

Université Jean Moulin Lyon 3

Ecole doctorale : 3LA

**Pensée du recueil et pensée du poème
chez les poètes néotériques et élégiaques
latins**

*Questions de structure, d'arrangement et de composition
externe et interne chez Catulle, Tibulle et les auteurs du
Corpus Tibullianum, et Propertius*

par Johanne LÉVY

Thèse de doctorat de littératures et civilisations antiques

sous la direction de Bruno BUREAU

soutenue le 22 novembre 2008

Composition du jury :

Bruno BUREAU, université Jean Moulin Lyon 3

Hélène CASANOVA-ROBIN, université Paris IV-Sorbonne

Jacqueline DANGEL, université Paris IV-Sorbonne

Anne VIDEAU-DELIBES, université Paris X Nanterre

Benjamin ACOSTA-HUGHES, University of Michigan

Remerciements

Notre première série de remerciements est pour les membres de notre jury de thèse, qui ont accepté avec bienveillance de lire et de juger un travail que nous savons fort long et de nous faire part en soutenance de leurs remarques, critiques et suggestions ; pour leur érudition, leur attention, le temps consacré et leur fructueuse participation à l'ultime étape de cette longue épreuve, nous exprimons donc toute notre gratitude à Mesdames Hélène Casanova-Robin, Jacqueline Dangel et Anne Videau-Delibes. Notre reconnaissance va également à Monsieur Benjamin Acosta-Hughes, qui n'a pas hésité à programmer un long voyage dans un emploi du temps déjà fort chargé pour faire partie de notre jury et nous a aidée et soutenue depuis le mois de juin 2008 en acceptant de nous rencontrer, de nous faire profiter de son savoir et de nous transmettre des textes et références bibliographiques fort utiles, entre autres, à la construction de notre introduction générale.

Nous souhaiterions exprimer une gratitude toute particulière à notre directeur de thèse, Monsieur Bruno Bureau, pour sa lecture érudite, attentive et critique de notre travail tout au long de son élaboration, pour ses suggestions scientifiques, ses précieux conseils et son aide constante. Nous le remercions également plus qu'on ne saurait dire pour sa disponibilité, sa compréhension, son humanité et son soutien moral dans les moments les plus délicats de ce long parcours, qui n'aurait pu trouver son achèvement sans sa présence et la confiance dont il nous a honorée dès le début.

Une autre série de remerciements va à nos amies et camarades doctorantes de l'Université Jean Moulin Lyon 3, Flore Kimmel, Emmanuelle Raymond et Marie Formarier, dont la présence studieuse au cours de longues heures de travail, l'aide et l'accompagnement moral indéfectible nous ont permis à maintes reprises d'embrasser notre tâche avec plus de courage et d'enthousiasme que nous n'aurions su le faire seule.

Enfin, nos remerciements les derniers, mais non les moindres, vont à nos proches, compagnon, parents et famille, qui ont su eux aussi nous soutenir avec confiance et énergie et ont tout mis en œuvre pour nous venir en aide quand le besoin s'en faisait sentir, y compris pour certains en relisant à leur tour des passages de notre travail. C'est donc avec la reconnaissance et l'affection les plus profondes que nous voudrions nommer ici Benoit Aubry, Jocelyne et Jean-Jacques Lévy, Jérémie Lévy, Henri Lévy, Josette et Antoine Kita.

Introduction générale

La notion de recueil poétique pose rarement problème aux lecteurs occidentaux modernes, qui la définissent spontanément comme collection de poèmes d'un même auteur arrangés selon des critères qui prouvent que leur réunion n'est pas le fruit du hasard, mais bien celui de la volonté délibérée du poète. Nous sommes influencés en cela par des siècles de pratique du recueil, et même de pratique de la poésie en vue de la publication en recueil ; l'unité d'une collection de poèmes autour de principes métriques, thématiques ou stylistiques nous paraît donc évidente et nous ne doutons pas que le plan de l'ouvrage, ou au moins les grandes lignes de son arrangement interne, aient été conçus par l'auteur au moment de composer ses pièces, comme on imagine un romancier ou un dramaturge préparant le déroulement, le découpage et la structure de son récit avant de se lancer dans sa rédaction, ou encore un scénariste de cinéma préparant un synopsis et le détaillant peu à peu par séquences avant de le juger prêt à être réalisé. L'idée de mêler les mètres et/ou genres poétiques au sein d'un même volume est d'ailleurs tout aussi facilement concevable : l'existence même du recueil semble prouver à nos yeux qu'une raison profonde justifie le rapprochement de poèmes *a priori* dissemblables, et nous considérons le volume ainsi établi comme une unité éditoriale intouchable dont le lecteur a la charge, si l'auteur n'a pas pris la peine d'être bien explicite à ce sujet, de détecter les principes intellectuels, artistiques et esthétiques qui ont présidé à son élaboration. Il n'est pas jusqu'à la réunion d'œuvres de poètes divers qui ne nous soit familière, grâce à la pratique éditoriale des anthologies, classées en général à la fois par date et par genre et qui peuvent couvrir des siècles entiers de production poétique, prouvant ainsi que nous ne répugnons pas à étendre autant que possible les limites du recueil pourvu que l'on justifie par un point commun central – par exemple : leur nationalité – la réunion d'auteurs très différents dans un seul et même volume.

Cette pensée presque naturelle du recueil ne vient certes pas de nulle part, mais elle n'en vient pas nécessairement aisément pour autant. Les poètes grecs et romains antiques composaient des recueils de poèmes brefs, les publiaient, les faisaient circuler et lisaient ceux de leurs prédécesseurs, mais ils n'ont pas laissé de textes théoriques précis qui puissent nous indiquer quelle était exactement leur conception du recueil poétique ni si elle préfigurait directement la nôtre, comment ils procédaient à son élaboration ni, *a fortiori*, quand et dans

quelles circonstances cette pratique de la collection de poèmes était née. Pour répondre à ces questions, nous n'avons donc plus que les recueils eux-mêmes, et encore sont-ils en très petit nombre puisque beaucoup d'entre eux sont perdus, entièrement – comme ceux de l'élégiaque latin Gallus – ou partiellement – comme ceux du poète alexandrin Callimaque dont il ne nous reste que quelques pièces généralement fragmentaires. Le problème de la transmission des textes concerne également ceux que nous pensons posséder en entier : certains recueils ne portent pas explicitement la marque de l'acte poétique de leur auteur mais semblent avoir été élaborés après sa mort, parfois même bien après selon certains, dans un souci de conservation des œuvres qui n'a rien de commun avec la réflexion de l'artiste au moment d'arranger son ouvrage pour le livrer au public dans l'ordre le plus significatif à ses yeux, si bien que l'on est parfois fondé à douter de cet ordre même et à se demander s'il n'est pas le résultat d'une intervention éditoriale étrangère plutôt que la preuve de l'élaboration du volume par le poète.

Cela ne fait pas si longtemps que les philologues et critiques s'intéressent à la lecture du recueil antique comme réunion de pièces répondant peut-être à d'autres critères d'assemblage que ceux du recueil moderne et contemporain. Pour tâcher d'apprécier l'existence d'une véritable pensée du recueil chez quelques auteurs antiques, d'en déterminer les applications concrètes et de nous interroger sur ce que leur conception de la collection de poèmes dit de leur conception du rôle du poète dans le monde et de sa poésie dans l'histoire littéraire dans laquelle il s'inscrit, nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement, dans cette étude, à trois ouvrages aujourd'hui édités, lus et étudiés sous forme de recueils et pour lesquels l'application de ce terme général n'est pourtant pas toujours évidente : il s'agit des *Carmina* de Catulle, de l'ensemble du *Corpus Tibullianum* composé de deux livres d'élégies de Tibulle et d'un ou deux livres, selon les éditeurs, d'auteurs divers qui sont Lygdamus, l'auteur du *Panegyrique de Messalla* et Sulpicia, et enfin des *Elégies* de Propertius elles-mêmes divisées en quatre livres. Cette introduction générale à notre travail va nous donner l'occasion de définir avec précision les limites de notre sujet et de notre recherche, de présenter plus en détail ce corpus et d'en justifier le choix, de proposer un bilan critique de la question du recueil et notamment du recueil élégiaque, et enfin d'exposer notre approche personnelle en posant quelques fondements théoriques et méthodologiques dont on retrouvera les applications tout au long des quatre chapitres qui composent le présent travail.

I. Présentation et définition du sujet

Au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, à Rome, plusieurs générations successives de poètes nourris de littérature grecque archaïque et hellénistique et de la lecture de leurs prédécesseurs italiens composèrent des recueils de poèmes aux mètres et genres variés et bâtirent ainsi peu à peu un corpus proprement latin qui reprenait quelques-uns des grands genres poétiques grecs tout en élaborant ses propres caractéristiques, convaincus qu'ils étaient de la nécessité de forger une littérature latine qui pût s'affranchir progressivement de ses antécédents grecs sans pour autant rompre totalement le lien qui l'y unissait. Le soin apporté à la composition de chaque poème, dont le thème, le style et la structure se rejoignent pour former une œuvre unique au signifiant et au signifié également travaillés, s'inscrit donc dans une entreprise plus vaste de réunion des pièces en des collections à l'unité plus ou moins évidente et dont les philologues cherchent à déterminer si leur arrangement est de la main de leur auteur ou non, s'il relève du hasard, de l'ordre chronologique de la composition des pièces ou bien, au contraire, d'un principe structurant précis et, le cas échéant, quelle signification profonde on peut associer aux choix esthétiques et structurels effectués par le poète.

A. « *Recueil* » et « *poème* », *pensée poétique et réalisation concrète*

Pour entamer cette présentation des termes et limites de notre sujet, revenons d'abord sur le double programme de son énoncé, « pensée du recueil » et « pensée du poème », et sur les relations entre ces deux dimensions de l'analyse structurale dont le paragraphe d'introduction à ce premier temps a déjà permis de dire quelques mots.

Nous avons d'abord envisagé une perspective d'étude exclusivement consacrée au premier terme de ce programme, à la pensée du recueil des quelques poètes latins dont le choix sera justifié plus bas. L'expression même de « pensée du recueil » nous avait été inspirée par un auteur absent de notre corpus actuel, Ovide, dont nous avons, après beaucoup d'autres, constaté que la principale originalité au sein du courant élégiaque latin consiste en une attribution claire de thématiques différentes à des recueils différents, de sorte que l'on trouve chez lui des collections d'élégies amoureuses, une autre d'élégies

étiologiques, deux autres, enfin, d'élégies de l'exil qui sont une particularité ovidienne commandée par les vicissitudes de la biographie du poète. Nous en avons déduit qu'Ovide devait, plus que tout autre, détenir une « pensée du recueil » définie comme capacité à concevoir et à réaliser sa pratique du poème individuel dans le but d'une réunion en recueil, et à concevoir et réaliser sa pratique du recueil comme dimension à part entière de son travail poétique, susceptible de lui fournir les principes stylistiques et thématiques mêmes de la composition de poèmes individuels. Dans cette perspective, l'apport ovidien à notre réflexion préalable consistait donc en une définition primitive, encore très générale et probablement trop grossière, de la pensée antique, et notamment élégiaque, du recueil.

Nous ne doutions pas pour autant que les prédécesseurs du poète exilé eussent eu, eux aussi, une conception du recueil, ne serait-ce qu'en tant que commodité éditoriale permettant la circulation de poèmes réunis et publiés en un même mouvement et sans doute, bien plus encore, en tant qu'unité artistique considérée au moins comme représentative des caractéristiques de la production d'un poète donné, à un moment donné de son existence littéraire, dans des circonstances d'inspiration données. La différence majeure entre les recueils d'Ovide et ceux de ses prédécesseurs directs réside toutefois dans cette sorte d'évidence ovidienne de l'existence de raisons poétiques fondamentales justifiant la réunion d'une collection de poèmes autour d'un art poétique thématique précis, évidence *a priori* non partagée par tous les recueils de poèmes latins du I^{er} siècle et dont on est dès lors en droit de se demander si elle est née avec Ovide, ou si elle a des antécédents latins et peut-être même grecs. La question qui doit être posée aux poètes romains des générations précédentes est donc la suivante : leur pratique du recueil est-elle de l'ordre du naturel, du spontané et du non réfléchi, ou bien, à la manière ovidienne déjà, de l'ordre du concerté, du planifié et du conceptuel ? En d'autres termes, les poètes latins qui composèrent avant Ovide publiaient-ils leurs œuvres en recueil simplement parce que cela se faisait ainsi et que le rassemblement de pièces individuelles préexistantes ou rédigées pour l'occasion était une pratique éditoriale habituelle, ou bien accordaient-ils à cette démarche une signification supplémentaire, de l'ordre de la réflexion de l'auteur sur sa propre poésie, son arrangement et sa transmission ? Ou encore, le fait que des recueils latins existent prouve-t-il pour autant qu'il existe aussi, systématiquement, une pensée latine du recueil qui en fournisse les clés de lecture et les frappe du sceau de la réflexion métapoétique ?

On voit que la définition du premier pan de notre sujet permet déjà d'annoncer un examen à deux niveaux : d'abord, l'évaluation de l'existence même de la pensée du recueil chez nos poètes, ensuite l'accès, autant que faire se peut, à la compréhension profonde de

cette pensée en tâchant de reconnaître ses fondements théoriques et artistiques et d'apprécier son caractère évolutif en mettant en évidence ses variations de conception et d'application d'un auteur à l'autre, puisque rien n'indique évidemment que la pensée du recueil, si pensée du recueil il y a en effet, reste inchangée à Rome tout au long du I^{er} siècle avant Jésus-Christ.

Or, on ne peut envisager cette première dimension d'étude, que nous pourrions qualifier de globale, sans l'accompagner par une dimension plus réduite et plus ponctuelle : celle de la quête d'une « pensée du poème », corollaire de la pensée du recueil dont elle constitue une division indispensable puisque, si l'on peut envisager qu'il existe des poèmes sans recueil, on ne peut inversement concevoir de recueil sans poèmes. Le lien entre les deux termes de notre sujet est donc clair, en tout cas en lecture littérale : s'il s'avère que les poètes latins du I^{er} siècle ont effectivement une pensée du recueil dont on puisse retrouver des traces par le simple examen des textes et de leur arrangement, elle s'appuie nécessairement sur une conception du poème comme unité de base susceptible d'entrer dans la formation d'une unité plus grande qu'elle contribue précisément à définir puisque les caractéristiques finales de la grande unité, le recueil, dépendent avant tout de celles des unités de base, les poèmes, et des modalités concrètes de leur réunion. Il existe donc une relation indissociable entre le style et l'intention littéraire du poème et ceux du recueil dans lequel il a été composé pour figurer, ou au moins du recueil dont la création a suivi sa propre composition même si la première n'a pas forcément dicté les conditions de la seconde.

L'examen d'une pensée du poème comme préparation et complément nécessaire à une pensée du recueil doit donc conduire à deux séries de réflexions, dont le détail de l'analyse nous permettra de montrer qu'elles sont généralement liées entre elles et livrées en un même mouvement par la lecture raisonnée des textes. La première voie ouverte par le second terme de notre sujet est celle d'une étude structurelle des poèmes eux-mêmes, non pas nécessairement systématique ni exhaustive – surtout dans les cas où ils sont très nombreux – mais suffisamment ciblée pour donner au lecteur une idée aussi précise que possible de la conception du poème propre à chacun de nos auteurs, du ou des type(s) de structure interne¹ qu'il affectionne particulièrement et des moyens mis en œuvre pour relayer à chaque point de son recueil la matérialisation de sa pensée poétique, selon des modalités que notre présentation méthodologique nous permettra de préciser *infra*.

¹ A propos des termes « structure interne », pour désigner la structure à l'échelle du poème, et « structure externe » pour désigner l'arrangement global d'un groupe de poèmes, d'un livre ou d'un recueil entier, voir notamment notre introduction au chapitre 2, « La pensée poétique de Tibulle ».

La seconde voie est celle de la question annexe, déjà effleurée plus haut, de la relation génétique entre la composition du recueil et celle du poème lui-même. Deux cas de figure sont ici envisageables. Si la pensée du recueil précède chez le poète la pensée du poème dans l'ordre chronologique de la genèse de l'œuvre, cela signifie qu'il conçoit d'abord un projet de recueil, peut-être même un plan de recueil, et rédige ensuite les pièces qui le rempliront dans la stricte perspective d'une union harmonieuse autour d'un art poétique cohérent. Si au contraire c'est la pensée du poème qui est première, l'auteur peut composer des poèmes isolés, voire les faire d'abord circuler individuellement dans les milieux culturels dans lesquels il évolue, et envisager ensuite seulement de les réunir en un recueil pour les besoins duquel de nouvelles pièces peuvent être rédigées de manière à le compléter ; les poèmes préexistants peuvent même être en partie réécrits si le poète le juge nécessaire pour mieux les ajuster au projet qui se dessine alors.

Dans le premier cas de figure, on peut assurément parler d'une pensée concertée du recueil, qui n'est ni le fruit du hasard ni une simple soumission à une pratique éditoriale courante ; en effet, si le projet d'ensemble précède la rédaction effective, la conception du premier informe nécessairement la seconde et, inversement, la seconde peut infléchir et nuancer peut-être la conception préalable du premier au cours de sa réalisation. Dans le second cas de figure, l'existence d'une pensée concertée du recueil est moins évidente : s'il s'avère que certains textes ont été réécrits ou spécialement écrits pour la réunion en livre et que la disposition d'ensemble des poèmes fait sens et traduit une réflexion d'ensemble sur le recueil, on peut en déduire que cette pensée s'est en effet imposée à l'auteur à un moment donné de la genèse de l'œuvre, mais si l'on conclut après examen du texte à un arrangement fortuit, simplement chronologique ou encore étranger au poète – par exemple posthume –, rien n'atteste dès lors qu'une autre pensée ait présidé à l'assemblage de poèmes que la simple volonté de publier un échantillon de la production de leur auteur.

Pour résumer, les deux termes d'un sujet d'étude tel que « pensée du recueil et pensée du poème » nous invitent à une réflexion à multiples dimensions, qu'il nous faudra traiter avec une égale considération pour leur importance respective et pour les points de jonction qui existent entre elles. Derrière la formule « pensée du poème » se cache une quête de sens à petite échelle, limitée aux bornes d'un texte unique et censée révéler l'art poétique et l'intention littéraire dont il constitue un échantillon représentatif. Par « pensée du recueil », nous entendons une recherche plus vaste, plus globale mais aussi plus délicate puisqu'il n'est pas toujours prouvé à l'avance qu'elle fournira des résultats convaincants ; il s'agit non seulement de déterminer les caractéristiques stylistiques, structurelles et métapoétiques

générales d'un recueil, mais aussi d'apprécier si la réunion de ces caractéristiques plaide en faveur d'un arrangement par la main de l'auteur, et, le cas échéant, en faveur d'un arrangement révélateur. Le lien entre ces deux dimensions est à double sens : l'étude d'une pensée du poème trouve toujours à s'enrichir de considérations plus vastes sur l'ensemble significatif dans lequel les textes sont individuellement inclus, ou, au contraire, de la constatation de leur isolement et de leur juxtaposition fortuite s'il s'avère que tels sont en fait les seuls principes qui ont présidé à leur réunion ; inversement, l'étude d'une pensée du recueil ne peut fondamentalement être élaborée sans un regard complémentaire sur l'unité de base, pour reprendre une formule déjà employée plus haut, qu'est le poème, sans l'examen de ses caractéristiques propres et de ce qu'il révèle, en tant que réalisation à petite échelle, du programme qui a guidé l'élaboration de la collection tout entière.

B. Premières questions soulevées par le sujet

Ce projet de recherche n'est pas sans soulever de nombreuses difficultés, rencontrées avant nous par les philologues et critiques qui se sont consacrés à de semblables études et pas toujours résolues pour autant. Est-il seulement possible de détecter dans un ensemble de textes, en l'absence d'indices matériels concordants issus par exemple de ce que nous savons de la date de publication et de la tradition manuscrite de chaque recueil, la preuve formelle que son auteur l'a arrangé tel que nous le lisons ? Même si l'on y reconnaît des principes d'arrangement général, d'où peut naître la certitude qu'ils sont le fait de la main du poète et non d'un éditeur savant doté de convictions esthétiques personnelles et bien décidé à les appliquer à la collection désordonnée qu'il s'est chargé de publier ? Quant à la question de la genèse de l'ouvrage, que nous avons évoquée plus haut en présentant notre définition de la « pensée du poème », est-il réellement possible d'y répondre par le seul examen du texte ou devons-nous au contraire nous résoudre à la laisser en suspens ? C'est que, dans un recueil fini que nous sommes habitués à considérer comme tel sans interroger les conditions de sa conception et de son élaboration, et même si ce dernier est le résultat du rassemblement de compositions isolées préexistantes, tout porte à croire que le travail de l'auteur, si c'est bien de lui qu'il s'agit, a précisément consisté à lisser les points de suture entre collections de poèmes de dates ou d'inspirations différentes, à dissimuler les cicatrices initiales laissées par la suppression ou le déplacement de tel ou tel poème jugé inadéquat, à combler les vides poétiques pour que l'ensemble respecte un plan équilibré, à harmoniser le contenu même des

pièces, si besoin est, pour éviter qu'elles ne semblent trop disparates, si bien que les traces de la genèse du recueil seraient finalement rendues délibérément invisibles et impossibles à reconstituer par un lecteur extérieur.

Il semble donc que l'étude structurelle du recueil antique de poèmes menée dans une perspective de quête d'auctorialité soit condamnée à une impasse : si ce dernier ne porte pas de signe apparent d'arrangement délibéré mais se présente simplement comme une collection conjoncturelle, cela peut signifier qu'il a été élaboré par un éditeur peu soucieux de l'ordre des poèmes, mais aussi que son auteur s'est simplement soumis à l'habitude éditoriale sans se livrer à une réflexion globale sur la présentation de sa pratique poétique ; si au contraire il suit un plan manifestement concerté et significatif, cela peut certes être le signe d'une pensée auctoriale du recueil, mais aussi la trace d'une main extérieure imposant son ordre propre à la production d'un autre et la pliant ainsi à ses propres convictions ; si l'on parvient à acquérir la certitude que c'est bien la volonté du poète lui-même qui s'exprime dans l'arrangement de la collection, on peine toutefois à établir qui, de la réalisation de la pensée du recueil ou de celle de la pensée du poème, a précédé et informé l'autre, ou si elles ont jailli ensemble, spontanément, de l'esprit inspiré d'un auteur qui aurait, comme en rêve, vu à la fois l'architecture de la grande œuvre qu'il attendait et le détail de sa construction pas à pas.

Notre intention en cette étude n'est certes pas de proposer une histoire individuelle de la genèse de la rédaction des recueils. Nous ne chercherons pas à rétablir la date de composition de chacun des poèmes concernés, ni à retracer l'ordre exact des opérations qui ont mené de la première mouture du premier vers d'un jeune auteur provincial, tout juste arrivé à Rome, grisé par le monde de poètes et d'érudits dans lequel il évolue et pressé d'y faire ses armes et ses preuves, à la publication très attendue du recueil d'un poète désormais confirmé et connu dans les cercles littéraires pour les poèmes qu'il y fait lire et circuler depuis des années ou pour le grand projet poétique qu'il médite et dont il a déjà informé ses amis. Notre perspective d'étude prend appui sur le résultat de ce processus, et sur son résultat seulement ; nous devons garder à l'esprit que c'est bien le recueil fini, revu de multiples fois et de multiples fois corrigé, que le poète qui l'a publié de son vivant nous donne à lire et à conserver en mémoire, parce que c'est à lui qu'il a confié le soin de le rappeler à la postérité et de livrer à chaque génération de lecteurs son discours personnel sur l'amour, Rome, le prince et les puissants, les mythes, les poètes et la poésie. Dans les cas où il a manifestement fait l'objet d'une publication posthume, il nous revient, en l'absence de toute autre trace auctoriale que le recueil lui-même, de le considérer dans son entier et pour

ce qu'il est et de nous appuyer prioritairement sur lui pour tâcher de mesurer le taux exact d'intervention de l'auteur dans son élaboration, en nous fiant avant tout à ce que le volume en l'état nous dit des conceptions artistiques probables du poète qui a en rédigé les pièces individuelles.

Pour nous, le recueil et le poème devront donc toujours être premiers, et les grilles de lecture et d'analyse que nous en proposerons, selon des modalités que l'étape méthodologique de cette introduction nous permettra de présenter, devront toujours être dictées par leur lecture même et respecter leurs caractéristiques et leur nature profonde. L'un des écueils majeurs de l'analyse des textes antiques, et plus encore, si c'est possible, de l'étude de leur réunion en recueil, est en effet de plaquer à toute force des lectures modernes et/ou inadaptées sur des corpus d'un autre âge, certes, mais néanmoins dotés de qualités propres auxquelles les concepts que nous élaborons en toute bonne foi ne rendent pas toujours justice. Notre approche des recueils sélectionnés dans notre corpus d'étude et la double quête de sens à laquelle elle donnera lieu, à l'échelle du poème comme unité de base et rouage indispensable de la machine poétique et à l'échelle du recueil comme collection finale reposant parfois sur des principes d'organisation pour le moins obscurs, sera donc constamment fondée sur une lecture inlassable du texte et sur une interrogation toujours renouvelée sur ce que nous entendons vraiment, grâce à lui, de la voix du poète lui-même.

Avant de clore ce premier temps d'introduction et de proposer une présentation détaillée de notre corpus d'étude, il nous faut encore faire quelques remarques strictement lexicales sur les termes que nous emploierons tout au long de ce travail pour désigner les objets précis de notre analyse. Nous tendons à utiliser indifféremment, pour un poème, les termes « poème », « texte » ou « pièce », qui insistent tous sur le caractère unique et entier de l'objet ainsi considéré, indépendamment de sa longueur, de sa métrique, du genre précis auquel il appartient ou encore de sa place dans le recueil. Les caractéristiques propres à ce poème, et notamment sa définition générique exacte – élégie ou épigramme par exemple –, sont précisées en temps voulu et divers hyponymes peuvent ainsi être employés pour renvoyer à des poèmes donnés au fil des chapitres.

Pour désigner un ensemble de poèmes, le terme « recueil » est en effet le plus adéquat dans la mesure où, d'une part, il ne préjuge pas de l'aspect concret du recueil en question selon que l'on est à l'époque du rouleau ou à celle du *codex* et conserve donc de ce point de vue une neutralité pratique, et où, d'autre part, il peut s'appliquer indifféremment à un recueil tel que nous le lisons aujourd'hui en un seul volume, ou à une fraction de recueil dont on sait qu'elle a d'abord été publiée indépendamment et présentée comme

autosuffisante avant d'être complétée par des publications extérieures, comme c'est notamment le cas pour les premiers livres d'éloges de Tibulle et de Propertius. Cette nuance pourra elle aussi être précisée le cas échéant dans les chapitres concernés. En ce qui concerne le terme « volume », bien qu'il tienne son étymologie du *uolumen* ou rouleau de papyrus qui constituait manifestement à l'époque de nos poètes le support traditionnel du recueil poétique, nous l'appliquerons également à des livres de présentation moderne, reliés et paginés, sous l'acception qui est la sienne aujourd'hui d'unité de publication susceptible d'être multipliée selon les besoins dans le cas d'œuvre très *volumineuses*, précisément. Les manuscrits et les poèmes eux-mêmes attestent également de l'utilisation courante des termes *liber*, « livre », et *libellus*, « petit livre », pour un recueil qui tient sur un seul rouleau² et peut donc soit constituer un *monobiblos*, « livre unique », soit l'un des livres d'un recueil nécessitant par sa longueur d'être présenté en plusieurs parties. Enfin, nous aurons aussi fréquemment recours au terme délibérément vague de « collection », qui désigne simplement un ensemble de poèmes éventuellement structuré sans préjuger de la dimension exacte qu'il pouvait atteindre au moment de sa publication et permet donc de renvoyer à toute suite cohérente à nos yeux, y compris lorsque la question de sa réunion à d'autres pour former un recueil fait débat.

II. Présentation du corpus

A. Le développement de l'élogie latine et le choix de nos poètes

Le choix de notre corpus a été déterminé par la préoccupation majeure qui fut la nôtre dès avant le début de la préparation de ce travail : l'étude du genre élogiaque latin et notamment des conditions de sa naissance et de son développement, ou encore, pour le formuler autrement, l'étude de son histoire littéraire propre. La question du genre poétique en littérature antique nous semble en effet fondamentale en ce qu'elle livre probablement des clés essentielles de compréhension du travail des poètes, qui étaient conscients des frontières et des points de rencontre entre genres, lisaient dans cette perspective les ouvrages de leurs

² Le fait qu'un *libellus* puisse éventuellement être constitué de plusieurs rouleaux sera envisagé dans le cas de Catulle, ainsi que notre état général de la question nous permettra de commencer à le dire. Nous n'entrerons pas pour l'instant dans cette nuance lexicale et réserverons son examen aux questions portant sur le recueil des *Carmina*.

prédécesseurs pour y trouver les fondements et points de départ de leur propre réflexion et définissaient leur pratique à la fois par rapport à celle des poètes dans la lignée desquels ils s'inscrivaient et en opposition à celle des représentants d'autres genres. Or, s'il existait bel et bien une élégie grecque dont notre état général de la question nous permettra de dire quelques mots et dont les représentants les plus fameux ont pour nom Mimnerme, Philéas, Callimaque ou encore Posidippe, sa transposition en littérature romaine et le développement particulier qu'elle subit une fois récupérée et retravaillée par les auteurs de langue latine ne sont pas sans poser de multiples questions qui constituent en quelque sorte la toile de fond sur laquelle se dessineront les mouvements particuliers de notre étude de la pensée du recueil et de la pensée du poème chez quelques poètes du I^{er} siècle avant Jésus-Christ.

Seront ainsi évoquées de manière plus ou moins directe la question de l'influence possible ou probable de certains recueils grecs - et notamment hellénistiques - sur nos auteurs, mais aussi celle de la construction progressive d'un genre aux caractéristiques parfois malaisées à formuler clairement et dont la plus évidente est d'ordre formel, puisque l'élégie se définit avant tout par l'usage de la combinaison de vers à laquelle elle a donné son nom, le distique élégiaque que les auteurs latins eux-mêmes, suivant en cela les Grecs, appelaient *elegi*, « vers élégiaques ³ ». Primitivement destinée à être chantée avec accompagnement musical dans le cadre du banquet, née de l'épigramme, poésie très brève censée d'abord être inscrite sur un support épigraphique tel qu'une stèle tombale ou un socle de statue, l'élégie entretient des liens constants avec cette poésie originelle et s'enrichit en même temps d'influences diverses issues de poésies connexes ou plus éloignées, telles que la lyrique ou l'épopée auxquelles elle peut à l'occasion emprunter des thèmes, des motifs et même un style qu'elle s'approprie et retravaille toujours pour mieux le modeler selon ses propres contraintes formelles et thématiques. C'est qu'à part l'usage du distique, nous verrons qu'il existe peu de critères *a priori* décisifs dans l'identification du genre élégiaque ; doté de quelques sujets privilégiés majoritairement hérités de ses origines et de la tradition épigrammatique - nous songeons notamment ici aux thèmes érotiques et funèbres -, il fait preuve, dès l'époque hellénistique et jusqu'à la période républicaine et augustéenne qui nous intéresse plus particulièrement, d'une grande souplesse thématique lui permettant d'aborder un éventail de motifs variés parmi lesquels chaque poète a quelques préférences plus marquées dont son ou ses recueils se font les témoins : si la poésie amoureuse y tient une place essentielle, on y trouve également des pans religieux, panégyriques, nationaux,

³ En témoigne notamment, parmi les poètes de notre corpus, cette petite formule de Tibulle : *nec prosunt elegi*, « et les vers élégiaques ne me sont plus utiles » (II, 4, v. 13).

mythologiques ou encore étiologiques qui attestent de la capacité fondamentale du genre à renouveler constamment son fonds thématique et, le cas échéant, à y adapter sa propre forme et son propre langage. Or, nombre de ces thèmes peuvent également être traités par d'autres genres poétiques brefs dont la question est dès lors de savoir ce qui les distingue le plus pertinemment de l'élégie et quels rapports ils entretiennent avec elle. De ce point de vue, disons une fois de plus que les interactions entre élégie et épigramme, par exemple, sont nombreuses : ces deux genres partagent un même mètre et plusieurs thèmes semblables et, si l'on a généralement tendance à considérer que l'élégie est plus longue que l'épigramme, nous aurons l'occasion de voir que ce repère distinctif n'est pas toujours convaincant et qu'il est des cas où il ne suffit pas à trancher sur l'identification générique de tel ou tel poème.

Le choix du genre élégiaque latin et des problèmes particuliers qu'il pose comme centre de gravité de notre réflexion sur la pensée du recueil et la pensée du poème à Rome au I^{er} siècle avant Jésus-Christ implique d'emblée certains choix de corpus évidents. Parmi ce que nous avons conservé de la littérature latine de cette époque, trois poètes s'imposent dès l'Antiquité⁴ comme auteurs de recueils élégiaques lus et reconnus comme tels : Tibulle, Propertius et Ovide. Deux auteurs de poésie brève sont par la même occasion exclus de notre champ d'étude puisqu'ils n'en composèrent pas : il s'agit d'Horace et de Virgile, dont pour l'un les *Odes*, les *Epodes* et les *Satires* et pour le second les *Bucoliques* et les *Géorgiques* pourraient assurément faire eux aussi l'objet d'une réflexion sur la pensée du recueil qui a présidé à leur composition et à leur arrangement global, mais ne correspondent pas à l'angle d'étude précis qui est le nôtre autour de l'histoire de l'élégie latine. Cela ne nous empêchera cependant pas, si besoin est, de faire ponctuellement référence à ces recueils à titre strictement comparatif quand nous y trouverons des parallèles ou des différences éclairants avec nos propres poètes.

Toutefois, les trois élégiaques cités plus haut ne sont pas à proprement parler les créateurs de l'élégie latine dans la mesure où ce n'est pas à eux que l'on doit d'avoir, les premiers, transposé en latin ce genre qui avait trouvé son épanouissement sous la main de précurseurs grecs. Ce travail est dû à une génération antérieure de poètes, les *poetae novi* ou *neoteri*, qui revendiquaient délibérément leurs influences grecques et notamment

⁴ En témoigne notamment Quintilien qui les intègre après Gallus dans sa célèbre liste des quatre élégiaques latins classiques, *Institution Oratoire*, X, 1, 93 : *elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ouidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus*, « pour l'élégie aussi nous le disputons aux Grecs ; il me semble que l'auteur élégiaque au style le plus soigné et délicat est Tibulle. D'aucuns préfèrent Propertius. Ovide a un style plus léger que le leur, et Gallus est plus rude ».

hellénistiques et se considéraient comme investis d'une mission de transmission entre la tradition alexandrine de leurs maîtres hellénophones et la littérature latine alors en construction à laquelle, en ce qui concerne la poésie brève, ils apportèrent une pierre décisive. Un seul recueil de poésie néotérique nous est parvenu, celui de Catulle, même si l'on connaît également le nom de quelques-uns de ses comparses dont on ne peut plus mesurer exactement l'étendue de l'œuvre. Si une pensée du recueil existe effectivement dès la génération des *neoteroi* et si les traces d'une réflexion sur l'arrangement des poèmes et la pratique poétique que cela implique peuvent éclairer le lecteur sur les premiers exemples d'éloges latines conservées et la conception qu'en avait leur propre auteur par rapport notamment à d'autres genres brefs, c'est donc bien chez Catulle que l'on trouvera les renseignements les plus précieux à ce sujet, et c'est pourquoi nous l'incluons dans notre corpus d'étude. Enfin, un représentant majeur de la génération intermédiaire entre les *neoteroi* et les élégiaques augustéens, le seul peut-être, à en croire les dires de certains et notamment de Propertius lui-même, qui ait eu une telle importance dans le prolongement des travaux des premiers au bénéfice des seconds, est hélas définitivement perdu pour nous : il s'agit de Gallus, probablement victime à la fin de sa vie d'une *damnatio memoriae* qui expliquerait que l'on n'ait pour ainsi dire rien conservé de ses recueils élégiaques et qu'il nous manque ainsi une étape décisive dans la connaissance de la construction de ce genre en littérature latine⁵.

Dans la mesure où notre sujet ne prend sens que face à une réunion effective en recueil de pièces à peu près cohérentes, nous ne pouvons pour notre étude tenir compte qu'en creux de l'absence de Gallus, en gardant à l'esprit que la conservation de son œuvre aurait probablement largement éclairé et peut-être même modifié notre conception de l'évolution du genre élégiaque à Rome et de la pensée particulière du recueil qui en est le corollaire. De la même manière, nous excluons délibérément de notre corpus quelques autres exemples de vers élégiaques latins du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, en l'occurrence ceux que l'on trouve, parmi d'autres pièces, dans l'*Appendix Vergiliana*, réunion probablement tardive de poèmes d'auteurs divers à l'attribution problématique, ainsi nommée parce qu'on a longtemps estimé qu'il devait s'agir essentiellement d'œuvres de jeunesse de Virgile. En tout état de cause, l'*Appendix* ne constitue pas à proprement parler un recueil à part entière, dans lequel une pensée auctoriale unique de l'ordre, de l'arrangement et de la composition serait susceptible de se dessiner et donc de nous intéresser. Par éliminations progressives, notre

⁵ A propos des *neoteroi*, de Gallus et, d'une manière générale, de la naissance et construction de la poésie néotérique et élégiaque latine, voir également *infra*, « II. Etat général de la question ».

corpus se trouve donc réduit à Catulle, qui n'est certes pas un poète élégiaque mais bien le premier exemple conservé d'un recueil dans lequel apparaissent des pièces à caractère élégiaque, Tibulle et le *Corpus Tibullianum*, qui n'est pas sans poser lui aussi quelques problèmes d'attribution et de constitution sur lesquels nous aurons à revenir longuement, Propertius et Ovide.

De cette série de poètes néotériques et élégiaques d'époques républicaine et augustéenne, nous avons finalement exclu Ovide pour deux raisons majeures. La première tient à la longueur même de l'œuvre élégiaque du poète : si l'on réunit les *Héroïdes*, œuvre de jeunesse composées de lettres d'héroïnes légendaires à leurs amants, les *Amours*, recueil érotique majeur du poète, les trois traités amoureux techniques que sont l'*Ars amatoria*, les *Remedia amoris* et les *Medicamina faciei femineae*, le vaste recueil étimologique et calendaire des *Fastes* et enfin les deux recueils de l'exil que sont les *Tristes* et les *Pontiques*, on obtient un corpus assez vaste, riche et volumineux pour justifier à lui seul une étude complète de la pensée du recueil qu'il incarne, à moins de renoncer à la précision des analyses au profit d'un examen synthétique et rapide de tous les recueils concernés, ce qui n'est pas notre choix. La seconde raison de cette exclusion est liée à ce que nous appelons plus haut, au moment de présenter et de définir les termes de notre sujet, l'évidence ovidienne de la composition par recueils ; l'unité thématique et stylistique profonde du projet qui a présidé à la rédaction de chacune de ces œuvres étant apparemment plus claire et plus aisément définissable que chez aucun autre poète de notre période, il nous a semblé intéressant de nous pencher sur ce qui s'est produit *en amont* de la pensée ovidienne du recueil, déjà très formée. Le choix de nos textes d'étude nous conduira en effet à réfléchir sur les conditions d'élaboration et de construction progressives de la pensée latine élégiaque du recueil, des origines néotériques incarnées par Catulle aux quatre livres de Propertius en passant par les compositions de Tibulle et des auteurs du *Corpus Tibullianum* ; ce faisant, notre corpus se veut donc en quelque sorte la réunion des recueils néotériques et élégiaques pré-ovidiens dans lesquels est à l'œuvre le long processus poétique et métapoétique qui mènera à la technique ovidienne de la distinction thématique par recueils.

B. Quelques dates utiles

Pour mieux mesurer les relations d'influences successives mais aussi de contemporanéité et donc d'éventuelles interactions qui existent entre les recueils sur lesquels notre choix s'est finalement porté, il nous semble utile de proposer, à ce stade de notre

présentation du corpus, une chronologie synthétique des dates de nos poètes et/ou de la publication de leurs œuvres, dans laquelle nous incluons quelques dates liées à Gallus pour permettre de localiser exactement le vide que laisse la perte de ses œuvres. Nous nous sommes appuyée pour établir cette chronologie sur des ouvrages issus de notre bibliographie, dont nous signalons à chaque fois l'apport exact.

- Catulle : on estime qu'il a vécu **de 84 à 54** environ avant Jésus-Christ : ce sont les dates avancées notamment par Kenneth Quinn (1972 a), R. O. A. M. Lyne (1980) et Jean Granarolo (1982).

- Gallus :

- Né **en 69 ou 68** avant Jésus-Christ selon Luigi Castiglioni (1955) et Niklas Holzberg (2001²) ; son suicide, si l'on suit Castiglioni et David O. Ross (1975), a eu lieu **en 27 ou 26**.

- La publication de ses élégies est placée par H. E. Butler et E. A. Barber (1964), George P. Goold (1990) et Niklas Holzberg (2001²) **avant 39** avant Jésus-Christ.

- Tibulle :

- *Le livre I* : on le date, selon les estimations, des **années 27 à 25** avant Jésus-Christ. Ainsi, David F. Bright (1978) le place en 26 ou 25, George P. Goold (1990) en 27 et Guy Lee (1990³) en 27 ou 26.

- *Le livre II* : Guy Lee (1990³), qui le croit inachevé, considère donc qu'il est édité au plus tôt juste après la mort du poète, **en 19 ou 18** avant Jésus-Christ.

- Lygdamus : il pose problème en l'absence de toute indication biographique précise à son sujet et d'indices permettant de dater ses poèmes. Cependant, à en croire son élégie III, 5, il serait né en **43 avant Jésus-Christ**, comme Ovide ; on peut donc supposer que la composition de ses textes commence entre 25 et 20 environ.

- Le Panegyrique de Messalla : A. Cartault (1906) et P. Frassinetti (1950) le datent de **l'année 31** avant Jésus-Christ (date de l'entrée en fonction de Messalla comme consul, ce qui est peut-être la circonstance solennelle pour laquelle il a été rédigé) et Giacinto Namia (1975), des années **31-30 au plus tôt**, mais Henk Schoonhoven (1983), qui en fait un examen historique très précis, le place plutôt **entre 28 et 26**. Michael von Albrecht (1994²), refusant de trancher, estime qu'il peut dater de n'importe quelle année **entre 31 et 27**.

- Sulpicia : les dates de la nièce de Messalla sont mal connues mais on peut dater sa production, à la suite de Hermann Tränkle (1990), des **années 25 à 20** avant Jésus-Christ.

- Les livres de Propertius :

- *Le livre I* : on le date, selon les estimations, des **années 30 à 28** avant Jésus-Christ, avec un pic de probabilité portant sur **l'année 29**. Ainsi, H. E. Butler et E. A. Barber (1933) et Paolo Fedeli (1980) le placent à la fin de 29 ou au début de 28, W. A. Camps (1961) en 30 et George P. Goold (1990) en 29.
- *Le livre II* : on le date, selon les estimations, des **années 28 à 25** avant Jésus-Christ, avec un pic de probabilité portant sur **26 et 25**. Ainsi, H. E. Butler et E. A. Barber (1933) le placent en 25, W. A. Camps (1961) en 26, George P. Goold (1990) entre 28 et 25 et Paolo Fedeli (2005) entre 28 et 26.
- *Le livre III* : on le date, selon les estimations, des **années 25 à 21** avant Jésus-Christ, avec un pic de probabilité portant sur **23 et 22**. Ainsi, H. E. Butler et E. A. Barber (1933) le placent en 22, W. A. Camps (1961) en 23 puis, élargissant sa propre estimation, entre 24 et 21 (Camps [1966]), Paolo Fedeli (1985) entre 25 et 22 et George P. Goold (1990) en 23 ou 22.
- *Le livre IV* : on le date généralement de **l'année 16** avant Jésus-Christ, qui serait également celle de la mort du poète. C'est la date avancée par H. E. Butler et E. A. Barber (1933), W. A. Camps (1961) et George P. Goold (1990), qui estime qu'il n'était pas nécessairement posthume pour autant.

Cette chronologie sommaire permet de mettre en évidence la nette antériorité de Catulle par rapport aux autres auteurs de notre corpus, mais également celle de Gallus. Catulle faisait donc partie, au même titre que les prédécesseurs hellénistiques qui fondèrent la majeure partie de son inspiration, des lectures de tous les poètes postérieurs, et Gallus fut le premier modèle latin strictement élégiaque de Tibulle, des auteurs du *Corpus Tibullianum* et de Propertius. L'étape suivante, dans la première moitié des années 20 avant Jésus-Christ, est représentée par le premier livre d'élégies de Tibulle, le *Panegyrique de Messalla*, et le premier livre d'élégies de Propertius : tous ces poèmes sont de composition à peu près contemporaine et il est probable que leurs auteurs aient pris mutuellement connaissance de leurs travaux respectifs à l'occasion des lectures de poèmes isolés qui précédaient la publication en recueil, ou qu'ils aient assisté de plus ou moins près à la genèse de la composition des livres de leurs camarades. Vient alors, au cours des années 20, le travail de Propertius sur ses livres II et III, qui apparaissent comme les deux étapes intermédiaires successives entre son livre I et un livre IV réputé pour son originalité au sein du corpus propertien puisqu'il relève en bonne partie d'une inspiration nationale et étiologique que l'élégiaque présente comme son nouveau programme de travail ; à la même époque, si l'on en croit l'unique indication chronologique présente dans le cycle de Lygdamus, ce dernier, âgé de dix-huit à vingt ans

environ, a pu faire ses tout premiers pas dans la carrière poétique, et Sulpicia a pu de son côté composer les épigrammes qui sont de sa main. Dans la première moitié des années 10, à plusieurs années d'écart, la publication du second livre de Tibulle – qui connaissait donc à cette époque les livres II et III de Propertius – et celle du quatrième et dernier livre propertien marquent la fin chronologique de notre corpus, qui couvre ainsi au moins quarante ans de pratique néotérique et élégiaque latine. Entre caractère précurseur des *neoterici* et de Gallus et contemporanéité des autres auteurs de notre corpus imprégnés par la lecture des œuvres des générations précédentes, une série de liens d'influences unilatérales et bilatérales se dessinent ainsi dont le détail de notre étude de la pensée du recueil permettra de donner une idée plus précise.

C. Découpage en chapitres

Nous avons choisi de diviser notre travail en quatre temps qui tiennent compte de la succession temporelle de nos auteurs, puisque notre désir est de rétablir l'évolution progressive de la pensée du recueil dans l'ensemble de ces textes, mais ne correspondent pas tout à fait pour autant à un strict découpage chronologique. Le premier et le dernier des quatre chapitres ainsi formés ne posent pas problème : il s'agit d'une part de l'examen de la pensée poétique de Catulle dans son recueil de *Carmina*, et, de l'autre, de l'examen de celle de Propertius dans ses quatre livres d'élégies ; chacun de ces deux poètes présente des particularités fortes qui justifient qu'on le distingue au sein de la lignée globale que notre chronologie a permis de dessiner.

Catulle, nous l'avons dit et le redirons encore, n'est pas un poète élégiaque, mais cela ne signifie point qu'il n'ait pas écrit d'élégies ni réfléchi sur ce genre. En tant qu'héritier de la diversité générique du travail des poètes hellénistiques – diversité qui comprenait tout un pan de poésie élégiaque, ne serait-ce que chez l'Alexandrin Callimaque qui est explicitement mentionné deux fois dans le recueil de notre *neoterici* –, il a manifestement mené un travail poétique et métapoétique qui prépare le terrain à ses successeurs, sans jamais s'engager pour autant dans une production véritablement et uniformément élégiaque. Les poèmes en distiques de Catulle constituent un corpus qui reste lié aux origines épigrammatiques et lyriques de son inspiration et refuse de s'en détacher pour répondre à un art poétique proprement élégiaque dont, pourtant, les prémices apparaissent à l'occasion, notamment dans certains de ses *carmina* les plus longs. L'examen de la structure de son recueil, au-delà même du problème de l'identité de l'éditeur, montrera au moins son évolution en tant que

poète, le cheminement qui le conduit à disposer ses poèmes en mètres variés avant ceux où il emploie le distique élégiaque et la façon dont il circonscrit sa production élégiaque et la réduit à un genre parmi d'autres – en l'occurrence l'ensemble de ceux qu'il s'est proposé d'illustrer –, lui conférant peut-être au sein de son œuvre une place particulière en terme de qualité du discours, mais non en terme de nombre de poèmes. Ainsi, ce *neoteros* inspire les poètes élégiaques, certes, mais il demeure et se revendique résolument *neoteros*. Cette démarche particulière de variété générique, d'utilisation de nombreux mètres et de volonté délibérée de présenter en son œuvre la diversité de ses influences au lieu de se limiter à une seule veine d'inspiration poétique brève fait de Catulle un auteur à part, dont le recueil pose des problèmes propres qui devront être examinés pour eux-mêmes.

A l'autre extrémité de la chaîne chronologique de notre corpus, Propertius apparaît comme le dernier élégiaque latin pré-ovidien. En effet, ses trois premiers livres sont rédigés en même temps que ou après le premier livre d'élégies de Tibulle, son quatrième livre est rédigé et surtout publié après le second livre du chevalier, et sa mort interrompt sa production poétique vers 16 avant Jésus-Christ, à une époque où il reste encore à Ovide de nombreuses années de pratique élégiaque puisque ses *Amours* sont seulement sur le point d'être publiés et qu'il ne mourra en exil qu'en 18 après Jésus-Christ. Contemporain à la fois de Tibulle et d'Ovide et situé en même temps un peu entre eux deux, Propertius livre une œuvre poétique traversée de particularités fortes dont le détail de l'analyse nous permettra de montrer les multiples facettes. Pour schématiser un peu grossièrement la vision synthétique la plus répandue de l'œuvre de l'Ombrien, nous dirons qu'il est dans son livre I l'homme d'une seule femme – l'inspiration érotique –, et dans son livre IV, nous l'évoquons plus haut, attiré par un tout autre pan de la création élégiaque ; entre ces deux extrêmes, les livres majoritairement érotiques II et III sont aussi parcourus d'aspirations plus diverses et du désir de donner à l'élégie romaine un tour nouveau dont le livre IV apparaît comme la réalisation idéale, la dernière en tout cas qu'ait eu le temps de proposer l'auteur. Fortement marqué par la lecture de son prédécesseur Gallus auquel il rend des hommages fréquents, Propertius est donc bien, par opposition à Catulle, un élégiaque entier, et un élégiaque qui réfléchit sur le genre qu'il pratique et travaille à le rendre toujours plus romain, toujours plus personnel, toujours plus abouti. L'examen de la structure de son recueil nous permettra précisément de parcourir les multiples circonvolutions de cet inlassable processus. Au sein de l'arc romain de la pensée du recueil que nous tâcherons de dessiner en notre étude, Propertius constitue donc une forme d'aboutissement, fût-il seulement provisoire ; pour cette raison, c'est à son œuvre que nous nous intéresserons en dernier lieu.

Entre Catulle et Propertius, nous avons choisi de réunir au centre de notre travail les auteurs du *Corpus Tibullianum*, rassemblés de fait en un seul recueil par la tradition manuscrite et dont nous aurons l'occasion d'interroger les liens exacts d'inspiration. Cependant, il ne nous semble pas pertinent de les embrasser tous d'un même regard, tant en raison des problèmes d'attribution et de datation que posent les cycles de Lygdamus et de Sulpicia et le *Panegyrique de Messalla* que parce que le plus important poète du *Corpus*, Tibulle, doit être considéré comme un cas à part et comme un élégiaque entièrement original. Il se distingue avant tout des autres poètes de notre corpus par une conception tout à fait personnelle de la structure interne de l'élégie, composée de sections thématiques successives à première vue assez décousues, et donc par une pensée du poème comme suite de propos parfois difficiles à relier entre eux dont on ne retrouve de strict équivalent ni chez Catulle, ni chez les autres auteurs du *Corpus*, ni chez Propertius. Nous verrons que cette particularité tibullienne a suscité la perplexité des critiques au point que certains ont jugé que la composition interne de ses poèmes n'était pas réfléchie ni concertée, mais issue d'associations d'idées fortuites – on a même pu aller jusqu'à supposer que Tibulle souffrait d'une sorte de déficience mentale l'empêchant de construire un discours poétique logique et suivi à l'échelle du poème ! Bien que ce type de lecture soit aujourd'hui presque entièrement abandonné en faveur d'une approche plus raisonnée de la structure des textes du chevalier, il est tout à fait révélateur du caractère unique de son travail, qui justifie à lui seul qu'on lui consacre une étude exclusive pour bien prendre en compte toutes ses particularités.

Consacrer un chapitre à Tibulle seul, c'est donc de toute évidence rendre justice à Tibulle, mais c'est aussi rendre justice aux autres auteurs du *Corpus Tibullianum* qui feront ainsi l'objet du troisième de nos quatre chapitres et dont nous examinerons les œuvres avec toute l'attention qu'elles méritent selon nous, et qui ne leur a pas toujours été accordée même si la littérature critique qui leur est consacrée prend progressivement de plus en plus d'ampleur et traduit ainsi un intérêt grandissant pour ces poètes souvent considérés comme mineurs. Sans entrer dès ici dans le détail de la présentation du *Corpus* puisque l'introduction et l'état de la question de notre chapitre 3 nous en donneront une meilleure occasion, disons simplement qu'il est composé d'un premier cycle de six élégies signées de la main d'un certain Lygdamus, d'un long poème hexamétrique anonyme, le *Panegyrique de Messalla*, d'une série de onze poèmes en distiques relatifs aux amours d'une jeune femme nommée Sulpicia et d'un jeune homme nommé Cerinthus dont certains émanent de Sulpicia elle-même, et enfin d'une paire de poèmes plus problématiques placés après le cycle de Sulpicia et dont l'attribution et la datation sont tout à fait douteuses. Comme les autres

poètes de notre corpus, les travaux de Lygdamus, de l'auteur anonyme du *Panégyrique* et de Sulpicia présentent des particularités propres qui méritent qu'on les examine pour elles-mêmes, et notamment, dans les cas de Lygdamus et de Sulpicia, une organisation de la collection de poèmes qui n'est qu'à eux et qui ne reproduit aucune des pratiques de nos autres poètes à l'identique, et l'émergence d'une conception et d'un traitement particulier de l'épigramme qui apparaissent comme plus innovants qu'on ne le croit parfois. Pour nous, les auteurs mineurs du *Corpus Tibullianum* sont donc, au même titre que les grands Catulle, Tibulle et Propertius, des témoins précieux de la pensée du recueil et de la pensée du poème qui étaient à l'œuvre dans les courants néotériques et épigrammatiques latins du I^{er} siècle avant Jésus-Christ.

Pour conclure provisoirement sur la présentation de notre sujet d'étude et du corpus auquel nous l'appliquerons, disons que ce choix de lecture structurale d'un certain nombre d'œuvres poétiques latines ne présentera pas uniquement l'avantage de nous éclairer autant que faire se peut sur l'existence d'une réflexion métapoétique structurante des poètes néotériques et épigrammatiques sur leur propres pratiques artistiques. Il sera également l'occasion de parcourir des œuvres variées, colorées, thématiquement riches et stylistiquement extrêmement soignées, truffées de renvois intertextuels et non dénuées d'un humour perceptible même par des yeux modernes, et de se livrer au jeu que les poètes ont ménagé pour les lecteurs de toutes les générations en leur réservant des surprises constantes et des découvertes inattendues dans le déroulement de leurs poèmes et de leurs recueils. Il n'y a pas de raison en effet pour que ces textes, rédigés pour l'agrément esthétique de leurs contemporains, aient perdu leur pouvoir divertissant ou leur capacité de fascination et cessent aujourd'hui de susciter le plaisir de lecture qu'espéraient leurs auteurs en les composant. Bien au contraire, la voix des poètes est encore audible dans ces recueils arrangés pour nous et, ainsi, nous sommes aujourd'hui encore susceptibles d'éprouver le bonheur de lecture qui devrait selon nous accompagner avec profit toute quête scientifique de sens.

III. Etat général de la question

Cette section de notre introduction est à la fois l'occasion de proposer un bilan bibliographique sélectif de l'état des recherches sur un certain nombre de points touchant à notre sujet, et d'aborder plus en détail certaines questions que nous n'aurons pas à traiter frontalement dans le cours de notre étude mais dont il nous semble utile de dire quelques mots avant d'entrer dans l'analyse du corpus proprement dite. Ainsi, nous proposerons

d'abord un bref exposé de quelques principes de lecture critique de la poésie néotérique et élégiaque latine, puis un tableau des principales influences grecques et d'autres genres poétiques sur les poèmes brefs et élégiaques qui nous intéressent ici, un bilan des conditions de la naissance et du développement de la poésie néotérique et élégiaque latine, un rappel plus détaillé que nous ne l'avons fait jusqu'à présent sur Gallus, ce grand absent de l'élégie romaine, et sur le rôle qu'il a dû tenir dans le développement du genre, et enfin un état de la question de la réunion de poèmes brefs – et notamment d'élégies – en recueils de la période hellénistique à la période augustéenne.

Un certain nombre de références offrent une introduction claire, efficace et précise à l'élégie latine en général, et nous y renvoyons qui souhaite se forger une idée à la fois synthétique et pertinente de l'histoire du genre, de ses influences, de ses grands représentants et des problèmes qu'il pose. Parmi eux, citons notamment l'étude, un peu ancienne mais toujours utile, de Luigi Castiglioni (1955) qui s'appuie sur la lecture détaillée d'un certain nombre d'élégies – notamment de Properce et d'Ovide – pour dresser un tableau des particularités thématiques et stylistiques du genre, et réserve à Gallus et aux élégiaques grecs une place tout à fait judicieuse dans l'évocation de la construction progressive du genre et des influences des poètes latins dont nous avons conservé les œuvres. Georg Luck (1959) se livre également à une évocation extrêmement concise et néanmoins tout à fait éclairante des origines grecques et latines du genre et de son développement, et consacre plus particulièrement quelques pages à chaque élégiaque latin augustéen et aux principaux thèmes et principes de lecture de la poésie dont ils sont les plus fameux représentants. Le travail riche et complet de Maria Cruz Garcia Fuentes (1976) est précieux en ce qu'il offre un panorama utile des principaux codes et thèmes de l'élégie augustéenne, dont les origines et les grands représentants sont d'abord exposés en quelques mots seulement : la spécialiste consacre l'essentiel de son article à illustrer par des vers élégiaques (essentiellement de Tibulle, Properce et Ovide, mais aussi à l'occasion de Catulle, Lygdamus et Sulpicia) les éléments qui lui semblent les plus représentatifs du genre, ainsi, pour ne citer qu'eux, le pan érotique, le pan mythologique, le pan religieux, le pan patriotique et national, la question du statut social de la *puella* ou encore la vie rêvée des élégiaques telle qu'elle apparaît dans leurs poèmes. R. O. A. M. Lyne (1980) propose une approche tout à fait particulière de la poésie latine brève et notamment de l'élégie en les examinant sous l'angle précis de la représentation de l'amour ; ce faisant, le critique fournit quelques éléments sur le monde dans lequel sont censées se dérouler les histoires d'amour que peignent nos poètes, en montrant que les hommes de classe sociale élevée ne pouvaient

théoriquement trouver l'amour dans le mariage, qui était la plupart du temps arrangé ou stratégique, et fréquentaient donc des demi-mondaines qui symbolisaient pour eux la passion amoureuse dont le carcan social de la conjugalité ne tenait guère compte. Augustin Sabot (1983) propose une définition du genre élégiaque par une série de caractéristiques dont il admet qu'aucune ne suffit à l'identifier, mais qu'il est le seul à en présenter une telle combinaison : le distique, certains thèmes dédiés (particulièrement les tonalités plaintives) et un certain ton fait avant tout de légèreté. Albert Foulon (1990 a et b) se contente d'une présentation extrêmement succincte qui peut servir de point de départ à une quête de connaissances sur la question de l'élégie latine : il en place efficacement et en peu de mots les limites chronologiques, les principaux auteurs et thèmes et définit brièvement « l'idéal élégiaque » censé accompagner les thématiques traditionnelles du genre. Niklas Holzberg (2001²) dresse en introduction de son ouvrage une histoire complète et synthétique de l'élégie des Grecs à Catulle dont nous reprendrons ici certains éléments, et consacre un chapitre à chaque élégiaque latin, Gallus inclus, pour y présenter leurs recueils et particularités de manière tout à fait utile et éclairante. Evrard Delbey (2001) étudie plus particulièrement le langage et l'énonciation propres à l'élégie latine de Catulle à Ovide en essayant de déterminer les théories poétiques et philosophiques dont ils sont porteurs, et parcourt ainsi les recueils de Catulle, Tibulle, Propertius et Ovide à la faveur d'une lecture tout à fait originale. Tout récemment enfin, l'article de Roy Gibson (2005) propose une définition simple, concise et claire de l'élégie amoureuse latine⁶ et un exposé bref mais extrêmement pertinent des principales caractéristiques stylistiques et thématiques du genre : le mélange du mythe et de la (soi-disant) réalité, le *seruitium amoris*, la distance par rapport aux affaires publiques ou encore le caractère très conventionnel du personnage de la *puella*. Une section de l'étude est également consacrée à la question des origines grecques de l'élégie érotique, une autre à une brève présentation de chacun de ses plus éminents représentants et une dernière à un bref aperçu bibliographique des ouvrages généraux sur la question.

A. Quelques principes de lecture de la poésie néotérique et élégiaque latine

La conception de l'élégie romaine comme subjective (parole d'*ego* présentée comme un discours intime sur le ton de la confidence) par opposition à une élégie grecque qui serait

⁶ « ... that is, book-length collections of poems in the elegiac metre, written for the most part in the first person, recounting the poet's experiences with a named lover » (p. 159).

exclusivement objective (rédigée à la troisième personne et mettant essentiellement en scène des personnages mythologiques ou célèbres, ou encore tenant des discours généraux à caractère didactique et/ou moralisateur sur l'amour, les mœurs des jeunes gens, la civilisation), remonte à F. Jacoby (1905) qui voit dans les élégiaques hellénistiques des poètes de l'amour mythologique ou gnomique, alors que les Romains seraient les premiers à faire parler un *ego* dont le poème est présenté comme la confession personnelle. Le premier exemple de cette pratique romaine, selon Jacoby, est Gallus ; mais il n'y a pas selon lui pour autant de contre-indication à ce qu'un poète comme Propertius se réclame de Callimaque, de Philéas ou de Mimnerme, qui composèrent pourtant des élégies érotiques d'un autre genre que les siennes, dans la mesure où le rapport de l'imitateur aux modèles est assez justifié par l'emploi du même mètre et le recours commun aux *exempla* mythiques. Oskar Hezel (1932) nuance cette lecture dichotomique en montrant pour le cas précis de Catulle que les dimensions subjective et objective de l'expression épigrammatique et élégiaque sont plus mêlées que cela, que ce soit chez ses prédécesseurs hellénistiques ou dans les poèmes du *neoteros* lui-même, et que la distinction entre ces deux tonalités relève du projet littéraire incarné par chaque poème et non pas de la nationalité ou de l'époque de son auteur ; mais pour cette même raison, Luigi Castiglioni (1955) voit en Catulle l'étape de transition entre une poésie hellénistique brève majoritairement objective et une poésie romaine brève majoritairement subjective. Georg Luck (1959) juge pour sa part que l'élégie a depuis ses origines une dimension proprement subjective qui contribue précisément à la distinguer d'autres genres poétiques, et qu'elle en conserve une touche jusque dans ses narrations apparemment les plus impersonnelles ; il lui semble même que dans le cas de l'élégie hellénistique, il faille abandonner la distinction « jacobienne » entre subjectif et objectif dans la mesure où les sujets mythologiques et légendaires sont traités sur un mode si émotionnel qu'ils ne doivent finalement pas être différenciés du traitement que recevrait une confidence présentée comme celle de l'auteur-narrateur. Francis Cairns (1979) est héritier de ce type de lecture et considère qu'il faut établir une distinction plus précise entre l'élégie grecque archaïque, subjective, et l'élégie érotique hellénistique, plus objective en effet mais comportant également des éléments subjectifs dans la présentation des récits, ce qui a incité les poètes postérieurs et notamment les Romains à doter à leur tour leurs poèmes de plus en plus de subjectivité.

