux êtres inanimés, selon une conception qui exprime dans un langage lucretien des idées fondamentalement divergentes de la conception atomiste de Lucrèce et Épicure<sup>12</sup>. La négation de la mort ne concerne pas seulement les âmes, ni les entités corporelles spécifiques, mais plutôt les éléments fondamentaux (terre, eau, air et feu) dont est constitué le monde physique dans ses différentes entités toujours éphémères (*Mét.*, 15, 237-258) :

*Haec quoque non perstant, quae nos elementa uocamus :  
 quasque uices peragant, (animos adhibete) docebo.  
 Quattuor aeternus genitalia corpora mundus  
 continet. Ex illis duo sunt onerosa suoque  
 pondere in inferius, tellus atque unda, feruntur,  
 et totidem grauitate carent nulloque premente  
 alta petunt, aer atque aere purior ignis.  
 Quae quamquam spatio distant, tamen omnia fiunt  
 ex ipsis et in ipsa cadunt, resolutaque tellus  
 in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras  
 aeraque umor abit, dempto quoque pondere rursus  
 in superos aer tenuissimus emicat ignes.  
 Inde retro redeunt, idemque retexitur ordo :  
 ignis enim densum spissatus in aera transit,  
 hic in aquas, tellus glomerata cogitur unda.  
 Nec species sua cuique manet, rerumque nouatrix  
 ex aliis alias reparat natura figuras,  
 nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,*

12 Selon la proposition de Philip Hardie dans *Lucretian Receptions*, *op. cit.*, p. 141 : « In this passage Ovid combines Empedoclean material with allusion to a formulaic Lucretian couplet, *De Rerum Natura* 1. 670-1 (=1. 792-3, 2. 753-4, 3. 519-20) that asserts the mortality of principles or phenomena other than the unchanging sum of the immortal atoms: *nam quodcumque suis mutatum finibus exit, / continuo hoc mors est illius quod fuit ante* ».

*sed uariat faciemque nouat, nascique uocatur  
incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique  
desinere illud idem. Cum sint huc forsitan illa,  
haec translata illuc, summa tamen omnia constant.*

Ce que nous appelons éléments n'est pas plus stable ; prêtez-moi votre attention et je vous dirai quelles sont leurs vicissitudes. Le monde éternel contient quatre corps, qui engendrent tout le reste ; deux sont lourds et leur propre poids les entraîne vers les régions inférieures, ce sont la terre et l'eau ; les deux autres n'ont point de pesanteur et, n'étant retenus par rien, tendent vers les régions supérieures ; ce sont l'air et le feu, plus pur que l'air. Quoique ces éléments soient séparés dans l'espace, tout en procède, tout y retourne ; la terre fonde et se résout en eau fluide ; l'eau subtilisée devient du vent et de l'air ; l'air, à son tour, perdant encore de son poids, réduit à son essence la plus subtile, s'élance vers le feu d'en haut. Puis ces éléments reviennent en arrière et se recomposent dans l'ordre inverse ; le feu, s'étant condensé, passe, quand il est assez épais, à l'état d'air ; l'air à l'état d'eau ; l'eau coagulée forme la terre. Rien ne conserve son apparence primitive ; la nature, qui renouvelle sans cesse l'univers, rajeunit les formes les unes avec les autres. Rien ne périt, croyez-moi, dans le monde entier ; mais tout varie, tout change d'aspect ; ce qu'on appelle naître, c'est commencer une existence différente de la précédente ; mourir, c'est la terminer. Il peut se faire que les parties soient transportées de ci de là ; mais la somme de l'ensemble reste constante.

#### La métamorphose : antidote à la tragédie

Dans l'univers ovidien traversé par un irrésistible dynamisme, frappe, comme beaucoup l'ont observé, l'extrême facilité de la métamorphose<sup>13</sup> : elle est souvent le développement presque inévitable de caractères intrinsèques chez les êtres mêmes, qui passent d'une forme à l'autre en suivant presque naturellement la poussée de caractères communs, qui constituent l'élément de persistance et de continuité entre avant et après, l'ancien et le nouveau<sup>14</sup>. Présentée paradoxalement comme un phénomène rationnellement compréhensible, la

13 Ju. Ščeglov, « Alcuni tratti strutturali delle *Metamorfosi* di Ovidio », dans Remo Faccani et Umberto Eco (dir.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969, p. 133-150 ; Emilio Pianezzola, *Ovidio, modelli retorici e forme narrative*, Bologna, Pàtron, 1999 ; Alessandro Perutelli, « Il fascino ambiguo del miracolo laico », dans *Ovidio, Opere II: Le Metamorfosi*, éd. Luigi Galasso, p. 9-81 ; Andrew Feldherr, « Metamorphosis in the *Metamorphoses* », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, op. cit., p. 163-179.

14 Karl Galinsky, « The Speech of Pythagoras », art. cit., p. 61-70.

métamorphose ne représente que rarement une lacération douloureuse, moins encore un bouleversement de l'ordre du monde, ne serait-ce parce que – pour des raisons complexes que nous ne sommes pas en mesure d'examiner ici – l'ordre du monde qui devrait résulter de l'œuvre du principe divin ordinateur (*mundi fabricator, opifex rerum, mundi melioris origo*), est tout sauf parfait et stable, il est traversé par des contradictions et des conflits.

Dans la réalité fluide et fuyante du monde, les hommes vivent une existence incertaine, à la merci du hasard ou du caprice divin : il n'y a pas de paysage, tout plaisant qu'il soit, qui ne puisse être le théâtre de violence et de vexation, il n'y a pas de situation assez inoffensive pour ne pas cacher des dangers insoupçonnés, il n'y a pas de geste, même le plus coupable ou le plus fortuit, qui ne puisse avoir des conséquences irréparables<sup>15</sup>. Cependant, ce n'est pas l'inquiétude pour une identité constamment menacée qu'Ovide a voulu mettre au centre de son poème<sup>16</sup> : le lecteur des *Métamorphoses* ne peut pas ne pas percevoir la presque totale absence du tragique, face à un phénomène qui, au contraire, pourrait être représenté dans ses conséquences ravageuses pour l'individu qui le subit. L'élasticité même du monde ovidien, en effet, fonctionne le plus souvent comme antidote efficace pour les problèmes les plus douloureux et angoissants. La métamorphose est normalement l'aboutissement d'une histoire, le moment où le monde réagit avec une ductilité innée à ses propres crises, à une tension insoluble proche du moment de rupture.

Cette grille de lecture du phénomène métamorphique n'était pas nécessairement celle inscrite dans les attentes du lecteur. Bien au contraire. L'archétype même de la représentation littéraire de la métamorphose, l'épisode homérique de la transformation des compagnons d'Ulysse aux mains de Circé, autorisait un horizon d'attente différent. Frappés dans leur humanité par la mystérieuse force irrationnelle de la magie, les compagnons acquièrent immédiatement tête, soies, voix et corps de porcs, mais ils conservent, dans cette sorte de prison animale, « le même esprit qu'avant » (Hom., *Od.*, 10, 239-240). C'est justement la conservation des facultés intellectuelles et de la sensibilité humaine qui rend cette expérience choquante, insupportable : c'est pour cela que les nouveaux cochons pleurent quand ils sont enfermés dans la porcherie et que Circé leur jette à manger des glands de chêne vert, de chêne et des cornouilles « comme mangent les porcs qui se roulent par terre » (Hom., *Od.*, 10, 241-243). Euryloque, revenu au navire pour donner des nouvelles

15 Charles P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden, Steiner, 1969.

16 Le problème de l'identité fluide était au centre de l'interprétation inquiète d'Ovide « poète entre deux mondes » de Hermann Fränkel, *Ovid, A Poet between two worlds*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 1945, p. 99 et 263.

de ses camarades « n'arrivait pas à proférer une seule parole malgré son désir, tant son cœur était ému par une grande douleur : ses yeux étaient noyés de larmes, l'âme était plongée dans la tristesse » (Hom., *Od.*, 10, 244-248). Les compagnons d'Ulysse, ayant retrouvé, avec la même rapidité avec laquelle ils l'avaient perdue, leur forme humaine, voire une forme humaine meilleure que la précédente (plus jeunes, plus beaux, plus grands), réagissent encore avec des larmes incontrôlables à leur choquante expérience, des larmes qui les touchent tous, même celle qui les leur a infligées : « Tous eurent envie de pleurer, autour en retentissait terriblement le palais : la déesse s'émut elle-même » (Hom., *Od.*, 10, 393-399).

Nous disions au début que, dans le poème ovidien, il n'est pas prévu de solution univoque pour la composante mentale et spirituelle de l'individu qui subit la métamorphose. Dans la plupart des cas, quoique variés, les *Métamorphoses* tracent un parcours d'une situation d'ambiguïté et de conflit insoluble à une solution stable, une nouvelle organisation du monde qui prévoit de nouvelles formes de stabilité et de compensation. Une fois la métamorphose achevée, les individus semblent se réaliser dans leur forme nouvelle, ne ressentant ni regret ni même douleur, peut-être, face à la perte de leur ancienne forme.

L'amour si largement présent dans les histoires ovidiennes, est surtout un accumulateur de tensions très puissant, tensions destinées à déclencher, associées avec le pouvoir ou avec l'erreur, d'autres processus tensifs (envie, vengeance ou autre encore) pour ensuite se décharger dans une catastrophe, bien qu'il s'agisse d'une catastrophe affaiblie, disait-on, c'est-à-dire privée de tragique réel. La phénoménologie de l'amour est très ample et vise à comprendre tous les aspects possibles de ce sentiment. L'intérêt du poète s'arrête surtout sur des situations déséquilibrées, marquées par une forte disparité et par un manque de correspondance entre les partenaires potentiels de la relation, une intime contradiction entre deux forces égales opposées, dont l'inflexibilité est souvent ancrée dans l'appartenance à deux sphères opposées de caractère anthropologique-religieux (Vénus-Cupidon *vs* Diane, amour *vs* chasse, espace des hommes et de la vie sociale *vs* espace de la solitude et de la nature sauvage).

Daphné a obtenu de son père, comme la déesse à qui elle s'est vouée l'avait déjà obtenu de son père divin dans l'Hymne de Callimaque, de pouvoir préserver sa virginité (Ov., *Mét.*, 1, 486-488). Par une sorte de préambule qui fait allusion au préambule des *Amores*, le lecteur est informé que cette résolution est le résultat d'un conflit de pouvoir et de compétences entre divinités<sup>17</sup>. En réagissant au défi d'Apollon, Cupidon ne se limite pas cette fois-ci à transpercer sa victime

17 William S.M. Nicoll, « Cupid, Apollo and Daphne (Ovid, *Mét.*, 1, 452 ff) », *Classical Quarterly*, 30/1, 1980, p. 174-182.

avec une flèche qui fait s'enflammer de passion, mais il va chercher dans son arsenal des flèches spéciales, destinées à déchaîner des forces inexorablement contradictoires et incontrôlables, qui représentent une des formes que l'expérience humaine de l'amour peut revêtir, celle de l'impossible réciprocité, du refus qui s'oppose au désir. L'Éros n'est pas seulement le lieu de l'attraction réciproque et de l'équilibre<sup>18</sup>, mais aussi et peut-être plus souvent, il est le lieu des incompatibilités et des idiosyncrasies insolubles : « Celui-ci aime aussitôt ; la nymphe fuit jusqu'au nom d'amante » (Ov. *Mét.* 1, 474 : *protinus alter amat, fugit altera nomen amantis*). La situation narrative dans laquelle se traduit emblématiquement l'absence de correspondance est la fuite et la poursuite relative. La conclusion tragique, désormais inévitable avec la disparition des forces de la poursuivie, peut être conjurée seulement par la métamorphose, qui exauce une prière désespérée de la victime même : Daphné sait que ce dernier ressort existe et qu'il peut la soustraire à la perte de la virginité, cela étant de son point de vue la plus grave perte d'identité (*Mét.*, 1, 544a-547)<sup>19</sup> :

282

*victa labore fugae, spectans Peneidas undas :*  
*« Fer, pater, inquit, opem, si flumina numen habetis ;*  
*qua nimium placui, mutando perde figuram. »*

Brisée par la fatigue de la fuite, les regards tournés vers les eaux du Pénée :  
 « Viens, mon père, dit-elle, viens à mon secours, si les fleuves comme toi ont un pouvoir divin ; délivre-moi par une métamorphose de cette beauté trop séduisante ».

Tant que la transformation n'est pas totalement achevée et qu'il reste encore quelque chose de la femme dans ce qui est en train de devenir un arbre, fuite et poursuite ne s'arrêtent pas, attraction et répulsion agitent encore le bois qui vient de se former. Ce mouvement spasmodique s'apaise seulement dans la transformation et paye le prix de la perte de la figure humaine. Le monde s'enrichit d'un arbre très beau. Le prix peut sembler extrêmement élevé, insoutenable, mais dans le monde représenté par Ovide il est plutôt une solution : la tragédie aurait été que tout s'achève avec Daphné possédée par

18 Sur *amor mutuus* dans l'épigramme et dans les *Métamorphoses*, voir Mario Labate, « *Sine nos cursu quo sumus ire pares*: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina », *Dictynna*, 9, 2012, revue en ligne ; Laura Aresi, *Nel Giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2017.

19 De même pour Syrinx (*Mét.*, 1, 701-704) : *et precibus spretis fugisse per auia nympham, / donec harenosi placidum Ladonis ad amnem / uenerit ; hic illam cursum inpedientibus undis / ut se mutarent liquidas orasse sorores*. « Insensible à ses prières, la nymphe s'enfuit à travers champs jusqu'à ce qu'elle arrivât au eaux paisibles du Ladon sablonneux ; là, arrêtée dans sa course par les ondes, elle avait supplié ses fluides sœurs de la métamorphoser ».

Apollon. Finalement Apollon satisfera son désir de possession, mais Daphné sera sa plante et non sa femme : en tant que laurier, Daphné sera à son tour indemnisée non seulement par une prestigieuse association au dieu dans ses différentes sphères d'influence, mais aussi par l'association au pouvoir de Rome, aux généraux triomphateurs, au prince même. Il est significatif que l'épisode, qui a une évidente valeur introductive dans le poème, se termine avec un signe d'assentiment qu'on ne sait pas s'il faut l'interpréter comme la dernière manifestation de la volonté et de la *mens* (« l'esprit ») de Daphné ou comme la surinterprétation d'un phénomène naturel, l'agitation des branches et du sommet d'un arbre au souffle du vent<sup>20</sup> : « le laurier inclina ses branches neuves et le dieu le vit agiter sa cime comme une tête » (*Mét.*, I, 566-567 : *factis modo laurea ramis/ adnuit utque caput visa est agitasse cacumen*).

Un schéma comme celui qui est en action dans l'épisode de Daphné est loin d'épuiser la complexe phénoménologie (à laquelle nous ne pouvons ici que donner un aperçu) du rapport entre mort, douleur et transformation dans le poème ovidien. La métamorphose peut être un substitut plus doux que la mort, qui allège le désespoir de l'individu, mais elle peut être au contraire infligée (ou auto-infligée) comme une punition apparemment pire que la mort même. Le *scelus* de Myrrha, ayant été consommé dans l'obscurité comme une monstrueuse métastase de la *pietas*, mériterait, à la lumière de la lampe qui l'a révélé, la plus radicale des sanctions. La fille coupable se soustrait en fuyant à la mort que l'épée et l'ire du père voudrait lui infliger, mais les ténèbres qui l'engloutissent la livrent à une errance angoissée dans les limbes entre la vie et la mort, entre une mort qu'elle craint et une vie à laquelle elle ne se sent plus appartenir (*Mét.*, IO, 481-487) :

[...] *Tum nescia uoti  
atque inter mortisque metus et taedia uitae  
est tales complexa preces : « o siqua patetis  
numina confessis, merui nec triste recuso  
supplicium. Sed ne uiolem uiuosque superstes  
mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis  
mutataeque mihi uitamque necemque negate.*

Alors, ne sachant que souhaiter, partagée entre la crainte de la mort et le dégoût de la vie, elle fit cette prière : « O dieux, si vos oreilles sont ouvertes aux aveux des coupables, j'ai mérité mon sort et je ne refuse pas de subir un terrible châtement ; mais je ne veux pas souiller les vivants en restant dans ce monde, ni, morte, ceux

<sup>20</sup> Alessandro Barchiesi, *Ovidio, Metamorfosi, op. cit.*, p. 214-215.

qui ne sont plus; bannissez-moi de l'un et de l'autre empire; faites de moi un autre être, a qui soient interdites et la vie et la mort.

284

La métamorphose est ici l'équivalent du suicide tragique, pour des lacérations si graves que même le suicide ne pourrait pas réparer. Myrrha aide et, en quelque sorte, anticipe sa propre transformation en « se plongeant » dans sa nouvelle forme arborescente (10, 497-498 : *non tulit illa moram, uenientique obuia ligno / subsedit, mersitque suos in cortice uultus*). Se crée ainsi un nouvel espace avec un statut au moins provisoirement différent de celui du monde supérieur et du monde inférieur, un espace que même les dieux peuvent considérer comme approprié à la punition de fautes d'une extrême gravité, avec des violations inouïes du code anthropologique et religieux, comme si la métamorphose de l'amour filial en amour sexuellement actif – mise en évidence par le fruit grandissant dans le ventre de la coupable – pouvait être uniquement compensée par une autre métamorphose. Les morts vont dans le royaume des morts et conservent leur identité : la créature métamorphosée est au contraire réabsorbée par le monde et contribue même à l'enrichir. La seule chose qu'il en reste est le nom, mais tout concourt à neutraliser le rapport avec la créature qui a accepté, voire demandé d'être anéantie dans son identité. L'enfant qui naît, bénéficiant de la collaboration indulgente de ces mêmes divinités de l'accouchement qui sont parfois cruelles et inflexibles, est une créature sans mère, il naît d'un tronc d'arbre, comme les créatures primitives avant que n'existe la reproduction par accouplement, et c'est un petit garçon d'une grande beauté, qui sera un jeune homme d'une grande beauté, capable de faire tomber amoureuse la déesse de l'amour en personne. Avant de perdre totalement sa sensibilité humaine souffrante, Myrrha pleure et ses larmes, déjà devenues résine qui suinte du tronc de l'arbre, sont une substance agréable, parfumée et bénéfique, un baume précieux qui vient des lointaines terres d'orient où, après une longue errance, la malheureuse coupable a renoncé à son existence. Le nom de Myrrha reste célèbre et apprécié, mais rien ne semble destiné à rappeler celle faute tragique (*Mét.*, 10, 499-502) :

*Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,  
flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae.  
Est honor et lacrimis, stillataque robore murra  
nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo.*

Quoiqu'elle ait perdu avec son corps tout sentiment, elle continue à pleurer et des gouttes tièdes s'échappent de l'arbre. Ses larmes ont un grand prix ; la myrrhe, distillée par le bois, conserve le nom de celle qui la donne ; on parlera d'elle dans la suite des âges.

Le destin d'Atalante, comme la prédiction de l'oracle le révèle, se dessine terrible et mystérieux (*Mét.*, 10, 564-566) :

*Scitanti deus huic de coniuge « coniuge » dixit  
« nil opus est, Atalanta, tibi. Fuge coniugis usum.  
Nec tamen effugies teque ipsa uiua carebis »*

Un jour qu'elle demandait à un oracle si elle devait prendre un époux : « Un époux ! lui répond le dieu. Non, Atalante, il ne t'en faut point ; fuis le commerce d'un époux ; et pourtant tu n'y échapperas pas et, sans cesser de vivre, tu cesseras d'être toi-même. »

La métamorphose qui mettra un terme à l'histoire coupable d'Atalante et Hippomène, puisqu'après une fin heureuse éphémère survient la grave infraction d'un tabou religieux, est annoncée comme *ueteris monstrum mirabile culpae* (*Mét.*, 10, 553, « le prodige stupéfiant lié à une faute ancienne »). La *Magna Mater*, dont la sacralité a été violée par le « désir intempestif », *intempestiua cupido*, (inspiré à son tour par une autre infraction religieuse : le manque de gratitude envers Vénus de ceux qui se sont accouplés dans un lieu interdit), procède à la métamorphose infligeant une punition plus appropriée que la mort pour le sacrilège commis (*Mét.*, 10, 696-704) :

*Sacra retorserunt oculos, turritaque Mater  
an Stygia sontes dubitauit mergeret unda ;  
poena leuis uisa est. Ergo modo leuia fuluae  
colla iubae uelant, digiti curuantur in ungues,  
ex umeris armi fiunt, in pectora totum  
pondus abit, summae cauda uerruntur harenae.  
Iram uultus habet, pro uerbis murmura reddunt,  
pro thalamis celebrant siluas aliisque timendi  
dente premunt domito Cybeleia frena leones.*

Les saintes images détournèrent leurs regards ; la Mère des dieux, au front couronné des tours, se demanda si elle n'allait pas plonger les coupables dans l'eau du Styx. Il lui sembla que le châtement serait encore trop léger ; alors leur cou, si pur tout à l'heure, se couvre d'une fauve crinière, leurs doigts se courbent en forme de griffes, à leurs épaules naissent des pattes ; tout le poids de leur corps se porte sur leur poitrine ; il leur vient une queue, qui balaie la surface du sable. Leurs regards expriment la colère ; au lieu de paroles, ils profèrent des rugissements ; au lieu de salles d'un palais, ils habitent les forêts ; ils sont devenus des lions, qui, redoutables pour tous, sauf pour Cybèle, pressent son frein entre leurs dents soumises.

L'expulsion du monde humain, qui prévoit la douceur et la satisfaction de l'amour, mais aussi le sens de la limite et la soumission aux dieux, semble être subie dans ce cas avec un esprit coléreux de rébellion : devenus des lions, Hippomène et Atalante subissent le joug de la divinité qui les a assujettis, mais la férocité, l'agressivité et les modalités étranges dans l'accouplement de l'animal en lequel ils se sont transformés peut constituer une revanche adéquate à leur vie humaine précédente, sans plus contrevenir à une structure ordonnée du monde. Le poème ovidien ne recule pas, comme il est bien connu, devant le côté obscur du mythe, il va jusqu'à accueillir avec complaisance des terribles histoires de violence et de vexation. Mais c'est l'histoire, non la métamorphose qui est terrible. Lycaon défie la divinité en la méconnaissant, en mettant en discussion son omniscience, et il va jusqu'à lui préparer les chairs d'une innocente victime humaine. La foudre de Jupiter, la vengeance divine, ne réduit pas en cendres lui, il abat plutôt sa demeure : « de ma foudre vengeresse j'ai renversé sur lui sa demeure, pénates bien dignes d'un tel maître » (*Mét.*, I, 230-231 : *ego uindice flamma / in domino dignos euerti tecta penates.*) Pour réparer les choses, il faut non pas que Lycaon meure, mais, avec le minimum de changement nécessaire (*in uillos abeunt uestes, in crura lacerti*, « ses vêtements se changent en poils, ses bras en jambes », *Mét.*, I, 236), qu'il soit transféré dans une sphère du monde où férocité, violence, cruauté et régime sanguinaire soient acceptés comme « naturels » : même dans le monde ordonné par le démiurge, la terre est habitée par des « créatures sauvages », *ferae* (*Mét.*, I, 75, *terra feras cepit*, « la terre reçut les bêtes sauvages »).

#### LA MÉTAMORPHOSE DES « INNOCENTS »

Il ne m'échappe pas qu'on pourrait formuler une objection face au discours que j'ai essayé de proposer jusqu'ici. Comment ordre et rééquilibrage du monde se concilient-ils avec les nombreuses histoires où la métamorphose n'est pas l'aboutissement inscrit dans le caractère des personnages, dans leurs choix de vie et de conduite ? Quelle est la théodicée sous-jacente à la métamorphose infligée, contre toute leur volonté, aux innocents ? À cette question difficile il faudrait répondre, je crois, que si Ovide en effet ne propose aucune théodicée, tout de même il a adopté toute stratégie possible pour atténuer le sens d'arbitraire et d'injustice que les histoires du mythe contenaient, et il a fait des efforts considérables pour en neutraliser le tragique.

Cette stratégie est clairement perceptible dans les histoires (notamment celle d'Io et celle de Callisto) où le poète semble prendre une direction opposée, qu'il suit pendant un certain temps. Après avoir subi, contre sa volonté, le caprice sexuel de Jupiter, Io se retrouve aventureusement transformée en vache par son

violeur, qui doit la cacher des yeux jaloux de Junon. S'ensuivent d'interminables et de douloureuses péripéties pour la malheureuse : elle est donnée à la soupçonneuse Junon, puis se trouve en réclusion sous la surveillance d'Argus ; momentanément libérée, elle fait l'objet d'une nouvelle persécution de la part de Junon qui déchaîne contre elle les Érinyes la poussant à une fuite effrénée et sans destination. Callisto aussi, vouée à Diane, est victime du désir sexuel de Jupiter et de la jalousie de Junon : accablée par le dieu sans aucune possibilité de résistance, elle perd sa virginité, elle est répudiée par Diane qui s'aperçoit de sa grossesse et subit, de plus, la vengeance de la divine épouse trompée qui s'acharne à défigurer sa beauté en la transformant en ourse, la plus disgracieuse et épouvantable des bêtes sauvages.

Dans les deux cas les victimes innocentes de l'irresponsable caprice divin conservent après la métamorphose conscience, sensibilité et sentiments humains<sup>21</sup> : « Cependant, devenue une ourse, elle est encore animée des mêmes sentiments qu'auparavant » (*Mét.*, 2, 485 : *mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursae*). C'est surtout dans l'épisode d'Io - plus sommairement dans le cas de Callisto - qu'Ovide semble accepter le défi du pathétisme néotérique de Calvus, en se mesurant à lui dans une étude de la condition hybride, de la perception tragique que le sujet éprouve lors des mutations subies par son propre corps : la conscience de la perte subie, la scission du Moi, l'égarement angoissant, la douleur. La bouleversante expérience de la protagoniste est suivie pendant toutes les différentes phases, au cours desquelles elle a la perception d'une condition double et insoluble : une femme dans un corps de vache, une vache avec un esprit de femme. Le poète décrit aussi les conditions de vie matérielle changées, la perte de la gestualité et de l'expression humaine, l'horreur pour sa propre image, l'exclusion du monde des affections familiales. Dans ces deux cas la métamorphose est instantanée ou rapidement décrite (*Mét.*, 1, 610-612) :

*Coniugis aduentum praesenserat inque nitentem  
Inachidos uultus mutauerat ille iuuenecam.  
Bos quoque formosa est. [...].*

Mais Jupiter avait prévu son arrivée et il avait changé la fille d'Inachus en une génisse d'une blancheur éclatante. Même ainsi, elle est belle encore.