Dans le cadre de sa lecture personnelle du genre, David O. Ross (1975) insiste sur la capacité des poètes augustéens à construire une *persona* qui ne les représente pas réellement tout en s'impliquant dans leur travail sur un plan strictement littéraire, en se positionnant

par rapport à leurs prédécesseurs et contemporains. Eleanor W. Leach (1978) souligne cependant que les poètes eux-mêmes, en laissant parler *ego* et en lui donnant leur propre nom, ont voulu et entretenu l'ambiguïté du statut de la *persona* ainsi créée ; le lecteur ne doit donc pas confondre vie et art, mais il ne doit pas non plus perdre de vue que l'auteur cherche sans arrêt à le piéger et à le maintenir dans cette confusion. Cette pensée nuancée est représentative d'une posture critique assez répandue à l'époque ; ainsi, H. MacL. Currie (1983), dans son article sur les poèmes de Sulpicia, propose aux pages 1759-1760 un bref aperçu de la question en essayant, à la suite de l'article de M. L. Clarke (1976) sur la posture autobiographique des poètes latins, de retrouver une juste mesure dans le débat entre posture « biographisante » et posture exclusivement objective et de redistribuer plus justement la part de l'influence littéraire et celle du vécu personnel sur l'inspiration des poètes. Plus récemment, Niklas Holzberg (2001²) insiste sur le fait que la *persona* du poète, tout comme les autres personnages de la fiction élégiaque, n'est que pure construction et que l'énonciation subjective à la faveur de laquelle un *ego* fictif s'exprime dans le poème est un point commun fondamental entre les élégiaques latins classiques que sont Gallus, Tibulle, Propertius et Ovide ; il adhère par ailleurs à la vision « jacobynne » d'une élégie grecque majoritairement objective par opposition à une élégie latine majoritairement subjective, mais considère que Callimaque, dans ses *Ἄλτια*, livre une version subjective de l'élégie qui préfigure directement la pratique romaine en la matière.

En ce qui concerne plus particulièrement la dimension métopoétique et réflexive du genre, John P. Sullivan (1993) prête une attention particulière à la manière dont l'élégie romaine, en cela héritière directe de la poésie néotérique, se définit par opposition à l'épopée, considérée à peu près depuis Homère comme le plus grand des genres poétiques et suivie en cela par la tragédie. Pour le spécialiste, le choix poétique ainsi effectué correspond à un choix de vie – ou peut-être plutôt, nous aurons l'occasion de nous interroger sur ce point, à la *représentation* d'un choix de vie, c'est-à-dire à une posture dont la réalité biographique doit moins nous intéresser que le point de vue poétique sur le monde qui y est associé. En examinant le traitement de certains *exempla* épiques par des poètes élégiaques (notamment par Propertius et Ovide), Sullivan montre ainsi que l'élégie latine réajuste la hiérarchie des genres en réévaluant sa propre pratique grâce aux sujets romains, qui prennent peu à peu le pas sur les sujets légendaires grecs ; l'analyse du spécialiste nous paraît absolument convaincante et tout en nous appuyant sur des outils différents, nous aurons l'occasion de mener une réflexion semblable, en particulier sur Propertius. Alison Keith (1999) mène une recherche de même nature en se concentrant sur un point de rhétorique bien précis : les

métaphores du corps pour désigner la poésie et les poètes. En partant de l'extrait de *l'Institution Oratoire* de Quintilien consacré aux grands élégiaques, que nous avons nous-même cité plus haut, la critique montre comment les lecteurs mais aussi les poètes eux-mêmes associaient à des descriptions ou allusions physiques (par exemple le thème tibullien du repos aux côtés de la *puella*, ou les métaphores propriennes de la force musculaire) une série de significations métopoétiques précieuses car susceptibles de nous éclairer sur la définition de l'élégie par les poètes eux-mêmes – en général comme poésie tendre, douce ou délicate. De manière plus générale, Elaine Fantham (2001) considère que l'élégie est l'un des genres poétiques dont ses propres représentants ont donné le plus de définitions métopoétiques, et invite le lecteur à la lire sous cet angle en insistant sur les deux principaux éléments textuels qui rendent ces auto-définitions accessibles : l'inscription par le poète lui-même dans une généalogie poétique à laquelle il se rattache, et la définition formelle d'un contenu déterminé par le choix d'un mètre précis. Cet angle de lecture nous paraît plus que précieux et on verra que nous en avons suivi les principes dans notre propre approche. Fantham met en avant un second élément dont nous mesurerons la portée avec Properce tout particulièrement : les tentatives des poètes de faire varier les thèmes élégiaques traditionnels et d'élargir le spectre de leurs compétences ; selon la spécialiste, une part importante de l'identité élégiaque réside en effet dans cette dimension de la réflexion des auteurs sur leur propre travail.

B. Influences de la littérature grecque et d'autres genres poétiques

Pour un aperçu à la fois synthétique et complet de l'histoire des origines de l'élégie et de l'épigramme grecques, on se reportera avec grand profit à l'ouvrage récent d'Antonio Aloni et Alessandro Iannucci (2007). Les auteurs offrent d'abord une définition complète de chacun de ces deux genres et de ses formes, thèmes et codes littéraires attitrés, avant de présenter plus en détail une série d'auteurs particulièrement représentatifs et leur traitement propre des normes génériques associées à ces types poétiques. A propos de l'élégie, Aloni et Iannucci insistent tout particulièrement sur l'importance pour son identification du critère

⁷ Cette section de notre état général de la question est consacrée en priorité aux remarques d'ensemble sur l'influence des Grecs sur les poètes de notre corpus, et à la présentation de tableaux généraux des filiations littéraires qui peuvent être établies entre eux. On en retrouvera certains points plus développés et adaptés au cas particulier de chacun de nos poètes dans les états de la question de nos chapitres respectifs.

formel, l'emploi du distique, sur sa capacité d'adaptation à des thèmes et circonstances divers, et définissent le mode de communication qui y est associé comme discours généralement intense, associé à une dimension émotionnelle censée avoir un grand effet sur le lecteur quel que soit le locuteur fictif du discours, qui s'exprime le plus souvent à la première personne du singulier. Cette poésie est associée à deux catégories principales de situations : la récitation orale, et l'inscription monumentale qui la rapproche de l'épigramme. Cette dernière est pour sa part une poésie originellement épigraphique et essentiellement de circonstance, qu'il s'agisse de célébrer l'inauguration d'un monument ou d'une statue ou bien de graver sur la pierre le souvenir d'un défunt tout juste mis en terre. Les tout premiers auteurs d'élégies, au VII^e siècle avant Jésus-Christ, sont les Grecs Callinus, Archiloque, Tyrtaeus et Mimnerme. Des trois premiers, nous avons conservé peu de vers, mais ils relèvent clairement de lectures publiques avec accompagnement musical dans le cadre de banquets. Callinus écrivait pour inciter ses compatriotes à mener un combat courageux contre l'ennemi, Archiloque chantait sa vision de la vie militaire et Tyrtaeus, en cinq livres de poèmes en tout, composait surtout des exhortations et des chants à caractère guerrier. Mimnerme, dont Aloni et Iannucci supposent que ses poèmes furent réunis en deux livres, se tournait de préférence vers des thèmes plus érotiques et mythologiques. Dans la dernière partie du siècle, Solon reprend la forme du discours de ces précurseurs archaïques et, toujours pour un contexte symposial, compose essentiellement des poèmes à caractère politique enrichis de réflexions à caractère général, voire didactique. Parmi les élégiaques grecs les plus importants des VI^e et V^e siècles avant Jésus-Christ, on citera également Simonide, considéré comme un poète polyvalent ayant également composé des vers lyriques, et Théognis dont les thèmes privilégiés étaient de nature éthique, morale et politique d'une part, érotique de l'autre. Ce parcours parmi les précurseurs de l'élégie grecque s'achève avec Antimaque (fin du V^e et début du IV^e siècle avant Jésus-Christ) qu'Aloni et Iannucci considèrent comme le représentant de l'étape intermédiaire entre élégie archaïque et élégie hellénistique ; avec Antimaque, la poésie chantée en banquet est devenue strictement littéraire et livresque, la figure du *poeta doctus* nourri de lectures et décidé à faire preuve de son talent dans le soin minutieux apporté à la composition de son poème commence à se dessiner et les thèmes érotiques prennent une place de plus en plus prépondérante. Niklas Holzberg (2001²) fait lui aussi remonter l'origine du genre élégiaque au milieu du VII^e siècle avant Jésus-Christ et à Callinus d'Ephèse et Tyrtaeus ; selon Holzberg, les thèmes érotiques avaient eux aussi leur place dans cette version primitive de la poésie élégiaque. L'emploi du terme *ἐλεγεία* pour désigner le genre poétique concerné

remonte au V^e siècle avant Jésus-Christ, et s'applique avant tout, si l'on en croit son étymologie, à une poésie de plainte ; à la même époque, le terme ἐλεγείον désigne le distique élégiaque et par extension, certaines inscriptions funéraires composées dans ce mètre. Parmi les influences directes de nos poètes, Holzberg relève un certain nombre de noms de la période hellénistique : Hermésianax, Philétas, Callimaque, Asclépiadès et Posidippe pour toute la période de la fin du IV^e et du début du III^e siècle avant Jésus-Christ, mais aussi, pour les plus récents, Méléagre et Philodème, qui à eux deux vécurent à peu près entre le milieu du II^e et celui du I^{er} siècle avant Jésus-Christ. A cette époque, note Holzberg, l'épigramme s'est quant à elle depuis longtemps détachée de ses origines épigraphiques pour devenir une poésie de livre.

Les rapprochements entre poésie brève augustéenne et antécédents grecs, y compris archaïques, sont un exercice pratiqué depuis longtemps par la critique. Ainsi, F. Jacoby (1905) considère déjà que l'épigramme grecque a eu une influence considérable sur l'élégie romaine, ne serait-ce que sur le plan thématique ainsi que le prouvent quantité de parallèles entre des motifs traités dans les épigrammes hellénistiques et repris par nos poètes. J. C. Yardley (1996) considère également que les *topoi* épigraphiques funèbres étaient bien connus des poètes qui, comme tout Romain, voyaient des tombes sur le bord des routes, et il relève chez Tibulle et Propertius notamment une série d'expressions qui pourraient, selon lui, faire allusion à ce type de littérature en réactivant des images et des thèmes qui y sont courants.

Ulrich von Wilamowitz (1913) fournit en peu de mots quelques indications précieuses sur les caractéristiques des poètes grecs qui ont pu influencer nos poètes latins : Asclépiade et Méléagre ont composé des recueils d'épigrammes ; Philétas et Callimaque ont traité de thèmes érotiques ; Théognis, dans ses poèmes les plus longs, a coutume de s'éloigner régulièrement de son sujet de départ comme le fera Tibulle, et d'énumérer des *exempla* mythologiques comme le fera Propertius ; Euphorion a composé des poèmes longs en hexamètres comme le fera Catulle. Dans le dernier chapitre de *Sappho und Simonides*, le spécialiste s'intéresse également à quelques distiques élégiaques de Mimnerme, dont il précise que les poètes républicains et augustéens ne le connaissaient peut-être qu'indirectement, sans pouvoir pour autant avancer de preuves pour ou contre cette thèse ; il estime cependant que le fait que Propertius ait intitulé son premier livre *Cynthia*, du nom de la bien-aimée qu'il y célèbre, est sans doute une imitation de Mimnerme et plaide donc peut-être en faveur d'une connaissance directe. A propos de Philétas, nommé explicitement par Propertius parmi ses modèles, Wilamowitz affirme qu'il a également pu servir de modèle à un *neoterus* comme Catulle : auteur à la fois de poèmes en distiques longs et brefs (dont des

épigrammes) et de poèmes en hexamètres, il a pratiqué un mélange des genres que la génération républicaine a contribué à perpétuer. Cependant, le critique estime que les Grecs ne faisaient pas la différence entre les genres en distiques, ni même entre les poèmes longs en hexamètres et les poèmes longs en distiques : « Epos, Elegie und Epigramm sind alles ἔπη, es gibt keine Gattungsunterschied, der sie trennte » (p. 290), de la même manière que la poésie lyrique en mètres divers peut être regroupée sous l'hyperonyme μέλη, et « die scharfe Trennung der verschiedenen Arten ἔπη hat für die antike Anschauung keine Berechtigung » (p. 296-297). Nous pensons cependant, et notre étude nous amènera à le montrer, que les poètes latins ont pu, eux, sentir des différences entre ces genres ; Wilamowitz lui-même pressent en fait cela en estimant que les générations républicaines et augustéennes lisaient peut-être leurs prédécesseurs grecs à travers le filtre de l'analyse des grammairiens. Il insiste également à son tour sur la généalogie littéraire qui relie l'élégie brève et l'épigramme littéraire à l'épigramme réelle, inscription épigraphique en distiques élégiaques, dont le paradigme est pour lui l'épigramme funéraire ; il considère que les poètes augustéens ne faisaient plus la différence entre épigramme et élégie parce que, pour eux, toutes deux étaient exclusivement littéraires. Ainsi, il refuse de classer dans l'une ou l'autre catégorie les poèmes brefs en distiques de Catulle et de Sulpicia. Au contraire, Otto Weinreich (1926) estime que les poètes romains ont hérité des Grecs, et notamment des Alexandrins, une notion aiguë de la différence de longueur entre les différents types de poèmes en distiques ; le distique lui-même étant associé à l'art poétique de la brièveté et de la concision parfaite dont les auteurs hellénistiques de poèmes courts s'étaient faits les chantres, son adoption par les Romains – *neoteroi* d'abord, augustéens ensuite – ne pouvait qu'aller de pair avec une prise de position sur cette question, et c'est ainsi que l'on trouve chez Catulle à la fois des poèmes longs en distiques et des épigrammes brèves pouvant aller jusqu'au monodistique, exercice de style déjà pratiqué par Callimaque qui devait constituer aux yeux du *neoteroi* un lieu d'art extrême par sa brièveté même.

Dans un article extrêmement solide et important à nos yeux, Mario Puelma (1954) s'attache à reconstituer la création du « canon » élégiaque hellénistique qui prévalait aux yeux de certains élégiaques augustéens et dont les membres les plus éminents sont, à en croire ce que proclament les poètes latins eux-mêmes, Mimnerme, Callimaque et Philétas. Puelma prend pour point de départ de sa réflexion le célèbre prologue des Αἴτια du bibliothécaire d'Alexandrie : ce texte, apparemment écrit en vue d'une seconde publication, est une réponse aux Telchines, adversaires mystérieux qui accusent le poète de ne pas être capable d'écrire un long poème à caractère continu. A cela, Callimaque rétorque qu'il préfère

les œuvres plus courtes, délicates et charmantes d'un Mimnerme ou d'un Philéas. L'argument de Puelma est que Mimnerme et Philéas étaient sans doute des modèles importants du temps de Callimaque, mais qu'ils ne l'auraient pas été à l'époque augustéenne sans l'existence précisément de ce texte qui les impose en quelque sorte comme glorieux prédécesseurs à tous les lecteurs de Callimaque – et l'on sait, parce que c'est mesurable à leurs œuvres, que les *neoteroi* puis les élégiaques augustéens étaient de fervents admirateurs de l'Alexandrin. Puelma estime donc que ce prologue constitue un programme élégiaque de base qui reste valable à Rome deux siècles plus tard, avec des variantes propres à la romanisation du genre et à chaque auteur. Les Latins héritent donc de l'art poétique subtil et savant de Callimaque (et à travers lui, parce qu'il l'affirme, de Mimnerme et de Philéas) élaboré contre des poètes élégiaques épris de longueur et d'emphase dont l'un des représentants est Antimaque probablement suivi par Posidippe et Asclépiadès, ennemis poétiques de Callimaque. Dans la lignée de Puelma, Wendell Clausen (1964) propose d'abord un portrait poétique de Callimaque, désigné comme homme érudit, amoureux de la littérature et de l'idée d'écrire « books about books » (p. 183), auteur de poèmes allusifs et subtils destinés à un public au moins aussi savant que lui. Il tâche ensuite de résumer en quelques mots l'influence de Callimaque sur certains auteurs latins, en commençant par Ennius et les *neoteroi* auxquels un poète mineur, Parthenius, aurait transmis et fait apprécier la poésie de l'Alexandrin qu'ils auraient dès lors suivi dans son refus de l'épopée et du style ampoulé.

Ne parvenant pas à trancher le problème de l'inspireur le plus direct des poètes élégiaques latins, Georg Luck (1959) estime qu'en l'absence de preuve, on ne peut être absolument certain de ce que les élégiaques archaïques aient composé des élégies érotiques et que, par conséquent, la provenance de ce thème tant prisé par l'élégie latine doit être cherchée dans la génération hellénistique, tout particulièrement chez Philéas, l'un des premiers modèles avérés de l'élégie érotique à caractère strictement subjectif, et chez Callimaque dont la poésie comporte une dimension émotionnelle marquée qui a pu déterminer le ton particulier des élégies subjectives des Latins. De Callimaque, également, les *neoteroi* et certains poètes élégiaques – notamment Properce – ont hérité la variété des genres poétiques, éventuellement des mètres, des longueurs de poèmes et des thèmes abordés ; Philéas s'est lui aussi adonné à plusieurs types de poésie, mais son éventail était moins large que celui de Callimaque et l'on relève dans sa production essentiellement des élégies et des poèmes brefs du genre des *nugae* de Catulle. En tout état de cause, Luck met le lecteur en garde contre le désir excessif de retrouver à chaque élégie latine un soi-disant original grec :

le substrat grec fonctionne comme terreau et moteur d'inspiration, certes, mais les élégiaques latins n'en sont pas moins eux aussi des créateurs originaux.

L'étude fondamentale de W. Wimmel (1960) s'attache à démêler les fils de l'héritage callimaquéen chez les poètes de la génération augustéenne d'un point de vue à la fois thématique et stylistique. Les analyses du spécialiste sont tout particulièrement fructueuses dans le cas de Propertius, que Wimmel considère comme l'un des augustéens les plus influencés par le maître alexandrin ; l'évocation de textes précis lui permet d'éclairer ce propos. Ce faisant, Wimmel montre à quel point la tutelle de Callimaque informe et détermine les pratiques poétiques brèves des auteurs de l'époque qui nous intéresse directement. John F. Miller (1982) étudie pour sa part la question de l'influence de Callimaque sur l'élégie latine sous un angle bien particulier : celui de l'étiologie. L'article complet et rigoureux du spécialiste offre d'abord un aperçu fort utile de la pratique étiologique du poète en rappelant que sa grande particularité est d'avoir, le premier, réuni des poèmes étiologiques sous forme de collection et ainsi ouvert le chemin à certains poètes latins, en l'occurrence Propertius et Ovide. Deux des caractéristiques du recueil callimaquéen retiennent tout particulièrement l'attention de Miller parce que selon lui, elles ont également dû retenir celle des poètes augustéens : la prise de parole occasionnelle du poète-narrateur, et le caractère érudit et minutieux de l'entreprise. Ce modèle doit entre-temps avoir également été imité par Gallus, sans que l'on sache cependant si c'était à l'échelle d'un poème unique ou d'un livre ou recueil entier.

Enfin, Roy Gibson (2005), se faisant le représentant d'une réflexion plus générale, estime à la fois qu'on ne trouve pas dans la littérature grecque d'antécédent vraiment direct de l'élégie érotique latine, et que l'on y observe tout de même un certain nombre de tendances préparatoires qui viendront se refléter dans le genre romanisé ; il relève parmi elles, à la suite de ses prédécesseurs, la pratique hellénistique des récits mythologiques à caractère objectif et la tradition de l'épigramme érotique dont on sait qu'elle pouvait donner lieu à des réunions en recueil.

C. Naissance et construction de la poésie néotérique et élégiaque latine

Georg Luck (1959) offre un bref rappel des premières apparitions du distique élégiaque à Rome : son importation remonte à Ennius suivi par le satirique Lucilius, mais leur utilisation n'avait alors rien d'élégiaque ni même de subjectif. A la fin du II^e et dans la

première moitié du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, quelques noms sont restés associés à des vers élégiaques : celui du consul Quintus Lutatius Catulus, qui a laissé quelques épigrammes personnelles et d'autres de circonstance très représentatives de l'usage ponctuel qui était fait de ce type de poésie à l'époque, et ceux de certains *neoteroi* compagnons de Catulle comme Varron d'Atax, auteur d'*Argonautiques* mais aussi d'élégies amoureuses à Leucadia, Valerius Caton, auteur d'une *Lydia* à caractère à la fois érotique et bucolique, et Calvus, auteur d'élégies sur sa *puella* Quintilia entre autres vers variés. En l'absence de textes suffisamment significatifs de ces quelques compagnons de Catulle, Luck tient ce dernier pour le premier représentant avéré des premiers exemples d'élégies strictement latines, le prototype le plus clair en étant selon lui son c. 68 (cette opinion est partagée par un certain nombre de spécialistes et notamment par E. Pasoli [1980]). Hermann Tränkle (1967) tâche, à partir des fragments que nous avons conservés de Helvius Cinna et Furius Bibaculus et de ce que Catulle semble dire de Licinius Calvus (notamment dans le c. 96, *consolatio* à Calvus après la mort de Quintilia), de reconstituer un petit paysage néotérique qu'il espère à peu près fidèle à ce qu'était réellement cette école poétique : Tränkle essaie ainsi de mesurer quels pouvaient être pour ces nouveaux poètes l'influence de l'épigramme grecque, satirique ou non, leur rapport à l'inspiration érotique qui manifestement contribua à fixer les canons retenus plus tard par la génération des augustéens, et leur pratique du recueil. David O. Ross (1969) examine plus précisément la production catullienne en distiques élégiaques pour essayer de comprendre, sur la base d'examen très techniques touchant notamment à sa métrique et à sa pratique de l'ordre des mots, de quelles traditions littéraires proviennent les deux types de poésie qui y sont représentés, les longs poèmes et les épigrammes en distiques ; il en arrive à la conclusion que les secondes relèvent d'une pratique romaine ancienne pré-néotérique, tandis que les premiers sont plus directement inspirés d'antécédents hellénistiques et caractérisent par conséquent plus nettement la poésie des *neoteroi* eux-mêmes. A propos des *neoteroi* en général, on trouvera également chez R. O. A. M. Lyne (1978) une mise au point très complète de ce que l'on peut deviner et dire d'eux d'après le recueil de Catulle et quelques témoignages extérieurs : Lyne établit d'abord l'existence effective d'une école poétique autour du Véronais, mais pense que ces poètes ne s'appelaient pas eux-mêmes *neoteroi*, qui est le mot grec employé par dérision par Cicéron pour désigner ce groupe qui dédaignait le haut style traditionnel latin dans la lignée d'Ennius. Selon Lyne, il est possible également de reconstituer au moins en partie leur programme poétique propre : ils avaient un goût prononcé pour l'*epyllion* considéré comme une version plus acceptable de l'épopée trop pompeuse, pour l'élégie narrative à la mode hellénistique, pour l'épigramme en mètres

divers à caractère érotique, humoristique ou satirique, et ils avaient appris, en imitant leurs modèles, à soigner la forme autant que le fond et à se montrer extrêmement minutieux et exigeants quant à leur style. En revanche, les prémices de l'univers élégiaque érotique tels qu'ils apparaissent chez Catulle – une *puella* centrale, récurrente, autour de laquelle s'ébauche une histoire d'amour non pas narrativement cohérente, certes, mais au moins facilement repérable au sein du recueil – sont pour Lyne une particularité du Véronais. Marie Ledentu (2004) propose également un tableau précis et concis de ce à quoi devait ressembler le groupe des *neoteroi* à l'époque républicaine : des amis qui n'avaient probablement pas de chef de file, mais des modèles influents parmi lesquels on peut compter Parthénius de Nicée qui leur fit connaître la poésie alexandrine.

Parmi les critiques qui se sont plus particulièrement intéressés aux conditions de formation de la poésie latine élégiaque et non pas néotérique, Ulrich von Wilamowitz (1913) fait commencer l'élégie romaine proprement dite avec les contemporains Propertius et Tibulle, tout en reconnaissant qu'ils sont différents à l'extrême, et George P. Goold (1990) limite à Propertius « the complete development of the genre » (p. 5). Luigi Alfonsi (1962) réduit ce qu'il appelle « l'élégie romaine » à Gallus, Tibulle et Propertius sans faire mention d'Ovide, et c'est à partir de ce que l'on sait ou lit de ces trois auteurs (et notamment, dans le cas de Gallus, à travers le témoignage indirect de Virgile dans sa *Bucolique X*) qu'il tâche de repérer les codes caractéristiques de l'élégie subjective latine, parmi lesquels le rôle central d'*ego*, corollaire d'une expression essentiellement tournée vers le monde intérieur, la présentation du poète comme *poeta doctus* dans la lignée de la pensée hellénistique en la matière ou encore la prédominance des tonalités plaintives. Pour David O. Ross (1975), soucieux d'établir un lien selon lui fondamental entre les générations concernées, la poésie augustéenne est « a natural growth in the soil prepared by Catullus » (p. 2) et est mieux comprise à mesure que l'on affine la compréhension de la poésie néotérique, et notamment de deux de ses découvertes essentielles : le caractère individuel de la voix du poète dans son œuvre, et sa prise de position par rapport à l'histoire littéraire. Par exemple, l'usage de Callimaque chez les *neoteroi* et les élégiaques repose davantage sur des références programmatiques ou thématiques que sur de strictes imitations ou traductions, dont la plus célèbre reste le c. 66 de Catulle. Francis Cairns (1979) considère que l'on peut rétablir ainsi la chronologie du passage progressif d'une élégie encore influencée par l'hellénisme et ses aspects objectifs à une élégie plus romaine donnant plus d'importance au subjectif : Catulle et Gallus seraient les premiers à effectuer ce travail de transition à Rome, et Tibulle et Propertius les imiteraient et prolongeraient leur recherche sur ce point. R. O. A. M. Lyne (1980) accorde également à

Catulle une importance considérable dans l'élaboration du thème érotique majeur de la poésie élégiaque latine dans la mesure où c'est à lui que l'on doit, à Rome, la première composition d'une série de poèmes amoureux centrés autour de l'évocation d'une *puella*, Lesbie, point sur lequel l'imiteront à la fois la génération de Gallus et celle des poètes augustéens. Rudolf Rieks (1986) soutient une thèse comparable en s'appuyant sur l'étude détaillée de deux poèmes choisis, le c. 76 de Catulle qu'il considère comme un exemple de la première manière élégiaque subjective latine et l'élégie I, 18 de Propertius qui en représente selon lui la forme aboutie en l'élevant à un niveau métapoétique qui n'existe pas chez les *neoterici*. Niklas Holzberg (2001²) considère comme Georg Luck (1959) que l'on peut peut-être lire le c. 68 de Catulle comme le premier exemple conservé d'une élégie proprement latine et subjective qui préfigure directement le mode d'énonciation et les tendances thématiques dominantes des œuvres des générations suivantes. Jean-Claude Julhe (2004) est également d'avis que c'est Catulle, par le biais de la critique littéraire qui s'exerce dans ses poèmes et permet de tracer tout au long de son recueil une série de manifestes en faveur des arts poétiques néotériques par opposition à d'autres genres et notamment à l'épopée, qui a posé les fondements d'une écriture élégiaque attachée à se définir elle-même telle que la pratiqueront Propertius et Ovide ; ce faisant, la dimension métapoétique du genre et les prises de position littéraires de ses poètes sont devenues constitutives de l'élégie latine elle-même et signent sans doute l'une de ses grandes particularités, ainsi que le suggérait déjà Elaine Fantham (2001).

D. A propos d'un grand absent : Gallus

Le faible nombre de vers de Gallus conservés n'a pas empêché la critique récente de s'interroger longuement sur son cas et sur l'importance qu'il devait revêtir aux yeux des poètes augustéens. Ainsi, Luigi Castiglioni (1955) adhère à l'opinion commune selon laquelle les dates et l'art de Gallus en font probablement le premier élégiaque romain et le chaînon manquant entre Catulle et la triade élégiaque augustéenne constituée par Tibulle, Propertius et Ovide. Il considère que ses recueils devaient encore être largement imprégnés d'une influence hellénistique dont la génération suivante s'affranchit davantage, et est l'un des premiers à formuler l'hypothèse que, si le premier livre d'élégies de Propertius s'intitulait *Cynthia*, c'est par hommage non pas tant à un poète grec qu'au recueil de Gallus qui portait peut-être pour titre *Lycoris*, du nom de la *puella* qui y était chantée. David O. Ross (1975) souligne le dommage de sa perte dans la mesure où, en tant que lien entre la génération des

neoteroi et celle des augustéens, il aurait été extrêmement précieux pour notre compréhension de la construction de l'élégie à cette période, et tâche de reconstituer ce que l'on peut dire de sa pratique poétique à travers les vers qui nous restent et notamment les *Bucoliques* VI et X de Virgile et le *Monobiblos* de Propertius : la conclusion de Ross est que rien ne prouve que Gallus n'ait écrit que des élégies – même si le critique ne croit pas, personnellement, qu'il ait également composé des vers hexamétriques et étiologiques ou un *epyllion* –, mais il a peut-être en effet participé aux premières élaborations de recueils poétiques romains à proprement parler, étant probablement lui-même l'auteur d'un recueil en quatre livres qui ont peut-être préfiguré ceux de Propertius. Il semble également, aux yeux du spécialiste, que Gallus ait été encore trop imprégné de culture alexandrine et néotérique pour être le père de l'élégie amoureuse entièrement subjective ; le passage de l'élégie objective à l'élégie subjective est plutôt vu par David O. Ross comme un processus progressif auquel tous les poètes concernés, de Catulle à Ovide en passant par Gallus, Tibulle et Propertius, ont participé à différents niveaux. Cependant, il considère que Gallus est le premier, avec Virgile, à avoir découvert « the very capability of poetry to cut across genre restrictions » (p. 109), opinion qui doit être nuancée par l'examen détaillé du recueil de Catulle qui comporte déjà selon nous l'élaboration d'un travail sur les limites des genres poétiques. Wilfried Stroh (1983) estime également que le peu de vers que nous ayons conservés de Gallus suffisent à montrer sa grande spécificité au sein du développement de l'élégie latine : le spécialiste juge que Catulle ne peut pas être considéré comme le modèle direct de Gallus, mais que ce dernier s'est directement inspiré de sources grecques auxquelles il a dû ajouter des particularités personnelles qu'il est bien entendu difficile de mesurer en l'absence de fragments consistants. Pour Stroh, le fondateur de l'élégie amoureuse latine telle que nous la connaissons est donc bien Gallus, et nullement Catulle. Enfin, Elaine Fantham (2001) juge que l'importance de Gallus devait être telle que c'est à lui que l'on doit l'assimilation traditionnelle et sans doute un peu rapide entre « élégie latine » et « élégie érotique latine » ; pour la spécialiste, le succès de l'œuvre de Gallus, suivi par Propertius qu'elle désigne comme son disciple le plus zélé, a amplement favorisé cette identification⁸ et explique que l'exploration de chemins non érotiques par les élégiaques apparaisse comme une quête de renouvellement thématique par rapport à un socle devenu immédiatement traditionnel.

⁸ « ... Roman elegy slipped into identification with love elegy because of the success of Gallus' quasi-autobiographical love elegies and their imitation in Propertius' *Monobiblos* 'Cynthia' » (p. 191).

E. La question du recueil de poèmes

L'élaboration de théories du recueil est assez récente dans l'histoire de la critique ; plus récentes encore sont les réflexions sur les raisons de composer un recueil dans la poésie latine antique. En ce qui concerne la pratique grecque en la matière, Niklas Holzberg (2001²) ne considère pas que Mimnerme de Colophon ait lui-même réuni ses élégies en recueil mais que ce sont les poètes hellénistiques qui s'en sont chargés, ce qui confirmerait d'abord que les élégies de Mimnerme pouvaient être lues sous forme de recueil par les poètes augustéens et ensuite que les Alexandrins avaient bel et bien une pensée déjà formée du recueil dans laquelle les Latins n'avaient qu'à puiser pour trouver leur propre inspiration. En revanche, un recueil d'élégies – manifestement surtout amoureuses – de Théognis existait probablement dès le VI^e siècle avant Jésus-Christ au plus tard, un autre d'Antimaque de Colophon était en circulation depuis la fin du V^e ou le début du IV^e et l'on peut donc supposer que les poètes hellénistiques eux-mêmes ne tenaient pas cette forme de pensée de nulle part ; cet élément est confirmé par Antonio Aloni et Alessandro Iannucci (2007) qui supposent déjà l'existence de recueils élégiaques au VII^e siècle avant Jésus-Christ, en l'occurrence ceux de Mimnerme et de Tyrtaeus. Pour Holzberg, le modèle majeur de recueil pour les élégiaques latins est les *Aἴτια* de Callimaque, à tous points de vue : style, thèmes, motifs – celui de la *recusatio*, par exemple – et, bien entendu, réunion des poèmes en collection ordonnée. La découverte d'un manuscrit portant plus de cent épigrammes apparemment toutes composées par Posidippe de Pella et arrangées de manière significative apporte un éclairage supplémentaire à notre conception de la pensée antique du recueil, dans la mesure où c'est désormais l'un des exemples de recueil hellénistique les plus complets que nous possédions avec certains ouvrages de Callimaque et la *Couronne* de Méléagre. Sous la direction de Kathryn Gutzwiller, un ouvrage récent (2005) rassemble une série d'études et de réflexions particulièrement éclairantes à ce sujet. Ainsi, Nita Krevans (2005) s'interroge sur les pratiques éditoriales qui ont pu présider à l'arrangement de ce recueil, sans pour autant se prononcer sur l'identité de l'éditeur en question et notamment sans trancher en faveur de ni contre l'identification de ce dernier à l'auteur lui-même. La spécialiste examine les traces manuscrites du travail d'éditeur mené sur le recueil et argumente en faveur d'un désir de présenter la collection comme ensemble cohérent devant être lu comme un ouvrage construit. Elle expose ainsi la division du recueil en sections thématiques (l'une est par exemple consacrée à des épigrammes décrivant des pierres précieuses, une autre à des épigrammes votives associées à des chevaux vainqueurs aux

courses) et recense les principes d'organisation à l'intérieur des sections, ainsi l'arrangement de suites de poèmes aux sujets identiques, le placement des poèmes qui répondent le plus clairement au titre d'une section en tête de cette dernière (cette pratique d'ouverture de section sur des poèmes d'introduction particulièrement explicites est récurrente, nous le verrons, dans les recueils de notre propre corpus) ou encore, pour une section seulement, une organisation selon un schéma strictement concentrique. Dans tous les cas, souligne Krevans, l'examen du détail des séries prouve que l'on n'a pas affaire à des rassemblements mécaniques ni arbitraires, mais bien à un arrangement artistique habilement réfléchi par l'éditeur quel qu'il soit. Kathryn Gutzwiller (2005) soutient la même hypothèse en montrant qu'à l'intérieur de toute section du papyrus, et bien que la fin et le début de ce dernier aient disparu, il est possible de remarquer des schémas manifestement très élaborés qui prouvent que le recueil se donnait à lire comme un objet littéraire à part entière, et non pas seulement comme une collection de pièces réunies dans un objectif strictement éditorial ; tous les poèmes de début et fin de section montrent notamment que l'arrangement interne de ces dernières est extrêmement soigné. En outre, un principe général d'unité du recueil, autour des membres de la famille des Ptolémées évoqués dans des épigrammes situées à des endroits stratégiques, permet également d'établir que l'union des sections n'a elle non plus rien de fortuit. Pour établir un lien entre la pratique « posidippienne » du recueil telle qu'elle apparaît dans ce papyrus et celle des poètes romains dont on sait ce qu'ils doivent à la génération hellénistique, Alessandro Barchiesi (2005) se livre enfin à une réflexion sur les études critiques portant sur la question du recueil en poésie républicaine et augustéenne, et s'interroge sur la conscience qu'avaient les poètes eux-mêmes de l'existence d'une entité appelée *liber* et sur les traces structurelles que nous en retrouvons dans leurs ouvrages. Ce faisant, Barchiesi invite les critiques à plus de prudence quant au rôle de poètes individuels dans l'évolution de la pensée antique du recueil, et estime que les Romains eux-mêmes n'avaient pas accès à des modèles de recueils clairs et immédiatement compréhensibles, mais que le travail des poètes hellénistiques était dès cette époque brouillé et compliqué par l'existence d'intermédiaires tels que les scribes, les copistes et les éditeurs.

L'un des articles les plus utiles et les plus complets sur la question du recueil et notamment de sa présentation concrète à l'époque qui nous intéresse est celui de John Van Sickle (1980). Il comporte en effet une reconstitution efficace et claire des conditions réelles de la lecture des volumes dans l'Antiquité avant le passage du rouleau au *codex*, manuscrit qui se présente sous la forme d'un livre tel que nous l'imaginons aujourd'hui. Sickle examine les dimensions du rouleau, le nombre de colonnes et de vers que l'on pouvait embrasser

d'un seul regard (probablement jusqu'à un peu plus de cent vers en ouvrant suffisamment le rouleau) et ce que cela implique quant à l'approche du texte lui-même (une lecture exclusivement linéaire, sans possibilité de passer directement d'un point à l'autre de l'œuvre, mais dont on peut choisir de ne garder qu'une partie de taille variable sous les yeux, et qu'il faut dérouler à nouveau pour reprendre la lecture au début, ce qui suppose de parcourir l'œuvre depuis sa fin et d'en avoir ainsi une vision vraiment globale). Le spécialiste résume également les conventions antiques, notamment hellénistiques et augustéennes, de l'arrangement en volumes ; il souligne ce faisant l'importance de poèmes structurants, notamment initiaux, centraux et finaux, en supposant que c'est peut-être la structure des hymnes religieux qui amène à cette conception globale du recueil, et cite quelques précurseurs en la matière : Callimaque (arrangeur de ses propres poésies étiologiques en deux fois deux livres très structurés), Théocrite (notamment dans son *Idylle VII*, l'examen de la structure à l'échelle de tout un livre étant selon John Van Sickle plus délicat) et Méléagre (éditeur d'une anthologie classée à la fois par la forme et par le fond des poèmes). Pour la poésie latine, le spécialiste juge que les *Bucoliques* de Virgile constituent un exemple extrêmement réussi et sophistiqué d'organisation globale du recueil et attestent de ce que ce dernier faisait bien l'objet d'une conception globale de la part de son auteur dès avant la rédaction des pièces individuelles.

Dès le début du siècle dernier cependant, Ulrich von Wilamowitz (1913) établit une sorte de généalogie du recueil qui relie les auteurs hellénistiques à Catulle, qui imita leur pratique sur ce point, et Catulle à ses propres successeurs latins : selon le spécialiste, à partir du moment où un recueil latin coexistait avec des recueils grecs antérieurs, les poètes républicains et augustéens durent le prendre pour modèle de pensée du recueil au même titre que ses prédécesseurs. De même, la pratique de la composition de poèmes d'ouverture ou de clôture de recueils remonte à la pratique grecque, archaïque comme hellénistique, et nombre d'exemples pourraient être avancés pour le prouver, dont les plus connus sont peut-être le prologue des *Αἴτια* de Callimaque et celui de la *Couronne* de Méléagre. Wilhelm Kroll (1916) considère pour sa part que l'un des héritages hellénistiques majeurs concernant la question du recueil devait être le mélange des genres, et il relie cette supposition à l'image d'une tradition littéraire riche et pesante qui exigeait en quelque sorte des poètes qu'ils composent des types de poésie variés. C'est à cette exigence qu'il faut selon Kroll imputer l'invention hellénistique du recueil tel qu'il sera repris par les *neoteroi* : mélange des genres, voire mélange des mètres en sont pour lui la définition première. Les particularités strictement romaines sont donc à chercher ailleurs, et peut-être d'abord dans le caractère

raffiné et savant de l'arrangement des recueils qui, précisément, ont cessé de mélanger les genres ; la *uariatio* qui préside à la composition de la collection est alors reportée sur le plan des thèmes, et c'est en faisant varier ces derniers que l'on organise les livres. L'enjeu est plus subtil encore quand, comme pour les *Bucoliques* de Virgile ou le *Monobiblos* de Properce, tous les poèmes du recueils ont peu ou prou le même thème : la variation, de plus en plus fine et subtile, se fait alors à l'échelle du ton, du lexique ou du motif illustré. L'analyse de Kroll, que l'on peut considérer comme particulièrement moderne et enrichissante eu égard à l'année de sa publication, est illustrée par des exemples plus ou moins précis empruntés à l'ensemble des recueils latins influencés par la poésie hellénistique, des *neoteroi* à Ovide inclus en passant par Horace et Virgile. Cette lignée de la pensée du recueil est également adoptée par des spécialistes récents : ainsi, Therese Fuhrer (1994) estime elle aussi que les poètes hellénistiques composaient déjà des recueils, au moins de petites collections, et que c'est leur connaissance qui donna à Catulle l'idée de composer le sien⁹.

Wilhelm Port (1926) est le premier à énoncer clairement les problématiques caractéristiques des spécialistes « modernes » de l'étude de la structure des recueils de poésie antique, en se demandant notamment si les poèmes sont traditionnellement composés avant l'élaboration du plan du recueil ou si le plan précède la rédaction des pièces individuelles, question que nous avons nous-même eu l'occasion de reformuler dans cette même introduction. L'intention de Port est d'établir s'il existe bien un ou plusieurs principes d'arrangement structurants parmi une série de recueils augustéens choisis, en l'occurrence les *Bucoliques* de Virgile, les *Satires* et *Odes* d'Horace, les deux livres d'élégies de Tibulle et les *Amours* d'Ovide. Prenant pour hypothèse de travail qu'à l'époque augustéenne, aucun recueil n'est arrangé au hasard, le spécialiste adopte une posture de lecture qui préfigure celle que nous aurons aussi à exposer plus bas pour notre propre étude, qui consiste à essayer de ne pas imposer aux recueils de schéma préétabli mais de tâcher si possible de les lire avec les yeux d'un lecteur antique tels qu'ils nous ont été transmis ; nous verrons que notre propre présentation de nos méthodes de travail nous amènera à énoncer plus précisément les conséquences de cette posture de départ. Karl Barwick (1958) semble tenir pour acquis le fait que les recueils antiques composés de pièces brèves suivent des arrangements linéaires concertés censés attirer l'attention du lecteur sur certains points structurants cruciaux ; il qualifie même cette idée de « bekannte und allgemein anerkannte

⁹ Quant à la question de savoir si Catulle est effectivement l'auteur de l'arrangement de son propre recueil, c'est un point que nous exposerons et discuterons plus longuement dans le chapitre 1 du présent travail.

Tatsache » (p. 284) et l'applique en particulier à la lecture des *Epigrammes* de Martial et des *Carmina* de Catulle, ainsi que nous aurons l'occasion de le redire à propos de ce dernier. Josef Michelfeit (1969) adopte pour hypothèse de travail l'image du poète augustéen comme bâtisseur de forme en même temps que de sens : quel que soit le contenu de ses vers, quel que soit son genre de prédilection, la composition du recueil est pour lui une dimension importante du travail poétique ; le spécialiste cherche à vérifier cette hypothèse en proposant un rapide examen de la plupart des recueils augustéens que nous ayons conservés, exceptés ceux d'Horace dans lesquels Michelfeit tient pour acquis que l'on observe des compositions concentriques systématiques dont il faut se demander si elles lui sont propres ou si elles sont partagées par d'autres. Il commence par Catulle et poursuit avec les *Bucoliques* de Virgile, Tibulle, Propertius, l'Ovide des premiers recueils puis celui de la maturité, le *Catalepton* et la fin du *Corpus Tibullianum*. Les conclusions de Michelfeit tendent à rendre presque systématique le schéma concentrique dont il a fait son point de départ, et on pourrait lui reprocher d'avoir à toute force cherché un dessin identique dans une série de recueils distincts en se montrant juste assez imprécis et habile pour l'y retrouver effectivement. L'étude du spécialiste a néanmoins le mérite d'établir fermement que la question de la composition du recueil doit dominer l'étude de la poésie brève d'époques républicaine et augustéenne. Karl Deichgräber (1971) s'intéresse à une partie extrêmement précise de l'histoire latine du recueil de poésie brève : la pratique néotérique en la matière. Bien que très largement conjecturale car uniquement fondée sur les minces fragments de poésie néotérique dont nous disposons en-dehors du recueil de Catulle, son étude nous paraît intéressante et précieuse : il s'agit d'une tentative prudente de reconstitution approximative de ce que pouvaient être les recueils des camarades de Catulle, et notamment Calvus, Cinna, Cornificius et Tigidius. Le spécialiste aboutit à une série de conclusions qui nous semblent hautement valables et qui tendent toutes à considérer que les *Carmina* représentent assez justement la pensée néotérique du recueil ; chaque *neoterus* aurait composé un *epyllion* probablement destiné à être placé vers le milieu de l'ouvrage, des épigrammes en mètres variés, des *epithalamia*, etc., en réservant comme Catulle leurs poèmes les plus courts à la première partie du volume et en prenant soin de rédiger des textes d'introduction et de conclusion clairs. Pour David O. Ross (1975), le tout premier recueil de poésie romaine conçu et voulu comme tel dès avant sa rédaction est celui de Virgile, les *Bucoliques*, point sur lequel Eleanor W. Leach (1978) se montre plus prudente. Selon Ross, l'idée d'un recueil exclusivement composé d'un type de poésie, et non point, comme l'étaient ceux des poètes hellénistiques, de genres et éventuellement de mètres variés, est peut-être venue de

l'organisation de l'ouvrage de Catulle ; le premier modèle latin d'un recueil proprement élégiaque – peut-être œuvre de Gallus – pourrait être la série des *carmina* 65-68 du *neoterus*, à la fois très différents de la première moitié du recueil par le mètre mais aussi, selon le critique, des c. 69-116 par leur longueur, leur style et leur ton particuliers, point que le détail de notre étude de la pensée du recueil à l'œuvre dans les *Carmina* nous permettra de reprendre et de nuancer. Ce faisant, Ross élabore une théorie de la naissance concertée du recueil élégiaque latin sur le modèle de la fabrication tout aussi concertée de recueils hellénistiques et néotériques antérieurs, mais avec, de la part des auteurs, une conscience accrue du caractère nouveau de leur travail, la nécessité de la nouveauté ayant peut-être été le moteur même de l'élaboration de recueils élégiaques¹⁰. Marilyn B. Skinner (1981) est très représentative de la tendance actuelle de la lecture du recueil antique de poèmes, qui considère notamment qu'une série de poèmes structurés, en tant que structure de taille intermédiaire entre le *carmen* individuel et le recueil entier, doit être vue comme « a vehicle for poetic statement, a device for incorporating several individual pieces into an artistic construct greater than the sum of its parts » (p. 6). Nita Krevans (1984) attire l'attention du lecteur sur l'existence du recueil de poèmes comme objet littéraire à part entière dont la structure interne répond à des principes d'arrangement bien réfléchis (ainsi par thèmes, types de discours ou encore genres représentés) ; elle étudie son histoire en se fondant sur l'examen de quatre exemples grecs et latins, les *Αἴτια* de Callimaque, les *Bucoliques* de Virgile, le *Monobiblos* de Propertius et les *Odes* d'Horace. Enfin, très récemment, Claude Rambaux (2005) montre exemples à l'appui que les poètes élégiaques ne se contentent pas d'unir et de structurer leurs recueils autour de traits thématiques communs, mais qu'ils ont également recours à des jeux de nombres qui livrent au lecteur une clé d'identification de l'arrangement du livre ; nos états particuliers de la question, au début des chapitres concernés de notre étude, nous permettront de donner quelques exemples de ce type d'analyse appliquée à des poètes particuliers.

¹⁰ « What might have been the most important consideration of all was the fact that the form had not previously been so used at Rome and might thus yield itself easily to content that was not only new, but which also intentionally unified much that previously had been restricted to separate genres » (p. 49).

IV. Approche personnelle et méthodologie

Notre état général de la question nous a permis de montrer que le champ des recherches sur la poésie néotérique et élégiaque latine, sur sa construction, son héritage grec, le rôle respectif de ses représentants et l'existence et l'élaboration de recueils à elle consacrés était vaste et déjà très travaillé par nos prédécesseurs. En nous concentrant exclusivement sur l'étude de la pensée du recueil et de la pensée du poème des auteurs de notre corpus, nous tâcherons à la fois de tenir compte des acquis des lectures précédentes, des avancées critiques que nous jugeons les plus pertinentes et de leurs conclusions majeures, et de proposer à notre tour une analyse originale reposant sur des méthodes élaborées spécialement pour l'examen des recueils de Catulle, de Tibulle et des auteurs du *Corpus Tibullianum* et de Propertius. Mais avant de présenter ces méthodes et de montrer en quoi elles sont selon nous les mieux désignées pour répondre aux questions soulevées par notre sujet, nous dirons quelques mots de notre posture de lecture et de la manière dont nous souhaitons considérer *a priori* les recueils et les poèmes de notre corpus tels qu'ils se présentent à nous pour tâcher d'en proposer la compréhension la plus éclairante possible.

A. Notre posture d'analyse : lecture du recueil, lecture du poème

Les quelques questions soulevées par la présentation de notre sujet dans le premier temps de cette introduction nous ont amenée à dire que, pour accéder à la compréhension de la pensée du recueil d'un auteur donné, et même, prioritairement, pour détecter la présence d'une pensée effectivement concertée de l'arrangement de poèmes en volume, il nous fallait appréhender les recueils de notre corpus comme des ensembles finis et complets, comme des unités données à lire telles quelles et dont le lecteur n'a dans un premier temps pas le loisir de remettre l'ordre et la composition en question. En effet, si l'on considère que l'existence d'une pensée du recueil s'incarne dans un volume et que c'est uniquement par l'examen détaillé de ce dernier que l'on peut l'atteindre et l'analyser, alors il faut aussi considérer que si le volume transmis par la tradition manuscrite n'est pas le témoin des réflexions structurantes du poète, c'est en lui qu'on trouvera les preuves de ce que son arrangement est fortuit ou bien décidé par une main étrangère. En d'autres termes, puisque nous n'avons pas

d'autre trace de la réflexion auctoriale de nos poètes que les recueils que nous lisons aujourd'hui, nous n'avons pas non plus d'autre trace de l'ingérence éventuelle d'éditeurs posthumes que ces mêmes recueils, et ils constituent dès lors le seul et unique champ d'investigation possible pour l'enquêteur. Par principe d'étude, nous prendrons donc acte de l'état connu de chacun des recueils de notre corpus et nous nous appliquerons à les considérer tels quels avant de trancher sur la question de leur fidélité aux intentions originelles de leur auteur et sur la signification éventuelle de leur arrangement global.

Face à ces unités éditoriales et/ou manuscrites appréhendées comme des ensembles de fait, le deuxième pan de notre posture d'analyse consistera à prendre systématiquement en compte deux dimensions complémentaires et à nos yeux également indispensables de notre étude : la lecture cursive, et la lecture tabulaire. L'une comme l'autre permettent d'accéder aux divers niveaux d'analyse que la présentation de notre sujet nous a donné l'occasion d'évoquer, en l'occurrence à l'examen de la pensée du recueil comme unité générale et de la pensée du poème comme unité de base entrant dans la composition d'ensemble de l'ouvrage.

Par « lecture cursive », nous entendons une approche linéaire des poèmes dans leur succession et, par conséquent, une tentative de mise en évidence des liens immédiats qui justifient leur juxtaposition et de l'éclairage que chacun peut apporter par avance ou *a posteriori* sur celui qui le suit comme sur celui qui le précède. Par « lecture tabulaire », nous entendons une approche du recueil comme système organisé, dont on peut repérer les points structurants essentiels, ceux qui aideront à dégager l'ossature générale de l'œuvre, mais aussi les grandes tendances thématiques et/ou stylistiques selon les pans ainsi mis en évidence et, en détaillant l'analyse à une échelle de plus en plus réduite, une compréhension progressive de la place de chaque groupe de poèmes – peut-être même de chaque poème – dans l'ensemble de l'ouvrage. Ces deux facettes de la lecture du recueil permettent donc de rendre compte à la fois des grands principes d'organisation d'une collection, révélés prioritairement par la lecture tabulaire et étayés par le détail de la lecture cursive, et du soin minutieux apporté à l'évolution de celle-ci pas à pas, mis en évidence à petite échelle par la lecture cursive et dessiné également à plus grande échelle par la lecture tabulaire qui permet de montrer comment les arrangements linéaires successifs entrent en résonance les uns avec les autres pour construire une progression générale que le plan schématique du recueil soutient et résume. Lecture tabulaire et lecture cursive donnent donc accès à trois éléments fondamentaux de notre recherche sur les recueils de notre corpus : la compréhension de la pensée du recueil, si pensée du recueil il y a, la compréhension de la pensée du poème et

enfin leur complémentarité constante dans l'élaboration de l'œuvre et de sa signification essentielle.

Pour mieux illustrer notre conception du rapport entre une lecture tabulaire et une lecture cursive également nécessaires, nous ne saurions donner de meilleure image du recueil poétique que celle d'un système mécanique ou organique. Dès lors que l'on adopte pour principe de travail la perspective d'une approche du recueil comme ensemble fini dont on doit d'abord examiner les caractéristiques avant de pouvoir juger de son caractère authentique et de la part réelle d'auctorialité que trahit son organisation, on admet être face à un tissu complexe de liens divers entre poèmes, et de rapports hiérarchiques entre textes au rôle structurant marqué et textes qui ne livrent pas directement les clés de l'arrangement général ; le système qui se présente alors à nous s'apparente à celui d'une machine perfectionnée ou à celui d'un corps dont on essaierait de saisir le fonctionnement. Pour s'assurer que l'on a bien affaire à un système, il faut démontrer que ses différents éléments sont liés et dépendants les uns des autres, et que certains commandent le fonctionnement global tandis que d'autres n'ont qu'un rôle secondaire. Notre analyse des recueils de notre corpus a donc quelque chose du démontage d'un mécanisme pour en mettre à jour les rouages et en compter les pièces, y compris les plus petites, ou encore de la dissection d'un organisme pour démontrer la présence d'organes vitaux sans lesquels le système ne pourrait tenir et d'organes secondaires dont il pourrait se passer si besoin était, mais dont la présence s'explique tout de même à la fois par la compréhension de la lente évolution qui a mené à cet organisme et par les fonctions qu'ils remplissent et pour lesquelles le reste du corps devrait, s'ils lui étaient enlevés, trouver un remplaçant. Dans les deux cas, certains gestes s'apparentent à notre méthode de lecture tabulaire, ainsi l'observation globale du schéma selon lequel est construite la machine ou l'accès à la charpente osseuse du corps et la mise en évidence de la façon dont tous les autres organes, jusqu'à l'enveloppe de peau elle-même, s'organisent autour d'elle ; ce faisant, on accorde toute son attention aux points d'articulation du système et au(x) principe(s) grâce au(x)quel(s) il peut fonctionner. D'autres relèvent davantage de la lecture cursive, ainsi le démontage progressif, pièce par pièce, du mécanisme jusqu'à la pièce maîtresse qui l'entraîne, ou la dissection qui exige de traverser un par un les tissus qui protègent l'organe vital et de n'en négliger aucun, même si l'on sait exactement par avance à quelle zone de l'organisme on veut accéder.

On voit combien cette double lecture des textes est éloignée d'une tentative génétique de reconstitution chronologique de la composition de l'ouvrage : c'est en effet ce que la lecture linéaire et tabulaire du recueil nous révèle de la réalisation finale de l'intention du poète qui

doit retenir notre attention, non l'étape d'élaboration de ce résultat – à moins, bien sûr, que celle-ci ne nous soit elle aussi explicitement donnée à voir comme élément structurant à part entière. Nous entendons donc proposer ici une approche essentiellement descriptive de l'œuvre, tout en gardant à l'esprit que cette description n'est qu'un moyen d'accéder à ce qu'on pourrait nommer l'idéologie poétique de son auteur : de fait, l'examen des outils utilisés par le poète pour construire son œuvre et révéler l'art poétique qui a présidé à sa conception n'est pas pour nous une fin en soi, mais bien la voie d'analyse qui nous conduira à une meilleure compréhension de la pensée du recueil et du poème incarnée dans le volume fini qui seul est donné à voir, à la fois comme témoin de la pratique poétique de son auteur et comme unique texte théorique accessible, susceptible de livrer les clés de cette même pratique.

Par ailleurs, dans les cas où les tentatives de lecture tabulaire ne permettraient point de dégager un dessin d'ensemble cohérent et significatif, nous aurions entre les mains un premier élément prouvant que le recueil n'est pas le résultat d'une réflexion sur une organisation systématique globale, mais cela ne signifierait pas pour autant que ce n'est pas son propre auteur qui l'a composé. La lecture cursive pourra permettre de compléter l'analyse si elle montre, par exemple, que malgré l'absence de plan géométrique dominant, la succession des poèmes a fait l'objet d'une concertation soignée ou même que certains ont été écrits tout spécialement pour en précéder ou en suivre d'autres. En revanche, si ni lecture tabulaire ni lecture cursive ne nous permettent d'aboutir à des résultats satisfaisants, ou si nous en arrivons à la constatation que l'organisation linéaire et globale du recueil ne repose que sur des éléments purement arbitraires relevant de la simple classification sans pour autant évoquer de véritable travail de composition, tout nous portera alors à croire que nous sommes bien devant un volume dont toute pensée du recueil est absente, soit que son auteur se soit contenté de réunir ses poèmes de manière fortuite dans une intention strictement éditoriale, soit que la collection soit le travail d'un éditeur extérieur. A nos yeux, notre double dimension de lecture n'est donc pas seulement la posture d'analyse la plus pertinente pour une bonne compréhension de l'organisation globale et détaillée d'un recueil conçu à la fois comme ensemble d'unités de base et comme unité générale lui-même ; elle est aussi le plus sûr chemin vers la réponse à la délicate question de l'auctorialité et de l'intervention réelle d'une pensée métopoétique et structurante dans l'élaboration de l'ouvrage.

B. Techniques et méthodes d'étude

L'exposé de notre posture d'analyse nous a déjà permis d'établir les fondements de nos techniques et méthodes d'étude sur deux plans essentiels : notre approche première des recueils considérés comme ensembles complets à appréhender tels quels, et notre principe général de lecture fondé sur une démarche descriptive à deux dimensions, à la fois tabulaire et cursive. Il nous reste à présenter en quelques mots les outils que nous utiliserons pour mener à bien cette vaste entreprise d'étude de la pensée du recueil et de la pensée du poème chez les poètes de notre corpus. Ce faisant, nous voudrions insister sur un point essentiel dans l'élaboration de nos méthodes d'analyse : conformément à ce que nous avons dit plus haut de la nécessité de considérer le texte comme premier et de ne pas chercher à lui imposer une grille de lecture inadéquate qui risquerait d'en déformer la portée et d'en brouiller le sens réel, nous estimons qu'il est indispensable d'adapter nos outils aux particularités de chaque recueil et de ne pas nous en tenir à un dispositif d'analyse unique et inchangé que nous essaierions d'appliquer à tous de la même manière. Cela signifie que les techniques que nous nous apprêtons à exposer avant de passer au corps même de notre étude des textes sont susceptibles d'être modifiées en fonction de la nature du travail de chaque poète de manière à rendre compte au mieux des caractéristiques propres à chacun. Dès lors, si le protocole d'analyse que nous allons mettre au point pour notre travail doit rester identique dans ses grandes lignes, le détail de l'application et de la réalisation de chacune de ses étapes principales devra être ajusté chapitre après chapitre selon les conditions fixées par les textes eux-mêmes.

L'essentiel de notre méthode d'approche de la pensée du recueil et de la pensée du poème des auteurs de notre corpus peut être résumé en trois points dont nous allons développer ici les implications principales : il s'agit de proposer une classification des poèmes de chaque volume, puis d'élaborer la structure générale des recueils en nous appuyant à la fois sur cette classification et sur ce que nous pouvons dire de l'analyse détaillée des poèmes individuels, enfin d'essayer de mesurer l'apport de la structure ainsi mise en évidence à notre sujet et, plus généralement, à la pensée poétique et réflexive des auteurs latins de poésie brève du I^{er} siècle avant Jésus-Christ. En d'autres termes, nous suivrons un chemin qui va du particulier au général, du détail des poèmes à l'ensemble de la structure et finalement, surplombant cette structure elle-même et en déterminant au moins en partie le dessin, à la pensée poétique et au projet littéraire qui s'incarnent dans le recueil ; ce faisant, nous devons toujours garder à l'esprit les deux plans de lecture que nous avons

choisi de respecter dans la section précédente de notre introduction et maintenir donc un contact constant entre le général et le particulier de manière à ne jamais couper notre analyse des poèmes de la conception globale du recueil comme ensemble donné à lire tel quel, ni inversement élaborer une lecture abstraite de l'arrangement d'ensemble du volume indépendamment des conditions concrètes de réalisation et d'ancrage, au niveau du poème, de la pensée structurante qui y est à l'œuvre.

Le premier pan de notre sujet d'étude, la notion de « pensée du recueil », étant d'emblée lié comme nous l'avons montré à une réflexion structurelle qui soulève une série de questions touchant à l'organisation et à l'arrangement des volumes, on comprend aisément qu'une partie consacrée à l'exposé de la structure des œuvres de notre corpus soit au centre de chacun des quatre chapitres dont se compose ce travail. A ce stade de notre lecture, notre intention sera d'abord de déterminer le caractère significatif ou au contraire arbitraire de l'arrangement des collections, puis d'en formuler la signification s'il s'avère qu'il traduit un objectif délibéré de l'auteur de dessiner en son livre une évolution poétique réfléchie. Ainsi, nous pourrions être amenée à montrer que tel poète organise son matériau en fonction de jeux de chiffres sophistiqués dont le décryptage fait appel à un public érudit susceptible de se livrer à des observations savantes sur ce point, que tel autre a soigneusement placé à des endroits stratégiques du recueil des poèmes traduits et/ou inspirés d'antécédents grecs afin de mieux attirer l'attention du lecteur sur le changement de niveau de discours qui est à l'œuvre à ces points d'articulation, qu'un autre enfin met en place des séries de poèmes identiques ou semblables censés tisser en quelque sorte la toile de fond poétique sur laquelle se dérouleront ses expériences et se détacheront des textes répondant à un art nouveau que le lecteur est chargé d'identifier et de distinguer des suites qu'ils rompent délibérément. Notre étude de la structure des recueils du corpus ne consistera donc pas seulement à proposer des schémas d'ensemble ou des tableaux sur lesquels apparaîtrait une charpente désincarnée donnée à lire telle quelle ; elle tâchera également de mettre en évidence les grands principes poétiques sur lesquels est fondée cette structure et de montrer en quoi les schémas et arrangements choisis par chaque poète correspondent le mieux à sa pratique personnelle du poème et font de son ou ses recueil(s) des dispositifs réellement représentatifs de son art particulier.

Or, l'élaboration d'une structure de recueil suppose avant tout que l'on choisisse un ou plusieurs critères de repérage sur lesquels s'appuyer pour lire et comprendre l'organisation de la collection de poèmes. En effet, on ne peut chercher une charpente à mettre au jour si l'on ignore ce que l'on cherche, de quel bois elle est faite, quel aspect sa matière est censée offrir

ni en un mot comment on va la reconnaître. La plupart des critiques qui nous ont précédée dans ce vaste champ d'étude fondent leurs analyses sur une base thématique ; il s'agit de repérer la répartition des thèmes abordés par les poètes dans leurs recueils respectifs et d'organiser le résultat obtenu de manière à dégager les grandes lignes de l'arrangement, en montrant par exemple que si tel thème est dominant dans telle section de l'œuvre et tel autre à un autre endroit, cela signifie que ces deux zones doivent être distinguées l'une de l'autre et qu'il faut étudier les rapports entre elles pour pouvoir dégager les raisons qui ont présidé à leur séparation et formuler les principes théoriques sur lesquels repose la composition globale de l'œuvre. Le principe de la lecture thématique permet de maintenir un lien précieux entre l'observation du particulier et l'observation du général, mais il repose parfois sur des définitions trop lâches et vastes pour être réellement pertinentes : ainsi que le montreront les états de la question rédigés par nos soins pour chaque chapitre, certains spécialistes ont déjà formulé de judicieuses mises en garde sur ce point et remarqué qu'à condition de proposer des thèmes suffisamment vagues, on peut à peu près faire apparaître dans un recueil la structure que l'on veut et justifier par conséquent n'importe quelle lecture de son arrangement. Il nous faut donc proposer une amélioration de cette méthode pour en conserver les bénéfices tout en évitant les principaux écueils. Notre angle de lecture consistera une fois pour toutes à associer des considérations strictement thématiques à l'observation du lexique et de la tonalité auxquels sont associés les thèmes de manière à pouvoir définir et repérer ces derniers avec précision tout au long d'un recueil, et à reconnaître leurs éventuelles variantes pour affiner l'analyse au maximum en évitant de lisser excessivement la richesse des textes. Dans la même perspective, il nous faudra apprendre à reconnaître d'éventuelles associations de thèmes pour montrer que les poètes ne considèrent pas toujours leurs pièces individuelles comme des objets clos sur eux-mêmes ni univoques, mais qu'ils les soumettent à des variations internes qui peuvent se révéler tout à fait significatives au moment de mettre en évidence la structure générale d'un groupe de poèmes ou d'une section du recueil.

Il manque cependant un maillon à la chaîne de notre réflexion entre l'élaboration de la structure des volumes, que nous avons désignée comme centrale tant globalement dans notre propre recherche qu'au sein de chacun des chapitres, et ce repérage thématique complexe que nous définissons comme le préalable nécessaire à toute proposition structurelle. Ce maillon est une classification que nous proposerons systématiquement en tête de chapitre, et qui nous permettra de présenter en quelques mots chacun des thèmes repérés dans l'œuvre concernée et d'analyser un certain nombre d'exemples choisis pour

illustrer les thématiques qui nous guideront tout au long de l'étude. Selon les cas, quand les poèmes du recueil sont assez peu nombreux pour s'y prêter – et nous songeons notamment ici aux quatre livres du *Corpus Tibullianum* –, nous pourrions même être amenée à ce stade de l'étude à proposer une analyse de tous les textes qui le composent. Quoi qu'il en soit, corrélativement à ce que nous disions plus haut de la nécessité d'adapter les outils d'analyse aux particularités de chaque poète du corpus, nos différentes classifications reposeront toutes sur les principes que nous venons de formuler, mais le détail de leur réalisation pourra varier d'un chapitre à l'autre du présent travail : les thèmes retenus – ou ce qui en tiendra lieu selon les cas – ne seront bien entendus pas toujours les mêmes, bien que bon nombre d'entre eux, particulièrement récurrents, puissent être conservés d'un auteur à l'autre avec de minces variantes, et même l'échelle de leur repérage sera amenée à s'adapter aux nécessités des textes, selon qu'un thème est observable dans l'ensemble d'un poème ou seulement dans l'une de ses sections par exemple ; les introductions respectives de nos quatre chapitres nous donneront l'occasion de préciser les modalités de variation de la classification en temps voulu.

Une fois que nous aurons élaboré cette classification avec la plus grande rigueur possible et que nous aurons analysé tout ou partie des poèmes d'un recueil pour l'illustrer et l'enrichir, une fois aussi que, sur cette base solide, nous aurons repéré à grande échelle les principes d'organisation globale d'une œuvre, il nous restera dans chaque cas à dégager de cette analyse de détail et d'ensemble la signification profonde de la pensée du recueil et du poème de nos auteurs sur un plan métapoétique et à essayer de comprendre ce que l'art particulier de chacun apporte à l'histoire littéraire de la poésie brève latine telle qu'elle s'incarne dans l'échantillon représentatif néotérique et élégiaque que nous avons sélectionné. Si nous parvenons à vérifier que la pensée du recueil et la pensée du poème, en se complétant et se justifiant mutuellement, collaborent à l'élaboration d'objets poétiques finis portant la trace d'une volonté délibérée d'arrangement et d'organisation de la part de leur auteur, nous serons en effet en mesure de mettre en évidence les messages théoriques et réflexifs délivrés par le biais du dispositif poétique dans lequel ils s'incarnent et qu'ils illustrent. Ce que nos auteurs pensent de leur propre poésie, comment ils conçoivent sa place par rapport aux autres genres brefs, quel objectif littéraire ils se sont fixé en élaborant tel ou tel recueil, quelle fonction ce dernier est censé remplir dans le paysage poétique latin du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, quel discours philosophique il dispense sur la place du poète ou de l'homme dans le monde : tout cela est assurément rendu accessible au lecteur par un auteur soucieux de se faire comprendre et de créer un objet poétique qui soit le véhicule le mieux

adapté à ce propos, à condition seulement que l'on puisse prouver qu'une telle intention a bien présidé à la fabrication du véhicule en question.

A l'issue de cette présentation préalable de nos principes de lecture et des outils élaborés spécifiquement pour servir notre sujet, nous ne saurions trop insister avant d'entrer dans le corps de l'analyse proprement dite sur la part inévitable de subjectivité que comporte une telle étude. L'examen d'un texte littéraire, peut-être surtout de la poésie et peut-être plus encore, si c'est possible, de la poésie antique, est en bonne partie affaire de sensibilité personnelle ; l'approche que nous allons proposer ici, bien que fondée sur des principes d'analyse rigoureux et que nous espérons valables scientifiquement, n'est pas dépourvue de cette dimension particulière qui fait qu'un autre chercheur, à supposer même qu'il ait bâti exactement les mêmes méthodes et sélectionné le même corpus que nous, n'en proposerait assurément pas la même lecture. Pour preuve, nos bilans critiques regorgent de références à des études que nous jugeons judicieuses, éclairantes, rigoureuses et convaincantes, et dont nous ne partageons pas pour autant toutes les postures ni même toutes les conclusions. Pour tout ce qui touche à l'observation des textes, à leur compréhension littérale et à leur interprétation, nous considérons que cette dimension de la recherche en littérature antique, loin de nuire à l'élaboration de ses conclusions, est susceptible de l'enrichir considérablement dans la mesure où elle garantit le caractère personnel et nouveau de chaque approche, et que l'essentiel est de la fonder toujours sur une analyse rigoureuse et concrète que nos méthodes nous aideront à mener de la manière la plus exigeante possible.

Chapitre 1. La pensée poétique de Catulle : des vers polymétriques au distique élégiaque

Le recueil des *Carmina* de Catulle tel que nous le lisons aujourd'hui se présente comme une suite de cent treize poèmes numérotés 1 à 116¹¹ accompagnés d'un petit nombre de fragments que nous ne connaissons que par le biais d'auteurs postérieurs à notre poète et dont le plus long est parfois considéré comme le *carmen* 117¹² ; les autres, qui n'atteignent pas tous la longueur d'un vers, sont authentiques pour deux d'entre eux et douteux, voire apocryphes, pour les quatre autres. Les *carmina* catulliens varient en longueur – de deux à quatre cent huit vers –, abordent des thèmes extrêmement divers et ne comptent pas moins de douze types de mètres ou strophes différents. Au premier abord, c'est manifestement le critère métrique qui a présidé à leur disposition au sein du recueil puisque les poèmes composés de distiques élégiaques sont regroupés dans sa seconde partie – ce sont les c. 65 à 116 inclus – tandis que la première partie – c. 1 à 64 inclus – rassemble les onze autres mètres utilisés par le poète¹³. A qui s'interroge sur la composition de l'œuvre, à l'échelle globale comme à l'échelle du poème, les *Carmina* offrent donc un visage déroutant ; à qui en fait une lecture cursive, qu'elle soit naïve ou avertie, ils réservent de multiples surprises : apparition

¹¹ Les c. 18-20 ont été considérés comme apocryphes et exclus du texte par K. Lachmann qui, au milieu du XIX^e siècle, est celui que l'on peut qualifier, avec K. Quinn (1972 a, p. 4) et d'autres, de premier éditeur moderne de Catulle ; tous les *recentiores* conservent cette lacune numérique délibérée entre les c. 17 et 21.

¹² Sauf indication contraire, nous citerons notre principale édition de référence, celle des *Catulli Veronensis Carmina* par H. Bardon (1973). Il se trouve que H. Bardon fait de ce fragment consacré à Priape le c. 117 du recueil, mais nous ne le suivons pas sur ce point précis. Les quatre priapéens qui le constituent sont conservés par Terentianus Maurus qui semble indiquer qu'il cite un *carmen* complet : *inter quos cecinit quoque carmen tale Catullus...*, « et parmi eux [les auteurs de poèmes à Priape], Catulle composa également un poème de ce genre... » ; suivent alors les quatre vers en question (*De Metris*, v. 2754, dans H. Keil [2002, p. 406]). Outre qu'on ne peut affirmer avec certitude qu'il s'agisse bien d'un poème entier, puisqu'il n'y a qu'un autre exemple d'usage du priapéen dans le recueil – le c. 17, long de vingt-six vers –, ce qui ne constitue pas un élément de comparaison suffisant, il nous semble, on verra pourquoi, que même si ce fragment était bel et bien un poème entier, il serait plus à sa place avec les autres poèmes en mètres lyriques qu'à la fin du recueil et qu'il serait donc plus judicieux de lui accorder un numéro situé entre 1 et 64 que le numéro 117.

¹³ Pour toutes remarques sur les caractéristiques associées à chacun des mètres dont nous aurons à reparler ici, voir notamment W. J. W. Koster (1962), P. Grimal (1978, p. 96 *sq.*) et T. Fuhrer (1994).

d'un thème qu'un autre remplace au *carmen* suivant mais qui resurgit plus loin, enchevêtrement d'un roman amoureux, d'attaques politiques et de récits légendaires, adoption d'un mètre ensuite abandonné, emploi du même vers pour traiter deux sujets opposés ou au contraire de deux vers différents pour la même thématique, le recueil de Catulle donne l'image d'un texte peu docile, parfois très déconcertant, et n'offre pas de prise évidente ni aisée aux questions du chercheur.

Deux discussions principales dominent le champ des recherches sur la composition des *Carmina*. Le premier problème soulevé par cet objet d'étude est que l'on ne sait pas avec certitude qui présida à l'agencement de l'œuvre : Catulle a-t-il décidé lui-même de l'ordre dans lequel nous lisons ses poèmes aujourd'hui ou bien quelqu'un d'autre s'en est-il chargé – mais alors qui, et quand ? L'ombre qui, de l'avis de nombreux critiques, plane sur l'identité du mystérieux éditeur est due à l'absence de tout témoignage explicite sur la réunion des poèmes en recueil : aucun contemporain de Catulle, aucun poète de la génération suivante, aucun poète ni commentateur antique postérieur ne donne d'indication plausible sur l'état du recueil qu'on lisait à son époque et encore moins sur la ou les personnes susceptibles d'avoir mis la main à la pâte poétique du Véronais après sa mort. Il n'existe donc pas d'attestation extérieure de l'existence dans l'Antiquité d'un recueil catullien ressemblant quelque peu au nôtre ni, à plus forte raison, de mention de l'étendue et du contenu exacts de ce possible – ou probable ? – recueil. *A contrario*, nous n'avons pas davantage de preuve historique que ce recueil, ou du moins *un* recueil de poèmes de Catulle, quand même ce ne serait pas exactement celui que nous lisons aujourd'hui, n'existait pas. Tous les arguments en faveur de l'une ou l'autre hypothèse n'ont donc que deux sources possibles : notre connaissance des conditions de composition et de diffusion de poèmes comme ceux de Catulle au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, et la lecture des *Carmina* eux-mêmes. C'est dire que le sujet est soumis à des interprétations nombreuses et mouvantes à défaut d'être toutes convaincantes. Que l'on nous permette donc, avant d'examiner en détail cette délicate question dont le bilan critique est riche en âpres débats, de faire une remarque préalable d'ensemble que le corps de l'analyse nous permettra de développer amplement.

Nous croyons essentiel d'établir d'emblée une distinction dont l'absence ou l'imprécision fut à l'origine de nombreux désaccords critiques et qui porte sur la question du plan qui aurait précédé la rédaction des *Carmina*. Il nous paraît vraisemblable que le plan global du recueil que nous lisons aujourd'hui n'existait pas avant que ne soit écrit un nombre sans doute important des pièces qui le constituent – ce qui ne signifie pas que des plans plus restreints, portant sur une ou plusieurs séries de poèmes bien circonscrites, n'aient pas existé.

Catulle n'a assurément pas rédigé plus de cent seize poèmes pour en faire un unique recueil dont il aurait eu le déroulement en tête dès ses premiers pas en poésie. Un certain nombre de ses *carmina* ont manifestement été composés en des occasions précises : noces de Manlius Torquatus pour le c. 61, diverses exactions de César, de Pompée ou de Mamurra pour les poèmes pamphlétaires qui touchent à ces personnages, diffusion de telle ou telle œuvre poétique pour les *carmina* relevant de la critique littéraire. D'autres ont probablement constitué un ou plusieurs petits recueils diffusés du vivant du poète, qui ne représentaient au mieux qu'une partie de celui que nous connaissons.

Ainsi donc, les *Carmina* que tiennent entre leurs mains les lecteurs actuels résultent plus que probablement d'une réunion *a posteriori* de poèmes déjà écrits, de même que l'on édite en un seul volume, dans certaines collections contemporaines, les œuvres complètes d'un auteur après sa mort, de même aussi que nombre de penseurs, d'essayistes et de journalistes rassemblent un jour sous une couverture commune les articles et discours qu'ils ont écrits au fil des années sans les avoir considérés pour autant, au moment de leur genèse, comme une œuvre globale. Mais cela n'empêche en rien qu'à l'instant de les rassembler, une réflexion s'impose sur l'ordre qui conviendra le mieux à ce genre de recueil, qu'il soit chronologique – et l'on sait que ce n'est pas le cas des *Carmina* – ou autre. En d'autres termes, on ne peut repousser d'emblée l'hypothèse que notre recueil de *Carmina* catulliens ait existé à une époque peut-être très proche de celle du poète, voire de son vivant, au seul motif qu'il n'a pas été composé linéairement pour répondre à une conception préalable globale.

Parallèlement à la délicate question de l'auteur et de la date de la mise en forme du recueil tel que nous le connaissons, la seconde grande discussion critique catullienne est une sorte de querelle de l'unité et de la diversité. Nous ne saurions mieux la résumer que ne le fait R. Martin dans ses « Réflexions sur Catulle » :

« Voilà donc que de cette œuvre multiforme (...) les diverses composantes parviennent tant bien que mal à entrer dans les tiroirs des classificateurs (...). Ces efforts de classement sont donc considérés comme vains par d'autres critiques, qui préfèrent renoncer à toute partition du recueil, mais ne s'accommodent pas pour autant de l'agaçante diversité catullienne. Aussi n'hésitent-ils pas à nier cette diversité, en proclamant l'unité profonde de l'ensemble et en considérant comme pure apparence le caractère disparate de l'ouvrage¹⁴. »

Les fondements de l'opposition déclarée entre tenants de l'unité et tenants de la diversité sont fort justement exposés ici. Les tenants de la diversité se présentent comme des

¹⁴ R. Martin (1985, p. 44-45).

« classificateurs » capables de repérer au sein de l'apparent désordre catullien de claires et pertinentes catégories d'inspiration ; ils soutiennent que ces catégories sont disparates, certes, mais qu'elles ne sont pas en nombre illimité et qu'il est possible de créer des « tiroirs » capables *in fine* de contenir tout le recueil. Les tenants de l'unité, eux, ont décidé de dépasser la « pure apparence », la fameuse diversité qui caractérise à bon compte les *Carmina* puisque c'est l'impression qui accompagne en général la toute première lecture, et de dégager la théorie « profonde » qui a présidé à leur rédaction, considérant ainsi que ces catégories trompeuses ne sont en fait que les multiples facettes d'un seul et même propos.

Deux remarques s'imposent préalablement à tout approfondissement de la discussion. D'abord, il nous semble que ces deux postures, malgré l'opposition apparente qui se joue entre elles, procèdent en fait d'une seule et même préoccupation : ordonner le recueil, faire émerger ses pôles d'inspiration, regrouper ses poèmes en un ou plusieurs ensembles susceptibles de faire sens. Que cette quête de signification passe par la volonté de classer les poèmes catulliens de manière à mettre en évidence les lignes directrices de l'inspiration en surface ou par le désir de considérer le tout comme un ensemble plus cohérent qu'il n'y paraît, l'une comme l'autre position témoignent de la nécessité de trouver une prise efficace sur l'œuvre et de ménager un support théorique à l'analyse de ce recueil déroutant comme réservoir de sens accessible au lecteur. Puisqu'ils se rejoignent dans leur rejet commun du sentiment insatisfaisant d'une œuvre protéiforme à l'envi et, par suite, insaisissable, tenants de l'unité et tenants de la diversité ne se séparent en fait qu'à l'étape suivante de la réflexion dans la mesure où les premiers, par leur refus de céder à l'apparence disparate mais trompeuse – selon eux – des *Carmina* et par leur détermination à percer cette carapace chatoyante pour atteindre les intentions mêmes de l'auteur, semblent aller plus loin que les seconds dans cet effort de rassemblement.

Encore cela n'est-il pas aussi clair qu'on pourrait le croire, et c'est là l'objet de notre seconde remarque. Il nous semble en effet, nous aurons l'occasion de le préciser au cours de l'étude du texte, que ce qui oppose principalement « classificateurs » et « unificateurs » du recueil de Catulle, c'est tout simplement qu'ils ne parlent pas tout à fait de la même chose. Les tenants de la diversité se fondent sur la variété des thèmes, des tons et des mètres, donc sur les aspects techniques et poétiques des *Carmina* ; les tenants de l'unité se fondent sur la pensée sous-jacente de Catulle, sur ce qu'il veut donner à voir à travers ou au-delà de cette diversité, c'est-à-dire sur les aspects théoriques et métapoétiques de son œuvre. Manifestement, les réflexions des deux camps n'ont pas le même appui conceptuel et l'opposition de leurs conclusions résulte davantage d'un malentendu de départ que d'un

véritable désaccord. Nous croyons quant à nous que l'on peut concilier ces deux points de vue en reconnaissant à chacun un champ d'action propre et en distinguant clairement dès l'abord ce qui relève des caractéristiques formelles du recueil – la diversité de surface – de ce qui relève des principes métapoétiques qui ont présidé à sa rédaction – l'unité profonde.

Dans cette perspective, il y aurait dans les *Carmina* deux niveaux d'écriture, qui seraient aussi – ou du moins devraient être – deux niveaux de lecture et donc d'analyse. Le premier niveau peut être qualifié de littéral ; son examen et son interprétation doivent permettre de répondre à la question : « Qu'est-ce qu'écrit le poète ? » Quels mètres emploie-t-il, quels thèmes traite-t-il et sur quel mode ? Que donne-t-il à lire sur ses amours – ou plus exactement sur celles d'un personnage qui parle à la première personne du singulier et dit s'appeler *Catullus* –, sur les figures pittoresques ou méprisables de la vie romaine et véronaise, sur la douleur de la perte d'un être cher, sur la vie sexuelle des puissants, sur les rituels nuptiaux de Rome ? Quels sentiments cherche-t-il à éveiller chez le lecteur en passant brusquement de l'ironie à la compassion, de la moquerie à la solennité et à l'émotion, de l'insulte à la saveur du conte légendaire à la mode hellénistique ? Le second niveau de lecture est le niveau métapoétique et la question qui engage à en livrer une analyse est : « Que dit le poète sur ce qu'il écrit ? » La compréhension métapoétique de l'œuvre se doit de livrer les clés de sa compréhension littérale ; quand celle-ci en dit le « quoi » et le « comment », celle-là en donne le « pourquoi » et le « pour quoi », éclaire les incohérences, dénoue les mystères d'une composition que certains attribuent au hasard ou à une main étrangère, ce qui ne revient pas tout à fait au même, et rapproche des extrêmes faussement irréconciliables – tâche pour le moins ardue dans un recueil si bigarré. Catulle dans son recueil en dit en quelque sorte plus qu'il n'en dit ; il tient pour le lecteur attentif un discours réfléchi sur le métier de poète, sur les implications de chaque mètre et l'usage à en faire, sur la difficulté d'ordonner son recueil quand il est le lieu d'inspirations si diverses et sur la meilleure solution à apporter à ce problème.

Il est une question que nous n'avons pas encore soulevée dans cette introduction et qui, pourtant, doit parcourir ce chapitre comme une préoccupation constante. Le poète véronais, nous l'avons dit, n'a composé que la moitié de son recueil en distiques élégiaques. Le fait que cette moitié soit la seconde, c'est-à-dire qu'elle soit proposée, dans la perspective qui est la nôtre d'une lecture à la fois cursive et tabulaire, comme l'aboutissement du travail de l'auteur, est tout à fait significatif. Catulle entre dans le distique comme on entre en

religion¹⁵ ; l'organisation de son recueil, en bouleversant à dessein l'ordre chronologique de composition de ses pièces, laisse croire au lecteur qu'après avoir parcouru d'autres chemins avec profit et succès pourtant, il l'adopte pour ne plus s'en séparer et le choisit comme voie unique pour accomplir le reste de sa carrière. Disons d'emblée que cela ne suffit pas pour le qualifier de poète élégiaque ; il ne l'est que dans la mesure où il est également poète lyrique, poète savant à la manière alexandrine et poète satirique, puisque toutes ces tonalités sont représentées dans son œuvre. Disons aussi que l'emploi du distique élégiaque n'implique pas nécessairement la composition d'élégies : Catulle, à en croire le ton et la teneur de certains de ses poèmes en distiques, est également, nous le verrons, poète épigrammatique. Cet auteur aux multiples masques d'un ouvrage aux multiples facettes n'en a pas moins mené sur le distique et l'élégie une réflexion nouvelle, assortie d'une pratique pour le moins originale, dont il nous faudra mettre en évidence les enjeux ; dès lors, nous tâcherons de répondre à la fois aux deux questions suivantes : dans quelle mesure Catulle est-il un poète élégiaque, et quel genre de père est-il pour la poésie élégiaque latine ?

L'inévitable constat primordial de la grande diversité formelle du recueil et la hiérarchie conceptuelle établie plus haut entre le travail des « classificateurs » - examinateurs de la surface - et celui des « unificateurs » - examinateurs des fondations - nous invitent à suivre la progression que suppose le passage d'un niveau de lecture à l'autre et à présenter un essai de classification des poèmes de Catulle avant de prétendre atteindre à l'unité théorique qui les sous-tend. Encore une fois, aucun de ces deux angles d'approche ne détient une vérité supérieure à l'autre mais il nous semble, puisque la variété est le trait qui d'emblée frappe le lecteur et que l'idée d'une unité souterraine exige de dépasser cette évidence et de recourir à une lecture plus réfléchie, que l'examen de la surface s'impose préalablement à celui des fondations, et que, paradoxalement, le second ne pourrait être bien mené sans les bases fournies par le premier. Du reste, plutôt que d'examen des fondations, nous devrions parler ici d'examen de la charpente, conformément à l'idée que, par le biais de sa propre composition, un recueil de textes littéraires livre de lui-même à qui sait les déchiffrer les principes qui ont présidé à sa création. Dans la même perspective, ce n'est qu'après avoir mené cette réflexion sur la structure générale de l'œuvre, et par là même mis en évidence son unité profonde, que la question du regroupement des distiques élégiaques en deuxième

¹⁵ Avec d'ailleurs d'autant plus de solennité que cette entrée se fait à la faveur du c. 65, poème d'inspiration métapoétique et funèbre évoquant la douloureuse perte du frère, dénué de la légèreté et de l'humour qui caractérisent si souvent les textes de Catulle.

moitié d'ouvrage prendra tout son sens et que la raison qui commande de les reléguer après les mètres lyriques apparaîtra avec clarté.

Il se pourrait que ce parcours au cœur des *Carmina* exige d'être prêt à renoncer à la dichotomie entre unité et diversité dont nous avons exposé les grandes lignes, et non pas seulement parce que, comme nous l'avons déjà laissé entendre, les deux postures sont parfaitement conciliables. Il nous semble en effet, pour aller encore plus loin, que l'on peut, à chacun des deux niveaux de lecture, les dépasser et raisonner en termes plus globaux encore, jusqu'à rendre finalement caduque la distinction même entre diversité formelle et unité théorique. Pour être plus explicite, nous ne saurions mieux décrire la lecture que nous allons proposer du recueil catullien qu'en la comparant à un voyage : les étapes peuvent en être nombreuses et fort différentes, mais elles n'en forment pas moins un seul et même trajet et c'est bien ainsi que le voyageur les considère, quand même il accorderait sa préférence à l'une ou l'autre d'entre elles. Telle est précisément, selon nous, l'expérience que Catulle se propose de faire vivre à son lecteur.

I. Etat de la question

Cet état de la question consistera en un relevé commenté des pensées, thèses et réflexions formulées dans l'ensemble des éditions critiques, commentaires, articles et monographies qui nous semblent présenter une utilité particulière pour notre sujet et par rapport auxquels la présente étude doit se positionner. Tous sont repris dans la bibliographie consacrée à Catulle qui accompagne notre travail, mais aussi, pour une part importante d'entre eux, dans les notes critiques qui parcourent ce chapitre et attirent l'attention du lecteur, le cas échéant, sur des points plus précis d'analyse ou d'interprétation. Les références qui apparaîtraient éventuellement dans nos notes de bas de page sans avoir été d'abord présentées et commentées dans cet état de la question se rapportent essentiellement à des détails de lecture et d'analyse qui, tout en nous paraissant éclairants ponctuellement, ne sont pas fondamentaux dans le cadre de la présentation générale de notre travail.

Notons d'emblée que nous traitons essentiellement des ouvrages parus depuis le milieu du XIX^e siècle environ et que pour la période qui précède, Robinson Ellis (1889²) offre dans sa préface un aperçu complet et commenté des éditions et commentaires de Catulle qui précéderent le sien depuis la Renaissance ; d'autre part, H. Harrauer (1979) a établi une bibliographie systématique fort utile, classée par thèmes et catégories mais non commentée,

de toutes les références catulliennes ainsi que de certaines références connexes sur la poésie latine de 1900 à 1978 avec mention des ouvrages les plus significatifs d'avant 1900. Pour la période plus récente, on trouvera notamment dans le premier chapitre de l'ouvrage de Paul Claes (2002) un bilan critique à la fois très synthétique et précis portant tout particulièrement sur les questions de la structure générale et détaillée des *Carmina*, des principes catulliens de composition et de l'identité de leur éditeur. Enfin, les articles de Kenneth Quinn (1973), Jean Granarolo (1974 et 1987), F. Decreus (1985), Julia H. Gaisser (2007) proposent tous, à des époques différentes, des rappels riches et complets des principales tendances de la critique catullienne récente, que ce soit sur un plan thématique, structurel ou stylistique, dont cet état de la question se veut également un tableau général.

A. L'auteur de l'édition des *Carmina*

Le problème de l'identité de l'auteur de l'arrangement du recueil est si complexe que certains critiques refusent de trancher ; c'est par exemple le cas de Wilhelm Kroll (1923), qui livre un état de la question aussi neutre que possible sans prendre clairement position et auquel on pourra d'ailleurs se reporter pour un aperçu d'ensemble de la dispute au début du XX^e siècle. La plupart des spécialistes sont cependant amenés, au cours d'analyses littéraires et structurelles qui exigent au moins de s'interroger sur ce point, à choisir leur camp entre opposants et tenants de la thèse de l'arrangement par l'auteur lui-même.

On trouvera chez Hans Peter Syndikus (1984) et Paul Claes (2002) un bref rappel des arguments des opposants à la thèse de l'arrangement du recueil par Catulle lui-même, en quatre points : le terme de *libellus* (c. 1) ne peut rendre compte de l'ensemble de la collection telle que nous la connaissons, trop vaste pour être ainsi désignée ; il en est de même, toujours dans le c. 1, du terme *nugae*¹⁶ qui ne peut s'appliquer aux grands poèmes catulliens et notamment au c. 64 ; des vers isolés de Catulle, cités plus tard¹⁷, ne figurent pas dans le recueil pour lequel un tri a donc dû être effectué par une main étrangère ; l'hétérogénéité du recueil serait telle que l'arrangement en serait impossible à repérer. Parmi les opposants à la thèse de l'arrangement du recueil par le poète lui-même, citons tout d'abord l'un des plus importants d'entre eux, A. L. Wheeler (1934, p. 19), partisan délibéré de la thèse de la

¹⁶ A propos du c. 1 et des significations à accorder à ces deux termes, voir *infra*, « III. A. 1. *Carmen* 1 : la dédicace d'un recueil comme dédicace du recueil ».

¹⁷ Voir à ce sujet *supra*, n. 12, p. 52.

diversité du corpus qui pense pouvoir tirer de deux vers de Martial un argument en faveur d'un petit recueil catullien qui commencerait par le c. 2 consacré au moineau de Lesbie et aurait donc pour titre le premier mot de son premier poème, *Passer*. Martial écrit en effet : *sic forsan tener ausus est Catullus / magno mittere Passerem Maroni*, « c'est ainsi, peut-être, que le tendre Catulle a osé envoyer son *Passer* au grand Virgile » (*Epigrammes*, IV, 14, v. 13-14). Cet argument est également retenu par des critiques récents comme J. W. Jones (1998). Bien que cette épigramme adressée à Silius Italicus lui demande de lire avec bienveillance les *libellos*, « petits livres » de son auteur, nous ne croyons pas pour autant que ses deux derniers vers soient la preuve de la circulation, à l'époque de Martial, d'un *libellus* catullien de poèmes exclusivement amoureux dont le premier serait le *Passer*. En effet, la mise en perspective par l'épigrammatiste de la relation fictive entre Catulle et Virgile – relation en fait rendue impossible par la chronologie puisque le futur poète épique n'était encore qu'un enfant quand le Véronais rédigea ses poèmes – a une signification essentiellement métapoétique : si Catulle, bravant les différences d'inspiration et de valeur qui séparent les genres poétiques nobles des genres poétiques mineurs, a eu l'audace d'envoyer à un poète de l'envergure de Virgile les dix hendécasyllabes légers de son *Passer*, alors Martial lui-même, héritier d'une tradition poétique dont le Véronais fut un grand représentant, se sent à son tour fondé à soumettre ses compositions à la lecture d'un grand poète épique de son temps, en l'occurrence Silius¹⁸. Sont également partisans de la thèse de l'arrangement par un autre que Catulle Theodor Birt (1882), qui suppose qu'au moment de l'édition posthume, une main étrangère rassembla tout ce qu'elle put trouver des écrits de Catulle, publiés comme inédits, Bernhard Schmidt (1914), grand partisan de la diversité au nom du désordre qui règne selon lui dans le recueil, Gian Carlo Giardina (1974) qui s'appuie sur une série de témoignages antiques pour montrer que les *neoteroi* et leurs héritiers – dont Martial – ne composaient jamais de recueil génériquement aussi varié que le sont les *Carmina*, et Béla Németh (1977 et 1999) qui estime que la dispersion et la séparation de poèmes manifestement jumeaux ou associés tout au long du recueil plaide en faveur d'un travail étranger d'édition peu soigné.

Le premier grand tenant de l'arrangement du recueil par le poète lui-même est Ulrich von Wilamowitz (1913), qui affirme simplement, en une formule restée célèbre parmi les

¹⁸ Ou encore, suggère H. P. Syndikus (1984, p. 54), la désignation du recueil de Catulle par le terme *Passer* indique simplement que Martial identifie le recueil qu'il connaît par le premier thème traité après le poème d'introduction, sans que cela prouve pour autant que le c. 1 soit absent de la collection à laquelle il songe. K. Quinn (1972 a, p. 13), comparaisons à l'appui, affirme pour sa part que l'existence d'un volume complet de la collection catullienne telle que nous la connaissons était possible dès la fin du I^{er} siècle après Jésus-Christ et que c'est probablement à lui que Martial fait référence.

critiques qui lui succédèrent : « sein Gedichtbuch hat er mit sorgsamster Überlegung geordnet (wer's nicht merkt, tant pis pour lui) » (p. 292). Le premier argument avancé par le spécialiste est une réfutation de l'argument des *nugae* du c. 1 : contre ceux qui supposent que jamais Catulle n'aurait qualifié sa poésie de *nugae* si son recueil avait comporté les grands poèmes que nous y lisons aujourd'hui, Wilamowitz réplique que le c. 1 ne fait que remercier Cornelius Nepos pour l'attention qu'il a un jour accordée aux *nugae* de son auteur sans pour autant laisser entendre que le livre qu'il ouvre est exclusivement composé de *nugae*. La thèse de Wilamowitz sur l'arrangement du recueil par Catulle lui-même est suivie notamment par O. Weinreich (1960), T. P. Wiseman (1969 et 1979), Kenneth Quinn (1972 a), Ernst A. Schmidt (1973 et 1979), Helmut Offermann (1978), John van Sickle (1981), Helena Dettmer (1983, 1984, 1997, 1998 et 1994), Hans Peter Syndikus (1984), John Ferguson (1986), Brian Arkins (1987), John D. Minyard (1988), Jean Granarolo (1990), Jeanne Dion (1993 et 1996), Paul Claes (1996, 2001¹⁹ et 2002), Malcolm Davies (2000), G. Iversen (2001) et Niklas Holzberg (2001²). Les arguments avancés par ces spécialistes dans ce sens tiennent à la nature même des études structurelles qu'ils mènent avec leurs méthodes respectives, et sur bon nombre desquelles nous reviendrons dans le troisième temps de ce bilan critique ; chacun tâche en effet, avec des moyens divers, de démontrer que l'ensemble des *Carmina* répond bien à un arrangement concerté qui ne pouvait être élaboré que par Catulle lui-même.

Certains d'entre eux, cependant, réfutent directement les arguments techniques et matériels des opposants à la thèse de l'organisation du recueil par son propre auteur. Parmi eux, Kenneth Quinn (1972 a), qui insiste néanmoins sur la difficulté d'accéder à quelque certitude que ce soit sur la question de l'identité de l'éditeur, examine tout particulièrement les arguments de A. L. Wheeler (1934) en suggérant que le recueil était composé de plusieurs rouleaux dont le c. 1 n'introduit que le premier ; le critique est favorable à l'idée d'un plan préexistant, constitué de grandes lignes, que Catulle s'est appliqué à suivre au moment d'arranger sa collection, si ce n'est au moment d'en rédiger les divers *carmina* – ou même de les réécrire au moment de la réunion pour mieux en ajuster l'arrangement global. Ernst A. Schmidt (1979) montre que la longueur du livre et l'emploi du terme *libellus* dans le c. 1 ne sont pas incompatibles, et il ajoute qu'aucune des sections du recueil de Catulle – pas même un *epyllion* isolé, comme le sont la *Zmyrna* de Cinna ou la *Io* de Calvus – n'est connue sous un titre qui lui soit propre, si bien que la possibilité qu'elles aient tout de suite été éditées ensemble reste entièrement ouverte, sans que cela doive pour autant effacer ses particularités

¹⁹ « The arrangement of the volume of *Carmina* is not arbitrary. (...) There can be little doubt that the poet himself was responsible for the artful arrangement of the *Carmina* » (P. Claes, 2001, p. 383).

et son étonnante variété. T. P. Wiseman (1979) considère que face à une collection de poèmes d'un auteur commençant avec un poème dédicatoire parfaitement explicite, il est naturel et logique de considérer que son arrangement est de la main de l'auteur lui-même et que c'est à ceux qui pensent que ce n'est pas le cas, non pas à ceux qui adhèrent à cette thèse, de prouver qu'ils ont raison. Pour Hans Peter Syndikus (1984), qui reprend point par point les arguments de ses opposants tels que nous les avons formulés *supra*, les termes *nugae* et *libellus* employés dans le c. 1 ont une valeur affective et modeste qui ne donne pas d'indication réelle sur la nature du contenu du *liber*²⁰ ; la non-intégration d'éventuels fragments au *libellus* peut être due à un choix personnel de l'auteur ; enfin, la collection répond bien à un arrangement délibéré. Brian Arkins (1987) se fonde pour sa part sur l'idée que Callimaque ayant lui-même arrangé ses recueils, Catulle ne pouvait de toute façon que suivre son modèle sur ce point. John D. Minyard (1988) examine successivement quatre types envisageables de preuves dans l'un ou l'autre sens, et constate que toutes laissent ouverte la possibilité que Catulle ait arrangé son recueil lui-même : le *liber* actuel pouvait très bien tenir en un seul *uolumen* ou en plusieurs *uolumina* considérés comme un ensemble ; aucune citation antique de Catulle ne prouve que le moindre de ses poèmes ou groupes de poèmes ait été publié à part ; la réunion des pièces en recueil plaide pour un arrangement d'origine auctoriale dans la mesure où seul le poète semble à même de choisir ses propres poèmes pour une édition globale (c'est là sans doute le plus faible des arguments de Minyard) ; enfin, le nombre d'études ayant repéré dans le *liber* des structures d'ensemble convaincantes est assez élevé pour attester que l'assemblage n'est pas arbitraire.

Un certain nombre de critiques, proposant une version plus tranchée de la position médiane de Wilhelm Kroll (1923), proposent de considérer que Catulle est effectivement l'auteur de l'arrangement d'une partie du recueil, mais non pas de tout le volume tel que nous le lisons aujourd'hui. Cette thèse remonte à Robinson Ellis (1889²) et, parmi les critiques récents, elle est également étayée par I. K. Horváth (1966), Charles P. Segal (1968), Kenneth Quinn (1970) qui considère comme probable – bien qu'indémontrable – l'existence d'un *libellus* 1-60 arrangé par Catulle lui-même, Phyllis Y. Forsyth (1972, 1977 a, 1979, 1984, 1990 et 1993) qui détecte dans le recueil catullien de petits cycles cohérents de poèmes certainement organisés par le poète, Marilyn B. Skinner (1981) qui juge que Catulle a arrangé lui-même les c. 1-51 mais n'a pu publier l'ensemble des *Carmina* de son vivant dans l'ordre proposé par les manuscrits, George P. Goold (1983) qui se range également à cette thèse et Therese Fuhrer

²⁰ J. Granarolo (1990) va plus loin en affirmant qu'il s'agit d'une posture néotérique et d'une simple « affectation de modestie » (p. 10).

(1994) qui, comme Quinn (1970), étend la partie probablement arrangée par Catulle à toute la section polymétrique 1-60.

Parmi les critiques qui avancent les arguments les plus développés sur ce point, citons plus particulièrement Bernhard Coppel (1973) qui admet que des fractions du recueil tel que nous le connaissons ont dû être publiées du vivant de Catulle, et donc arrangées par ses soins ; une collection de *nugae* commençant par la dédicace à Nepos du c. 1 était ainsi probablement en circulation, ainsi que des poèmes à Lesbie, une série de pamphlets contre César et Pompée, etc. Mais pour le spécialiste, l'ensemble des *Carmina* est le résultat d'une réunion – probablement posthume, en tout cas d'une main extérieure – de ces petits recueils à toutes sortes d'autres écrits du *neoteris* : pièces de circonstance, lettres, fragments, le tout organisé selon des critères métriques quand une structure préalable n'avait pas été élaborée par l'auteur lui-même. Wendell Clausen (1976) reprend pour sa part certains arguments de Wheeler (1934) et penche pour une édition par un homme du cercle poétique de Catulle juste après sa mort, mais admet toutefois que les c. 1-50 ont pu être organisés dans cet ordre par le poète ; il exclut de cette publication les c. 51-60 au motif qu'ils devaient être soit trop inaboutis, soit trop obscènes aux yeux du poète pour qu'il ait désiré les joindre au reste du *libellus*²¹. Nous tendons à nous demander si ce n'est pas plutôt aux yeux des spécialistes qu'ils sont trop inaboutis ou trop obscènes pour mériter une attention sérieuse, puisque nous détecterons parmi eux, on le verra, des principes d'arrangement internes qui prouvent que cette série a elle aussi fait l'objet d'un travail de la part de l'auteur. A la faveur d'une lecture à peu près semblable, Thomas K. Hubbard (1983) réduit le *libellus* évoqué dans le c. 1 à la suite 1-14 et considère qu'avec le fragment 14 b devait commencer un second *libellus* allant jusqu'à 51 inclus ; le reste des *Carmina* n'a pu être organisé dans l'ordre dans lequel nous le lisons par Catulle lui-même. Le spécialiste va jusqu'à affirmer qu'aucun arrangement n'est détectable dans la section 69-116 et que rien n'étaye la lecture du c. 116 comme poème conclusif, alors même que des éléments textuels clairs démontrent le contraire, ainsi que nous le verrons longuement et que bien d'autres l'ont vu avant nous.

On voit donc qu'entre les tenants d'une diversité irréductible qui considèrent que le recueil est composé de pièces trop disparates pour que son auteur ait pu en avoir une conception globale, et les tenants d'une unité fondamentale pour qui il existe un ou des plans prouvant que la main de Catulle a bien effectué le travail d'ensemble, arguments et contre-arguments sont échangés sans qu'aucun n'apparaisse assez décisif pour trancher

²¹ Eléments également avancés par G. P. Goold (1983) et T. K. Hubbard (1983).

définitivement le problème. Nous verrons plus loin comment les tenants de l'arrangement par le poète lui-même fondent leur lecture sur des examens de structure plus ou moins précis.

B. La classification des poèmes

Des tentatives de classification thématique des pièces de Catulle ont déjà été élaborées par nos prédécesseurs. Ainsi, Jean Granarolo (1982) classe les poèmes de Catulle par grands thèmes narratifs ; il en décèle sept, parmi lesquelles on citera, à titre d'exemple, « Le pays natal et les compatriotes », « Attaques contre les césariens » ou encore « Le grand amour de Catulle ». Dans chaque cas, les *carmina* concernés sont énumérés par ordre d'apparition dans le recueil et si le mètre employé est systématiquement mentionné, ce n'est qu'à titre indicatif. Ce type de classification ne constitue pas un outil satisfaisant dans notre perspective d'étude, dans la mesure où elle nous semble méconnaître un certain nombre d'aspects essentiels de la poésie catullienne et notamment, nous y reviendrons, le fait qu'un seul et même thème puisse être traité dans deux poèmes distincts sur deux modes tout à fait différents, c'est-à-dire, on est en droit de le supposer, dans deux buts distincts cachant peut-être aussi deux arts poétiques distincts ; or on comprendra sans peine qu'une réflexion sur le genre de l'œuvre ne peut faire l'économie de semblable considération. R. Martin (1985), quant à lui, établit d'emblée une distinction entre les thèmes que Catulle traite peu et ceux auxquels il revient souvent ; chacune de ces deux grandes familles comporte elle-même, selon son analyse, trois thématiques. Les thèmes marginaux sont les dieux, le voyage et la mort ; les thèmes principaux sont l'amitié, l'amour et la haine, et dans chacun de ces trois cas, le critique note que la thématique peut prendre un nombre important de formes différentes. La distinction entre « petits » thèmes et « grands » thèmes est judicieuse et elle peut être plus utile encore, nous semble-t-il, si l'on se résout à l'affiner jusqu'à accepter de dénouer avec précision au sein d'un seul et même *carmen* les fils de plusieurs thématiques différentes en les hiérarchisant, ce que nous ferons nous-même *infra*. Cependant, nous aurons l'occasion d'y revenir, R. Martin nous semble sous-estimer largement la valeur du thème funèbre : on touche ici à la différence entre un thème important *numériquement* et un thème important *structurellement*, et ce n'est pas parce que le poète ne consacre que peu de pièces à la mort de son frère, par exemple, que cette thématique doit être définitivement considérée comme marginale. Affirmer l'inverse revient à préférer la diversité de surface à la cohérence

profonde, et l'on sait que ce n'est pas notre position. C'est là le principal défaut de cette proposition de classement qui, du reste, ne résout pas non plus la question déjà posée des éventuelles différences d'art poétique au sein d'un même thème.

Le principe de la classification métrique a également été déjà exploré, notamment par Pierre Grimal (1978). Pour chaque type de mètre, le critique fournit quelques indications sur les poètes grecs ou latins qui l'ont utilisé avant Catulle, sur l'effet produit par son rythme, sur le genre de poésie et le ton auxquels il est traditionnellement associé, et s'interroge sur les liens et ressemblances entre les *carmina* qui le partagent ; cependant, il s'incline devant la grande variété des *carmina* composés en distiques élégiaques et renonce à identifier une inspiration commune de fond susceptible de les réunir. L'association minutieuse entre un mètre, des prédécesseurs et une inspiration poétique précise nous semble être un procédé utile dans la perspective d'une tentative de classification des *Carmina*, ne serait-ce que parce que le ton de Catulle est assez déroutant pour induire le lecteur en erreur s'il ne sait reconnaître l'ironie que révèle souvent l'usage de tel ou tel mètre de préférence à tel autre. Cependant, les limites mêmes reconnues par le critique, et notamment le problème du groupe de *carmina* en distiques élégiaques, nous paraissent pouvoir et devoir être franchies : le passage des mètres lyriques au distique élégiaque, suggéré par la disposition des *Carmina* en deux séries nettement distinctes par leur forme, pose des questions que l'on ne résoudra qu'en les confrontant et en refusant précisément de considérer la différence métrique comme une barrière infranchissable. L'apport incontestable de la proposition de Grimal ne saurait donc faire oublier qu'elle conserve au groupe des poèmes en distiques une opacité que, dans notre perspective de lecture, nous nous proposons au contraire de réduire en établissant des liens plus étroits entre les deux grandes parties du recueil.

C. *Problèmes de structure et de composition*

Pour un exposé clair et concis des problèmes posés par l'étude de la structure du recueil de Catulle, on consultera avec profit les quelques questions synthétiques formulées par Marilyn B. Skinner (1988) en introduction du numéro spécial de la revue *Classical World* sur l'arrangement des *Carmina*. La spécialiste y met notamment en évidence le lien entre pensée du recueil et pensée du poème en montrant que toutes les analyses structurelles de l'œuvre

sont unies par un souci commun : « exposing the intimate bond between the Catullan poem and its vehicle of transmission, the *liber Catulli* » (p. 338). Les principales méthodes de la recherche d'une structure catullienne sont également exposées et discutées par Glenn W. Most (1981), en introduction d'un article consacré aux longs poèmes de Catulle : il y formule avec justesse et rigueur les excès les plus courants de la critique en la matière, qui force parfois le texte jusqu'à y faire apparaître des arrangements totalement artificiels ou au contraire sélectionne avec tant de partialité les *carmina* étudiés que la structure qui en ressort ne peut plus être que convaincante. Nous présenterons pour notre part l'apport respectif des nombreux critiques qui se sont penchés sur la question de la structure globale du recueil et de ceux, un peu plus rares, qui se sont interrogés sur la composition interne à l'échelle du poème catullien.

1. A l'échelle du recueil

La division générale la plus souvent retenue par les critiques est celle, déjà établie par Robinson Ellis (1889²), entre petits poèmes lyriques (c. 1-60), grands poèmes (c. 61-68) et épigrammes en distiques (c. 69-116) ; à l'intérieur de cette division tripartite, Ellis reconnaît également la différence entre les deux groupes de longs poèmes selon qu'ils sont en mètres variés (61-64) ou en distiques (65-68). Il rejette les tentatives de justification de l'arrangement sur des critères chronologiques – bien qu'en adepte de la lecture « biographisante » longtemps répandue chez les spécialistes, il cherche encore à reconstituer le déroulement possible de la probable liaison entre Lesbie et Catulle et à dater de manière au moins relative les poèmes qui s'y rapportent – et note que pour la section 1-60, on ne peut établir de structure tripartite ou quadripartite claire, mais qu'il faut, comme cela a déjà été suggéré avant lui, repérer des principes à petite échelle, par regroupement ou contraste entre poèmes choisis, que ce soit sur la base d'observations thématiques ou le relevé des noms de personnages et de destinataires. Ulrich von Wilamowitz (1913) propose un autre type de partition du recueil : il identifie une première vaste section polymétrique (c. 1-63) dont le mélange métrique est justifié, selon lui, par le fait que Catulle ne composait pas de vers destinés à être chantés et était donc moins sensible aux différences métriques que les Grecs, et une seconde section, essentiellement en distiques mais introduite par un grand poème en hexamètres (c. 64-116), qu'il qualifie globalement d'ἔπη de Catulle tout en y distinguant successivement de longues élégies et des épigrammes non dénuées d'une expression de sentiments à la manière des poètes grecs lyriques et de sa propre première partie de recueil. Le spécialiste justifie le rattachement du c. 62, pourtant hexamétrique, à la première section

en rappelant que son refrain imite le chant et que, du reste, Sapho elle-même composa des hymnes de mariages dans ce mètre qui conserve dès lors une connotation lyrique évidente ; quant au c. 63, il considère que Catulle en a trouvé l'inspiration dans les μέλη de Callimaque. La juxtaposition des grandes sections du recueil lui paraît également justifiée par la pratique de Théocrite en la matière, qui rassemblait lui aussi en un même recueil de longues élégies, des pièces lyriques et des épigrammes. Godo Lieberg (1958) revient pour sa part à la tripartition suggérée par Ellis et s'intéresse tout particulièrement à la section centrale, celle des *carmina* longs. Il les examine dans l'ordre dans lequel ils nous sont donnés à lire en montrant comment, de manière linéaire, le jeu des mètres, des thèmes, des motifs et des tonalités dessine un schéma cohérent et évolutif, dont il considère le c. 68 comme la conclusion idéale dans la mesure où ce dernier rassemble une série d'éléments déjà présentés auparavant. Cette lecture nous paraît pertinente dans la mesure où il nous semble également que ces poèmes suivent un arrangement extrêmement concerté, et nous espérons pouvoir la préciser encore dans ce chapitre en l'appuyant plus précisément sur nos propres outils d'analyse. La première section du recueil selon le découpage d'Ellis, celle des *carmina* polymétriques 1-60, est divisée en deux groupes par O. Skutsch (1969) sur des critères métriques, selon le traitement propre réservé à l'hendécasyllabe qui, si l'on exclut de ce schéma le c. 1, ne répond pas à la même scansion dans le groupe 2-26, que le critique considère comme antérieur, et dans le groupe 27-60 qu'il considère comme postérieur, chacun des deux groupes pouvant également comporter quelques poèmes relevant manifestement de la manière de l'autre. Cette observation du spécialiste va donc finalement elle aussi dans le sens d'un arrangement du recueil par l'auteur lui-même dans la mesure où elle prouve que l'ordre chronologique de composition des poèmes n'est pas respecté dans l'organisation finale. La structure tripartite du recueil entre polymètres, grands poèmes centraux et épigrammes en distiques est également adoptée par David O. Ross (1969 et 1975), qui voit dans la première section du recueil un travail de rupture progressive avec les traditions poétiques précédentes, en puissance et en acte, dans la deuxième, l'achèvement maximum de l'art proprement néotérique de Catulle et de son mélange de traits grecs et romains, et dans la troisième, un travail plus ancré dans les traditions romaines antérieures, dont il doute d'ailleurs que la génération des poètes augustéens se soit directement inspirée. Kenneth Quinn (1972 a) se range lui aussi, après un bref aperçu de la tradition manuscrite qui a porté jusqu'à nous le texte de Catulle, à une division tripartite dont il suggère qu'elle répond peut-être aux *tres cartae* de l'histoire universelle de Cornelius Nepos évoquées dans le c. 1. Cependant, il adopte à la suite de certains éditeurs du XIX^e siècle une tripartition

légèrement différente de celle d'Ellis et fondée sur des critères strictement métriques, entre un groupe de polymètres (1-60), un groupe intermédiaire de grands poèmes en mètres variés (61-64) qui marque le cheminement en direction du distique, et un groupe de poèmes longs ou brefs en distiques (65-116), tout en admettant également le bien-fondé d'une réunion de tous les longs poèmes en un même groupe 61-68 au motif que les c. 65-68 répondent à un art poétique distinct de celui des c. 69-116. Partisan de la modération en ce qui concerne la variété et/ou l'unité du recueil, le critique insiste sur la nécessité de ne pas chercher de justification de l'ordre des *carmina* pas à pas, au risque de découper les mouvements de l'œuvre en sections trop brèves pour faire sens, tout en mettant en évidence la variété thématique de l'inspiration catullienne qu'il attribue à différents « niveaux d'intention » (p. 23). Les divisions internes des différentes sections du recueil peuvent, selon le critique, reposer sur des considérations métriques précises à condition de ne pas chercher à les rendre trop systématiques ; il en est de même des cycles de poèmes nommant des personnages récurrents, des schémas de paires ou trios conjoints ou disjoints et des effets de contraste et de surprise entre *carmina* et des retours thématiques constants, ainsi que le montrent les chapitres de son ouvrage consacrés à l'étude plus précises de cycles concentrés autour de trois thèmes : Lesbie, les aventures amoureuses du poète et le discours qu'il tient sur la société romaine. Bien qu'étant d'avis que le recueil que nous lisons aujourd'hui n'a pas été arrangé par Catulle lui-même, Wendell Clausen (1976) y décèle la même division tripartite que Kenneth Quinn (1972 a) et considère qu'elle devait correspondre à trois *libelli* distincts qui ont matériellement pu être publiés après la mort du poète avant d'être réunis plus tard sur un même *codex*. Le spécialiste remarque dans la première section de l'ouvrage des principes d'arrangement, par exemple la séparation de deux poèmes semblables par intercalation d'un poème dissemblable ; on peut à juste titre trouver étonnant qu'il n'ait pas repéré également leur présence dans la section en distiques élégiaques, dont l'ordre n'a selon lui rien de catullien. T. P. Wiseman (1979) reprend la tripartition suggérée par Kenneth Quinn (1972 a) et l'étaye en montrant que chacune des trois parties a un *carmen* d'ouverture et un *carmen* de clôture convaincants, et que chacune commence sur des allusions callimaquéennes qui contribuent à préciser la filiation littéraire dans laquelle s'inscrit le recueil ; il n'écarte pas totalement cependant la possibilité d'un rapprochement entre les poèmes longs 61-68. Pour Wiseman, l'annonce programmatique faite dans le c. 65, où Catulle promet à son frère défunt de continuer longtemps à le chanter dans ses vers devait concerner un autre pan de poésie, qu'il prévoyait de composer après le recueil des *Carmina* avant de mourir lui-même prématurément. Comme Godo Lieberg (1958), Glenn W. Most (1981) se

penche sur les *carmina* longs de Catulle et plus précisément encore sur la place selon lui centrale du c. 64, à l'appui d'une théorie selon laquelle chaque *neoterus* aurait composé un *epyllion* considéré comme son chef-d'oeuvre et l'aurait placé au milieu de son recueil de genres variés. Il détecte dans la section 61-68 une construction concentrique faisant correspondre 61 à 68 a-68 b (61 et 68 a étant selon lui un hyménée et un anti-hyménée adressés au même Manlius), 62 à 67 (deux poèmes dialogiques représentant le couple piété filiale / irrespect paternel) et 63 à 65-66 (deux adaptations d'antécédents grecs mêlant mortels et divinité), le centre 64 rassemblant et revisitant l'ensemble de ces thématiques. Hans Peter Syndikus (1984) adopte les divisions globales proposées par Ellis et ajoute que la division des grands *carmina* entre mètres variés (c. 61-64) et distiques (65-68) correspond respectivement aux caractéristiques des deux groupes placés de part et d'autre de celui-ci. La division par mètres étant un héritage des Αἴτια de Callimaque, rien ne s'oppose à ce qu'elle ait été choisie par Catulle lui-même. Le critique relève en outre deux principes de construction qui paraissent prouver que le poète lui-même a arrangé son recueil selon un modèle qui pourrait être le recueil hellénistique de la *Couronne* de Méléagre : la variation des mètres (pour la section 1-60) et des thèmes plutôt que leur réunion en petits groupes successifs, et le soin apporté, à plus petite échelle, aux liens privilégiés entre poèmes individuels, ce que notre étude nous permettra de mettre en évidence de façon très concrète. En partisan à la fois de la variété de l'inspiration de Catulle et du soin porté à l'arrangement de la collection, il insiste à la fois sur l'aspect chatoyant des divers thèmes et tons du recueil et sur la présence de cycles structurants autour de motifs ou de noms de personnages récurrents. La question de la division du recueil en sections et surtout des bornes de ces sections est le problème principal de l'article d'Elizabeth Block (1984) qui tâche, en examinant tout particulièrement le c. 65, de déterminer s'il s'agit d'un simple billet d'accompagnement de 66 – qui dans ce cas, selon elle, n'indiquerait pas une rupture radicale dans le cours de l'ouvrage – ou s'il indique véritablement un changement poétique important qui justifierait que l'on fasse commencer avec lui une section à part entière. Le rapport nouveau entre expression de sentiments présentés comme intimes et intention poétique, qui n'est plus le même que dans la première section du recueil, invite la spécialiste à pencher pour la seconde solution, à la faveur d'une analyse précise et pertinente que notre propre lecture rejoint entièrement. John Ferguson (1986) adopte la tripartition suggérée par Kenneth Quinn (1972 a) parce qu'il lui semble raisonnable de rapprocher les longs poèmes en distiques des poèmes brefs en distiques plutôt que des longs poèmes polymétriques. Sa démonstration, au sein de ces trois sections, consiste, de manière tout à fait originale et

convaincante, à prouver à la fois que l'arrangement des poèmes n'est pas fortuit, et qu'il est nécessairement de la main de l'auteur parce que certaines applications du principe de *uariatio* dans l'ordre des poèmes n'auraient pu venir à l'esprit d'un éditeur étranger qui s'en serait tenu à une logique de juxtaposition de poèmes strictement semblables : par exemple, aucun éditeur n'aurait songé à intercaler entre les couples 65-66 et 68 a-68 b, qui sont si semblables de forme comme de ton, un poème à caractère satirique et pornographique tel que le c. 67 ; ce genre d'associations déroutantes ne peut venir que de l'auteur. Le spécialiste parcourt ainsi brièvement tout le recueil et, en faisant référence aux thèmes des poèmes ainsi qu'à leurs destinataires ou personnages principaux, en mentionnant au passage les arguments de certains de ses prédécesseurs, il montre comment le réseau de liens qui se tisse entre *carmina* participe bel et bien d'une configuration délibérée du recueil, que l'on ne peut attribuer au hasard ni à une main étrangère même experte. Jean Granarolo (1990) adopte lui aussi la même répartition du recueil que Kenneth Quinn (1972 a) au motif que le groupe des c. 61-68 comporte des pièces d'arts poétiques trop divers pour être considéré comme un ensemble et insiste, de manière plus générale, sur l'absence de rupture thématique et stylistique très marquée entre groupes ; il observe à son tour que l'art de la variation a présidé à l'arrangement même des poèmes en l'absence de procédé structurant systématique, mais insiste sur une unité fondamentale, d'ordre « psychologique et mora[l] » (p. 12), décelable dans le traitement de certains thèmes religieux et sentimentaux notamment. H. D. Jocelyn (1999) remet en doute la partition qui associe traditionnellement le c. 61 aux autres *carmina* longs 62, 63 et 64, voire à toute la série de *carmina* longs 61-68. Ce faisant, le critique rapproche cet *epithalamium* de la section 1-60, et en profite pour récuser le terme de « polymètres » souvent appliqué à cette partie du recueil en dénombrant trois types précis de mètres, qui correspondent selon lui à des langages et lexicques différents et constituent la seule distinction formelle dont Catulle et ses contemporains aient été réellement susceptibles d'avoir conscience : les hendécasyllabes ou phaléciens, les vers iambiques et la μέλη, c'est-à-dire des vers d'origine lyrique généralement organisés en strophes – or, le c. 61 se rattachant à cette dernière catégorie, il semble clair pour Jocelyn qu'il faille le lire en lien avec ce qui le précède dans le recueil plutôt qu'avec ce qui suit. Les procédés structurels d'alternance entre ces types métriques semblent révéler pour le spécialiste un arrangement assez hasardeux, effectué par Catulle ou par un autre éditeur, mais en tout cas fondé sur la forme des poèmes bien plus que sur leur fond. Quoique l'analyse de Jocelyn nous paraisse utile dans une perspective d'étude précise de la métrique catullienne, nous pensons pour notre part que l'étude du fond doit entrer pleinement dans l'examen de la composition du recueil, et c'est

entre autres pour cette raison que nous jugeons pertinent le rattachement du c. 61 aux séries de poèmes longs.

Le tout premier exemple d'examen de la structure tabulaire de l'œuvre est l'étude de Rudolf Westphal (1870), qui distingue des séries de cycles thématiques – par exemple celui de Lesbie – imbriqués les uns dans les autres et unis par des relations de parallélisme ou au contraire d'opposition et est en cela le précurseur d'une des grandes tendances de la critique catullienne, celle de la quête de suites de *carmina*, conjoints ou disjoints mais toujours reliés entre eux thématiquement et/ou stylistiquement, susceptibles de structurer l'œuvre à grande échelle. Karl Barwick (1958) adopte la même partition du recueil que Robinson Ellis et s'intéresse tout particulièrement à la réunion de *carmina* en cycles dans les deux sections de poèmes brefs de Catulle, c. 1-60 et 69-116, qu'il qualifie uniformément d'épigrammes. Ces cycles sont en fait, selon le spécialiste, définis par leurs destinataires ou objets nommés, et il en identifie cinq : le cycle de Lesbie, celui d'Aurelius et Furius, celui de Veranius et Fabullus, celui de « Mentula » et celui de Gellius. Le critère de repérage d'un cycle, pour Barwick, est le suivant : la relation entre le poète et son destinataire doit y être exposée de manière cohérente et complète, de son début à sa fin, sans quoi un ensemble de poèmes seulement réunis par un nom de destinataire commun ne peut être considéré comme un cycle délibérément établi par le poète. Ainsi, le cycle de Lesbie ne compte selon Barwick que six poèmes issus du tout début du recueil, les autres *carmina* à Lesbie étant disposés de manière aléatoire sans être destinés à être lus ensemble. La lecture de Barwick nous semble pertinente quant à son principe, mais elle peut et doit être approfondie ; en effet, le choix des poèmes qui constituent les cycles est parfois arbitraire – rien ne s'oppose en réalité à ce que d'autres pièces polymétriques à Lesbie soient incluses dans le cycle auquel le spécialiste donne son nom –, certains cycles sont entièrement omis – le plus important étant celui de Juventius dont Barwick ne dit mot – et le spécialiste ignore le fait que certains cycles s'étendent dans les deux parties du recueil, ainsi celui de Lesbie qu'il cantonne à la section 1-60 et celui de « Mentula » dont il ne relève les occurrences qu'en 69-116 alors que tous deux parcourent en fait tout l'ouvrage. Également tenant d'une lecture par cycle, L. Richardson (1963) analyse exclusivement les poèmes relevant du cycle de Furius et d'Aurelius, relié à celui de Juventius par une série d'allusions réciproques. Sans chercher à justifier leur ordre ni leur disposition dans le recueil, le spécialiste en propose une analyse individuelle à la fois efficace et synthétique en montrant comment ils s'appellent les uns aux autres et sont également associés aux poèmes d'autres cycles – par exemple celui de Lesbie – par des échos thématiques et textuels soignés. Cette lecture tabulaire convaincante et enrichissante

participe assurément de la définition des *Carmina* comme recueil varié, certes, mais dont les dessins structurels profonds reposent sur des réseaux de significations bien établies que l'on peut repérer tout au long de l'oeuvre. Ernst A. Schmidt (1973) s'inscrit lui aussi dans la lignée des travaux de Karl Barwick et cherche à préciser à son tour la notion de « cycles » catulliens. Il reprend les cycles suggérés par son prédécesseur et en ajoute un sixième, celui des apostrophes à des objets, dans lequel il rassemble apostrophes à caractère laudatif (par exemple le c. 31 à Sirmio) et à caractère satirique ou vindicatif (par exemple le c. 36 aux *Annales* de Volusius) ; quant au cycle de Gellius, il l'étend en fait à presque toute la section d'épigrammes en distiques en l'intitulant « Lesbia-Rufus-Gellius-Zyklus », ce qui tend à masquer considérablement selon nous les différences de traitement qui existent entre ces trois personnages (et notamment entre Lesbie d'une part et les deux hommes de l'autre) et dont nous verrons qu'elles relèvent de la conception catullienne même de la tonalité propre à l'épigramme en distiques. Cette étude des cycles amène le critique à penser qu'il ne s'agit pas d'ensembles clos indépendants les uns des autres, mais d'outils d'arrangement du recueil à plus grande échelle, qui permettent de distinguer des sections consécutives au sein de l'oeuvre et s'enrichissent de *carmina* extérieurs qui leur sont judicieusement mêlés ; cette posture, qui évite l'écueil de la lecture par « cycles » comme pièce maîtresse de l'arrangement catullien et laisse une place à la souplesse de la succession linéaire des poèmes, nous semble être une hypothèse de travail tout à fait pertinente. Helmut Offermann (1978) s'oppose à la thèse selon laquelle le principe fondamental de composition catullienne serait le cycle. Pour ce faire, il examine chacun des cycles traditionnellement observés par la critique – ainsi ceux de Lesbie et de Juventius – et montre qu'ils entretiennent des liens étroits avec des poèmes qui leur sont extérieurs et que l'on ne peut donc les considérer comme clos ni auto-suffisants. Le spécialiste suggère de remplacer cette vision par celle d'un principe strictement linéaire de composition, en montrant que les *carmina* sont organisés par juxtapositions significatives, répétitions de mots ou d'images, échos et reflets thématiques de l'un à l'autre. L'hypothèse de travail d'Offermann est judicieuse et d'autres – nous songeons notamment à Paul Claes, dont nous allons présenter les travaux un peu plus bas – sauront la pousser jusqu'au bout, mais nous verrons pour notre part qu'un double système de composition est tout à fait envisageable, à la fois par successions significatives et réseaux de poèmes liés à plus grande échelle, ce qui n'est pas incompatible, et que le texte lui-même invite à formuler cette possibilité. Helena Dettmer (1984 et 1988) admet la tripartition proposée dès Robinson Ellis, mais elle note également que l'on peut réduire cette division à une bipartition, 1-64 d'une part et 65-116 de l'autre, en rapprochant chaque groupe de grands poèmes du groupe de

poèmes brefs dont il rappelle la métrique. Dans son article de 1988, la spécialiste suggère de distinguer dans les *Carmina* neuf cycles successifs de poèmes dont le principe structurant de base est l'arrangement concentrique : cinq dans la section 1-60, un seul pour les poèmes longs de la section centrale et quatre autres pour 69-111 ; la spécialiste exclut de ce schéma les c. 112-116 qu'elle lit comme une clausule distincte au sein de la section de poèmes brefs en distiques. L'examen de détail de ces cycles ne nous paraît toutefois pas entièrement convaincant. Dettmer suggère ainsi que certains d'entre eux sont identifiables par le rapprochement de poèmes de début et de fin aux thèmes semblables et donne, entre autres exemples, celui du cycle 69-78 a ouvert et fermé selon elle par la mention de deux hommes avec lesquels le poète entre en rivalité amoureuse, Rufus et Gellius ; mais outre que le c. 78 a offre un problème de texte et que le personnage évoqué peut également, selon certains manuscrits, être un certain Gallus, la rivalité de ces deux hommes avec le narrateur n'est évoquée dans aucun de ces deux poèmes et pour la justifier, il faudrait les lire en relation avec d'autres *carmina* postérieurs, ce qui invalide la thèse d'un cycle clos aux limites identifiables par elles-mêmes. De même, la spécialiste est contrainte, pour élaborer des structures concentriques, d'en exclure certains *carmina* qui gênent le schéma ou au contraire d'en rassembler d'autres par paires, et de proposer dans certains cas de légères assymétries qui mettent sa propre hypothèse en péril. Cependant, Helena Dettmer a du moins le mérite de montrer que le tissu de relations thématiques et lexicales qui unit les *Carmina* de Catulle à petite et grande échelle est dense et complexe, et d'admettre que plusieurs autres dessins structurels puissent être proposés pour compléter le sien. Dans son ouvrage publié en 1997, la spécialiste approfondit d'ailleurs son enquête en détaillant longuement les analyses que ses articles n'avaient fait que présenter ; elle choisit également un cycle particulier – celui des épigrammes en distiques à Rufus – pour illustrer la conjonction particulière qui existe chez Catulle entre structure des cycles et signification des poèmes, et estime que le *neoterus* a été un précurseur latin du point de vue de l'arrangement de la collection de pièces dans la mesure où plusieurs poètes postérieurs – à commencer par l'Horace des *Odes*, que Helena Dettmer connaît bien pour avoir également travaillé sur lui – se sont inspirés de ses pratiques pour organiser leurs propres recueils. Phyllis Y. Forsyth (1993) critique la position d'Helena Dettmer (1988) en montrant à la fois que certains *carmina*, exclus par la spécialiste de ses schémas concentriques parce qu'ils en gênaient la structure, peuvent en fait y être inclus sans modifier l'hypothèse de travail, et que l'étude de Dettmer pose un problème puisque, si l'on parvient à définir un thème suffisamment imprécis pour chaque poème, on peut faire émerger du recueil à peu près n'importe quelle structure. Sur ce point précis, nous ne

pouvons qu'exprimer notre accord avec la réflexion de Phyllis Young Forsyth et c'est pourquoi nous avons choisi pour notre part, nous le verrons *infra*, un système de classification par registres qui nous paraît éviter au moins en partie le risque d'imprécision thématique. J.-W. Beck (1996) est partisan de la diversité et critique les tenants de l'unité, qu'il accuse de ne pas distinguer, au sein du recueil tel que nous le lisons aujourd'hui, que les différents cycles thématiques (notamment ceux de Lesbie et de Juventius) correspondent probablement à des *libelli* différents dont la réunion ne peut être que postérieure à une première publication individuelle.