21 Jean-Marc Frécaut, « Un thème particulier dans les *Métamorphoses* d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet* : 11, 485) », dans Jean-Marc Frécaut et Danielle Porte (dir.), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles, Peeters, 1985, p. 115-143.

Au lieu de s'attarder sur le processus métamorphique, le poète laisse place à l'accumulation de tensions insupportables qui sont déclenchées juste par la métamorphose, un inquiétant parcours de désagrégation du Moi qui exige une solution. Or la solution ne peut que venir d'une nouvelle métamorphose qui annule ou dépasse la précédente; seulement la réversibilité, selon le modèle homérique, peut reconstituer un équilibre brisé et fournir la nécessaire réparation au sujet déchiré. À bout de force après de nombreuses souffrances, Io reprend sa forme humaine et endosse même, en Égypte, le statut de divinité anthropomorphe; Callisto, au moment où elle est en train de sombrer dans la tragédie (son fils Arcas, ne reconnaissant pas sa mère dans le corps de l'ourse, va commettre un matricide involontaire) est soustraite au tragique par le *deus ex machina* du catastérisme (*Mét.*, 2, 496-507):

288

*Ecce, Lycaoniae proles ignara parentis,  
 Arcas adest, ter quinque fere natalibus actis;  
 dumque feras sequitur, dum saltus eligit aptos  
 nexilibusque plagis silvas Erymanthidas ambit,  
 incidit in matrem; quae restitit Arcade uiso  
 et cognoscenti similis fuit. Ille refugit  
 inmotosque oculos in se sine fine tenentem  
 nescius extimuit propiusque accedere auenti  
 uulnifico fuerat fixurus pectora telo.  
 Arcuit omnipotens pariterque ipsosque nefasque  
 sustulit et pariter raptos per inania uento  
 inposuit caelo uicinaque sidera fecit.*

Voici qu'arrive au jour l'enfant issu de la fille de Lycaon, Arcas, qui ignore tout de sa mère, après trois fois cinq années environ, accomplies depuis sa naissance; tandis qu'il poursuit les bêtes sauvages, tandis qu'il choisit les bois les plus favorables et qu'il entoure de ses filets aux mille nœuds les forêts de l'Érymanthe, il rencontre sa mère; à la vue d'Arcas, celle-ci s'est arrêtée, comme si elle le reconnaissait; lui, il a pris la fuite; ces yeux immobiles, constamment fixés sur sa personne, sans qu'il en sache la cause, le remplissent de terreur; comme elle voulait l'approcher de plus près, il s'apprête à lui transpercer le sein d'un trait meurtrier. Mais le Tout-puissant détourne le coup; il les enlève tous les deux et prévient ainsi le forfait; un vent rapide les emporte dans l'espace; le dieu les place dans le ciel et en fait deux constellations, voisines l'une de l'autre.

La conservation permanente de l'esprit humain dans le sujet qui a subi une métamorphose est significativement limitée, chez Ovide, aux cas de métamorphose réversible, c'est-à-dire aux cas où une métamorphose

supplémentaire peut remédier aux fractures et à l'instabilité créées par la précédente métamorphose. Mais ce schéma n'aboutit pas toujours à la réparation totale des métamorphoses arbitraires et injustes. Parfois, ce chemin ne s'accomplit pas jusqu'au bout et la réparation se fait par des voies différentes.

Je rappelle seulement le cas de Dryope, une jeune mère qui affronte un destin tout à fait immérité par son innocence et sa *pietas*<sup>22</sup>. S'étant rendue au bord d'un lac pour offrir des couronnes aux nymphes, avec un enfant allaitant sur ses genoux, Dryope détache des fleurs d'une plante de lotus pour en faire un jouet pour l'enfant. Le geste délicat et affectueux lui est fatal, parce que la plante s'avère être le résultat de la transformation d'une nymphe, Lotis qui avait échappée grâce à une métamorphose à la *libido* du dieu Priape. La plante saigne et, sous les yeux de sa sœur qui raconte l'histoire, Dryope paye l'involontaire profanation en étant, à son tour, transformée en arbre. Lui est accordée, presque comme compensation, une métamorphose au ralenti, qui prolonge l'ambiguïté, où les formes sont mixtes et au cours de laquelle elle peut profiter jusqu'à la fin de ses facultés humaines pour revendiquer son innocence, pour jouir de la douceur de ses affections et pour disposer, avec une sereine tristesse, de la possible continuité de ces affections même quand la plante aura complètement surmonté sa tenace humanité (*Mét.*, 9, 375-379) :

*Hunc tamen infantem maternis demite ramis  
et date nutrici nostrarque sub arbore saepe  
lac facitote bibat nostrarque sub arbore ludat.  
Cumque loqui poterit, matrem facitote salutet,  
et tristis dicat: « latet hoc in stipite mater. »*

Mais au moins enlevez cet enfant aux rameaux maternels, confiez-le à une nourrice ; permettez que je le voie souvent allaité sous mon arbre, que sous mon arbre il vienne souvent jouer. Quand il pourra parler, faites qu'il me salue du nom de mère, qu'il dise tristement « Ma mère est cachée dans ce tronc. »

Après avoir accompli les adieux et avoir confiés les derniers mandats à ses proches, Dryope peut parachever sa métamorphose avec une sereine résignation, comme une mort douce : l'écorce qui glisse sur son visage assume le triste rôle de la main qui ferme les yeux au mourant (*Mét.*, 9, 390-391) :

*Ex oculis remouete manus! sine munere uestro  
contegat inductus morientia lumina cortex.*

22 Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 86-87.

Écartez vos mains de mes yeux ; il est inutile que vous me rendiez les derniers devoirs, laissez l'écorce qui monte fermer mes yeux mourants.

La lente métamorphose du bas vers le haut laisse jusqu'au dernier moment à Dryope les facultés de l'expression et de la parole : mais après la revendication initiale d'innocence, il n'y a pas de hurlements de protestation. Dryope peut imaginer que l'arbre en lequel elle est en train de se transformer ne sera pas exclu de son monde d'amour. L'enfant sera allaité, jouera, grandira sous cet arbre, il l'indiquera comme sa propre mère cachée ; de cet arbre le mari et la sœur prendront soin amoureuxment. Ses paroles disparaissent, finalement, avec la disparition de la bouche et, achevée la métamorphose, seulement une tiédeur persistante, bien qu'éphémère elle aussi, restera dans le nouvel arbre. Dryope, toutefois, a pu s'assurer l'indemnisation de la mémoire. Son existence ne sera pas totalement annulée, mais elle pourra continuer dans le souvenir et dans les affections familiales.

290

Cet élément de la mémoire mériterait plus d'attention que celle que je peux lui concéder dans le cadre de cette étude. Je me limite à un rapide aperçu. Avec ses dernières paroles, Thisbé, une fois consommée la tragédie de sa mort et de celle de son cher Pyrame (une tragédie atténuée déjà, d'une certaine façon, par le rêve élégiaque de la *iuncta mors*) implore des *parentes* une sépulture commune, qui constitue la réparation de la séparation dans laquelle ils ont vécu leur amour. La réparation sera complétée quand la métamorphose des fruits du mûrier inscrira le sang versé dans le monde naturel, deviendra *monimentum* et par là même consolation, de la tragédie qui s'est consommée (*Mét.*, 4, 154-166).

*« Hoc tamen amborum uerbis estote rogati,  
o multum miseri meus illiusque parentes,  
ut quos certus amor, quos hora nouissima iunxit,  
conponi tumulo non inuideatis eodem.  
At tu, quae ramis arbor miserabile corpus  
nunc tegis unius, mox es tectura duorum,  
signa tene caedis pullosque et luctibus aptos  
semper habe fetus, gemini monimenta cruoris. »  
Dixit et aptato pectus mucrone sub inum  
incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.  
Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes :  
nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater,  
quodque rogis superest, una requiescit in urna.*

« Cependant nous vous adressons tous deux cette prière, ô mon malheureux père, et toi, malheureux père de mon ami : Que ceux qu'un amour fidèle et leur dernière heure ont unis l'un à l'autre reposent dans le même tombeau ; ne leur refusez pas cette grâce. Et toi, arbre, dont les rameaux n'abritent maintenant qu'un seul corps et bientôt en abriteront deux, garde les marques de notre trépas, porte à jamais des fruits sombres en signe de deuil, pour attester que deux amants t'arrosèrent de leur sang. » Elle dit et, ayant fixé la pointe de l'épée au-dessous de sa poitrine, elle se laisse tomber sur le fer encore tiède du sang de Pyrame. Cependant sa prière toucha les dieux, elle toucha les deux pères ; car le fruit, parvenu à sa maturité, prend une couleur noirâtre et ce qui reste de leurs bûchers repose dans la même urne.

La douleur de Vénus pour la mort d'Adonis s'abandonne à toutes les manifestations paroxystiques du deuil (*Mét.*, 10, 720-723) :

[...] *utque aethere uidit ab alto  
exanimem inque suo iactantem sanguine corpus,  
desiluit pariterque sinum pariterque capillos  
rupit et indignis percussit pectora palmis.*

Du haut des airs elle l'aperçoit, privé de connaissance, se roulant dans son propre sang ; aussitôt elle saute à terre, elle arrache les voiles de son sein, elle arrache ses cheveux et se meurtrit la poitrine de ses mains si peu faites pour ce rôle.

Le destin ne peut pas être infléchi par les dieux non plus, mais la douleur et la mort peuvent être dédommagées et réparées par la mémoire. Dans le cas de la mort d'Adonis, le mécanisme de la mémoire n'agit pas seulement avec l'évocation rituelle de la fête, mais aussi grâce aux *monimenta luctus*, « souvenirs de la douleur », introduits dans le monde naturel par la métamorphose qui transforme le sang en fleur (*Mét.*, 10, 724-729) :

*Questaque cum fatis « at non tamen omnia uestri  
iuris erunt » dixit ; « luctus monimenta manebunt  
semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago  
annua plangoris peraget simulamina nostri.  
At cruor in florem mutabitur. »*

Accusant les destins : « Non, dit-elle, tout ne sera pourtant pas soumis à votre loi, il subsistera à jamais un souvenir de ma douleur, ô mon Adonis ; la scène de ta mort, périodiquement représentée, rappellera chaque année mes lamentations ; et puis ton sang sera changé en une fleur. »

La douleur d'Apollon pour la mort de Hyacinthe, rendue plus déchirante encore pour la culpabilité d'avoir été la cause involontaire d'une telle mort, exige la consolation et l'indemnisation. L'impossibilité d'une *iuncta mors* pour le couple formé par un mortel et un immortel peut être compensée seulement dans la mémoire, même dans celle d'une fleur nouvelle qui naît par la métamorphose du sang ou de l'évocation rituelle des fêtes annuelles spartiates intitulées à l'enfant malheureux (*Mét.*, 10, 202-219).

*Atque utinam pro te uitam tecumque liceret  
reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur,  
semper eris mecum memorique haerebis in ore.  
Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt,  
flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros.  
[...]*

*Nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon: honorque  
durat in hoc aevi, celebrandaque more priorum  
annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.*

292

Que ne puis-je, comme je le mérite, mourir avec toi! Puisque la loi du destin me l'interdit, tu seras toujours présent à ma pensée et ma bouche fidèle ne cessera point de répéter ton nom. En ton honneur retentiront mes chants et ma lyre vibrant sous ma main: fleur nouvelle, tu rappelleras mes gémissements par un mot que tu porteras écrit sur toi. [...] Sparte ne rougit pas d'avoir donné le jour à Hyacinthe: maintenant encore il y est en honneur; chaque année y reviennent les Hyacinthies, qu'on doit célébrer suivant le rite antique par des pompes solennelles.

Il est temps de tenter de tirer une conclusion, au moins provisoire, à un discours que j'aurais voulu plus bref et peut-être moins astreignant. Si la métamorphose peut être définie comme la ressource la plus précieuse dont les *Métamorphoses* d'Ovide disposent pour résoudre les tensions douloureuses et les conflits mortels, pour les canaliser dans un processus créatif qui obtient des formes de stabilité nouvelles et un nouvel, quoique toujours précaire, ordre du monde, une question importante reste ouverte: quel est le coût de cette opération? Pourquoi la notion de la perte et du sacrifice qu'elle comporte a-t-elle un rôle relativement si limité? L'optique ovidienne ne met pas l'accent, ou le met seulement dans des conditions particulières et bien délimitées, sur l'individu métamorphosé, mais elle tend à se déplacer de la perspective de chacun à la perspective globale du monde. Les blessures, même celles le plus terribles, doivent être soignées, le monde a besoin de se régénérer: pour cela les individus métamorphosés (sauf les cas que nous avons essayé rapidement

de motiver) doivent perdre conscience et mémoire d'eux, ils doivent, d'une certaine manière, se réconcilier dans la forme nouvelle. Tout le monde n'est pas prêt à pardonner à Ovide pour ce choix et peut-être quelqu'un pourrait-il même exhumer une ancienne formule d'accusation, la superficialité alléguée d'Ovide. Je reste, pour ma part, convaincu qu'il ne faut jamais sous-estimer les ambitions d'un poète narrateur qui est loin d'être incapable de toute grandeur.



## LE TRANSITOIRE ET L'ÉPHÉMÈRE DANS LES *TRISTES* ET LES *PONTIQUES*

François Prost

Je voudrais montrer ici que, dans les *Tristes* et les *Pontiques*, l'expérience de l'exil est largement structurée par les thèmes et les figures du transitoire et de l'éphémère<sup>1</sup>. Dans la première partie de mon exposé, nous verrons que le monde d'Ovide exilé est un monde du transitoire et de l'éphémère, et cela à divers points de vue, depuis l'ordre de la nature jusqu'à l'être de l'exilé. La deuxième partie, en revanche, suggérera que le traumatisme de l'exil conduit, à rebours, à figer comme permanents et immobiles les mêmes aspects de l'expérience caractérisés précédemment comme transitoires et éphémères : la confrontation produit alors l'image d'un monde déchiré entre deux tendances contradictoires, également sources de souffrance. Enfin, la troisième partie sera consacrée à trois types de relations : à l'empereur, aux proches et amis, et à soi-même ; dans

1 Travaux fondamentaux sur les poèmes d'exil : voir Anne Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine : une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991 ; Gareth Williams, *Banished Voices. Readings in Ovid's Exile Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; Jo-Marie Claassen, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, Madison/London, University of Wisconsin Press/Duckworth, 1999 ; Sandra Citroni Marchetti, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dall'esilio*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2000 ; Matthew McGowan, *Ovid in Exile. Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*, Leiden/Boston, Brill, 2009 ; les articles de Jo-Marie Claassen regroupés dans *Ovid Revisited. The Poet in Exile*, London, Duckworth, 2008, et ceux de Rita Degl'Innocenti Pierini repris dans les volumes *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna, Pàtron, 1990 ; *Tra filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna, Pàtron, 1999 ; *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna, Pàtron, 2008 ; voir aussi Paul Miller, *Subjecting Verses. Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2004, chap. 8 : « Between the Two Deaths: Technologies of the Self in Ovid's Exilic Poetry », p. 210-236 ; Michael von Albrecht, *Ovid. Eine Einführung*, Stuttgart, Reclam, 2017, p. 205-236, propose une commode présentation des deux recueils, pièce par pièce, suivie d'une analyse d'ensemble, p. 236-272 ; articles de synthèse utiles (avec références bibliographiques) : Gareth Williams, « Ovid's Exilic Poetry: Worlds Apart », dans Barbara Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, p. 337-381, et « Ovid's Exile Poetry: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, and *Ibis* », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 233-245 ; Jan Gaertner, « Ovid and the "Poetics of Exile": How exilic is Ovid's Exile Poetry? », dans Jan Gaertner (dir.), *Writing Exile: the Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*, Leiden/Boston, Brill, 2007, p. 155-172 ; Jo-Marie Claassen, « *Tristia* », dans Peter Knox (dir.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 170-183 ; Luigi Galasso, « *Epistulae ex Ponto* », dans *ibid.*, p. 194-206.

les trois cas, l'analyse du poète pose l'existence de lois naturelles qui favorisent le transitoire et l'éphémère, et, face aux aspects néfastes de son expérience, il recourt à une puissance supérieure, celle de la poésie, seule capable d'arracher ses objets au transitoire et à l'éphémère, par la promesse de l'immortalité.

#### LE MONDE DE L'EXIL COMME MONDE DU TRANSITOIRE ET DE L'ÉPHÉMÈRE

296 Dans l'ordre de la nature et la marche du monde, le transitoire et l'éphémère sont d'abord, bien sûr, le fait du passage du temps, qui structure l'ensemble des deux recueils. Cet ensemble présente une chronologie bien établie<sup>2</sup>. La durée couverte est scandée par des événements privés comme les anniversaires d'Ovide (*Tr.*, 3, 13) et de sa femme (*Tr.*, 5, 5), ou publics à Rome comme les élections consulaires (*Pont.*, 4, 4), la fête de Bacchus (*Tr.*, 4, 3) ou les triomphes de généraux vainqueurs (*Tr.*, 4, 2 ; *Pont.*, 2, 1 et 3, 4). Parfois Ovide précise aussi depuis combien d'années il se morfond dans son exil, par exemple deux ans en *Tr.*, 4, 6, trois en *Tr.*, 5, 10. Ces repères et indications suggèrent que, malgré tout, la vie continue avec ses scansion habituelles et rituelles<sup>3</sup>. D'ailleurs les deux recueils constituent aujourd'hui des sources irremplaçables d'information sur les faits du temps plutôt mal documenté de la fin du principat et de la succession d'Auguste<sup>4</sup>.

Cependant, pour Ovide, le passage du temps rend aussi sensibles à Tomes l'éloignement et la perte de ce qui constituait la vie en Italie. Le souvenir nostalgique souligne alors ce qu'avaient de transitoire et d'éphémère les biens et bonheurs perdus, comme dans l'anaphore du *tempus ubi est* de *Tr.*, 4, 3, 53-56. Sur le fond du continuum temporel, comme l'a montré Anne Videau-Delibes<sup>5</sup>, l'exil est une expérience de fracture et d'interruption.

D'autre part, dans la marche ordinaire du monde, le passage du temps est rythmé par la succession des saisons dont l'alternance est volontiers évoquée par Ovide, mais d'une manière particulière. Cette évocation compte d'abord parmi les procédés de datation (par exemple en *Tr.*, 4, 7). Mais le plus souvent, elle fournit le support de deux modes complémentaires d'écriture, l'évocation nostalgique de l'ailleurs (ainsi de la fécondité du printemps italien en *Tr.*, 3,

2 Chronologie : ordre d'exil : 8 ap. J.-C. ; *Tr.* 1-5 : 9-12 ; *Pont.* 1-3 : 13 ; *Pont.* 4 : 14-16 ; mort d'Ovide : 17/18.

3 Voir Harry Evans, *Publica Carmina. Ovid's Books from Exile*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1983, p. 67.

4 Voir Matthew McGowan, *Ovid in Exile, op. cit.*, p. 24 ; plus généralement, sur l'histoire dans l'ensemble de l'œuvre d'Ovide, voir Ronald Syme, *History in Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 1978, en particulier chap. 3, p. 37-47 sur les poèmes d'exil.

5 Voir Anne Videau-Delibes, « Parole de l'interruption, interruption de la parole (sur les *Tristes* d'Ovide) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 1988, p. 26-37.

12), et celle, horrifiée, du lieu présent<sup>6</sup>. Ainsi en *Tr.*, 3, 10, la stérilité constante de cette terre désolée fait que l'alternance des saisons se réduit à la transition binaire du gel au dégel de l'Ister (Danube), empêchant ou permettant le passage des hordes barbares qui viennent des steppes du nord assaillir les murailles de Tomes.

S'agissant de Tomes, précisément, sa cité de relégation, en *Tr.*, 3, 9 Ovide informe de son histoire, qui se révèle l'histoire d'une décadence. Tomes doit son nom, rapporté au thème du verbe grec *temno*, au souvenir du démembrement par Médée du corps de son jeune frère, drame survenu en ces lieux<sup>7</sup>. Mais s'arrachant à cette monstruosité d'origine, la ville a d'abord été une colonie grecque de Milet. Cependant, Ovide la décrit à plusieurs reprises (*Tr.*, 3, 9 ; 3, 10 ; 4, 1 ; 5, 7 ; 5, 10 ; 5, 12) comme un lieu sauvage et barbare, aux limites de l'Empire, exclu des bienfaits de la *Pax Romana*, où la domination impériale est bien fragile (*Tr.*, 2, 199-203). Dans cette communauté en régression politique et culturelle, le grec est oublié et le latin ne s'est pas diffusé, et finalement c'est Ovide, ce pur produit de la culture romaine la plus moderne et raffinée, qui apparaît comme le barbare aux yeux des indigènes (*Tr.*, 5, 10, 32-36). Ainsi, dans le monde prétendument stable d'Auguste, même la civilisation est chose transitoire et éphémère à l'échelle de l'histoire.

À l'échelle de l'individu, l'écoulement du temps produit le vieillissement qui, dans les circonstances éprouvantes de l'exil, se marque par un affaiblissement physique accru, ainsi par exemple en *Tr.*, 3, 8 et 4, 8. Revenant sur le thème au début des *Pontiques* (*Pont.*, 1, 4), Ovide précise que les années (*aetas*, « l'âge », v. 1 ; *annos*, « les années », v. 7) jointes à l'*anxietas* (« tourment », v. 8) produite par le *labor continuus* (« peine sans relâche », v. 8) l'ont rendu méconnaissable, vieilli avant l'âge. En *Pont.*, 2, 7, il se dit usé par les maux, comme la pierre rongée par l'eau. En miroir de l'évocation nostalgique de la douceur perdue de l'Italie et de la civilisation oubliée à Tomes, la vieillesse accablée de l'exilé tourne le dos à la vieillesse heureuse et paisible qu'Ovide attendait et méritait, et qui se range elle aussi parmi les biens perdus (*Tr.*, 4, 8).

La *ruina*<sup>8</sup> (« chute ») d'Ovide, rapportée à la marche du monde, est l'effet de la force cosmique de transformation et de désordre incarnée par la figure

6 Sur la vision donnée du lieu d'exil, voir Peter Green, « Ovid in Tomis », *Grand Street*, 2, 1982, p. 116-125 ; Matthew McGowan, *Ovid in Exile, op. cit.*, chap. 1 : « Historical Reality and Poetic Representation », p. 17-36 ; sur l'arrière-plan géographique et ethnographique des poèmes : Roger Batty, « On Getic and Sarmatian Shores: Ovid's Account of the Danube Lands », *Historia*, 43, 1994, p. 88-111 ; synthèse chez Gareth Williams, *Banished Voices, op. cit.*, p. 8-24, et « Ovid's Exilic Poetry », art. cit., p. 340-345.

7 Voir Gareth Williams, « Ovid's Exilic Poetry », art. cit., p. 346-347.

8 Voir *Tr.*, 1, 6, 5 ; 3, 5, 5 ; 4, 8, 36 ; 4, 10, 99 ; 5, 8, 33 ; *Pont.*, 1, 4, 6 ; 1, 9, 13 ; 2, 3, 60 ; 3, 1, 56 ; 4, 8, 32.

de la *fortuna*, matrice du transitoire et de l'éphémère. En tant que telle, elle est caractérisée par sa *leuitas*<sup>9</sup> (« légèreté ») Cependant, les malheurs d'Ovide semblent alors procéder d'une double causalité : le renversement de l'édifice de son existence manifeste la puissance de la *fortuna*, mais l'initiateur de sa perte a été Auguste dont la condamnation l'a atteint comme la foudre de Jupiter<sup>10</sup>. Finalement, dans le nouveau monde impérial, les choses humaines ne sont-elles pas fragiles avant tout d'être entièrement soumises à une puissance politique absolue, tout aussi capricieuse (*leuis*) que la *fortuna*? Ce qui peut certes éloigner de cette conclusion, c'est bien sûr l'aveu répété de culpabilité du poète, la confession des *duo crimina, carmen et error* (*Tr.*, 2, 207, « deux crimes : un poème et une erreur »). Cependant, Ovide suggère aussi que le châtement n'a pas été proportionné à la faute<sup>11</sup>, voire il tend à en contester le bienfondé en particulier dans la longue apologie concernant l'écriture de l'*Ars amatoria* qui constitue le livre 2 des *Tristes*. Quant à l'*error* jamais explicité, en dernière instance comme chez Actéon (*Tr.*, 2, 105-106) ce sont ses yeux inconscients qui ont vu sans le vouloir ce qu'ils ne devaient pas voir. En tout cas, la mise en parallèle d'Auguste et de la *fortuna* est nette par exemple dans la lettre *Tr.* 5, 8 adressée à un ennemi acharné. Ovide met celui-ci en garde contre la versatilité de la fortune qui l'a lui-même abattu, et souligne qu'Auguste pourrait tout aussi bien rétablir le poète exilé et bannir le destinataire de la lettre, aujourd'hui trop confiant en la permanence de sa prospérité qui pourrait bien se révéler elle aussi éphémère.

Pour lui-même, dès le premier poème (*Tr.*, 1, 1, 119-122), Ovide décrit le renversement de sa condition comme une métamorphose du « visage de sa fortune » (*fortunae uultum meae*) comparable aux transformations qui sont le sujet de sa dernière grande œuvre. Au fil de l'expérience, cette métamorphose atteint, plus profondément, l'être même de l'exilé mis à mal par les épreuves. Ovide développe alors le thème du « *non sum qui fueram*<sup>12</sup> », celui de l'altération de l'identité qu'avait déjà élaboré Cicéron dans sa correspondance d'exil<sup>13</sup>.

9 *Pont.*, 2, 7, 21-22; *Pont.*, 4, 3 développe le parallèle entre l'inconstance de la fortune et celle de l'ami infidèle.

10 En *Tr.*, 4, 9, 11-14, Ovide compare le retour qu'il espère par la grâce d'Auguste à la reviviscence du chêne foudroyé par Jupiter.

11 Voir *Tr.*, 5, 10, 50 *non merui tali forsitan esse loco* (« je n'ai peut-être pas mérité de vivre en un tel lieu. »).

12 « Je ne suis plus celui que j'étais » : *Tr.*, 3, 8, 37-42 ; 3, 11, 25-26 ; 4, 1, 99 ; 4, 10, 1 ; 5, 1, 40.

13 Voir Cicéron, *Att.*, 3, 15, 2 ; *Q. fr.*, 1, 3, 1 ; *Att.*, 3, 15, 7 ; sur ce thème, voir Rita Degl'Innocenti Pierini, « Ovidio esule e le lettere ciceroniane dell'esilio », dans *Ciceroniana. Atti del X Colloquium Tullianum*, Roma, Centro di Studi Ciceroniani, 1998, p. 95-106, ici p. 101-102 ; reconstruction de l'identité après le retour : Rita Degl'Innocenti Pierini, « Scenografie per un ritorno: la (ri)costruzione del personaggio Cicerone nelle orazioni *post reditum* », dans Giana Petrone et Alfredo Casamento (dir.), *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*,

Le monde de l'exil est donc, à bien des égards, un monde du transitoire et de l'éphémère. Toutefois, une tendance contraire conduit à rendre fixe et permanent ce qui était justement transitoire et éphémère.

Positivement, à l'échelle de la Rome impériale, l'érosion due au passage du temps historique est au moins en partie gommée par la répétition des vœux de très longue vie pour Auguste, de transmission de son pouvoir à sa *gens* (*Pont.*, 1, 2, 97-100), et l'évocation de sa future apothéose post-mortem (qui sera célébrée par un poème d'Ovide, évoqué en *Pont.*, 4, 8, 63-64). Et la succession impériale est envisagée comme un prolongement d'Auguste en Tibère, qui déjà du vivant de son père adoptif était présenté comme une moitié de sa personne, tandis qu'Auguste rajeunissait en son fils adoptif<sup>14</sup>. Dans le discours d'éloge, la maison impériale en sa fonction de détention du pouvoir échappe ainsi au transitoire et à l'éphémère.

Négativement, pour le seul Ovide, l'exil lui-même se fige en réalité de plus en plus durable, au point qu'en *Pont.*, 3, 7, 19-24, Ovide dit se soumettre à ce destin, abandonner le vain espoir d'un retour (*desperare salutem*) et reconnaître « qu'il a péri », *se periisse*. Ce que peut entretenir d'espoir le poète change très tôt : vite résigné à la permanence de son état d'exilé, dès lors il ne demande plus que le changement de lieu de résidence, pour un environnement moins difficile<sup>15</sup>.

Même le cours de la nature n'échappe pas à cette immobilisation du transitoire. En *Tr.* 5, 10, 5-6, le temps lui-même paraît ralentir jusqu'à s'arrêter. En *Tr.*, 5, 2b, 27-28, l'alternance du gel et du dégel du fleuve est en quelque sorte recouverte par la permanence d'un état d'angoisse, la paix n'étant jamais assurée : soit on subit, soit on craint les attaques barbares. Mais plus avant encore, tout le pays paraît finalement la proie d'un hiver permanent, comme en *Tr.*, 2, 190-195 ou en *Pont.*, 3, 1, 14 (*immodicum frigus*), et en *Pont.* 4, 14, s'adressant aux Tomitains, Ovide retient contre leur pays ces deux reproches : il prive de l'espoir de vivre en paix, et est situé sous un ciel glacé (*gelido axe*).

D'autre part, l'exil n'entraîne pas seulement un vieillissement précoce. Il est aussi, par soi-même, une forme de mort. Dès *Tr.*, 1, 1, 114, le poète désigne les trois livres de son *Ars amatoria* comme des enfants parricides<sup>16</sup> ; en *Tr.*, 1, 3, il

Palermo, Flaccovio, 2007, p. 119-137 ; Jacques-Emmanuel Bernard, « Lettres et discours : la *persona* de Cicéron après l'exil », *Vita Latina*, 189/190, 2014, p. 40-53.

<sup>14</sup> *Tr.*, 2, 175-176 ; 229-230 ; en *Pont.*, 1, 2, 97-100, Ovide forme le vœu d'une permanence du pouvoir d'Auguste transmis ensuite à sa *gens*.

<sup>15</sup> Par exemple en *Tr.*, 2, 183-185 et 573-578 (à Auguste lui-même) ; 3, 6, 23-24 ; 3, 8, 37-42 ; 3, 12, 51-54 ; 4, 4, 47-54 ; etc. ; le vœu est absolument récurrent.

<sup>16</sup> Rapport auteur-œuvres comparé au rapport père-enfants : *Tr.*, 1, 7 ; 3, 1 ; 3, 14 ; voir Mary Davison, « Parents and Children in Ovid's Poems from Exile », *Classical World*, 78, 1984, p. 111-114.

décrit son départ comme un rite de funérailles<sup>17</sup> ; *Tr.*, 1, 4, 27-28 adresse à son destinataire un salut paradoxal de la part de qui se dit déjà mort ; et ainsi de suite, jusqu'en *Pont.*, 3, 4, 75-76 où Ovide tient son malheur pour une forme de mort à laquelle ne manque plus qu'une sépulture. La mort est donc déjà présente au cœur de l'expérience, et la perspective qui s'ouvre est alors celle, pour ainsi dire, d'un anéantissement redoublé : le vœu désespéré de l'exilé n'est plus seulement que la mort définitive vienne mettre un terme à ses peines<sup>18</sup>, mais que la mort physique s'accompagne d'une destruction intégrale de l'âme, afin que la sienne n'ait pas à errer sans fin sur ces terres hostiles, loin de la patrie (*Tr.*, 3, 3, 59-64). L'exil a donc déjà la fixité de la mort, et un rêve de néant éternel se substitue au vain espoir d'un changement de condition.

L'exilé en arrive à cette extrémité du fait de l'acharnement de la *fortuna*. Les méfaits de la fortune sont alors tels que sa nature, d'une certaine manière, se renverse en son contraire. En effet, contre Ovide elle se montre si *tenax* (*Pont.*, 4, 6, 7, « tenace ») qu'elle en devient *constans in leuitate sua*<sup>19</sup> (« constante dans son caprice »).

De tout cela, dans les *Pontiques* en particulier, il résulte une appréhension de la condition de l'exilé portée par deux visions saisissantes, qui allient les traits contradictoires du fixe et du transitoire, du permanent et de l'éphémère. D'abord, l'arrachement de tout et l'épuisement des ressources vitales entraînent, on l'a vu, une mutation, une métamorphose du moi qui n'est plus ce qu'il était. Mais au bout du compte, dans les *Pontiques*, Ovide confie n'être plus lui-même que larmes sans fin, décomposition sans fin<sup>20</sup>. La permanence de son état est avérée, mais c'est finalement celle de son écoulement en un flot de larmes et du délitement de son âme. Et ce que laisse subsister de lui la mort déjà présente dans l'expérience, c'est la seule sensibilité pour souffrir : ainsi au début du recueil, en *Pont.*, 1, 2, 25-40, et dans le dernier poème, *Pont.*, 4, 16, 49-50, où ne lui reste, dit-il que *sensum materiamque mali*, « la faculté de percevoir et nourrir mon malheur ». La deuxième image saisissante est portée par le vœu que forme pour lui-même l'être ainsi réduit à une souffrance perpétuelle. C'est en *Pont.*, 1, 2, 29-36, le vœu d'une ultime métamorphose sous un regard de Méduse qui fixerait le mouvement de cette souffrance et paralyserait la sensibilité, l'exilé s'identifiant alors à Niobé changée en pierre ou aux Héliades devenues arbres.

À défaut d'une telle échappée, Ovide occupe son exil à des rapports à l'empereur, à ses amis (ou ex-amis) et à lui-même, rapports qui sont eux aussi marqués par la thématique du transitoire et de l'éphémère, d'une manière complexe.

17 *Tr.*, 1, 3, 21-24, ainsi que 44 (*extinctos focos*), 45 (*deplorato uiro*), 89 (*sine funere ferri*).

18 Vœu formulé notamment en *Tr.*, 3, 2, 27-30 ; 3, 3, 59-64 ; 3, 8 ; 4, 1, 86 ; 4, 6, 40-50 ; 5, 9, 36-38.

19 *Tr.*, 5, 8, 18 ; *Pont.*, 2, 7, 21-22.

20 *Pont.*, 1, 1, 63-76 ; 1, 2, 25-40 et 55-56 ; 1, 10, 23 : *sine fine dolores* ; contraste avec *Tr.*, 5, 1 : perspective de mettre fin à ses plaintes quand prendront fin ses malheurs.

Les relations à autrui et à soi-même sont appréhendées dans la perspective de lois d'évolution, respectées ou non dans l'expérience de l'exilé.

Les adresses à l'empereur ou ses évocations ont en général pour objet d'obtenir que passe la colère du maître et que se relâche sa volonté de châtier par un exil aussi rigoureux que celui vécu à Tomes. Ovide en appelle alors à une loi d'atténuation de la colère qui inscrit le caractère souhaité transitoire du ressentiment impérial dans un ordre naturel, comparable en cela au retour du beau temps après le tonnerre et nuages<sup>21</sup>, ou à l'apaisement constaté chez des êtres aussi féroces dans leur colère que le lion chez les animaux, Achille chez les héros et Junon parmi les dieux<sup>22</sup> : la tendance à l'apaisement est même proportionnelle à la grandeur du sujet<sup>23</sup>. La clémence d'Auguste serait d'ailleurs d'autant plus naturelle que l'empereur a l'habitude de laisser s'évanouir sa colère envers ses adversaires ayant fait preuve de soumission<sup>24</sup>. En regard de cela, de même que l'arbitraire impérial pouvait s'apparenter au caprice de la *fortuna*, de même le ressentiment maintenu d'Auguste apparaît comme la violation d'un cours normal des choses, en général et chez Auguste lui-même en particulier.

Dans son malheur, Ovide voit aussi à l'œuvre une autre loi naturelle qui lui est cette fois défavorable. C'est celle qui consacre le caractère éphémère de bien des amitiés quand la fortune se montre contraire. Certes, en cela, les anciens amis trahissent l'*officium* de l'amitié et violent un devoir sacré<sup>25</sup>. Mais c'est un fait d'expérience que leur *leuitas* suit en fait celle de la *fortuna*<sup>26</sup>. *A contrario*, échappant à cette loi, quelques très et trop rares proches et amis ont su résister et conserver à l'exilé leur attachement et leur fidélité. À ceux-là Ovide demande sans cesse d'intervenir ou de continuer à intervenir en sa faveur, précisément pour obtenir de l'empereur qu'il altère la rigueur de sa sanction. Il ne cesse non

21 Par exemple en *Tr.*, 2, 35-36 ; 140-142.

22 *Tr.*, 3, 5, 31-42.

23 *Tr.*, 3, 5, 31-32 : *Quo quisque est maior, magis est placabilis irae* (« Plus grand est l'homme, plus sa colère peut être apaisée. »).

24 Auguste est interpellé comme *mitissime princeps* (« le plus doux des princes ») en *Tr.*, 2, 147-148, et un peu plus loin (*Tr.*, 2, 181-182) il lui est rappelé qu'il ne doit pas oublier ce que lui impose son titre de *pater patriae* ; en outre, Auguste a toujours été favorable à la *pietas* et à la *fides*, qualités qui caractérisent Ovide (*Tr.*, 1, 5, 37-40), et dans le passé, il approuvait la *uita* et les *mores* du poète quand celui-ci tenait sa place dans l'ordre équestre (*Tr.*, 2, 89) : si les événements récents (*ultima*) n'avaient précipité sa chute, Ovide aurait continué à jouir de sa faveur (*Tr.*, 2, 97-102) ; en *Tr.*, 4, 8, 37-39, Ovide s'accuse d'avoir contraint Auguste à faire violence à sa *clementia* naturelle, « lui qui est ce qu'il y a de plus doux dans le vaste monde » (38-39 : *mitius immensus quo nihil orbis habet, / ipsaque delictis victa est clementia nostris*). En *Pont.*, 2, 1, 45-48, célébrant le triomphe de Tibère, Ovide avance que l'exemple de clémence envers leurs ennemis donné par « les dieux » nourrit son espoir que s'atténue « la colère de la divinité » (*numinis ira*).

25 C'est notamment le thème de *Tr.*, 1, 8 et 5, 6.

26 Parallèle développé en *Pont.*, 2, 3 et 4, 3.

plus de souligner combien leur mérite est exceptionnel et déroge à la règle de l'abandon de celui que la fortune a abattu.

Enfin, une troisième loi est évoquée, concernant Ovide lui-même : celle qui fait qu'ordinairement le chagrin s'apaise avec le temps. C'est une autre manifestation de la tendance naturelle des choses à passer avec le temps, tendance, on l'a vu, à l'œuvre ordinairement dans le cas de la colère, comme le rappelle *Tr.*, 4, 6, 15-16. Mais le même poème déplore que dans le cas d'Ovide, cet apaisement du chagrin ne se produise pas. Pour exprimer cette résistance, Ovide emploie un vocabulaire philosophique. Tout comme Cicéron dans la troisième *Tusculane*<sup>27</sup>, il décrit son affection comme « le sentiment d'un mal récent »<sup>28</sup>, c'est-à-dire un mal qui, malgré le passage du temps, reste vivace et conserve toute sa fraîcheur<sup>29</sup>. Cicéron cite en exemple Artémise, la veuve perpétuellement inconsolable du roi Mausole de Carie. C'est le même état que dit éprouver Ovide. Il renchérit même, en affirmant dans la suite du texte que sa souffrance s'accroît même avec le temps, car les maux lui sont mieux connus et d'autant plus durs à supporter, et se sont multipliés (25-38). Au bout du compte, il en déduit l'affirmation d'une tendance contraire à la loi générale d'atténuation, qui est la tendance à l'aggravation des peines les plus grandes, à la différence des moindres qui sont, elles, apaisées par la *uetustas* : et cela quand même un certain effet du temps peut induire une amélioration de l'état physique (*Tr.*, 5, 2, 2-12). En somme, le chagrin de l'exilé ignore toute atténuation, et loin d'être naturellement transitoire, se maintient dans la vigueur d'un mal « *recens* » et s'il évolue, le fait pour s'accroître (*Tr.*, 4, 6, 25-26).

302

Trois perspectives, donc, celle du rapport à Auguste, celle du rapport aux amis fidèles si rarement et infidèles le plus souvent, celle de la psychologie du chagrin, confrontent ainsi Ovide soit à la persistance de ce qu'on voudrait transitoire (la colère de l'empereur, son propre chagrin), soit au contraire à l'altération de ce qu'on aurait aimé conserver (l'amitié et le soutien dans l'épreuve). Dans les trois cas, les faits obéissent ou au contraire dérogent à ce qui semblait une loi naturelle, mais l'effet ultime est toujours au détriment de l'exilé. Dans les trois cas, comme on va le voir pour finir, le seul espoir de redressement, de

27 Cicéron, *Tusc.*, 3, 75 ; voir commentaire *ad loc.* de Margaret Graver, *Cicero on the Emotions. Tusculan Disputations 3 and 4*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, ainsi que Sabine Luciani, *Temps et éternité dans l'œuvre philosophique de Cicéron*, Paris, PUPS, 2010, p. 317-348.

28 *Tr.*, 4, 6, 22 : *mensque mali sensum nostra recentis habet*, « mon esprit ressent mon malheur comme s'il était récent ». Sur ce texte, voir François Prost, « *Malum recens* : variations sur un thème philosophique : Ovide (*Tristia*, 4.6), Rousseau, Barthes », dans Guillaume Flamerie de Lachapelle et Judith Rohman (dir.), *Lectures latines. Mélanges en l'honneur de Sylvie Franchet d'Espèrey*, Bordeaux, Ausonius, 2018, p. 183-189.

29 *Tr.*, 3, 7, 7-8 ; *Tr.*, 4, 6, 21-22 ; *Pont.*, 3, 7, 33-34.

consolation ou de compensation est dans la puissance de la poésie. Celle-ci, aux mains sur ce point toutes puissantes d'Ovide, oppose à tout ce que le transitoire et l'éphémère peuvent avoir de destructeur et de douloureux une faculté d'immortalisation, qui arrache au cours du temps.

Cependant, ce recours à la poésie est d'emblée paradoxal, dans la mesure où, selon Ovide, cette même poésie, celle qui a produit l'*Ars amatoria*, a causé la perte de son adepte. Celui-ci invoque alors un principe de compensation qui relève lui aussi de la dynamique du transitoire. Ce principe est illustré par l'exemple mythique de Télèphe devant être guéri précisément par ce qui l'a blessé, en l'occurrence la lance d'Achille<sup>30</sup>. Or, pour l'essentiel, si la poésie a ainsi une puissance salvatrice, c'est parce qu'elle donne accès à l'immortalité. Et cela se constate dans son application aux trois perspectives évoquées plus haut.

S'agissant d'Auguste, la poésie d'exil met en œuvre et en scène un véritable culte de l'empereur traité comme un dieu de son vivant et identifié à Jupiter<sup>31</sup>. Mais c'est là une arme à double tranchant. Car si l'empereur ne donne pas satisfaction aux suppliques de l'exilé, comme de fait ce sera le cas, la poésie le fige pour toujours en dieu irascible et vengeur, insensible aux prières et ivre d'une puissance sans égale mais exercée dans l'arbitraire et peut-être le mépris de la justice.

La dualité d'effet de la poésie se retrouve à l'égard des proches, avec une répartition selon les deux catégories. À sa femme Fabia, aux quelques amis restés fidèles, Ovide promet par ses poèmes (qui seront lus aussi longtemps que durera l'empire de Rome<sup>32</sup>) l'immortalité de figures exemplaires admirées pour leur vertu, à l'égal de Pénélope, d'Oreste et Pylade, de Thésée et Pirithous, de Nisus et Euryale<sup>33</sup>. Mais à l'ami infidèle de *Tr.*, 4, 9, non sans humour, c'est aussi l'immortalité qu'il promet par l'effet de sa poésie, mais celle qui stigmatisera sa trahison sur toute la terre et à tout jamais<sup>34</sup>.

Enfin, et peut-être surtout, c'est à lui-même que le poète applique cette ressource. En consolation ultime de l'amertume de se voir emporté par le cours si contraire des choses, Ovide se reconnaît le pouvoir d'immortaliser son nom

30 *Tr.*, 2, 19-21 et 266.

31 Voir Matthew McGowan, *Ovid in Exile*, *op. cit.*, chap. 3, p. 63-92.

32 Voir notamment *Tr.*, 3, 7, 50-52.

33 *Tr.*, 1, 5, 17-26; *Tr.*, 1, 6, 35-36 à Fabia: *carminibus uiues tempus in omne meis*, « tu vivras éternellement dans mes vers »; *Tr.*, 5, 14, 3-6 et 13-14; *Pont.*, 2, 5, 33-34; 3, 2, 27-36; 4, 8, 45-65 (qui évoque notamment la divinisation d'Auguste par la puissance de la poésie [sur le poème composé par Ovide au sujet de l'apothéose d'Auguste, voir *Pont.*, 4, 6, 17-18; également *Pont.*, 4, 9, 131-132, parallèle avec l'apothéose de César en *Mét.*, 15, 843-846; noter qu'en *Mét.*, 15, 868-870, la mort et la divinisation d'Auguste ne sont souhaitées qu'après la mort du poète: idée reprise en *Tr.*, 2, 57].

34 *Tr.*, 4, 9, 26: *perpetuae crimen posteritatis eris*.

par son œuvre qui se place hors de prise du temps<sup>35</sup>. Le long poème *Tr.*, 4, 10 développe même une forme d'autobiographie destinée, à la fois, à consoler l'exilé et lui permettre de passer le temps<sup>36</sup>, et surtout à donner à la *posteritas* la pleine connaissance de ce qu'a été Ovide<sup>37</sup>. Le poète en tant que tel échappe ainsi à la limitation d'un temps historique, l'âge augustéen lui-même promis à passer, et à la réclusion dans un lieu horrible, aux confins du monde civilisé, et qu'on lui interdit de quitter malgré tous ses vœux. Une telle confiance en la pérennité de la parole poétique dément bien sûr les plaintes répétées sur la dégénérescence de l'*ingenium* du poète<sup>38</sup> et l'affaiblissement de ses ressources littéraires et même linguistiques dans des conditions aussi difficiles et un environnement aussi hostile<sup>39</sup>. La puissance poétique, qui était ainsi elle-même présentée comme transitoire et éphémère sous l'effet des circonstances, réaffirme au contraire une suprématie absolue sur les forces destructrices du temps, faisant du poète au moins l'égal de l'empereur-dieu, et le plaçant même en fait au-dessus de lui dans la prétention à la pérennité. Cette affirmation dépasse même le cadre culturel de la romanité, puisqu'en *Pont.*, 4, 13, le poète déclare composer en langue indigène<sup>40</sup>, se proclame « *poeta Getes* », et crée ainsi le mythe, qui traversera les siècles, d'un Ovide premier poète national roumain<sup>41</sup>.

35 Notamment *Tr.*, 3, 7, 50-52; 4, 10, 123-132; *Pont.*, 3, 5, 33-34 : Ovide, déjà mort pour ses amis, s'efforce de *non periisse* par l'emploi de son *ingenium*.

36 *Tr.*, 4, 10, 111-114; cf. *Tr.*, 1, 11, 11-12; 5, 7, 39-40 et 65-68; 5, 12, 1; *Pont.*, 1, 4, 55; 4, 2, 39-40; 4, 10, 67-70.

37 *Tr.*, 4, 10, 1-2 : *Ille qui fuerim [...] accipe, posteritas.*

38 Par exemple *Pont.*, 3, 4, 11-14; 4, 2, 15-16.

39 *Tr.*, 1, 1, 35-48; 1, 11, 35-44; 3, 14, 25-52; 5, 7, 57-58; sur le thème de la perte de la langue dans l'épreuve de l'exil, chez Cicéron, Sénèque et Ovide, voir les références proposées dans l'annotation de *Ovidio, Tristia*, éd. Mariella Bonvicini, Milano, Garzanti, 1991, p. 443, n. 57.

40 Dès *Tr.*, 5, 7, 55-56 il avait déploré le fait, que lui, « *Romanus uates* », soit maintenant contraint de parler le sarmate.

41 Voir Nicolai Herescu, « *Poeta Getes* », dans Nicolai Herescu (dir.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 404-405; « Ovide, le premier poète roumain », *Fasti Pontici Ovidio Poetae dicati, Acta Philologica* 1, 1958, p. 93-96; « Ovide, le gétique (*Pont. IV.13.18 paene poeta getes*) », *Atti del convegno internazionale ovidiano*, 1959, p. 55-80 = *Orpheus*, 7, 1960, p. 1-26.

L'ÉPHÉMÈRE ET L'ÉTERNEL DANS LE *CONTRE IBIS*,  
OU LA DERNIÈRE MÉTAMORPHOSE D'OVIDE

Hélène Vial

Le *Contre Ibis*, composé vers 11 ap. J.-C., est un texte en tous points singulier, tellement singulier qu'on a parfois hésité à l'attribuer à Ovide – et l'un des objectifs secondaires de la présente réflexion est d'apporter un argument supplémentaire à cette attribution en montrant que la conception du temps développée par ce poème est complètement ovidienne. Comportant 644 vers, il est court par rapport aux autres œuvres d'Ovide, mais il est aussi conçu de manière à donner, au moins dans l'une de ses parties, une impression de longueur, et ce double aspect dit déjà quelque chose du traitement complexe du temps qui s'y déploie. Le poème constitue une imprécation contre un personnage surnommé « Ibis » par référence, dit Ovide, à l'*Ibis* de Callimaque, et qui, à Rome, menace la réputation et les biens du poète-narrateur relégué. Cette *iniuria magna* (« un grand crime<sup>1</sup> ») qui vient s'ajouter de manière intolérable à la souffrance de la *relegatio* est évoquée aussi dans les *Tristes* et les *Pontiques*. Mais ici, elle suscite une véritable guerre verbale. Le *Contre Ibis* se présente en effet comme un acte de représailles proportionnées aux agissements d'« Ibis », représailles dont la pièce maîtresse, qui occupe 388 vers (c'est-à-dire 60 % du poème), est la liste, d'une violence extrême, des centaines de supplices, mythologiques surtout, historiques pour quelques-uns, que le poète-narrateur souhaite à « Ibis ». C'est beaucoup, et ce poème, cette liste surtout, sont faits pour provoquer toutes sortes de sensations et sentiments intenses, qui peuvent varier d'un lecteur à l'autre – inconfort, exaspération, vertige, nausée, hilarité –, mais qui sont tous liés à la conjonction de la cruauté et de la longueur. Et pourtant, Ovide conclut en définissant son texte comme un *subito [...] libello* (« un petit livre impromptu ») qui n'est là qu'« en attendant mieux », *tantisper*<sup>2</sup>, comme un avertissement avant un autre livre qui, si « Ibis » continue ses attaques, lui fera vraiment la guerre, notamment en recourant à l'iambe et non, comme ici, au

1 Ovide, *Contre Ibis*, 7. Le texte et la traduction du *Contre Ibis* cités dans cet article sont ceux de l'édition de Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1963] 2003.