Pour Charles P. Segal (1968), dans le cas où une seule section des *Carmina* aurait fait l'objet d'un arrangement de la main même de Catulle, elle serait nécessairement placée par la main d'un éditeur externe au tout début de l'ouvrage ; le critique trouve la confirmation de cette thèse dans l'examen des c. 2-11 (il en exclut le c. 1 au motif que l'éditeur ne l'a placé là que pour introduire l'ensemble de la collection), bloc de sens que nous avons également distingué dans notre proposition de structure comme la première série unitaire de poèmes catulliens et dans lequel il décèle deux séries de cinq *carmina* chacune, comportant toutes deux à la fois des poèmes à Lesbie et d'autres dont elle est absente. L'ensemble du bloc et chacune de ces deux séries sont selon Segal unis par des réseaux thématiques et lexicaux très denses, et ils dessinent une progression qui mène le poète-narrateur de la joie amoureuse à un état nettement plus pessimiste. Même si notre propre lecture du bloc ne recouvre pas exactement celle de Charles Segal, nous pensons qu'elles peuvent être considérées comme complémentaires dans la mesure où toutes deux montrent que cette section des *Carmina* a fait l'objet d'un arrangement soigné. Dans la lignée des travaux de Charles P. Segal (1968), H. D. Rankin (1972) étudie en détail la suite des c. 2-11 pour en proposer une lecture à caractère légèrement psychologisant, et néanmoins sensible et séduisante, qui montre la lente mais sûre évolution des états d'âme du poète d'une situation de légère inquiétude (c. 2) à un état de véritable désespoir (c. 11). Même si l'on peut ne pas être d'accord avec le détail de l'interprétation et ne pas déceler exactement dans chacun de ces *carmina* le même paysage mental que Rankin, l'analyse a du moins le mérite de montrer qu'outre les liens textuels et thématiques qui assurent la cohésion de cette section du recueil – qui correspond au premier bloc de sens que nous établissons nous-même dans notre proposition de structure du recueil –, elle est également unie par une atmosphère et une tonalité globalement harmonieuses et homogènes. Marilyn B. Skinner (1981) s'intéresse tout particulièrement à l'arrangement de la section polymétrique des *Carmina*, et plus encore aux c. 1-51 dont elle considère qu'ils sont la seule trace certaine d'un arrangement délibéré de la main de l'auteur.

Sur la base d'observations métriques, thématiques et stylistiques et d'une série de conjectures sur la chronologie de la composition des pièces, elle divise cette section en deux parties dont elle exclut le c. 1, poème d'introduction, et considère donc que les groupes 2-26 et 27-51 peuvent respectivement être analysés comme des séries de *carmina* organisées à la fois en cycles significatifs – tels celui de Lesbie ou celui d'Aurelius et Furius – et en poèmes plus isolés ayant pour fonction, soit de séparer les cycles l'un de l'autre ou de séparer les *carmina* à l'intérieur d'un même cycle, soit, au contraire, de préparer et rappeler le contenu des cycles en faisant écho de manière plus ou moins subtile à leurs thèmes principaux. L'analyse de Marilyn Skinner est rigoureuse, sérieuse et convaincante ; bien qu'elle aboutisse à un plan général qui ne recoupe pas exactement le nôtre, et surtout bien qu'elle amène la spécialiste à penser que le c. 51 marque la fin d'un recueil et que Catulle n'a pas arrangé lui-même tous les *Carmina*, points sur lesquels nous ne sommes pas d'accord avec elle, nous la considérons néanmoins comme une réflexion enrichissante et tout à fait utile à la critique catullienne. Pour prouver que les *Carmina* sont bel et bien une œuvre à la composition voulue et travaillée et non une suite de pièces sans rapport entre elles, Jeanne Dion (1993 et 1996) repère au fil du recueil une série de grands groupes qu'elle fait reposer essentiellement sur le chiffre 16, carré du carré et image pythagoricienne de perfection. Elle divise ainsi le volume en trois sections, les c. 1-33 (deux groupes de seize poèmes chacun au schéma interne semblable), 34-64 (dont 34-61, en groupes de quatorze et quinze poèmes, et la triade 62-64) et 65-116 (dont 65-68 b répondant à 62-64 et 69-116, en trois groupes de seize poèmes chacun) ; à l'intérieur de ces sections, la spécialiste élabore avec habileté des jeux de mètres et de nombres qui doivent aboutir selon elle à la construction d'un plan géométrique tissé de relations entre poèmes situés aux places stratégiques des groupes ainsi formés. Le résultat obtenu n'est pas sans intérêt ; il confirme assurément que le plan du recueil n'a rien de fortuit et que chaque lecture permet d'y éclairer une complexité supplémentaire. Toutefois, la méthode, trop rigoureuse peut-être, ne nous semble pas tout à fait adaptée au détail du texte lui-même. Outre l'étrange distinction entre le c. 61 et le reste des poèmes longs, et l'hétérogénéité évidente du groupe 34-64 qui, selon nous, doit inviter à revoir les divisions du recueil, Jeanne Dion cherche en effet à justifier avec précision la place de chaque poème et à prouver à tout prix que les groupes ainsi formés ont une unité thématique, stylistique et/ou lexicale, ce qui ne fonctionne pas toujours dans le détail et nous semble un procédé trop systématique pour un corpus à la construction manifestement trop souple pour s'adapter à ce cadre de lecture. En tant que grand partisan de la cohérence de la collection, Paul Claes (1996 et 2002) adopte la tripartition suggérée par Quinn et revient sur la notion de

« variation » qui a si souvent été mise en avant comme principe fondamental d'arrangement linéaire des *Carmina* de Catulle. Il lui préfère le principe de « concaténation » dont il décode des traces à deux niveaux : thématique et lexicale. La démonstration de Claes est extrêmement surprenante et convaincante ; le spécialiste parvient en effet à établir que tout le recueil suit une linéarité concertée et que deux ou plusieurs poèmes, successifs ou séparés seulement par une ou deux pièces intermédiaires, sont toujours liés entre eux par un thème principal commun ou connexe et/ou par des répétitions lexicales qui vont parfois jusqu'à la reprise d'expressions entières, parfois plus machinales que significatives mais néanmoins tout à fait structurantes. Il est vrai que certains détails de la démonstration sont moins irréfutables que d'autres, et que le choix de certains liens thématiques entre *carmina* paraît parfois un peu faible ; Claes lui-même concède d'ailleurs qu'une partie de ces reprises et échos est nécessairement fortuite et que les *carmina* n'ont pas tous été écrits *pour* se succéder les uns aux autres, mais sa réflexion prouve au moins que l'ordre des pièces est tout à fait voulu et que son auteur n'est autre que Catulle lui-même. L'ouvrage apparaît dès lors comme un long déroulement ininterrompu de liens thématiques et/ou lexicaux qui lui confèrent une unité profonde tout à fait compatible avec sa variété de surface – ce que Claes nomme finalement un *carmen perpetuum* (2002, p. 149) : nous sommes ici au cœur du débat entre unité et diversité dont nous avons exposé les principaux éléments en introduction de ce chapitre, et pour lequel on voit que l'analyse de Claes penche comme nous en faveur d'une réconciliation concertée des extrêmes. Le même auteur propose dans son article de 2001 une analyse complémentaire de certaines séries de *carmina* structurées de manière concentrique, en montrant que leurs poèmes doivent être rapprochés les uns des autres, de manière à la fois linéaire et symétrique, à la faveur de correspondances lexicales (notamment des répétitions de mots semblables ou proches) et thématiques ; ce faisant, Claes identifie comme concentriques les séries 1-36 autour du c. 17, 77-91 (étendue à 76-92 dans l'ouvrage de 2002) autour du c. 84 et 92-107 autour du c. 99. On verra que nous proposons pour notre part d'autres découpages de ces séries fondés sur l'utilisation d'autres outils, mais cette lecture va dans notre sens dans la mesure où elle montre la complexité des relations et liens qui se tissent entre poèmes à la faveur du complexe arrangement du recueil.

L'importance particulière du rôle de certains poèmes structurants dans l'étude de la composition générale de l'œuvre est soulignée notamment par Colin W. MacLeod (1973), qui s'intéresse tout particulièrement au c. 116 comme « inverted dedication » (p. 308) : en analysant les relations qu'il entretient avec le reste de la poésie épigrammatique de Catulle et l'influence callimaquienne qui y est explicitement mentionnée, le spécialiste montre en effet

que l'adresse à Gellius comme les propos métapoétiques de défense de la poésie catullienne le désignent clairement comme un poème de conclusion de collection. La lecture concertée de 116 comme *carmen* conclusif est reprise par Béla Németh (1977), qui démontre par une analyse extrêmement précise de son langage, de son énonciation, de son arrangement interne et de ses sonorités que son rôle conclusif est voulu et ménagé par le poète dans le cadre d'une éventuelle collection de poèmes brefs et satiriques, mais il suppose que sa place à la fin du recueil tel que nous le connaissons est due pour sa part à une main étrangère. Phyllis Y. Forsyth (1977 b) considère qu'il devait fermer un *libellus* uniquement composé de distiques élégiaques dont le c. 65 pourrait très bien avoir été l'ouverture. John van Sickle (1981) y voit un écho du poème de clôture de la *Couronne* de Méléagre (*Anthologie Palatine*, XII, 257). Helena Dettmer (1983, 1994 et 1997) et Malcolm Davies (2000) le rapprochent pour leur part du c. 1 à la faveur de parallèles textuels, thématiques, stylistiques et structurels précis, et supposent donc que le poète a délibérément placé ces deux textes en encadrement de son recueil et que 116 sert de conclusion à la fois à la section en distiques et à l'ensemble de l'ouvrage. Parmi les autres poèmes structurants examinés sous cet angle, citons notamment le c. 1, dont Wendell Clausen (1976) et John van Sickle (1981) jugent à la suite de W. Kroll (1960) qu'il a pu être inspiré par le poème d'introduction de la *Couronne* de Méléagre, soit le poème IV, 1 de l'*Anthologie Palatine* ; John van Sickle en déduit que, comme la *Couronne* elle-même, les *Carmina* sont donc un recueil intégralement arrangé par la main de son auteur, et il décèle dans la partie polymétrique d'autres *carmina* délibérément rédigés selon lui pour clore des sections de recueil (dont notamment le c. 11, que nous considérons également comme fin d'un bloc de sens, et le c. 51 qui forme selon nous une paire avec 50 et ouvre à ce titre la dernière décade de la section 1-60). Elio Pasoli (1978) estime, sur la base de certaines remarques textuelles et de comparaisons éclairantes notamment avec le c. 68 a à Manlius/Allius, que tout désigne le c. 1 comme le poème dédicatoire d'un *libellus* qui, selon lui, comprenait les c. 1 à 60. T. P. Wiseman (1979) va plus loin : par sa brièveté, son mètre et son style, le c. 1 introduit en effet la série 1-60, mais il fait subtilement allusion au fait que les écrits de Catulle sont en trois volumes – point commun avec les *tres cartae* de Nepos comme l'a suggéré Kenneth Quinn (1972 a) – : cela signifie probablement que Nepos s'est vu dédier les trois volumes en même temps mais que le c. 1, rédigé pour figurer en tête du premier, a été spécialement adapté à ses formes et fonds particuliers. Les c. 2 et 65 sont particulièrement étudiés par Helena Dettmer (1984) qui considère que, si l'on exclut le c. 1 qui ne fonctionne que comme dédicace et introduction, le c. 2 doit introduire la première grande section de l'ouvrage (1-64) et présente donc des parallèles avec le c. 65, introduction de la seconde

grande section de l'ouvrage. Elle en trouve en effet de textuels et de thématiques, d'autant plus qu'en joignant le fragment 2 b à 2, une ressemblance supplémentaire apparaît entre deux *exempla* mettant en scène une jeune fille et une pomme – Atalante en 2 b, Cydippé en 65. La démonstration est convaincante, mais la réunion de 2 et de 2 b ne nous paraît pas indispensable ; on peut imaginer que Catulle ait choisi de placer en tête de la deuxième section de son ouvrage un poème qui réunisse les caractéristiques de deux *carmina* distincts placés en tête de la première, en l'occurrence 2 et le *carmen* dont il ne reste que 2 b, voire de trois *carmina* distincts puisque, nous le verrons, le c. 65 n'est pas sans rappeler également certaines caractéristiques du c. 1. Jeanne Dion (1993 et 1996) considère quant à elle que les poèmes à caractère strophique doivent avoir des fonctions structurantes au sein du corpus catullien, et elle accorde ce rôle aux c. 11, 34, 51 et 61 dont, dans sa perspective personnelle de lecture, elle reconnaît les fonctions annonciatrices, centrales ou conclusives à l'intérieur d'un groupe de poèmes. Enfin, G. Iversen (2001), voulant démontrer le caractère concerté et délibéré de l'arrangement du recueil, examine tout particulièrement le caractère structurant des *carmina* 1 et 60, du c. 11 et du c. 64 ; ce dernier, centre du recueil, livrerait en effet par le biais de la métaphore du voile brodé représentant les malheurs d'Ariane la clé structurante de l'œuvre en révélant que la division entre mètres variés et poèmes en distiques élégiaques est bel et bien voulue par l'auteur.

2. A l'échelle du poème

Le travail de composition de Catulle à l'échelle du poème a notamment été étudié par Otto Weinreich (1926), qui s'est exclusivement intéressé aux monodistiques de Catulle, ces épigrammes composées d'un seul distique dont le spécialiste étudie la structure particulière, les jeux lexicaux et le sens et dont il met tout particulièrement en avant l'art de la concision, preuve de la volonté délibérée de se distinguer par la brièveté des poèmes de la tendance classique du poème long dont les *neoteroi* voulaient se démarquer. O. Friess (1929) et Magdalena Schmidt (1930) s'attachent à découvrir dans chaque *carmen* de Catulle un arrangement mathématique par nombres significatifs de vers, méthode qui présente à la fois un avantage et un inconvénient. Commençons par l'inconvénient : ce faisant, les spécialistes masquent un peu le fond des poèmes et perdent de vue les propos, images et réseaux de significations qui y sont mis en place ; en réduisant la composition des *carmina* à des « Zahlenschemata » (Schmidt, 1930, p. 206), ils en réduisent donc également la portée poétique et ne proposent pas ce qu'on pourrait appeler une véritable analyse littéraire. Malgré cela, le procédé offre l'avantage de mettre en évidence, serait-ce de manière trop

sèche et systématique, le soin extrême que Catulle a apporté à la composition interne de ses pièces y compris à très petite échelle, sur le modèle de ses prédécesseurs alexandrins qui, selon Magdalena Schmidt, procédaient déjà de même et l'ont inspiré sur ce point comme sur tant d'autres.

Henri Bardon (1943) cherche pour sa part à dégager les principales « tendances » (p. 1) de la composition catullienne interne en proposant une série d'analyses précises fondées sur la double observation du fond – notamment l'expression de sentiments et l'association logique entre les idées ou les étapes d'une narration – et de la forme – notamment les reprises lexicales. Le spécialiste envisage le recueil selon la division tripartite établie dès Robinson Ellis (1889²). Pour la première des trois sections, celle des polymètres, il critique les positions de O. Friess (1929) et Magdalena Schmidt (1930) pour leur caractère trop systématique, puis propose à son tour deux types de composition interne : « énumérative », c'est-à-dire simplement linéaire, et « embrassée », c'est-à-dire concentrique. Pour la deuxième section du recueil, celle des grands poèmes, Henri Bardon détecte une structure communément linéaire et considère qu'ils suivent tous, de plus ou moins près, des modèles helléniques ; l'ensemble de la section se divise entre des poèmes caractérisés par une construction simple (c. 66, c. 62, c. 61 et c. 63), un poème particulier isolé au sein du groupe (c. 67) et des pièces à structure nettement plus complexe dont aucune n'est l'imitation d'un modèle unique (c. 65, c. 68 a et b, qu'il numérote 68 et 68 a, et c. 64). Enfin, pour la troisième et dernière section du recueil, celle des épigrammes en distiques, le critique observe que Catulle considère le distique comme une unité de sens dans son travail de composition épigrammatique, mais retrouve comme plus haut des structures « embrassées » et « énumératives » au sein des *carmina*.

J. P. Elder (1951) considère que de nombreux *carmina* de Catulle sont composés selon une structure ternaire qu'il caractérise ainsi : une introduction posant une question ou un constat, une partie centrale introduite par *nam* donnant la raison de l'énoncé de l'introduction, enfin une conclusion explicative introduite par *quare*. Katherine A. Geffcken (1962) suit la même lecture et considère qu'on peut l'étendre à davantage de poèmes en recherchant les équivalents de *nam* ou *quare* et les cas où l'une de ces trois parties est omise, de façon à prouver que ce schéma structurel et ses variantes sont réellement dominants au sein du recueil. Malgré le caractère un peu trop systématique de cette quête, les résultats obtenus, notamment par Geffcken, sont intéressants pour deux raisons : la spécialiste admet que cette structure tripartite peut également se combiner avec d'autres principes de combinaison interne – par exemple, une structure concentrique ou une évolution temporelle

entre évocation du passé et évocation du présent – et montre donc la complexité et la subtilité du travail de Catulle à l'échelle du poème ; surtout, elle parvient à la conclusion que ces principes structurants sont observables aussi bien dans les grands poèmes que dans les plus brefs et que l'art de Catulle ne subit donc pas de transformation radicale entre ces deux catégories mais qu'il existe au contraire, au-delà des variations, une véritable continuité dans l'écriture catullienne, ce que nous montrerons également avec des outils quelque peu différents.

Charles Witke (1968), en se concentrant plus particulièrement sur l'interprétation stylistique et thématique très précise de quatre *carmina* choisis – 50, 30, 65 et 68 –, met également en évidence une série de principes de composition interne relevant de l'art particulier de Catulle pour la mise en place, le développement et l'achèvement des thèmes traités en un réseau de significations qui doivent permettre de comprendre chaque poème comme un tout cohérent délivrant un discours complet.

De nombreux critiques remarquent des structures concentriques dans les *carmina* de Catulle et s'appuient sur ce dessin récurrent pour mener d'autres analyses structurelles à l'échelle du poème, ainsi Frank O. Copley (1974) et Helena Dettmer (1983 et 1994). D'autres décèlent dans certaines pièces catulliennes des structures plus linéaires, mais toujours très condensées et ramassées, ainsi Franco Bellandi (1978) qui propose pour le c. 95 une lecture temporelle en trois étapes, passé, présent et futur, correspondant chacune à un moment de la vie littéraire d'un auteur. David A. Traill (1981 a, 1981 b et 1988), s'appuyant sur trois exemples particuliers (les c. 63, 64 et 68 b), établit six règles de la composition interne concentrique des poèmes longs de Catulle : les sections qui se correspondent ont le même thème, mais pas nécessairement la même longueur ; les correspondances thématiques ne sont pas toujours exactes, elles peuvent subir de légères variations entre sections symétriques (ce qui, selon nous, recouvre probablement une signification poétique que le lecteur a à charge de découvrir) ; les sections centrales sont clairement distinguées par des répétitions verbales jouant le rôle de marqueurs structurels ; un changement radical de thème ou d'atmosphère peut également signaler une section centrale ; dans les sections qui encadrent les sections centrales, les personnages vont vers ou au contraire quittent l'objet de la section centrale ; la section centrale correspond toujours à un mouvement du général au particulier, à une influence du tout sur l'individu, etc.

Enfin, Judith P. Hallett (1988) considère qu'après observation de la composition interne des *carmina* de Catulle mais aussi de ce qu'il dit lui-même de sa propre conception de la composition – par le biais notamment de l'usage métapoétique de certains termes que nous

aurons l'occasion de commenter, ainsi *ludere*, « jouer » et *munus*, « le présent » –, on peut affirmer que le poète « views poetry itself as a personally meaningful, erotically charged mode of communication with others » (p. 399).

D. Influences et postérité de Catulle

On a vu plus haut que les remarques d'Ulrich von Wilamowitz (1913) sur l'arrangement du recueil de Catulle comportaient déjà quelques observations sur les influences possibles du *neoteros* dans la mesure où l'auteur impute à la lecture de recueils hellénistiques le mélange des mètres et des genres poétiques au sein d'un seul et même recueil. Oskar Hezel (1932) s'intéresse à des séries précises de *carmina* catulliens pour lesquels il détecte et mentionne des précédents grecs et romains, en insistant à la fois sur le fait que jamais Catulle n'imité strictement un intertexte – sauf dans les cas d'adaptation avérée que sont les c. 51 et 66 – mais qu'il procède toujours à un travail d'appropriation personnelle et que, la plupart du temps, on peut retrouver dans un seul *carmen* catullien imprégné d'hellénisme les traces d'inspirations venues de plusieurs poèmes grecs différents. Ce faisant, le spécialiste montre également comment Catulle, à la suite de ses modèles grecs, travaille sur la fine frontière générique qui sépare l'élégie de l'épigramme, et comment l'intervention de la dimension lyrique du discours – comprise au sens moderne d'expression de sentiments présentés comme intimes – peut transformer une épigramme en petite élégie.

Riccardo Avallone (1967) consacre une série d'études précises à la dette de Catulle envers ses prédécesseurs alexandrins, notamment Callimaque, Apollonios de Rhodes (déjà objet d'un article du même auteur paru en 1953 et qui est repris dans un chapitre de l'ouvrage de 1967), Théocrite et quelques Alexandrins mineurs, majoritairement épigrammatistes, dont le spécialiste dresse une liste et repère les textes qui ont pu servir d'exemple direct à certains *carmina* de Catulle, que ce soit sur des thèmes amoureux, amicaux, polémiques, funèbres ou encore votifs. Callimaque devait apparaître à Catulle comme le génie poétique ultime, maître de la perfection du fond et de la forme, modèle absolu en matière de poésie brève. Apollonios lui fournit l'exemple de la fusion entre éléments épiques et éléments à tonalité dramatique et lyrique qui règne sur son c. 64, non pas véritablement imité des *Argonautiques* mais entièrement informé par son influence. De Théocrite enfin, Avallone estime que son influence thématique et stylistique sur Catulle fut telle que c'est probablement au relais du *neoteros* que l'on doit la grande fortune de Théocrite

chez les poètes romains postérieurs. Le spécialiste juge ainsi que le *neoteros*, qu'il qualifie de « grande poeta e non meno grande interprete dei poeti » (p. 11), piochait à des sources diverses sans établir de barrières entre elles – ce qui est probablement tout à fait exact, mais qui ne signifie point pour autant selon nous qu'il ne ressentait pas de différence entre des compositions d'époques, de genres et d'auteurs divers.

La question des influences hellénistiques de Catulle, en ce qui concerne notamment ses *carmina* polymétriques, est également analysée en détail par Therese Fuhrer (1994), qui se livre à son tour à un travail extrêmement précieux de repérage de thèmes et de mètres probablement empruntés par Catulle à ses prédécesseurs. La spécialiste en vient à la conclusion que le mélange des mètres et des thèmes est hérité des recueils hellénistiques que connaissait Catulle, et notamment de la *Couronne* de Méléagre, des travaux d'auteurs grecs variés tels Phalaecus, auquel l'hendécasyllabe doit son surnom de « phalécien », Théocrite ou encore Phaedimus, et enfin des *Iambes* de Callimaque. Elle avance également l'idée que, conformément à la pratique hellénistique en la matière, le mètre n'est pas nécessairement, chez Catulle, associé à un thème dédié, mais peut s'adapter à divers motifs selon les goûts du poète²², l'essentiel étant de conserver l'effet de *uarietas* qui fait le caractère propre des recueils hellénistiques et donc également d'un ouvrage néotérique comme celui du Véronais.

De manière plus générale, l'étude de l'héritage hellénistique de Catulle est un thème souvent traité par la critique, et nous pouvons renvoyer ici à une série d'études synthétiques ou plus détaillées qui, comme celles déjà citées, proposent des analyses et comparaisons de nature à éclairer cette question. Parmi elles, mentionnons notamment celles de D. Braga (1950), survol synthétique des influences grecques de Catulle avec des éléments de comparaison entre textes précis, E. Paratore (1963) et M. G. Carilli (1975 et 1979) qui effectuent des rapprochements thématiques précis entre des sélections de *carmina* catulliens et les *topoi* épigrammatiques grecs qu'ils réactivent, J. D. Bishop (1966) qui rapporte plus précisément le c. 2 à des épigrammes de Méléagre sur la base de points communs formels et thématiques, Joy K. King (1988) qui distingue précisément des influences callimaquéennes dans les différentes étapes de la section en distique des *Carmina* et considère que sa division entre poèmes longs (65-68) et brefs (69-116) correspond aux différents genres poétiques pratiqués par l'Alexandrin ou encore A. Perutelli (2003) qui se concentre sur l'héritage théocritéen au regard notamment du c. 64.

²² « The poet does not feel restricted to write a certain type of a poem in the traditional form but adapts it to a metre which has traditionally been bound to another genre » (p. 107).

L'influence précise de Sapho, et notamment celle de son fragment 31 (Lobel-Page) sur le c. 51 de Catulle dont trois des quatre strophes en sont une adaptation assez fidèle, a donné lieu à une abondante littérature parmi laquelle on citera notamment les travaux de Günther Jachmann (1964) : le critique propose de ces deux poèmes une lecture extrêmement biographisante, inspirée de l'ouvrage de Ulrich von Wilamowitz (1913), en suggérant que Catulle s'est souvenu du poème de Sapho parce qu'il était en train de faire l'expérience des affres de la passion amoureuse dont traite ce dernier, et qu'il s'est donc reconnu dans cet intertexte pour des raisons exclusivement psychologiques et sentimentales, ce qui laisse entièrement de côté la question de la filiation littéraire et notamment générique dans laquelle s'inscrit le poète. Jachmann émet cependant l'hypothèse que ce soit la composition du c. 51 qui ait précisément donné l'idée à Catulle de nommer sa *puella* Lesbie, par référence à la poétesse de Lesbos qui lui aurait inspiré l'un de ses tout premiers poèmes puisque le spécialiste considère que le c. 51 fait partie des premières productions poétiques du jeune Catulle. Dix ans plus tard, Frank O. Copley (1974) suggère que contrairement à ce que la critique pense d'ordinaire, le poème de Sapho n'est en fait pas fragmentaire, mais complet : il tâche de le démontrer en en faisant une analyse structurelle qui conclut à l'existence d'un schéma concentrique et triangulaire suffisant auquel il n'est nul besoin de supposer que des vers manquent ; le même schéma peut être retrouvé dans le poème de Catulle, à condition d'en exclure la quatrième strophe, ce qui prouve que le poète latin s'est livré à une adaptation fidèle de l'intertexte grec enrichi de quelques éléments plus personnels. L'analyse de Frank Copley est précise et passionnante, et elle permet de mesurer avec justesse l'influence de la poétesse archaïque sur le *neoterus* et la conformité du texte de celui-ci par rapport au poème de celle-là, mais elle amène le critique à douter à tort, selon nous, de l'authenticité de la quatrième strophe du c. 51, point sur lequel nous aurons à revenir lors de notre propre étude du poème. On trouvera par ailleurs des études et comparaisons complémentaires, montrant comment Catulle a adapté l'intertexte saphique et se l'est approprié, chez J. F. Latimore (1944), D. E. W. Wormell (1966), T. E. Kinsey (1974), M. J. Edwards (1989), P. A. Miller (1993), Ellen Greene (1999), L. Radif (1999), Godo Lieberg (2000) et E. Zaina (2000).

A la suite de David O. Ross (1969 et 1975), Hans Peter Syndikus (1984) identifie plusieurs séries d'influences nettes sur la poésie catullienne : les Grecs archaïques, Callimaque et Philéas avec lesquels il partage un goût net pour le soin apporté aux formes brèves et notamment à la chute des poèmes brefs, la tradition iambique grecque à visée satirique et pamphlétaire – notamment, selon K. Quinn (1972 a), Archiloque –, la lyrique

grecque pour les grands poèmes centraux et l'épigramme romaine à caractère également satirique pour la section 69-116.

On doit à Henri Bardon (1957), H. Tränkle (1967) et surtout Jean Granarolo (1971) d'avoir mené des études extrêmement complètes sur les influences proprement romaines de Catulle (et plus généralement des *neoterioi*) ; Jean Granarolo insiste d'ailleurs, dès les premières pages de son ouvrage, sur le fait que le silence du poète à leur égard ne signifie pas pour autant qu'elles soient absentes de son travail. Parmi ces influences, le critique, à la suite de Bardon et Tränkle, cite tout particulièrement Laevius, poète lyrique qui participa à la romanisation progressive des influences alexandrines, les *Ménippées* de Varron de Réate et enfin le satiriste Lucilius, tous probablement issus de la génération qui précéda celle des *neoterioi* ; à l'appui de ses dires, il se livre à un travail de lecture précise des fragments et poèmes de ces trois modèles potentiels en étudiant leurs thèmes, leur métrique et leur prosodie, les valeurs qu'ils véhiculent, et dresse un certain nombre de parallèles qui donnent à penser que Catulle est effectivement, au moins en partie, un héritier de la poésie proprement romaine forgée dans les décennies qui précédèrent ses propres travaux.

L'importante et riche postérité de Catulle est signalée de manière très synthétique par Jean Granarolo (1986), qui fait essentiellement allusion à ses répercussions les plus modernes. Les influences particulières de Catulle sur Properce sont notamment analysées par J. Ferguson (1958) et M. Tartari Chersoni (1976), qui s'interrogent sur la manière dont le second se définit comme poète influencé par l'alexandrinisme à travers le filtre poétique mis en place par le premier auquel il emprunte un certain nombre d'exigences formelles tout en faisant apparaître ses arts poétiques de manière plus explicite. Gordon L. Fain (2006) relève pour sa part dans les *carmina* brefs un certain nombre de traits de composition dont on retrouve des traces dans les *Odes* d'Horace, dans les *Epigrammes* de Martial et même, selon le spécialiste, chez des poètes encore plus récents, notamment anglo-saxons. A titre d'exemple, Fain compare quelques apostrophes et questions initiales, quelques impératifs finaux et quelques structures internes concentriques chez Catulle et chez Horace, et montre que bien qu'Horace ait pris plaisir à compliquer les structures catulliennes souvent simples et affectant de ressembler au discours oral, on peut tracer une généalogie de ces techniques, qui remontent à la fois à certains poètes grecs – surtout lyriques – et latins archaïques, sont relayées par les *neoterioi* et enfin héritées par Horace et Martial après lui.

II. Classification des poèmes de Catulle

Selon quels critères classer les pièces d'un ensemble aussi varié que le recueil des *Carmina* ? Quels points communs préférer pour les unir, quels liens et contrastes relever en priorité au sein d'un réseau qui en comporte un si grand nombre ? L'état de la question a permis de montrer que plusieurs solutions peuvent être proposées à ce problème et que des classifications ont déjà été établies, reposant tantôt sur les différences thématiques entre les poèmes, tantôt sur leurs différences métriques. Disons d'emblée, toutefois, qu'il est difficile d'imaginer une classification simple qui présenterait le double avantage de faire intervenir une seule et unique série de critères à l'exclusion de toute autre – ce qui rendrait son élaboration et sa compréhension particulièrement aisées – et de rendre malgré tout fidèlement compte de la remarquable variété d'inspiration des poèmes catulliens – ce qui, à notre sens, doit être l'objectif vers lequel tendre autant que possible pour pouvoir prétendre à une description pertinente des étapes du parcours de notre poète. Cette constatation rejoint l'idée déjà exposée que l'évocation de sa diversité ne suffit pas à caractériser le recueil des *Carmina* parce que celle-ci ne se réduit point à un enchevêtrement de thèmes ou de mètres sans aucun rapport entre eux. Ainsi, on s'aperçoit vite que le refus de mêler les types de critères – alors même que cela peut être fait aisément en créant des sous-catégories, par exemple – peut fausser la signification de certains rapprochements et en faire oublier d'autres.

Dès lors, la classification la plus performante à nos yeux devra présenter le double avantage d'inclure en les hiérarchisant un certain nombre de critères distincts et de s'appuyer sur leur caractère complémentaire ; c'est dire que le processus de classification, entreprise nécessaire de clarification des impressions de première lecture enrichies par une réflexion plus approfondie, ne doit pas tomber dans l'excès de simplicité, au risque de proposer une compréhension fort incomplète de l'ouvrage qui nous occupe. C'est la raison pour laquelle les classifications qui s'en tiennent aux aspects purement évidents et techniques de la diversité catullienne rencontrent toutes des limites. Dans la perspective de réflexion qui est la nôtre, aucune d'entre elles n'établit une grille de lecture suffisamment exhaustive du texte et de son caractère protéiforme et déroutant pour permettre de bâtir efficacement les étapes suivantes de l'analyse, notamment celle, centrale, de la structure du recueil. Cela tient au fait que toutes laissent de côté les zones d'ombre où,

précisément, émergent les enjeux principaux d'un travail tel que celui du poète véronais : ainsi, les classifications thématiques ne permettent pas de comprendre pourquoi Catulle traite un seul et même thème avec deux mètres distincts, et les classifications métriques n'expliquent pas pourquoi un seul et même mètre sert quant à lui à la composition de pièces aux thèmes très différents, ni pourquoi les mètres se répartissent en catégories de tailles si inégales. Or c'est bien dans ces nuances et ces décalages que se logent les clés de l'unité profonde du recueil et du choix poétique personnel de l'auteur.

Pour éclairer ces points obscurs, une classification pertinente doit donc selon nous refuser la trop grande évidence pour s'aventurer déjà dans un certain degré de réflexion et de re-composition ; en d'autres termes, les critères visibles et facilement préhensibles tels que les thèmes et les mètres des divers *carmina* le sont un peu trop pour être tout à fait efficaces. Mieux encore, si Catulle a choisi de livrer au lecteur un ouvrage malicieux et déroutant, faisant fi des codes de cohérence et de progression logique auxquels on s'attend spontanément, ce n'est pas seulement parce que sa réflexion sur sa propre pratique poétique est particulièrement originale et nécessite des moyens qui sortent de l'ordinaire ; c'est aussi pour maintenir son lectorat dans un état perpétuel d'attente et de surprise, point sur lequel nous aurons à revenir au sujet de la structure de son recueil. Il y a donc fort à parier que ce n'est pas la lecture strictement cursive qui livrera les clés de la classification la plus satisfaisante puisqu'elle est au contraire vouée à déconcerter. Dès lors, il nous faut chercher d'autres éléments d'analyse que ceux que le poète offre un peu trop facilement à notre entendement.

Aussi nous proposons-nous dès cette étape de l'analyse de tâcher de tenir compte de ce que Catulle donne à comprendre sur le genre de poésie qu'il pratique et sur les moyens techniques qu'il met en œuvre. Cela devrait nous permettre d'élaborer une classification éclairée qui prépare efficacement la suite de notre étude. Dans cette perspective, nous nous fonderons, pour classer en catégories les cent seize *carmina* du Véronais, sur tous les éléments qui permettent la définition et l'identification d'un genre poétique : mètres utilisés, thèmes traités et, pour finir, une caractéristique difficile à apprécier qu'il nous faudra manier avec rigueur et prudence et que l'on peut appeler le registre des poèmes. Nous entendons par là que le recours à certains termes, rythmes, traits stylistiques de préférence à d'autres a pour objectif manifeste de créer une atmosphère propre à chaque poème ; ces éléments poétiques contribuent à faire entrer le lecteur dans un certain type de discours, énoncé sur un certain ton, accompagné éventuellement de certains décors et personnages dédiés, qui l'aident à identifier au plus vite la nature de la poésie qu'il est en train de lire et peut-être même les

intentions de son auteur. Ils sont également autant de points de variation possibles sur lesquels l'auteur peut jouer à l'envi pour faire en sorte qu'aucun de ses *carmina* ne soit tout à fait semblable à un autre : même si les codes n'en sont apparemment pas bouleversés, il en résulte de petits changements de tonalité qui peuvent avoir une signification essentielle en terme d'art poétique et qu'il faut donc examiner avec attention. C'est sur cette tonalité générale, sur cette atmosphère significative et révélatrice que nous allons nous appuyer pour l'élaboration de notre classification.

A. Présentation des catégories adoptées

La richesse de l'inspiration catullienne invite à considérer que les poèmes du recueil, loin d'être des objets simples et immédiatement identifiables, font entrer le lecteur dans une suite d'univers complexes susceptibles d'être multipliés à l'infini selon la ou les voie(s) empruntée(s) au cas par cas par l'auteur. Pour le dire de façon plus imagée, chaque *carmen* – ou du moins la plupart des *carmina*, certains étant plus monolithiques que d'autres – offre à la compréhension plusieurs couches d'inspiration que l'on peut dénombrer, identifier et surtout hiérarchiser. Nous entendons par là qu'un poème est toujours caractérisé par un registre dominant, c'est-à-dire par une tonalité générale repérable à divers traits d'écriture et de composition, et qu'à cette dominante peuvent s'ajouter une ou plusieurs sous-dominantes, soit autant de tonalités supplémentaires assez importantes pour orienter clairement la lecture du poème et le distinguer nettement des *carmina* qui auraient la même dominante mais d'autres sous-dominantes. Enfin, à la dominante et aux éventuelles sous-dominantes peuvent encore s'ajouter des traits secondaires, surgissements plus restreints – parfois à la faveur d'un seul mot ou d'un seul vers – de nouveaux registres que nous mentionnons par souci de précision et pour affiner l'analyse mais qui nous paraissent trop ponctuels pour être décisifs dans la répartition des *carmina* en catégories. Dans certains cas, une sous-dominante peut être assez prégnante pour concurrencer sérieusement la dominante et il n'est pas toujours facile de distinguer par exemple un *carmen* à dominante érotique et à sous-dominante satirique d'un *carmen* à dominante satirique et à sous-dominante érotique ; ces délicates distinctions se règlent au cas par cas, souvent par comparaison avec d'autres poèmes du même type.

1. Dominantes

Nous identifions dix dominantes différentes dans le recueil des *Carmina*. Disons d'emblée que l'une d'elles, la dernière à apparaître dans le recueil qui n'en offre d'ailleurs qu'un exemple, est à considérer à part : elle consiste en fait en l'absence de registre dominant, ou plus précisément encore en la mise en concurrence d'un grand nombre de registres dominants dont aucun finalement ne l'emporte sur les autres, et elle caractérise uniquement le *carmen* 68 b²³ que nous nommerons donc *cas particulier*. Les neuf autres dominantes seront ici décrites et brièvement illustrées par ordre d'apparition dans le recueil.

La première est la dominante *métapoétique*. Appartiennent à ce registre tous les *carmina* essentiellement et explicitement consacrés à un discours du poète sur sa propre écriture et son propre recueil, voire sur son usage de la poésie en général. Elle est en général aisée à identifier dans la mesure où les termes techniques renvoyant à la poésie et à ses éléments stylistiques ou concrets en constituent le point d'ancrage privilégié. Par ailleurs, nous ne prétendons pas rassembler dans cette catégorie l'ensemble des poèmes qui comportent, à quelque niveau de lecture que ce soit, un propos métapoétique révélateur quant aux intentions et pratiques de Catulle : quand ce discours est implicite – et c'est le cas le plus souvent –, on pourra considérer que la tonalité métapoétique est présente à titre de trait secondaire, voire, dans certains cas, de sous-dominante, mais dans la mesure où, selon nos définitions, un registre dominant doit précisément caractériser le premier niveau de lecture d'un poème et rendre compte de son propos tel qu'il est concrètement mis en avant par l'auteur, la présence de discours métapoétiques implicites ne peut en aucun cas relever de cette catégorie de notre classification. La première illustration de ce registre est le *c. 1*, dédicace dans laquelle Catulle offre à Cornelius Nepos, dont il loue les talents d'auteur sur un ton légèrement ironique, un ouvrage appelé *libellus*, « petit recueil » (v. 1) et implore la protection d'une Muse seulement nommée *patrona uirgo*, « jeune vierge, ma patronne » (v. 9) pour assurer à son texte un succès durable. Il y nomme également ses propres poèmes *nugae*, « bagatelles » (v. 4). Cette ouverture pose donc clairement les principes du registre

²³ Toujours selon la numérotation de H. Bardon, qui suit en cela d'autres éditeurs ayant jugé bon de matérialiser la séparation entre 68 a et 68 b alors qu'elle est absente des manuscrits. Ce choix se justifie d'abord, selon nous, par les différences évidentes d'énonciation et d'intention poétique entre 68 a et 68 b, et ensuite par un parallèle entre ce couple de poèmes et la paire 65-66 avec laquelle ils présentent nombre de similitudes et que les manuscrits présentent clairement comme composée de deux poèmes distincts : voir à ce sujet *infra*, en « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre », l'analyse des *c. 65* et *68 a* comme billets d'accompagnement respectifs des *c. 66* et *68 b*. La situation bien particulière du *c. 68 b* ne manquera pas d'attirer notre attention lors de l'analyse de la structure du recueil.

métapoétique : dire ce que l'on est en train de faire en un texte qui est à la fois théorie et illustration de cette même théorie, puisque la brièveté de ce *carmen* de dix hendécasyllabes – mètre de la poésie mineure, à connotation souvent satirique, convenant particulièrement à un poème qui se désigne lui-même comme *nugae* – et la légèreté tendrement moqueuse de l'éloge de Cornelius en font un bel exemple de *nugae* et la digne figure de proue d'un modeste *libellus*²⁴.

La deuxième dominante présentée dans le recueil est le registre *érotique* ; elle rassemble tous les *carmina* consacrés à l'expression de sentiments amoureux, à l'évocation d'histoires d'amour, que leur issue soit heureuse ou non, à l'invitation à l'amour. Les protagonistes en sont le plus souvent *Catullus* et les élus de son cœur : au gré des poèmes, *Lesbie*, *Juventius* ou d'anonymes *puellae* et *iuuenes*. Il arrive que la teneur sentimentale des poèmes répondant à cette dominante soit bien réduite : la simple mention de relations entre un homme et une femme – ou un autre homme –, fussent-elles peu suivies, peut suffire à ranger un *carmen* dans cette catégorie. Nous ne chercherons point, par ailleurs, à démêler si le thème érotique est simple prétexte littéraire ou épanchement sincère, ce qui, du reste, paraît à peu près impossible ; l'intérêt pour notre classification n'est pas de déceler dans ce registre les caractéristiques de confidences personnelles à proprement parler, mais plutôt d'y reconnaître les éléments strictement poétiques de l'élaboration du discours amoureux, qui, de fait, prend en général l'aspect tout littéraire de la confidence, conformément aux codes du genre. C'est d'ailleurs le cas de ce fameux *c. 2* dans lequel le poète dit envier le sort du *passer*, « moineau » (v. 1) de sa maîtresse, comblé de caresses que lui-même envie : la concentration du discours autour de cet élément – jalousie d'un homme envers le *passer* pour des faveurs qui ne lui sont plus accordées – annonce, en creux, l'expression de l'amour du narrateur pour celle qui prodigue ces caresses. L'expression du sentiment amoureux est explicitement matérialisée par l'emploi d'un vocabulaire amoureux topique qui marque clairement l'appartenance du *carmen* au registre érotique²⁵. On trouvera de rares exemples de poèmes relevant de cette catégorie dans lesquels les sentiments ne sont pas présentés comme étant ceux de *Catullus*

²⁴ A propos du *c. 1* et de la dimension ironique envers Cornelius, voir *infra*, en « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre », l'analyse plus détaillée que nous en proposons.

²⁵ En l'occurrence, il s'agit des petits noms amoureux que le poète donne à sa maîtresse, conformément aux codes du genre : ainsi *me[a] puell[a]*, « ma bien-aimée » (v. 1) et *desideri[um] me[um] niten[s]*, « le lumineux objet de mes regrets » (v. 5). Là encore, l'usage de l'hendécasyllabe désigne ce poème comme un simple « badinag[e] » amoureux, pour reprendre le terme utilisé par P. Grimal (1978, p. 97) ; chez Catulle, le registre érotique est souvent, mais pas toujours, caractérisé par sa grande légèreté. Nous reviendrons sur les registres du *c. 2 infra*, au moment de décrire la sous-dominante dysphorique dont il est aussi le premier représentant dans l'ordre du recueil.

mais d'une autre personne, le poète étant alors simple observateur sans rôle actif dans le duo ou trio amoureux ; mais une fois encore, la plupart du temps, *ego* est ou se présente comme directement impliqué dans la situation érotique.

Le c. 4 fournit la première illustration du troisième registre du recueil, celui que nous nommerons *registre de célébration*. Seront rassemblés sous cette définition tous les *carmina* catulliens qui se présentent comme des chants de louange et/ou à caractère festif et solennel, quel qu'en soit l'objet ; selon leurs caractéristiques propres, nous pourrions ensuite être amenée à dire qu'ils doivent en fait être plus précisément rapprochés de tel ou tel genre poétique bref, tels par exemple l'hymne religieux, l'épithalame ou encore l'*enkomion*, ce chant d'origine grecque destiné à fêter le retour des héros et devenu ensuite, y compris à l'époque hellénistique, une poésie de louanges à portée plus générale. Cette dominante a des liens avec la poésie lyrique et hymnique telle que la pratique, en langue latine, un poète comme Horace²⁶, mais on verra que les *carmina* catulliens de célébration ne sont pas tous égaux en dignité : les distinctions adéquates s'effectuent par le biais de leurs sous-dominantes respectives. Ainsi le c. 4, panégyrique par lui-même d'un vaillant *phaselus*²⁷, petit bateau mis à la retraite après une carrière remplie d'exploits, ne manque certes pas de solennité, mais il est marqué par une ironie suffisamment forte et structurante pour considérer, conformément aux codes du registre que nous présenterons juste après celui-ci, que sa sous-dominante est satirique²⁸, ce qui le distingue des poèmes de registre de célébration pur ou religieux dont le

²⁶ Que l'on songe par exemple à l'éloge du glorieux Mécène qui ouvre le premier livre des *Odes* d'Horace, ou bien encore, dans le même recueil, à la célébration de la belle région de Tibur (I, 7). L'usage pour le c. 4 du trimètre iambique, vers aux nombreuses tonalités possibles présent notamment dans la poésie lyrique grecque et latine, confirme sa parenté avec certains genres lyriques.

²⁷ Le motif de l'épigramme de célébration d'un bateau est d'origine hellénistique, ainsi que le signale O. Hezel (1932, p. 9 sq.). Le livre des « épigrammes démonstratives » de l'*Anthologie Palatine* en offre en effet des illustrations, par exemple cette épigramme anonyme : Ἀρτιπαγῆ ῥοθιαισιν ἐπὶ κροκάλαισί με νῆα / καὶ μηπῶ χαροποῦ κύματος ἀψαμέναν / οὐδ' ἀνέμεινε θάλασσα..., « je venais d'être construit sur les galets sonores, moi, navire, et n'avais pas encore touché l'onde azurée ; mais la mer n'attendit pas... » (*Anthologie Palatine*, IX, 32, v. 1-3).

²⁸ Le premier élément ironique de cette célébration est la situation d'énonciation elle-même : le narrateur rapporte les paroles du *phaselus* lui-même, de sorte que ce dernier est en fait l'auteur de son propre éloge. En outre, il y a une ironie toute catullienne dans le décalage entre l'objet loué – un bateau de petite taille ou plutôt une sorte de grande chaloupe, probablement assez fragile – et l'emphase délibérée des compliments qu'il se fait à lui-même : *ait fuisse nauium celerrimus, / neque ullius natantis impetum trabis / nequisse praeterire, siue palmulis / opus foret uolare siue linteo. / Et hoc negat minacis Adriatici / negare litus insulasue Cycladas*, « il dit qu'il était le plus rapide des navires et qu'il n'était aucun bateau de bois lancé sur les eaux qu'il ne pût dépasser, qu'il fallût voler à la rame ou bien à la voile. Et, dit-il, le rivage de l'Adriatique menaçante, les îles Cyclades ne disent pas le contraire... » (v. 2-7. Le texte a fait l'objet de nombreuses corrections adoptées par les *recentiores* de préférence aux leçons des mss : v. 2 : *ait [...] celerrimus* [éditeurs de la Renaissance] de préférence à *aiunt [...] celerrimum* [X et O]. V. 3 : *ullius* [édition de 1481] de préférence à *illius* [X et O] et *trabis*

recueil offre plusieurs exemples²⁹. Pour autant, le ton de l'éloge et de la célébration en général, que ce soit gratuit, de circonstance ou, comme ici, biaisé, constitue une dominante nette pour toute cette catégorie de poèmes.

La dominante *satirique*, l'un des registres les plus importants, sinon le plus important – et aussi le plus varié – du recueil, apparaît à la faveur du c. 10. Cette dénomination ne fait pas spécifiquement référence aux satires en tant que genre poétique tel que le pratiquent notamment un Horace dans le recueil du même nom ou, plus tard, un Juvénal, encore que leurs poèmes ne soient pas sans lien avec certaines caractéristiques de ce registre catullien, mais est utilisée ici dans un sens à la fois plus large et plus récent : seront considérés comme relevant de la tonalité satirique tous les *carmina* dominés par un discours grinçant, moqueur, qui ridiculise son objet ou son destinataire et inverse souvent les codes poétiques attendus avec une prédilection marquée pour l'ironie et la raillerie, et, de manière générale, tous les poèmes de protestation et de dénonciation, parfois extrêmement violentes, dont Catulle n'est pas avare. Le c. 10 est consacré au récit d'une anecdote qui en constitue un bon exemple : lors d'une conversation avec la maîtresse de son ami Varus, *Catullus*, tout juste rentré de Bithynie où il a servi sous les ordres d'un préteur, prétend être parvenu à s'y enrichir un peu – au point d'avoir pu acheter pour sa litière *octo homines (...) rectos*, « huit hommes comme il faut » (v. 20) – alors qu'en réalité, il en est revenu encore plus pauvre qu'avant. L'ironie est ici double, voire triple : autodérision, puisque le personnage, sous les yeux mêmes du lecteur, s'enferme par vanité dans un mensonge dont il ne se libérera que par une pirouette finale³⁰ ; critique sociale, puisqu'il y est bien précisé que suivre un préteur à l'étranger est synonyme de pauvreté, thème récurrent du recueil³¹ ; enfin, sous forme de trait secondaire, une touche de pornographie à la faveur de certaines insultes d'une gamme que le poète affectionne assez

[éditeurs de la Renaissance] de préférence à *tardis* [X et O]. V. 4 : *nequisse* [éditeurs de la Renaissance] de préférence à *neque esse* [X et O] et *siue... siue* [R corrigé] de préférence à *sine... sine* [X et O]. V. 6 : *minacis* [R corrigé] de préférence à *mina ei* [X et O]). Le caractère héroïque du superlatif *celerrimus* ou encore, aux v. 6-7, de la mention des zones traversées relève bien de la poésie de célébration que nous classons dans cette catégorie, mais leur insertion dans le reste du *carmen* invite à les lire de façon décalée.

²⁹ Voir notamment *infra* la présentation de la sous-dominante religieuse de ce registre.

³⁰ Il prétend en effet s'être trompé sur l'identité réelle du propriétaire de ces porteurs et avoir commis une erreur en disant que c'était lui, avant de reprocher à son interlocutrice d'être *insulsa*, « sottise » et *molesta*, « importune » (v. 33) puisqu'elle ne permet point que l'on commette un lapsus.

³¹ *Respondi id quod erat, nihil neque ipsis / nec praetoribus esse nec cohorti, / cur quisquam caput unctius referret*, « Je répondis ce qu'il en était, que ni les préteurs eux-mêmes ni leur cohorte n'en retireraient aucun moyen de mieux se parfumer la tête » (v. 9-11 ; v. 9, *neque ipsis* [R et D corrigés et éditeurs de la Renaissance], retenu notamment par Bardou et Thomson, fait l'objet de variantes minimales selon les mss).

et que l'on retrouvera souvent associée au registre satirique³². Ironie, dénonciation sociale ou encore crudité délibérée du vocabulaire comme pour mieux marteler le caractère railleur du propos, tels sont les cadres de la dominante mise en place ici et dont on observera à loisir développements et variations tout au long du recueil.

Le cinquième registre dominant par ordre d'apparition est le registre *symposial* ; chose unique dans le recueil, il est exclusivement représenté sous cette forme par le c. 27 puisque dans les autres poèmes où il apparaît, c'est au rang de sous-dominante, voire de trait secondaire, mais non pas, comme ici, de dominante. Pour autant, nous considérons que contrairement au c. 68 b, le c. 27 n'est pas un cas particulier puisqu'il obéit bien à la règle générale qui veut que soit considéré comme dominant le registre qui fournit au *carmen* ses cadres de discours et autorise par là même à le rattacher plutôt à tel genre poétique qu'à tel autre ; seulement, il remplit à lui seul la catégorie de la dominante symposiale, caractérisée par le décor du *symposium*, du banquet, et la joyeuse proclamation de l'amour du vin. Ce registre entretient des liens avec la poésie bachique brève d'origine grecque, relayée en langue latine par des poètes comme Horace³³. Adressé à un *puer* auquel le narrateur demande de mieux remplir sa coupe, le c. 27 obéit à une inspiration si concentrée qu'il ne comporte aucune autre thématique : ce poème bref – sept vers seulement – est en effet entièrement parcouru d'allusions à l'ivresse et aux usages du banquet. Il y est ainsi fait mention d'éléments matériels nécessaires au *symposium* – le *uetul[us]* (...) *Falern[us]*, « vieux Falerne » (v. 1), le *merus Thyonianus*, « vin pur du Thyonien » (v. 7), c'est-à-dire de Bacchus, les *calices*, « coupes » (v. 2) – mais aussi de ses règles et traditions, telle la présence de la *magistr[a]*, « maîtresse » du banquet (v. 3), qui décide de la manière dont celui-ci va se dérouler et fixe les règles de la boisson pour la soirée, et qui est dite *ebrios[a]*, « gonflée de vin » (v. 4). Il partage avec un très grand nombre de *carmina* de la première partie du recueil l'emploi de l'hendécasyllabe, dont on voit que l'auteur fait un usage varié et l'associe

³² Ainsi, la maîtresse de Varus est dite successivement *scortillum*, « petite putain » (v. 3) et *cinaedior*, « assez salope » (v. 24), et le préteur que suivit Catulle est appelé *irrumator* (v. 12), c'est-à-dire qu'il aime à se faire pratiquer des fellations. Notons par ailleurs que le c. 10 est composé d'hendécasyllabes, l'un des vers emblématiques de la tonalité satirique.

³³ On trouve par exemple parmi les poèmes anacréontiques un texte bachique (le nom du dieu apparaît v. 10) d'invitation à la boisson rythmé par le refrain ὄτ' ἐγὼ πῶ τὸν οἶνον, « quand je bois du vin... » (fgt 50 de l'édition de M. L. West [1993²], p. 36, v. 1). Pour ce qui est de la poésie horatienne à caractère bachique, voir par exemple *Odes*, I, 9, l'invitation à la boisson adressée à un certain Thaliarque dont le nom, en grec, signifie « roi du festin », ou encore I, 18, à Varus, que le poète invite à planter la vigne et à se perdre dans le vin pour oublier ses soucis, I, 36, qui évoque un banquet en l'honneur du retour d'un ami, et I, 38 où le poète, tout en buvant, s'adresse comme Catulle à un *puer* (v. 1) qui est aussi son *minist[er]*, « serviteur » en vin (v. 6).

successivement à des poèmes aux atmosphères distinctes mais répondant tous à une caractéristique commune de grande légèreté de ton.

Avec le c. 30 apparaît un registre que nous appellerons *plaintif*. Relèvent de cette catégorie les *carmina* qui reposent sur une lamentation dont on pourra se demander, pour ceux d'entre eux qui sont composés en distiques, dans quelle mesure elle contribue à l'émergence de la tonalité (voire du genre) élégiaque. Dans le c. 30³⁴, le poète se plaint de la trahison d'un dénommé Alphenus auquel il avait donné sa confiance et son amitié – peut-être même plus, mais le poème reste ambigu à ce sujet³⁵. Les signes textuels de la plainte sont bien présents ici ; le narrateur se qualifie lui-même de *me miserum*, « pauvre de moi » (v. 5) et utilise au début du vers 6 une interjection qui fonctionne immédiatement comme marqueur tonal de lamentation : *o heu*³⁶, « hélas ». S'y ajoutent les signes textuels de reproche qui accompagnent souvent la plainte catullienne quand elle est motivée par le comportement d'une personne précise : Alphenus est ainsi traité d'*immemor*, « sans mémoire » (v. 1) et d'*iniqu[us]*, « injuste » (v. 7), il est accusé de *fallere*, « tromper » (v. 3) le narrateur – verbe repris au vers suivant, à la faveur d'une dérivation, par l'adjectif *falla[x]*, « trompeur » –, de *negleg[ere]*, « ne point se soucier [de lui] » et de *deser[ere] in malis*, « [l']abandonner dans [s]es malheurs » (v. 5). Notons d'emblée, même si le c. 30 n'en constitue pas une illustration explicite, que les plaintes amoureuses, qui sont légion dans le recueil des *Carmina*, nous paraissent relever spécifiquement de la dominante érotique et ne comporter de tonalité plaintive qu'à un rang secondaire, dans la mesure où le chagrin amoureux, tout comme le

³⁴ Composé pour sa part en asclépiadéens majeurs, vers au caractère assez solennel hérité de la poésie lyrique grecque archaïque *via* le poète alexandrin Asclépiadès et également utilisé par Horace dans ses *Odes*. L'emploi de l'asclépiadéen introduit dans la première partie du recueil un contraste entre la légèreté généralement associée aux *carmina* en hendécasyllabes, ce que nous avons pu observer dans les quelques exemples précédents, et le caractère plus noble et posé de ce vers associé ici, on le voit, à l'expression d'un sentiment élevé et à la création d'une atmosphère plus digne.

³⁵ Le terme *amiculus* (v. 2), ici utilisé pour caractériser la relation qui existe entre Alphenus et *Catullus*, désigne selon les contextes un ami lié à un autre par un sentiment très tendre, donc peut-être par une relation homosexuelle, ou bien un ami humble, pauvre, dont on aime à prendre soin. Il est tout à fait possible que l'usage qu'en fait ici Catulle relève strictement de la seconde catégorie. Quant à l'*amor* qui unit les deux hommes (v. 8), il peut lui aussi relever de la forte affection amicale, mais sans connotation sexuelle. Cependant, l'ambiguïté est délibérément entretenue ici par l'emploi, à l'égard d'Alphenus, de termes que nous retrouverons, à d'autres endroits du recueil, dans des contextes de plaintes amoureuses, ainsi *dur[us]*, « dur » (v. 2) et *perfid[us]*, « fidèle » (v. 3), utilisé notamment dans les plaintes d'Ariane abandonnée par Thésée (cf. c. 64, v. 132-133). D. F. S. Thomson (1997, p. 283) compare cette façon de décrire l'amitié masculine, textuellement proche de l'expression du sentiment amoureux, à la formule utilisée par Horace à propos de Virgile : *animae dimidium meae*, « l'autre moitié de mon âme » (*Odes*, I, 3, v. 8).

³⁶ La correction de *o heu* en *eheu*, conservée par H. Bardon à la suite de l'édition de 1496, ne nous paraît pas indispensable et nous suivons ici la leçon des manuscrits X et O.

bonheur amoureux dont il est le revers et dont le recueil se fait aussi l'expression à l'occasion, ne sont que les sous-catégories d'un ensemble plus général, la poésie érotique, auquel n'appartiennent pas les *carmina* à dominante plaintive. Quant aux plaintes funèbres, du reste peu nombreuses, leurs spécificités stylistiques et le rôle structurant qu'elles jouent au sein du recueil nous inviteront à en faire l'objet d'une dominante à part entière.

Comme le registre plaintif, le registre *pornographique* apparaît plus souvent comme sous-dominante ou trait secondaire que comme dominante. Relèvent de cette catégorie les *carmina* qui reposent sur le récit d'une aventure sexuelle délibérément décrite ou évoquée dans toute sa crudité, ou bien sur l'emploi, même si c'est hors contexte, d'un vocabulaire hérité de ce type de propos et qui y fait explicitement référence. En général, nous le verrons, la pornographie sert d'abord d'ornement du discours : injures salaces ou évocation de plaisirs scabreux, elle caractérise souvent le niveau de langage employé par le poète ou la couleur qu'il souhaite donner à tel ou tel *carmen* – pour en accentuer le ton satirique ou dénonciateur, par exemple – plutôt que les cadres mêmes du discours et de l'action relatés. Elle n'est en fait dominante que dans deux poèmes : le bref c. 53³⁷ dont le seul objet est de rapporter un bon mot obscène adressé par un inconnu à Calvus, ami de Catulle, et le c. 56 qui n'est guère plus long – sept hendécasyllabes – et raconte uniquement une anecdote sexuelle très explicite dans laquelle le narrateur tient le premier rôle. Dans les deux cas, la structure du récit réserve aux derniers vers du *carmen* la chute savoureuse du propos et, avec elle, la dimension pleinement pornographique du poème ; ainsi, en 53, Calvus est appelé au tout dernier vers du poème *salaputium*, « petit bout », terme à connotation sexuelle évidente, tandis qu'en 56, *Catullus* se vante d'avoir pourfendu un jeune esclave *rigida mea*, « de mon membre raidi » (v. 7). On voit que le registre pornographique fournit bel et bien le sujet unique de ces deux *carmina* dans lesquels la principale intention de l'auteur, à un niveau littéral de lecture, est de porter à la connaissance de ses lecteurs deux récits exclusivement associés à cette tonalité ; à ce titre, il appartient bien de droit à la liste des registres dominants du recueil.