2 *Haec tibi tantisper subito sint missa libello*, « Reçois, en attendant mieux, ces vœux d'un petit livre impromptu » ; je traduirais plutôt *subito* par « précipité » (*ibid.*, 639).

distique élégiaque ; et il affirme ailleurs à deux reprises que son contenu n'est que *pauca*, « un petit nombre », « bien peu<sup>3</sup> », par rapport à tout ce qui pourrait et devrait être dit contre « Ibis ». Mais il affirme aussi que le poème contient dans sa substance le principe de sa propre démultiplication à l'infini et qu'il a vocation à s'inscrire dans le temps au point d'agir pour toujours. L'éphémère et l'éternel se rencontrent donc d'une manière particulièrement originale dans le *Contre Ibis* ; et s'ils le font, c'est parce que s'y met en œuvre un traitement du temps qui fait de ce poème un récit de métamorphose, au même titre que ceux qui constituent la trame des *Métamorphoses*. C'est ce récit que je me propose de retracer en suivant le plan du poème :

- I. Vers 1-66 : le *prooemium*
- II. Vers 67-126 : la *deuotio*
- III. Vers 127-208 : les supplices promis
- IV. Vers 209-250 : l'horoscope d'« Ibis »
- V. Vers 251-638 : la liste des tortures
- VI. Vers 639-644 : la conclusion

306

I. L'homme mis en scène par les tout premiers vers du *Contre Ibis* est emprisonné dans le présent de sa douleur :

- [1] *Tempus ad hoc lustris bis iam mihi quinque peractis,*  
*omne fuit Musae carmen inerme meae,*  
*nullaque, quae possit, scriptis tot milibus extat*  
*littera Nasonis sanguinolenta legi,*
- [5] *nec quemquam nostri nisi me laesere libelli:*  
*artificis periit cum caput arte sua.*
- Vnus – et hoc ipsum est iniuria magna – perennem*  
*candoris titulum non sinit esse mei.*
- Quisquis is est (nam nomen adhuc utcumque tacebo),*
- [10] *cogit inadsuetas sumere tela manus.*
- Ille relegatum gelidos Aquilonis ad ortus*  
*non sinit exilio delituisse meo ;*  
*uulneraque immitis requiem quaerentia uexat,*  
*iactat et in toto nomina nostra foro ;*
- [15] *perpetuoque mihi sociatam foedere lecti*  
*non patitur uiui funera flere uiri,*  
*cumque ego quassa meae complectar membra carinae,*

3 *Ibid.*, 197 et 641.

*nafragii tabulas pugnat habere mei  
 et, qui debuerat subitas extinguere flammās,  
 [20] hic praedam medio raptor ab igne petit.  
 Nititur ut profugae desint alimenta senectae.*

Jusqu'à ce jour, alors que j'ai déjà vécu deux fois cinq lustres, jamais en ses chants ma Muse n'a pris les armes, et l'on ne peut, parmi tant de milliers de lettres qu'a tracées Nason, en lire une seule qui soit souillée de sang; mes livres n'ont blessé que moi: c'est l'artiste lui-même qui périt avec son Art. Un seul homme – et cela même est un grand crime – ne me permet pas de garder un éternel renom de bonté. Quel qu'il soit (car, de toute manière, je tairai encore son nom), il contraint mes mains inexpertes à prendre les armes. Il ne souffre pas que, relégué aux lieux glacés où se lève l'Aquilon, je demeure oublié dans mon exil; le cruel irrite des blessures qui demandent le repos et profère notre nom dans tout le Forum; à celle qu'un pacte éternel associe à ma couche il ne permet pas de pleurer la mort d'un époux vivant et, tandis que j'embrasse les débris de mon navire, il me dispute les planches de mon naufrage; au lieu d'éteindre les flammes jaillissantes, ce pillard cherche sa proie au cœur de l'incendie. Il s'efforce d'affamer ma vieillesse exilée<sup>4</sup>.

Le poème commence donc sur l'image d'un homme brisé, pour qui, à l'arrachement dramatique représenté par la relégation, s'est ajoutée, comme une douleur de trop, l'atteinte subie de la part d'un individu qui n'est pas nommé et ne le sera pas. Cette image est figée dans un présent qui semble devoir durer toujours, le présent même des *Tristes* et des *Pontiques*, avec l'entrelacement de leurs variations autour d'une douleur qui se dit encore et encore. Mais le scénario du *Contre Ibis* est différent, et l'une des premières surprises de ce texte qui en comporte beaucoup est que, dès le vers 22, les choses s'inversent: *Heu! Quanto est nostris dignior ipse malis!* (« Ah! qu'il mérite lui-même bien mieux nos maux! »). Nous quittons le présent, en tout cas ce présent-là, celui du *dolor* pur, fermé sur lui-même, et nous le quittons définitivement. C'est le futur qui s'impose: futur flou de l'adoucissement par le Prince, peut-être, un jour, de la relégation, et surtout futur immédiat et concret de la vengeance contre l'ennemi. La suite du prologue prend la forme d'une déclaration de guerre: *At tibi, calcasti qui me, uiolente, iacentem, l quod licet hei! misero, debitus hostis ero.* (« Mais toi, cruel, qui m'as foulé aux pieds quand j'étais à terre, autant que le permet, las! mon malheur, je serai l'ennemi que tu mérites<sup>5</sup>. ») Et dès que ce

4 *Ibid.*, 1-21.

5 *Ibid.*, 29-30.

futur-là s'est imposé, nous languons aussi les amarres par rapport à la situation initiale, et le ressassement lancinant, potentiellement infini de la douleur cède la place à un autre langage :

*Desinet esse prius contrarius ignibus umor,  
iunctaque cum luna lumina solis erunt,  
parsque eadem caeli zephyros emittet et euros,  
et gelido tepidus flabit ab axe notus,  
[35] et noua fraterno ueniet concordia fumo  
quem uetus accensa separat ira pyra,  
Et uer autumnus, brumae miscebitur aestas,  
atque eadem regio uesper et ortus erit,  
quam mihi sit tecum, positis quae sumpsimus armis,  
[40] gratia commissis, improbe, rupta tuis.*

308

L'eau cessera d'être contraire aux flammes, le soleil et la lune uniront leurs clartés, une même région céleste déchainera les Zéphyrs et les Eurus, le tiède Notus soufflera du pôle glacé, une concorde nouvelle surgira des fumées fraternelles qu'une antique colère divise sur le bûcher, le printemps se confondra avec l'automne, avec l'hiver l'été, Vesper et l'Orient ne formeront plus qu'une même région avant que, déposant les armes, je renoue avec toi, misérable, les relations rompues par tes méfaits<sup>6</sup>.

Ce langage est celui des *adynata* et, en même temps qu'eux, de la mythologie, que nous voyons poindre ici à travers les « fumées fraternelles », allusion à la haine entre Étéocle et Polynice. En lisant ces vers, nous comprenons que c'est vers cette temporalité-là que le poème tend, celle de l'éternité, dans laquelle pourra se réparer et se sublimer l'instant de la scission, du deuil de soi-même. Pour cela, le prologue mime en temps réel l'invention d'une forme nouvelle. La suite du prologue définit le *Contre Ibis* comme un texte écrit en attendant un second texte qui, lui, sera en iambes et donnera à l'ennemi son vrai nom. Le temps du poème qui se déploie sous nos yeux est donc celui d'un *nondum* (« pas encore<sup>7</sup> »), comme si le *Contre Ibis* mettait d'emblée en scène, paradoxalement, son propre effacement devant un autre poème. Il y a là un dispositif complètement singulier dans l'œuvre d'Ovide, et il se double aussitôt d'un autre dispositif, lui aussi très artificiel, qui consiste à s'inspirer de l'*Ibis* de Callimaque et à écrire un poème obscur, énigmatique :

[55] *Nunc quo Battiades inimicum deuouet Ibin,*

6 *Ibid.*, 31-40.

7 *Ibid.*, 48.

*hoc ego deuoueo teque tuosque modo,  
 utque ille historiis inuoluam carmina caecis,  
 non soleam quamuis hoc genus ipse sequi.  
 Illius ambages imitatus in Ibide dicar  
 [60] oblitus moris iudiciiue mei,  
 et, quoniam qui sis nondum quaerentibus edo,  
 Ibidis interea tu quoque nomen habe,  
 utque mei uersus aliquantum noctis habebunt,  
 sic uitae series tota sit atra tuae!*

Aujourd'hui, comme le fils de Battos dévoue son ennemi Ibis, moi, je te dévoue, toi et les tiens, et, comme lui, je draperai mes vers de légendes obscures, bien que je n'aie pas coutume moi-même de pratiquer ce genre. On dira que j'ai imité les énigmes de son Ibis, oubliant ma manière et mes goûts. Puisque je ne révèle pas encore ton nom aux curieux, prends toi aussi pour l'instant celui d'Ibis et, de même que mes vers se voileront de quelque obscurité, ainsi puisse être sombre le cours entier de ta vie! Cet ouvrage, à ton anniversaire et aux calendes de Janus, fais-le-toi lire d'une bouche qui ne mentira pas<sup>8</sup>.

La douleur initiale s'arrache ici à elle-même en prenant le plus long détour, celui d'un passé littéraire plongeant ses racines dans le temps immémorial de la mythologie, ces *historiis [...] caecis* (« légendes obscures ») du vers 57, convoquées pour substituer au langage éphémère de la douleur la langue immortelle de la *fabula*. C'est bien à une métamorphose que nous assistons, celle d'un « je » qui se met en scène convertissant son *dolor* en *furor* et inventant devant nous les voies de l'inversion d'une catastrophe existentielle en victoire poétique.

II. Le *Contre Ibis* sera donc, comme l'*Ibis* de Callimaque auquel il emprunte même le nom de l'ennemi, une violente imprécation dont l'obscurité aura pour fonction, écrit Ovide, de plonger dans les ténèbres la vie d'« Ibis ». Ce qui nous est décrit ici est une cérémonie littéraire. Mais elle prend aussi l'apparence d'une cérémonie magico-religieuse : *deuoueo teque tuosque* (« Je te dévoue, toi et les tiens »), dit le vers 56 ; *Illum ego deuoueo* (« je le maudis, moi »), redira le vers 95. Et la deuxième partie du poème met en œuvre frontalement cet aspect du texte, quand le poète-narrateur endosse le personnage du « prêtre » (le mot *sacerdos* figure au vers 97) s'appêtant à procéder rituellement et solennellement au sacrifice de sa « victime » (*hostia*, v. 106). Nous sommes à nouveau au présent,

8 *Ibid.*, 55-64.

mais il n'a plus rien à voir avec celui du prologue, parce que le mode a changé. C'est désormais l'impératif présent, quand tous les dieux sont convoqués pour rendre la cérémonie efficace :

*Di maris et terrae, quique his meliora tenetis  
inter diuersos cum Ioue regna polos,  
huc, precor, huc uestras omnes aduertite mentes  
[70] et sinite optatis pondus inesse meis,  
ipsaque tu, Tellus, ipsum cum fluctibus Aequet,  
ipse meas Aether accipe summe preces;  
sideraque et radiis circumdata Solis imago  
Lunaque, quae numquam quo prius orbe micat,  
[75] Noxque tenebrarum specie reuerenda tuarum,  
quaeque ratum triplici pollice netis opus,  
quique per infernas horrendo murmure ualles  
imperiuratae laberis amnis aquae,  
quasque ferunt torto uittatis angue capillis  
[80] carceris obscuras ante sedere fores,  
uos quoque, plebs superum, Fauni Satyrique Laresque  
fluminaque et nymphae semideumque genus,  
denique ab antiquo diui ueteresque nouique  
in nostrum cuncti tempus adeste chaos,  
[85] carmina dum capiti male fido dira canuntur  
et peragunt partes ira dolorque suas.  
Adnite optatis omnes ex ordine nostris  
et sit pars uoti nulla caduca mei.*

310

Dieux de la mer et de la terre et vous qui, plus heureux, réglez avec Jupiter entre les pôles opposés, vers moi, je vous prie, vers moi tournez toutes vos pensées et donnez du poids à mes vœux. Et toi-même, Tellus, toi-même, Mer avec tes flots, toi-même, Éther sublime, écoutez ma prière; astres, image radieuse du Soleil, Lune qui brilles d'un orbe toujours changeant, Nuit que rend redoutable la vue des ténèbres, et vous qui d'un triple pouce filez la tâche fixée; toi qui, par les vallées infernales, coules avec un horrible grondement, fleuve par l'eau duquel on ne jure pas en vain; vous qui, des serpents tordus en bandelettes dans vos cheveux, siégez, dit-on, aux sombres portes du cachot; vous aussi, foule des dieux d'en haut, Faunes, Satyres et Lares, fleuves, nymphes et race des demi-dieux; vous tous enfin, dieux anciens et nouveaux de l'antique chaos jusqu'à notre époque, assistez-moi tandis que sur sa tête perfide retentissent d'horribles

chants où la colère et la douleur tiennent leurs parties. Tous, agréés point par point mes désirs et qu'aucun de mes vœux ne soit stérile<sup>9</sup>.

Puis, quand le poète-narrateur s'adresse à « Ibis », c'est le subjonctif présent qui fait son entrée, et il sera déterminant dans la partie la plus longue du poème, dont la thématique s'annonce ici :

*Terra tibi fruges, amnis tibi denegat undas,  
denegat adflatus uentus et aura suos;  
nec tibi sol clarus nec sit tibi lucida Phoebe,  
[110] destituant oculos sidera clara tuos,  
nec se Volcanus nec se tibi praebeat aer,  
nec tibi det tellus nec tibi pontus iter.  
Exul, inops erres alienaque limina lustras  
exiguumque petas ore tremente cibum.  
[115] Nec corpus querulo nec mens uacet aegra dolore,  
noxque die grauior sit tibi, nocte dies,  
sisque miser semper, nec sis miserabilis ulli;  
gaudeat aduersis femina uirque tuis!  
Accedat lacrimis odium dignusque putere  
[120] qui, mala cum tuleris plurima, plura feras.  
Sitque, quod est rarum, solito defecta fauore  
fortuna facies inuidiosa tuae,  
causaque non desit, desit tibi copia mortis;  
optatam fugiat uita coacta necem  
[125] luctatusque diu cruciatus deserat artus  
spiritus et longa torqueat ante mora.*

Que la terre te refuse ses moissons, le fleuve ses ondes, que te refusent leurs souffles le vent et la brise ; que le soleil soit pour toi sans éclat, la lune sans clarté, que les astres brillants se dérobent à tes yeux ; que Vulcain ni l'air ne s'offrent à toi, que la terre et la mer te refusent tout passage ! Exilé, sans ressources, vagabond, va chez autrui de seuil en seuil et quête d'une bouche tremblante un peu de nourriture ! Qu'une douleur gémissante ne laisse aucun repos à ton corps, à ton âme épuisés ; que la nuit te soit plus redoutable que le jour, le jour que la nuit ; sois toujours misérable sans jamais rencontrer de pitié ; que de ton infortune se réjouissent hommes et femmes ! Que la haine s'ajoute à tes larmes et sois jugé digne, malgré mille maux soufferts, d'en souffrir davantage ; que,

9 *Ibid.*, v. 67-88.

par exception, soit privé de la sympathie coutumière le spectacle odieux de ta fortune ; aie des raisons de mourir sans en avoir le moyen ; que l'obligation de vivre te fasse échapper à une mort souhaitée ; qu'après une longue lutte le souffle abandonne tes membres torturés, après le supplice d'une longue agonie<sup>10</sup> !

312 En jouant le rôle du prêtre d'une cérémonie qu'il situe au point de rencontre entre les Ἄραί, malédictions écrites en vers par les poètes alexandrins, et les *deuotiones*, rituels romains destinés à la fois à fixer sur des tablettes (d'où leur autre nom de *defixiones*) le nom d'un ennemi pour l'immobiliser et l'empêcher de nuire et à appeler contre lui la colère des dieux, le poète-narrateur du *Contre Ibis* se met en scène allant plus loin encore dans la transmutation de sa douleur en fureur et d'un présent à la fois étroit et infiniment augmenté par la souffrance en un temps sans limites. L'homme qui nous parle ici, ou plutôt qui s'adresse aux dieux avec une audacieuse certitude puis à « Ibis » avec une ironie cruelle, n'est plus le même que celui du prologue ; il ne vit plus dans la même zone temporelle. Et d'ailleurs, quand, dans les vers 67-88 cités plus haut, il appelle à lui la puissance agissante des dieux, ce sont tous les dieux, venus de partout, mais aussi de toutes les strates du temps : *ab antiquo diui ueteresque nouique / in nostrum cuncti tempus adeste chaos* (« Vous tous enfin, dieux anciens et nouveaux de l'antique chaos jusqu'à notre époque, assistez-moi<sup>11</sup> »). Ce je est le même que celui du prologue des *Métamorphoses*, appelant les dieux à l'assister dans une aventure vouée à dépasser l'espace et le temps :

*In noua fert animus mutatas dicere formas  
corpora ; di, coeptis, nam uos mutastis et illas,  
adspirate meis primaque ab origine mundi  
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux ; ô dieux (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage), secondez mon entreprise de votre souffle et conduisez sans interruption ce poème depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps<sup>12</sup>.

Ce dépassement des contraintes spatio-temporelles est aussi ce que dit l'épilogue des *Métamorphoses* :

*Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis*

10 *Ibid.*, 107-126.

11 *Ibid.*, 83-84.

12 Ovide, *Métamorphoses*, 1, 1-4, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. 1, [1928] 2015.

*nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.  
 Cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius  
 ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi;  
 parte tamen meliore mei super alta perennis  
 astra ferar nomenque erit indelebile nostrum;  
 quaque patet domitis Romana potentia terris,  
 ore legar populi perque omnia saecula fama,  
 siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.*

Et maintenant j'ai achevé un ouvrage que ne pourront détruire ni la colère de Jupiter, ni la flamme, ni le fer, ni le temps vorace. Que le jour fatal qui n'a de droits que sur mon corps mette, quand il voudra, un terme au cours incertain de ma vie : la plus noble partie de moi-même s'élancera, immortelle, au-dessus de la haute région des astres et mon nom sera impérissable ; aussi loin que la puissance romaine s'étend sur la terre domptée, les peuples me liront et, désormais fameux, pendant toute la durée des siècles, s'il y a quelque vérité dans les pressentiments des poètes, je vivrai<sup>13</sup>.

Mon hypothèse est que le trajet qui va du prologue à l'épilogue des *Métamorphoses* se retrouve, exactement de la même nature, dans le *Contre Ibis*, et que les deux poèmes nous racontent la même histoire, celle de la substitution de l'éternel à l'éphémère par une métamorphose du *je*.

III. Or la troisième partie du *Contre Ibis*, les vers 127-208, constituent un échelon déterminant dans cette métamorphose. Toute cette section du poème est écrite, cette fois, à l'indicatif futur, et elle nous annonce les supplices d'« Ibis », ceux qui vont être détaillés dans l'immense liste des vers 251-638. Mais c'est une annonce biaisée, en ce sens qu'elle nous dit en réalité autre chose que cette liste. Et ce qu'elle nous dit est pleinement en rapport avec la question du temps. En effet, ces vers nous expliquent que la liste à venir sera, en tant qu'objet concret, éphémère et limitée :

*Inde ego pauca canam, frondes ut siquis ab Ida  
 aut summam Libyco de mare carpat aquam.  
 Nam neque quot flores Sicula nascantur in Hybla,  
 [200] quotue ferat dicam terra Cilissa crocos,  
 nec, cum tristis hiems Aquilonis inhorruit alis,  
 quam multa fiat grandine canus Athos,*

13 *Ibid.*, 15, 871-879, t. III, 2002 (1930).

*nec mala uoce mea poterunt tua cuncta referri,  
ora licet tribuas multiplicata mihi.*

Je n'en chanterai qu'un petit nombre, comme on cueillerait quelques feuillages de l'Ida et de l'eau à la surface de la mer Libyenne, car je ne saurais dire combien de fleurs naissent sur l'Hybla sicilien ou combien de safrans porte la terre de Cilicie ni, quand l'affreux hiver frissonne sous les ailes de l'Aquilon, combien de grêlons blanchissent l'Athos, et ma voix ne pourra rapporter toutes tes souffrances, quand on me donnerait mille bouches. Malheur à toi ! Dans ta misère, tu subiras de si nombreuses et si cruelles infortunes qu'elles m'arracheront, je crois, à moi aussi des larmes. Ces larmes me donneront un bonheur sans fin ; ces pleurs me seront plus doux que le rire<sup>14</sup>.

314 Mais, loin de déplorer cette limitation spatio-temporelle, Ovide l'exhibe avec ironie, avec joie même. Le poème chantera *pauca*, « un petit nombre » de maux (v. 197), mais il le peut puisqu'il a la capacité de provoquer même les tortures qu'il n'aura pas dites, même celles que le poète n'aura pas pensées. Cette partie du texte affirme en effet que, par la puissance même de l'écriture, le geste des représailles du poète-narrateur torturant « Ibis » est voué à se prolonger au-delà de leur vie terrestre, à l'un et à l'autre :

[135] *Pugnabunt arcu dum Thraces, Iazyges hasta,  
dum tepidus Ganges, frigidus Hister erit,  
roborum dum montes, dum mollia pabula campi,  
dum Tiberis liquidas Tuscus habebit aquas,  
tecum bella geram ; nec mors mihi finiet iras,*  
[140] *saeva sed in manibus arma dabo.  
Tum quoque, cum fuero uacuas dilapsus in auras,  
exanimis mores oderit umbra tuos ;  
tum quoque factorum ueniam memor umbra tuorum,  
insequar et uultus ossea forma tuos.*  
[145] *Siue ego, quod nollem, longis consumptus ab annis,  
siue manu facta morte solutus ero,  
siue per immensas iactabor naufragus undas  
nostraque longinquus uiscera piscis edet,  
siue peregrinae carpent mea membra uolucres,*  
[150] *siue meo tingent sanguine rostra lupi,  
siue aliquis dignatus erit supponere terrae*

14 Contre Ibis, éd. cit., 197-204.

*et dare plebeio corpus inane rogo,  
 quicquid ero, Stygiis erumpere nitar ab oris  
 et tendam gelidas ultor in ora manus.*  
 [155] *Me uigilans cernes, tacitis ego noctis in umbris  
 excutiam somnos uisus adesse tuos.*  
*Denique, quicquid ages, ante os oculosque uolabo  
 et querar et nulla sede quietus eris.*  
*Verbera saeua dabunt sonitum nexaeque colubris*  
 [160] *conscia fumabunt semper ad ora faces.*  
*His uiuus furiis agitabere, mortuus isdem,  
 et breuior poena uita futura tua est.*

Tant que les Thraces combattront à l'arc, les Iazyges à la lance, tant que le Gange sera tiède et l'Hister glacé, tant que les monts auront des chênes, les plaines de tendres pâturages, tant que couleront les eaux du Tibre étrusque, je te combattrai et la mort ne mettra pas fin à ma colère, mais j'armerai d'armes cruelles mes mânes contre tes mânes. Alors même que je me serai évanoui dans le vide des airs, mon ombre inanimée haïra ta conduite ; alors même je viendrai, ombre gardant le souvenir de tes actes, et l'image de mon squelette poursuivra tes regards. Soit que, à dieu ne plaise, je meure par une mort de ma main, soit qu'un naufrage me ballote sur l'immensité des mers et qu'un lointain poisson dévore mes entrailles, soit que des oiseaux étrangers déchirent mes membres, soit que les loups teignent leurs gueules de mon sang, soit qu'on daigne me mettre en terre et livrer mon corps sans âme au bûcher plébéien, quel que soit mon sort, je tâcherai de m'arracher aux bords du Styx et je tendrai, pour me venger, mes mains glacées vers ton visage. Tu me verras dans tes veilles et, t'apparaissant dans les ombres silencieuses de la nuit, je chasserai ton sommeil. Enfin, quoi que tu fasses, je volerai devant ton visage et devant tes yeux, je gémirai et nulle part tu n'auras de repos. De cruels coups de fouet retentiront et des torches entrelacées de serpents fumeront sans cesse devant ton visage coupable. Vivant ou mort, ces furies te tourmenteront, et ta vie sera plus brève que ton châtement<sup>15</sup>.

Ici, la victoire du poète-narrateur sur son ennemi est anticipée, par la certitude que le poème peut vaincre la mort physique et continuer pour toujours à libérer sa fureur contre « Ibis ». Or, s'il le peut, c'est parce qu'il va chercher son langage dans un univers qui, par définition, échappe aux contingences du temps : la mythologie, dans laquelle cette partie du poème nous fait entrer, et plus

15 *Ibid.*, 135-162.

précisément la région la plus sombre et la plus furieuse de la mythologie, les Enfers, séjour des grands damnés :

*In loca ab Elysiis diuversa fugabere campis,  
quasque tenet sedes noxia turba, coles:  
[175] Sisyphus est illic saxum uoluensque petensque,  
quique agitur rapidae uinctus ab orbe rotae,  
quaeque gerunt umeris perituras Belides undas,  
exulis Aegypti, turba cruenta, nurus.  
Poma pater Pelopis praesentia quaerit et idem  
[180] semper eget liquidis, semper abundat aquis;  
iugeribusque nouem qui summus distat ab imo  
uisceraque assiduae debita praebet aui.  
Hic tibi de Furiis scindet latus una flagello  
ut sceleris numeros confiteare tui,  
[185] altera Tartareis sectos dabit anguibus artus,  
tertia fumantes incoquet igne genas.  
Noxia mille modis lacerabitur umbra, tuasque  
Aeacus in poenas ingeniosus erit:  
in te transcribet ueterum tormenta uirorum,  
[190] omnibus antiquis causa quietis eris.  
Sisypho, cui tradas reuolubile pondus habebis;  
uersabunt celeres nunc noua membra rotae;  
hic et erit, ramos frustra qui captet et undas,  
hic inconsumpto uiscere pascet aues [...].*

316

Tu seras chassé à l'opposé des Champs-Élysées et tu habiteras le séjour de la foule des coupables : Sisyphe est là roulant son rocher et le ressaisissant, et celui qu'entraîne, enchaîné, l'orbe d'une roue rapide et les Bélides portant sur leurs épaules une eau destinée à fuir, troupe sanglante, brus d'Égyptus l'exilé. Le père de Pélops veut cueillir des fruits à sa portée et toujours aussi il est privé d'une eau qui toujours coule à profusion ; celui qui de la tête aux pieds mesure neuf arpents présente sans cesse à l'oiseau les entrailles qui lui sont dues. Là, une des Furies te déchirera le flanc de son fouet pour te faire avouer tous tes crimes, une autre découpera tes membres pour les jeter aux serpents du Tartare, la troisième grillera tes joues fumantes. Ton ombre coupable sera déchirée de mille manières et Éaque mettra tout son génie dans tes supplices. Sur toi il déchargera de leurs tourments les hommes des anciens âges ; grâce à toi, tous ceux de jadis jouiront du repos. Sisyphe, tu trouveras à qui passer ton fardeau qui retombe en roulant ; sur les roues rapides tourneront désormais de nouveaux membres ; c'est lui aussi

qui voudra en vain saisir les branches et les ondes, lui qui repaîtra les oiseaux de ses entrailles inépuisables<sup>16</sup> [...].

Une fois que le poème a atteint cette zone d'après la mort de tout le monde, et une fois qu'Ovide a figuré « Ibis » remplaçant d'un coup tous les damnés des Enfers, les deux ennemis peuvent s'affronter, car le poème les a placés sur le terrain qui est le seul possible pour que leur lutte à mort ne soit plus la haine de deux individus, mais une incarnation éternelle de la colère métamorphosée en création poétique. Le poète-narrateur peut donc « tuer » « Ibis ». Mais avant cela, il doit accomplir un dernier travail sur le temps.

IV. Ce travail est l'horoscope d'« Ibis », qui occupe les vers 209-250. Un mouvement soudain se fait vers le passé alors que la liste des tortures semblait pouvoir advenir ; un passé, en outre, complètement fantasmatique puisqu'il s'agit du jour de la naissance d'« Ibis », reconstitué et associé à toute une série de signes funestes. Ainsi ce passage a-t-il une étrangeté peut-être encore plus grande que celle du reste du poème. Elle a sa fonction. Il s'agit d'achever de poser le cadre de l'assassinat verbal d'« Ibis » en affirmant que cet assassinat est, comme les événements qui l'ont provoqué, le fruit du destin. La temporalité d'où va naître la liste des supplices d'« Ibis » n'est complète que quand ont été retracées ces deux lignes de vie qui, un jour, se sont croisées :

*Qui simul impura matris prolapsus ab aluo  
Cinyphiam foedo corpore pressit humum,  
sedit in aduerso nocturnus culmine bubo  
funereoque graues edidit ore sonos.  
[225] Protinus Eumenides lauere palustribus undis,  
qua caua de Stygiis fluxerat unda uadis,  
pectoraque unxerunt Erebeae felle colubrae,  
terque cruentatas increpuere manus,  
gutturaque imbuerunt infantia lacte canino  
[230] (hic primus pueri uenit in ora cibus;  
perbibit inde suae rabiem nutricis alumnus,  
latrat et in toto uerba canina foro),  
membraque uinxerunt tinctis ferrugine pannis,  
a male deserto quos rapuere rogo,  
[235] et, ne non fultum nuda tellure iaceret,  
molle super silices imposuere caput,*

16 *Ibid.*, 173-194.

*iamque recessurae uiridi de stipite factas  
 admorunt oculos usque sub ora faces.  
 Flebat, ut est fumis infans contactus amaris,  
 [240] de tribus est cum sic una locuta soror :  
 « Tempus in immensum lacrimas tibi mouimus istas  
 quae semper causa sufficiente cadent. »  
 Dixerat, at Clotho iussit promissa ualere,  
 neuit et infesta stamina pulla manu,  
 [245] et, ne longa suo praesagia diceret ore,  
 « Fata canet uates qui tua, dixit, erit. »  
 Ille ego sum uates ! Ex me tua uulnera disces,  
 dent modo di uires in mea uerba suas  
 carminibusque meis accedant pondera rerum,  
 [250] quae rata per luctus experiere tuos.*

318

À peine eut-il glissé du ventre impur de sa mère et foulé de son corps affreux la terre de Cinyphie, qu'un hibou nocturne se percha en face de lui sur un faîte et de son bec funèbre émit des sons sinistres. Aussitôt les Euménides le lavèrent des eaux d'un marais, dans un creux où débordaient les flots du Styx, oignirent sa poitrine du fiel d'une couleuvre de l'Érèbe et frappèrent trois fois dans leurs mains ensanglantées ; elles humectèrent son gosier encore sans voix du lait d'une chienne (telle fut la première nourriture que reçut sa bouche d'enfant ; nourrisson, il s'imbiba ainsi de la rage de sa nourrice et le Forum entier retentit de ses aboiements) et emmaillotèrent ses membres de lambeaux teints de rouille arrachés à un tombeau fâcheusement abandonné et, pour qu'il ne reposât point sans appui sur la terre nue, elles posèrent sur des pierres sa tête encore tendre ; avant de se retirer, elles approchèrent de ses yeux, jusqu'à toucher son visage, des torches de bois vert. Il pleurait, comme le fait un petit enfant atteint par l'âtre fumée, quand l'une des trois sœurs prononça ces mots : « C'est pour l'éternité que nous t'avons fait verser ces larmes qui sans cesse auront un motif de couler ». Elle dit, et Clotho ratifia ces promesses, et d'une main ennemie fila un noir écheveau ; et, pour éviter elle-même de longues prédictions : « Un poète viendra, dit-elle, qui chantera ton destin ». Ce poète, c'est moi ! De moi tu connaîtras tes blessures, pourvu que les dieux accordent de leur puissance à mes paroles et que le poids de la réalité s'ajoute à mes vers dont tes souffrances te prouveront l'efficacité<sup>17</sup>.

17 *Ibid.*, 221-250.

Les vers 1 à 250 du *Contre Ibis* convoquent donc toutes les dimensions du temps et opèrent leur fusion et leur transformation pour créer un milieu temporel hybride susceptible de libérer complètement le poète-narrateur du présent douloureux dans lequel le début du prologue nous l'a montré emprisonné. Quand nous parvenons au seuil de la liste des tortures, le temps biographique, avec sa dramatique limitation, s'est mué en temps mythologique, ouvert sur l'éternité, en même temps que le *dolor* impuissant de l'homme relégué et outragé des premiers vers est devenu le *furor* destructeur d'un personnage prêt à « tuer » son ennemi. Et nous aussi, nos repères ont été profondément bougés, court-circuités les uns après les autres par les virages temporels pris par un texte qui nous laisse, au vers 250, arrachés à nous-mêmes et transportés dans un territoire qui n'est plus celui de notre vie terrestre mais celui de la *fabula*, des histoires mythologiques et historiques, celles mêmes qui forment le langage de toute l'œuvre d'Ovide et en particulier des *Métamorphoses*. Alors peut commencer le *nefas* proprement dit, la riposte annoncée depuis le prologue.

V. Si, quand sonnent les premiers mots de cette riposte, pleins d'ironie et de cruauté, nous nous trouvons déjà dans un état de conscience modifié, cet état va être encore profondément, radicalement altéré par la lecture de la liste, dont voici le début :

*Neue sine exemplis aeui cruciere prioris :*

*sint tua Troianis non leuiora malis,*

*quantaque clauigeri Poeantius Herculis heres,*

*tanta uenenato uulnera crure geras.*

[255] *Nec leuius doleas quam qui bibit ubera ceruae*

*armatique tulit uulnus, inermis opem,*

*quique ab equo praeceps in Aleia decedit arua,*

*exitio facies cui sua paene fuit.*

*Id quod Amyntorides uideas trepidumque ministro*

[260] *praetemptes baculo luminis orbus iter,*

*nec plus aspicias quam quem sua filia rexit,*

*expertus scelus est cuius uterque parens,*

*qualis erat, postquam est iudex de lite iocosa*

*sumptus, Apollinea clarus in arte senex,*

[265] *qualis et ille fuit, quo praecipiente columba*

*est data Palladiae praeuia duxque rati,*

*quique oculis caruit per quos male uiderat aurum,*

*inferias nato quos dedit orba parens,*

*pastor ut Aetnaeus, cui casus ante futuros*

[270] *Telemus Eurymides uaticinatus erat,*

*et duo Phinidae, quibus idem lumen ademit  
qui dedit, ut Thamyrae Demodocique caput.*

320

Que ton supplice renouvelle les exemples des anciens âges : que tes maux ne soient pas inférieurs à ceux des Troyens ! Comme le fils de Péan, l'héritier d'Hercule porteur de massue, garde une énorme blessure en ta jambe empoisonnée. Ne souffre pas moins que celui qui but aux mamelles d'une biche, qu'un guerrier armé blessa et, désarmé, secourut, que celui qui tomba de son cheval dans les champs Aléens et dont la beauté faillit causer la perte. Vois ce que voyait le fils d'Amyntor et, privé de la lumière, explore en t'aidant d'un bâton ta route hésitante ; ne vois pas plus que celui que guida sa fille et dont les deux parents furent les victimes ; sois tel qu'était, après avoir été fait juge d'un plaisant débat, le vieillard illustre dans l'art d'Apollon, tel qu'aussi fut celui dont les conseils firent précéder et guider d'une colombe le navire Palladien et celui qui fut privé des yeux grâce auxquels, pour son malheur, il avait vu de l'or et qu'offrit en sacrifice aux mânes de son fils une mère en deuil ; tel que le berger de l'Etna à qui Télémus, fils d'Eurymus, avait prédit ses malheurs futurs, et les deux fils de Phineus que priva du jour celui qui l'avait aussi donné ; tel que le visage de Thamyras et de Démodocus<sup>18</sup>.

Nous voyons d'emblée que le temps de la liste est hybride. Les tortures qui commencent à s'amonceler sont des *exemplis aeui [...] prioris* (« les exemples des anciens âges », v. 251), mais le passé dans lequel elles sont puisées, même s'il inclut des allusions historiques, est fondamentalement celui, fictionnel, littéraire, de la *fabula*, qui absorbe les événements réels, mis sur le même plan que les épisodes mythologiques. Le subjonctif présent qui va régner presque sans partage dans l'ensemble de la liste ne nous projette pas dans l'avenir – quelques indicatifs futurs sont là pour le faire, ou plutôt pour nous suggérer un autre horizon possible du texte – ; il nous place dans une temporalité qui est d'ordre mental et poétique. Entre ce « passé » et ce « futur » qui ne sont ni le passé ni le futur, entre ces deux dimensions aussi évanescentes l'une que l'autre, seul compte le présent de l'avènement de la liste, ce temps dans lequel nous la lisons conformément à la prescription des vers 65-66 : *Haec tibi natali facito Ianique kalendis / non mentituro quilibet ore legat* (« Cet ouvrage, à ton anniversaire et aux calendes de Janus, fais-le-toi lire d'une bouche qui ne mentira pas »).

Ne pas mentir, c'est jouer le jeu de la lecture, c'est-à-dire accepter la double contrainte inhérente à ces énigmes : le fait qu'elles s'offrent au jeu du décryptage, qu'elles nous incitent à ce jeu, impliquant alors une lecture lente de la liste, une

---

18 *Ibid.*, 251-272.

expansion du présent de cette lecture, mais qu'elles se refusent en même temps à leur propre décodage parce que, comme nous le percevons très vite, elles valent moins individuellement que par la masse qu'elles forment et qui grossit devant nous comme un véhicule monstrueux, à la fois complètement hétéroclite et complètement homogène, lancé à pleine vitesse, formant un précipité poétique et mental foudroyant, presque instantané en ce sens – et c'est le sens de l'expression *subito* [...] *libello* (« un petit livre impromptu ») du vers 639. Il n'y a alors qu'à lâcher prise et à se laisser envahir par le présent fascinant et ravageur des tortures qui se succèdent contre « Ibis », selon le seul principe de l'association d'idées et dans une *variatio* d'autant plus troublante qu'elle n'est pas totale et qu'ici et là des échos, des ressemblances, voire des séries se dessinent.

[415] *Qualis Achaemenidis, Sicula desertus in Aetna*

*Troica cum uidit uela uenire, fuit,*

*qualis erat nec non fortuna binominis Iri,*

*quique tenent pontem, quae tibi maior erit;*

*filius et Cereris frustra tibi semper ametur*

[420] *destituatque tuas usque petitus opes,*

*utque per alternos unda labente recursus*

*subtrahitur presso mollis harena pedi,*

*sic tua nescio qua semper fortuna liquescat*

*lapsaque per medias effluat usque manus,*

[425] *utque pater solitae uarias mutare figuras,*

*plenus inextincta conficiare fame!*

*Nec dapis humanae tibi sint fastidia, quaque*

*parte potes Tydeus temporis huius eris,*

*atque aliquid facies, a uespere Solis ad ortus*

[430] *cur externati rursus agantur equi.*

*Foeda Lycaoniae repetes conuiuia mensae*

*temptabisque cibi fallere fraude Iouem,*

*teque aliquis posito temptet uim numinis opto,*

*Tantalides tu sis, tu Teleique puer,*

[435] *et tua sic latos spargantur membra per agros,*

*tamquam quae patrias detinuere uias.*

*Aere Perilleo ueros imitere iuuencos*

*ad formam tauri conueniente sono,*

*utque ferox Phalaris lingua prius ense resecta*

[440] *more bouis Paphio clausus in aere gemas,*

*dumque redire uoles aevi melioris in annos,*

*ut uetus Admeti decipiare socer [...].*

Aie le sort d'Achéménide quand, abandonné sur l'Etna sicilien, il vit venir les voiles troyennes! Aie la fortune aussi d'Irus au double nom et de ceux qui logent au pont: elle sera encore trop grande pour toi; adore toujours en vain le fils de Cérés; que, sans cesse imploré, il néglige le soin de ta fortune et, comme le va-et-vient des flots dérobe le sable mou sous le pied qui s'enfonce, puisse ainsi ta fortune, je ne sais comment, se dissoudre sans cesse, glisser et couler toujours entre tes mains, et, comme le père d'une fille habituée aux métamorphoses variées, puisses-tu, le ventre plein, te consumer d'une faim inassouvie! Tu n'éprouveras pas de dégoût d'un festin de chair humaine et, en ceci du moins, tu seras le Tydée de notre époque et tu commettras un crime qui fasse reculer d'horreur les chevaux du Soleil du couchant au levant. Tu renouvelleras l'horrible festin de la table de Lycaon et tu voudras surprendre Jupiter par des mets trompeurs et je souhaite que l'on te serve en mets pour éprouver la puissance d'un dieu, que tu sois le fils de Tantale, que tu sois l'enfant de Téléé, et que tes membres soient dispersés à travers les vastes champs, comme ceux qui retardèrent la route d'un père. Dans l'airain de Périllus, imite les vrais bouvillons par des cris en accord avec la forme du taureau et, comme le barbare Phalaris, la langue tranchée par l'épée, enfermé dans l'airain de Paphos, gémissant, mugis comme un bœuf; en voulant revenir aux années d'un âge meilleur, sois trompé comme le vieux beau-père d'Admète<sup>19</sup> [...].

Ce présent de la liste est, pour nous, paradoxal, car il est à la fois dilaté à l'infini au fur et à mesure qu'elle se déploie, arborescente, furieuse, euphorique, et resserré sur l'instant où chaque torture atteint notre esprit. Longue et courte à la fois, cette liste à la temporalité inédite produit peu à peu une altération de notre rapport au temps qui va de pair, plus largement, avec une altération de notre état. Égarés dans l'espace-temps créé de toutes pièces pour nous par ce texte dont nous sommes le seul destinataire – autrement dit, « Ibis », c'est, en un sens, nous et rien que nous –, nous ne savons plus où nous en sommes et c'est une expérience violente qui nous est proposée, quels que soient les sensations et les sentiments que le poème provoque en nous – et il peut nous faire souffrir, nous dégoûter, nous révolter, nous épuiser, mais aussi nous stimuler, nous remplir d'admiration, nous faire rire aussi, à force d'outrance.

Comment arrêter une telle *machina*? Comment suspendre ce temps lui-même suspendu, ce hors-temps? La seule solution, puisque de toute manière nous avons été prévenus que la liste portait en elle son propre principe de démultiplication et qu'elle était donc apte à dire même ce qu'elle ne dirait pas, est le freinage brutal, la coupure abrupte du flot des supplices. C'est ce qui

<sup>19</sup> *Ibid.*, 415-442.

se passe effectivement ; si ce n'est que le tunnel poétique et existentiel qu'est cette liste, avec son empilement fou de destins brisés, nous laisse, quand nous en ressortons, bien loin du lieu où nous nous trouvions avant d'y entrer. Le dernier item de la liste, la dernière torture souhaitée à « Ibis », est en effet, prodige de virtuosité rhétorique ou retournement bouleversant – ou les deux –, la relégation d'Ovide elle-même, dont on apprécie mieux l'effet en remontant un peu plus haut :

*Qualis equos pacto, quos fortis agebat Achilles,  
 acta Phrygi timido est, nox tibi talis eat,  
 nec tu quam Rhesus somno meliore quiescas,  
 [630] quam comites Rhesi tum necis, ante uiae,  
 quam quos cum Rutulo morti Ramnete dederunt  
 impiger Hyrtacides Hyrtacidaeque comes,  
 Cliniaetae modo, circumdatus ignibus atris  
 membra feras Stygiae semicremata neci,  
 [635] utque Remo muros auso transire recentes,  
 noxia sint capiti rustica tela tuo ;  
 denique Sarmaticas inter Geticasque sagittas  
 his precor ut uiuas et moriari locis !*

Puisses-tu passer une nuit semblable à celle du lâche Phrygien auquel avaient été promis les chevaux que guidait le vaillant Achille, et puisses-tu ne pas dormir d'un meilleur sommeil que ceux qui suivirent Rhésus dans son expédition, puis dans la mort, que ceux que massacrèrent, avec le Rutule Rhamnès, le courageux fils d'Hyrtacus et le compagnon du fils d'Hyrtacus ; comme le fils de Clinias cerné par les sombres flammes, livre à la mort Stygienne tes membres à demi consumés ; comme Rémus qui osa franchir les murailles nouvelles, qu'une arme rustique te frappe à la tête ! Enfin, parmi les flèches des Gètes et des Sarmates, je souhaite que tu vives et meures ici même<sup>20</sup>.

Ici, la boucle semble bouclée, et en un sens elle l'est, car le poème revient à la réalité biographique sur laquelle il s'est ouvert et répond pleinement à l'exclamation du vers 22 : *Heu ! Quanto est nostris dignior ipse malis !* (« Ah ! qu'il mérite lui-même bien mieux nos maux ! »). Mais ce rappel du présent dramatique du prologue est fait pour nous montrer qu'entre-temps, une métamorphose a eu lieu : le *dolor* du poète-narrateur a été transformé, par des voies poétiques et rhétoriques, en un *furor* agissant, créateur, producteur d'un objet littéraire inédit capable d'accomplir un *nefas* – l'anéantissement verbal

20 *Ibid.*, 627-638.

d'« Ibis ». Et cette métamorphose est aussi celle du présent biographique, dévasté et figé par la double catastrophe de la *relegatio* et de l'*iniuria*, en un présent victorieux et éternel, celui d'un poète-narrateur qui, en convoquant contre « Ibis », par centaines, des identités d'emprunt qui sont d'ailleurs autant de figures présentes dans l'œuvre ovidienne, est devenu l'un de ses propres personnages, non pas pour le pire, comme quand, dans la toute première élégie des *Tristes*, il écrivait *His mando dicas inter mutata referri / fortunae uultum corpora posse meae* (« Je te charge de leur dire qu'on peut ranger parmi ces métamorphoses celle du visage de ma fortune<sup>21</sup> »), mais au sens où il a élevé la souffrance qui est la sienne – vivre et mourir « parmi les flèches des Gètes et des Sarmates » – au rang des grandes souffrances mythologiques et historiques qu'il a évoquées pendant des centaines de vers. Et c'est nous aussi qui, dans le même temps, avons été transformés, arrachés à tous nos repères, à commencer par nos repères temporels, et soumis à un parcours radical, inconfortable, douloureux même, mais aussi, comme l'écrit Olivier Sers dans l'introduction de sa toute récente traduction, « purgatif, cathartique et remontant<sup>22</sup> ». C'est peut-être cela qu'Ovide nous signale quand, évoquant l'oiseau ibis à propos de l'*Ibis* de Callimaque, il le décrit comme *uolucris [...] corpora proiecta quae sua purgat aqua* (« l'oiseau qui se purge d'un lavement d'eau<sup>23</sup> ») : à l'image de l'oiseau à la fois sale et sacré qui est son emblème, le poème s'applique à lui-même, et avec lui à son auteur et à son lecteur, un traitement de choc qui, à la fois, soulage immédiatement la douleur et la guérit pour toujours en la transposant dans une autre dimension, celle de la poésie.

#### VI. La conclusion du poème ne nous dit pas autre chose :

*Haec tibi tantisper subito sint missa libello,*  
 [640] *immemores ne nos esse querare tui,*  
*pauca quidem, fateor, sed di dent plura rogatis*  
*multiplicentque suo uota fauore mea.*  
*Postmodo plura leges et nomen habentia uerum*  
*et pede quo debent acria bella geri.*

21 Ovide, *Tristes*, 1, 1, 119-120, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1968] 2008.

22 *Contre Ibis* de (sic) Ovide suivi de la *Syrinx* de Théocrite, émondés, présentés et traduits par Olivier Sers (texte établi par Jacques André pour le *Contre Ibis* et par Félix Buffière pour la *Syrinx*), Paris, Les Belles Lettres, 2017, Introduction, « Les cadavres exquis d'Ovidius Naso », p. 17.

23 *Contre Ibis*, éd. cit., 449-450.

Reçois, en attendant mieux, ces vœux d'un petit livre impromptu, pour que tu ne puisses pas te plaindre de mon oubli ; c'est bien peu, je l'avoue, mais veuillent les dieux m'accorder au-delà de mes demandes et leur faveur multiplier mes vœux ! Plus tard tu en liras davantage, avec ton véritable nom et sur le mètre propre à la violence des guerres<sup>24</sup>.

Ces vers, eux aussi, bouclent la boucle mais signent en même temps l'accomplissement de la métamorphose. Car Ovide nous a déjà dit, dans les premières sections du poème, que celui-ci était quelque chose de petit, un instantané de colère dont la valeur était tout entière contenue dans le présent de son avènement, infime point du temps par rapport au poème à venir, plus long, qui donnerait à « Ibis » son vrai nom et le châtierait dans la bonne forme métrique. Mais il nous a déjà dit aussi, comme il le fait ici, que la liste des tortures contenait en elle-même son propre coefficient multiplicateur, le principe de sa propre extension à l'infini. Alors il n'est pas besoin d'un autre texte ; et quand nous émergeons de cette liste, qui est à la fois une totalité des possibilités du temps et un condensé de toute l'œuvre d'Ovide, nous savons que ce poème à venir, nous venons de le lire, et que le *tantisper* (« en attendant mieux ») du vers 639 est tout ce que nous aurons. Ce texte qui finit par nous filer entre les doigts, soulignant ainsi une dernière fois, ironiquement, son caractère transitoire, est une méditation en action sur la capacité de la poésie à fabriquer de l'éternel à partir de l'éphémère. Et cela n'atténue ni sa nature foncièrement ludique ni sa capacité à bouleverser certains lecteurs, car ce texte incroyablement contraint et contraignant par certains aspects est aussi, comme toutes les autres œuvres d'Ovide, un texte qui, dans le présent de notre rencontre avec lui, nous laisse totalement libres : de le croire complètement artificiel ou complètement « vrai », de le lire comme un « coup de sang » ponctuel contre un ennemi ou comme un testament littéraire, de voir en lui une pure expérimentation littéraire, ponctuelle et étrange, ou une facette singulière de la réflexion menée durant une vie entière – ou de refuser de choisir entre ces interprétations que le poème laisse toutes possibles et toutes compatibles.

---

24 *Ibid.*, 639-644.



## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

### TEXTES

#### Ovide : éditions et commentaires cités

##### Les Métamorphoses

*Les Métamorphoses*, éd. et trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1928 (rééditions successives).

*Les Métamorphoses*, éd. Anne Videau, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 2010.

*Metamorphoses, Books 1-5*, éd. William S. Anderson, Norman/London, University of Oklahoma Press, 1997.

*Metamorfosi*, t. I : *Libri I-II*, éd. Alessandro Barchiesi, trad. Ludovica Koch, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 2004.

*P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*, éd. Richard J. Tarrant, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford Classical Texts », 2004.

*Metamorfosi*, t. III : *Libri V-VI*, éd. G. Rosati, trad. Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 2009.

*Metamorphoses book XIV*, éd. K. Sara Myers, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Greek and Latin Classics », 2009.

*Metamorfosi*, t. VI : *Libri XIII-XV*, éd. Philip Hardie, trad. Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 2015.

##### Les Amours

*Les Amours*, éd. et trad. Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1930 (rééditions successives).

*Amores*, t. 2 : *A Commentary on Book One*, éd. J.C. McKeown, Liverpool, Francis Cairns, 1989.

##### L'Art d'aimer

*Ars amatoria, Buch 2: Kommentar*, éd. Markus Janka, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1997.

*L'Art d'aimer*, éd. et trad. Hery Bornecque, revue par Philippe Heuzé, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1924).

## Les Fastes

*Fasti*, t. II, *Commentary on Books 1 and 2*, éd. James G. Frazer, London, Macmillan, 1929.

*Die Fasten*, t. II, éd. et trad. Franz Bömer, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1958.

*Les Fastes*, éd. et trad. Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1992, 2 vol.

*Fasti, Book IV*, éd. et trad. Elaine Fantham, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Greek and Latin Classics », 1998.

*I Fasti*, intro. et trad. Luca Canali, éd. Marco Fucecchi, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1998.

*Fasti 1. A Commentary*, éd. Steven J. Green, Leiden/Boston, Brill, 2004.

## Les Tristes

*Les Tristes*, éd. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1968.

## Les Pontiques

*Les Pontiques*, éd. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1977.

## Contre Ibis

*Contre Ibis*, éd. et trad. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1963.

*Contre Ibis*, suivi de *La Syrinx* de Théocrite, émendés, présentés et traduits par Olivier Sers [texte établi par Jacques André pour le *Contre Ibis* et par Félix Buffière pour *La Syrinx*], Paris, Les Belles Lettres, 2017.

## Autres textes antiques<sup>1</sup>

*Anthologie grecque*, t. VII, *Anthologie palatine*, livre IX, Épigrammes 1-358, éd. Pierre Waltz, trad. Guy Soury, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1957.

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, éd. Francis Vian, trad. Émile Delage, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1974.

ARISTOPHANE, *Aristophanes. Birds*, éd. Nan Dunbar, Oxford, Clarendon Press, 1995.

ARISTOTE, *De anima*, éd. William David Ross, Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford Classical Texts », 1956 ; *De l'âme*, éd. Pierre Pellegrin et Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2014.

–, *Du ciel*, éd. et trad. Philippe Moreau, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1965.

–, *De la génération et de la corruption*, trad. Jules Tricot, Paris, Vrin, 1951 ; *De la génération et de la corruption*, éd. et trad. Marwan Rashed, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2005.