L'avant-dernière dominante des *Carmina* est introduite dans le recueil à la faveur du c. 63 : il s'agit du registre *mythologique* dont la faible représentation numérique – seuls les c. 64 et 66 en relèvent avec lui – ne doit pas cacher le rôle structurant. Les caractéristiques de ces trois poèmes, sur lesquels nous aurons à revenir longuement plus bas, permettent de les

³⁷ Composé de cinq hendécasyllabes, le c. 53 renoue, dans l'ordre de notre présentation, avec le vers des genres légers que nous avons déjà croisé lors de notre description, notamment, des registres érotique, satirique et symposial.

identifier clairement comme des *epyllia*, ces œuvres à la mode parmi les poètes hellénistiques et héritées des formes épiques longues mais qui, dans un format bref, en reprennent les sujets de prédilection sur un mode bien particulier. Les personnages mis en scène dans un *epyllion* sont des dieux, des héros ou des êtres devenus légendaires, mais l'auteur privilégie leurs aspects profondément humains en peignant leurs émotions et leur psychologie à la faveur de longs monologues ; les récits relatés³⁸ appartiennent au patrimoine mythologique et historique grec – ce sont plus souvent des légendes marginales que de grands *topoi* mythologiques – et tournent essentiellement autour de thèmes amoureux et sentimentaux ; le style est élégant, soigné, voire précieux, et le poète joue sur des procédés de rupture de ton et de cadre pour donner à ses textes un caractère varié et séduisant. En apparence, donc, il s'agit d'une poésie très codifiée relevant d'un registre plus noble que la plupart des *carmina* catulliens ; disons d'emblée que la présence de ce genre au centre du recueil a de multiples et complexes significations que l'examen de sa structure nous permettra de détailler. La présence même de récits à fondement mythologique et/ou légendaire est donc en soi un marqueur tonal qui invite à classer sous ce registre les *carmina* concernés ; la simple évocation d'un personnage mythologique, utilisé par exemple comme illustration du propos principal, matérialisera dans d'autres poèmes, le cas échéant, la présence de ce registre au rang de trait secondaire.

De la même façon, le dixième et dernier registre dominant à apparaître dans le recueil, la poésie *funèbre*, a une importance poétique et structurelle à laquelle sa sous-représentation numérique ne rend pas justice. Bien que ce registre n'en soit que la sous-dominante, c'est le c. 65 qui nous en fournira la première illustration. Ce poème se présente comme un billet adressé à Ortalus, *patronus* du poète, qui lui a commandé une imitation d'un texte de Callimaque. Catulle a fait le travail réclamé : ce sera le c. 66, qu'il joint à son envoi. En raison de son statut même de lettre d'accompagnement, le c. 65 relève donc de la dominante métopoétique, mais cette dominante est purement formelle puisque, dans le cœur de son discours, le poète précise que la profonde tristesse liée à la récente perte de son frère l'empêche de travailler convenablement et s'attarde sur l'expression de ce deuil : l'importance de la plainte funèbre prouve que c'est elle qui constitue le véritable sujet du

³⁸ En l'occurrence : la castration d'Attis se vouant au culte de Cybèle (c. 63, composé en galliambes, mètres hérités de la poésie lyrique grecque archaïque *via* les poètes alexandrins et voués aux chants en l'honneur de la Grande Mère), les noces de Thétis et Pélée et l'abandon d'Ariane à Naxos (c. 64, composé en hexamètres dactyliques, caractéristique qui retiendra tout particulièrement notre attention), l'inquiétude de la reine Bérénice pour son époux parti au combat (c. 66, traduit d'un poème de Callimaque et composé en distiques élégiaques).

texte, même si la raison pragmatique de sa composition est sa fonction d'accompagnement du *c.* 66³⁹. Ce *carmen* inaugure un ton très particulier, fait de plaintes, d'expression de sentiments personnels et de célébration mêlés, qui caractérise la poésie funèbre catullienne et invite à la distinguer de la poésie à dominante plaintive sans implication funèbre. Ces quelques vers directement adressés au frère défunt en fournissent un bon exemple :

alloquar, audiero numquam tua <facta> loquentem,
numquam ego te, uita frater amabilior,
aspiciam posthac, at certe semper amabo,
semper maesta tua carmina morte tegam⁴⁰...

Un seul des *carmina* placés sous la dominante funèbre, le *c.* 96, évoque un autre défunt que le frère du poète ; la présence de cette figure fraternelle, adorée et pleurée pour la première fois au *c.* 65 et pour la dernière, nous le reverrons, au *c.* 101, est donc étroitement associée à ce genre auquel Catulle ne satisfait qu'en distiques élégiaques et dont nous aurons à reparler longuement.

2. Sous-dominantes

Tous les registres présents dans le recueil sous la forme de dominantes y apparaissent également en tant que sous-dominantes, à l'exception du registre mythologique qui demeure la spécificité dominante des *epyllia* et que l'on ne retrouvera qu'au rang des traits secondaires, à titre de simple ornement ou illustration du propos. Les caractéristiques de

³⁹ Pour le détail de l'analyse des registres qui constituent le *c.* 65 et de leurs relations entre eux, ainsi que sur sa fonction structurante tout à fait essentielle, voir *infra*, « III. Examen des poèmes structurants » et « IV. Structure générale du recueil ».

⁴⁰ « Je ne te parlerai plus jamais, je ne t'entendrai plus jamais me raconter ce que tu as fait, jamais plus, frère que j'aimais plus que la vie, je ne te verrai désormais, mais je jure que toujours je t'aimerai et que toujours ta mort planera sur mes vers affligés » (v. 9-12). La négation répétée des verbes au futur simple à la faveur de l'adverbe temporel *numquam* matérialise la perspective d'un avenir marqué par l'absence du frère bien-aimé ; dans le même ordre d'idées, la présence de termes désignant explicitement le deuil et son émotion, ainsi *maesta* et *morte*, l'expression du tendre sentiment du narrateur pour le défunt à la faveur de la tournure comparative *uita amabilior*, et le rapprochement des frères au cœur du vers 10 grâce à la proximité des pronoms personnels *ego* et *te*, fonctionnent comme autant de marqueurs de tonalité propres au registre funèbre tel que le Véronais l'inaugure dans ce poème. A la suite de H. Bardon (1973) *et alii*, nous avons conservé dans notre citation le v. 9 transmis par certains manuscrits et que d'autres éditeurs, conformément à la lacune des manuscrits X et O, préfèrent ne pas retranscrire ; nous ne trancherons pas cette question d'édition et nous contenterons de signaler que, quand même on choisirait, à la suite de Mynors (1958), Thomson (1997) *et alii*, de ne pas conserver ce vers, son absence ne changerait pas grand-chose à notre analyse, à laquelle elle retirerait seulement une occurrence de *numquam* et deux verbes au futur simple dont il reste, dans la même citation, un troisième représentant authentique, en l'occurrence le verbe *aspiciam* au début du vers 11.

discours, de vocabulaire, de thèmes et de tonalités que nous avons décrites et présentées au cours de la première étape de cette classification peuvent donc, quand elles ne fournissent pas le cadre même du discours de l'auteur au sein d'un poème, y être représentées de manière soit à orienter la lecture du *carmen* – ce qui, conformément à la définition que nous avons proposée pour ce terme, correspond au rang de sous-dominante – soit à le colorer ponctuellement, ce qui correspond au rang de trait secondaire. Dès lors, on voit que les possibilités de combinaisons et de nuances thématiques, génériques et tonales sont en nombre presque illimité selon que le poète mêle tel ou tel registre à tel autre en leur accordant respectivement une importance plus ou moins grande. S'ajoutent encore à cette palette quelques sous-dominantes spécifiques, exclusivement associées à une dominante – ou à une autre sous-dominante – précise et qui ne peuvent servir indépendamment de dominante à d'autres *carmina* ; ces registres uniquement sous-dominants sont, selon notre classement, au nombre de cinq.

Le premier d'entre eux est le registre *dysphorique*, qui ne peut être associé qu'à la dominante érotique. Est considéré comme relevant de la facette dysphorique de ce registre tout *carmen* évoquant le récit ou le souvenir d'une aventure sentimentale qui finit mal ou cause aux protagonistes un malheur plus ou moins grave. Un certain nombre des *carmina* correspondant à cette description présentent également un caractère plaintif, au rang de sous-dominante ou de trait secondaire selon son importance ; c'est le cas du *c.* 2, que nous avons déjà cité plus haut comme étant le premier poème érotique du recueil et qui, par la même occasion, offre également le premier exemple de la sous-dominante dysphorique complétée par un trait secondaire plaintif. Les éléments du registre dysphorique propres à ce *carmen* sont l'allusion à une vraisemblable séparation physique entre le narrateur et sa maîtresse⁴¹ et la tristesse du premier, qui se dit envieux du privilège dont la seconde jouit d'avoir à ses côtés un moineau pour se distraire et alléger ses souffrances, alors que lui n'a pas ce loisir. L'expression de la plainte côtoie ponctuellement le vocabulaire amoureux attendu et renforce l'aspect dysphorique de la tonalité érotique, auquel se rattachent notamment l'évocation des sentiments d'inquiétude et de tristesse qui accompagnent la séparation et celle de la nécessité de les apaiser⁴². Pour autant, la formulation d'une plainte

⁴¹ C'est aussi le sentiment de C. J. Fordyce (1961, p. 90).

⁴² ... *tecum ludere sicut ipsa possem / et tristis animi leuare curas !*, « si je pouvais comme elle jouer avec toi et soulager mon âme de sa funeste inquiétude ! » (v. 7-10). L'emploi au v. 9 du subjonctif imparfait à valeur d'irréel du présent contribue à la matérialisation de la plainte, qui est ici trop limitée pour prétendre au rang de sous-dominante et ne constitue donc qu'un trait secondaire colorant de ses caractéristiques ce *carmen* qui reste dominé par une grande légèreté de ton ; l'encadrement du v. 10

amoureuse n'est pas un critère indispensable au registre érotique dysphorique : dans d'autres *carmina*, l'humour grinçant, la colère ou l'expression de la simple déception peuvent en tenir lieu sans qu'apparaisse le registre plaintif. Cette sous-dominante, quelles qu'en soient les modalités précises d'expression, représente donc tout simplement la face sombre des récits d'amour joyeux dont d'autres *carmina* catulliens sont porteurs.

Le registre *religieux*, quant à lui, est une sous-dominante propre au registre de célébration⁴³. Nous verrons au fil du recueil que chez Catulle peuvent être objets d'éloge et de célébration des amis attendus avec impatience, des endroits chers au narrateur ou même, sur un mode ironique, un simple *phaselus*, comme dans le c. 4 que nous citions plus haut pour illustrer notre description de la dominante de célébration ; mais quand la célébration est d'ordre rituel, c'est le type même d'art poétique mis en œuvre qui s'en trouve modifié, de sorte que les *carmina* relevant de cette tonalité forment une sous-catégorie bien caractérisée. Nous aurons l'occasion de nommer pour chacun d'entre eux le genre de poésie rituelle auquel il se rattache précisément, qu'il soit simple hymne ou bien, comme dans le cas du c. 61, épithalame, c'est-à-dire poésie spécifiquement dédiée à la cérémonie religieuse du mariage. Le premier exemple de cette sous-dominante, le c. 34, en pose clairement le cadre : cet hymne à Diane constitué de strophes glyconéennes⁴⁴ est une prière joyeuse et solennelle où se succèdent éloge de la déesse, rappel de ses attributions et demande de protection⁴⁵. Les traits stylistiques de ce *carmen* à caractère hymnique sont d'autant plus frappants que, contrairement par exemple au sentiment amoureux ou à la raillerie, le sentiment religieux n'est pas un motif très représenté dans le recueil catullien ; la présence de ce sous-registre

par le groupe disjoint *tristis curas* est un trait stylistique clair qui fonctionne comme marqueur textuel de la sous-dominante dysphorique du registre érotique.

⁴³ A titre de simple trait secondaire, en revanche, il peut apparaître dans d'autres registres : nous pensons notamment aux prières finales des c. 63 ou 76, par exemple, qui ajoutent une couleur religieuse à des poèmes relevant respectivement des modes mythologique et érotique.

⁴⁴ C'est aussi la strophe du c. 61. Issue de la métrique lyrique éolienne *via* le poète alexandrin Glycon qui lui a donné son nom, cette strophe est également utilisée par Calvus et Tigidas, deux *neoteri* de la génération de Catulle, pour leurs propres épithalames. La forme employée par Catulle dans ses *Carmina*, trois ou quatre vers glyconéens suivis d'un vers phérécratéen, est héritée d'Anacréon.

⁴⁵ Ces trois éléments topiques constituent autant d'étapes bien marquées du texte. L'éloge apparaît dès les premières strophes du poème, après l'invocation à Diane également appelée Latone (v. 4), par l'emploi de l'adjectif *magna* mis en valeur au début du vers 6. Les attributions de la déesse, exprimées aux vers 9 à 20, sont centrées autour de la fécondité, que ce soit celle des femmes, qu'elle accompagne *dolentibus / (...) puerperis*, « lorsque les parturientes souffrent » (v. 13-14), ou bien celle des terres dont elle garantit en grandes quantités les *bon[ae] / (...) frug[es]*, « bonnes récoltes » (v. 19-20). Enfin, la demande de protection s'exprime dans cette strophe finale fondée sur des formules rituelles traditionnelles : *Sis quocumque tibi placet / sancta nomine, Romulique / antique ut solita es bona / sospites ope gentem*, « Puisse-tu être sanctifiée sous quelque nom qu'il te plaise et, comme tu l'as toujours fait depuis l'antiquité, protéger par une aide favorable la race de Romulus » (v. 21-24).

relève donc, on le verra, d'un projet poétique précis qui tranche sur les préoccupations habituelles du poète et se trouve ainsi investi d'une signification structurante particulière sur laquelle nous aurons à revenir.

Les autres sous-dominantes spécifiques sont toutes trois associées au registre satirique. Nous appellerons la première d'entre d'elles la *critique littéraire* puisqu'elle caractérise les poèmes où, sur un mode souvent ironique et antiphrastique, le narrateur pourfend les œuvres ou ambitions littéraires de certains de ses contemporains. En l'occurrence, le terme de « critique » est à comprendre exclusivement dans son sens négatif : il n'y a pas d'exemple de critique littéraire purement positive dans le recueil, seulement quelques allusions – dont la part de sincérité est souvent difficile à démêler⁴⁶ – au talent de tel ou tel ami poète, tandis que des ambitions littéraires injustifiées constituent à elles seules une raison suffisante de critique ; voilà pourquoi nous considérons qu'il est fondé de faire de ce registre une sous-dominante spécifique du mode satirique. Son premier représentant, le c. 14, en est un exemple frappant : il est tout entier consacré au dénigrement des *pessimi poetae* (« poètes exécrables », v. 23) dont Calvus a offert un recueil au narrateur et qui semblent n'avoir par ailleurs pas d'autre défaut que de vouloir composer envers et contre tout, surtout contre leur propre absence de talent, des textes que Catulle goûte fort peu.

Deuxième sous-dominante satirique, le mode *scatologique* apparaît pour la première fois sous cette forme au c. 23. Nous considérons que la sous-dominante d'un poème est scatologique quand le registre de vocabulaire employé par le poète traduit son souci de critiquer spécifiquement une caractéristique corporelle peu appétissante de sa cible ; en d'autres termes, la scatologie est sous-dominante dès lors qu'elle sert à décrire l'un des reproches essentiels justifiant la satire⁴⁷. C'est bien le cas de ce c. 23, adressé à Furius, personnage récurrent qui fait souvent les frais du registre satirique⁴⁸ ; il est dit ici que ce Furius est un homme d'une dureté excessive, tant physique que morale, ce qui lui garantit une propreté anale parfaite dont il devrait se contenter au lieu d'essayer d'emprunter de

⁴⁶ Que l'on songe par exemple au c. 50, adressé à Calvus et relevant du registre métopoétique puisqu'il décrit la méthode de travail des auteurs de *nugae* qui composent des vers ensemble comme par jeu (*lusimus*, « nous avons joué », v. 2), et se présente lui-même comme une demande de rendez-vous. Aux v. 6-7, Catulle évoque le *lepo[s]* et les *faceti[ae]*, « charme » et « bons mots » de Licinius ; cela pourrait sembler un compliment relatif à l'aisance d'écriture et à la vivacité d'esprit de son ami, mais le poème est en hendécasyllabes et cet indice nous met sur la piste d'une éventuelle ironie. Mais l'ambiguïté demeure, et elle est maintenue dans tous les *carmina* qui semblent louer le talent des amis de Catulle. A propos du c. 50, voir *infra*, « III. Examen des poèmes structurants du recueil. »

⁴⁷ Ce qui n'est pas le cas du registre scatologique comme trait secondaire, voir *infra*.

⁴⁸ Cf. c. 16 et c. 26 par exemple.

l'argent à *Catullus*. Par un habile retournement proche de la prétérition – ce *carmen* en hendécasyllabes répond ainsi au critère d'inversion des codes et des valeurs qui fonde souvent la satire –, Catulle décrit la propreté des moindres recoins du corps de Furius en des termes qui, d'ordinaire, évoqueraient plutôt une saleté repoussante⁴⁹. L'emploi du registre scatologique est donc bien essentiel à une critique complète des défauts de ce personnage exécré.

Il nous reste à décrire la sous-dominante *pamphlétaire* dont le premier exemple est fourni par le *c.* 29. Est pamphlétaire tout *carmen* de registre satirique qui prend pour cible, non pas n'importe quel citoyen romain ou véronais, mais un homme politique désigné comme tel⁵⁰ – le plus souvent César ou Pompée – ou l'un de ses affiliés. Les attaques pamphlétaires sont parmi les plus virulentes de l'œuvre ; le fond du discours est semblable à celui des autres *carmina* satiriques puisque le poète a recours, par exemple, aux tonalités pornographique ou scatologique pour exprimer ses critiques, mais il fait rarement allusion aux caractéristiques politiques de ses victimes. Pour autant, nous croyons que les *carmina* à sous-dominante pamphlétaire suivent un objectif un peu différent des *carmina* satiriques adressés au commun des mortels puisqu'ils prouvent que pour Catulle, la poésie peut servir d'arme contre l'ordre établi – ou du moins que le genre bien codifié de la critique en poésie concerne aussi, par convention, les plus hauts personnages de l'Etat, comme de nos jours le genre pictural des caricatures. Le *c.* 29 est emblématique de ce registre : le narrateur s'insurge violemment contre la scandaleuse fortune d'un certain Mamurra, protégé de César et de Pompée ; pour donner plus de force à cette dénonciation, il appelle le premier *nostra diffututa Mentula* et le deuxième *cinaede Romule* ou encore *imperator unice*⁵¹, ajoutant ainsi à un fond

⁴⁹ ... *culus tibi purior salillo est, / nec toto decies cacas in anno, / atque id durius est faba et lapillis ; / quod tu si manibus teras fricesque, / non umquam digitum inquinare posses*, « tu as le cul plus propre qu'une salière, tu ne vas pas à la selle dix fois par an et ta crotte est plus dure qu'une fève ou qu'un gravillon ; même en la frottant, en l'effritant entre tes mains, jamais tu ne pourrais te salir le doigt » (v. 19-23). **V. 19** : *culus* est la leçon de G, m, D et R corrigé ; le *cuius* de R, O, G et m corrigés ne fait pas sens en contexte. **V. 21** : nous ne jugeons pas utile de retenir comme Thomson la suggestion d'éditeur *lupillis*, « un petit lupin », de préférence au *lapillis* des mss.

⁵⁰ Ainsi, l'éloge ironique de Cicéron (*c.* 49) ne relève pas à nos yeux du pamphlet dans la mesure où celui-ci n'y est désigné que comme *patronus*, « avocat » (v. 7), non pas comme homme politique. Il s'agit donc plutôt d'une critique littéraire portant sur la prétendue qualité de ses discours. De même, les attaques aux prêteurs des *c.* 10 et 28 sont davantage des critiques du fonctionnement de la société romaine que des attaques *ad hominem*, et l'identité du prêteur compte moins que la fonction qu'il occupe : nous les considérons donc comme des critiques sociales plutôt que comme de véritables pamphlets politiques. Tous ces *carmina* seront examinés plus en détail *infra*, « IV. Structure générale du recueil. »

⁵¹ Respectivement : « notre La Verge épuisé par le sexe » (v. 13), « enculé de Romulus » (v. 5 et 9) et « incomparable général en chef » (v. 11). L'usage du trimètre iambique pour ce *carmen* est significatif :

pamphlétaire des insultes pornographiques et une raillerie ironique sur la gloire du grand homme.

3. Traits secondaires

a. Définition

Alors que nous avons appelé « registre dominant » la tonalité qui donne à un *carmen* ses cadres de discours ou d'action et « registre sous-dominant » celle qui, sur cette base, oriente la lecture générale du *carmen* vers une inspiration plus précise pouvant différer de celles d'autres poèmes partageant pourtant la même dominante, nous nommons « traits secondaires » ces registres que nous avons déjà eu l'occasion de désigner comme surgissements ponctuels d'une tonalité précise, ou encore ornements du discours⁵². Un trait secondaire ne suffit pas par sa présence à faire entrer un *carmen* dans telle ou telle catégorie de classement ; il a plutôt une fonction esthétique et apporte une touche de couleur supplémentaire à un tableau dont l'identité a déjà été forgée par ses dominante et sous-dominante. Il peut apparaître à la faveur d'un simple mot ou de quelques vers relevant d'un niveau de langage spécifique, évoquant une image nouvelle ou introduisant certain thème, qui, sans structurer fondamentalement le poème, lui confèrent toutefois une sorte de valeur ajoutée.

Pour montrer la différence entre sous-dominante et trait secondaire, citons le *c.* 36 qui comporte sous forme de trait secondaire la tonalité scatologique déjà décrite à propos du *c.* 23. Le *c.* 36 relève d'une inspiration extrêmement complexe. Il y est question de l'acquittement par la *puella* du poète d'un vœu fait à l'époque de leur séparation : puisque le poète lui est revenu, sa jeune maîtresse s'apprête à offrir à Vulcain, comme promis, un recueil de mauvais vers en le brûlant elle-même. La dominante est donc érotique⁵³ ; la sous-dominante est satirique et relève en l'occurrence de la catégorie « critique littéraire » de ce registre, puisque ce *carmen* est l'occasion pour Catulle de traîner dans la boue l'auteur du

il s'agit bien d'une satire, mais d'une satire sociale à la tonalité un rien plus grave et plus sérieuse que celle des poèmes hendécasyllabiques.

⁵² On trouvera le détail de ces traits secondaires poème par poème – ainsi qu'un bref résumé de chaque poème – dans le tableau récapitulatif placé en annexe de ce chapitre, p. 385 *sq.*

⁵³ D'autant plus que, si Vulcain est le destinataire de l'offrande, le vœu a d'abord été fait *sanctae Veneri Cupidinique*, « à la sainte Vénus et à Cupidon » (v. 3).

recueil en question, Volusius, désigné comme *pessim[us] poet[a]*, « poète exécrationnel », peut-être même « le pire des poètes » (v. 6). S'ajoutent à ce tableau plusieurs traits secondaires⁵⁴, dont le registre scatologique présent dans un vers répété en début et fin de poème :

*Annales Volusi, cacata carta*⁵⁵...

L'expression est pour le moins précise et l'on ne peut ignorer l'intrusion à sa faveur d'une tonalité que le poète affectionne dans un certain nombre de *carmina* à tendance satirique. Néanmoins, il ne s'agit pas là – contrairement au c. 23 dont on a vu que le registre scatologique servait à exprimer une des raisons fondamentales de la critique adressée à Furius - d'un élément décisif et structurant du poème, mais simplement d'une insulte imagée, d'une métaphore conférant à la satire un caractère, disons, pittoresque. Du reste, le participe parfait passif *cacata*, bien que comptant deux occurrences⁵⁶, est le seul et unique terme du *carmen* à relever d'un tel niveau de langage, ce qui confirme le caractère extrêmement ponctuel de l'apparition de ce registre dans le c. 36.

b. Description détaillée

Tous les registres déjà décrits comme dominants ou sous-dominants peuvent également devenir des traits secondaires, conformément à la métaphore déjà évoquée des différentes couches d'inspiration, inégales par leur épaisseur mais s'unissant en de multiples combinaisons possibles, qui confèrent au recueil sa variété de tons et d'univers ; nous avons précisé que devenir trait secondaire est même le sort principal de certains registres, par exemple des modes plaintif et mythologique qui sont plus souvent présents sous cette forme

⁵⁴ Notamment un trait secondaire métapoétique, puisque le poète évoque son usage des *truces iamb[i]*, « redoutables iambes » (v. 5) comme arme dans les disputes, et un trait secondaire religieux par le biais du thème de l'offrande votive doublée d'une invocation à Vénus (v. 11 *sq.*).

⁵⁵ « *Annales* de Volusius, papier de merde... » (v. 1 et 20). La leçon des mss X et O en *anuale suo lusi* n'est pas retenue par les *recentiores* qui s'alignent sur une correction textuelle de la Renaissance.

⁵⁶ Ces occurrences, on l'aura probablement remarqué, sont placées de manière stratégique puisque, le dernier vers étant la reprise au mot près du v. 1, le terme *cacata* ouvre et ferme le *carmen*. Sans vouloir minimiser l'importance des places initiale et finale au sein d'un poème, surtout quand il est aussi bref, nous pensons toutefois que dans ce cas précis, ce procédé ne suffit pas à élever le registre scatologique au rang de sous-dominante du c. 36 puisque, ainsi que nous venons de l'expliquer, il ne s'agit que d'un ornement de langage très imagé ne recouvrant pas une réalité concrète. En revanche, le fond du propos dont ce terme n'est que l'ornement – la qualité déplorable de l'œuvre de Volusius – est lui clairement mis en valeur par cette répétition stratégique, et c'est pourquoi le registre satirique et plus précisément le domaine de la critique littéraire constituent de droit la sous-dominante du texte.

que comme dominante ou sous-dominante. Il n'existe dans les *Carmina* de Catulle, selon notre classement, que quatre registres exclusivement présents sous forme de traits secondaires, et encore l'un d'entre eux n'apparaît-il que dans un seul *carmen*.

Il s'agit du mode *étiologique*, représenté uniquement dans le c. 66 qui, comme le c. 64, relève du genre de l'*epyllion*. Notons d'emblée que l'emploi du distique élégiaque pour ce *carmen* traduit et adapté d'un texte de Callimaque rattache étroitement ce poème à celui qui l'inspira et notamment au recueil des *Αἴτια*, poésie étiologique par excellence ; pour autant, la dimension étiologique du c. 66 n'est pas fondamentale ni structurante parce que le poète romain choisit, lui, de mettre l'accent sur la plainte d'une boucle de Bérénice séparée du reste de la chevelure de la reine, de sorte que la sous-dominante de ce poème mythologique est nettement plaintive. Sa dimension étiologique devient alors tout à fait secondaire. Certes, la boucle a été changée en constellation après que sa propriétaire l'a consacrée aux dieux ; pour autant, Catulle ne se fixe pas pour but d'expliquer la naissance de cette constellation – encore qu'il en soit fait mention dans le *carmen*⁵⁷ – mais bien de composer un poème plaintif portant sur une double souffrance, celle de la boucle et, à travers elle, celle de Bérénice elle-même qui la sacrifia pour que son époux revienne sain et sauf de la guerre. L'étiologie n'est plus ici qu'une remarque érudite du poète et ne constitue pas le fond du discours poétique.

Le deuxième trait secondaire spécifique est le registre *épique*, illustré essentiellement par le c. 64 qui relève clairement de la dominante mythologique et présente également d'autres traits secondaires plus communs. On trouvera certes un écho de l'épopée homérique à la fin du c. 61 consacré au mariage de Junie et de Manlius Torquatus ; mais c'est surtout dans le c. 64 que la question de la présence de l'épique est complexe et délicate⁵⁸ : nous avons déjà précisé qu'il s'agissait d'un *epyllion*, genre poétique alexandrin apparenté à l'épopée mais s'en distinguant par un art poétique spécifique, un goût du léger, du – relativement – bref et du gracieux qui ne répond pas aux critères esthétiques épiques traditionnels. Pour autant, les références à l'épopée sont bien présentes dans le c. 64 : il n'est que de citer, sans en déflorer

⁵⁷ *Idem me ille Conon caelesti in lumine uidit / e Beroniceo uertice caesariem / fulgentem clare...*, « ce même Conon m'a vue, parmi les lumières célestes, mèche détachée de la tête de Bérénice, répandre une éclatante lueur... » (v. 7-9 ; v. 7, *in lumine*, correction de Voss suivie par la plupart des *recentiores*, remplace un texte variable selon les mss : *numine* [X et O], *munere* [éditeurs de la Renaissance] ou encore *lumine* [ms dit de Leningrad]. *Idem* au v. 8 : *e Beroniceo* [éditeurs de la Renaissance, Bardon] ou *e Bereniceo* [Eisenhut, Thomson] de préférence à *ebore niceo* [X et O]). Comme le c. 64, le c. 66 fera plus loin l'objet d'une étude détaillée.

⁵⁸ Pour l'étude détaillée de ces deux poèmes, voir *infra*, notre examen des poèmes structurants du recueil.

dès à présent l'étude détaillée, la présence, en début de poème, de la troupe des Argonautes⁵⁹ à laquelle répond plus loin l'évocation prophétique par les Parques de la naissance d'Achille et donc de la guerre de Troie (v. 338 *sq.*) ; il n'est que de mentionner que Catulle, nous le verrons, réutilise à dessein quelques termes caractéristiques du récit épique ; il n'est que de préciser que le c. 64 est l'un des deux seuls poèmes catulliens composés en hexamètres dactyliques, vers épique et mètre de référence pour tout auteur qui se propose de pratiquer un genre poétique un tant soit peu élevé.

Enfin, deux traits secondaires étroitement liés l'un au registre métapoétique, le second à notre propre travail de lecture structurante de l'œuvre, apparaissent dès le c. 1, présenté ci-dessus comme poème emblématique de la dominante métapoétique : il s'agit des dimensions *programmatische* et *structurante*. La seconde dépend naturellement de notre regard et de nos choix critiques au moins autant que de la volonté du poète ; seront dits structurants tous les *carmina* dont la place autant que le fond aident à dégager la charpente générale du recueil, quelles que soient par ailleurs leurs dominantes ou sous-dominantes. Ce trait secondaire est présent dans le c. 1 dans la mesure où, non content d'être placé en première position, celui-ci se désigne explicitement comme dédicace accompagnant un groupe de poèmes joints, de sorte qu'il porte en lui-même la mention de sa première place. Quant au trait programmatique, il est pour sa part dépendant de la dimension métapoétique du poème puisqu'il faut, pour qu'il surgisse, que le poète dise ou montre non point seulement ce qu'il *est en train* de faire – critère du langage métapoétique – mais aussi ce qu'il *s'apprête* à faire – sorte de langage métapoétique au carré. Sa présence dans le c. 1 est liée à l'emploi des termes *libellus* (v. 1) et *nug[ae]* (v. 4) qui désignent, nous l'avons dit, le *carmen* lui-même, mais aussi tous ceux qui vont suivre et fournissent donc au lecteur un programme préalable de lecture.

Nous considérons que ces deux dernières caractéristiques ne peuvent dépasser le rang de traits secondaires ni devenir par exemple sous-dominantes de poèmes parce que, quelque fondée que nous apparaisse notre propre lecture, nous avons conscience que c'est la place des *carmina* dans le recueil final et les significations de cet emplacement qui les font surgir, et non pas forcément une intention préalable à leur composition. En d'autres termes, nous ne pourrions considérer ces deux traits comme fondamentaux pour l'écriture de Catulle que si nous avions la preuve que les poèmes concernés ont été écrits *pour* être mis là où ils sont, or nous croyons que dans un certain nombre de cas, cette preuve-là n'existe pas : en revanche, le fait qu'*une fois composés*, ils aient été placés en des endroits stratégiques par la main même

⁵⁹ *Argiuae robora pubis*, « les forces vives de la jeunesse d'Argos » (v. 4).

de l'auteur ou de quelqu'un qui se faisait une idée très précise de ce que devait être un recueil de poèmes brefs, cela, nous pensons pouvoir le démontrer tout au long de cette étude, et c'est bien là ce qui nous autorise à qualifier de programmatiques ou de structurants, même à titre de simple trait secondaire et de simple ajout final, certains *carmina* de Catulle.

B. Tableau de classification

Ce tableau se veut à la fois un résumé aisément visualisable de l'importance numérique de chacun des registres déjà décrits comme dominants ou sous-dominants, et une liste exhaustive et ordonnée des *carmina* catulliens, quelques-uns d'entre eux seulement ayant été évoqués dans nos parties descriptives.

A chaque dominante et sous-dominante – classées par ordre d'apparition dans le recueil – sont associés les *carmina* concernés et leur mètre. Les couleurs permettent de visualiser, en anticipant quelque peu sur la suite de notre étude, à quelle partie du recueil appartiennent les poèmes⁶⁰. Un astérisque après un numéro de poème indique que des traits secondaires s'ajoutent à la dominante et aux éventuelles sous-dominantes.

⁶⁰ En rouge, le corps principal de la section 1 du recueil ; en jaune, son groupe final ; en vert, le groupe initial de la section 2 ; en bleu, son corps principal. Voir *infra*, « II. Structure du recueil ».

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	<i>N°</i>	<i>Mètre</i>	
<u>Métopoétique</u>	pornographique	1 *	<i>hendécasyllabe</i>	
		14 b (fgt)	<i>hendécasyllabe</i>	
16		<i>hendécasyllabe</i>		
35 *		<i>hendécasyllabe</i>		
50 *		<i>hendécasyllabe</i>		
65 *		<i>distique élégiaque</i>		
68 a *		<i>distique élégiaque</i>		
116 *		<i>distique élégiaque</i>		
<u>Erotique</u>		satirique	2 b (fgt) *	<i>hendécasyllabe</i>
			5	<i>hendécasyllabe</i>
	7		<i>hendécasyllabe</i>	
	45 *		<i>hendécasyllabe</i>	
	48		<i>hendécasyllabe</i>	
	55		<i>hendécasyllabe</i>	
	58 b *		<i>hendécasyllabe</i>	
	86		<i>distique élégiaque</i>	
	87		<i>distique élégiaque</i>	
	100 *		<i>distique élégiaque</i>	
	109	<i>distique élégiaque</i>		
	dysphorique	2 *	<i>hendécasyllabe</i>	
		8 *	<i>cholambé</i>	
		51 *	<i>strophe saaphique</i>	
		70	<i>distique élégiaque</i>	
		72	<i>distique élégiaque</i>	
		75	<i>distique élégiaque</i>	
		76 *	<i>distique élégiaque</i>	
		81 *	<i>distique élégiaque</i>	
		82	<i>distique élégiaque</i>	
85 *		<i>distique élégiaque</i>		
	92	<i>distique élégiaque</i>		
	99	<i>distique élégiaque</i>		

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	N ^o	<i>Mètre</i>
	funèbre	3 *	<i>hendécasyllabe</i>
	pornographique	6 *	<i>hendécasyllabe</i>
		15 *	<i>hendécasyllabe</i>
		32	<i>hendécasyllabe</i>
	dysphorique + satirique	11 *	<i>strophe sapphique</i>
		83	<i>distique élégiaque</i>
	pornographique + satirique	21 *	<i>hendécasyllabe</i>
	satirique	24	<i>hendécasyllabe</i>
		104	<i>distique élégiaque</i>
	satirique : critique littéraire	36 *	<i>hendécasyllabe</i>
	dysphorique + pornographique	58 a	<i>hendécasyllabe</i>
	célébration	107	<i>distique élégiaque</i>
<u>Célébration</u>		9	<i>hendécasyllabe</i>
		31	<i>choliambe</i>
		46	<i>hendécasyllabe</i>
		102	<i>distique élégiaque</i>
	satirique	4	<i>trimètre iambique</i>
	religieux	34	<i>strophe glyconiënne</i>
		61 *	<i>strophe glyconiënne</i>
		62 *	<i>hexamètre dactylique</i>
	satirique : critique littéraire	44 *	<i>choliambe</i>
<u>Satirique</u>		10 *	<i>hendécasyllabe</i>
		17 *	<i>priapéen</i>
		25 *	<i>septénaire iambique</i>
		26	<i>hendécasyllabe</i>

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	<i>N°</i>	<i>Mètre</i>
		28 *	
		43 *	
		47 *	
		69	
		78 a *	
		78 b (fgt) *	
		84	
		89	
		90 *	
		103	
		106	
		108	
		110 *	
		111	
	symposial	12 *	
	critique littéraire	13 *	
		14 *	
		22	
	scatologique	49 *	
		23	
	pamphlétaire + pornographique		
	pornographique		

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	N°	<i>Mètre</i>
<p><u>Symposial</u></p> <p><u>Plaintif</u></p> <p><u>Pornographique</u></p>	<p>érotique dysphorique + pornographique</p> <p>érotique dysphorique + métapoétique</p> <p>métapoétique + pornographique</p> <p>pamphlétaire</p> <p>érotique dysphorique</p> <p>critique littéraire + célébration</p> <p>scatologique + pornographique</p> <p>critique littéraire + pamphlétaire</p>		<p><i>ne</i></p> <p><i>strophe glyconienne</i></p> <p><i>hexamètre dactylique</i></p> <p><i>choliamb</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>priapéen</i></p> <p><i>septénaire iambique</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>choliamb</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>hendécasyllabe</i></p> <p><i>choliamb</i></p> <p><i>distique élégiaque</i></p>

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	<i>N°</i>	<i>Mètre</i>
<u>Mythologique</u>	plaintif	39	<i>trimètre iambique</i>
		98	<i>hendécasyllabe</i>
<u>CAS PARTICULIER</u>	 erotique	29	<i>distique élégiaque</i>
		57	<i>distique élégiaque</i>
		94	<i>distique élégiaque</i>
		113	<i>hendécasyllabe</i>
		115	<i>hendécasyllabe</i>
		33	<i>choliambe</i>
		41 *	<i>distique élégiaque</i>
		59	<i>distique élégiaque</i>
		67	<i>distique élégiaque</i>
		74	<i>distique élégiaque</i>
		80	<i>distique élégiaque</i>
		88 *	
		112	<i>choliambe</i>
		37 *	<i>hendécasyllabe</i>
		40	<i>hendécasyllabe</i>
		42	<i>trém. iamb. arch. hendécasyllabe</i>
		52	<i>distique élégiaque</i>
54 *	<i>distique élégiaque</i>		
93	<i>distique élégiaque</i>		
114 *	<i>distique élégiaque</i>		
71 *	<i>distique élégiaque</i>		
79 *	<i>distique élégiaque</i>		
91			
95 *	<i>distique élégiaque</i>		

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	N°	Mètre
		97	<i>distique élégiaque</i>
		105 *	<i>hendécasyllabe</i>
			<i>asclepiadéen majeur</i>
		27	<i>hendécasyllabe</i>
		30 *	<i>choliambes</i>
		38 *	<i>distique élégiaque</i>
		60 *	<i>distique élégiaque</i>
		73	<i>hendécasyllabe</i>
		77	<i>hendécasyllabe</i>
		53 *	<i>galliambe</i>
		56	<i>hexamètre dactylique</i>
		63 *	<i>distique élégiaque</i>
		64 *	<i>distique élégiaque</i>
		66 *	<i>distique élégiaque</i>
		68 b	<i>distique élégiaque</i>
		96 *	
		101	

III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre

Conformément à notre souci constant de maintenir ensemble, parce que nous les jugeons toutes deux nécessaires à une appréhension satisfaisante de l'ouvrage, la lecture « de surface » qui privilégie la diversité des poèmes catulliens et la lecture « profonde » qui met en évidence l'unité des *Carmina* comme recueil, nous constatons qu'aucune des deux postures ne peut rendre un compte exact de la structure de l'œuvre si l'on se contente de son hypothèse de travail sans accorder de crédit à l'autre. En d'autres termes, s'en tenir à la diversité de surface empêche de considérer qu'il existe une véritable architecture des *Carmina* – dont témoignent pourtant des preuves en nombre suffisant – et inversement, ne

voir que l'unité profonde peut conduire à une lecture forcée qui en viendrait à vouloir déceler partout une intention de structure significative, y compris là où il n'y en a pas parce que les principes qui président à la succession ponctuelle de poème à poème ne relèvent pas toujours d'une ambition d'agencement conceptuel général du recueil – nous y reviendrons. Dans la perspective qui est la nôtre de mise en évidence du double niveau de cohérence des *Carmina*, il nous semble indispensable de procéder à la lecture tabulaire de la structure d'ensemble du recueil et donc à la mise en place du cadre de ce point de notre étude avant de détailler l'ordre des pièces à une échelle inférieure qui serait celle du groupe (plus ou moins important) de poèmes. Pour ce faire, nous prendrons appui au départ sur les *carmina* auxquels, sur des critères tant formels que sémantiques, notre classification a attribué le trait secondaire de *structurants*.

Pour être considéré comme structurant, un poème doit réaliser l'union entre un fond et éventuellement une forme significatifs d'une part, et un emplacement intéressant au sein du recueil d'autre part ; en d'autres termes, sont considérés comme structurants les *carmina* dont la position, à la lumière de leur contenu même, ne peut être due au hasard – ce qui est le cas d'un nombre important de poèmes catulliens – et dont, partant de ces principes, l'examen permet de dessiner de manière pertinente le schéma d'ensemble du recueil, ce qui réduit considérablement le nombre de candidats à ce trait secondaire. Ils ne sont que quelques-uns à répondre strictement à ces deux critères réunis ; il s'agit des c. 1, 50 – qu'il nous faut associer au c. 51 –, 61, 64, 65 – que nous lirons en relation avec les c. 66 dont il est le billet d'accompagnement, et 68 a qui en est un écho direct – et 116⁶¹.

A. Carmina de dédicace et d'accompagnement : 1, 50, 65 et 68 a

Les caractéristiques qui nous invitent à lire ensemble ces cinq *carmina* structurants sont leur appartenance commune à la dominante métopoétique et le fait qu'ils soient tous des dédicaces et/ou des billets d'accompagnement d'autres poèmes, voire de groupes de

⁶¹ Notre tableau récapitulatif du contenu des *carmina*, p. 385 sq., porte systématiquement la mention du trait secondaire structurant pour ces poèmes.

poèmes. La fonction dédicatoire d'un poème est chose aisée à repérer : bien qu'un très grand nombre de *carmina* catulliens soient grammaticalement *adressés* à des personnages historiques ou fictifs, ils sont beaucoup moins nombreux à porter la mention explicite de vers *dédiés* à un destinataire réel, c'est-à-dire quelqu'un à qui ils seront concrètement donnés. Ainsi, il ne faut pas confondre les procédés d'énonciation favoris du poète, qui s'adresse volontiers à l'objet de son *carmen* à la deuxième personne du singulier ou du pluriel, avec la désignation métalittéraire de tel ou tel poème comme offrande en bonne et due forme. C'est là toute la différence entre les véritables dédicaces structurantes que nous allons examiner et maint pamphlet contre César, par exemple, qui ne peut en aucun cas être considéré comme une sorte de lettre à *l'imperator* mais dont l'adresse au grand homme doit être comprise comme un simple code de la dominante satirique à tendance pamphlétaire telle qu'elle est pratiquée par Catulle.

Le cas du billet d'accompagnement est un tout petit peu plus délicat. Nous appellerons billets d'accompagnement les *carmina* dont il nous semble évident qu'ils ont été composés non pas d'abord pour eux-mêmes, mais pour en présenter d'autres à leur destinataire. Ainsi, tout poème de dédicace n'est pas forcément un billet d'accompagnement, car il peut constituer lui-même l'offrande au destinataire et endosser alors le double rôle d'offrande et de désignation de l'offrande ; l'inverse est vrai aussi puisqu'un poème d'accompagnement peut fort bien ne pas faire mention d'une dédicace mais se contenter de présenter un texte joint. Cela suppose que pour être bien compris, les *carmina* concernés ne soient pas lus seuls, mais avec ceux qu'ils accompagnent ; il nous faudra pour chacun d'eux déterminer leur apport particulier à la simple fonction d'accompagnement et les raisons de leur emplacement au sein du recueil.

1. *Carmen* 1 : la dédicace d'un recueil comme dédicace du recueil

Nous avons déjà eu l'occasion de présenter en quelques mots ce *carmen* initial et de justifier son appartenance au registre métapoétique⁶². Avant d'examiner ses caractéristiques de dédicace et de billet d'accompagnement, en voici le texte intégral :

Cui dono lepidum nouum libellum
arida modo pumice expolitum ?

⁶² Voir *supra*, dans notre proposition de classification des *carmina* catulliens, l'examen des registres dominants.

Corneli, tibi : namque tu solebas
 meas esse aliquid putare nugas,
 iam tum cum ausus es unus Italorum
 omne aeuum tribus explicare cartis
 doctis, Iupiter, et laboriosis.
 Quare habe tibi quicquid hoc libelli,
 qualecumque : quod, <o> patrona uirgo,
 plus uno maneat perenne saeclo⁶³.

La fonction dédicatoire de ce poème, nous l'avons dit, est explicite dès le tout premier vers, grâce au verbe *dono* et à la désignation du recueil dédié par le substantif *libellus*. La mention de la dédicace est deux fois renouvelée : au vers 3, par la présence du nom du destinataire et du pronom personnel de la deuxième personne du singulier, et au vers 8 par la tournure *habe tibi*, expression insistante de la propriété, d'autant plus d'ailleurs qu'elle est en fait d'origine juridique et tranche par sa solennité sur le ton par ailleurs détendu du *carmen*, qui se trouve ainsi comme saturé d'évocations de cette fonction. Les détails dont dispose le lecteur sur la fonction d'accompagnement de ce c. 1 sont en revanche un peu plus minces : on sait uniquement, en effet, que l'objet de la dédicace est un *libellus* et que son auteur le tient – ou feint de le tenir – en piètre estime ; la tournure des vers 8 et 9, *quicquid hoc libelli, / qualecumque* est doublement péjorative, par l'emploi du masculin au génitif partitif complément d'un pronom neutre d'abord, par l'association de deux pronoms-adjectifs indéfinis ensuite, ces procédés semblant concourir à exprimer une sorte d'indifférence méprisante du poète envers son propre ouvrage.

Ce point pourrait paraître surprenant, mais il est éclairé par le ton de l'éloge à Cornelius Nepos aux vers 5 à 7, au sujet duquel il existe une légère controverse : Catulle cherche-t-il ici à établir une opposition entre le travail de Cornelius, qu'il faut comprendre comme long et sérieux, voire un peu rébarbatif, et le sien propre, qui, par contraste, apparaît comme bref et léger, voire un peu négligeable ? Il est possible de voir dans l'éloge de Cornelius Nepos et de l'histoire universelle dont il est question ici une légère ironie, si bien que les louanges à lui

⁶³ « A qui ferai-je don de mon nouveau et charmant petit recueil, que l'aride pierre ponce vient juste de polir ? Cornelius, à toi, parce que tu pensais déjà que mes bagatelles n'étaient pas rien à l'époque où, seul Italien dans ce cas, tu eus l'audace d'exposer l'histoire universelle en trois volumes savants, par Jupiter, et laborieux. Aussi, il est à toi, ce petit recueil, quel qu'il soit, quelle que soit sa valeur : puisse-t-il, ô jeune vierge, ma patronne, rester et durer plus d'un seul siècle. » V. 2 : *arido* (X et O) n'est pas retenu par les *recentiores* qui s'alignent sur la leçon *arido* de D. V. 5 : *idem* pour *tamen (...)* est (X et O) auquel est préféré *tum (...)* es (correction de la Renaissance). V. 10 : *perire* (O) fait moins sens en contexte que *perenne* (X). A propos de l'édition du texte de ce poème, voir également E. Pasoli (1978).

adressées ne seraient en fait qu'une critique satirique de son œuvre alors que le mépris de Catulle vis-à-vis de ses propres poèmes ne serait que fausse modestie tout à fait insincère⁶⁴. L'autre lecture de cet éloge consiste à le prendre au pied de la lettre, en estimant que la réunion de toute l'histoire humaine en trois volumes seulement est un exploit de concision et de synthèse et que ces *cartae*, en étant *doctae* et *laboriosae*, c'est-à-dire emplies d'un savoir précis et universel et résultant d'un remarquable travail de détail, sont en fait représentatives pour la prose de l'idéal néotérique de science et de soin stylistique et littéraire dont Catulle se veut quant à lui le représentant pour la poésie⁶⁵. Cette seconde interprétation n'empêche pas de lire également dans la désignation du *libellus* comme ensemble de *nugae* une fausse modestie bien catullienne : son petit livre serait certes une bagatelle par rapport aux trois savants volumes de Cornelius, mais notre poète n'en est pas moins fier pour autant puisque, en plaçant en tête du volume ce *carmen* représentatif des *nugae* par sa longueur comme par son style libre et familier, il revendique précisément le droit à la composition de ces pièces brèves et légères.

Il nous semble pour notre part que dans la mesure où Cornelius Nepos était bien un ami de Catulle, la critique littéraire cachée ne peut quoiqu'il en soit, si elle existe, relever que de la moquerie affectueuse et non point de la satire mordante ; Cornelius a d'ailleurs au moins un mérite réel, dont il est ici sincèrement remercié : celui d'avoir su apprécier dès le début la poésie de son ami véronais. Pour autant, le vœu final de Catulle lui-même, qui souhaite à son *libellus* de rester plus de cent ans en circulation, confirme bel et bien que la désignation de son propre ouvrage est teintée de fausse modestie ; corrélativement, une critique réelle émerge à la faveur du style à la fois hyperbolique et un peu familier de l'éloge de Cornelius Nepos, qui porte non pas précisément sur la longueur de son ouvrage mais sur le désir de s'attaquer à des sujets universels et démesurés, qui est étranger au projet de Catulle tel qu'il

⁶⁴ A l'appui de cette lecture, faisons remarquer que la même relation se joue entre les talents respectifs de Catulle comme poète et de Cicéron comme avocat au c. 49 : le poète se décrit comme *tanto pessimus omnium poeta / quanto tu optimus omnium patronus*, « d'autant le pire poète de tous que tu es le meilleur avocat de tous » (v. 6-7). Seulement, dans la mesure où Catulle ne se considère pas réellement comme le pire des poètes – ses nombreux *carmina* de critique littéraire en témoignent – cette comparaison alambiquée apparaît clairement comme une antiphrase qui, sous l'éloge prétendument dithyrambique du *patronus*, cache une pique pour le moins insolente. A propos de la relation entre le c. 1 et le c. 49, voir également B. Németh (1972, p. 25).

⁶⁵ Parmi les tenants les plus fameux de ces deux postures, citons respectivement B. Németh (1972), partisan de l'ironie légère, et contre lui, K. Quinn (1972 a, p. 18) et J. Ferguson (1986, p. 2) qui ne voient aucune arrière-pensée dans l'éloge entier et sincère de Cornelius.

apparaît en ce poème programmatique⁶⁶. Cette légère ironie du texte n'est pas sans importance aux yeux de qui veut en tirer tous les renseignements possibles sur la taille et le contenu du *libellus* qu'il accompagne. En effet, dès lors que l'on adhère à l'image d'un auto-dénigrement feint, il est permis de considérer que le *libellus* n'est bel et bien *libellus* que comparé aux *tres cartae* rédigées par Cornelius, et que l'emploi de ce substantif peut être lui aussi ironique et désigner un ouvrage en réalité considérable, mais de longueur et d'ambition évidemment dérisoires par rapport à l'histoire monumentale – du moins par son projet – commise en son temps par le destinataire.

Cet ouvrage comportait-il cinquante, soixante ou plus de cent *carmina* ? En d'autres termes, correspondait-il seulement à une fraction de la collection que nous lisons aujourd'hui – ce qui supposerait qu'il ait d'abord été édité seul, puis réuni à d'autres œuvres de Catulle en vue d'une édition complète –, ou bien à son ensemble ? C'est bien là une des grandes préoccupations de la critique structurelle catullienne, notre état de la question nous a permis de le montrer, que de tâcher de déterminer la longueur exacte – et même, si possible, le contenu exact – du *libellus* ici mentionné⁶⁷. Nous jugeons quant à nous qu'en l'absence de toute preuve matérielle extérieure à la lecture du recueil lui-même, il est impossible de l'établir avec certitude, et ce pour deux raisons. D'abord, même si l'on parvenait à placer une borne irréfutable à ce fameux *libellus* au sein du recueil des *Carmina* tel que nous le lisons aujourd'hui, rien ne pourrait prouver qu'il n'a pas fait l'objet d'un réarrangement (peut-être même d'une augmentation) interne depuis sa première date de publication et que le nombre de poèmes qu'il comporte est bien celui qu'il comportait quand le *c. 1* a été rédigé pour

⁶⁶ Nous pensons notamment, dans cette perspective de lecture, à l'emploi du verbe *audere*, qui dénote de manière hyperbolique un courage supérieur à la moyenne, à la mise en valeur au début du v. 6 de l'adjectif *omne* qui contraste avec la précision numérique de l'existence de *tres cartae* seulement, à l'exclamation, quelque peu incongrue et à caractère manifestement oral et familier, *Iupiter* (v. 7) et enfin, aux deux adjectifs épithètes mais postposés, donc fortement soulignés, *doctis* et *laboriosis*, qui peuvent avoir un double sens : certes, l'ouvrage est érudit et de belle facture, mais que de peines et de fatigues pour faire entrer dans trois volumes tant de connaissances si ambitieuses !... Tout cela nous semble montrer que Catulle trouve l'ouvrage historique de son ami, non pas trop long, mais un peu trop sérieux à son goût et lui préfère la légèreté divertissante, par ailleurs tout aussi savante, de la poésie alexandrine. Du reste, nous n'avons pas conservé l'histoire universelle de Cornelius Nepos à laquelle Catulle fait ici allusion.

⁶⁷ Parmi les diverses propositions faites dans ce sens, citons entre autres celle, particulièrement judicieuse à notre avis, de P. Claes (2001, p. 381-383 et 2002, p. 124-126), pour qui les *c. 1* à 36 inclus suivent un schéma concentrique très étudié dont le centre et axe de symétrie est le *c. 17*, autour duquel les poèmes se déploient par paires dont les correspondances lexicales entre *carmina* appariés invitent à penser que seul Catulle lui-même peut en être l'auteur. Toutefois, si cette observation permet avec d'autres d'établir avec certitude que Catulle a bel et bien voulu et choisi l'arrangement de son recueil, elle ne garantit nullement que cette séquence concentrique de 33 poèmes soit en effet le *libellus* dont parle le *c. 1*.

l'introduire ; ensuite, cette borne elle-même nous semble impossible à définir dans la mesure où, nous allons le montrer tout au long de cette étude, l'ensemble de l'ouvrage est composé de manière à ce que ses diverses parties et groupes de poèmes soient à la fois distincts et liés, si bien qu'il apparaît comme un tout à la fois varié et uni dont la division par étapes de publication est désormais impossible à rétablir.

Quant au contenu même du *libellus* introduit par la dédicace à Nepos, il ne peut être exhaustivement défini ni par l'appellation *nug[ae]* (v. 4), ni par l'adjectif *lepid[us]* (v. 1). Ce dernier n'a pas seulement ici une acception métapoétique désignant une poésie légère et séduisante, formellement soignée, qui ne demanderait pas un effort d'attention ou de réflexion trop intense de la part du lecteur : il peut tout simplement – et le poète joue précisément sur ce double sens – renvoyer à l'allure extérieure et concrète de l'objet dont il est dit au vers suivant qu'il vient justement d'être poli, c'est-à-dire que les bords du papyrus enroulé ont été lissés pour être plus agréables à la vue comme au toucher⁶⁸, ce qui signifie que l'on ne peut tirer de ce terme aucune indication certaine sur le type de poésie qu'il est censé introduire. Quant aux *nugae*, on sait que ce terme désigne des vers sans gravité ni grande difficulté, composés par des poètes qui revendiquent leur pratique de genres légers⁶⁹ ; cependant, si l'infinitif *esse* (v. 4) exprime, tout à fait régulièrement, une simultanéité par rapport à l'imparfait *solebas* (v. 3), cela signifie que le substantif *nugae* renvoie explicitement à un type de poésie pratiqué par Catulle à l'époque où Cornelius Nepos entreprenait de rédiger sa fameuse histoire universelle mais ne prétend nullement désigner l'ensemble du contenu du présent *libellus*, dont rien n'atteste qu'il soit exclusivement composé de ce genre de poèmes. Par conséquent, l'argument selon lequel ce *carmen* n'a pu être placé délibérément au début d'un recueil qui comporterait notamment les c. 64, long *epyllion* en hexamètres dactyliques, ou 101, poème funèbre en distiques élégiaques, au motif que jamais le poète n'aurait appelé ces pièces *nugae*, ne tient pas : Catulle ne dit pas

⁶⁸ C'est aussi le sens que lui accorde ici C. J. Fordyce (1961, p. 84) ; pour le double sens des adjectifs censés désigner à la fois l'apparence concrète du *libellus* et ses caractéristiques poétiques, voir aussi B. Németh (1972, p. 26-27) et J.-C. Julhes (2004, p. 37-39).

⁶⁹ C'est dans ce sens que l'emploient notamment Horace, qui établit une analogie entre *nugae* et *indign[a]* (...) / *script[a]*, « écrits indignes de considération » (*Epîtres*, I, 19, v. 41-42), et Martial qui, ce faisant, s'inspire probablement de Catulle lui-même : il associe la composition de *nugae* à la jeunesse, les appelle aussi *apin[ae]*, « futilités » (*Epigrammes*, I, 113, v. 2), et admet avec une grande autodérision qu'il a lui-même dit bien des choses *in nugas* (...) *meas*, « contre mes propres bagatelles » (*ibid.*, XIII, 2, v. 4). Pour une épigramme dédicatoire de Martial fortement influencée par le c. 1 de Catulle, où il est question d'un *libellus* aux bords tout juste poncés et aux pages encore humides, voir également *Epigrammes*, IV, 10, où les *nug[ae]* (v. 4) de l'auteur sont également appelées *ioc[i]*, « plaisanteries » (v. 8).

que le *libellus* offert à Cornelius est constitué de *nugae*, mais simplement qu'à l'époque où il faisait ses premiers pas en poésie, il composait des *nugae* auxquelles son ami accorda un œil bienveillant⁷⁰.

Que retenir du rôle et de la place de ces dix vers au sein du *libellus* qu'ils accompagnent ? Nous ne revenons pas sur l'idée, exprimée plus haut, que le c. 1 est strictement métapoétique au sens où le poète y *montre* ce qu'il fait tout en *disant* qu'il le fait. La légèreté du ton ainsi que le mètre employé correspondant bien à l'esthétique néotérique des *nugae*, et l'une des caractéristiques du billet d'accompagnement étant, nous le redirons, d'être en adéquation stylistique et thématique, au moins jusqu'à un certain point, avec les textes qu'il accompagne, il faut en conclure que le recueil dédié à Cornelius comporte effectivement des *nugae* – mais, nous venons de le montrer, cela ne prouve pas qu'il ne comporte *que* des *nugae*, de même que l'emploi du terme *libellus*, dans ce contexte tendrement moqueur, ne prouve pas, pour les raisons déjà exposées, qu'il s'agisse d'un recueil objectivement court et léger. Rien ne s'oppose dès lors à ce que ce *carmen* ait été l'*incipit* d'un recueil semblable à celui que nous lisons aujourd'hui, si toutefois Catulle a eu le temps de l'établir lui-même⁷¹. Précisons que le fait qu'il soit placé en tête d'un pareil ouvrage ne signifierait pas qu'il ait été rédigé *pour* en devenir le *carmen* initial : c'est possible, mais ça n'est pas certain.

Deux cas de figure peuvent être imaginés. Dans le premier cas, ce *carmen* – et, après lui, les c. 2 à 36 déjà placés dans cet ordre – existe déjà au moment où Catulle prépare son recueil d'œuvres complètes et réfléchit à sa disposition ; toutes ses caractéristiques invitent le poète à le choisir comme *incipit* du nouveau recueil qui résultera de cette réunion de ses œuvres et qui, dès lors, commencera par la série concentrique des c. 1 à 36. Dans le second cas, ce *carmen* est rédigé par Catulle au moment où il prépare son édition d'œuvres complètes⁷², si du moins il en est bien l'éditeur, et son intégration dans la série concentrique n'est pas chose difficile à faire, soit que le poète choisisse de l'associer au *carmen* des annales de Volusius,

⁷⁰ On se souvient que c'est également la lecture d'U. von Wilamowitz (1913, n. 2, p. 292-293) : voir sur ce point *supra*, « I. A. L'auteur de l'édition des *Carmina* ».

⁷¹ Selon certains critiques (voir par exemple W. Clausen, 1976), le recueil tel que nous le lisons aujourd'hui pourrait être composé de trois *libelli* édités auparavant. Dans cette perspective, il nous semble toutefois que la précision du nombre de volumes de l'ouvrage de Cornelius Nepos au v. 6, *tribus cartis*, pourrait constituer un parallèle délibéré avec la structure de l'œuvre qu'introduit le c. 1 et confirmer ainsi son rôle de poème initial du recueil entier, et non pas seulement du premier des *libelli* ainsi rassemblés.

⁷² Cornelius Nepos étant mort au moins trente ans après Catulle, rien ne s'oppose à ce que le second dédie au premier un recueil préparé à la toute fin de sa vie.

qui existe déjà et qui, à cet instant, va devenir l'actuel c. 36, soit qu'au contraire il rédige le c. 36 après le c. 1 pour lui donner un pendant cohérent à l'autre extrémité de la série.

On voit que le c. 1, à la fois poème dédicatoire et billet d'accompagnement d'un groupe d'autres poèmes, ne peut fournir d'indications précises sur le contenu ni l'étendue du *libellus* dont il fait l'ouverture. Par contre, il ne fournit pas non plus de preuve formelle que ce *libellus* ne pouvait en aucun cas être le recueil que nous possédons, ce qui nous invite à penser que la personne qui décida de le placer en tête de cet ouvrage au moment où il fut composé menait une réflexion assez poussée sur ce travail d'édition pour ne pas laisser au hasard le choix de l'*incipit* des *Carmina*. Or, la main la mieux désignée pour procéder à ce choix délicat était bien, nous le pensons, celle de Catulle lui-même⁷³.

2. *Carmina* 50, 65 et 68 a, billets d'accompagnement des c. 51, 66 et 68 b

a. C. 50 et 65

Comme le c. 1, ces deux poèmes endossent le double rôle de dédicaces et de billets d'accompagnement : c'est une chose clairement établie pour l'un, mais pas encore pour l'autre. Pourtant, ils présentent assez de points communs pour que l'on se sente autorisé à les examiner ensemble, ce que nous allons faire, et à établir le fort parallélisme qui nous semble justifier la présence de cette seconde fonction dans le c. 50, bien qu'elle y soit moins évidente que dans le c. 65. En effet, on sait qu'au moins deux des *carmina* de Catulle sont traduits de modèles grecs : il s'agit des c. 51 et 66, adaptés en latin respectivement d'une pièce lyrique de Sapho (fragment 31) dont nous avons conservé les quatre premières strophes⁷⁴, et d'un *epyllion* étimologique de Callimaque, la « Boucle de Bérénice », dont les fragments que nous en connaissons suffisent à montrer que le poète de Vérone en fit une transposition assez fidèle⁷⁵.

⁷³ A propos du c. 1 et de ses implications métapoétiques et structurantes, voir également F. Cairns (1969), B. Németh (1972), K. Quinn (1972 a, p. 10-20), W. Clausen (1976, p. 37), M. Monbrun (1976) et H. P. Syndikus (1984, p. 71-78).

⁷⁴ L'analyse de F. O. Copley (1974) suggère que ce sont peut-être ses quatre *seules* strophes, mais le texte tel qu'il nous a été transmis par un transcripteur anonyme comporte bel et bien le premier vers de ce qui semble être une cinquième strophe mutilée, à moins que ce ne soit le début d'un autre poème lacunaire rapporté par erreur avec le premier.

⁷⁵ A propos des relations entre le c. 66 de Catulle et la *Coma Berenices* fragmentaire que nous avons gardée de Callimaque, renvoyons notamment, parmi une littérature abondante et tout à fait utile sur

En revanche, on n'a pas souvent souligné que, comme le c. 66, le c. 51 est précédé d'un poème qui présente toutes les caractéristiques d'un billet d'accompagnement et dont le seul tort est de ne pas renvoyer explicitement au *carmen* inspiré de Sapho comme le c. 65 renvoie au *carmen* inspiré de Callimaque, ce qui aurait permis au lecteur du recueil de repérer immédiatement le couple 50 / 51 comme un couple « billet d'accompagnement / objet de l'envoi ».

Les c. 50 et 65 comme poèmes de dédicace...

La fonction dédicatoire de ces deux textes ne fait pas problème. Nous avons déjà dit que le c. 65 était adressé à Ortalus, que l'on identifie à Q. Hortensius Hortalus, *patronus* du poète⁷⁶ ; son nom apparaît au vocatif dès le vers 2 et la valeur forte de ce vocatif, au-delà du simple code énonciatif non dédicatoire que nous évoquions plus haut, est confirmée par ces vers où Catulle décrit très précisément les conditions dans lesquelles la dédicace et le poème qu'elle accompagne ont été composés :

...sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto
haec expressa tibi carmina Battiadae,
ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis
effluxisse meo forte putes animo⁷⁷...

On notera que le pronom personnel de la deuxième personne du singulier, *tibi*, mis en valeur par sa place au centre du vers 16 juste avant la césure, peut être considéré à la fois comme le complément d'objet indirect du verbe *mitto*, placé en contre-rejet à la fin du vers 15, et comme un datif d'intérêt complément du participe *expressa* rapporté aux *carmina*. Catulle ne saurait mieux faire comprendre que les vers de Callimaque ont été traduits tout spécialement pour plaire à Ortalus et sur son ordre, le deuxième distique de notre extrait faisant allusion au moment où le *patronus* a dû lui commander le travail. Cette série de procédés expressifs désigne explicitement le c. 66 comme objet de l'offrande d'un poète à son

le sujet, aux travaux de R. Avallone (1961 et 1967, p. 15-36), B. Axelson (1961), W. Clausen (1970), D. A. Kidd (1970), A. Ardizzoni (1978), A. Videau (1997), V. J. Matthews (2004) et J. Warden (2006).