<sup>1</sup> Les auteurs qui ne figurent pas ici, mentionnés ponctuellement, sont cités dans la Collection des Universités de France, Paris, Les Belles Lettres.

- , *Histoire des animaux*, éd. et trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I, 1964, t. II, 1968, t. III, 1969.
- , *Météorologiques*, éd. trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1982, 2 vol.
- , *Physique*, éd. et trad. Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I, 2012, t. II, 2015.

CALLIMAQUE, *Callimachus. Aetia*, t. 2 : *Commentary*, éd. Annette Harder, Oxford, Oxford University Press, 2012.

CICÉRON, *M. Tullius Cicero. De natura deorum*, éd. Arthur S. Pease, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, t. II, 1958 ; *La Nature des dieux*, éd. Clara Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 2002.

HÉSIODE, *Hesiod. Theogony*, éd. Martin L. West, Oxford, Clarendon Press, 1966 ; *Théogonie : la naissance des dieux*, éd. et trad. Annie Bonnafé, Paris, Rivages, 1986 ; *Hesiod. Theogony, Works and Days, Testimonia*, éd. Glenn W. Most, London/Cambridge (Mass.), Loeb, coll. « Loeb Classical Library », 2006.

HOMÈRE, *Hymnes à Déméter*, dans *Hymnes*, éd. et trad. Jules Humbert, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1936.

HORACE, *Orazio. L'Esperienza delle cose (Epistole, Libro I)*, éd. Andrea Cucchiarelli, Venezia, Marsilio, coll. « Il convivio », 2015.

JAMBLIQUE, *Protreptique*, éd. et trad. Édouard Des Places, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989.

LUCRÈCE, *De la nature*, éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1947 (1<sup>re</sup> éd. 1920) ; *De la nature des choses*, éd. Alain Gigandet, trad. Bernard Pautrat, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche. Classiques de la philosophie », 2002 ; *Lucretius. De rerum natura, Book V*, éd. Monica Gale, Oxford, Oxbow Books, 2009.

MACROBE, *Les Saturnales, livres I-III*, éd. Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, coll. « La roue à livres », 1997.

MANILIUS, *Manilio. Il Poema degli astri (Astronomica)*, t. I, *Libri I-II*, éd. Riccardo Scarcia et Simonetta Feraboli, trad. Riccardo Scarcia, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, 1996.

NICANDRE, *Les Thériaques. Fragments iologiques antérieurs à Nicandre*, dans *Œuvres*, éd. et trad. Jean-Marie Jacques, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. II, 2002.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, trad. Émile Littré, Paris, Les Belles Lettres, « Les classiques favoris », 2016.

POLYBE, *Histoire*, éd. et trad. Denis Roussel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

*Présocratiques (Les)*, éd. dirigée par Jean-Paul DUMONT, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

VARRON, *De Lingua latina, Livre V*, éd. Jean Collart, Paris, Les Belles Lettres, 1954.

VIRGILE, *Énéide*, éd. et trad. Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. I, 1977, t. II, 1978, t. III, 1980.

–, *Géorgiques*, éd. et trad. Eugène de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1974 (1<sup>re</sup> éd. 1956); *Virgilio. Georgiche libro IV*, éd. Alessandro Biotti, Bologna, Pàtron, 1994.

–, *Publio Virgilio Marone. Le Bucoliche*, éd. Andrea Cucchiarelli, trad. Alfonso Traina, Roma, Carocci, 2012.

330

## ÉTUDES

ABAD CASAL, Lorenzo, « Iconografía de las estaciones en la musivaria romana », dans Dimas Fernández-Galiano (dir.), *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana*, Guadalajara, Gráficas Minaya, 1990, p. 11-28.

AGLIETTI, Silvia, ROSE, Dario, *Guida al patrimonio archeologico del Comune di Ciampino*, Ciampino, Controvento, 2000.

AICHHOLZER, Peter, *Darstellung römischer Sagen*, Dissertationen der Universität Wien, 1983.

ALBRECHT, Michael von, *Ovid. Eine Einführung*, Stuttgart, Reclam, 2017 (1<sup>re</sup> éd. 2003).

ALFÖLDY, Géza, « Augustus und die Inschriften: Tradition und Innovation. Die Geburt der imperialen Epigraphik », *Gymnasium*, 98, 1991, p. 168-172.

ALFONSI, Luigi, « Ovidio e Posidonio », *Aevum*, 28, 1954, p. 276-277.

AMELUNG Walther, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, t. II, Berlin, Georg Reimer, 1908.

AMIRI, Bassir, *Chaos dans l'imaginaire antique de Varron à l'époque augustiniennne : étude sémantique et hermeneutique*, Nancy/Paris, De Bockard, 2004.

ANDRAE, Janine, *Vom Kosmos zum Chaos: Ovids Metamorphosen und Vergils Aeneis*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

ARCE, Javier, s.v. « Arcus Titi (Via Sacra) », dans Eva Margareta Steinby (dir.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar, 1993, t. I, p. 109-111.

ARESI, Laura, *Nel Giardino di Pomona. Le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2017.

ARMSTRONG, Rebecca, *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

ASHBY, Thomas, *The Roman Campagna in Classical Times*, London, Ernest Benn, 1927.  
AURIGEMMA, Salvatore, *L'Italia in Africa. Tripolitania. I Mosaici*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1960.

BAAS, PHILIPP, « Fasti Capitolini, Parther- und Actiumbogen – Monumente augusteischer Siegespropaganda », *BaBesch*, 90, 2015, p. 109-124.

BABELON, Ernest, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris, E. Leroux, 1897.

BACHVAROVA, Mary R., DUTSCH, Dorota M., SUTER, Ann (dir.), *The Fall of Cities in the Mediterranean: Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

BALAUDÉ, Jean-François, s.v. « Empédocle d'Agrigente », dans Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'antiquité*, Paris, PUF, 2005, p. 790.

BALDASSARRE, Ida, « Piramo e Thisbe: dal mito all'immagine », dans *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat*, Rome, École française de Rome, 1981, p. 337-351.

BALDO, Gianluigi, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova, Imprimerie, 1995.

BARATTE, François, « La trouvaille de Mahdia et la circulation des œuvres d'art en Méditerranée », dans Alain Daguerre de Hureaux, Aïcha Ben Abed Ben Khader, *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*, cat. expo., Paris, Paris-Musées, 1995, p. 210-221.

BARCHIESI, Alessandro, « Discordant Muses », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 37, 1992, p. 1-21.

–, *Il Poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma/Bari, Laterza, 1994 (traduction anglaise: *The Poet and the Prince: Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley, University of California Press, 1997).

–, « Endgames: Ovid's *Metamorphoses* 15 and *Fasti* 6 », dans Deborah Roberts, Francis Dunn et Don Fowler (dir.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 181-208.

–, *Speaking Volumes. Narrative and Intertext in Ovid and other Roman poets*, London, Duckworth, 2001.

–, « Narrative Technique and Narratology in Ovid's *Metamorphoses* », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 180-199.

–, « Le Cirque du Soleil », dans Jocelyne Nelis-Clément et Jean-Michel Roddaz (dir.), *Le Cirque romain et son image*, Bordeaux, Ausonius, 2008, p. 521-537.

–, « Phaethon and the Monsters », dans Philip Hardie (dir.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2009, p. 163-188.

- BARDON, Henry, *La Littérature latine inconnue*, I, *L'Époque républicaine*, Paris, Klincksieck, 1952.
- BARRETT, William Spencer, *Euripides. Hippolytos*, Oxford, Clarendon Press, 1964.
- BARTOLI, Alfonso, « Apollo e Marsia sul Palatino », *Bollettino d'Arte*, XXXVIII, 1953, p. 1-8.
- BATTY, Roger, « On Getic and Sarmatian Shores: Ovid's Account of the Danube Lands », *Historia*, 43, 1994, p. 88-91.
- BAUER, Heinrich, MORSELLI, Chiara, s.v. « Forum Nervae », dans Eva Margareta Steinby (dir.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, Roma, Quasar, 1995, t. II, p. 307-311.
- BAUMAN, Richard, *Impietas in principem. A study of treason against the Roman emperor with special reference to the first century A. D.*, München, C. H. Beck, 1974.
- BEAGON, Mary, « Ordering Wonderland: Ovid's Pythagoras and the Augustan Vision », dans Philip Hardie (dir.), *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2009, p. 288-309.
- BEARD, Mary, « A Complex of Times: No More Sheep on Romulus' Birthday », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 33, 1987, p. 1-15.
- BEJAOUI Fathi, « L'île de Chypre sur une mosaïque de Haïdra en Tunisie », *Cahiers du Centre d'études chypriotes*, 28, 1998, p. 87-94.
- BELLONI, Gian Guido, « Celebrazioni epiche in medaglioni di Antonino Pio. Una pagina di cultura erudita », *Serta Historica Antiqua*, 2, 1989, p. 191-205.
- BERGMANN, Marianne, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, Ph. von Zabern, 1998.
- BERNARD, Jacques-Emmanuel, « Lettres et discours: la *persona* de Cicéron après l'exil », *Vita Latina*, 189/190, 2014, p. 40-53.
- BETTINI, Maurizio, *Le Orecchie di Hermes*, Torino, Einaudi, 2000.
- BEYEN, Henrik Gerard, « Les *Domini* de la Villa de la Farnésine », dans *Studia varia Carlo Giulielmo Vollgraffa discipulis oblata*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1948, p. 3-21.
- BIELEFELD, Erwin, « Bemerkungen zu den kleinen Friesen am Altar der Ara Pacis Augustae », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 73/74, 1966-1967, p. 259-265.
- BLANCKENHAGEN, Peter-Heinrich von, *Flavische Architektur und ihre Dekoration untersucht am Nervaforum*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1940.
- BLÜMNER, Hugo, « Il fregio del portico del Foro di Nerva », *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 49, 1877, p. 5-36.
- BÖMER, Franz, *P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Buch I-III*, Kommentar, Heidelberg, Carl Winter, 1969.
- BÖRTZLER, Friedrich, *Janus und seine Deuter*, Bremen, Carl Schünemann Verlag, 1930.

- BOSCHUNG, Dietrich, « *Tempora anni*: Personifikationen der Jahreszeiten in der römischen Antike », dans Thierry Greub (dir.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2013, p. 179-200.
- BOSWORTH, Brian, « Augustus, the *Res Gestae* and Hellenistic Theories of Apotheosis », *Journal of Roman Studies*, 89, 1999, p. 1-18.
- BOYANCÉ, Pierre, « Sur le Songe de Scipion », *L'Antiquité classique*, 11/1, 1942, p. 5-22.
- , « L'apothéose de Tullia », *Revue des études anciennes*, 46/1-2, 1944, p. 179-184.
- , « La religion astrale de Platon à Cicéron », *Revue des études grecques*, 65, 306/308, 1952, p. 312-350.
- , « Sur la théologie de Varron », dans *Études sur la religion romaine*, Rome, École française de Rome, 1972, p. 253-282.
- BOYD, Barbara (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002.
- BOYLE, Anthony J., « Introduction: Reading Flavian Rome », dans Anthony J. Boyle et William J. Dominik (dir.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden/Boston, Brill, 2002, p. 1-68.
- BRAGANTINI, Irene, DE VOS, Mariette (dir.), *Le Decorazioni della villa romana della Farnesina (Museo Nazionale Romano. II, Le pitture 1)*, Rome, De Luca, 1982.
- BRENDEL, Otto J., « *Novus Mercurius* », *Römische Mitteilungen*, 50, 1935, p. 231-259.
- BRILLIANT, Richard, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven, Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, 14, 1963.
- BRUGNOLI, Giorgio, « Anna Perenna », dans Italo Gallo et Luciano Nicastrì (dir.), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p. 147-68.
- BURCHETT, Bessie R., *Janus in Roman Life and Cult. A Study in Roman Religions*, Menhasa (Wisc.), George Banta Publishing Company, 1918.
- BUSSANICH, John, « A Theoretical Interpretation of Hesiod's Chaos », *Classical Philology*, 78/3, 1983, p. 212-219.
- BUXTON, Bridget A., « A New Reading of the Belvedere Altar », *American Journal of Archaeology*, 118/1, 2014, p. 91-111.
- CACCAMO CALTABIANO, Maria, s.v. « Sibyllae », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis, 1994, t. VII, p. 753-757.
- CADARIO, Matteo, « Le statue di Cesare a Roma tra il 46 e il 44 a. C. », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 59/3, 2006, p. 25-70.
- CAIN, Hans-Ulrich, « Werktage der Götter », dans Gerhard Zimmer (dir.), *Neue Forschungen zur hellenistischen Plastik. Kolloquium zum 70. Geburtstag von Georg Daltrop*, Wolnzach, Kastner, 2003, p. 40-72.
- CALANDRA, Elena, BETORI, Alessandro, LUPI, Aurelia, « Niobides en marbre dans la villa attribuée à Valerius Messala Corvinus à Ciampino, Rome », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Année 2015*, 2015, p. 487-517.

- CAMILLI, Luciano, *Lexicon Topographicum Urbis Romae, Suburbium*, Roma, Quasar, t. V, 2008.
- CAPDEVILLE, Gérard, « Les épithètes cultuelles de Janus », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 85/2, p. 395-436.
- CARANDINI, Andrea, *La Leggenda di Roma*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2006, t. I.
- CARANDINI, Andrea, BRUNO, Daniela, *La Casa di Augusto. Dai « Lupercalia » al Natale*, Roma/Bari, Laterza, 2008.
- CARDAUNS, Burkhardt, *Varros Logistoricus über die Götterverehrung (Curio de cultu deorum)*, Würzburg, F. Steiner, 1960.
- CARRIER, Cécile, « Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles », *Revue archéologique de Narbonnaise*, 2005, 38/39, p. 365-396.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène « *Vis, potentia, regnum*: l'obscur origine du pouvoir dans le chant XIV des *Métamorphoses* d'Ovide », *Paideia*, 68, 2013, p. 79-103.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène (dir.), *Ovide, figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Champion, 2009.
- CAVIGLIA, Franco, s.v. « Virbio », dans *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, t. 5.1, p. 553-558.
- CELANI, Alessandro, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998.
- CHIU, Angeline, *Ovid's Women of the Year: Narratives of Roman Identity in the Fasti*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016.
- CITRONI MARCHETTI, Sandra, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dall'esilio*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2000.
- CLAASSEN, Jo-Marie, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, Madison/London, University of Wisconsin Press/Duckworth, 1999.
- , *Ovid Revisited. The Poet in Exile*, London, Duckworth, 2008.
- , « *Tristia* », dans Peter Knox (dir.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 170-183.
- CLAUSS, James J., « *Cosmos without Imperium: The Argonautic Journey through Time* », dans M. Annette Harder, Remco F. Regtuit et Gerry C. Wakker (dir.), *Apollonius Rhodius*, Leuven/Paris/Sterling, Peeters, 2000, p. 11-32.
- COARELLI, Filippo, *Roma*, Bari, Guide Archeologica Laterza, 2008.
- COGITORE, Isabelle, « Du prince à la dynastie: la *Consolation à Livie* », dans Isabelle Cogitore et Francis Goyet (dir.), *Devenir roi. Essais sur la littérature adressée au Prince*, Grenoble, ELLUG, 2001, p. 21-34.
- COLE, Spencer, « Cicero, Ennius and the Concept of Apotheosis at Rome », *Arethusa*, 39/3, 2006, p. 531-548.
- COLETTA, Andrea, MAISTO, Patrizia, « Foro di Nerva: nuovi dati sulla decorazione architettonica del tempio di Minerva », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini

- et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva. Nuovi dati dagli scavi recenti*, Roma, Quasar, 2015, p. 81-99.
- COLETTA, Andrea, MAISTO, Patrizia, MENEGHINI, Roberto, « La Parete divisoria tra il foro di Nerva e il *Templum Pacis*. Architettura e decorazione », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva. Nuovi dati dagli scavi recenti*, Roma, Quasar, 2015, p. 165-176.
- COLETTA, Luigi, « Note al *Panegiricus Messallae* », *L'Antiquité classique*, 53, 1984, p. 226-235.
- COLPO, Isabella, « *Quod non alter et alter eras*. Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana », *Antenor. Miscellanea di studi di archeologia*, 5, 2006, p. 51-85.
- COLPO, Isabella, GRASSIGLI, Gian Luca, MINOTTI, Fabio, « Le ragioni di una scelta. Discutendo attorno alle immagini di Narciso a Pompei », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 4, 2007, p. 73-113.
- COLPO, Isabella, SALVO, Giulia, TOSO, Sabina, « Metamorfofi: la pubblicità cambia forma », dans Isabella Colpo et Francesca Ghedini (dir.), *Il gran Poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 513-519.
- CONTE, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Vergil and other Latin Poets*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1986.
- CORNELL, Tim J., *The Fragments of the Roman Historians*, Oxford, Oxford University Press, 2013, t. II.
- CORSARO, Antonella, MENEGHINI, Roberto, PINNA CABONI, Beatrice, « Il *Templum Pacis* alla luce dei recenti scavi », dans Filippo Coarelli (dir.), *Divus Vespasianus. Il Bimillenario dei Flavi*, Milano, Electa, 2009, p. 190-199.
- COURTOIS, Catherine, *Le Bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique*, Providence/Louvain-la-Neuve, Rhode Island Brown University/Département d'archéologie et d'histoire de l'art, 1988.
- [COUTELLE, Éric], *Properce, Élégies, livre IV. Texte établi, traduit et commenté par Éric Coutelle*, Bruxelles, Latomus, 2015.
- CUMONT, Franz, *Lux perpetua*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1949.
- D'AMBRA, Eve, *Private Lives, Imperial Virtues: the frieze of the Forum Transitorium in Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- DARDENAY, Alexandra, *Les Mythes fondateurs de Rome*, Paris, Picard, 2010.
- , « Les héros fondateurs de Rome, entre texte et image à l'époque romaine », *Pallas*, 93, 2013, p. 163-182.
- DARMON, Jean-Pierre, « *Muta oratio*. La mosaïque des chevaux du Soleil à Sens », dans *Lectures et pratiques de l'image*, L'Arbresle, Centre Thomas More, 1984, p. 41-46.
- DAVISSON, Mary, « Parents and Children in Ovid's Poems from Exile », *Classical World*, 78, 1984, p. 111-114.

- DEGL'INNOCENTI PIERINI, Rita, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna, Pàtron, 1990.
- , « Ovidio esule e le lettere ciceroniane dell'esilio », dans *Ciceroniana. Atti del X Colloquium Tullianum*, Roma, Centro di Studi Ciceroniani, 1998, p. 95-106.
- , *Tra Filosofia e poesia. Studi su Seneca e dintorni*, Bologna, Pàtron, 1999.
- , « Scenografie per un ritorno: la (ri)costruzione del personaggio Cicerone nelle orazioni *post reditum* », dans Giana Petrone et Alfredo Casamento (dir.), *Lo Spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Palermo, Flaccovio, 2007, p. 119-137.
- , *Il Parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna, Pàtron, 2008.
- DE ROSSI, Giovanni Maria, *Bovillae, Forma Italiae*, série I/26, Firenze, Olschki, 1979.
- DESCHAMPS, Lucienne, « L'harmonie des sphères dans les *Satires Ménippées* de Varron », *Latomus*, 38, 1979, p. 9-27.
- DÉTIENNE, Marcel, « Héraclès héros pythagoricien », *Revue de l'histoire des religions*, 158/1, 1960, p. 19-53.
- DIACCIATI, Elena, « Copie, contesti e fruizioni del gruppo dei Niobidi in età imperiale », *Agogé*, 2, 2005, p. 197-256.
- DOBLHOFER, Ernst, « Ovid – ein "Urvater der Resistanz"? Beobachtungen zur Phaethonerzählung in den Metamorphosen, 1,747-2,400 », dans *400 Jahre Akademisches Gymnasium Graz Festschrift*, Graz, Verlag des Akademischen Gymnasiums in Graz, 1973, p. 143-154.
- DÖPP, Siegm, *Virgilischer Einfluß im Werk Ovids*, München, UNI-Druck, 1969, p. 56-76.
- DURET, Luc, « Néron-Phaéon ou la témérité sublime », *Revue d'études latines*, 66, 1988, p. 139-155.
- EDWARDS, Catharine, WOOLF, Greg, « Cosmopolis: Rome as World City », dans Catharine Edwards et Greg Woolf (dir.), *Rome the Cosmopolis*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 2003.
- EGELHAAF-GAISER, Ulrike, « Jahresfest am Tiberufer: Anna Perenna und die "Topographie der Zeit" in Ovids *Fasten* », dans Felix Mundt (dir.), *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom*, Berlin, de Gruyter, 2012, p. 197-226.
- ELSNER, Jas, « Cult and sculpture: sacrifice in the *Ara Pacis Augustae* », *Journal of Roman Studies*, 81, 1991, p. 50-61.
- EVANS, Harry, *Publica Carmina. Ovid's Books from Exile*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 1983.
- FABRE-SERRIS, Jacqueline, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide: fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Klincksieck, 1995.
- , « Les réflexions ovidiennes sur le débat *ars/natura*: un antécédent augustéen au recours à l'*ars* dans la *Domus Aurea* » dans Carlos Lévy (dir.), *Ars et Ratio. Sciences*,

- arts et métiers dans la philosophie hellénistique et romaine*, Bruxelles, Latomus, 2003, p. 176-183.
- FANTHAM, Elaine, « The Role of Evander in Ovid's *Fasti* », *Arethusa*, 25, 1992, p. 155-171.
- FARRELL, Joseph, NELIS, Damien (dir.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- FAVRO, Diane, *The Urban Image of Augustan Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- FEENEY, Denis C., *Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, New York, Oxford Clarendon Press, 1991.
- , « *Si licet et fas est*: Ovid's *Fasti* and the Problem of Free Speech under the Principate », dans Anton Powell (dir.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*, Bristol, Bristol Classical Press, 1992, p. 1-25.
- , *Literature and religion at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- , « *Mea Tempora*: Patterning of Time in the *Metamorphoses* », dans Philip Hardie, Alessandro Barchiesi et Stephen Hinds (dir.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and Its Reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, p. 13-30.
- FELDHERR, Andrew, « Metamorphosis in the *Metamorphoses* », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 163-179.
- FERRARY, Jean-Louis, « Durée et éternité dans le *De Republica* de Cicéron », dans Mario Citroni (dir.), *Letteratura e Civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero*, Pisa, ETS, 2012, p. 89-97.
- FRÄNKEL, Hermann, *Ovid: A Poet between two Worlds*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- FRASCHETTI, Augusto, « La mort d'Agrippa et l'autel du Belvédère: un certain type d'hommage », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 92/2, 1980, p. 957-976.
- , *Rome et le prince*, Paris, Belin, [1990] 1994.
- FRÉCAUT, Jean-Marc, « Un thème particulier dans les Métamorphoses d'Ovide: le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi (*Mens antiqua manet*: II, 485) », dans Jean-Marc Frécaut et Danielle Porte (dir.), *Journées ovidiennes de Parménie*, Bruxelles, Peeters, 1985, p. 115-143.
- FREDRICK, David, « Architecture and Surveillance in Flavian Rome », dans Anthony J. Boyle et William J. Dominik (dir.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden/Boston, Brill, 2002, p. 199-227.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *L'Homme-cerf et la femme-araignée. Figure grecque de la métamorphose*, Paris, Gallimard, 2003.

- GABRICI, Ettore, « Bassorilievo inedito di Bolsena », *Atti della Reale Accademia dei Lincei. Rendiconti*, 20, 1911, p. 563-568.
- GAERTNER, Jan, « Ovid and the “Poetics of Exile”: How exilic is Ovid’s Exile Poetry? », dans Jan Gaertner (dir.), *Writing Exile: the Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*, Leiden/Boston, Brill, 2007, p. 155-172.
- GAERTNER, Jan (dir.), *Writing Exile: the Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*, Leiden/Boston, Brill, 2007.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Le Reflet des fleurs. Poétique et métalangage poétique d’Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- GALASSO, Luigi, « *Epistulae ex Ponto* », dans Peter Knox (dir.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 194-206.
- GALINSKY, Karl, « The Speech of Pythagoras at Ovid *Metamorphoses* 15, 75-478 », *Papers of the Leeds Latin Seminar*, 10, p. 313-336.
- GAVOILLE, Laurent, « *Termo, termen, terminus* », dans Bruno Bureau et Christian Nicolas (dir.), *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, Lyon, Éditions CERGR, coll. « Centre d’études et de recherches sur l’Occident romain », 2008, p. 543-556.
- GEE, Emma, *Ovid, Aratus, and Augustus. Astronomy in Ovid’s Fasti*, Cambridge/ New York/ Melbourne, Cambridge University Press, 2000.
- GHEDINI, Francesca, « Livio e i *primordia urbis*: la prospettiva dello storico dell’arte », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 14, c.s.b.
- , « Ovidio e le leggende delle origini: Marte e Rea Silvia », *Eidola. International Journal of Classical Art History* 15, c.s.a.
- , « Il dolore per la morte di Druso Maggiore nel vaso d’onyx di Saint Maurice d’Agaune », *Rivista di Archeologia*, 11, 1987, p. 68-74.
- , « Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle *Metamorfosi* », *Paideia*, 67, 2012, p. 145-164.
- , « I gesti del dolore », *Eidola. International Journal of Classical Art History*, 12, 2015, p. 97-110.
- GHEDINI, Francesca (dir.), « MetaMArS, Mito, Arte, società nelle *Metamorfosi* di Ovidio, un progetto di ricerca », n° 5 d’*Eidola. International Study of Classical Art History*, 2008, p. 47-64.
- GHEDINI, Francesca, COLPO, Isabella et SALVO, Giulia, « Echi di iconografie ovidiane nel repertorio musivo medio e tardo-imperiale », dans Olof Brandt et Philippe Pergola (dir.), *Marmoribus vestita. Studi in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2011, p. 613-634.
- GIGANDET, Alain, *Fama deum. Lucrèce et les raisons du mythe*, Paris, Vrin, 1998.
- , *Lucrèce. Atomes, mouvement. Physique et éthique*, Paris, PUF, 2001.
- GIRARD, Jean-Louis, « Domitien et Minerve: une prédilection impériale », dans Wolfgang Haase (dir.), *ANRW II.17.1*, Berlin/New York, Walter de Gruyter & Co., 1981, p. 233-245.

- GRAF, Fritz, « Der Mythos bei den Römern. Forschungs- und Problemgeschichte », dans Fritz Graf (dir.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1993, p. 25-43.
- GRANINO CECERE, Maria Grazia, « Proprietà di *Augustae* a Roma e nel *Latium vetus* », dans Anne Kolb (dir.) *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof*, Berlin, Akademie Verlag GmbH, 2010, p. 111-127.
- GRANINO CECERE, Maria Grazia (dir.), *Roma CIL VI, 3, Collezioni fiorentine, 3508*, Roma, Quasar, 2008.
- GRAVER, Margaret, *Cicero on the Emotions. Tusculan Disputations 3 and 4*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- GREEN, Carin M. C., « Varro's three theologies and their influence on the *Fasti* », dans Géraldine Herbert-Brown (dir.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 71-99.
- GREEN, Peter, « Ovid in Tomis », *Grand Street*, 2, 1982, p. 116-125.
- GREEN, Steven J., « Multiple Interpretation of the Opening and the Closure of the Temple of Janus: A Misunderstanding of Ovid's *Fasti* 1.281 », *Mnemosyne*, 53/3, 2000, p. 302-309.
- GREYER Gertrude, « Livia and the Roman Imperial Cult », *The American Journal of Philology*, 67/3, 1946, p. 222-252.
- GRIMAL, Pierre, « Le *De Clementia* et la royauté solaire de Néron », *Revue des études latines*, 49, 1971, p. 205-217.
- GROS, Pierre, « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne », dans *L'Urbs, espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1987.
- , « Un programme augustéen : le centre monumental de la colonie d'Arles », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 102, 1987, p. 339-363.
- , « La Roma dei Flavi. L'architettura », dans Filippo Coarelli (dir.), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, Milano, Electa, 2009, p. 98-109.
- GROSSI GONDI, Felice, *Il Tuscolano nell'età classica*, Roma, Loescher, 1908.
- HABINEK, Thomas N., « Ovid and Empire », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 46-61.
- HANFMANN, George M.A., *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1951.
- HARDER, Annette, « Epigram and the Heritage of Epic », dans Peter Bing et Jon Steffen Bruss (dir.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden, Brill, 2007, p. 409-428.
- HARDIE, Alex, « Poetry and Politics at the Games of Domitian », dans Anthony J. Boyle et William J. Dominik (dir.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden Boston, Brill, 2002, p. 125-147.
- HARDIE, Philip, *Virgil's Aeneid. Cosmos and imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

- , « The Janus Episode in Ovid's *Fasti* », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 26, 1991, p. 47-64.
- , « Augustan Poets and the Mutability of Rome », dans Anton Powell (dir.), *Roma Poetry & Propaganda in the Age of Augustus*, London, British Classical Press, [1992] 2004, p. 59-82.
- , « The Speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses* 15: Empedoclean epos », *Classical Quarterly*, 45/1, 1995, p. 204-214.
- , « The Historian in Ovid. The Roman History of *Metamorphosis* 14-15 », dans David S. Levene and Damien P. Nelis (dir.), *Clio and the Poets*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, p. 191-209.
- , « Questions of Authority: the Invention of Tradition in Ovid *Metamorphoses* 15 », dans Thomas Habinek et Alessandro Schiesaro (dir.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 182-198.
- , *Lucretian Receptions: History, The Sublime, Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- 340 –, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- , « Trojan Palimpsests: the Archaeology of Roman History in *Aeneid* 2 », dans Joseph Farrell et Damien P. Nelis (dir.), *The Roman Republic in Augustan Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- HARDIE, Philip (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- , *Augustan Poetry and the Irrational*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- HARRIES, BYRON, « The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid's *Metamorphoses* », *Proceedings of Cambridge Philological Society*, 36, 1990, p. 64-82.
- HEAD BARCLAY, VINCENT, *Historia Numorum*, Oxford, Clarendon Press, 1911.
- HEILMEYER, Wolf Dieter, *Korinthische Normalkapitelle*, Heidelberg, Kerle, 1970.
- HERBERT-BROWN, Geraldine (dir.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- HERESCU, Nicolai, « Ovide, le premier poète roumain », *Fasti Pontici Ovidio Poetae dicati, Acta Philologica* 1, 1958, 93-96.
- , « *Poeta Getes* », dans Nicolai Herescu (dir.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 404-405.
- , « Ovide, le gétique (*Pont. IV.13.18 paene poeta getes*) », dans *Atti del convegno internazionale ovidiano*, 1959, p. 55-80 = *Orpheus*, 7, 1960, p. 1-26.
- HERESCU, Nicolai (dir.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- HÉRON DE VILFOSSE, Antoine, « Le Soleil maîtrisant ses chevaux (mosaïque découverte à Sens) », *Mémoires et Monuments de la fondation Eugène Piot*, 21/1, 1913, p. 89-109.

- HESBERG VON Henner, *Konsolengeisa des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, Mainz-am-Rhein, von Zabern, 1980.
- HEYWORTH, Stephen J., « Roman topography and Latin diction », *Papers of the British School at Rome*, 79, 2011, p. 43-69.
- HILL George F. A, *Catalog of the Greek Coins in the British Museum, Greek Coins of Cyprus*, London, British Museum, Printed by order of the Trustees, 1904.
- HINDS, Stephen, *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- , « Arma in Ovid's *Fasti* », *Arethusa*, 25, 1992, p. 81-154.
- HUET, Valérie, « Jeux de vêtements chez Suétone dans les Vies des Julio-Claudiens », *Métis*, n.s. 6, « S'habiller, se déshabiller dans les mondes anciens », dir. Valérie Huet, Florence Gherchanoc, 2008, p. 127-158.
- HUSCHKE, Philipp E., *Iurisprudentiae Anteiustinianae Reliquiae*, Lipsiae, Teubner, 1908 (1886').
- JORDANOGLU, Dimitrios, « Is This Not a Love Song – The Dioscorides Epigram on the Fire of Troy », dans Ingela Nilsson (dir.), *Plotting With Eros. Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2009, p. 83-97.
- JACOBY, Félix, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin/Leiden, Weidmann, 6 vol., 1923-1929.
- JACQUEMIN, Anne, « Culte d'Aphrodite », dans Jean Leclant (dir.), *Dictionnaire de l'Antiquité*, Paris, PUF, 2005, p. 138-139.
- JOLIVET, Jean-Christophe, « *Nec quicquam antiquum Pico nisi nomina restat*. Picus, ses statues et ses temples dans l'*Énéide* et les *Métamorphoses* », dans Jacqueline Champeaux et Martine Chassignet (dir.), *Aere perennius. Hommage à Hubert Zehnacker*, Paris, PUPS, 2006, p. 489-502.
- , « Le héron d'Ardée, le topos de l'*urbs capta* et la fin de l'*Énéide* dans le chant 14 des *Métamorphoses* », *Carnet du GDRI CLARo*, <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/426/files/2011/06/JOLIVET.pdf>, 2011.
- , « Exégèse homérique et fiction dans la poésie augustéenne », *Lalies*, 34, 2014, p. 7-75.
- KARAMALENGOU, Hélène, « L'Espagne dans le lyrisme augustéen », dans Jean-Marie André (dir.), *Hispanité et romanité*, Madrid, Casa de Velasquez, 2004, p. 141-159.
- KEITH, Alison, « City laments in Augustan epic: antitypes of Rome from Troy to Alba Longa », dans Mary R. Bachvarova, Dorota Dutsch et Ann M. Suter (dir.), *The Fall of Cities in the Mediterranean*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 156-182.
- KEITH, Alison (dir.), *Latin Elegy and Hellenistic Epigram: A Tale of Two Genres at Rome*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

- KNOX, Peter (dir.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009.
- KYRIAKIDIS, Stratis, *Catalogues of Proper Names in Latin Epic Poetry: Lucretius - Virgil - Ovid*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- LABATE, Mario, « Amore che trasforma: dinamiche dell'eros nelle *Metamorfosi* di Ovidio », dans Ornella Casazza et Riccardo Gennaioli (dir.), *Mythologica et Erotica: arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, Livorno, Casa editrice Sillabe, 2005, p. 28-39.
- , « Tempo delle origini e tempo della storia in Ovidio », dans Jürgen Paul Schwindt (dir.), *La Représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005, p. 177-201.
- , *Passato remoto. Età mitiche e identità augustea*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010.
- , « *Sine nos cursu quo sumus ire pares*: l'ideale dell'amore corrisposto nell'elegia latina », *Dictynna*, 9, 2012 (revue électronique).
- LABATE, Mario, ROSATI, Gianpiero (dir.), *La Costruzione del mito augusteo*, Heidelberg, Bibliothek der Klassischen Altertumswissenschaften, 2013.
- LAFAYE, Georges, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, Alcan, 1904.
- LALLE, Anita, « Le raffigurazioni di *Gentes* e *Nationes* nel Foro di Nerva: segno di potere e di pacificazione », *Bollettino di Archeologia online*, numéro spécial D/D8/4, 2010, p. 17-29.
- LÄMMLI, Franz, *Vom Chaos zum Kosmos: zur Geschichte einer Idee*, Basel, F. Reinhardt, 1962.
- LANCIANI, Rodolfo, *Storia degli scavi di Roma*, Roma, Quasar, t. V, 1994.
- LA ROCCA, Eugenio, « L'élaboration d'un nouveau classicisme », dans Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce, Annalisi Lo Monaco, Cécile Giroire et Daniel Roger (dir.), *Auguste*, cat. expo., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 176-183.
- LA ROCCA, Eugenio, MENEGHINI, Roberto, PARISI PRESICCE, Claudio (dir.), *Il Foro di Nerva. Nuovi dati dagli scavi recenti*, Roma, Quasar, 2015.
- LEACH, Eleanor Winsor, « Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's *Metamorphoses* », *Ramus*, 3, 1974, p. 102-142.
- LEVI, Annalina et Mario, *Itineraria. Contributo alla storia della Tabula Peutingeriana*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1967.
- LÉVI, Nicolas, *La Révélation finale dans la littérature latine (Cicéron, Ovide, Apulée)*, Paris, PUPS, 2014.
- LÉVY, Carlos, « Cicero and the *Timaeus* », dans Gretchen REYDAMS-SCHILS (dir.), *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, South Bend (Ind.), University of Notre Dame Press, 2003.
- LHOMMÉ, Marie-Karine, « Les Vénus de Servius Danielis (*Æn.* 1, 720) », *Eruditio Antiqua*, 4, 2012, p. 313-355.

- LIEBERG, Godo, « Die Theologia tripertita in Forschung and Bezeugung », dans Hildegard Temporini (dir.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, New York, de Gruyter, t. II/4, 1973, p. 63-115.
- LINANT DE BELLEFONDS, Pascale, s.v. « Hippolytos I », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis, 1990, t. V, p. 445-464.
- LITTLE, Douglas, « The speech of Pythagoras in *Metamorphoses* 15 and the structure of the *Metamorphoses* », *Hermes*, 98, 1970, p. 340-360.
- LOUPIAC, Anne, *Virgile, Auguste et Apollon : mythes et politique à Rome. L'arc et la lyre*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- LUCIANI, Sabine, *Temps et éternité dans l'œuvre philosophique de Cicéron*, Paris, PUPS, 2010.
- LUCK, Georg, *Albii Tibulli aliorumque carmina*, Stuttgart, B. G. Teubner, 1988.
- LUNDSTRÖM, Sven, *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1980.
- MACKAY, Louis A., *Janus*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1956.
- MCKIM, Richard, « Myth against Philosophy in Ovid's Account of the Creation », *Classical Journal*, 80/2, 1985, p. 97-108.
- MCGOWAN, Matthew, *Ovid in Exile. Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*, Leiden/Boston, Brill, 2009.
- MAIER Franz Georg, *Alt-Paphos auf Cypern*, Mainz, Institut für Klassische Archäologie der Universität zu Trier, 1985.
- MAIER Franz Georg, KARAGEORGHIS, Vassos, *Paphos: History and Archaeology*, Nicosia, A.G. Leventis Foundation, 1984.
- MAIURI, Amedeo, « Rilievi con quadrighe da Ercolano », *Annali della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, 24-26 (1946-1948), 1950, p. 222-228.
- MANTOVANELLI, Paolo, *Profundus. Studio di un campo semantico dal latino arcaico al latino cristiano*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991.
- MARABINI MOEVS, Maria Teresa, « Penteteris e le tre *Horai* nella Pompe di Tolomeo Filadelfo », *Bollettino d'Arte*, 6/42, 1987, p. 1-36.
- MAREE Erwan, « Trois mosaïques d'Hiponne à sujets marins », *Libyca*, 6, 1958, p. 99-122.
- MARTIN, Christopher, « A Reconsideration of Ovid's *Fasti* », *Illinois Classical Studies*, 10, 1985, p. 261-274.
- MARTIN, Paul-Marius, *L'Idée de royauté à Rome. Haine de la royauté et séductions monarchiques du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au principat augustéen*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1994.
- MAURACH, Gregor, « Ovids Kosmogonie: Quellenbenutzung und Traditionsstiftung », *Gymnasium*, 86, 1979, p. 131-148.

- MAZZOLI, Giancarlo, « Le architetture del *chaos* », dans *Il Chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo, Palumbo, 2016, p. 417-430.
- MENEGHINI, Roberto, *I Fori Imperiali e i Mercati di Traiano. Storia e descrizione dei monumenti alla luce degli studi e degli scavi*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 2009.
- , « Il cosiddetto tempio di Giano, il perduto foro di Minerva e la prima fase costruttiva del foro di Nerva », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva. Nuovi dati dagli scavi recenti*, Roma, Quasar, 2015, p. 59-80.
- MENEGHINI, Roberto, SANTANGELI VALENZANI, Riccardo, *I Fori Imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Roma, Viviani, 2007.
- MERLI, Elena, Arma canant alii. *Materia epica e narrazione elegiaca nei Fasti di Ovidio*, Firenze, SAMERL, 2000.
- , « I *Fasti*, l'*Eneide* e il Lazio primitivo: l'esempio di Giano », dans Giuseppe La Bua (dir.), *Vates operose dierum: Studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa, ETS, 2010, p. 17-35.
- MICHAELIDES, Demetrios, « Chypre hellénistique et romaine », *Dossiers d'archéologie*, 205, 1995, p. 106-115.
- MICHELI, Maria Elisa, « La sfida al telaio (*met.* VI, 1-145) », dans Francesca Ghedini et Isabella Colpo (dir.), *Il gran Poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, p. 211-221.
- MILLER, John F., « Ovid's Divine Interlocutors in Ovid's *Fasti* », dans Carl Déroux (dir.), *Studies in Latin Literature and History, III*, Bruxelles, Latomus, 1983, p. 156-192.
- , *Ovid's Elegiac Festivals. Studies in the Fasti*, Frankfurt/Bern, Peter Lang, 1991.
- , « The *Fasti* and Hellenistic didactics. Ovid's variant aetiologies », *Arethusa*, 25, 1992, p. 11-32.
- , « The Memories of Ovid's Pythagoras », *Mnemosyne*, 47, 1994, p. 473-487.
- , *Apollo, Augustus, and the Poets*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2009.
- MILLER, Paul, *Subjecting Verses. Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2004.
- MINEO, Bernard, « Légende et histoire dans le livre I des *Histoires* de Tite Live », *Dialogues d'histoire ancienne*, suppl. 4/2, 2010, p. 495-508.
- MITFORD Terence Bruce, « The Cults of Roman Cyprus », *ANRW*, 18/3, 1990, p. 2177-2209.
- MOATTI, Claudia, *La Raison de Rome. Naissance de l'esprit critique à la fin de la République*, Paris, Le Seuil, 1997.
- MONACO, M. C., « Il rilievo n. 539 degli Uffizi e la serie neoattica Loulé », *Bollettino d'Arte*, 95, 1996, p. 85-104.
- MONDI, Robert, « *Chaos* and the Hesiodic Cosmogony », *Harvard Studies in Classical Philology*, 92, 1989, p. 1-41.

- MONTERROSO CHECA, Antonio, « Tres controversias sobre las catorce Naciones de Coponio, quae sunt circa Pompeium », dans Eugenio La Rocca, Pilar León et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Le due Patrie acquisite. Studi di Archeologia dedicati a W. Trillmich*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, p. 277-285.
- MOORMANN, Eric M. et MOLS, Stephan T., *La Villa della Farnesina. Le pitture*, Milano, Mondadori/Electa, 2008.
- MORETTI, Jean-Charles, « Formes et destinations du *proskenion* dans les théâtres hellénistiques de Grèce », *Pallas*, 47, « De la scène aux gradins », dir. Brigitte Le Guen, 1997, p. 13-39.
- MOSCARELLI, Enrico, *I quattro grandi Milesi: Talete, Anassimandro, Anassimene, Ecateo*, Napoli, Liguori, 2005.
- MURGATROYD, Paul, *Mythical and legendary narrative in Ovid's Fasti*, Leiden/Boston, Brill, 2005.
- MYERS, K. Sara, *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.
- , « Italian Myths in Metamorphoses XIV: Themes and Patterns », *Hermathena* 177/178, hiver 2004-été 2005, p. 91-112.
- NARDUCCI, Emanuele, « La memoria della grecità nell'immaginario delle ville ciceroniane », dans Mario Citroni (dir.), *Memoria e identità: la cultura romana costruisce la sua immagine*, Firenze, SAMERL, 2003, p. 119-148.
- NEDERGAARD, Elisabeth, « Facts and Fiction about the Fasti Capitolini », *Analecta Romana Instituti Danici*, 27, 2001, p. 107-127.
- , « Reconstructing the Fasti Capitolini », *Analecta Romana Instituti Danici*, 30, 2004, p. 83-99.
- NELIS, Damien, « Demodocos and the song of Orpheus: Ap. Rhod. *Arg.* 1, 49-511 », *Museum Helveticum*, 49, 1992, p. 153-170.
- , « Past, present and future in Virgil's *Georgics* », dans Joseph Farrell et Damien Nelis (dir.), *Augustan Poetry and the Roman Republic*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2013, p. 244-262.
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre, *Ovide ou les Dissidences du poète*, Paris, Hystrix, 1989.
- NEWLANDS, Carole, « The Ending of Ovid's *Fasti* », *Ramus*, 23, 1994, p. 129-143.
- , *Playing with time. Ovid and the Fasti*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1995.
- NICOLL, Carin S.M., « Cupid, Apollo and Daphne in *Met.* 1.452 ff. », *Classical Quarterly*, 30, 1980, p. 174-182.
- Oxé, August, *Arretinische Reliefgefäße vom Rhein (Materialien zur römischgermanischen Keramik, vol. 5)*, Frankfurt am Main, Rudolf Habelt Verlag, 1933.

- PACKER, James E., « *Plurima et Amplissima Opera*: Parsing Flavian Rome », dans Anthony J. Boyle et William J. Dominik (dir.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden/Boston, Brill, 2002, p. 167-198.
- PALOMBI, Domenico, *I Fori prima dei Fori. Storia urbana dei quartieri di Roma antica cancellati per la realizzazione dei Fori Imperiali*, Roma, Espera, 2016.
- PARISI PRESICCE, Claudio, « Le rappresentazioni allegoriche di popoli e province nell'arte romana imperiale », dans Marina Sapelli (dir.), *Provinciae Fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio*, Roma, Mondadori/Electa, 1999, p. 83-105.
- PARKE, Herbert William, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, London/ New York, Routledge, 1988.
- PASCO-PRANGER, Molly, *Founding the Year. Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden/Boston, Brill, 2006.
- PAUL, G.M., « "Vrbs capta": Sketch of an Ancient Literary Motif », *Phoenix*, 36/2, 1982, p. 144-155.
- PÉPIN, Jean, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958.
- PERRIN, Yves, « La *Domus Aurea* et l'idéologie néronienne », dans Edmond Levy (dir.), *Le Système palatial en Orient, en Grèce et à Rome*, Leiden, Brill, 1987, p. 359-391.
- PERUTELLI, Alessandro, « Il fascino ambiguo del miracolo laico », dans Luigi Galasso (dir.), *Ovidio, Opere II: Le Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 9-81.
- PETRONE, Giana, CASAMENTO, Alfredo (dir.), *Lo Spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Palermo, Flaccovio, 2007.
- PEAFF-REYDELLET, Maud, « Anna Perenna et Jules César dans les *Fastes* d'Ovide : la mise en scène de l'apothéose », *Mélanges de l'École française de Rome*, 114, 2002, p. 937-967.
- , « Les vertus impériales et leur rôle dans la divinisation du prince selon Wissowa », *Archiv für Religionsgeschichte*, 5, 2003, p. 80-99.
- , « Naissance de *Maiestas* dans les *Fastes* d'Ovide », *Revue des études latines*, 81, 2003, p. 157-171.
- , « Effet de clôture dans un poème inachevé : le paradoxe des *Fastes* d'Ovide », dans Bruno Bureau et Christian Nicolas (dir.), *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine*, Lyon, Éditions CERGR, coll. « Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain », 2008, p. 669-678.
- , « Étologies multiples et "hasards" du calendrier : la construction du discours ovidien dans la séquence des *Parilia* », dans Martine Chassignet (dir.), *L'Étiologie dans la pensée antique*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 101-113.
- , « Défier l'épopée sur son propre terrain. L'épigramme étiologique dans les *Fastes* d'Ovide », dans Laure Chappuis Sandoz (dir.), *Au-delà de l'épigramme d'amour. Métamorphoses et renouvellements d'un genre latin dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 121-143.

- PFANNER, Michael, *Der Titusbogen. Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1983, t. II.
- PIANEZZOLA, Emilio, *Ovidio, modelli retorici e forme narrative*, Bologna, Pàtron, 1999.
- PICARD, Charles, « Pouzzoles et le paysage portuaire », *Latomus*, 18, 1959, p. 23-51.
- PICARD-SCHMITTER, Marie-Thérèse, « Quelques observations au sujet de la frise du "Forum de Nerva" à Rome », dans *Atti del settimo Congresso Internazionale di Archeologia Classica*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1961, t. II, p. 433-450.
- , « Sur le "châtiment d'Arachné" : à propos d'une frise du Forum de Nerva Rome », *Revue archéologique*, 1, 1965, p. 47-63.
- PICOZZI, Maria Grazia, *Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dell'antico*, Roma, De Luca, 2010.
- PINNA CABONI, Beatrice, « Una nuova personificazione geografica dal Foro Transitorio », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva. Nuovi dati dagli scavi recenti*, Roma, Quasar, 2015, p. 101-136.
- PIRANOMONTE, Marina (dir.), *Il Santuario della musica e il bosco sacro di Anna Perenna*, Milano, Mondadori Electa, 2002.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane, « L'Aphrodite grecque », *Kernos*, Supplément 4, 1994.
- PIRONTI, Gabriella, *Entre ciel et guerre : figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*, Liège, Centre international d'étude de la religion grecque antique, *Kernos*, Suppl. 18, 2013.
- PODBIELSKI, Henryk, « Le Chaos et les confins de l'univers dans la *Théogonie* d'Hésiode », *Les Études classiques*, 54/3, 1986, p. 253-263.
- PORTE, Danielle, *L'Étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- POUCET, Jacques, « Temps mythique et temps historique. Les origines et les premiers siècles de Rome », *Gerión*, 15, 1987, p. 70-75.
- POULLE, Bruno, « Le théâtre de Marcellus et la sphère », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 99/1, 1999, p. 257-272.
- , « Phaëton et la légitimité d'Auguste », dans Michel Fartzoff, Élisabeth Smadja et Évelyne Geny (dir.), *Pouvoir des hommes, signes des Dieux dans le monde antique*, Besançon, Institut des sciences et techniques de l'antiquité, 2002, p. 125-134.
- RADKE, Gerhard, *Die Götter altitaliens*, Münster, Aschendorff, 1965.
- RAMALLO ASENSIO, SEBASTIÁN F., *El Programa ornamental del teatro romano de Cartagena*, Murcia, CajaMurcia, 1999.
- REYNOLDS, Joyce Marie, WARD-PERKINS, John Brian, *Inscriptions of Roman Tripolitania*, Rome, Papers of the British School at Rome, 1952.
- RICE, Ellen Elizabeth, *The Great Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- ROBERT, Carl, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin, G. Grote, 1904, t. III/2.

- , *Antike Sarkophagreliefs*, Berlin, G. Grote, 1919, t. III/3.
- ROBINSON, Thomas M., « Ovid and the *Timaëus* », *Athenaeum*, 46, 1968, p. 254-260.
- ROCCHI, Antonio, *Sull'Interpretazione di un passo di Tibullo in rapporto ad antiche vie*, Roma, Tipografia Poliglotta della S. C. de Propaganda Fide, 1895.
- ROGEARD, Auguste, *Les Propos de Labienus*, Bruxelles, Chez tous les libraires, 1865.
- ROHDEN, H. von, WINNEFELD, H., *Architektonische Römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin/Stuttgart, Verlag Von W. Spemann, 1911, t. IV.
- ROSATI, Gianpiero, « Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses* », dans Barbara Weiden Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Brill, 2002, p. 271-304.
- ROSSO, Emmanuelle, « Le message religieux des statues impériales et divines dans les théâtres romains », dans Jean-Charles Moretti (dir.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Publications de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2009, p. 89-126.
- ROXAN, Margaret M., *Roman Military Diplomas*, London, Institute of archaeology, 1978.
- RUDHARDT Jean, « Quelques notes sur les cultes chypriotes, en particulier sur celui d'Aphrodite », dans *Chypre des origines au Moyen Âge*, Genève, Université de Genève, 1975, p. 109-154.
- , « Le mythe de Phaéton », *Kernos*, 10, 1997, p. 83-95.
- RÜPKE, Jörg, *Kalender und Öffentlichkeit. Die Geschichte der Repräsentation und religiöser Qualifikation von Zeit in Rom*, Berlin/New York, de Gruyter, 1995.
- SABLAYROLLES, Robert, « Domitien, l'Auguste ridicule », *Pallas*, 40, « Les années Domitien », 1994, p. 113-144.
- SALAMON, Gérard, « L'apothéose de Romulus (Ovide, *Métamorphoses*: livre XIV) », *Vita Latina*, 185/186, 2012, p. 46-60.
- SALEMME, Carmelo, *Lucrezio e la formazione del mondo. De rerum natura 5, 416-508*, Napoli, Loffredo editore, 2010.
- SALVADORI, Monica, « *Sola est non territa virgo*. Il mito di Aracne e le ambigue trame della tessitura », dans Patrizia Basso et Maria Stella Busana (dir.), *La Lana nella Cisalpina romana. Economia e società*, Padova, Padova University Press, p. 503-511.
- SALVO, Giulia, « La resurrezione di Ippolito da parte di Esculapio su un medaglione ad applique gallo-romano », dans Isabella Colpo et Francesca Ghedini (dir.), *Il gran Poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 161-166.
- , *Miti scolpiti, miti narrati. Riflessione sulla produzione dei sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padova, Padova University Press, 2014.
- SANZI DI MINO, MARIA RITA, BRANGANTINI Irene, DOLCIOTTI, Anna Maria, *La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milano, Electa, 1998.