⁷⁶ Voir sur ce point les commentaires de C. J. Fordyce (1961, p. 327) et D. F. S. Thomson (1997, p. 526). A propos du c. 65, voir aussi *supra*, dans notre proposition de classification, l'examen des registres dominants du recueil, en l'occurrence celui du registre funèbre.

⁷⁷ « ... malgré un si grand chagrin, Ortalus, je t'envoie, traduits pour toi, ces vers du fils de Battus, pour que tu ne risques point de penser que ta demande, confiée en vain aux vents inconstants, s'est envolée de ma mémoire... » (v. 15-18 ; v. 15 : D. F. S. Thomson [1997] choisit une variante graphique en *Hortale* ; v. 16 : le mot *Battiadae* [D corrigé, avec des variantes en *bactiade* chez les correcteurs récents de R et *batiadae* sur l'édition de 1472] est préféré par tous les *recentiores* à la leçon *actiade* de X et O).

protecteur ; le c. 65 se désigne dès lors tout aussi explicitement comme dédicace et billet d'accompagnement de cette offrande.

De la même manière, le c. 50 porte la mention d'un poème offert à son destinataire après avoir été composé tout spécialement pour lui. Il est ici question d'une séance de jeu, qui fut aussi séance de travail, entre Catulle et son ami Licinius, c'est-à-dire le *neoteros* C. Licinius Calvus auquel le poème est adressé. Tous deux se sont amusés à composer des vers à tour de rôle, en variant les mètres⁷⁸. Ce jeu de création poétique a tant enthousiasmé le jeune Véronais qu'en rentrant chez lui, il n'a pu s'endormir tant il était impatient de reprendre la séance et s'est finalement décidé à composer encore quelques vers pour Calvus, comme s'il voulait la prolonger seul :

At defessa labore membra postquam
semimortua lectulo iacebant,
hoc, iucunde, tibi poema feci,
ex quo perspiceres meum dolorem.⁷⁹

Ici encore, des vocatifs – *iucunde* au vers 16 cité dans notre extrait, *Licini* aux vers 1 et 8 – et le pronom de la deuxième personne du singulier au datif d'intérêt, ce *tibi* qui apparaît au vers 17 et complète le verbe *facio*, désignation concrète de l'acte de création poétique formant pléonasmе avec l'étymologie grecque du substantif *poema* qui le précède immédiatement – tout concourt à expliciter la fonction dédicatoire du c. 50 et à insister sur le fait que, comme dans le c. 65, c'est bien l'intention d'offrir des vers qui a précédé leur rédaction et non l'inverse. Ajoutons à cela que l'expression de la forte amitié du narrateur pour Calvus, de son enthousiasme à composer avec lui et pour lui et de son admiration pour ses capacités intellectuelles, notamment son *lepos*, « charme » (v. 7) et ses *facetiae*, « bons mots » (v. 8), compliments sur lesquels nous aurons à revenir, font entrer de droit le registre de célébration dans les catégories d'inspiration présentes dans le c. 50, en l'occurrence à titre de sous-dominante⁸⁰.

⁷⁸ *Scribens uersiculos uterque nostrum / ludebat numero modo hoc modo illoc, / reddens mutua per iocum atque uinum*, « Chacun de nous deux jouait à écrire de petits vers, tantôt dans un mètre, tantôt dans un autre, et nous nous donnions la réplique dans la joie et dans le vin » (v. 4-6).

⁷⁹ « Et quand enfin mes membres, épuisés par l'effort, sont restés étendus sur mon lit, à demi morts, j'ai fait ce poème pour toi, doux ami, pour que tu puisses y voir ma douleur » (v. 14-17 ; v. 14, la correction *at* de mss médiévaux est préférée par les *recentiores* à la leçon *ad* de X et O).

⁸⁰ Ces deux termes contribuent également à faire surgir dans le *carmen* un léger trait secondaire symposial. En effet, si on les associe à l'expression *per iocum atque uinum*, « dans la joie et dans le vin » (v. 6), on peut y lire de manière tabulaire une démarcation du c. 12, dont nous aurons l'occasion de redire qu'il comporte une sous-dominante symposiale qui est d'ailleurs la première apparition de ce

... et comme poèmes d'accompagnement

Mais quels vers Catulle a-t-il précisément composés et envoyés à Calvus après cette séance de création enthousiaste ? La lecture courante du c. 50 considère que le démonstratif du vers 16, *hoc poema*, est autoréférentiel et que ce poème présente donc une particularité que nous avons mentionnée comme possible en introduction de ce point de notre étude : il serait à la fois la dédicace et l'objet dédicacé. Il y a pourtant, nous semble-t-il, une autre manière de comprendre ce vers et donc l'ensemble du poème. Ce démonstratif est aussi celui qu'utilise Catulle dans le c. 1, v. 8, pour désigner le *libellus* que Cornelius Nepos a entre les mains, et dans le c. 65, vers 16, pour désigner le poème imité de Callimaque qu'il envoie à Ortales. Dans ses dédicaces, le *neoterus* emploie donc spontanément le pronom-adjectif démonstratif *hic, haec, hoc* pour renvoyer aux poèmes qui *suivent* les dédicaces, c'est-à-dire aux objets de dédicace ; en d'autres termes, cet *hoc poema* peut très bien faire référence non point au c. 50 lui-même mais à celui qui lui succède immédiatement dans l'ordre du recueil et dont, dans cette hypothèse, il serait le billet d'accompagnement. Or ce *carmen* se trouve être le c. 51, soit précisément, comme le c. 66, la traduction en latin d'un poème grec.

A ces parallélismes formels entre les couples 50 / 51 et 65 / 66 s'ajoutent certaines similitudes de sens qui nous semblent renforcer l'idée que la fonction d'accompagnement du c. 50 peut et doit être comprise selon une grille de lecture établie sur le modèle du c. 65. Ainsi, il existe au sein du couple 65 / 66 des liens thématiques qui lui confèrent sa cohésion et prouvent que la lettre d'accompagnement a été rédigée en harmonie avec le travail de traduction dont, jusqu'à un certain point, elle rencontre la tonalité et les préoccupations. Semblable adéquation du texte accompagnateur avec le texte accompagné peut aussi être décelée dans le couple 50 / 51, et cette fonction accompagnatrice expliquerait la communauté de motifs entre ces deux *carmina*, dont on a parfois attribué la succession à un simple regroupement par association d'idées.

Nous avons déjà évoqué, à l'occasion de la définition de la dominante funèbre, la présence au cœur du c. 65 d'une plainte du poète liée à la mort de son frère ; plus qu'un simple thème parmi d'autres, cette plainte est le sujet central du poème, davantage encore

registre en lecture linéaire. Le *symposium* du c. 12 se déroule en effet lui aussi *in ioco atque uino*, « dans la joie et dans le vin » (v. 2), et il y est question d'un *leporum / disertus puer ac facetiarum*, « un jeune garçon habile en plaisanteries et en mots d'esprit » (v. 8-9). La présence des *lepores* et des *facetiae* dans le c. 12 à la fin de deux vers consécutifs, comme dans le c. 50 et dans le même ordre, est plus qu'une coïncidence, ainsi que sa rencontre avec la mention du *iocus* et du *uinum* ; le poème-dédicace à Licinius Calvus comporte un écho délibéré à ce *carmen* et au registre symposial dont il offre une sorte de reflet, pâli mais néanmoins bien présent.

que le travail exigé par la composition du c. 66 et que Catulle n'évoque que pour insister sur l'effort fourni pour s'arracher aux douleurs qui le rongent depuis cette perte. La concurrence entre la dominante métopoétique, qui donne au *carmen* son cadre d'écriture et de signification, et la sous-dominante funèbre, qui lui fournit son objet réel, s'établit donc en ces termes : la forme du poème répond aux exigences codifiées du billet d'accompagnement, donc du registre métopoétique puisqu'il s'agit d'un discours du poète sur sa propre pratique poétique ; le fond du poème consiste, lui, en une convergence des thèmes abordés vers l'idée centrale du deuil et de la douleur, idée exprimée tout au long du *carmen* par un ton, un vocabulaire et des tournures caractéristiques du registre funèbre.

Il existe une concurrence de même type entre la dominante et la sous-dominante du c. 66. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que ce poème relevait principalement du registre mythologique⁸¹, ce qui mérite quelques explications. Le poème callimaquéen dont il est inspiré est un poème de circonstance rédigé en l'honneur de la reine Bérénice, épouse de Ptolémée Evergète depuis l'année 247 avant Jésus-Christ, qui avait consacré aux dieux une boucle de sa chevelure en remerciement pour le retour du roi après une expédition militaire en Syrie. Cette boucle disparut du temple d'Aphrodite du Zéphyrion où elle avait été déposée et l'astronome Conon la retrouva ensuite dans le ciel, dit-il, sous la forme d'une constellation à laquelle il donna le nom de la reine. C'est au moment de cette découverte que le poète hellénistique, protégé de Bérénice, composa le texte que nous connaissons sous une forme fragmentaire et sous le titre traditionnel de *Coma Berenices*. Pour Callimaque, ce poème est donc une œuvre d'actualité et un travail, non pas à proprement parler de commande, mais au moins de cour. Pour Catulle, en revanche, presque deux siècles se sont écoulés depuis qu'une Bérénice bien réelle a coupé et consacré une boucle bien réelle de ses cheveux ; le c. 66 est saturé d'allusions à des éléments divins, mythiques ou légendaires⁸² qui en font

⁸¹ Voir *supra*, « 1. Classification des poèmes de Catulle », notre proposition de classification et notamment la description du trait secondaire étimologique.

⁸² En voici quelques exemples. La Lune est désignée par une périphrase qui fait allusion aux récits mythologiques qui la concernent : *...ut Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans / dulcis amor gyro deuocet aereo*, « ...comment, envoyant discrètement la Déesse des Carrefours sous les rochers du Latmos, le doux amour la détourne de son circuit aérien » (v. 5-6), c'est-à-dire comment l'amour qu'elle éprouve pour Endymion l'incite, pendant le jour, à le rejoindre dans son éternel sommeil sous le Mont Latmos. La déesse Némésis est désignée par une périphrase qui fait allusion à son sanctuaire attique de Rhamnonte, *Ramnusia uirgo*, « vierge de Rhamnonte » (v. 71). L'océan n'est point appelé simplement « mer » ou « océan », mais désigné, métonymiquement, par le nom de la nymphe Thétis : *lux autem canae Tethyi restituit*, « (bien que) le jour me rende à la blanche Thétis » (v. 70), c'est-à-dire « me plonge dans la mer », conformément à l'image antique selon laquelle les astres nocturnes se tiennent cachés dans l'océan pendant la journée. (*Restituit* est une conjecture de Lachmann suivie notamment par Mynors, Fordyce, Cornish et Thomson, plus satisfaisante que le *restituor* de l'édition de 1473 suivie par

un *carmen doctum*, un texte que ne peuvent élucider que des personnes suffisamment érudites et familières des récits mythologiques pour tout comprendre ; enfin, à la faveur d'une allusion à la transformation de la couronne d'Ariane en constellation avant que ce sort ne soit aussi réservé à la boucle de Bérénice⁸³, le poète latin élève la reine historique au rang de l'héroïne mythologique et inscrit clairement ce texte dans un projet de récit légendaire que, par commodité, nous réunissons avec le c. 64 sous la dominante dite simplement « mythologique ».

Mais comme pour le c. 65, ce cadre de discours est un décor dans lequel se déroule une parole qui relève, elle, d'un autre registre, en l'occurrence de la tonalité plaintive puisqu'il s'agit de la plainte de la boucle séparée de la chevelure de sa maîtresse. Il est ici question, en fait, de deux séparations : la première, chronologiquement, est celle de Bérénice et de Ptolémée ; la seconde, après le retour de Ptolémée, est celle de Bérénice et de sa boucle qui, malgré le double honneur qui lui est fait d'être d'abord consacrée aux dieux puis changée en constellation, ne cesse de pleurer les jours heureux où elle accompagnait la reine à chaque instant de sa vie⁸⁴. Or, comme dans le modèle callimaquéen, cette boucle est la seule narratrice du poème, conférant ainsi à ce récit historique devenu légendaire une dimension personnelle et émotionnelle caractéristique du registre plaintif. En ajoutant à sa propre plainte l'évocation, en mise en abyme, de celle de Bérénice au moment du départ du roi pour

Bardon *et alii*.) Ce goût pour les périphrases mythologiquement codées répond bien aux exigences esthétiques de l'alexandrinisme, féru de mythes et d'érudition.

⁸³ *Hic dii uario ne solum in lumine caeli / ex Ariadneis aurea temporibus / fixa corona foret, sed nos quoque fulgeremus...*, « alors, pour que la couronne d'or prise aux tempes d'Ariane ne soit pas seule fixée dans la lumière étoilée du ciel divin, mais pour que j'y brille moi aussi... » (v. 59-61. **V. 59** : le début du vers a fait l'objet de nombreuses corrections ; nous suivons ici la suggestion de Lafaye et de Bardon, suffisamment proche de la leçon des mss X et O qui portent *hi dii uen ibi*. *Lumine* est la leçon d'un correcteur de la Renaissance, suivie par les *recentiores* de préférence aux variantes des mss G et O [*numine*], R [*mumine*] et D corrigé [*limite* et *limine*]. **V. 60** : *Ariadneis* [éditions de la Renaissance] est préféré à *Adrianeis* [X et O]). Cette couronne avait été offerte à Ariane par Dionysos puis transformée en constellation après leur mariage. Bien que déjà présente dans le modèle callimaquéen, cette allusion à l'héroïne du c. 64, comme l'allusion à Thétis au v. 70, ne relève pas, selon nous, du hasard : nous aurons l'occasion d'y revenir.

⁸⁴ Le contraste entre la gloire inutile de l'apothéose et la tristesse profonde de la séparation rend cette dernière particulièrement poignante, conformément au goût des poètes alexandrins pour l'expression des sentiments les plus intenses. Ainsi aux v. 39-40 : *Inuita, o regina, tuo de uertice cessi, / inuita*, « C'est malgré moi, ô reine, que j'ai quitté le sommet de ta tête, c'est malgré moi » ; ou encore aux v. 75-78 : *non his tam laetor rebus quam me afore, semper / afore me a dominae uertice discrucior, / quicum ego, dum uirgo quondam fuit, omnibus expers / unguentis nupta milia multa bibi*, « je me réjouis moins de ces honneurs que je ne me tourmente à l'idée d'être séparée, à jamais séparée de la tête de ma maîtresse avec qui, privée de tous les parfums tant qu'elle était jeune fille, j'en bus par milliers après son mariage ». A propos de la leçon *una* pour remplacer *nupta* au v. 78, voir O. Skutsch (1969, p. 41) ; *nupta* est une conjecture de Lenchantin conservée par H. Bardon (1973) et qui nous semble faire davantage sens de par son opposition logique à *dum uirgo*.

la guerre, la boucle se trouve investie de toute l'énonciation plaintive de ce poème et produit une sorte de plainte au carré, redoublant ainsi l'effet sentimental et intimiste associé à cette tonalité si particulière. Le procédé du c. 66, qui consiste à faire émerger une parole plaintive dans un cadre d'ensemble apparemment différent, est donc bien le même que dans le c. 65.

On commence à voir le réseau de thématiques et de niveaux de discours qui se tisse entre les deux textes. Pour compléter cette analyse, remarquons la présence, dans le c. 65, de deux traits secondaires qui préparent efficacement le paysage thématique de 66 et confirment qu'il existe une véritable harmonie de registres entre les deux textes. Le billet d'accompagnement comporte en effet un trait mythologique se rapportant à un récit d'infanticide, celui d'Aédon et Itylos⁸⁵, qui annonce, serait-ce d'un peu loin, la dominante de l'*epyllion*, et contribue du moins à préparer le lecteur à l'atmosphère d'une narration légendaire. On assiste surtout à l'apparition, à la fin du c. 65, d'un thème amoureux rattaché de manière un peu artificielle au reste du poème ; Catulle ne veut pas, affirme-t-il, que son *patronus* puisse penser que sa demande s'est envolée de son esprit

...ut missum sponsi furtiuo munere malum
procurrit casto uirginis e gremio,
quod miserae oblitae molli sub ueste locatum,
dum aduentu matris prosilit, excutitur ;
atque illud prono praeceps agitur decursu,
huic manat tristi conscius ore rubor⁸⁶.

⁸⁵ Aédon tua par erreur son fils Itylos alors qu'elle cherchait à atteindre le fils de Niobé, dont elle était jalouse, et, pleine de détresse et de repentir, elle obtint d'être changée en rossignol par les dieux. Ce trait secondaire est habilement inséré par Catulle dans la parenthèse funèbre du c. 65, à la fin de l'adresse du narrateur à son frère défunt puisqu'il se rapporte lui aussi à un deuil intra-familial : *...semper maesta tua carmina morte tegam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias absumpti fata gemens Itylei*, « ... toujours ta mort planera sur mes vers affligés, semblables aux chants de la Daulienne, sous l'ombre dense des branches, quand elle déplorait le destin du défunt Itylos » (v. 12-14 ; v. 12 : *carmina* [D] est préféré à *carmine* [X et O] ; *tegam* [X et O] est remplacé chez certains par *canam* [D, Weinreich, Thomson]. V. 14, *Daulias* [D corrigé et édition de 1472] et *Itylei* [édition de 1481] font l'objet de variantes graphiques selon les mss et les éditeurs). Le récit de ce mythe est rapporté par Homère, *Odyssée*, XIX, v. 518-529, où il est placé dans la bouche de Pénélope ; mais on ne peut guère considérer qu'il s'agisse ici d'un trait secondaire épique dans la mesure où l'épopée homérique remplit en fait la simple fonction de transmission du récit mythique sans que ce dernier soit pour autant issu de son univers propre.

⁸⁶ « ... comme une pomme, offerte en signe secret d'engagement, s'élance du chaste sein d'une jeune fille et, placée sous le souple vêtement de la malheureuse qui l'y avait oubliée, tombe à terre lorsque celle-ci bondit à l'arrivée de sa mère ; et la voici qui descend droit devant en une course rapide, tandis qu'une rougeur coupable envahit le visage désolé de la jeune fille » (v. 19-24).

Le motif de la pomme offerte en gage d'amour secret est hérité des poètes hellénistiques⁸⁷ et prépare donc le lecteur, comme plus haut l'annonce de vers traduits « du fils de Battus », à lire ce type de poésie ; il fonctionne comme un marqueur matérialisant l'entrée dans l'univers poétique alexandrin. Ce rôle de transition formelle se double d'une conformité thématique avec ce qui suit : si la reine a sacrifié une mèche de ses cheveux aux dieux, c'est parce qu'elle porte un amour sincère à son mari et que la souffrance de la séparation ainsi que la crainte de le perdre et le bonheur de le retrouver sont commandés par ce sentiment profond. Le registre érotique est donc présent, au moins à titre de trait secondaire, dans le c. 66, et il suffit pour s'en convaincre de rappeler en quels termes est exprimée la tristesse de Bérénice :

At tu non orbum luxti deserta cubile,
sed fratris cari flebile discidium
cum penitus maestus exedit cura medullas.
Vt tibi tunc toto pectore sollicitae
sensibus ereptis mens excidit ! (...)
(...)
Sed tum maesta uirum mittens quae uerba locuta es !
Iupiter, ut tristi lumina saepe manu⁸⁸ !

⁸⁷ Il rappelle notamment le mythe d'Acontius et de Cydippé, que certains critiques identifient comme la jeune fille dont il est question ici (voir entre autres H. Dettmer [1984] et R. Hunter [1993]). Acontius profita de la solennité d'un culte à Artémis pour faire subrepticement passer à Cydippé une pomme sur laquelle il avait gravé un serment d'amour en sa propre faveur ; Cydippé jeta le fruit devant elle ou, selon les versions, le perdit involontairement, et quand on le découvrit, elle dut, conformément au serment qui y était gravé, épouser Acontius. La pomme, ouvertement offerte ou jetée subrepticement, est un symbole d'amour fréquent chez Théocrite : voir par exemple l'*Idylle* III, où le chevrier amoureux de la belle Amaryllis lui déclare solennellement pour la séduire ἤνιδε τοι δέκα μάλα φέρω, « voici : je t'apporte dix pommes » (v. 10), ou encore l'*Idylle* V, v. 88, où le chevrier Comatas se vante de ce que Cléariste lui lance des pommes à son passage pour lui faire savoir qu'elle l'aime. Sur le lien précis entre ce motif et Callimaque, voir également L. W. Daly (1952) qui va jusqu'à penser qu'il s'agit peut-être d'une traduction et S. Laursen (1989) qui y lit un hommage direct au maître alexandrin et une profession de foi littéraire selon laquelle Catulle annonce d'emblée, avant même d'en proposer une traduction, son choix de Callimaque pour principal modèle littéraire dans ces premiers poèmes en distiques : Callimaque traita en effet du mythe d'Acontius et Cydippé dans le l. III des Ἀϊτια, mais l'épisode de la pomme proprement dit n'apparaît pas dans les fragments qui nous en sont restés.

⁸⁸ « Ce n'est pas d'occuper un lit vide que tu t'es lamentée, une fois seule, mais bien de la tristesse d'être séparée de ton frère adoré quand ce tourment te rongea de chagrin jusqu'à la moelle. Comme alors l'agitation emplit tout ton cœur, comme tu perdis le sens, comme ta raison disparut ! (...) Alors, toute à l'affliction de voir partir ton époux, quelles paroles tu prononças ! Par Jupiter, que de fois ta main frotta tes yeux ! » (v. 21-25 et 29-30). V. 21 : *contra* Bardon, un certain nombre de *recentiores* (parmi lesquels Ellis, Lafaye, Mynors et Thomson) préférèrent *et* (X et O) à *at* (X corrigé et D), mais le

Ptolémée est successivement désigné, dans cet extrait, par les substantifs *frat[er]* et *uir*. Le terme *frater* peut renvoyer à un cousin germain, ce qui est le cas ici puisque le père de Bérénice et celui de Ptolémée étaient frères utérins. Outre qu'il resserre symboliquement les liens d'affection qui unissent les époux, complétant ainsi le mot *uir* qui ne fait mention que de leur union officielle, il est tout à fait remarquable qu'il rappelle textuellement le *frater* pleuré par le poète dans le *carmen* précédent, faisant de la perte – réelle ou seulement envisagée – d'un « frère » un thème commun aux deux poèmes. Or, les fragments que nous avons gardés du texte de Callimaque ne font pas mention de la tristesse et des plaintes de la reine au moment du départ de son époux ; seule y est exprimée la lamentation de la boucle. Il est donc possible ou bien que le motif de la perte fraternelle soit un ajout propre à Catulle et visant à renforcer l'harmonie thématique entre les c. 65 et 66, ou bien, s'il est effectivement hérité du texte callimaquéen et fait partie des vers que nous ne lisons plus, qu'il ait déterminé jusqu'au choix même du poème à traduire, notre *neoterus* endeuillé ayant alors été soucieux de trouver un texte en parfaite adéquation avec son état d'esprit du moment.

Univers funèbre dans un cas, plaintif dans l'autre, univers de l'amour fraternel et tristesse de la séparation, univers érotique, univers hellénistique : on voit que le poète n'a pas laissé au hasard les similitudes thématiques, formelles et intertextuelles qui pouvaient exister entre le texte traduit de Callimaque et son billet d'accompagnement. Ce réseau de sens autorise le lecteur à penser, premièrement, que Catulle soigne tout spécifiquement la rédaction des billets d'accompagnement de poèmes pour qu'il y ait harmonie et même adéquation entre texte accompagnateur et texte accompagné⁸⁹, et deuxièmement, que si le c. 50 est, ainsi que nous l'avons supposé, le billet d'accompagnement du c. 51 comme le c. 65 est celui du c. 66, il doit être relié au poème qu'il accompagne par un faisceau cohérent de significations et de renvois, sinon semblable, du moins comparable à celui qui unit les c. 65 et 66.

A première vue, les c. 50 et 51 se déroulent dans deux mondes bien différents : celui de l'amitié sentimentale et intellectuelle ainsi que l'enthousiasme de la création poétique d'un côté, celui des affres de la passion amoureuse de l'autre. A la séance de composition effrénée du c. 50 succède en effet, dans le c. 51, la description de la jalousie du narrateur envers les

sens de la phrase s'en trouve très peu modifié. **V. 24** : le *sollicitae* de l'édition de 1473 est préféré par les *recentiores* au *solicitet* de X et O, qui brouille la construction de la phrase.

⁸⁹ Cette opinion est partagée par C. Witke (1968), pour qui « c. 65 is as much a poem of dedication and promise as it is an apology and introduction for c. 66 » (p. 24) et qui note également que cette lecture de 65 fait défaut, avant lui, dans le champ de la critique catullienne, et par A. Videau (1997) qui fonde sa lecture et son analyse du c. 66 sur l'examen de la relation qui l'unit au c. 65.

hommes auxquels Lesbie accorde sa compagnie, et des symptômes physiques de l'amour qui se déclarent dès lors qu'elle apparaît à ses yeux. Ce thème est assez fidèlement calqué sur le texte de Sapho dont est inspiré le poème⁹⁰, et voici en quels termes le poète latin le reproduit :

... nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi
<uocis in ore>
Lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat, sonitu suopte
tintinant aures, gemina teguntur
lumina nocte⁹¹.

La dominante du c. 51 est donc clairement érotique, et sa sous-dominante tout aussi clairement dysphorique puisque les quatre strophes du poème se déroulent sans faire mention du moindre soulagement apporté à ses souffrances ; le narrateur se présente comme l'amoureux transi et perclus de douleurs auquel sa bien-aimée n'accorde ni geste, ni regard qui puisse remédier à son mal. Ce mal a pour particularité de priver le poète de ses sens, le rendant ainsi muet, sourd et aveugle, ainsi que le suggère la succession d'images des vers 9 à 12 qui évoque les paralysies successives de sa langue, ses oreilles et ses yeux. Une lecture méta-poétique de ces symptômes permet de penser que Catulle en devient impuissant à exercer son art : le fait de perdre la parole, notamment, revient pour un poète à ne plus pouvoir composer de vers, et cette perspective livre l'une des clés de compréhension de la

⁹⁰ Pour le texte et un commentaire du fgt 31 de Sapho, voir par exemple D. Page (1955, p. 19-33) : comme dans les quelques vers de Catulle que nous citons ici, la poétesse parcourt son propre corps en montrant, organe après organe (la γλῶσσα du v. 9 préfigure la *lingua* de Catulle, les ὀπάρ[α] – ionien pour ὀμμάτα – du v. 11 ses *lumina* et les ἄκουαι du v. 12 ses *aures*, jusqu'au πῆρ du v. 10 dont le *neoteris* rend compte avec *flamma*), comment il se pétrifie à la vue de sa bien-aimée, et fait part de sa jalousie envers celui qui a la chance de la côtoyer de plus près. Pour une comparaison précise entre le fgt 31 de Sapho et le c. 51 de Catulle, on se reportera également aux travaux de G. Jachmann (1964) et de F. O. Copley (1974). A propos du fragment de Sapho, voir également U. von Wilamowitz (1913, p. 56 sq.).

⁹¹ « ... car dès que je t'ai aperçue, Lesbie, voilà qu'il ne me reste plus de voix dans la bouche mais ma langue s'engourdit, une flamme subtile se répand dans mes membres, mes oreilles résonnent d'un bruit intérieur, mes yeux sont recouverts par une double nuit. » (v. 6-12) **V. 8** : la supposition *uocis in ore* est une suggestion d'éditeur pour suppléer à une omission de plusieurs manuscrits, et nous l'adoptons à la suite de G. Lafaye / S. Viarre (1992) et D. F. S. Thomson (1997) parce qu'elle nous semble, comme à eux, la plus satisfaisante ; d'autres éditeurs firent d'autres propositions, répertoriées par H. Bardon (1973, p. 50) qui, pour sa part, conserve la lacune. Elle correspond à cette phrase de Sapho : ὥς με φῶναι- / σ' οὐδ' ἔν' ἔτ' εἶκει, « si bien que je ne puis plus dire un mot » (fgt 31, v. 7-8). **V. 10** : le *flamma* de R corrigé et D est conservé par les *recentiores* de préférence au *flamina* de X, m et O qui ne fait pas sens.

dernière strophe du c. 51 où l'on voit le narrateur se gourmander lui-même pour cette inactivité :

Otium, Catulle, tibi molestum est ;
otio exultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
perdidit urbes⁹².

La manière la plus aisée d'interpréter ces vers, à la lumière du reste du *carmen*, est la suivante : le narrateur s'en veut d'avoir perdu du temps à se livrer à cet amour physiquement destructeur au lieu de l'avoir mieux employé, par exemple à écrire des poèmes. L'état d'impuissance physique et mentale dans lequel il se retrouve à l'issue de ces quatre strophes est sa propre punition : après s'être laissé emporter par une passion à laquelle la *puella* convoitée ne répond pas, le voilà comme accidenté et incapable de reprendre ses activités normales, ce qui supposerait au moins qu'il ait l'usage de sens que l'amour lui a ravi. C'est là la signification qui se dégage naturellement de la lecture du c. 51 et notamment de l'enchaînement entre les troisième et quatrième strophes, c'est-à-dire entre la disparition des sens et les reproches du poète à lui-même⁹³.

Cependant, il est un point sur lequel cette lecture de la quatrième strophe fait problème, et ce point ne peut être résolu qu'en revenant sur le c. 50. En précisant, au vers 14 du c. 51, que l'oisiveté le pousse à s'agiter excessivement, le poète entre en contradiction avec la

⁹² « L'oisiveté, Catulle, t'est chose nuisible ; d'oisiveté tu bondis et t'agites excessivement. L'oisiveté jadis a perdu des rois et des villes prospères » (v. 13-16). **V. 13** : *Catulle* (R et D corrigés et correcteurs de la Renaissance) fait l'objet de variations en *Catulli* (X et D) et *Catuli* (O) qui ne sont pas retenues par les *recentiores*.

⁹³ La lecture littérale de cette quatrième strophe, qui n'a pas d'équivalent dans le poème de Sapho tel que nous l'avons conservé, pose parfois problème aux philologues qui ont quelque difficulté à l'interpréter avec le reste du c. 51. Certains la considèrent comme inauthentique, ajoutée au *carmen* par erreur et suggèrent de l'en exclure, ainsi C. J. Fordyce (1961, p. 219), qui propose également un état complémentaire de la question sur ce point, et F. O Copley (1974) au motif qu'elle n'entre pas dans la structure très élaborée qu'il propose pour le *carmen* et qu'elle ne répond à aucune partie du poème de Sapho ; G. C. Giardina (1974, p. 231) va jusqu'à y lire la réponse de Calvus à la plainte amoureuse de Catulle. Nous pensons que c'est une erreur et que ces spécialistes méconnaissent notamment la valeur rétrospective de cette dernière strophe par rapport au c. 50, point que la suite de notre analyse va amplement développer. Pour une lecture plus concertée de la quatrième strophe comme partie intégrante du c. 51, voir par exemple D. A. Kidd (1963), G. Basta Donzelli (1964), M. B. Skinner (1981, p. 87 *sq.*), J. F. Finamore (1984), P. E. Knox (1984), J. Dangel (1996) et G. Jachmann (1964, p. 19 *sq.*), qui suggère que Catulle, constatant que l'*otium* ne peut que lui nuire, prévoit de se livrer à des activités plus studieuses que l'écriture de petits poèmes – peut-être l'étude d'ouvrages philosophiques et didactiques – et compare cette résolution à l'élegie III, 21 de Propertius, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans notre chapitre 4 et où le poète annonce son départ pour un voyage d'études en Grèce pour oublier les souffrances amoureuses infligées par Cynthia.

strophe précédente qui décrit un état d'agitation intérieure, certes, mais pas l'agitation extérieure que laissent supposer les verbes *exultere* et *gestire* : si le narrateur « bondit » et « s'agite », ces mouvements, désordonnés mais actifs, ne correspondent pas à l'état de paralysie sensorielle décrit plus haut, ni au frisson subtil – *tenuis* (v. 9) – causé par le feu amoureux qui coule dans ses membres. Ces précisions sont donc, sinon incompatibles, du moins en décalage avec la description des manifestations physiques de la passion amoureuse : anesthésie d'un côté, agitation excessive de l'autre, *amor* et *otium* n'ont visiblement pas les mêmes effets sur le corps de Catulle.

Or, le c. 50 nous montre que l'*otium* n'est pas seulement cette oisiveté nuisible qui livre le poète à l'amour et à la perte de ses capacités physiques et intellectuelles, mais qu'il a aussi un versant positif et productif : l'*otium*, c'est ce temps libre, dégagé des contraintes quotidiennes, pendant lequel Catulle et Calvus peuvent se livrer au jeu de la création poétique⁹⁴. Par conséquent, l'*otium* est également ce moment d'intense activité intellectuelle qui met le narrateur dans un tel état d'agitation physique qu'il est incapable de contrôler son corps ou de le calmer : nous citons plus haut la mention de ses membres *defessa labore*, « épuisés par l'effort » après qu'il s'est retourné interminablement dans son lit sans pouvoir trouver le sommeil⁹⁵. Voilà qui ressemble davantage aux symptômes évoqués à la fin du c. 51 et à cette agitation excessive, épuisante et désordonnée sur laquelle le poète n'a plus prise. Ainsi, la quatrième strophe du c. 51 est cohérente non pas tant par rapport au texte qu'elle clôt que par rapport au poème précédent : elle conclut en fait, non point la description des symptômes de la passion amoureuse du poète pour Lesbie, mais le récit de la nuit blanche passée à se tourner en tous sens en attendant le sommeil et qui ne peut s'achever qu'en composant les vers inspirés de Sapho, seule façon pour le narrateur d'assouvir son désir d'écrire encore et de poursuivre la séance de travail avec Calvus.

Dans cette perspective, les derniers vers du c. 51 apparaissent davantage comme un retour au calme et comme une incitation personnelle à ne plus se laisser aller à une telle nervosité que comme une accusation d'oisiveté ou un reproche d'être tombé amoureux ; on peut y entendre le poète se dire : *te voici enfin apaisé, mais vois dans quel état tu étais après avoir occupé ton temps libre à composer des vers sans pouvoir t'arrêter !... Un tel surmenage intellectuel finira par te nuire*. Cette lecture confère au c. 51 un trait secondaire métapoétique clair dans la

⁹⁴ *Hesterno, Licini, die otiosi / multum lusimus in meis tabellis*, « hier, Licinius, étant oisifs, nous avons beaucoup joué sur mes tablettes... » (c 50, v. 1-2).

⁹⁵ ... *sed toto (...) lecto / uersarer*, « mais je me tournais et retournais d'un bout à l'autre du lit » (*ibid.*, v. 11-12 ; *uersarer* est la leçon de R corrigé et d'éditeurs de la Renaissance retenue par les *recentiores* de préférence au *uersaretur* de X et O).

mesure où l'on peut y déceler une référence à ses propres conditions de rédaction, prolongement bien pensé de la dominante métapoétique du c. 50.

Un certain nombre de liens unissant les c. 50 et 51 peuvent renforcer la lecture cohérente et unie que nous venons d'en proposer. Ainsi, la relation du poète avec Licinius Calvus et l'insomnie qui suit leur rencontre sont décrites en des termes qui les rapprochent d'une relation érotique et matérialisent donc la présence de ce registre dans le poème à titre de trait secondaire. L'amitié qui unit le poète à son camarade est exprimée comme le serait une passion amoureuse et son agitation nocturne est semblable à celle d'une relation sexuelle : Catulle se dit en effet *tuo lepore / incensus, Licini, facetisque*, « enflammé par ton charme, Licinius, et par tes mots d'esprit » (v. 7-8), ce qui n'est pas sans rappeler la *flamma* de l'amour mentionnée au vers 10 du c. 51, d'autant plus que le *lepos* de Calvus peut être compris comme la fascination intellectuelle exercée sur Catulle par sa finesse d'esprit – piste sur laquelle nous met la mention des *facetiae* – mais aussi comme son charme physique, son pouvoir de séduction⁹⁶. Le désir de retrouver son compagnon est si violent⁹⁷ que le poète de Vérone en perd l'appétit et, nous le disions, le sommeil⁹⁸, de la même manière qu'il perd l'usage des sens dans le c. 51 ; il lui adresse des prières, tout comme un amant supplie sa bien-aimée de lui accorder un peu de son temps⁹⁹ ; il l'affuble de doux surnoms à l'ambiguïté

⁹⁶ C'est dans ce sens que le poète l'emploie au v. 2 du c. 32, par exemple, pour désigner les charmes physiques de la belle Ipsitilla : ... *mea dulcis Ipsitilla, / meae deliciae, mei lepores*, « ma douce Ipsitilla, mes délices, ma charmante » (v. 1-2 ; v. 1, *Ipsitilla* [éditeurs de la Renaissance] fait l'objet de multiples variantes graphiques selon les mss).

⁹⁷ L'expression *indomitus furore*, « incontrôlable et délirant » (v. 11), que le poète s'applique à lui-même, annonce les *indomitos furores* qui assaillent le cœur d'Ariane abandonnée à Naxos, au v. 54 du c. 64.

⁹⁸ ... *ut nec me miserum cibus iuaret, / nec somnus tegeter quiete ocellos*, « au point que, pauvre de moi, je ne prisais aucune nourriture et que le sommeil ne recouvrait point mes yeux de repos » (v. 9-10 ; v. 10, la leçon *somnus* [correcteurs de la Renaissance] fait davantage sens que le *somnos* de X, O et D). Au v. 13, une belle expression binaire traduit l'impatience de Catulle à revoir son camarade : *ut tecum loquerer, simulque ut essem*, « pour parler avec toi en étant avec toi », ce qui n'est pas sans rappeler l'évocation, au début du c. 51, de la jalousie du poète envers l'homme qui jouit à sa place de la présence de Lesbie : *Ille mi par esse deo uidetur / (...) qui sedens aduersus identidem te / spectat (...)*, « Il me semble être l'égal d'un dieu (...) celui qui, toujours assis en face de toi, te contemple... » (v. 1, 3 et 4 ; v. 1, les mss X et O portent la variante *mihī* pour *mi* [D et G et R corrigés], et le *par* de D corrigé est préféré par les *recentiores* à *impar* [X, O et D]). Les souffrances de l'absence et de la séparation sont en fait les mêmes, qu'il s'agisse de l'ami Calvus ou de la bien-aimée Lesbie, et cette similitude de sentiments est soulignée aux v. 5 et 6 du c. 51 par un *miserō mihī*, reprise directe du *me miserum* que nous citions au début de cette note.

⁹⁹ ... *precesque nostras / (...) caue despuas*, « garde-toi (...) de cracher sur mes prières » (v. 18-19). Le c. 8 offre un bon exemple du motif de la prière ou requête amoureuse, dans un contexte cette fois tout à fait univoque : *Vale, puella. iam Catullus obdurat, / nec te requiret nec rogabit inuitam ; / at tu dolebis, cum rogaberis nulla*, « Adieu, jeune fille. Désormais, Catulle tient bon : il ne te convoitera plus ni ne te

habile, qui peuvent désigner aussi bien des objets d'amour que de sincère amitié¹⁰⁰. L'évocation déjà citée de membres épuisés reposant sur un lit fait apparaître quant à elle, au cœur de ce poème à un ami, l'image de l'amour physique. Notons du reste que ce parallèle avec une relation amoureuse est préparé dès le début du c. 50 par l'emploi, à deux reprises, du verbe *ludere* pour désigner l'activité des poètes pendant leur période d'*otium* : il est ici question de jeu, mais d'un jeu bien particulier puisque ce terme peut désigner, et Catulle l'utilise ailleurs dans ce sens, le fait de composer des poésies amoureuses – ce qui serait une signification tout à fait adéquate ici – et aussi, concrètement, de faire l'amour¹⁰¹. Cette série d'indices, de mots à double sens et d'images en creux assimile singulièrement l'amitié intellectuelle du poète pour Calvus à l'amour fou éprouvé pour Lesbie dans le c. 51 et, d'une manière plus générale, aux autres expressions de l'amour que l'on peut croiser dans l'ensemble du recueil¹⁰².

L'unité d'atmosphère et de ton qui règne entre ces deux *carmina* relève bien de l'harmonie qui doit exister entre des vers destinés à être envoyés et leur billet d'accompagnement. Mais contrairement au c. 66, dont Catulle empruntait la trame à Callimaque sans la modifier, mettant en scène le personnage de Bérénice comme l'avait fait en son temps le poète alexandrin, le texte de Sapho dont est tiré le c. 51 subit pour sa part une transposition non négligeable : le Véronais y inscrit en effet le prénom de sa bien-aimée, *Lesbia*, au vers 7, à un endroit où l'original ne comporte aucun nom, comme pour mieux ancrer cette adaptation dans son univers poétique et lui donner une cohérence toute personnelle au sein du cycle des poèmes à Lesbie répartis dans tout le recueil. Qui plus est, il y inscrit également son propre nom au vers 13, dans la strophe où il s'adresse à lui-même, et

demandera rien contre ton gré ; mais tu auras bien mal quand personne ne te demandera plus rien » (v. 12-14).

¹⁰⁰ *Iucunde*, « doux ami » (v. 16) et *ocelle*, « prunelle de mes yeux » (v. 19) ; à propos de ce dernier, que l'on songe au c. 82, dans lequel le poète supplie un rival de lui laisser son ou sa bien-aimé(e) en ces termes : *Quinti, si tibi uis oculos debere Catullum / aut aliud, si quid carius est oculis, / eripere ei noli multo quod carius illi / est oculis, seu quid carius est oculis*, « Quintius, si tu veux que Catulle te doive ses yeux ou autre chose, s'il est quelque chose de plus cher que les yeux, ne lui arrache point ce qui lui est bien plus cher que ses yeux s'il est quelque chose de plus cher que les yeux ». Calvus lui-même a déjà été gratifié une fois de cette expression d'affection associée à l'adjectif *iucundus* : *Ni te plus oculis meis amarem, / iucundissime Calue,...* « Si je ne t'aimais plus que mes propres yeux, Calvus, très doux ami,... » (c. 14, v. 1-2), ce qui prouve qu'elle peut être, selon les contextes et les intentions de l'auteur, plus spécifiquement amicale ou amoureuse.

¹⁰¹ Ces deux acceptions sont présentes à quelques vers d'intervalle dans le c. 61, dont nous aurons à reparler plus longuement *infra*.

¹⁰² C'est aussi l'opinion, formulée à la faveur d'une série d'arguments proches des nôtres, par J. F. Finamore (1984, p. 12-13) et par J.-C. Julhes (2004, p. 71-74).

cette signature souligne une appropriation du modèle qui va bien au-delà d'une simple traduction. Cet *otium*, Catulle... du c. 51, vers 13, a deux significations à nos yeux : d'abord, il établit au sein du c. 51 la présence d'un couple hétérosexuel là où était évoqué, chez Sapho, un amour généralement interprété comme lesbien¹⁰³ ; l'amour homosexuel, thème par ailleurs présent chez Catulle à la faveur, entre autres, des poèmes à Juventius, est donc reporté sur le c. 50 grâce à l'ambiguïté heureuse des expressions de l'amitié pour Calvus.

D'autre part, ce vers 13 est trop proche du vers 1 du c. 50, *hesterno, Licini, die otiosi*, par la proximité dans les deux cas d'un nom au vocatif et de la mention de l'*otium*, pour que l'on ne voie pas une fois encore dans cette dernière strophe du c. 51 la signature non pas d'un seul *carmen*, mais bien de deux *carmina* successifs, en un effet de boucle et de clôture qui nous semble prouver la cohésion interne de ce couple¹⁰⁴. La dimension ludique de sa propre écriture telle qu'elle est évoquée dans le c. 50, son rôle d'exercice et de jeu intellectuel autorisent Catulle à inclure dans le poème envoyé des éléments qui ne font sens que par rapport au poème d'envoi, en manière de clin d'œil à leur destinataire.

Le réseau de sens et d'allusions qui se tisse entre les c. 50 et 51 diffère quelque peu, on le voit, de celui que nous décelions dans le couple 65-66 : le second présente une semblable concurrence entre dominante et sous-dominante ainsi qu'un certain nombre de thèmes communs, le premier, lui, est uni par le traitement sous deux formes différentes d'un même motif, le motif érotique de la souffrance liée à l'absence de l'être désiré, et par une série de jeux sur les significations qui se rapproche davantage du brillant exercice de style entre amis capables de l'apprécier que du travail solennel et de l'hommage au maître alexandrin

¹⁰³ Une thèse répandue veut que le fgt 31 de Sapho ait été composé pour l'une de ses disciples, une nommée Agallis qui était sur le point de se marier et dont la poétesse, tombée amoureuse d'elle, regrettait le départ et jalousait le fiancé : voir sur ce point G. Jachmann (1964, p. 1-16).

¹⁰⁴ En outre, cette apostrophe du poète à lui-même, procédé relativement rare dans le recueil, prépare l'arrivée du c. 52 où elle figure dans les v. 1 et 4, identiques : *quid est, Catulle ? quid moraris emori ?*, « qu'y a-t-il, Catulle ? pourquoi tardes-tu à mourir ? ». La quatrième strophe du c. 51 est donc trop étroitement liée à ce qui précède comme à ce qui suit pour que nous doutions de la pertinence de son emplacement et la considérons, à l'instar de certains commentateurs, comme le fragment isolé d'un *carmen* perdu. Sur l'existence d'un lien fort et peut-être même d'une relation d'accompagnement entre les c. 50 et 51, voir également G. C. Giardina (1974, p. 231), J. Clack (1976), qui, après analyse des thèmes des deux poèmes, considère que la quatrième strophe a été ajoutée par Catulle au moment de la publication de manière à relier nettement le c. 51 au c. 50 avec lequel il forme clairement une paire, M. B. Skinner (1981, p. 80 *sq.*) qui fait de cette paire une lecture très largement métapoétique, E. Block (1984, n. 30, p. 58-59) et J. F. Finamore (1984) qui examine les structures internes de ces deux poèmes en montrant qu'elles sont comparables même si le poète ménage de subtils contrastes entre les deux expressions de sa passion littéraire pour Calvus et amoureuse pour Lesbie, de sorte que non seulement ils sont manifestement destinés à être lus ensemble, mais l'un a probablement été écrit tout spécialement pour accompagner l'autre.

perceptibles dans les c. 65-66. Pour autant, nous voici en présence de deux couples cohérents, alliages significatifs entre des poèmes traduits de modèles grecs et leurs billets d'accompagnement porteurs de leurs clés de lecture et de compréhension¹⁰⁵.

Valeur structurante des couples 50-51 et 65-66

Les similitudes observées entre ces deux paires de poèmes appellent deux remarques essentielles à la suite de notre étude. Le fait que les deux seuls poèmes catulliens traduits d'originaux grecs connus soient voués à être concrètement envoyés à des destinataires précis, d'une part, et précédés d'autre part, jusque dans le recueil lui-même, par leurs billets d'accompagnement, fournit au lecteur un renseignement précieux sur le statut à accorder chez Catulle aux poèmes traduits du grec. Manifestement, aux yeux du poète véronais, un poème traduit d'un modèle grec suppose un niveau de lecture différent des autres textes, une métalecture correspondant à sa propre façon de mettre en évidence les conditions de sa rédaction. Dans les deux cas, nous avons vu que le texte envoyé est un élément de l'histoire racontée par le texte d'accompagnement ; à Calvus, Catulle explique comment il a mis fin à l'insupportable agitation consécutive à leur séance de création et joint à sa lettre le fruit de cette agitation, ce texte adapté de Sapho qu'il a composé pour se calmer et soulager son désir d'écriture. A Ortalus, il ouvre son cœur pour dévoiler la peine qui l'accable depuis le décès de son frère et l'empêche même d'écrire, et il lui fournit le seul texte que, par fidélité à la parole donnée, il ait été capable de composer dans ces conditions : la plainte de la boucle de Bérénice traduite de Callimaque.

La lecture et l'inspiration des prédécesseurs grecs sont donc ici explicitement mises en scène. Les poèmes qui en résultent ne sont pas proposés tels quels à la lecture mais au contraire présentés et expliqués, les billets d'accompagnement jouant ainsi le rôle de médiateurs, à la faveur d'une mise en abyme dans laquelle le poète se montre au lecteur en train de faire de la poésie. Il faut en déduire que pour Catulle, la poésie traduite du grec ne se suffit pas à elle-même ; le poète latin se doit de lui apporter une valeur ajoutée pour lui donner sens dans le nouveau contexte qu'est son propre recueil. Traduire ses modèles n'est au mieux qu'un exercice, semblable à ceux auxquels se livrent peut-être Catulle et Calvus lors de leurs séances de travail ludique. La simple traduction ne suffit donc pas si l'on est incapable de leur insuffler une part de nouveauté, de les personnaliser, dirait-on

¹⁰⁵ Il semble que la lecture du c. 50 comme billet d'accompagnement du c. 51 ne soit pas encore très répandue ; parmi les exceptions à cette règle, voir M. Lavency (1965).

aujourd'hui, de se les approprier ; cette préoccupation constante est bien dans l'air du temps et de ce I^{er} siècle avant Jésus-Christ soucieux, dans tous les domaines littéraires, de se forger un corpus d'œuvres latines non pas détachées de leurs modèles grecs, mais capables, tout en leur en rendant hommage, de développer également leurs propres caractéristiques.

Dès lors, et c'est là notre seconde remarque sur ce point, le lecteur est en droit de considérer que les couples 50-51 et 65-66, au vu du mode de lecture si particulier qu'ils instaurent autour d'un poème traduit du grec et de son billet de dédicace et d'accompagnement, constituent deux nœuds de sens auxquels il faut prêter une attention toute particulière. Le décrochement qu'ils représentent par rapport à la lecture des autres poèmes ne peut être sans conséquence ; dans la mesure où ils mettent en scène le travail du poète et même, plus précisément, le poète au travail, ils insistent par là même sur le caractère écrit, composé, de l'ensemble du recueil et nous invitent à les recevoir pour plus qu'ils ne semblent être. Les c. 50 et 65 ne sont pas seulement voués à accompagner les c. 51 et 66, ni même à en préparer la lecture, mais à nous rendre attentifs à la simple possibilité qu'existe derrière chaque *carmen* un autre niveau de compréhension, une autre réception possible, une couche supplémentaire de sens.

A cet égard, il est tout à fait significatif que le c. 65 inaugure, dans le recueil des *Carmina*, l'usage du distique élégiaque, dont le poète ne se défait plus jusqu'à la fin de son œuvre. Par fidélité à son modèle, Catulle a écrit le c. 66 en distiques, comme la *Coma Berenices* de Callimaque – selon le même procédé, le c. 51 est en strophes saphiques –, et par désir de conformité entre le poème traduit et son billet d'accompagnement, le c. 65 est composé dans le même mètre, ce qui, en revanche, n'est pas le cas du c. 50, constitué d'hendécasyllabes classiques alors que la strophe saphique comporte trois hendécasyllabes saphiques, variante du phalécien, et un vers bref, l'adonien. S'il était le seul dans ce cas, ce choix serait aisé à expliquer : on pourrait avancer que Catulle, moins familier de la strophe saphique que du distique élégiaque, choisit de réserver celle-ci au seul *carmen* qui soit traduit d'un poème ainsi scandé. Or, le c. 11, dépourvu à notre connaissance d'antécédent chez la poétesse de Lesbos, est aussi en strophes saphiques, témoignant ainsi de la capacité de l'auteur latin à composer des textes originaux dans ce mètre.

Cette différence métrique entre nos deux couples tire sa signification de sa rencontre avec une seconde particularité, déjà évoquée, du couple 65-66 : l'apparition, pour la première fois au sein des *Carmina*, du thème funèbre en général et de la perte du frère en particulier. Le fait que cette inspiration, nouvelle dans le recueil, coïncide avec un mètre tout aussi nouveau est l'un des grands enjeux de l'usage du distique élégiaque par Catulle et du

regroupement des poèmes composés dans ce mètre, ainsi que nous le montrerons plus loin¹⁰⁶. Ce qui nous importe surtout, à ce stade de notre étude, est de voir que ce n'est pas uniquement parce qu'il accompagne le c. 66 que le c. 65 est en distiques : c'est aussi parce qu'il traite un motif qui, pour le poète véronais, ne peut être traité que dans ce mètre¹⁰⁷. Dans la même perspective, sa position, en tête d'une série ininterrompue de cinquante-deux *carmina* en distiques élégiaques, n'est pas due au hasard, et la première preuve que nous en ayons est que son rôle de dédicace et d'accompagnement du c. 66, ainsi que nous venons de l'analyser longuement, nous le désigne explicitement comme un marqueur de rupture dans le mode de lecture des poèmes et comme le signe d'une transition, au sein de l'organisation du recueil, vers une autre étape de l'inspiration du poète¹⁰⁸.

En écho à cette fonction structurante du c. 65, le c. 50 est lui aussi marqueur de rupture, mais sur un tout autre mode. Nous avons vu qu'il existe d'importantes différences de composition et de signification entre les couples 50-51 et 65-66. La mention essentielle, dans le c. 50, du rôle du jeu au sein de la création poétique – rôle confirmé par la dimension ludique des correspondances avec le c. 51, qui sont placées sous le signe de l'allusion, du renversement ou du double sens –, sa non-conformité métrique avec le texte qu'il accompagne et, en revanche, sa conformité métrique avec nombre de poèmes environnants¹⁰⁹ au sein d'une partie du recueil dans laquelle les mètres sont de toute façon mêlés, son ancrage spécifique, à la faveur des noms *Lesbia* et *Catull[us]*, dans l'univers propre au poète de Vérone – tout montre qu'il marque une rupture moins nette avec ce qui précède que le c. 65, tout montre qu'il n'inaugure pas une inspiration aussi nouvelle et que, s'il matérialise bien une étape dans la composition du recueil, elle doit être d'importance inférieure à celle qu'ouvre le poème à Ortalus¹¹⁰.

¹⁰⁶ Voir *infra*, « V. Significations et perspectives de la bipartition du recueil ».

¹⁰⁷ Ou, plus exactement encore, ne peut être traité *sérieusement* que dans ce mètre : le c. 3 présente lui aussi, certes, une sous-dominante funèbre, mais selon un mode tout à fait particulier qui doit être nettement distingué de ce qu'inaugure le c. 65 en la matière. Voir à son sujet *infra*, « IV. Structure générale du recueil », l'examen du bloc 2-11.

¹⁰⁸ A propos de la lecture du c. 65 comme poème de transition marquant clairement le début d'une étape du recueil par sa valeur programmatique, ses thèmes et son art particulier, voir également T. P. Wiseman (1969, p. 17), K. Quinn (1972 a, p. 264-265), P. Y. Forsyth (1977 b, p. 353) et E. Block (1984, notamment la n. 30, p. 58-59, qui établit comme nous un lien entre les couples 50 / 51, 65 / 66, 68 a / 68 b).

¹⁰⁹ La majorité des pièces polymétriques sont en hendécasyllabes et c'est notamment le cas, pour ne citer que les groupes de poèmes les plus proches du c. 50, des c. 45 à 49 et 53 à 58 b.

¹¹⁰ *Contra*, sur ce point, M. B. Skinner (1981, p. 80 *sq.*), qui estime que le c. 51 marque en réalité la fin d'un recueil qu'elle considère comme étant le *libellus* auquel il est fait allusion dans le c. 1 et qui est peut-être le seul recueil arrangé et publié par Catulle lui-même de son vivant. A l'appui de cette thèse,

b. Le c. 68 a lu à la lumière du c. 65

Cette longue étude des couples 50 / 51 et 65 / 66 nous fournit tous les éléments nécessaires pour procéder à l'analyse du dernier billet d'accompagnement du recueil, le c. 68 a, ainsi numéroté parce que les manuscrits ne le séparent pas du 68 b qu'il est pourtant facile, à la lecture, d'identifier comme un poème d'inspiration légèrement différente obéissant à un fonctionnement structurel et poétique bien à lui.

Le c. 68 a, soit les vers 1 à 40 du c. 68, est adressé à un interlocuteur dont le nom pose un problème textuel. Trois manuscrits du XIV^e siècle (G, R et O) le nomment au vocatif *Mali* (v. 11 et 30), c'est-à-dire *Malius*, corrigé très tôt par certains éditeurs en *Malli* pour *Mallius* ou encore, comme il est suggéré sur le manuscrit R et comme le porte le manuscrit D, en son équivalent *Manli* pour *Manlius*. Cette dernière possibilité rappelle évidemment, sans que rien dans le reste du texte ne confirme cette identité, le *Manlius Torquatus* pour lequel Catulle composa l'épithalame du c. 61¹¹¹. Le destinataire de la seconde partie du poème (v. 41-160) est pour sa part nommé *Allius* par le manuscrit O (v. 50 et 66) et *Manlius* par G, R et D (v. 66). Pour harmoniser le texte, tous les *recentiores* retiennent désormais la leçon *Allius* pour le vers 66 et l'étendent, à la suite de Joseph Scaliger (1577), à deux vers où le texte des manuscrits ne paraît guère satisfaisant, en l'occurrence les vers 41, pour lequel Scaliger le premier suggéra un *qua me Allius* au lieu du *quam fallius* douteux des manuscrits, et 150, pour lequel il remplaça l'*aliis* des manuscrits par le vocatif *Alli*. Ce choix oblige à considérer que les deux parties du c. 68 n'ont pas le même destinataire, ce qui paraît *a priori* incompatible avec leur réunion dans les manuscrits. Pour résoudre cette étonnante différence, un certain nombre d'éditeurs expliquèrent le *Malli* du c. 68 a par la conjecture *mi Alli*, suggestion qui suscite souvent la réserve et le doute¹¹² ; d'autres le corrigèrent en *Mani*, dans l'idée que *Manius* étant un *praenomen* contrairement à *Manlius/Mallius* et *Allius* qui sont tous des

la spécialiste examine les *carmina* qui précèdent et suivent immédiatement le couple 50 / 51 en estimant que les précédents préparent la conclusion, et que les suivants, jusqu'au c. 60 inclus, ne sont qu'une collection de fragments ou de poèmes isolés placés ici par un éditeur posthume. L'examen de la structure générale du recueil nous donnera l'occasion de proposer une tout autre lecture de la décade 50-60.

¹¹¹ C'est d'ailleurs le choix textuel effectué par F. W. Cornish (1988²) et D. F. S. Thomson (1997), et c'est également l'avis de G. W. Most (1981, p. 116-117).

¹¹² C'est le texte retenu notamment par H. Bardon (1973) et G. Lafaye / S. Viarre / J.-P. Néraudau (2002²). D. F. S. Thomson (1997, p. 473) rejette cette hypothèse en avançant que l'élision de *mi* devant voyelle dans ce vers n'est pas tenable, alors que C. J. Fordyce (1961, p. 342) la trouve acceptable sans pour autant la retenir pour sa propre édition.

noms de famille, les deux parties du texte peuvent ainsi être adressées à un même personnage nommé Manius Allius¹¹³. Cependant, quelque effort que l'on fasse soit pour harmoniser les noms des destinataires des deux parties du c. 68, soit pour expliquer pourquoi elles peuvent être adressées à deux personnages différents, ces diverses solutions ne suffisent pas à expliquer leur réunion dans la mesure où l'identité de ce(s) personnage(s) n'est pas la seule incohérence qui apparaisse à première lecture. Leur analyse va nous permettre de prendre position sur ce point.

La double recusatio du c. 68 a

Le c. 68 a se présente comme une lettre¹¹⁴ écrite depuis Vérone en réponse à une première missive venue de Rome, dans laquelle un ami de Catulle – peu importe pour l'instant qu'il se nomme Manlius ou Allius – lui fait part de sa profonde tristesse : il a perdu la personne qui partageait sa couche, sans que l'on sache si la cause en est une rupture amoureuse ou bien un décès¹¹⁵. Il demande à Catulle de lui écrire un poème de consolation et l'engage à revenir à Rome au plus vite. A cette double requête, Catulle répond par la négative¹¹⁶ : il ne peut y accéder, dit-il, parce qu'il est lui-même plongé dans une douleur

¹¹³ Leçon retenue notamment par R. A. B. Mynors (1958). Cette fois, c'est C. J. Fordyce (1961, p. 342) qui doute, au motif que l'usage du *praenomen* dans un texte de forme épistolaire – même adressé à un intime – est tout à fait anormal. C'est pourtant bien la leçon *Mani* qu'il retient pour le c. 68 a, sans s'expliquer sur cette apparente contradiction.

¹¹⁴ B. Coppel (1973) pense pour sa part que le c. 68 a est une *véritable* lettre dont la présence dans le recueil ne peut s'expliquer que par l'intervention d'un éditeur extérieur qui aurait voulu rassembler en une même collection tous les écrits de Catulle, y compris son courrier personnel, alors que 68 b est bien un poème composé dans une intention strictement littéraire. L'hypothèse est audacieuse, mais il nous semble que tout poème de Catulle à caractère épistolaire comporte de fait une intention littéraire au moins aussi prégnante que sa fonction première de porteur de message ; c'est le cas, on vient de le voir, des c. 50 et 65, dont la composition obéit à un projet artistique véritable. La littérature antique comme plus récente fournit quantité d'autres exemples d'épistoliers célèbres, de Pline le Jeune à la marquise de Sévigné pour ne citer qu'eux, dont les lettres, bien qu'adressées à une seule personne à laquelle elles furent effectivement envoyées, étaient en fait destinées à être lues par un plus large public et particulièrement soignées dans ce sens. C'est manifestement dans cette pratique bien établie que s'inscrit Catulle et, dès lors, il importe assez peu de savoir si le c. 68 a fut un jour réellement envoyé à Manlius/Allius comme le suppose Coppel, ou non. L'ouvrage de Coppel propose par ailleurs une interprétation extrêmement détaillée du c. 68, à laquelle on se reportera avec profit si l'on veut se plonger dans une étude très précise de ce poème ; nous signalerons toutefois, plus loin, d'autres points sur lesquels nous sommes en désaccord avec lui.

¹¹⁵ L'auteur de cette lettre est dit *fortuna casuque oppressus acerbo*, « écrasé par un sort et un malheur cruels » (v. 1), et *desert[us] in lecto caelibe* « laissé seul dans un lit de célibataire » (v. 6). Aucune autre précision n'est donnée sur les causes ni les circonstances de ce malheur et de cette solitude.

¹¹⁶ *Ignoscas igitur, si, quae mihi luctus ademit, / haec tibi non tribuo munera, cum nequeo*, « Tu me pardonneras donc si je ne te remets pas les présents que le chagrin m'a enlevés : en ce moment, je ne peux pas » (v. 31-32), et *Quod cum ita sit, nolim statuas nos mente maligna / id facere aut animo non satis*

profonde depuis le décès de son frère et que, dans sa retraite provisoire à Vérone, il se consacre à son chagrin.

Voici en quels termes s'organisent les registres du c. 68 a. Sa dominante est clairement méta-poétique puisque le poème relève lui-même de la prétérition qu'il exprime : le poète prétend qu'il ne peut écrire de vers pour apaiser son ami, mais c'est en vers qu'il dit cela ; quant au deuxième pan de cette dominante méta-poétique, sa fonction d'accompagnement du c. 68 b, nous y viendrons dans un instant. La sous-dominante du c. 68 a est funèbre, dans les mêmes conditions que celles du c. 65 : dans le décor purement formel d'un texte méta-poétique mettant en scène ses propres conditions de rédaction, le poète livre une *recusatio* dont la raison fondamentale est la perte du frère, thème qui parcourt en fait tout le poème, à la faveur d'une sorte de plainte diluée qui se concentre en son milieu pour une adresse directe au défunt, en quelques vers proches de ceux qu'y consacre également le c. 65 :

... sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
abstulit. O misero frater adempte mihi,
tu mea tu moriens fregisti commoda, frater,
tecum una tota est nostra sepulta domus,
omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
quae tuus in uita dulcis alebat amor¹¹⁷.

On décèle également dans le c. 68 a des éléments du registre érotique, non seulement parce que l'ami de Catulle vient de subir une perte amoureuse, mais également par le biais de la demande qu'il lui adresse et dont, selon nous, le second volet – le retour souhaité du

ingenuo, / quod tibi non utriusque petenti copia posta est ; / ultro ego deferrem, copia si qua foret, « Puisqu'il en est ainsi, ne juge point, je t'en prie, que c'est par méchanceté ou manque de noblesse que je n'ai pas comblé l'une et l'autre de tes demandes ; j'y pourvois spontanément si j'avais de quoi » (v. 37-40).