- SAURON, Gilles, « Discours symbolique et formes décoratives à Rome à l'époque augustéenne : problèmes de méthode », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 94/2, 1982, p. 699-713.
- , « Les autels néo-attiques du théâtre d'Arles », dans Roland Étienne et Maris-Thérèse Le Dinahet (dir.), *L'Espace sacrificiel dans les civilisations méditerranéennes de l'Antiquité*, Paris/Lyon, Publication de la Bibliothèque Salomon Reinach, 1991, p. 205-216.
- , *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome, École française de Rome, 1994.
- , *L'Histoire végétalisée. Ornement et stratégie politique à Rome*, Paris, Picard, 2000.
- , « Le sens et le temps : le legs romain des formes architecturales et de leurs significations », dans Jean Leclant et Alain Michel (dir.), *Tradition classique et modernité*, Paris, Publications de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 2002, p. 99-111.
- , « *Maiestas*. Rome et la puissance des images », *Histoire de l'Art*, 55, 2004, p. 3-17.
- , « Les Romains et l'art », dans Pierre Gros, Hervé Inglebert et Gilles Sauron (dir.), *Histoire de la civilisation romaine*, Paris, PUF, 2005, p. 233-333.
- , *La Peinture allégorique à Pompéi. Le regard de Cicéron*, Paris, Picard, 2007.
- , « Le forum et le théâtre : le décor du culte impérial d'Arles à Mérida », dans Trinidad Nogales et Julián González (dir.), *Culto Imperial: politica y poder*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2007, p. 105-124.
- , « Architecture et âge d'or : le front de scène augustéen », dans Jean-Charles Moretti (dir.), *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Publications de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2009, p. 79-88.
- , *L'Art romain, des conquêtes aux guerres civiles*, Paris, Picard, 2013.
- , « Mythe et pouvoir : la mystification augustéenne », *Auguste*, cat. expo., Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, p. 32-33.
- ŠČEGLOV, Ju. K., « Alcuni tratti strutturali delle *Metamorfosi* di Ovidio » dans Remo Faccani et Umberto Eco (dir.), *I Sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani, 1969, p. 133-150.
- SCHEID, John, « Myth, cult and reality in Ovid's *Fasti* », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 38, 1992, p. 118-131.
- , « Hiérarchie et structure dans le polythéisme romain : façons romaines de penser l'action », *Archiv für Religionsgeschichte*, 1, 1999, p. 184-203, repris dans *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Paris, Aubier, 2005, p. 58-83.
- SCHILLING Robert, *La Religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Rome, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1954.
- , « Janus. Le dieu introducteur : le dieu des passages », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 72, 1960, p. 89-131.
- SCHMITZER, Ulrich, *Zeitgeschichte in Ovids Metamorphosen. Mythologische Dichtung unter politischem Anspruch*, Stuttgart, Teubner, 1990.

- SCHWINDT, Jürgen Paul (dir.), *La Représentation du temps dans la poésie augustéenne. Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005.
- SEDLEY, David, *Lucretius and the Transformation of Greek Wisdom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- SEGAL, Charles P., *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden, Steiner, 1969.
- , « Intertextuality and Immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in Metamorphoses XV », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 46, 2001, p. 63-101.
- SENA CHIESA, Gemma, « La tela di Aracne », dans Francesca Ghedini et Isabella Colpo (dir.), *Il gran Poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Padova, Padova University Press, p. 195-210.
- SETAIOLI, Aldo, « L'impostazione letteraria del discorso di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi* », dans Werner Schubert (dir.), *Ovid Werk und Wirkung: Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, Peter Lang, 1999, t. I, p. 487-514.
- SETÄLÄ, Päivi, *Private domini in Roman brickstamps of the Empire: a historical and prosopographical study of landowners in the District of Rome*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1977.
- SIMON, Erika, *Die Portlandvase*, Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 1957.
- , *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München, Hirmer, 1986.
- , s.v. « Kybele », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis, 1997, t. VIII, p. 744-766.
- SIMON, Erika, BAUCHHENS, Gerhard, s.v. « Apollo », dans *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, Artemis, 1984, t. I, p. 363-464.
- SIMPSON, Christopher J., « Livia and the Constitution of *Aedes Concordiae*. The Evidence of Ovid, *Fasti* I, 673ff. », *Historia*, 40, 1991, p. 449-455.
- SLAVAZZI, Fabrizio, « Ovidio nelle residenze di Augusto e della sua corte », *Eidola*, 8, 2011, p. 143-153.
- SOREL, Reynal, *Chaos et éternité. Mythologie et philosophie grecques de l'origine*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- STOK, Fabio, « L'ambiguo Romolo dei *Fasti* », dans Giorgio Brugnoli et Fabio Stok (dir.), *Ovidius παρωδήσας*, Pisa, ETS Editrice, 1992, p. 75-110.
- STRAMAGLIA, Antonio, « Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 134, 2001, p. 81-106.
- SYME, Ronald, *History in Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- SZILÁGYI, János György, s.v. « Arachne », dans *LIMC*, Zurigo/Monaco, Artemis, 1981, II/I, p. 470-471.

TARRANT, Richard J., « The Soldier in the Garden and Other Intruders in Ovid's *Metamorphoses* », *Harvard Studies in Classical Philology*, 100, 2000, p. 425-438.

–, « Chaos in Ovid's *Metamorphoses* and its Neronian influence », *Arethusa*, 35, 2002, p. 349-360.

THEILER, Willy, *Poseidonios. Die Fragmente*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, t. II, 1982.

TISSOL, Garth, « The House of Fame: Roman History and Augustan Politics in *Metamorphoses* 11-15 », dans Barbara Weiden Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Brill, 2002, p. 305-336.

TORELLI, Mario, « Culto imperiale e spazi urbani in età flavia. Dai rilievi Hartwig all'arco di Tito », dans *L'Urbs, espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1987, p. 563-582.

TRONCHET, Gilles, *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain/Paris, Peeters, 1998.

–, « Trajectoire épique en an(n)amorphose (Ovide, *Fastes* 3.545-656) », *Dictynna*, 11, 2014 (revue en ligne).

URSINI, Francesco, *Ovidio: Fasti, 3: commento filologico e critico-interpretativo ai vv. 1-516*, Fregene, Edizioni Spolia, 2008.

VALENTI, Massimiliano, *Ager Tusculanus, Forma Italiae*, I/41, Firenze, Olschki, 2003.

VEREMANS, Jozef, « Quelques réflexions sur la vie sociale et littéraire dans le cercle de Messalla Corvinus », dans Pol Defosse (dir.) *Hommage à Carl Deroux*, Bruxelles, Latomus, 2002, t. I, p. 499-506.

VERMASEREN, Maarten Jozef, *Corpus cultus Cybelae Attidisque, Italia-Latium*, Leiden, E.J. Brill, 1977, t. III.

VIAL, Hélène, *La Métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide: étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

VIDEAU, Anne, « Les poètes et les princes augustéens prématurément défunts: une interprétation poétique et politique de la chute de Phaéthon (*Mét.* I, 747-779; II, 1-400) », dans Brigitte Boissavit-Camus, François Chausson et Hervé Inglebert (dir.), *La Mort du souverain entre Antiquité et haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 2003, p. 91-119.

–, « *Les Métamorphoses* d'Ovide: une cosmogonie originale », dans Carlos Lévy et Sylvie FRANCHET D'ESPÈREY (dir.), *Les Présocratiques à Rome*, Paris, PUPS, 2018, p. 347-359.

VIDEAU-DELIBES, Anne, « Parole de l'interruption, interruption de la parole (sur les *Tristes* d'Ovide) », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, 1, 1988, p. 26-37.

–, *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine: une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991.

VIDMAN, Ladislaus, *Fasti Ostienses (edendos, illustrandos, restituendos curavit)*, Praha, Československé akademievěd, 1982.

VISCOGLIOSI, Alessandro, « Il muro divisorio tra il foro Transitorio e il Templum Pacis: considerazioni architettoniche e topografiche », dans Eugenio La Rocca, Roberto Meneghini et Claudio Parisi Presicce (dir.), *Il Foro di Nerva. Nuovi dati dagli scavi recenti*, Roma, Quasar, 2015, p. 177-194.

VOISIN, Dominique, « Ovide et Valerius Messalla Messalinus », dans Pol Defosse (dir.) *Hommage à Carl Deroux*, Bruxelles, Latomus, 2002, t. I, p. 515-524.

VOISIN, Jean-Louis, « *Ex oriente sole* (Suétone, *Nér.*, 6). D'Alexandrie à la *Domus Aurea* », dans *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.-III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, École française de Rome, 1987, p. 509-543.

VOLK, Katharina, « *Cum carmine crescit et annus*. Ovid's *Fasti* and the Poetics of Simultaneity », *Transactions of the American Philological Association*, 27, 1997, p. 287-313.

352

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale, *The Tragedies of Euripides*, London, Methuen & Co., 1967.

WEINBERG, Gladys D., WEINBERG, Saul S., « Arachne of Lydia at Corinth », dans Saul S. Weinberg (dir.), *The Aegean and the Near East. Studies presented to Hetty Goldman on the occasion of her seventy-fifth birthday*, Locust Valley (NY), J.J. Augustin, 1956, p. 262-267.

WESTHOLM Alfred, *The Paphian Temple of Aphrodite and its Relation to Oriental Architecture*, Copenhagen, Acta Archaeologica, 1933.

WHEELER, Stephen M., « *Imago Mundi*: Another View of the Creation in Ovid's *Metamorphoses* », *The American Journal of Philology*, 116/1, 1995, p. 95-121.

—, *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

—, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen, Gunter Narr, 2000.

—, « Ovid's *Metamorphoses* and the Universal History », dans David S. Levene and Damien P. Nelis (dir.), *Clio and the Poets*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, p. 163-189.

WHITEHOUSE, David, « The Seasons Vase », *Journal of Glass Studies*, 31, 1989, p. 16-24.

WIEGARTZ, Hans, « Simulacra gentium auf dem Forum Transitorium », *Boreas*, 19, 1996, p. 171-179.

WILLIAMS, Gareth, *Banished Voices. Readings in Ovid's Exile Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

—, « Ovid's Exile Poetry: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, and *Ibis* », dans Philip Hardie (dir.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 233-245.

—, « Ovid's Exilic Poetry: Worlds Apart », dans Barbara Boyd (dir.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002, p. 337-381.

–, « The *Metamorphoses*: Politics and Narrative », dans Peter Knox (dir.), *A Companion to Ovid*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009, p. 154-169.

WISEMAN, t. Peter, *Roman Drama and Roman History*, Exeter, University of Exeter Press, 1998.

–, « Ovid and the stage », dans Geraldine Herbert-Brown (dir.), *Ovid's Fasti: Historical Readings at its Bimillennium*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 275-299.

–, « Documentation, visualization, imagination: the case of Anna Perenna's cult site », *Journal of Roman archaeology*, suppl. 61, « Imaging Ancient Rome », dir. Lothar Haselberger et John Humphrey, 2006, p. 51-61.

–, *Unwritten Rome*, Exeter, University of Exeter Press, 2008.

WYLER, Stéphanie, « Le décor dionysiaque de la villa de la Farnésine : l'art de faire grec à Rome », *Mètis*, n. s. 3, 2005, p. 101-129.

ZAGDOUN, Mary Anne, *La Sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire*, Athènes/Paris, École française d'Athènes, 1989.

ZANKER, Paul, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, C. H. Beck, 1987; *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, G. Einaudi, 1989; *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988.

–, « Bilderzwang: Augustean political symbolism in the private sphere », dans Janet Huskinson, Mary Beard et Joyce Reynolds (dir.), *Image and Mystery in the Roman World. Papers given in Memory of Jocelyn Toynbee*, Gloucester, A. Sutton, 1988, p. 1-21.

ZANKER, Paul, BJÖRN, Evald Christian, *Vivere con i miti, l'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

ZINK Stephan, PIENING Heinrich, « *Haec aurea templa*: the Palatine temple of Apollo and its polychromy », *Journal of Roman Archaeology*, 22, 2009, p. 109-122.

## USUELS

MALTBY, Robert, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds, Francis Cairns, 1991.

## INDEX DES ABRÉVIATIONS

*CIL* Corpus Inscriptionum Latinarum

*P.I.R.* Prosopographia Imperii Romani

*ILS* Inscriptiones Latinae Selectae



## INDEX NOMINUM<sup>1</sup>

### A

Achille 12, 121, 143, 301, 303, 323.  
 Aemilius Scaurus (M.), édile en 58 av.  
 J.-C. 36.  
 ALPHÉE de Mytilène 93, 96, 97, 99,  
 100, 105.  
 Anna Perenna 23, 181-187, 227, 228.  
 ANTIPATER de Sidon 106.  
 ANTONINUS LIBERALIS 155.  
 Aphrodite 23, 39, 42, 213-222. *Voir*  
*également* Vénus.  
 Apollon 12, 16, 19, 29, 33, 44, 45, 51, 64,  
 85, 104, 191-193, 200, 201, 203, 235, 237-  
 239, 248, 265, 283.  
 APOLLONIOS de Rhodes 120, 126-128.  
 Arachné 19, 42, 135, 243-253.  
 Ardée 91, 96, 97, 225.  
 ARISTOTE 34, 91, 118, 147, 148, 153, 154.  
 Artémise 302.  
 Atalante 215, 285, 286.  
 Auguste 16, 19, 20-29, 32-34, 38, 39, 41,  
 43-68, 70, 72, 128, 129, 134, 136, 145, 156,  
 157, 176, 178, 198, 206, 207, 216-218, 239,  
 244, 249, 255, 268, 298, 299, 301, 302.

### B

Bacchus 23, 98, 182, 197, 203, 204, 205,  
 208, 211, 296.  
 BASSUS LOLLIIUS 94.  
 BIANOR 101.

### C

CALLIMAQUE 101, 118, 129, 193, 230, 281,  
 305, 308, 309, 324.  
 Callisto 286-288.  
 Calypso 103-105, 107.  
 Canente 81.  
 Carmenta 72, 95, 168, 169, 171, 206, 207,  
 226-228.  
 Cérés 56, 66, 153, 154, 155, 210, 322.  
 César (Auguste) 45, 202.  
 César (Caius) 56.  
 César (Jules) 38, 39, 59, 74, 77, 81, 84, 98,  
 100, 136, 156, 159, 177, 182, 204, 216, 217,  
 225, 243, 244, 303.  
 Chypre 42, 213-222.  
 CICÉRON 16, 17, 32, 35, 36, 70-73, 78,  
 79, 82, 90, 91, 93, 98, 106, 149, 298, 299,  
 302, 304.  
 Cléopâtre 34, 38, 204, 217, 218.  
*Concordia* 20, 119, 129, 174-176.

### D

Danaïdes 39.  
 Danube 297.  
 Daphné 191, 239, 281-283.  
 Deucalion 133, 135, 273.  
 DIODORE de Sicile 32, 66.  
 DIOGÈNE LAËRTE 31.  
 DIOSCORIDE 104, 105.  
 Dryope 289, 290.

### E

EMPÉDOCLE 76, 117, 123, 127, 139, 147, 148,  
 151, 222.

<sup>1</sup> On reconnaîtra les noms d'auteurs anciens en petites majuscules, les personnifications de notions en italique. Les personnages mythologiques ou historiques, ainsi que les noms de lieux n'ont pas été distingués typographiquement.

Énée 31, 32, 38, 59, 71, 77, 78, 80, 81, 85,  
87, 94, 96, 156, 171, 174, 184, 195, 224-  
227, 234, 235, 238, 239.

ENNIUS 35, 36, 70, 128.

Éros 76, 105, 120, 215, 217.

ESCHYLE 100.

Esculape 157, 229, 233, 234, 240, 242.

Euryale 303.

Évandre 72, 168, 169, 206, 226, 227.

## F

Fabia 303.

*Fortuna* 66, 182, 185.

## H

Héliades (les) 43, 300.

Héraclès/Hercule 72, 73, 81, 87, 137,  
227, 241.

Hersilie 81.

HÉSIODE 12, 66, 112, 113, 118, 122, 149.

Hippomène 215, 285, 286.

HOMÈRE 12, 14, 41, 45, 94, 104, 220,  
221, 265.

HORACE 19, 70, 72, 87, 100, 113, 129, 165,  
203, 223, 229.

## I

Ibis 25, 113, 305-325.

Io 183, 186, 286, 288.

Ister 8, 297, 315.

## J

Janus 18, 22, 66, 87, 116, 124, 125-132, 140,  
144, 160, 170, 171, 175, 182, 199, 227, 228,  
309, 320.

Junon 39, 76-78, 176, 189, 196, 238, 275,  
287, 301.

Jupiter 19, 23, 31, 32-44, 56, 72-78, 94,  
131, 134-136, 151-157, 165, 171, 172, 182,  
183, 186, 192, 195, 198-202, 211, 216, 227,  
239, 246, 251, 286, 287, 298, 303, 310,  
313, 322.

## L

LUCAIN 97-100.

LUCIEN 34, 37, 38.

LUCRÈCE 36, 75, 113-123, 126-128, 131, 210,  
213, 215, 222, 275, 278.

Lycaon 74, 133, 135, 286, 288, 322.

## M

MACROBE 34, 123, 124, 201.

*Maiestas* 40, 42, 171-173, 176.

MANILIUS 100, 112, 252.

MARC AURÈLE 101, 102.

Mars 23, 31, 74, 80, 113, 120, 127, 130, 160,  
183-211, 217, 218, 226, 227, 240, 250.

Mausole 302.

Médée 216, 297.

Méduse 300.

Messala 124, 257-270.

Minerve 19, 23, 24, 40-42, 135, 144, 181,  
187-191, 195-197, 202, 203, 211, 222, 243-  
255.

Myrrha 214, 215, 283, 284.

## N

*Neikos*/(Haine) 114, 126, 139, 140, 148,  
151, 210.

NICANDRE 154, 155, 252.

Niobé, Niobides 29, 30, 192, 247, 248,  
253, 257-270, 300.

Nisus 303.

## O

Orange (théâtre d') 37.

Oreste 303.

## P

PAUSANIAS 94, 101, 103, 220, 232.

*Pax* 40, 66, 173-176, 297.

Pénélope 252, 303.

Phénix 74, 87.

Phidias 41.

*Philia/Philotès* (Amour) 114, 126, 139,  
140, 148.

PHILIPPE de Thessalonique 95, 98, 99.  
PHILON d'Alexandrie 101.  
Picus 96, 97, 199, 228.  
Piérides 155.  
Pirithous 303.  
PLATON 70, 71, 73, 75, 82, 112, 121, 124,  
129, 254.  
PLINE L'ANCIEN 33, 36, 37, 101, 154, 216,  
221, 252.  
Pluton 153, 155, 156.  
POLYBE 32, 90.  
PROPERCE 19, 29, 72, 87, 93, 95, 98-100,  
192, 193, 203, 204, 223, 268.  
Proserpine 23, 81, 147, 153-155, 161.  
Pygmalion 19, 42, 184, 213, 214, 222.  
PYLADE (pantomime et auteur) 34, 38.  
Pylade 303.  
PYTHAGORE 18, 22, 30, 31, 32, 70-74, 76,  
79, 82-84, 86, 92-99, 102, 103, 141-143,  
150, 155, 156, 161, 225, 273-275, 277.

Q \_\_\_\_\_  
QUINTILIEN 91, 98.

R \_\_\_\_\_  
Romulus 31, 33, 59, 71, 73, 79-81, 84, 87,  
137, 156, 162, 166, 167, 172, 195, 198, 225-  
227.

S \_\_\_\_\_  
Scipion 70, 72, 73, 78, 79, 89, 90.

SÉNÈQUE 56, 68, 70, 100-102, 113, 150, 191,  
203, 304.  
SEXTUS EMPIRICUS 98, 230.  
Sibylle 24, 32, 82, 85, 86, 156, 184, 225,  
234-241.  
Sphaïros 139, 148, 151.  
STRABON 11, 31, 41, 94, 101, 102, 216.

T \_\_\_\_\_  
Téléphe 303.  
Thésée 204, 229, 230, 232, 234, 303.  
Thisbé 253, 290.  
Tibère 20, 178, 247, 299, 301.  
TIBULLE 16, 38, 191, 192, 203, 259, 261, 270.  
TITE LIVE 72, 73, 89, 157, 189, 191, 223,  
226, 228, 232, 240-242.  
Tomes 176, 217, 296, 297, 301.  
Troie 8, 31, 89, 90, 92-107, 137, 184,  
224, 275.

V \_\_\_\_\_  
VARRON 16, 23, 30, 36, 66, 70, 73, 82, 99,  
112, 116, 130, 181, 209.  
Vénus 23, 24, 32, 33, 38, 39, 74, 77, 78,  
119, 120, 127, 128, 130, 131, 153, 155, 182,  
191, 194, 197, 206, 209, 211, 213, 215, 216-  
221, 248, 281, 285, 291.  
Virbius 24, 225, 227-230, 232-234, 240.  
VIRGILE 12-14, 16, 18, 22, 31, 32, 38, 44,  
70, 77, 81, 87, 93, 94, 96, 99, 100, 112, 113,  
115-118, 121, 128, 130, 156, 176-178, 221,  
223, 228-230, 235, 236, 238-241, 252.  
VITRUVÉ 33, 35.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune/Photo : Jean-Yves Glassey et Michel Martinez/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION : p. 231 (haut); The British Museum, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/The Trustees of the British Museum : p. 49 (haut et bas); DR : p. 55, 63, 68; LA COLLECTION/Luciano Pedicini : p. 238; Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Hervé Lewandowski : p. 48; Musée national suisse/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION : p. 231 (bas); Museo Correale di Terranova – Sorrento/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION : p. 237; The National Gallery, London, Dist. RMN-Grand Palais/National Gallery Photographic Department : p. 9; Photo : Aurelia Lupi : p. 262, 264, 266, 267, 269; Photo : Emmanuelle Rosso : p. 58; Photo : J.-L. Maby/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION : p. 65; Photo : J.-M. Degueule, Christian Thioc/Lugdunum/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION : p. 233; Photo : Sergey Sosnovskiy : p. 60; Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION : p. 242; Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Museo Nazionale Romano/avec la collaboration de l'agence LA COLLECTION : p. 51, 52, 53, 54, 57, 61.

## TABLE DES MATIÈRES

Préface. Ovide, les Scythes et Delacroix Barthélémy Jobert.....	7
--	---

Introduction Hélène Casanova-Robin & Gilles Sauron .....	15
---	----

### PREMIÈRE PARTIE

#### CONFLIT DES TEMPORALITÉS

#### AUTOUR DU PRINCE ET DE LA CITÉ

La fin de l'histoire ou une histoire sans fin : Ovide et la mystification augustéenne Gilles Sauron (Sorbonne Université).....	29
Auguste, les Saisons et les Heures. Figures du Temps chez Ovide et dans l'art augustéen Emmanuelle Rosso (Sorbonne Université).....	43
Poétique des apothéoses dans les <i>Métamorphoses</i> : un transitoire paradoxal ? Hélène Casanova-Robin (Sorbonne Université).....	69
Empires éphémères, villes disparues : fins de cités dans l'œuvre d'Ovide Jean-Christophe Jolivet (Sorbonne Université) .....	89

### DEUXIÈME PARTIE

#### ÉCRITURES DE FONDATION

Ovide et la permanence du <i>chaos</i> Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma) .....	111
Entre instabilité et continuité : la cosmogonie des <i>Métamorphoses</i> ou le laboratoire de la poétique ovidienne Marianne Moser (Sorbonne Université).....	133
Entre mythe et histoire, religion et laïcisation ? les <i>Métamorphoses</i> Anne Videau (Université Paris Nanterre) .....	147
L'instant suspendu dans les <i>Fastes</i> d'Ovide. Collision des temps et poésie de fondation Maud Pfaff-Reydelle (Université de Strasbourg).....	159

TROISIÈME PARTIE  
LE POUVOIR DIVIN :  
ENTRE INSTABILITÉ ET INSTITUTION

L'instabilité des dieux dans le livre 3 des <i>Fastes</i> Stephen J. Heyworth (Wadham College – University of Oxford) .....	181
Une déesse de l'instabilité, selon Ovide : l'Aphrodite de Chypre Valentina Torrisi (Sorbonne Université – Sapienza Università di Roma) .....	213
Ovide et les mythes romains Francesca Ghedini & Giulia Salvo (Università degli Studi di Padova) .....	223
Le châtement public d'Arachné : Ovide dans le Forum Transitoire ? Eleonora Malizia (Sorbonne Université – Sapienza Università di Roma) .....	243
Ovide et les Niobides de la villa attribuée à Valerius Messala Corvinus à Ciampino (Rome) Aurelia Lupi (Sorbonne Université – Sapienza Università di Roma) .....	257

360

QUATRIÈME PARTIE  
PENSER LE TRANSITOIRE DANS LE MONDE AUGUSTÉEN

Instabilité de l'individu, stabilité du monde : Ovide et le projet augustéen Mario Labate (Università degli Studi di Firenze) .....	273
Le transitoire et l'éphémère dans les <i>Tristes</i> et les <i>Pontiques</i> François Prost (Sorbonne Université) .....	295
L'éphémère et l'éternel dans le <i>Contre Ibis</i> , ou la dernière métamorphose d'Ovide Hélène Vial (Université Clermont Auvergne) .....	305
Bibliographie générale .....	327
Index nominum .....	355
Crédits photographiques .....	358
Table des matières .....	359