¹¹⁷ « ... mais toute cette activité, la mort de mon frère, en m'accablant de chagrin, m'en a privé. O mon frère qui – pauvre de moi – me fut enlevé ! En mourant tu as brisé mon bonheur, mon frère, toute notre maison fut ensevelie avec toi, toutes nos joies ont péri avec toi, elles que, de ton vivant, ton doux amour nourrissait » (v. 19-24). Cette plainte funèbre centrale est préparée par un élément issu de la missive de Manlius/Allius lui-même, que nous ne pouvons certes pas lire directement mais dont Catulle laisse habilement transparaître quelques caractéristiques : elle devait être elle-même rédigée sur un ton plaintif extrêmement marqué puisqu'elle est dite *conscriptum (...) lacrimis*, « écrite avec des larmes » (v. 2), son rédacteur y est comparé à un *naufrag[us]*, « naufragé » (v. 3 : c'est la leçon du ms D ; G, R et O donnent la variante *naufragium*, « naufrage », qui oblige à construire la phrase autrement mais ne modifie pas l'idée exprimée) et il a manifestement demandé à Catulle de le ramener *a mortis limine*, « du seuil de la mort » (v. 4). Ainsi, de la lettre de Manlius/Allius au poème de Catulle et du thème du chagrin de l'ami à celui de la douleur funèbre personnelle, le motif de la plainte envahit subtilement tout le texte par transferts successifs et lui confère une grande harmonie tonale.

poète à Rome – cache en fait quelque chose d’autre. Les termes exacts dans lesquelles est exprimée pour la première fois cette demande sont assez ambigus :

... id gratum est mihi, me quoniam tibi dicis amicam,
muneraque et Musarum hinc petis et Veneris¹¹⁸.

Les *munera Musarum*, expression héritée de la poésie grecque, sont les poèmes ; en revanche, les *munera Veneris* peuvent avoir deux significations et renvoyer soit à des poèmes, notamment quand ils sont associés aux *munera Musarum*, soit à tout autre chose – en l’occurrence l’amour, y compris physique¹¹⁹ – et le fait que le poète emploie le pronom *ut[er]que*, au vers 39, pour renvoyer à cette double requête¹²⁰ nous confirme qu’ici, les deux expressions n’ont pas le même référent. L’auteur de la lettre n’a donc pas seulement demandé des vers de consolation à son ami poète ; il lui a aussi demandé de l’aider à retrouver l’amour, et peut-être même d’être son amant.

D’autres éléments du texte ouvrent la porte à cette possible interprétation : ainsi, quand l’ami de Catulle l’invite à revenir à Rome, il précise : *...hic quisquis de meliore nota / frigida deserto tepefactat membra cubili*, « ici, toutes les personnes de la meilleure sorte réchauffent leurs membres froids dans un lit laissé vide » (v. 28-29). Le soin particulier apporté à la composition de cet hexamètre et au parallélisme des deux groupes *frigida membra* et *deserto cubili*, de part et d’autre d’un verbe mis en valeur par sa longueur et sa place après la coupe

¹¹⁸ « ... il m’est agréable que tu m’appelles ton ami et que tu me réclames les présents des Muses et de Vénus » (v. 9-10).

¹¹⁹ A propos de l’usage de ces deux expressions dans la poésie grecque pour désigner les poèmes, voir C. J. Fordyce (1961, p. 345) et D. F. S. Thomson (1997, p. 475). Les deux commentateurs donnent divers exemples et relèvent tous deux un usage conjoint chez Anacréon, qui semble être le seul précurseur de Catulle sur ce point : le narrateur dit ne pas vouloir aborder de sujets guerriers lors des banquets, mais se contenter de la légèreté des Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ Ἐφροδίτης, « dons éclatants des Muses et d’Aphrodite » (fgt 56 G = 2 W ; voir G. Lambin [2002, p. 59]). On trouvera chez B. Coppel (1973, p. 35-36) un bref rappel des principales interprétations critiques de ces deux expressions. Elles diffèrent légèrement les unes des autres – Coppel les classe ainsi en deux catégories et subdivise la première catégorie en quatre points qui représentent autant de nuances différentes – mais répondent toutes à une certitude commune : les *munera Musarum* sont des poèmes, soit écrits par d’autres que Catulle, soit écrits par Catulle traduisant d’autres poètes, soit écrits par Catulle dans le style alexandrin sans intertexte précis, et les *munera Veneris* ont à voir avec l’amour, qu’il s’agisse d’amour physique effectif – Catulle serait alors chargé soit de répondre à la demande lui-même, soit de trouver quelque professionnelle qui puisse le faire – ou seulement de poèmes d’amour. La suite de l’analyse va nous donner l’occasion de préciser comment nous comprenons cette expression.

¹²⁰ Ce renvoi est confirmé par la reprise, au v. 39, du verbe *petere* déjà présent au v. 10. Ces indices textuels invalident selon nous les thèses qui relèvent de la deuxième catégorie établie par B. Coppel (1973, p. 36) et qui considèrent que les *munera Musarum* et *munera Veneris* désignent une seule et même demande, comme le pense, entre autres, G. W. Most (1981, p. 121) ; pour un exemple d’analyse de la requête du destinataire comme double requête, à la fois littéraire et amoureuse, voir notamment P. Y. Forsyth (1987).

penthémimère, nous invite, en tant que lecteur, à lui accorder une attention tout aussi particulière pour en décoder le sens : ce « lit laissé vide » n'est pas sans rappeler le *desert[us] in lecto* du vers 6, c'est-à-dire la couche de l'auteur de la missive lui-même, et l'on peut en déduire que ce dernier propose à Catulle, à demi-mot, de venir se réchauffer à ses côtés. Un second indice provient de l'une des raisons apportées par Catulle à sa *recusatio* : en faisant son deuil seul à Vérone, le poète dit avoir renoncé à un certain nombre de plaisirs de jeunesse dont il était friand et qui, s'il les pratiquait encore, auraient justifié que son correspondant fasse appel à lui pour une consolation. Or, ces plaisirs sont uniquement désignés par des expressions à double sens qui peuvent renvoyer soit à l'amour, y compris physique, soit à la rédaction de poèmes amoureux¹²¹, c'est-à-dire précisément, nous semble-t-il, aux deux demandes venues de Rome. On voit que, comme dans le c. 50, Catulle joue sur le double sens de la consolation réclamée par son ami, sans donner au lecteur le moyen de trancher en faveur de l'une ou l'autre signification mais en maintenant ensemble, au contraire, les deux interprétations possibles, dans une sorte d'équivalence qui veut que composer des vers amoureux avec ou pour quelqu'un revienne à faire l'amour avec lui.

Ainsi, nous avons affaire à une *recusatio* classique exprimant le refus du poète de composer un certain type de poésie, avec l'exposé des raisons pour lesquelles il refuse, doublée d'une *recusatio* amoureuse entièrement implicite qui équivaut au refus de venir consoler physiquement l'auteur de la lettre. Le registre érotique – et érotique dysphorique, puisqu'il s'agit principalement d'amour soit disparu, soit non réalisé – est donc bien présent, mais à titre de trait secondaire dans la mesure où ce n'est qu'un motif implicite, toujours masqué en double sens derrière la trame de la *recusatio* littéraire et donc non constitutif du discours principal du poète.

Liens et relations entre les c. 68 a et b

Nous avons signalé lors de notre classification que le c. 68 b constituait un cas particulier sur lequel nous aurions l'occasion de revenir. Il est d'abord présenté comme un poème

¹²¹ Le narrateur dit en effet : *multa satis lusi*, « j'ai bien assez joué à cela » (v. 17), en utilisant un verbe dont nous connaissons bien le double sens depuis notre lecture du c. 50, et évoque ses anciens *studia*, « activités » (v. 26) et *delicias animi*, « délices de l'âme » (*ibid.*). D. F. S. Thomson (1997, p. 476) récuse ici le double sens du verbe *ludere* et le restreint à sa signification érotique en lui refusant, pour cette occurrence du moins, toute signification métapoétique ; or, *l'aetas florida*, « âge florissant » et le *iucundum (...) uer*, « agréable printemps » évoqués au v. 16 pour renvoyer à la période à laquelle le narrateur se livrait à ces jeux n'autorisent pas selon nous à trancher de manière aussi définitive, dans la mesure où ils peuvent certes évoquer les joies de l'âge où l'on s'éveille aux plaisirs sensuels, mais aussi celles des premiers essais poétiques et de la découverte de l'enthousiasme littéraire juvénile.

d'éloge évoquant la dette importante du narrateur envers son ami Allius, qui prêta sa maison à Catulle pour y rencontrer sa bien-aimée en toute tranquillité. Suit un déroulement de thèmes qui s'appellent les uns les autres par associations d'idées¹²² : la belle jeune femme qui rejoint secrètement Catulle chez Allius fait penser à Laodamie, héroïne mythologique, épouse de Protésilas. Or, Protésilas combattit à Troie, lieu de sanglantes batailles – lieu aussi où repose le corps de son frère défunt, auquel Catulle adresse une nouvelle plainte¹²³. Ce n'est qu'à partir du vers 151 qu'Allius apparaît au vocatif et est explicitement désigné comme le destinataire de ce texte qui le mentionnait jusqu'alors à la troisième personne du singulier. Au cours de cette succession de motifs apparaissent et disparaissent plusieurs registres d'importance égale, qui entrent en concurrence les uns avec les autres et dont aucun ne se détache suffisamment de l'ensemble pour être considéré comme dominant, ce qui constitue la principale particularité du *carmen*. L'examen de sa structure interne ainsi que des relations qu'il entretient avec le c. 68 a va nous permettre de définir avec plus de précision cette grande variété de tonalités.

De fait, le c. 68 b présente bien une forte similitude de composition avec le c. 68 a, comme il en existe d'ordinaire, on l'a vu, entre tout poème envoyé et son billet d'accompagnement. Le parallèle à établir ici n'est pas de l'ordre de l'organisation hiérarchique des registres ou de la reprise thématique, comme dans le couple 65 / 66, ni de l'ordre de la variation sur motif ou du jeu de sens comme dans le couple 50 / 51, mais tout simplement de la structure : les deux parties du c. 68 sont en effet bâties selon des schémas identiquement concentriques partageant en outre la même section centrale en guise de point d'attache supplémentaire. Leurs articulations respectives sont les suivantes :

C. 68 a :

- V. 1-14 : malheur de Manlius ou Allius et sa double demande à Catulle ; malheur de Catulle.
- V. 15-18 : plaisirs littéraires et/ou amoureux auxquels s'adonnait autrefois le poète.

¹²² A propos des influences littéraires et notamment hellénistiques sur les thèmes de ce *carmen*, voir notamment R. Avallone (1967, p. 176 sq.) qui y identifie une série de références à des poèmes variés de Théocrite, qu'il compte parmi l'un des grands modèles alexandrins du *neoteris*.

¹²³ Voici déjà la troisième occurrence d'un groupe de distiques plaintifs adressés par le poète à son frère qui vient de mourir : nous reviendrons sur la reprise de ce motif et sur ses multiples implications *infra*.

- V. 19-24 : vers centraux du poème et adresse directe au frère défunt, à la faveur du terme *frater* au vocatif, vers 20 et 21, repris par des pronoms et adjectifs de la deuxième personne du singulier.
- V. 25-26 : renoncement aux plaisirs littéraires et/ou amoureux d'autrefois.
- V. 27-40 : demande de Manlius ou Allius ; malheur de Catulle et double refus.

C. 68 b :

- V. 41-69 : dette immense du poète envers Allius, qui mérite que soient sauvés de l'oubli son nom et ses actes : il a fourni à Catulle un endroit où vivre son bonheur amoureux avec sa *domina*.
- V. 70-78 : comparaison entre l'arrivée de cette *domina* chez Allius pour y rencontrer Catulle et l'arrivée de Laodamie chez Protésilas le jour de leurs noces.
- V. 79-86 : histoire de Laodamie, contrainte de renoncer très vite à son jeune époux qui alla se battre à Troie.
- V. 87-90 : caractère terriblement meurtrier de la guerre de Troie, déclenchée par l'enlèvement d'Hélène.
- V. 91-100 : vers centraux du poème et adresse directe au frère enseveli à Troie, à la faveur du terme *frater* au vocatif, vers 92, repris par des pronoms et adjectifs de la deuxième personne du singulier.
- V. 101-104 : déclenchement de la guerre de Troie pour protéger l'honneur d'Hélène.
- V. 105-130 : le poète déplore que cette guerre ait enlevé à Laodamie l'époux qu'elle aimait tant et développe plusieurs comparaisons pour illustrer la force de cet amour ; l'épreuve traversée par la jeune femme est notamment comparée aux travaux d'Hercule.
- V. 131-148 : nouvelle comparaison entre Laodamie et la maîtresse du poète, à ceci près que la seconde est mariée... à un autre ; mais le poète supporte ses rares infidélités et mesure sa chance d'en faire partie.
- V. 149-160 : adresse à Allius ; dette du poète, qui lui doit son bonheur amoureux et a veillé, par la composition de ces vers, à ce que son nom et ses actes soient sauvés de l'oubli¹²⁴.

¹²⁴ A propos de ces deux structures concentriques, voir aussi H. Bardon (1943, p. 36-39), qui repère en outre de petits schémas concentriques à moindre échelle à l'intérieur même des différents temps de 68 b. La structure concentrique de ces deux poèmes est en fait repérée par la plupart des critiques, ainsi C. Witke (1968) et D. A. Traill (1988).

Les vers centraux de 68 b assurent une cohésion d'autant plus forte entre les deux parties du c. 68 qu'ils sont eux-mêmes une copie presque conforme de la section correspondante de 68 a :

... quaene etiam nostro letum miserabile fratri
attulit. Ei misero frater adempte mihi !
Ei misero fratri iucundum lumen ademptum !
Tecum una tota est nostra sepulta domus,
omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
quae tuus in uita dulcis alebat amor¹²⁵.

Outre que les vers 92 et 94-96 reprennent textuellement les vers 20 et 22-24 du c. 68 a que nous citons plus haut, les deux extraits présentent des similitudes évidentes entre les vers 91 et 19, dont les groupes respectifs *nostro / letum / miserabile / fratri* d'une part et *mihi / mors / luctu / fraterna* de l'autre se répondent étroitement. Le motif funèbre central est donc bien le nœud de l'unité du couple 68 a / 68 b, mais il n'en est pas le seul élément. Nous avons déjà mentionné la nature exacte de la dette de Catulle envers Allius : ce dernier a accueilli chez lui les amours du poète, détail mentionné à deux reprises dans le c. 68 b, dont une fois dans la section finale, celle de l'adresse à Allius¹²⁶. Or, si l'on revient pour un instant aux quelques premiers vers du c. 68 a, on peut y lire une précaution oratoire prise par le poète pour préparer sa double *recusatio* sans blesser son correspondant, qui semble avoir quelque droit à lui présenter une requête : notre narrateur ne veut pas, dit-il, *me odisse putes hospitibus officium*, « que tu penses que je n'aime pas accomplir les devoirs d'un hôte » (v. 12). Certes, le terme *hospes*, comme son équivalent français, peut aussi bien désigner la personne qui offre l'hospitalité que celle qui en bénéficie et le contexte de 68 a ne permet pas de trancher sur ce point. Il est tout de même fort remarquable que dans les deux parties du c. 68 – au début et à

¹²⁵ « ... [Troie] qui a aussi apporté à mon frère un triste trépas. Hélas, mon frère qui – pauvre de moi – me fut enlevé ! Hélas, l'agréable lumière du jour qui fut enlevée à mon pauvre frère ! Toute notre maison fut ensevelie avec toi, toutes nos joies ont péri avec toi, elles que, de ton vivant, ton doux amour nourrissait » (v. 91-96 ; v. 91 : à la place du *que uetet id* des mss X et O qui brouille la construction de la phrase, *quaene etiam* est une correction de Heinsius suivie notamment, parmi les *recentiores*, par H. Bardon [1973] et G. Lafaye / S. Viarre [1992], et que nous jugeons satisfaisante du point de vue du sens ; D. F. S. Thomson [1997] corrige en *quae nunc et*, qui ne modifie guère le sens. Au même vers, la leçon *frater* de X et O est corrigée par tous en *fratri* [R corrigé et D]. V. 93, l'*ademptum* de X et O est corrigé par les *recentiores* en *ademptum*, conformément à une correction médiévale.).

¹²⁶ *Sitis felices et tu simul et tua uita / et domus ipsa in qua lusimus et domina*, « puissiez-vous être heureux, toi et celle qui est ta vie, et la maison même dans laquelle nous avons, avec ma maîtresse, joué aux jeux de l'amour » (v. 155-156). La première occurrence du motif se fait en ces termes, v. 68-69 : *isque domum nobis isque dedit dominae / ad quam communes exerceremus amores*, « et c'est lui qui m'a donné une maison, c'est lui qui l'a donnée à ma maîtresse pour venir y pratiquer ensemble nos amours ».

la fin -, en s'adressant à deux personnages dont l'identité reste mal établie, Catulle mentionne deux fois une dette pour hospitalité, même si la seconde mention de cette dette est plus précise et explicite que la première. Du reste, ce schéma de boucle et de clôture n'est pas sans rappeler celui que nous observons dans le couple 50 / 51 autour de la notion d'*otium* et apparaît dès lors comme un procédé volontiers associé par le poète véronais à la rédaction d'un texte d'offrande et de son billet d'envoi.

Deux des nombreux registres concurrents du c. 68 b sont déjà apparus à la faveur de cet examen de structure : le thème érotique, qui ouvre le poème à la faveur de l'évocation des amours et de la maîtresse de Catulle, et le thème funèbre qui en fournit le motif central selon les modalités exposées plus haut. Le registre érotique est également présent sous sa forme dysphorique quand Catulle décrit, avec toute la préciosité qui sied à l'art d'inspiration hellénistique, le malheur qui était le sien à l'époque où, n'ayant pas d'endroit où rencontrer sa maîtresse, il était condamné à ne pas voir cette dernière¹²⁷, mais surtout quand il évoque la triste séparation forcée entre Laodamie et Protésilas alors même qu'ils venaient tout juste d'être unis par les liens du mariage¹²⁸. L'effet d'appel entre ces deux motifs narratifs est donc assuré par la tonalité érotique, mais c'est pour mieux introduire une section à caractère épique, à la faveur de l'évocation de la guerre de Troie qui entoure la section funèbre centrale¹²⁹, et mythologique, à la faveur de la comparaison - quelque peu artificielle - entre

¹²⁷ L'évocation de sa tristesse de l'époque est extrêmement expressive : *maesta neque assiduo tabescere lumina fletu / cessarent tristisque imbre madere genae*, « et mes yeux affligés ne cessaient de fondre en pleurs continus, ni mes joues de baigner dans cette pluie désolée » (v. 55-56). La disjonction des groupes *maesta lumina* et *assiduo fletu* ajoute encore à l'intensité de leur signification, tandis que l'expression *neque (...) tabescere (...) / cessarent*, en lecture tabulaire, contribue à étendre dans tout le distique l'image des pleurs incessants du narrateur, en une peinture très visuelle d'un chagrin apparemment impossible à interrompre.

¹²⁸ La première mention du couple mythique dans le c. 68 b est en effet le jour même de leurs noces, le jour où *aduenit (...) / Protesileam Laudamia domum*, « Laodamie vint dans la maison de Protésilas » (v. 73-74), et elle est justifiée par une comparaison entre la beauté de l'héroïne légendaire en ce jour et celle de la *puella* du narrateur quand elle lui apparut pour la première fois, aussi éclatante que Laodamie apparaissant pour la première fois en jeune mariée aux yeux de son époux. L'amour exemplaire de Laodamie pour Protésilas mène hélas, conformément aux exigences du registre érotique dysphorique, à la souffrance par séparation puisque, Protésilais partant pour Troie, Laodamie fut en effet *coniugis ante coacta noui dimittere collum*, « forcée de se détacher du cou de son nouvel époux » (v. 81).

¹²⁹ Deux fragments ou résumés de récit épique encadrent en effet l'évocation centrale du frère défunt : *nam tum Helenae raptu primores Argiuorum / coeperat ad sese Troia ciere uiros*, « c'est alors qu'en raison de l'enlèvement d'Hélène, Troie commençait à exciter contre elle-même la colère des chefs argiens » (v. 87-88), et *ad quam tum properans fertur simul undique pubes / Graeca penetralis deseruisse focos*, « on rapporte qu'alors, la jeunesse grecque, se hâtant vers elle [Troie] en même temps de toutes parts, abandonna l'intérieur de ses foyers » (v. 101-102). L'usage, dans les deux cas, de l'adverbe temporel *tum* associé à des temps du passé et de désignations collectives des héros avec mention de leur origine

Laodamie et Hercule¹³⁰. Cependant, c'est à nouveau le thème amoureux qui, dans la deuxième partie du texte, justifie le retour à l'évocation de la *domina* du narrateur et de ses infidélités, motif préparé un peu plus haut par l'allusion à l'adultère Hélène¹³¹ et qui fournit au poète l'occasion de signer explicitement son texte, le nom *Catull[us]* apparaissant en effet dans ce passage à la fin du vers 135. Enfin, le poème est encadré par un double éloge à Allius accompagné de remerciements, qui permet à Catulle d'ajouter à ce paysage thématique varié le registre de célébration à la faveur de cet *enkomion* amical d'un poète redevable à son bienfaiteur¹³². On voit que l'organisation concentrique des motifs narratifs et descriptifs du texte correspond également à une organisation concentrique des tonalités, qui se cèdent successivement la place, disparaissent et réapparaissent tour à tour comme si le c. 68 b remplissait la fonction, non pas d'illustration d'un registre en particulier, mais plutôt de réceptacle d'une série de registres distincts d'égale importance se partageant les diverses étapes de sa composition interne.

Il nous reste à préciser les modalités de la fonction dédicatoire et d'accompagnement du c. 68 a par rapport au c. 68 b, et à essayer de formuler l'éclairage que cette dimension des textes peut apporter sur la question de l'identité de leurs destinataires respectifs. Ces éléments, nous le laissons entendre au début de cette analyse, ne font pas sens immédiatement et les aborder trop frontalement, avant une étude précise des poèmes, aurait

nationale – *primores Argiuorum uiros et pubes Graeca* – place ces deux distiques dans une temporalité légendaire indéfinie et leur confère un caractère narratif épique qui renforce encore l'intrusion du monde de l'épopée homérique, préparée notamment par les noms propres *Helen[a]* et *Troi[a]*. Notons également que la section centrale funèbre est directement appelée par la désignation de Troie comme *sepulcrum*, « tombeau » (v. 89) et *cinis*, « cendre » (v. 90) de toute la jeunesse antique.

¹³⁰ Le *falsiparens Amphitryoniades*, « fils supposé d'Amphitryon » (v. 112) apparaît en effet aux v. 109-116 et l'un de ses travaux y est brièvement évoqué, son combat contre *Stymphalia monstra*, « les monstres du Stymphale » (v. 113) : il s'agit des oiseaux de la région du lac Stymphale, qui s'étaient multipliés au point de devenir un fardeau pour les agriculteurs du pays (voire, selon les versions, au point de dévorer des hommes) et que Hercule délogea de la forêt au moyen d'instruments de musique en bronze avant de les tuer de ses flèches.

¹³¹ Celle-ci est même qualifiée de *moecha*, « catin » (v. 103), ce qui fait surgir très brièvement le registre pornographique dans le poème. La maîtresse du narrateur est quant à elle seulement accusée de *rara (...) furta*, « rares tromperies » (v. 136) et, pour sa défense, le poète rappelle qu'ils ne sont pas mariés : *nec tamen illa mihi dextra deducta paterna / fragrantem Assyrio uenit odore domum*, « cependant, elle n'a pas été conduite à moi par la main de son père et n'est pas entrée dans ma maison parmi les senteurs des parfums d'Assyrie » (v. 143-144). Après la brève allusion aux noces de Laodamie et Protésilas, c'est la seconde fois que l'image concrète du mariage apparaît dans le c. 68 b.

¹³² L'éloge et la célébration de l'ami généreux sont notamment sensibles dans le désir du poète d'assurer à Allius, par ses vers, que son nom ne soit jamais *desert[us]*, « laissé à l'abandon » (v. 50) ni couvert *scabra (...) rubigine*, « d'une rouille râpeuse » (v. 151), que les générations à venir ne soient jamais *obliuiscunt[es]*, « oubliées » (v. 43) à son égard et que l'on se souvienne de lui *haec atque illa dies atque alia atque alia*, « aujourd'hui comme demain, et un autre jour, et un autre encore » (v. 152).

été trop délicat. On peut à juste titre s'étonner d'abord de la contradiction qui semble exister entre la *recusatio* littéraire de 68 a et la présence, à sa suite, de 68 b ; Catulle refuse d'envoyer à Manlius/Allius un poème de consolation, mais il joint un poème à ce refus !... La prétérition paraît un peu trop précise et développée pour relever du simple effet d'annonce, ou plutôt de fausse annonce. Une autre supposition rationnelle consisterait à dire que Catulle, incapable de composer un nouveau poème en ces circonstances douloureuses comme il l'affirme en 68 a, adresse à son ami un texte inédit et antérieur à son deuil, qu'il a par hasard dans ses papiers et dans lequel il insère les quelques vers consacrés à la mort de son frère pour mieux le lier au billet d'envoi et aux conditions de sa composition¹³³. Mais s'il a pris la peine d'actualiser son texte sur ce point, pourquoi ne pas changer le nom du destinataire de 68 b de manière à harmoniser l'énonciation des deux poèmes, et, si l'on suppose avec certains qu'ils ont bien tous deux le même destinataire en dépit des doutes textuels, pourquoi laisser en l'état les passages de 68 b qui font allusion à la présence d'une *domina* aux côtés du destinataire ainsi qu'au bonheur amoureux du narrateur lui-même, alors que le c. 68 a les montre tous deux célibataires ?

Nous pensons que le texte lui-même offre une solution au moins partielle à ces problèmes, à condition d'éviter l'écueil de la tendance biographisante de la critique face aux poèmes dont l'auteur se met lui-même en scène, ce qui est tout de même le cas d'un grand nombre des textes que nous aurons à étudier. Il est possible à tout le moins, notre analyse l'a montré, d'affirmer qu'au-delà du fonctionnement auto-suffisant des deux poèmes concernés qui peuvent être lus individuellement tout en faisant sens, un certain nombre de tonalités, de caractéristiques de structure, de motifs et même de liens textuels assurent un lien étroit entre eux deux. Le thème commun de la dette à un ami, notamment, nous semble pouvoir être un argument tout à fait valable en faveur de la conjecture textuelle *mi Alli* (c. 68 a, v. 11) qui vise à harmoniser les noms des destinataires, de sorte qu'Allius serait ainsi bel et bien le seul et unique bénéficiaire de tout le c. 68 au nom de l'hospitalité qu'il offrit un jour à Catulle et à sa *domina*. Si l'on refuse, avec un certain nombre d'éditeurs, cette conjecture et l'interprétation qu'elle induit, on peut aussi considérer aisément qu'il est bien question de *Catullus* et d'*Allius* dans le poème 68 b, mais que le billet d'envoi est adressé à un Manlius appelé *Mallius*, ce qui

¹³³ Ou encore, comme le suggère H. Bardon (1943, p. 38), Catulle a écrit les deux *carmina* à des moments différents, 68 a d'abord et 68 b ensuite, sans penser à en faire un ensemble, et ne les a rapprochés qu'au moment de la publication, en ajoutant à la fin de 68 b quelques vers permettant de le relier au thème de 68 a. Cette hypothèse ne nous paraît guère convaincante dans la mesure où, nous sommes en train de le montrer, les liens et échos entre ces deux pièces rendent peu probable l'idée que le poète les ait composées tout à fait indépendamment l'une de l'autre.

est une variante classique de ce nom, par jeu paronomastique avec le nom du personnage du poème joint. Cette seconde hypothèse penche en faveur de la thèse d'un poème déjà existant (68 b à Allius) envoyé à un autre destinataire en compagnie de son billet de présentation (68 a à Manlius), ce billet étant alors rédigé de manière à présenter une harmonie thématique et tonale avec le poème joint, qui peut lui-même faire alors l'objet d'une réécriture partielle pour parfaire la cohérence de la paire ainsi créée ; dans ce cas, si Catulle n'a pas modifié *Allius* en *Mallius* dans le c. 68 b, c'est manifestement pour conserver le jeu de mots (ou plutôt de noms) qui a pu présider au choix du poème envoyé avec le c. 68 a¹³⁴.

Quant aux apparentes incohérences narratives entre les deux poèmes dans l'hypothèse d'un destinataire commun, il nous semble erroné de croire que, parce que Catulle écrit, en 68 a, que Manlius/Allius est célibataire et que lui-même a renoncé pour un temps aux plaisirs amoureux de la jeunesse alors qu'en 68 b, il se dit et le dit heureux en amour, il y a nécessairement contradiction biographique entre les moments de composition de ces deux textes. N'oublions pas que les termes utilisés par le poète dans sa *recusatio* pour désigner le type de poésie que lui réclame son ami en guise de consolation, termes que nous relevons plus haut en soulignant leur double sens et l'irruption de l'univers érotique dans le *carmen*, nous orientent précisément vers le domaine de la poésie érotique : Manlius/Allius attend de son ami des vers d'amour, une poésie amoureuse qui compense la solitude sentimentale dans laquelle il se retrouve brusquement. Dans cette perspective, il n'est pas illogique que Catulle peigne les deux personnages de 68 b comme heureux en amour – ce qui lui permet aussi de déplorer, en contrepoint, le malheur amoureux de Laodamie et de créer ainsi un motif double avec un pan dysphorique – même s'ils ne le sont pas en réalité : l'image fictive de deux amis amoureux, image sans doute effectivement inspirée du passé et de cette heureuse époque où Manlius/Allius accueillait chez lui les deux amants, a valeur de consolation mais n'autorise en aucun cas à refuser catégoriquement la possibilité d'une écriture conjointe des deux poèmes. Pour résumer, il semble effectivement tout à fait probable que 68 b soit antérieur à 68 a si l'on admet l'idée qu'ils n'ont pas le même destinataire – mais dans ce cas, il faut reconnaître qu'ils ont été (ré)écrits de manière à ménager une lecture conjointe cohérente –, mais il n'est en revanche pas nécessaire de

¹³⁴ Une troisième solution est proposée ici par B. Coppel (1973) qui estime que le *Manlius* de 68 a et l'*Allius* de 68 b ne font qu'un, mais que, le recueil ayant été composé par un éditeur postérieur, celui-ci n'a pas reconnu qu'il s'agissait d'un même personnage et n'a rapproché les deux poèmes que parce que la fin de 68 b rappelle les modalités de l'adresse au destinataire de 68 a. Cette hypothèse nous paraît quelque peu compliquée pour l'explication du rapprochement de deux poèmes s'appelant finalement assez naturellement l'un l'autre, et elle ne rend pas compte des problèmes textuels sur l'identité du destinataire de 68 a.

supposer cette antériorité si l'on suppose que Manlius et Allius ne font qu'un et que ce personnage est le destinataire unique des deux textes.

En ce qui concerne cette étrange prétériorité au sein de la *recusatio*, à la faveur de laquelle Catulle dit qu'il ne joindra pas de poème avant d'en joindre un, il nous semble que deux remarques s'imposent. La première est une incitation à la prudence sur la valeur de la prétériorité dans les billets d'accompagnement de poèmes et elle nous est inspirée par les tout premiers vers du c. 65, dans lesquels, déjà, Catulle disait ne pas pouvoir composer à cause de son deuil, alors même qu'il joignait à la missive le fruit de son travail le plus récent :

Etsi me assiduo defectum cura dolore
seuocat a doctis, Ortale, uirginibus,
nec potis est dulcis Musarum expromere fetus
mens animi¹³⁵ (...)...

La lecture des premiers mots de chaque vers permet de construire l'image d'un texte dans lequel est évoquée l'incapacité complète du poète à écrire : *etsi me (...) / seuocat* puis *nec potis (...) / mens*, voilà des expressions pour le moins définitives laissant entendre que cette impuissance créatrice ne peut être surmontée, alors même que le c. 66 sera annoncé quelques vers plus bas par le poète. Ce passage offre un parallèle supplémentaire avec le c. 68 a grâce aux *Musarum fetus* qui préfigurent de manière assez précise les *munera Musarum* du c. 68 a, vers 10, et désignent comme eux les poèmes eux-mêmes. Il y a donc chez Catulle une sorte de posture de la prétériorité qui relève de l'effet de style au moins autant que du programme véritable et permet de mettre en valeur, par contraste, le texte inattendu ou plutôt inespéré joint au billet d'accompagnement.

En outre, la *recusatio* littéraire du c. 68 a, qui gêne les commentateurs par son caractère radical et donc apparemment incompatible avec la présence de 68 b, mérite que l'on s'y attarde encore un instant avant de statuer définitivement sur son sort. Nous l'avons dit, elle traduit le refus de Catulle de composer quelque chose pour son ami éploré : mais que refuse-t-il précisément de composer ? Souvenons-nous que les deux seuls exemples du recueil en matière de poèmes accompagnés furent, jusqu'à présent, des poèmes traduits du grec. Souvenons-nous qu'au vers 7 du c. 68 a, Catulle nous donne un indice sur le genre de poésie

¹³⁵ « Bien qu'une douleur continue m'accable et que le souci me détourne, Ortalus, des doctes vierges, bien que mon esprit et mon âme soient incapables de mettre au monde la douce progéniture des Muses... » (v. 1-4 ; v. 1, on trouve chez certains *recentiores* une variante en *confectum* [X et m] qui ne modifie guère le sens du *defectum* de R et m corrigés, et v. 2, le *sed uocat* de X et O est abandonné par les *recentiores* au profit de *seuocat* [D et édition de 1472]).

que Manlius/Allius a essayé, en vain, de lire pour apaiser son chagrin : il s'agit du *ueterum dulc[e] scriptorum carm[en]*, « le doux chant des anciens écrivains ». Souvenons-nous encore que ces écrivains sont évoqués à une autre reprise dans le poème, quand Catulle s'excuse de n'avoir pas emporté beaucoup de textes à Vérone et présente cette circonstance comme l'une des raisons de son refus¹³⁶, alors qu'elle peut sembler bien prosaïque et dérisoire si on la compare au deuil qu'il invoquait jusqu'alors et qui constituait vraisemblablement une justification plus solide et acceptable de la *recusatio*. Que faut-il en comprendre ? Il nous semble que Manlius/Allius a souhaité bénéficier, comme en leur temps Calvus et Ortalus, des talents de traducteur et adaptateur de Catulle en lui confiant que lire les anciens poèmes érotiques des auteurs grecs ne lui suffisait plus et qu'il aimerait en avoir une version nouvelle, traduite et adaptée en latin par ses soins. Catulle répond que, d'une part, il n'a pas ses modèles sous les yeux et ne trouve rien, dans la seule *capsula* qu'il ait sur lui, qui puisse convenir à un tel travail ; d'autre part, il n'est pas en état de se livrer à ce genre d'exercice dans la mesure où les joies de l'amour sont loin de lui désormais – de fait, ce n'est pas à proprement parler un poème d'amour qu'il joint à sa missive dans la mesure où bien d'autres thèmes s'y entrecroisent, mais seulement un poème dans lequel, ponctuellement, il se montre amoureux et heureux de l'être sans pour autant que ce motif soit dominant au sein du texte. En joignant à sa missive un texte original mêlant une série de thématiques qui dépassent largement le domaine amoureux et peut-être en le composant tout exprès pour cette circonstance, Catulle n'entre donc pas en contradiction avec les termes précis de sa *recusatio* puisque celle-ci porte spécifiquement sur le domaine érotique – accompagné de la double lecture, littéraire et physique, que l'on peut en faire – ainsi que sur l'imitation d'auteurs anciens.

Notons pour finir que le couple 68 a / 68 b présente une nouveauté supplémentaire par rapport aux deux couples observés précédemment : la fonction dédicatoire que nous décelons habituellement dans le poème d'accompagnement est ici reportée sur le poème envoyé, c'est-à-dire sur le dernier mouvement de 68 b¹³⁷. Le caractère tardif de l'expression

¹³⁶ *Nam, quod scriptorum non magna est copia apud me, / hoc fit, quod Romae uiuimus ; (...) / huc una ex multis capsula me sequitur*, « Il se trouve que je n'ai pas une grande quantité d'ouvrages sur moi, parce que je vis à Rome ; (...) une seule de mes nombreuses cassettes m'accompagne ici » (v. 33, 34 et 36). Il est remarquable que cette *capsula* prenne finalement une telle importance que, laisse entendre le poète, s'il avait davantage de textes sur lui, il pourrait accéder à la demande d'Allius : *ultra ego deferrem, copia si qua foret*, « j'y pourvois spontanément si j'avais de quoi » (v. 40).

¹³⁷ *Hoc tibi, quod potui, confectum carmine munus / pro multis, <mi> Alli, redditur officiis*, « Ce présent est tout ce que j'ai pu faire ; composé en vers, il t'est offert en retour de nombreux services, mon cher Allius » (v. 149-150).

du don de vers a deux conséquences majeures sur le couple 68 a / 68 b : la première, c'est qu'il laisse très longtemps planer le doute sur la fameuse incompatibilité présumée des deux parties du poème et qu'il ne la résoud que tardivement en indiquant quelle est la relation qui les unit, et la seconde, qui la compense en quelque sorte, c'est qu'il crée une cohésion extrêmement forte entre les deux textes qui se trouvent ainsi conjointement investis des fonctions métapoétiques de leurs propres présentation et désignation¹³⁸. Le fait que cette dédicace soit réservée à la fin du couple alors que, dans les autres cas, elle se situe dans le premier des deux poèmes, ainsi que la valeur ici autoréférentielle du démonstratif dans l'expression *hoc munus* du vers 149 – expression qui du reste, faut-il le remarquer, répond directement aux *munera Musarum* du c. 68 a – instaurent, en lecture tabulaire, une structure chiasmatisée entre les trois paires « poèmes accompagnés / billets d'accompagnement » : en ouvrant deux de ces paires et en fermant la dernière, la fonction dédicatoire acquiert un rôle de clôture au sein de cette catégorie très particulière de poèmes et indique que c'est la dernière fois, dans l'ordre du recueil, que l'auteur envoie à un destinataire commun un poème et sa lettre d'envoi. Ainsi, cette cohésion du c. 68 autour d'un second niveau de lecture déjà observé en 50 / 51 et 65 / 66 l'élève indubitablement au rang des *carmina* structurants, mais là encore, la rupture qu'il matérialise par rapport à ce qui l'entoure doit être considérée comme inférieure en importance à celle du c. 65 dans la mesure où il y est en quelque sorte inféodé – il lui emprunte, nous l'avons vu, un certain nombre de caractéristiques d'écriture ou de thèmes, ainsi que son mètre, le distique élégiaque. Ce maintien de continuité formelle et thématique par rapport à la lettre à Ortales interdit d'en faire un point de basculement aussi radical, ce qui n'empêche pas qu'il jouera un grand rôle dans notre définition des limites des sections du recueil.

¹³⁸ B. Coppel (1973) doute de cette cohésion et considère que la fin de 68 b, formule qui n'a que l'aspect de la lettre alors que 68 a en a selon lui la réalité, est trop différente de 68 a par son style pour que l'on puisse supposer qu'elle a été rédigée pour assurer l'unité du poème. La lecture de Coppel ne nous convainc pas sur ce point et nous pensons avoir montré que l'examen du couple 68 a / 68 b nous fondait à douter de cette interprétation.

B. Quelle dimension structurante pour les c. 61 et 64 ?

Tandis que la valeur structurante des poèmes de dédicace ou d'accompagnement découle de leurs fonctions métopoétiques mêmes et de ce qu'ils supposent en terme de niveaux de lecture du recueil, donnés à voir par le poète à son lecteur pour guider celui-ci dans une structure d'œuvre dont nous présenterons un peu plus bas le dessin général¹³⁹, il est des *carmina* que nous avons jugés structurants alors même que le registre métopoétique n'est pas leur dominante et dont, par conséquent, l'éventuel caractère métalittéraire n'est pas constitutif du discours qu'y tient l'auteur. Il s'agit des c. 61 et 64, dont la proximité dans le recueil, nous aurons l'occasion d'y revenir, est loin d'être due au hasard. Exception faite de leur considérable longueur, qui frappe immédiatement l'attention, tout semble les séparer : leurs mètres, leurs dominantes et sous-dominantes, leurs genres, tonalités et caractères ne sont pas les mêmes, et pourtant, ils présentent un nombre assez important de similitudes pour autoriser une analyse commune, dont les conclusions confirmeront la justesse de leur rapprochement.

1. *Carmen* 61 : ouvrir dans la continuité

Le c. 61 offre une double particularité qui le désigne rapidement, aux yeux du lecteur, comme structurant : il comporte à la fois un nombre important de traits entièrement nouveaux à ce stade du recueil – certains resteront d'ailleurs uniques – et un nombre non moins important de rappels et de liens avec l'inspiration catullienne telle qu'elle s'est déjà manifestée avant lui. Cette double orientation nous incite à considérer qu'il constitue un lieu privilégié de rupture, une charnière essentielle dans le dessin d'ensemble des *Carmina*.

a. Traits nouveaux dans l'inspiration de Catulle

¹³⁹ Voir *infra*, « B. Divisions du recueil » et « C. Structure interne des divisions du recueil ».

Composé d'au moins quarante-sept strophes de cinq vers chacune, soit un total d'au moins deux cent trente-cinq vers sans compter les lacunes, le c. 61 est le deuxième poème le plus long du recueil après les quatre cent huit vers du c. 64 et cette caractéristique tranche radicalement sur les *carmina* qui le précèdent, dont le plus important, on s'en souvient, est le c. 10 avec trente-quatre vers seulement. Or, ce changement de longueur correspond clairement à un changement d'art poétique et fonctionne ici comme un marqueur destiné à avertir le lecteur qu'il entre dans un univers différent : le poète des formes brèves, de l'épigramme, de la satire bien troussée ou du petit billet amoureux s'aventure désormais sur les chemins d'une poésie qui a du souffle et ne craint pas le sérieux ni les longs développements – ce qui, traditionnellement, va de pair avec une tonalité noble et élevée. De fait, la dominante du texte est celle de la célébration, registre déjà apparu, à ce stade du recueil, dans six *carmina* et caractérisé par son aspect élogieux et/ou sa valeur solennelle. Mais, pour cinq des six prédécesseurs du c. 61 en la matière, c'est là le seul point commun qu'ils aient avec lui : le c. 4, éloge du *phaselus* dont nous avons déjà eu l'occasion de parler, comporte une sous-dominante satirique, le c. 9 exprime la joie du poète à l'annonce du retour d'un ami, le c. 31 est une ode à sa résidence de Sirmio où il va se reposer, le c. 44 ajoute à un thème semblable une sous-dominante satirique de critique littéraire et le c. 46 est consacré au retour du printemps qui, en 56 avant Jésus-Christ, correspond pour l'auteur à son retour définitif de Bithynie¹⁴⁰. En outre, tous sont composés d'hendécasyllabes ou de vers iambiques, en l'occurrence trimètres et choliambes. En fait, la seule préfiguration que le recueil offre au c. 61 est le c. 34, l'hymne à Diane que nous évoquions déjà au moment de décrire la sous-dominante religieuse du registre de célébration. Nous avons dit que la métrique commune à ces deux textes, et à eux seuls dans le recueil des *Carmina*, est la strophe glyconéenne, sous une forme présente chez Anacréon. Trois (dans le c. 34) ou quatre (dans le c. 61) vers glyconéens – un octosyllabe ainsi nommé d'après le poète alexandrin Glycon, auquel il est pourtant antérieur – et un vers phérecratéen, qui est en fait un glyconéen catalectique : l'ensemble constitue une strophe plutôt brève au rythme enlevé, déjà présente dans la lyrique éolienne et volontiers associée aux motifs solennels et religieux. Voilà précisément le second point commun entre les c. 34 et 61 : le second a, comme le premier, une sous-dominante religieuse.

¹⁴⁰ Voir notre tableau récapitulatif en annexe, p. 385 *sq.*, ainsi que, en « II. Classification des poèmes de Catulle », notre tableau de classification par registres p. 106 *sq.* et notre description de la dominante de célébration.

En effet, il s'agit d'un épithalame, également dit hyménée – les deux termes ont tendance à se confondre –, c'est-à-dire d'un chant de mariage à la fois joyeux et solennel, écrit en l'occurrence pour les noces de Manlius Torquatus¹⁴¹ avec une jeune femme que Catulle nomme Junie ou Aurunculeia. Le caractère religieux de sa sous-dominante relève essentiellement de deux éléments : d'abord, le poème est rythmé par un refrain rituel, hérité d'une coutume grecque aux racines anciennes qui est une invocation au dieu Hymen, divinité traditionnelle du mariage. Ce refrain est ici présent sous deux formes, *o Hymenae Hymen, / o Hymen Hymenae* et *io Hymen Hymenae io, / io Hymen Hymenae*¹⁴², et toujours placé aux deux derniers vers de la strophe glyconéenne, ce qui lui donne une régularité qui le rapproche encore de sa fonction primitive de cri rituel. Ce refrain contribue en fait à prolonger dans tout le *carmen* le long appel au dieu Hymen qui en constitue la première partie, proche par son contenu de l'hymne à Diane du c. 34 puisqu'il comporte une invocation à la divinité invitée à rejoindre la cérémonie nuptiale et une célébration de ses qualités intrinsèques de protecteur du couple et de garant de sa postérité¹⁴³.

Le deuxième élément majeur de cette sous-dominante religieuse est la procession nuptiale décrite dans l'hyménée catullien. Le texte est ainsi truffé d'autres invocations divines – par exemple à Vénus¹⁴⁴ – et met en scène un certain nombre de gestes traditionnels imprégnés de la religiosité propre au mariage, motif entièrement nouveau dans une œuvre qui, nous l'avons dit, comporte peu d'éléments rituels et ne pratique guère, jusqu'à présent, la poésie hymnique à valeur religieuse. Mentionnons ainsi, pour citer quelques-uns de ces traits rituels spécifiques, le vêtement flamboyant revêtu par le dieu Hymen¹⁴⁵, le tout début

¹⁴¹ Pour J. Ferguson (1986, p. 18), la présence de Manlius Torquatus en 61 tend à prouver que les c. 61-64 formaient initialement un *libellus* distinct dédié à Torquatus comme 1-60 l'était à Cornelius Nepos. Ce n'est pas impossible, mais il nous semble plutôt que ce *carmen* a dû être initialement rédigé de manière strictement circonstancielle et que son intégration à un recueil ne s'est faite que plus tard.

¹⁴² Ces deux formules sont présentes à la fin des strophes n° 1, 8, 10 et 12 pour la première, 25 et 29 à 38 pour la seconde ; au total, que ce soit sous une forme ou sous une autre, l'invocation rituelle clôt quinze strophes sur quarante-sept.

¹⁴³ *Nulla quit sine te domus / liberos dare*, « Aucune maison ne peut sans toi donner d'enfants... » (v. 66-67). La louange religieuse est elle aussi résumée sous la forme d'un deuxième refrain qui n'a que trois occurrences dans le poème, à la fin des strophes n° 13, 14 et 15 : *Quis huic deo / compararier ausit ?*, « Quel dieu oserait se comparer à ce dieu ?... » (v. 64-65, 69-70 et 74-75).

¹⁴⁴ La *bona Venus*, ici invoquée en tant que déesse des amours honnêtes et légitimes, est présente aux v. 44, 61, 198 et 202.

¹⁴⁵ ... *flammeum cape laetus, huc / huc ueni niueo gerens / luteum pede soccum*, « Prends ton voile couleur de flamme, bienheureux ; viens, viens ici, portant à ton pied de neige une pantoufle jaune feu » (v. 8-10). Le *flammeum* est aussi le vêtement de la jeune mariée elle-même, voir v. 122 : *flammeum uideo uenire*, « je vois venir le voile couleur de flamme ».

de la procession qui part, à la lumière des torches, de la maison de la fiancée¹⁴⁶, l'obligation traditionnelle faite à la jeune mariée de pleurer sa jeunesse¹⁴⁷, les auspices pris à son entrée dans la demeure où l'attend son mari¹⁴⁸, la présence à ses côtés de *pronubae*, vieilles dames connues pour leur vertu qui doivent l'assister au cours de la procession¹⁴⁹, ou encore la protection divine qui plane sur la nuit de noces, laissant espérer la conception d'un premier enfant¹⁵⁰. La structure même du *carmen*, qui se divise en cinq grands mouvements, montre comment il suit, pas à pas, l'avancée de la procession religieuse et ses grandes étapes :

- V. 1-75 (15 strophes) : invocation au dieu Hymen, qui sera relayée et comme diffusée au-delà de ce mouvement inaugural par le refrain de célébration. Elle se décompose en :
 - V. 1-15 (3 strophes) : appel au dieu, invité à mettre ses habits de fête pour rejoindre le lieu des noces.
 - V. 16-40 (5 strophes) : poursuite de l'appel au dieu en annonçant le nom des mariés ; la procession est sur le départ.
 - V. 41-75 (7 strophes) : louanges au dieu Hymen, unies par le refrain de célébration, et rappel de ses attributions nuptiales.
- V. 76-125 (10 strophes) : début de la procession rythmé par un deuxième refrain, dont :
 - V. 76-100 (5 strophes) : apparition de la fiancée, qui va quitter définitivement la maison de son père.
 - V. 101-125 (5 strophes) : conseils rassurants à la fiancée sur la fidélité de son jeune époux, pour l'inciter à le rejoindre.
- V. 126-155 (6 strophes) : intermède fescennin, sur lequel nous allons revenir et qui comporte un troisième refrain.

¹⁴⁶ *Claustra pandite ianuae ; / uirgo adest. Viden ut faces / splendoras quatunt comas ?*, « Ouvrez les verrous de la porte ; la jeune vierge est là. Vois-tu comme les torches secouent leurs éclatantes chevelures ? » Ce thème du départ de la procession est soutenu et relayé par un troisième refrain : *Prodeas, noua nupta*, « Avance, jeune mariée », dernier vers des strophes n° 20, 22 et 24.

¹⁴⁷ *...flet quod ire necesse est*, « elle pleure de devoir s'en aller. » (v. 85)

¹⁴⁸ *Transfer omine cum bono / limen aureolos pedes* « Franchis le seuil, de tes pieds chaussés d'or, sous un présage favorable. » (v. 166-167)

¹⁴⁹ *...uos, bonae senibus uiris / cognitae bene feminae, / collocate puellulam*, « et vous, femmes de bien, vertueusement connues par des hommes âgés, conduisez la petite jeune fille à sa place. » (v. 186-188)

¹⁵⁰ *... Bona te Venus / iuuerit, quoniam palam / quod cupis cupis et bonum / non abscondis amorem*, « Puisse la bonne Vénus te seconder, puisque c'est au grand jour que tu désires ce que tu désires et que tu ne caches pas un amour légitime » (v. 202-205). Le narrateur s'adresse ici au jeune marié.

- V. 156-190 (7 strophes) : arrivée à la maison où le jeune époux a précédé sa fiancée. Les membres de la procession accompagnent la jeune fille jusqu'au lit conjugal. Section entièrement parcourue par la reprise du premier refrain, l'invocation à Hymen.
- V. 191-235 (9 strophes) : *epithalamium* proprement dit : vœux aux jeunes mariés pour la nuit de noces et pour leur descendance, dont :
 - V. 191-210 (4 strophes) : la jeune mariée ayant rejoint le lit conjugal, la nuit de noces peut commencer.
 - V. 211-230 (4 strophes) : vœux de fécondité au couple et souhait de voir naître un petit garçon.
 - V. 231-235 (1 strophe) : conclusion de l'*epithalamium* et du poème : le cortège laisse les époux seuls, le narrateur leur souhaite prospérité et descendance¹⁵¹.

Cette structure adaptée aux étapes de la procession permet au poète de présenter une fusion étonnante, la première à être si explicite dans l'un de ses *carmina*, entre influences helléniques et latines. Ainsi, on a vu que le choix de la strophe glyconéenne marque clairement l'héritage littéraire auquel souhaite se rattacher le jeune poète latin, d'autant plus qu'avant d'être utilisé par les poètes alexandrins, ce schéma métrique était déjà présent chez des auteurs plus anciens, y compris chez Sapho qui fut la première, semble-t-il, à composer des *epithalamia* dans ce mètre¹⁵².

La tradition formelle, métrique et littéraire du c. 61 est donc clairement grecque et l'on peut supposer que l'invocation rituelle au dieu Hymen qui la rythme en refrain est également destinée à rappeler cette origine en l'inscrivant de manière récurrente dans le

¹⁵¹ On trouvera chez H. Bardon (1943, p. 29) une proposition de structure à peu près semblable, à ceci près que le critique rassemble en une seule et même grande partie les temps 121-155 et 156-190, ce qui offre l'avantage de bâtir un schéma composé de seulement quatre mouvements très équilibrés, mais tend selon nous à réduire le caractère particulier de l'intermède fescennin en le fondant dans le reste de la cérémonie sans tenir compte du fait qu'il tranche considérablement sur le reste du poème, comme nous allons le voir.

¹⁵² D. F. S. Thomson (1997, p. 349) souligne la parenté de ce *carmen* avec certains vers de la poétesse de Lesbos et rappelle qu'il s'agissait probablement aussi d'un exercice littéraire traditionnel à l'époque hellénistique. En témoignent respectivement une série de fragments strophiques et hexamétriques de Sapho dont l'un commence par une adresse à Hespérus qui n'est pas sans préfigurer celle de Catulle en 61 (voir D. Lobel [1955], p. 119-126) et l'*Idylle* XVIII de Théocrite, épithalame d'Hélène et de Ménélas, qui ressemble également au c. 61 par l'adresse légère aux jeunes mariés, la douce moquerie à Ménélas pour avoir bu et l'invocation finale Ὕμην ὦ Ὕμέναιε, « Hymen ô Hyménée » (v. 58). Cet exercice poétique devait également être répandu parmi les poètes de la génération des *neoteroi* puisque Calvus et Tigidas, deux compagnons de Catulle, composèrent eux aussi des *epithalamia* dont nous n'avons gardé que des vers très isolés et peu nombreux : voir W. Morel / C. Büchner / J. Blänsdorf (1995³), respectivement p. 211-212 et p. 226.

texte même. Pourtant, la cérémonie nuptiale qui s’y déroule relève de la plus pure tradition romaine, en accord avec l’identité des jeunes époux qui ne sont pas de simples personnages fictifs dotés d’un nom à consonance latine, mais bien de véritables notables romains issus d’une famille en vue avec des responsabilités politiques. D’autres traits de romanité, au-delà des éléments strictement rituels, sont insérés dans le poème : que l’on songe notamment à l’expression *domum dominam uoca*, « appelle à sa maison la maîtresse de maison » (v. 31), qui, à la faveur d’un polyptote, souligne le nom du lieu romain par excellence de fondation du couple et de la famille au sens large ; à la mention des *nuces*, « noix » distribuées sur le parcours de la procession parce qu’elles étaient une friandise appréciée des enfants romains (v. 131 *sq.*) ; ou encore au jeune garçon qui donne le bras à la fiancée pour la mener vers la *domus* conjugale, et que le narrateur interpelle en l’appelant *praetextate*, « enfant vêtu de la prétexte » (v. 182), cette toge à bande de pourpre que portaient les jeunes Romains jusqu’à l’âge de seize ans. La rencontre entre hellénisme et romanité que constitue cet épithalame est donc assumée au niveau du discours même : elle n’est pas seulement reconstituée ou rétablie par un lecteur érudit qui saurait distinguer les éléments implicites issus de l’une ou l’autre inspiration, mais inscrite dans le texte comme l’un de ses éléments constitutifs, à l’image de ce dieu Hymen que le poète, dans une sorte de syncrétisme géographique et littéraire, invite à quitter l’Hélicon pour se joindre au cortège nuptial qui se prépare à Rome¹⁵³.

Longueur considérable du poème, solennité exceptionnelle du ton, description d’un rite religieux qui étend cette sous-dominante bien au-delà de la simple prière telle que la préfigurait le c. 34, adoption de la forme inédite d’une strophe glyconéenne avec refrain, fusion explicite entre hellénisme et romanité au sein de cette pièce de circonstance : le c. 61 brise à plus d’un titre les habitudes acquises jusqu’à présent par le lecteur de Catulle et provoque plus d’une rupture avec l’univers poétique construit à ce stade du recueil. Il est encore un élément, en apparence infime mais que nous relevons dès à présent pour mieux en reparler plus bas¹⁵⁴, qui constitue une nouveauté dans l’inspiration catullienne : c’est l’irruption de l’univers épique dans le poème, à la faveur d’une comparaison tout à fait ponctuelle entre Junie et Pénélope autour de leur semblable vertu :

Talis illius a bona
matre laus genus approbet,

¹⁵³ Le *huc / huc ueni* des vers 8-9 s’oppose à la localisation initiale de la demeure du dieu : *Collis o Heliconiei / cultor*, « Ô habitant de la colline Hélicon » (v. 1-2).

¹⁵⁴ En l’occurrence lors de l’analyse du c. 64, voir *infra*.

qualis unica ab optima
matre Telemacho manet
fama Penelopeo¹⁵⁵.

Les précédents *carmina* de Catulle offrent plusieurs exemples du registre mythologique, ne serait-ce qu'à titre de trait secondaire ; mais aucun ne s'est encore aventuré clairement¹⁵⁶ sur les terres du poème héroïque par excellence, l'épopée d'Homère, en faisant ainsi entrer ses personnages dans le monde de Catulle. Le fait que cela se produise pour la première fois dans le c. 61 n'est pas sans importance, nous verrons pourquoi.

b. Liens avec d'autres motifs catulliens

Est-ce à dire, au vu de cette série de nouveautés, que l'épithalame de Junie et Manlius Torquatus constitue une facette nouvelle de l'art de Catulle, en rupture complète avec les formes brèves et souvent piquantes auxquelles il avait habitué son lecteur ? Certes, l'atmosphère du c. 61, cette tonalité solennelle et religieuse composée d'une ferveur toute littéraire et d'un rite entièrement inédit chez le poète de Vérone, tranche radicalement sur les préoccupations satiriques, pamphlétaires, érotiques et parfois pornographiques que nous lui connaissons surtout. Même si les poèmes qui précèdent le c. 61 offrent déjà des exemples de la dominante de célébration – nous en avons fait la liste tout à l'heure –, les différences sont assez remarquables pour que l'on puisse s'étonner de trouver deux pans d'inspirations aussi distincts au sein d'un même recueil. Nous sommes ici au cœur de cette variété de surface dont nous parlions en introduction de ce chapitre ; le poète semble se promener à l'envi parmi des genres littéraires tout à fait opposés pour le simple plaisir d'y goûter et d'y faire goûter son lecteur, sans que cela corresponde, pourrait-on dire, à un projet poétique global un peu ordonné. Que l'on se souvienne pourtant que la seule – et bien mince – préfiguration du c. 61 est le c. 34, l'hymne à Diane, et que cette pièce ne compte que vingt-quatre vers

¹⁵⁵ Le poète évoque ici le fils que Junie et Manlius auront un jour : « Que la gloire héritée de sa vertueuse mère, qui prouvera son origine, soit semblable à la renommée sans égale que garde de son excellente mère Télémaque, fils de Pénélope » (v. 226-230).

¹⁵⁶ Exception faite du c. 58 b, v. 4, dans lequel nous reconnaissons l'apparition du trait secondaire épique à la faveur de la mention de Rhesus (voir n. 303, p. 239). Mais il s'agit là d'une allusion extrêmement furtive à l'épopée homérique, à l'issue d'une énumération de personnages mythologiques auxquels Rhesus est assimilé pour ses caractéristiques hors du commun et notamment la vitesse de son char ; en outre, il est lui-même un personnage plutôt marginal de l'épopée par rapport à Télémaque et Pénélope, ou encore à Achille qui apparaît au c. 64. Ces deux éléments nous poussent à considérer que cette allusion à Rhesus au c. 58 b est trop mince pour convoquer réellement l'univers épique dans le *carmen*, contrairement aux quelques vers du c. 61 cités ici.

centrés sur un thème unique, la célébration de la déesse à la faveur du rappel de ses attributs. Ce thème, on s'en souvient, est aussi présent dans le premier grand mouvement du c. 61, consacré pour sa part au dieu Hymen. Or, la longueur considérable du c. 61 lui laisse la place de développer, outre cette invocation divine et les éléments strictement rituels et romains que nous analysons plus haut, un réseau thématique d'une grande richesse dans lequel on retrouve sans peine une série de reprises de motifs catulliens qui contribuent à rattacher ce poème au reste du recueil.

Nous avons vu en quels termes se développent la dominante de célébration et la sous-dominante religieuse de l'*epithalamium*, qui lui confèrent une solennité et une noblesse certaines. L'apparition d'un ton différent dans le troisième mouvement, aux vers 126 à 155, n'en est que plus remarquable : ces quelques strophes sont consacrées à un jeune esclave qui est en fait le *concupinus* ou « favori » du mari. Catulle feint de le plaindre – sur un ton fort moqueur – parce qu'il va redevenir un esclave comme les autres, n'obtiendra plus les faveurs d'un maître que le mariage engage à la fidélité et perdra tous les avantages que lui procurait cette confortable situation :

Da nuces pueris, iners
 concubine ; satis diu
 lusisti nucibus ; lubet
 iam seruire Talasio.
 Concubine, nuces da.
 Sordebant tibi ullicae,
 concubine, hodie atque heri :
 nunc tuum cinerarius
 tondet os. Miser, a ! miser
 concubine, nuces da¹⁵⁷.

Voilà que, presque sans prévenir, le registre satirique fait irruption dans l'épithalame au rang de trait secondaire : l'ironie du narrateur apparaît dès le premier vers de cet extrait et dès l'ordre donné au *concupinus*, désormais déclassé, de distribuer des noix aux enfants – ordre repris par le vers-refrain qui est le quatrième du genre dans ce *carmen*, mais le seul à être aussi prosaïque : *concupine, nuces da*, dont ce passage comporte les deux seules

¹⁵⁷ « Donne des noix aux enfants, inactif favori ; tu as joué avec des noix assez longtemps ; on veut désormais que tu serves Talasius. Favori, donne des noix. Tu méprisais les fermières, favori, naguère encore : maintenant le coiffeur te tond le visage. Pauvre, ah ! pauvre favori, donne des noix » (v. 131-140).

occurrences. Les débuts et fins de vers ainsi que certains enjambements fournissent tous les termes sur lesquels l'intention satirique est sensible : autrefois *iners*, « inactif », parce que son maître le préservait des travaux habituels des esclaves, le jeune garçon est maintenant au service du dieu Talasius¹⁵⁸ et il est mis à contribution pour le déroulement de la fête ; son rôle a duré *satis diu*, il se contentera dorénavant des faveurs de ces *uilicae* qu'il dédaignait autrefois ; le *cinerarius* chargé de lui friser les cheveux tant qu'il était favori et soignait sa chevelure peut désormais les *tond[ere]* parce qu'un esclave comme les autres porte le crâne rasé. Il n'est pas jusqu'à la répétition finale et hyperbolique du *miser, a ! miser* qui ne comporte une moquerie sous-jacente. Un peu plus bas, le mari contraint de renoncer à son mignon et même la jeune épouse seront aussi les victimes de semblables petites piques¹⁵⁹.

Notons également que ces quelques vers, à la faveur d'un sous-entendu que désormais nous connaissons bien, comportent un autre trait secondaire déjà représenté dans le recueil, le registre pornographique : de fait, la présence au vers 133 du verbe *ludere* ne peut avoir ici de sens métopoétique, puisque c'est le *concupinus* qui en est sujet et non pas le poète, mais acquiert clairement la signification érotique de « faire l'amour », renforcée par le double sens de l'expression *lusisti nucibus*, « tu as joué avec des noix », qui peut renvoyer soit aux jeux des enfants auxquels il est en train de les distribuer – parce qu'ils sont libres, eux – soit, par une allusion plus salace encore, aux parties génitales de son maître.

Or, cette section du c. 61 est désignée par le poète lui-même comme une parenthèse dans l'épithalame puisqu'il est fait mention au vers 127, pour la caractériser avec précision, de la *fescennina iocatio*, « raillerie fescennine », poésie populaire érotique voire pornographique à laquelle Catulle décide de laisser libre cours sur quelques vers. Ce type de poésie est traditionnellement associé à l'expression de la joie au cours d'une telle fête : les vers fescennins sont en effet un chant nuptial étrusque à connotation populaire et rurale, aux origines anciennes, à caractère souvent grivois¹⁶⁰. La présence de ce genre de vers – improvisés, à l'origine – lors des fêtes de mariage peut aisément s'expliquer par le fait que

¹⁵⁸ Talasius était un dieu italien du mariage, dont le nom est au départ un cri de joie prononcé lors de la cérémonie elle-même : voir sur ce point les commentaires de C. J. Fordyce (1961, p. 248) et D. F. S. Thomson (1997, p. 358).

¹⁵⁹ Respectivement : *Diceris male te a tuis / unguentate glabris marite / abstinere : sed abstine*, « On dit que tu as du mal, jeune mari parfumé, à te passer de tes glabres compagnons : passe-t'en pourtant » (v. 141-143) et *Nupta, tu quoque, quae tuus / uir petet, caue ne neges, / ni petitum aliunde eat*, « Mariée, toi aussi, quand ton époux te réclamera, prends garde à ne pas dire non, pour éviter qu'il n'aille réclamer ailleurs » (v. 151-153). Le verbe *petere* a ici la signification érotique euphémistique de « réclamer des faveurs sexuelles ».

¹⁶⁰ Horace évoque ainsi la *Fescennina (...)* *licentia*, « licence des vers fescennins » (*Épîtres*, II, 1, v. 145), qu'il associe à des pratiques archaïques et campagnardes d'improvisation poétique.

L'on souhaite la fécondité aux nouveaux époux, comme Catulle lui-même le fait à plusieurs reprises dans les sections finales du poème ; mais ici, en évoquant en des termes précis et moqueurs la relation homosexuelle qu'entretenait le futur marié avec le *concupinus*, le poète détourne l'usage habituel de la poésie populaire et la transforme en un lien entre ce c. 61 et l'inspiration qui présida à la composition d'un grand nombre de ses *carmina*. En effet, les motifs érotiques et/ou satiriques en général et, en particulier, le thème de l'homosexualité et les railleries qu'elle peut engendrer sont récurrents dans d'autres pièces catulliennes et d'ailleurs volontiers associés par le poète à la sous-dominante pamphlétaire de la tonalité satirique¹⁶¹.

D'autres reprises de thèmes déjà illustrés dans les *Carmina* sont repérables dans l'épithalame de Junie et Manlius. Ainsi le registre érotique parcourt-il tout le texte à la faveur, comme dans l'intermède fescennin, du double sens du verbe *ludere*¹⁶² ; d'autres allusions érotiques et sexuelles rythment, par exemple, les vœux de fécondité adressés au jeune couple et les sections consacrées à la préparation de la nuit de noces, lorsque le poète décrit la passion amoureuse qui enflamme le fiancé ou, plus haut, affirme qu'il est impossible que celui-ci préfère un jour une autre poitrine à celle de sa femme¹⁶³. Autre trait secondaire présent dans des *carmina* antérieurs à l'épithalame – notamment, pour ne citer que lui, le c. 58 b, consacré à la quête dans Rome du jeune Camerius¹⁶⁴ –, le registre mythologique est lui aussi furtivement présent à la faveur d'une comparaison entre la beauté de Junie et celle de Vénus soumise au jugement de Pâris¹⁶⁵.

Cet entrelacement d'éléments typiquement catulliens et de motifs entièrement nouveaux, à peine préfigurés par ce qui précède, confère nécessairement au c. 61 une fonction

¹⁶¹ Citons par exemple, avant d'y revenir plus loin, les c. 15 et 21, à sous-dominantes pornographiques et satiriques, dans lesquels le narrateur demande à Aurelius de ne pas séduire le jeune homme qu'il aime ; le c. 24, où il reproche au jeune et beau Juventius de coucher avec un homme sans richesse ; le c. 33, où l'un des Vibennius est décrit comme un prostitué, ou encore le c. 47, à sous-dominante pamphlétaire, où Catulle s'en prend en termes pornographiques à deux favoris de Pison qui vivent dans un luxe scandaleux.

¹⁶² Il est utilisé aux v. 211-212 pour conseiller aux époux de se livrer aux plaisirs de la chair s'ils veulent avoir bientôt une progéniture : *ludite ut lubet et breui / liberos date*, « jouez comme il vous plaît aux jeux amoureux et donnez bientôt des enfants ». Un peu plus bas, au v. 232, c'est encore le verbe *ludere* qu'il choisit au moment de clore son poème, mais cette fois dans son sens métapoétique : *lusimus satis*, « nous avons assez chanté l'amour ».

¹⁶³ Respectivement, v. 176-178 et 101-105.

¹⁶⁴ Voir à son sujet *infra*, « IV. B. Structure interne des deux sections du recueil. »

¹⁶⁵ *Namque Iunia Manlio, / qualis Idalium colens / uenit ad Phrygium Venus / iudicem, bona cum bona / nubet alite uirgo*, « C'est que Junie épouse Manlius, vierge vertueuse accompagnée par un heureux auspice, semblable à Vénus, l'habitante d'Idalie, quand elle vint vers son juge phrygien » (v. 16-20).

structurante essentielle. Sans faire table rase de ce qui existe déjà à ce stade du recueil, l'inspiration du poète connaît ici un tournant dont il conviendra de déterminer si ce qui suit le confirme ou l'infirme ; toujours est-il que manifestement, Catulle cherche à établir un lien entre sa pratique toute nouvelle de l'hyménée et sa pratique, plus ancienne¹⁶⁶ et confirmée, de l'hendécasyllabe et des vers iambiques, de l'épigramme et des formes brèves. L'intermède fescennin, qui marque un décrochement si net avec le reste de l'*epithalamium* en y introduisant notamment le registre satirique à titre de trait secondaire, acquiert à cet égard une importance structurante déterminante ; il témoigne de la volonté de Catulle de jeter un pont entre l'*enkomyion* et des genres moins nobles que lui. Cela revient-il à « catulliser » la noblesse de l'hyménée en y réinjectant des traits plus communs, déjà souvent expérimentés par l'auteur et peut-être considérés par lui comme une sorte de signature, ou bien est-ce à l'inverse un désir d'élever son inspiration habituelle en montrant que certains de ses substrats thématiques peuvent aussi servir à un autre genre de poésie ? Il est trop tôt pour trancher, mais dans les deux cas de figure, le c. 61 ouvre une ère poétique nouvelle dans le recueil des *Carmina*, tout en assurant une continuité certaine avec toutes les pièces qui le précèdent.

2. *Carmen* 64 : un poème tourné vers ce qui précède

a. Remarques préalables

Notre présentation des registres dominants et sous-dominants des *Carmina* ainsi que l'analyse du c. 66 consacré à la boucle de Bérénice nous ont déjà donné l'occasion de faire quelques remarques sur le genre poétique précis auquel appartient le c. 64 : l'*epyllion*. Le sens dans lequel nous utilisons ce terme aujourd'hui n'est pas antique mais moderne ; il date du XIX^e siècle et c'est précisément à propos du c. 64 de Catulle qu'il fut employé pour la

¹⁶⁶ L'emploi des adjectifs « ancienne » et « nouvelle », comme du reste celui des termes « précédent » et « suivant » dans toute notre étude des c. 61 et 64, n'est pas à prendre dans un sens chronologique puisque ce n'est pas dans cet ordre que sont classés les *carmina*. Nous entendons toujours ces termes dans un sens exclusivement structural ; du point de vue d'un lecteur qui découvre le recueil en lecture cursive et se soumet donc au trajet que veut lui faire parcourir le poète, ce qui est « ancien » ou « précédent » est simplement ce qui est *placé avant* un point donné *dans le recueil*, ce qui est « nouveau » ou « suivant » est ce qui est *placé après*.

première fois pour désigner ce type de poème¹⁶⁷, emprunté par les *neoteroi* aux auteurs alexandrins. A l'image de ce que nous avons déjà observé dans le c. 66, l'*epyllion* est une pièce de longueur moyenne de caractère narratif, en hexamètres dactyliques ou en distiques élégiaques, traitant d'un épisode précis du corpus de récits mythiques, légendaires ou historiques dans lequel puisent les poètes antiques. Cet épisode peut même être emprunté au domaine épique, mais les critères qui président d'abord à son choix sont sa marginalité et l'occasion fournie à l'auteur de développer des thèmes amoureux et sentimentaux – nous dirions aujourd'hui *romantiques* – grâce à des procédés stylistiques adéquats, notamment les descriptions psychologiques et les monologues permettant de sonder le cœur des personnages. Du point de vue formel, les caractéristiques de l'*epyllion*, héritées du goût alexandrin en la matière, sont l'élégance et l'expressivité du ton, la rareté précieuse du vocabulaire et tous les procédés de rupture du récit tels que les descriptions, les *ekphraseis* ou encore les prosopopées¹⁶⁸.

Le c. 64 présente toutes les conditions requises pour être considéré comme une sorte de paradigme du genre. Son récit principal – du moins en terme de programme – est celui des noces de Thétis la Néréide avec Pélée, l'un des Argonautes. Ce couple composé d'une divinité et d'un mortel donnera naissance au héros de la guerre de Troie, Achille. En réalité, plus de la moitié du poème est consacrée à l'*ekphrasis* du voile brodé recouvrant la couche nuptiale, qui représente Ariane éplorée après avoir été abandonnée à Naxos par Thésée. Cette description est l'occasion pour le poète de retracer la légende d'Ariane et Thésée, du départ de celui-ci pour la Crète à la rencontre de celle-là avec Dionysos, en passant par la victoire du jeune héros sur le Minotaure et la mort de son père Egée. Tout comme le récit des noces de Thétis et Pélée, cette longue *ekphrasis* n'est pas linéaire mais donne lieu à un rappel mythologique déconstruit, favorisant les ruptures temporelles, les retours en arrière et les

¹⁶⁷ En l'occurrence par M. Haupt (1876, t. I, p. 1-72). Bien que consciente que ce nom ne recouvre donc pas une catégorie littéraire à part entière reconnue comme telle par les Anciens, nous estimons cependant qu'il fait sens pour notre lecture actuelle de ce genre de poèmes aux caractéristiques aisément reconnaissables et qu'il y a fort à parier que les poètes eux-mêmes y associaient un art poétique bien précis : voir sur ce point G. W. Most (1981 p. 111-112). Nous l'emploierons donc comme la critique contemporaine pour désigner ce type de poésie chez tous les auteurs de notre corpus chez qui nous la rencontrerons.

¹⁶⁸ Pour des exemples de poésie alexandrine de ce genre, voir notamment certains poèmes narratifs et mythologiques de Théocrite, par exemple les *Idylles* XIII à Nicias, consacrée à la légende d'Hylas, amant d'Héraclès enlevé par les Nymphes que sa beauté avait séduite et pour lequel le demi-dieu sombra dans un profond chagrin, et XXIV sur la jeunesse d'Héraclès. Il semble également que Calvus ait composé un *epyllion* consacré à la légende de Io, dont il ne nous reste que quelques vers isolés : voir W. Morel / C. Büchner / J. Blänsdorf (1995³), p. 212-213.

effets de focalisation, ainsi qu'on peut le constater en examinant la structure concentrique du *carmen* :

- V. 1-21 : la possibilité du mélange entre mortels et divinités : évocation de l'équipée héroïque des Argonautes et de l'amour qui unit l'un d'eux, Pélée, à la Néréide Thétis.
- V. 22-49 : une apostrophe du poète aux héros (v. 22-27) marque le début de la scène qui doit constituer le sujet du texte : les somptueuses noces de Thétis et Pélée, auxquelles toute la Thessalie s'apprête à assister.
- V. 50-264 : *ekphrasis* : description du voile qui recouvre la couche nuptiale et représente Ariane abandonnée par Thésée à Naxos. Cette fausse parenthèse, apparemment en marge du récit principal mais qui constitue en fait l'essentiel du poème, peut elle-même être décomposée en trois mouvements principaux :
 - (V. 50-51 : brève introduction à l'*ekphrasis* du voile.)
 - V. 52-201 : manifestations du désespoir d'Ariane. Au sein de ce passage, une autre parenthèse, vers 76-115, raconte la légende du Minotaure et la rencontre d'Ariane avec Thésée. Le poète rédige au style direct la longue lamentation de l'héroïne, vers 132-201¹⁶⁹, et sa demande de vengeance aux Euménides, vers 192 *sq.*
 - V. 202-248 : cette demande de vengeance est présentée comme la cause directe de la mort d'Egée. Comme au mouvement précédent, une parenthèse en forme de retour en arrière, vers 212-237, rappelle, au style direct, les lamentations d'Egée au moment du départ de son fils et ses consignes sur la couleur de sa voile à son retour : ce sont ces recommandations que Thésée oublie, laissant à son mât une voile sombre qui provoquera le désespoir et le suicide de son père.
 - V. 249-264 : arrivée de Dionysos, entouré de ses Bacchantes, auprès d'Ariane abandonnée ; rapide description de son thiasos. Le récit s'arrête juste avant la rencontre entre le dieu et la mortelle : le bonheur futur d'Ariane est seulement suggéré.
- V. 265-383 : reprise et suite du récit des noces : l'assemblée mortelle des Thessaliens se retire et cède la place aux dieux ; seuls Apollon et Diane sont absents. Chant des Parques

¹⁶⁹ Cette section précise du c. 64 a été étudiée de manière originale et non dénuée d'intérêt par A. Balland (1961), qui a montré que son style et sa structure reposaient sur trois principes essentiels rappelant la composition de certains morceaux de musique : une série de ruptures de ton qui ne sont pas toujours en adéquation avec les ruptures syntaxiques et thématiques et participent ainsi de l'assouplissement de la structure du monologue, un jeu grammatical autour des temps et modes des verbes que l'auteur compare à une série de transpositions de modes musicaux, et, enfin, la permanence de certains thèmes qui apparaissent et disparaissent alternativement comme autant de thèmes mélodiques récurrents.

vers 323-381, rythmé par un vers-refrain, qui prédit aux époux la naissance d'Achille et son glorieux destin.

- V. 384-408 : conclusion et opinion du poète : autrefois, les dieux se mêlaient volontiers aux hommes, mais aujourd'hui ils ne le font plus parce que ceux-ci sont trop criminels ; les derniers vers donnent quelques exemples de leurs forfaits¹⁷⁰.

On voit qu'il est difficile, voire impossible – et sans doute est-ce là le choix du poète lui-même – de trouver à ce texte une ligne directrice vraiment satisfaisante. Le parallélisme entre la rencontre d'un mortel et d'une divinité, dans le premier mouvement du texte, et la conclusion désabusée et vaguement moralisante du poète sur le refus des dieux de se mêler aux hommes, a pu inciter certains commentateurs à suggérer que le sujet réel de l'*epyllion* était les unions, heureuses ou criminelles, entre hommes et dieux ; mais que faire, dans cette perspective, du récit du malheur d'Ariane, qui occupe plus de la moitié du poème et s'achève précisément *avant* son mariage avec un dieu ? Une seconde idée pourrait venir de ce que, selon la structure que nous venons d'établir, la mention de la mort d'Egée et de ses lamentations au moment du départ de son fils pour la Crète occupent une place centrale dans le poème ; mais ce motif isolé ne livre pas la clé de compréhension générale d'un récit aux multiples facettes, aux multiples lieux et aux multiples héros.

Cette impression première est étayée par le grand nombre de registres que l'on décèle dans le c. 64. Seule sa tonalité dominante peut être établie avec certitude : il s'agit de la dominante mythologique à laquelle se rattachent également les c. 63 et 66 ; elle lui fournit son cadre de discours, la matière de son intrigue ainsi que tous ses personnages et le texte ne fait aucune incursion en-dehors de ce cadre, exception faite de quelques interventions métalittéraires du poète. Aucun des autres registres présents ne pouvant prétendre l'emporter au regard de la structure du poème et de son déroulement, nous considérons que le *carmen* est dépourvu de sous-dominante mais pourvu d'une abondance de traits secondaires qui lui donnent son caractère protéiforme et sa valeur structurante essentielle au sein du recueil.

b. De multiples effets de clôture

¹⁷⁰ Le caractère concentrique de cette structure et de ses différentes sections a également été repéré et analysé par C. Witke (1968, p. 32 *sq.*), D. A. Traill (1981 b et 1988), F. Cupaiuolo (1994) et par S. Vazzana (2001) qui démontre ainsi le caractère extrêmement soigné de la narration catullienne et des jeux de temporalité à l'oeuvre dans l'*epyllion*. Pour une analyse complémentaire de la structure du c. 64 sous l'angle précis de la construction du récit mythique à la mode alexandrine, voir également J. Dangel (2002).

Les réflexions que nous inspiraient les différences manifestes entre le c. 61, épithalame de Junie et Manlius, et l'ensemble des poèmes qui le précèdent dans le recueil pourraient être ici non seulement reprises, mais même décuplées. Ainsi le contraste de longueur entre ces deux *carmina* et les autres travaux de Catulle : quand le c. 61 compte deux cent trente-cinq vers, le c. 64 en compte quatre cent huit, soit l'équivalent de vingt ou vingt-cinq poèmes de la taille la plus courante des *Carmina* – un cas sans égal dans l'ouvrage. Ainsi l'inspiration qui préside à sa composition : langage noble, sujet élevé, style élégant, étayés par l'usage de l'hexamètre dactylique qui le rattache à une poésie de haute inspiration, n'ont rien de commun avec la plupart des poèmes que le lecteur connaît déjà, qui relèvent de la vignette souvent humoristique, parfois fort critique, et ne dédaignent ni le prosaïsme, ni le langage courant. Davantage encore que le c. 61, que son intermède fescennin reliait délibérément à des motifs plus habituels, le c. 64 semble ouvrir une nouvelle ère dans le travail catullien de création. Pourtant, à y regarder de plus près, ce poème à nul autre pareil est composé d'éléments qui ont tous été déjà introduits dans le recueil, même de manière extrêmement ponctuelle et suggestive, par un poète soucieux de cohérence.

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises la présence, dans le c. 64, du registre épique. Cette présence est manifeste à deux niveaux ; le premier est le niveau formel : tout en établissant un discours stylistiquement distinct de celui de l'épopée, l'*epyllion* catullien lorgne, à l'occasion, du côté du genre suprême en livrant au lecteur quelques indices de cette trompeuse proximité. L'*incipit* du poème est tout à fait significatif à cet égard :

Peliaco quondam prognatae uertice pinus
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos,
cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis,
auratam optantes Colchis auertere pellem
ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi,
caerula uerrentes abiegnis aequora palmis¹⁷¹.

¹⁷¹ « On dit que jadis, des bateaux de pin nés au sommet du mont Pélion voguèrent sur les ondes claires de Neptune vers les flots du Phase et le territoire d'Eétès, et qu'alors des jeunes gens d'élite, les forces vives de la jeunesse d'Argos, désirant dérober la Toison d'Or aux habitants de la Colchide, eurent l'audace de traverser les eaux salées sur leurs poupes rapides, balayant les plaines d'azur de leurs rames de sapin » (v. 1-7). Les noms propres de cet extrait connaissent des graphies diverses selon les mss. **V. 3** : les éditeurs conservent le *phasidos* des correcteurs de G, R et m de préférence au *fascidicos* de X et m et au *fasidicos* de O, et *Aeetaeos* ou une de ses variantes graphiques, suggérées par les éditeurs de la Renaissance, de préférence à *oeticos* (X) ou *ceticos* (O). **V. 4** : *idem* pour *pubis* (R corrigé et édition de 1472) de préférence à *pu(p)pis* (X, D et O)..

Le récit feint d'emprunter les codes épiques par le choix de l'adverbe de temps *quondam*, renvoyant à la temporalité passée et indéfinie de l'épopée, et par l'emploi du passif personnel *dicuntur* qui dit la notoriété d'une histoire souvent transmise par oral. Les images épiques sont présentes par le biais des métonymies et périphrases désignant les bateaux – ainsi les métonymies sur l'essence de bois dont ils sont constitués, *pinus*, et sur leur « poupe », *pupp[is]*, pour les désigner en entier –, les jeunes gens – le singulier collectif *pub[es]* reprenant le pluriel *iuuenes* – et la mer, dont ce bref extrait offre à lui seul plusieurs désignations possibles, de la périphrase à la fois grandiloquente et imagée *liquidus Neptuni undas* au neutre pluriel épique *uada* et à l'expression poétique *caerulea aequora*. Ces procédés ne sont bien sûr qu'une fausse piste ; dès l'apparition des nymphes dans le sillage de l'Argo, dès la scène de première vue entre Thétis et Pélée, le goût alexandrin pour l'expression des sentiments et la focalisation du récit marque l'orientation générale du poème¹⁷². Le second niveau de présence du trait épique est le sujet que semble aborder le poème dans ces vers de présentation : la quête de la Toison d'Or, *aurat[a] pell[is]*, par les Argonautes et la mention de l'entreprise audacieuse qui les élève au rang de héros – à la faveur notamment du verbe *ausi sunt* –, c'est-à-dire la grande épopée hellénistique d'Apollonios de Rhodes¹⁷³. En dirigeant son récit, un peu plus loin, vers le motif des noces de Thétis et Pélée, Catulle dessine plus précisément l'esthétique qui sera la sienne : aux épisodes centraux dignes d'un discours épique, il préfère un récit annexe sans acte héroïque qui laisse place aux sentiments ; mais,

¹⁷² *Tum Thetidis Peleus incensus fertur amore, / tum Thetis humanos non despexit hymenaeos, / tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit*, « Alors on rapporte que Pélée fut embrasé par l'amour de Thétis, alors Thétis ne méprisa point un mariage humain, alors le père des dieux lui-même comprit que Pélée devait s'unir à Thétis » (v. 19-21). La triple anaphore – *tum* + le substantif *Thetis* à trois cas différents – qui accompagne cet instant décisif du coup de foudre amoureux relève du goût alexandrin pour les procédés de style redondants permettant de souligner les points-clés du récit. Dans le même ordre d'idée, les marqueurs du récit épique que nous relevions tout à l'heure sont réutilisés à d'autres endroits du *carmen*, mais cette fois pour matérialiser l'ouverture des parenthèses et des retours en arrière, c'est-à-dire de passages relevant de l'esthétique propre aux *epyllia* ; ainsi, au vers 76 : *Nam perhibent olim...*, « Car on raconte qu'autrefois... », au début de la parenthèse consacrée à la légende de Thésée et du Minotaure, ou encore au vers 212 qui lui est presque identique : *Namque ferunt olim...*, « Car on rapporte qu'autrefois... », au début de la parenthèse consacrée aux consignes d'Egée à Thésée au moment du départ. Ce procédé de subtile transformation fonctionne lui aussi comme un avertissement au lecteur, lui rappelant que même si l'on feint de se rapprocher de l'épique, on est en réalité dans une esthétique bien différente.

¹⁷³ A propos des liens entre les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes et le c. 64 de Catulle, voir notamment R. Avallone (1953 = 1967, p. 77-152), qui mène une étude stylistique et thématique extrêmement précise du poème de Catulle en le rapportant, section par section, à des détails de l'intertexte en montrant les liens qui les unissent, jusqu'au goût alexandrin pour les prétéritives et ruptures narratives. Le même spécialiste (1967, p. 158-176) reconnaît également dans la structure du c. 64 des influences théocritéennes et rapproche sa structure de la composition de certaines *Idylles*.

l'espace de quelques lignes, il a coloré son poème d'une touche d'épopée qui réapparaîtra dans le chant final des Parques et la longue évocation du destin d'Achille à Troie¹⁷⁴.

Cette prédiction acquiert ici une signification tout à fait essentielle en terme d'art poétique : à dessein, le *neoteros* a choisi un motif intermédiaire entre les deux grandes épopées qui en constituent l'arrière-plan – Apollonios d'un côté, Homère de l'autre – mais dont on ne peut dire qu'il appartienne ni à l'une, ni à l'autre ; il ouvre en somme une sorte de troisième voie dans laquelle peut se déployer l'esthétique propre à la poésie de l'*epyllion*.

Jamais encore l'univers épique n'avait acquis chez Catulle une telle importance, jamais encore ce trait secondaire n'avait donné lieu à un tel exercice de style – une sorte de feinte littéraire – de la part du poète de Vérone. Pourtant, ce n'est pas sa première irruption dans le recueil des *Carmina* puisque, nous l'avons mentionné, une allusion à Télémaque, preuve de la fidélité de Pénélope par sa grande ressemblance avec Ulysse, termine le c. 61. Ce n'est assurément qu'une apparition très furtive qui ressemble plus à une référence traditionnelle qu'à un signe codé de l'irruption du registre épique dans le livre néotérique ; mais le fait qu'elle renvoie le lecteur à la même épopée que la fin du c. 64 – alors même, on le voit, que l'épopée homérique canonique n'est pas la seule référence épique que Catulle ait en tête –, que ces deux renvois soient tous deux finaux, que, qui plus est, ils soient tous deux liés au motif du mariage – nous y reviendrons – et plus précisément encore à l'évocation de la descendance masculine du couple tout juste uni, voilà qui forme plus qu'une coïncidence. De toute évidence, Catulle s'est bel et bien arrangé pour préparer le trait secondaire épique du c. 64, et de manière assez parallèle pour que le lecteur y trouve une résonance indéniable de ce qui précède. C'est une manière, pourrait-on dire, de rabattre sa nouveauté, d'atténuer l'effet de surprise qu'il peut causer. Il n'est pas jusqu'au mètre employé ici, cet hexamètre dactylique qui, lui aussi, renvoie explicitement en tout premier lieu à l'épopée fondatrice, qui n'ait un précurseur : le c. 62, épithalame lui aussi, à qui revient donc la faveur d'introduire l'hexamètre dans le recueil catullien.

Nous nous attarderons peu sur la mention du trait secondaire de célébration, étroitement lié à la dominante mythologique et dont, tout comme le trait secondaire épique, on peut trouver à la fois des traces importantes dans le c. 64 et des prédécesseurs dans le reste du recueil. Le poète interpelle et qualifie en effet sur le mode de l'éloge les personnages de cet *epyllion*, qui, par définition, constituent des catégories supérieures aux hommes, que ce

¹⁷⁴ V. 338-371. La mention précise de la guerre de Troie a lieu aux vers 343-346 : *Non illi quisquam bello se conferet heros, / cum Phrygii Teucro manabunt sanguine <campi>...*, « Aucun héros ne se comparera à lui [Achille] au combat, quand les plaines phrygiennes dégoutteront du sang de Teucer » (v. 343-344).

soit par leur nature divine ou héroïque ou leur appartenance à un monde dans lequel interviennent dieux et héros. Ainsi, le chant des Parques comporte des éléments de célébration¹⁷⁵, de même que l'apostrophe du poète aux héros qu'il s'apprête à chanter¹⁷⁶ ou que les annonces qui entourent l'*ekphrasis* consacrée au voile nuptial : celui-ci est brodé *mira arte*, « avec un art merveilleux », et il montre *heroum uirtutes*, « les exploits des héros » (v. 51). Là encore, c'est la première fois que le trait secondaire de célébration est ainsi inséré dans le discours même du poète sur le matériau – ici mythologique – de son récit ; mais là non plus, ce n'est pas la première fois, loin s'en faut, que l'on rencontre ce registre dans le recueil¹⁷⁷, y compris à titre de trait secondaire puisque c'est déjà sous cette forme qu'il apparaît dans le c. 63 consacré à la légende d'Attis et de Cybèle – et dans ce *carmen*, déjà, il s'applique à une déesse, même si c'est, nous le redisons, selon une modalité complètement différente de celle que nous observons ici. Comme pour la tonalité épique, Catulle a donc préparé l'arrivée particulière de ce trait de célébration de manière à rapprocher son *epyllion* de types de poésie déjà pratiqués par lui.

Il en va de même de la tonalité érotique, bien présente dans le c. 64 mais, comme les autres, sous forme de trait secondaire puisqu'elle ne fournit pas au récit un cadre d'ensemble susceptible de l'emporter sur ses concurrents. Le registre érotique est présent sous ses deux formes : l'amour heureux est représenté par Thétis et Pélée et l'amour malheureux, c'est-à-dire le registre érotique dysphorique, par Ariane abandonnée à Naxos. Par le biais d'Ariane et de ses plaintes intervient dans le *carmen* un autre registre, le trait secondaire plaintif, qui est repris en écho par Egée se lamentant de voir son fils partir combattre le Minotaure : ainsi, un réseau de personnages instaure un réseau de traits secondaires correspondant aussi aux différents niveaux du récit puisque Thétis et Pélée sont, en principe, le motif principal de

¹⁷⁵ *Nulla domus umquam tales contexit amores, / nullus amor tali coniunxit foedere amantes, / qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo*, « Nulle maison jamais n'abrita de semblables amours, nul amour jamais ne réunit des amants par un pacte semblable à l'entente qui existe entre Thétis et Pélée » (v. 334-336). Ces trois hexamètres regorgent de procédés stylistiques soulignant leur valeur particulièrement laudative : l'anaphore en *nulla / nullus*, le double système comparatif de qualité *tales / tali / qualis / qualis*, avec resserrement de la deuxième partie de la corrélation réunie en un seul vers, la mise en parallèle des noms des époux au même cas, l'un avant la césure, le second à la fin du vers, enfin la présence à chaque vers d'un substantif ou adjectif pourvu du suffixe *con-* exprimant l'union, tout tend à construire un chant d'éloge, un chant honorifique accompagnant des noces peu communes.

¹⁷⁶ Ainsi son adresse à Pélée : *Thessaliae columen, Peleu, cui Iupiter ipse, / ipse suos diuum genitor concessit amores*, « soutien de la Thessalie, Pélée, à qui Jupiter lui-même, le père des dieux lui-même céda l'objet de ses amours » (v. 26-27). Jupiter a aimé Thétis avant Pélée et la gloire du père des dieux rejaillit sur la description des noces et sur le personnage de Pélée lui-même, ainsi qu'en témoigne la place de son nom au sein du v. 26, entre les césures penthémimère et hephthémimère, et la reprise de l'adjectif démonstratif insistant *ipse / ipse* entre les deux vers.

¹⁷⁷ Voir notre tableau de récapitulation des registres, p. 106.

l'epyllion, qu'Ariane en est la digression majeure et centrale à la faveur de *l'ekphrasis* du voile, et qu'enfin, Egée en est une digression supplémentaire, excursus dans l'excursus où il est également central, le narrateur quittant Ariane quelques instants pour nous montrer Thésée mettant le cap sur Athènes et nous rappeler à cet instant quel fut le discours du père du héros au jour de son départ.

Quelques exemples suffiront à donner une idée de la façon dont ce réseau de motifs se propage au sein du poème. Outre les vers issus du chant des Parques que nous citons à l'instant et qui célèbrent non pas seulement le caractère exceptionnel du couple Thétis / Pélée, une divinité et un héros, mais aussi l'intensité toute particulière de leur amour qui, leur prédiction l'affirme, portera des fruits hors du commun, la mention – forcément superlative – de la grande beauté de Thétis, *pulcerrima* (v. 28), renvoie à plus d'un *carmen* érotique célébrant l'apparence de l'être aimé¹⁷⁸. En contrepoint à ce modèle d'amour heureux, les plaintes d'Ariane résonnent en écho aux poèmes dans lesquels le narrateur déplore ses propres échecs amoureux. Ainsi, l'héroïne rappelle que Thésée lui avait promis non pas de l'abandonner, *sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos*, « mais une union bienheureuse, un mariage conforme à mes désirs » (v. 141), ce qui désigne précisément, par la reprise même du terme *hymenae[us]* déjà employé au vers 20 à propos de Thétis et Pélée, le motif de l'abandon d'Ariane comme le pendant exact de celui des noces divines. D'autres reprises textuelles, extérieures cette fois au c. 64, contribuent à teinter de désolation le registre érotique : d'abord, les *indomit[i] furores*, « délires incontrôlables » empruntés au c. 50¹⁷⁹, qui encadrent le vers 54 et désignent l'intense désordre qui règne dans le cœur d'Ariane, mais aussi la supposition imagée et topique, exprimée par la jeune femme, que la dureté de cœur de Thésée lui vient d'une généalogie monstrueuse, exemples à l'appui. La mention des diverses génitrices envisagées pour justifier son insensibilité, notamment *leaena*, « une lionne », et la célèbre Scylla¹⁸⁰ est directement et fidèlement issue du c. 60, qui se trouve

¹⁷⁸ Que l'on songe par exemple au c. 8 dans lequel, reprochant à sa maîtresse de ne plus vouloir de lui, le narrateur s'exclame : *cui uideberis bella ?*, « Qui te trouvera jolie ? » (v. 16), au c. 55 où les jeunes filles qui attirent Camerius sont dites *lacteolae*, « à la peau laiteuse » (v. 17), ou encore au c. 24 dans lequel le beau Juventius est comparé à un *flosculus*, c'est-à-dire à une « jeune fleur » (v. 1). Lesbie elle-même sera dite *pulcerrima* au c. 86, v. 5.

¹⁷⁹ Voir à ce sujet la n. 97, p. 131.

¹⁸⁰ Que l'on compare ces deux vers de 64 : *Quaenam te genuit sola sub rupe leaena, / (...) quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Carybdis... ?*, « Quelle lionne t'a donc mis au monde sous une roche solitaire (...), quelle Syrte, quelle Scylla ravisseuse, quelle immense Charybde... ? » (v. 154-156) avec le début du c. 60, dont nous aurons à reparler plus bas (voir n. 305, p. 240) : *Num te leaena montibus Libystinis / aut Scylla latrans infima inguinum parte / tam mente dura procreauit...*, « Est-ce une lionne dans les monts

être le dernier des poèmes brefs avant l'intermède long 61-68 b, et dont elle se contente de développer l'énumération initiale en l'enrichissant de quelques éléments supplémentaires. Enfin, conformément aux codes du registre érotique dysphorique, Ariane est dite *a ! misera*, « ah ! malheureuse » (v. 71) et ses plaintes soulignent l'ingratitude de l'être perdu :

Sicine me patriis auectam, **perfide**, ab aris,
perfide, deserto liquisti in litore, Theseu ?
Sicine **discedens** neglecto numine diuum
immemor a ! deuota domum periuria portas¹⁸¹ ?

Or, désespoir et sentiment d'injustice sont aussi les composantes des lamentations d'Egée qui, par un jeu de reprises soigné, ont le même objet – le départ supposé définitif de Thésée –, moins la dimension érotique qu'y apportait le personnage d'Ariane :

Gnate mihi longa iucundior unice uita,
gnate, ego quem in dubios cogor **dimittere** casus,
reddite in extrema nuper mihi fine senectae,
quandoquidem fortuna mea ac tua feruida uirtus
eripit inuito mihi te¹⁸²...

Ainsi que le fait apparaître le rapprochement des termes mis en gras par nos soins dans les deux citations, l'anaphore *gnate / gnate*, apostrophe désolée adressée à l'objet de plainte, répond au *perfide / perfide* d'Ariane, de même que les deux verbes au préfixe commun exprimant le départ, *discedens* et *dimittere* ; il existe également un fort parallèle textuel entre les pronoms de la première personne du singulier qui désignent dans sa solitude le personnage abandonné, le *reddite mihi...fortuna mea eripit mihi te* d'Egée répondant ainsi au *me auectam... liquisti* d'Ariane à Naxos. Une fois encore, ces traits caractéristiques de la tonalité plaintive telle qu'elle est pratiquée par Catulle sont tout particulièrement soignés et remarquablement intégrés au récit qu'ils servent puisqu'ils suivent ses différentes ruptures

de Libye, est-ce Scylla aux basses aines aboyantes qui, en te donnant naissance, te dota d'un esprit si dur... » (v. 1-3).

¹⁸¹ « Ainsi donc, après m'avoir, infidèle, emmenée loin des autels de mes ancêtres, infidèle, tu m'as abandonnée sur un rivage désert, Thésée ? Ainsi donc, en t'éloignant, faisant fi de la volonté des dieux, perdant la mémoire, ah ! tu emportes chez toi un parjure maudit ? » (v. 132-135 ; v. 132, les mss D et O portent la variante *patriis* pour *patriis*, qui ne modifie pas le sens, et les *recentiores* conservent *auectam* conformément aux corrections de G, R et m de préférence à *auertam* [X, m et O] qui est également une variante minime).

¹⁸² « Mon unique enfant, plus précieux pour moi que ma longue vie, mon enfant que je suis contraint de laisser aller à des hasards incertains, toi qui me fus rendu récemment, à la toute fin de ma vieillesse, puisque mon sort et ton bouillant courage t'arrachent à moi contre mon gré... » (v. 215-219).

temporelles, mais pour autant, ils ne sonnent pas comme des nouveautés à l'oreille d'un lecteur qui a déjà été préparé à ce type de motif¹⁸³.

On voit que le c. 64, qui apparaissait à première vue comme une ouverture de l'inspiration catullienne vers la nouveauté, présente en fait une multiplicité d'effets de clôture en reprenant et rassemblant nombre de registres déjà exploités par le poète. Dans cette perspective, l'*epyllion* est une sorte de résumé des divers champs poétiques des *Carmina*, une œuvre certes unique en son genre, mais néanmoins située au carrefour de celles qui l'ont précédée. Notre dernière remarque à ce sujet concerne d'ailleurs les grands parallèles qui existent entre ce c. 64 et le c. 61, si proche de lui par la place comme par le sujet. Comment ne pas comparer, en effet, les situations communes de l'épithalame et de l'*epyllion* puisque la thématique nuptiale, lien essentiel entre les deux textes, éclate ici dans toute sa splendeur et son accomplissement, le couple Thétis / Pélée apparaissant comme le double mythologique, héroïque et divin, du couple bien réel Junie / Manlius ? Quelques similitudes formelles peuvent être décelées entre les deux discours, quoique leur fond diverge – chant de circonstance à la mode lyrique dans un cas, exploration de l'inspiration alexandrine mythologique voire épique dans l'autre. Ainsi, nous avons signalé que le chant des Parques est le pendant du dernier temps du c. 61 puisque, comme lui, il est consacré à l'évocation de l'avenir radieux des jeunes époux, de leur nuit de noces et surtout de leur descendance ; il nous reste à souligner une autre équivalence formelle essentielle entre les deux textes : ce chant divin de prédiction qui clôt le c. 64 est rattaché au chant humain de souhaits de bonheur du c. 61 par la présence d'un vers-refrain, procédé directement issu de l'*epithalamium*¹⁸⁴. De même, des rites nuptiaux apparaissent dans le c. 64 qui ne sont pas sans rappeler la mention de détails religieux et rituels de 61¹⁸⁵. A la faveur de ces renvois, la

¹⁸³ A cet égard, les premiers vers du c. 30 à dominante plaintive, que nous avons déjà évoqué *supra* au moment de la présentation de ce registre, sont tout à fait éclairants : Alphenus y est dit *immemor* (v. 1) et *perfidus* (v. 3) comme Thésée dans le discours d'Ariane, le narrateur se désigne également dans sa solitude par l'expression *me miserum* et le verbe *deserere* annonce le *linquere* de l'abandon d'Ariane (v. 5) ; il n'est pas jusqu'à la négligence de l'ingrat vis-à-vis des devoirs divins, v. 4-5, qui ne préfigure l'attitude de Thésée au c. 64.

¹⁸⁴ ... et qui, comme dans l'*epithalamium*, renvoie à la situation de discours et au contexte précis dans lequel il s'inscrit ; ici, puisque les Parques rendent leurs prédictions en filant la laine conformément à leur image traditionnelle, leur refrain est : *currite ducentes subtegmina, currite, fusi*, « courez en tirant les fils, courez, fuseaux » (première occurrence, v. 327). Il est répété treize fois tous les deux à cinq vers entre les vers 323 et 381.

¹⁸⁵ Par exemple, la mention des cadeaux apportés par les invités divins rappelle l'arrivée du dieu Hyménée au début de l'*epithalamium* 61 : *aduenit Chiron portans siluestria dona*, « voici qu'arrive Chiron, porteur de sylvestres cadeaux » (c. 64, v. 279), *Confestim Penios adest (...)/ non uacuos : namque ille tulit radicitus altis / fagos ac recto proceras stipite laurus*, « Aussitôt, le Penius est là (...), mais pas les mains

description des noces a donc elle aussi un effet structurant conclusif : en ajoutant au rassemblement de thèmes déjà présents dans le recueil la reprise des quelques nouveaux motifs apportés par le c. 61, ce *carmen* endosse un rôle de clôture multiple à une double échelle, répondant à la fois aux thèmes dont l'apparition est récente dans la lecture linéaire du recueil et à ceux qui furent mis en place plus loin en amont.

c. Un poème anti-programmatique

Certes, l'examen des thèmes et motifs introduits précédemment dans le recueil et repris dans le c. 64 n'est pas incompatible en soi avec l'idée qu'aucune nouveauté catullienne n'apparaît dans cet *epyllion*, qui pourrait, tout comme le c. 61, représenter dans ces circonstances une sorte d'ouverture dans la continuité. Mais le poète va plus loin et, à plusieurs titres, investit cette pièce d'une valeur supplémentaire, relevant d'un trait secondaire lui-même lié à la tonalité métapoétique, le trait programmatique qui, en l'occurrence, mériterait plutôt d'être appelé anti-programmatique. C'est que, non content de clôturer un type d'inspiration en réunissant comme en un bouquet final ses diverses composantes au sein d'un discours différent, le c. 64 est résolument destiné à demeurer le seul et unique exemple catullien de ce type de discours. Autrement dit, fermant le recueil – ou du moins ce qui le précède – d'un côté et n'ouvrant rien de l'autre, cet *epyllion* de Catulle est un *carmen* tourné vers le passé de l'art poétique de l'auteur et non pas vers son avenir. Un faisceau de signes concordants étaye cette interprétation.

En premier lieu, il nous faut, à ce point de l'analyse du c. 64, nous souvenir d'une remarque que nous avons faite à propos de son successeur immédiat dans l'ordre du recueil, le couple de poèmes 65-66 et plus précisément encore le billet de dédicace et d'accompagnement 65 : il introduit conjointement le distique élégiaque et le registre funèbre dans les *Carmina* parce qu'en termes d'art poétique, l'auteur ne conçoit pas de traiter des motifs funèbres sérieux autrement qu'en ce mètre qui est aussi celui du *carmen* qu'il accompagne¹⁸⁶. Or, cette ultime nouveauté en matière de registres dominants ou sous-dominants, puisque toutes les autres tonalités qui accèdent à ce rang dans le recueil sont déjà

vides : c'est qu'il a apporté de hauts hêtres avec leurs racines et de grands lauriers au tronc droit » (v. 285 et 288-289) ; de même, l'emplacement de la couche nuptiale, v. 47-48 : *Puluinar uero diuae geniale locatur / sedibus in mediis*, « Et la couche nuptiale de la déesse est placée au milieu de la demeure », renvoie au *tor[us]* ou *cubile uiri*, « lit nuptial » ou « couche de son époux », (c. 61, v. 172 et 183) que doit rejoindre Junie.

¹⁸⁶ Voir *supra*, l'analyse des c. 50 et 65 comme poèmes de dédicace et d'accompagnement.

apparues au moins une fois à ce stade de l'œuvre, vient souligner le rôle conclusif du c. 64 en se positionnant justement *après* lui, et en réservant donc l'ouverture éventuelle vers une nouvelle voie d'inspiration à un ou des groupes de poèmes qui lui sont *postérieurs*. En ne possédant pas le seul thème sur lequel se fait l'introduction du distique élégiaque, l'*epyllion* 64 confirme son orientation vers ce qui précède et a déjà été présenté au lecteur, plutôt que vers ce qu'il lui reste à découvrir.

Ou, plus précisément encore, le poète met habilement en scène son refus de rattacher cette pièce à l'apparition de la thématique funèbre sérieuse – par opposition à celle, légèrement satirique, du c. 3 – pour ne pas brouiller l'union qui se joue juste après elle entre cette thématique et la métrique élégiaque ; plutôt que de préserver le c. 64 de toute intrusion de ce registre, il donne à voir à la fois sa propre capacité à mêler des traits funèbres à l'*epyllion*, et son choix délibéré de ne pas le faire. C'est qu'en effet, à y regarder de plus près, il y a bel et bien un trait secondaire funèbre dans le c. 64 : les lamentations et imprécations d'Ariane ayant décidé Jupiter à la venger, Thésée oublie le code indiqué par son père et, au lieu de faire remplacer la voile sombre de son bateau par une voile claire pour lui montrer de loin qu'il est vivant, il laisse en place le tissu qui aurait dû être annonciateur de sa mort. Egée se suicide alors en se jetant dans la mer et le retour de Thésée en Attique se fait donc sous le signe du deuil :

Sic funesta domus ingressus tecta paterna
morte ferox Theseus qualem Minoidi luctum
obtulerat mente immemori talem ipse recepit¹⁸⁷.

D'où vient que ce passage, certes très bref mais assurément porteur d'une thématique funèbre, ne peut être considéré comme une vraie et pleine réalisation de ce registre ? D'abord, le niveau de discours auquel se situe ce motif n'est pas celui auquel il appartient dans les autres *carmina* qui lui empruntent leur dominante ou sous-dominante, à savoir les c. 65, 68 a, 96 et 101 dont nous reparlerons, et même le c. 3 dont nous avons vu que la sous-dominante funèbre ne pouvait être mise sur le même plan que les autres : dans tous ces textes, le narrateur est personnellement touché par le deuil qu'il évoque et les évocations plaintives qui y sont liées relèvent donc du premier niveau de discours, d'un discours direct, présenté comme individuel et intimiste, engageant l'instance narrative elle-même et assumé

¹⁸⁷ « Ainsi, entré dans une maison endeuillée par la mort de son père, le fougueux Thésée subit à son tour, à cause de sa mémoire inconstante, un chagrin semblable à celui qu'il avait infligé à la fille de Minos » (v. 246-248 ; v. 247, les *recentiores* retiennent *Minoida* [X, D et O] de préférence à *Minoidi* [R corrigés et éditeurs de la Renaissance]).

en tant que tel. Ici, c'est un des personnages du récit qui est concerné par le deuil – alors même qu'à d'autres endroits du poème, nous allons y revenir, le narrateur parle en son propre nom – et, qui plus est, ce personnage relève d'une parenthèse dans une *ekphrasis* qui elle-même s'éloigne du récit principal ; nous sommes donc en quelque sorte à un quatrième niveau de discours qui contribue à éloigner au maximum du narrateur et du lecteur l'effet produit par ce motif. En outre, le vocabulaire spécifiquement funèbre de ces trois vers assimile le chagrin endeuillé de Thésée au chagrin d'amour d'Ariane, dont, par le biais de la vengeance divine, il est le strict équivalent ou plutôt la stricte compensation : de part et d'autre des vers 246-247 et du comparatif de qualité *qual[is]* qui matérialise cette équivalence, le *luct[us]* de la compagne abandonnée répond symétriquement à la *paterna / mor[s]* pleurée par l'infidèle, alors qu'au centre du vers suivant, juste avant la coupe hephthémimère, réapparaît l'adjectif *immem[or]* directement issu des plaintes d'Ariane et qui rappelle la culpabilité de Thésée dans les imprécations de la fille de Minos, donc dans la vengeance de Jupiter, donc dans la mort de son père et son propre deuil.

De ces procédés résulte un thème qui pourrait être funèbre, mais qui n'est pas pleinement réalisé. Obéissant à un procédé d'éloignement du narrateur et à la nécessité dramatique de compléter les plaintes et imprécations d'Ariane, on voit que ce traitement du registre n'a rien à voir avec l'illustration des autres tonalités du c. 64 telle que nous avons pu l'analyser au point précédent ; ici, au contraire, tout est mis en œuvre pour rejeter le thème funèbre, l'étouffer, en quelque sorte, avant son éclatement dominant en 65, tout en montrant au lecteur que le poète *pouvait* le réaliser – en quelques vers de lamentation de Thésée au style direct, par exemple – mais a délibérément choisi de ne pas le faire et de réserver ce motif à l'usage du distique élégiaque. Manifestement, la place particulière de ce motif non réalisé au sein du *carmen*, puisqu'il est inclus dans la partie centrale du texte – l'*ekphrasis* du voile et la légende d'Ariane – et qu'il constitue également le mouvement central de cette partie, contribue à attirer tout spécialement l'attention du lecteur sur lui et donc à insister plus encore sur la volonté réfléchie du poète de ne pas lui donner une plus grande extension, comme pour rendre parfaitement explicite l'intention poétique qui consiste à réserver le registre funèbre au distique.

Que dire, dans ce cas, de l'absence dans l'*epyllion* de thèmes incompatibles avec son esthétique soignée – en l'occurrence, tout ce qui relève du satirique, du pamphlétaire, du pornographique ou même du scatologique – qui, pourtant, constituent une part importante de l'inspiration précédente de Catulle et ne rentrent donc pas dans le cadre de nos remarques sur la clôture par reprise en 64 de motifs déjà apparus dans le recueil ? Précisément, nous

l'avions remarqué, le changement de direction représenté par l'*epyllion* semble annoncer un changement d'art poétique, une inspiration peut-être dépouillée de ses aspects les plus triviaux et qui s'orienterait vers des sphères plus élevées. Or, ce n'est pas déflorer la suite de notre étude que de rappeler que toutes ces catégories réapparaîtront et seront fort bien illustrées après le c. 64, ce qui, faut-il le redire, ne sera pas le cas de son esthétique unique, mélange de mythes, de légendes, de matériau épique et de digressions narratives. Le programme nouveau que feint d'établir Catulle dans ce *carmen* est donc plutôt un anti-programme, un programme qui jamais ne se fera, et c'est dans cette perspective que nous comprenons le choix, pour ce texte, de l'hexamètre dactylique juste avant l'adoption de la métrique élégiaque que conservera le poète jusqu'à la fin du recueil : après l'épithalame du c. 62, le second et dernier poème composé dans le mètre épique est un *epyllion* unique, et le poème se contente à cette occasion de feindre l'abandon du fond habituel de ses poèmes avant d'y revenir plus loin sur un mode différent, sans jamais réaliser le programme en trompe-l'œil du c. 64.

Le jeu sur la valeur métopoétique faussement programmatique de l'*epyllion* passe enfin par les interventions explicites du narrateur dans son propre texte à la première personne du singulier, tout à fait éclairantes sur ce point de l'analyse. A deux reprises, l'auteur-narrateur apparaît personnellement dans le système énonciatif du *carmen* et ces deux apparitions correspondent à deux débuts de mouvements du texte : la première fois, en ouverture du deuxième temps qui doit représenter l'entrée dans le vif du sujet – les noces de Thétis et Pélée – après les quelques vers de rappel de l'équipée des Argonautes¹⁸⁸, et la seconde, en ouverture du retour au thème de l'*ekphrasis* – le malheur d'Ariane abandonnée – après la parenthèse explicative sur la légende du Minotaure, la rencontre d'Ariane et Thésée et l'aide qu'elle lui apporta pour vaincre le monstre¹⁸⁹. Dans les deux cas, il y a une volonté ludique

¹⁸⁸ *O nimis optato saeculorum tempore nati / heroes, saluete, deum genus, o bona matrum / progenies, saluete iterum / Vos ego saepe, meo uos carmine compellabo*, « héros nés en un temps, en des siècles très enviés, salut, lignée divine, ô vertueuse descendance de vos mères, salut une fois encore. C'est à vous, oui, à vous que dans mon poème souvent je m'adresserai » (v. 22-24). La lacune de la fin du v. 23 ne nuit pas à la construction syntaxique de la phrase et n'empêche donc pas de comprendre le sens du passage.

¹⁸⁹ *Sed quid ego a primo digressus carmine plura / commemorem, ut linquens genitoris filia uultum / ut consanguinae complexum, ut denique matris / quae misera in gnata deperdita laetabatur / omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem...*, « Mais pourquoi m'éloigner du premier sujet de mon poème ? pourquoi en rappeler davantage et dire comment une fille, abandonnant le visage de son père, l'étreinte de sa sœur, enfin celle de sa mère, qui aimait éperdument sa malheureuse enfant et dont elle faisait toute la joie, comment donc à tout cela, elle préféra le doux amour de Thésée... » (v. 116-120). Le *laetabatur* du v. 119 est une conjecture de Lachmann d'après le *leta* des manuscrits, mais elle n'est pas satisfaisante métriquement puisqu'il manque une syllabe à l'hexamètre ; faute de meilleure proposition, nous

de la part du poète de mettre en évidence le caractère artificiel de la structure du récit ; s'adressant aux héros qui accompagnèrent Jason, et notamment à Pélée, il promet de faire souvent référence à eux dans son poème alors que l'essentiel de ce poème sera consacré à une digression dont ils sont complètement absents¹⁹⁰. Puis, faisant mine de se reprendre en plein récit de la légende du Minotaure, qu'il va en fait continuer à évoquer à la faveur de cette prétention, il feint de revenir à Ariane à Naxos comme si c'était là le fil directeur de l'*epyllion*, son *prim[um] carm[en]*, alors que cela fait longtemps que l'intrigue du *primum carmen* a été mise de côté pour laisser place à une *ekphrasis* dans laquelle doit apparaître, un peu plus loin, un second retour en arrière sur les recommandations d'Egée au départ de Thésée. Ce jeu répond à l'esthétique alexandrine de l'*epyllion* qui ne rechigne pas à multiplier ruptures temporelles et procédés stylistiques pour mieux donner à voir la main du poète travaillant le récit : c'est là sa signification immédiate, celle que l'on peut tirer de la lecture du c. 64 seul. Mais il a aussi une signification élargie qui participe de la valeur métapoétique et structurante de cette pièce : à l'instar de ces indications furtives mais trompeuses, le grand poème de Catulle ne constitue pas un programme fiable, il ne fournit aucun indice sûr quant à ce qui va se passer ensuite – à l'échelle de son propre récit comme à celle du recueil – et ne porte trace que de ce qui l'a précédé, pas de ce qui le suit.

Morceau de bravoure unique de Catulle sans équivalent strict dans les *Carmina* mais aussi réceptacle d'inspirations antérieures sans ouverture sur les voies à venir, non inséré dans la chaîne des catégories triviales – notamment satiriques – qui parcourent tout le recueil mais en même temps porteur d'un programme d'élévation poétique dont il est la seule réalisation dans son genre, on voit que le c. 64 est appelé à jouer un rôle majeur dans le dessin de la structure générale du recueil. Tout le désigne comme une sorte d'impasse de l'inspiration du poète, comme le point culminant d'une quête dont il constitue l'unique gain, le seul résultat, tourné vers ce qui le précède, fermé à ce qui le suit et répondant à un art poétique isolé au sein du recueil. Dans cette perspective, on voit se profiler le rôle central de cet *epyllion* dans l'œuvre du Véronais, et nous employons ici cet adjectif dans ses deux sens : « central », parce qu'il représente un sommet de la pratique poétique de notre auteur qui réalise là son œuvre la plus longue, la plus ambitieuse, la plus noble et la plus sophistiquée,

l'utilisons pour notre traduction mais ce n'est qu'une béquille qui ne peut en aucun cas rendre compte de l'état exact du texte avant mutilation.

¹⁹⁰ On peut également voir derrière cette apostrophe solennelle une allusion au style hymnique hérité des poètes grecs : ainsi, Homère – ou du moins l'auteur de l'hymne homérique concerné – promet à Apollon *ἀὐτὰρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' ἀοιδῆς*, « mais moi, je me souviendrai de toi, et de te consacrer un autre chant » (*Hymne à Apollon Délien* = *Hymnes* III, v. 546).

même si cela doit rester exemplaire unique et acte de bravoure sans lendemain ; « central » aussi parce que sa place au sein du recueil ne peut représenter, compte tenu de tout ce que nous venons de dire de son esthétique et de ses thématiques particulières, qu'un point de rupture essentiel, le plus structurant de l'œuvre sans doute puisqu'après lui ne sera plus utilisé qu'un seul type de mètre et que l'ère des vers polymétriques et de l'hexamètre est désormais définitivement close. Nous nous appuyerons notamment sur cette place centrale du c. 64 pour identifier les limites des grandes sections du recueil et en organiser les groupes de poèmes significatifs¹⁹¹.

C. Carmen 116 : la conclusion d'un recueil comme conclusion du recueil ?

Le dernier texte que nous ayons à examiner en tant que poème structurant fait cavalier seul au sein de ce groupe, avec lequel il ne présente à première vue pas d'autre point commun que ce trait secondaire dépendant de sa dominante métapoétique. Il s'agit du c. 116, ultime pièce du recueil de Catulle tel que nous le présentent les manuscrits. Composé de distiques élégiaques comme tous les *carmina* numérotés 65 à 115, il est adressé à un dénommé Gellius, que le lecteur ne rencontre pas pour la première fois puisqu'il est déjà le héros des c. 74, 80 et 88 à 91 qui partagent tous une dominante satirique¹⁹². Gellius appartient donc à cette vaste réserve de personnages dont l'identité réelle nous intéresse moins que leur sort commun de cibles des railleries du poète de Vérone ; entrent aussi dans cette catégorie, par exemple, Rufus, César et Pompée, Mamurra, Æmilius et quelques femmes comme Aufillena ou Moecilia, épouse de Pompée. Dans le petit monde des victimes de Catulle, Gellius présente une particularité : il semble être poète, lui aussi, peut-être même épigrammatiste, et donc le concurrent direct de l'auteur lui-même en matière de littérature et

¹⁹¹ Voir à ce sujet *infra*, « IV. Structure générale du recueil ».

¹⁹² Voir à ce sujet le tableau de classification des poèmes par registres, p. 106, ainsi que l'annexe récapitulative à ce chapitre, p. 385 *sq.* Sur l'identité de Gellius, qui est peut-être le consul de 36 Lucius Gellius Publicola, voir D. F. S. Thomson (1997, p. 497). A propos du cycle d'épigrammes consacrées à Gellius et sur lesquelles nous aurons à revenir lors de l'examen de la section du recueil en distiques, voir également K. Barwick (1958, p. 317-318), F. Stoessl (1972) et P. Y. Forsyth (1972) qui montre que toutes les épigrammes « gelliennes » suivent une progression satirique consommée et sont disposées dans le recueil de manière à laisser penser que leurs ordre et emplacement sont bien voulus par l'auteur.

notamment de piques cinglantes. Voici le propos qui lui est destiné dans ce c. 116, dont nous reproduisons ici le texte intégral :

Saepe tibi studioso animo uenante requirens
carmina uti possem mittere Battiadae,
qui te leniret nobis neu conarere
tela infesta mihi mittere in usque caput,
hunc uideo mihi nunc frustra sumptum esse laborem,
Gelli, nec nostras hic ualuisse preces.
Contra nos tela ista tua euitamus amictu ;
affixus nostris tu dabis supplicium¹⁹³.

L'idée que Gellius est poète et que la bataille engagée entre les deux hommes est une lutte littéraire à coups de vers¹⁹⁴ vient de ce que ces quelques distiques filent le parallèle entre les expressions *carmina mittere* (v. 2) et *tela mittere* (v. 4) : les poèmes sont assimilés à des traits et les deux parties en présence, la première et la deuxième personnes qui parcourent le texte, sont les combattants, c'est-à-dire les auteurs. L'énonciation, de manière fort classique chez Catulle, met en présence le narrateur – à la première personne du singulier aux vers 1 à 5 et du pluriel ensuite – et un interlocuteur, présent dès le *tibi* du vers 1 et dont le nom est précisé au vocatif vers 6. Nous avons déjà eu l'occasion de dire que ce système énonciatif pouvait caractériser un poème de dédicace, mais pas seulement ; maintes cibles des attaques iambiques et épigrammatiques de Catulle sont également présentes dans les textes à la deuxième personne et au vocatif.

¹⁹³ « Souvent j'ai cherché, avec l'âme appliquée d'un chasseur, comment je pourrais t'envoyer des vers du fils de Battus grâce auxquels tu t'adoucirais envers moi et cesserais de m'envoyer des traits offensifs jusque sur la tête ; je vois bien maintenant que j'ai pris cette peine en vain, Gellius, et que mes prières furent impuissantes sur ce point. Ces petits traits que tu lances contre moi, je les évite de mon manteau ; mais toi, transpercé par les miens, tu subiras ton châtement. » **V. 1** : certains *recentiores*, dont par exemple Thomson, retiennent *studiose*, suggéré par des éditeurs de la Renaissance, de préférence à *studioso*. **V. 3** : *idem* pour *quis te lenirem* (G, m et édition de 1472) pour *qui te leniret* (R, m corrigé et O). **V. 4** : les mss ne portent pas *mihi*, qui est ajouté par Baehrens et remplacé chez certains (par exemple Thomson) par *meum*. *Mittere in usque* est une suggestion retenue d'après des mss tardifs pour *mitteremusque* (X, O, D et édition de 1472), qui brouille un peu le sens de la phrase. **V. 6** : certains *recentiores* préfèrent le *hinc* de X, O et de l'édition de 1472 au *hic* de D et des correcteurs de la Renaissance retenu par exemple par Ellis et Bardou. **V. 7** : *euitamus* est la leçon de D et des correcteurs de la Renaissance, les mss X et O donnent *euitabimus* que retiennent certains *recentiores* comme Thomson, ainsi qu'*amicta* (X, D et édition de 1472) pour *amictu*.

¹⁹⁴ La signification métaphorique de cette image est admise par la plupart des commentateurs du c. 116, ainsi C. W. MacLeod (1973, p. 305), B. Németh (1977), H. P. Syndikus (1987, p. 145-146) et M. Davies (2000, p. 43).

Ici, en l'occurrence, on a pu considérer que ce poème était non pas à proprement parler une dédicace, mais au moins l'annonce d'autres attaques en vers à venir, en raison de la conjugaison au futur simple de l'indicatif du ou des dernier(s) verbe(s) principaux du poème : les six précédents *carmina* adressés à Gellius sont volontiers assimilés à ces attaques futures et l'on propose dans ce cas une datation inversée qui voudrait que le c. 116, dernier du cycle de Gellius dans l'ordre du recueil, soit chronologiquement le premier composé contre lui. D'autres commentateurs sont allés plus loin en repérant aux vers 1 et 2, dans l'expression *tibi / carmina (...) mittere Battiadae*, un écho direct du c. 65, v. 15-16, et de la phrase adressée à Ortalus, *mitto / haec expressa tibi carmina Battiadae* ; ils en ont déduit que ce poème accompagnait à l'origine – ou que Catulle prévoyait de lui faire accompagner – une traduction sur le modèle du c. 66 qui, finalement, n'aurait pas été rédigée, ou bien rédigée mais perdue¹⁹⁵.

En ce qui concerne cette éventuelle fonction d'accompagnement du c. 116, nous croyons que c'est une hypothèse à écarter pour deux raisons. La première, c'est que dans la reprise effectivement frappante, aux vers 1 et 2, d'un passage de 65, il manque le terme essentiel qui annonce en réalité le c. 66 : *expressa*. En 116, il n'est donc aucunement question de traduction ni même d'imitation, mais simplement de « vers du fils de Battus », c'est-à-dire soit d'un poème de Callimaque non modifié, en version originale, en grec – mais l'on voit mal pourquoi le poète véronais s'en remettrait aux vers d'un autre, serait-ce Callimaque, pour lutter contre Gellius – soit, dans une acception plus générique, de vers semblables à ceux que rédigea Callimaque, ce qui inclut les épigrammes, évidemment mieux indiquées pour répondre à des « traits hostiles » qu'un *epyllion* du goût de la *Coma Berenices*¹⁹⁶. La deuxième

¹⁹⁵ B. Németh (1977, p. 25-26) considère que le c. 116 devait effectivement accompagner cette traduction, offerte à Gellius comme à un ami ou à un patron à la manière des c. 50, 66 et 68 b et en déduit que Catulle entretenait originellement avec ce personnage des relations amicales ; C. J. Fordyce (1961, p. 403), P. Y Forsyth (1977 b, p. 352), J. Ferguson (1986, p. 18), H. P. Syndikus (1987, p. 144) et J.-P. Néraudau (dans G. Lafaye / S. Viarre / J.-P. Néraudau, 2002², n. 1 p. 189) voient également dans cette expression une référence à une traduction réelle de Callimaque à la manière du c. 66. C. W. MacLeod (1973, p. 304-305) ne tranche pas : qu'il s'agisse d'une allusion à une traduction de Callimaque ou simplement à des vers à la manière de Callimaque, « in either case Catullus has been trying to produce Callimachean poems ; and that tells the reader something about what kind of poet he is » (p. 305).

¹⁹⁶ Callimaque composa en effet des épigrammes satiriques, ainsi *Epigrammes* VIII – deux distiques racontant l'anecdote grinçante d'un jeune homme tué par la chute de la pierre tombale de sa belle-mère, qui se montre ainsi mauvaise jusque dans la mort –, ou XIII, à la fois funèbre et satirique – un monodistique qui justifie la brièveté d'une épitaphe par le fait que, de son vivant, le défunt était de très petite taille ; dans d'autres épigrammes, il s'attaqua directement à des adversaires personnels auxquels il envoya des piques : ainsi XXX, contre Lysanias, un poète que manifestement il ne prise guère, ou *Anthologie Palatine* XII, 71, contre le ridicule Cléonicos, excessivement amaigri par amour

raison tient à la répartition des temps grammaticaux dans le texte : les vers 1 à 4, soit très exactement sa première moitié, obéissent à une concordance au passé ainsi que l'indiquent les trois subjonctifs imparfaits dans les propositions subordonnées, alors que la seconde moitié de l'épigramme est tournée vers le présent – à la faveur de l'adverbe *nunc* qui, formant une rime interne avec le pronom *hunc* en tête de l'hexamètre 5, marque une nette rupture avec ce qui précède – et, sur sa fin, vers le futur. Les « vers du fils de Battus » appartiennent donc au passé et à une phase révolue de la lutte entre les deux épigrammatistes ; ils relèvent de ce vain effort autrefois fourni par le Véronais pour faire taire Gellius, ainsi qu'il est précisé au vers 5, *hunc... frustra sumptum esse laborem*, « j'ai pris cette peine en vain ». Il n'y a aucune raison pour qu'ils soient joints à ce *carmen*, c'est-à-dire aucune raison *a priori* pour que ce *carmen* soit suivi d'un texte qui fasse sens avec lui.

Dans la même perspective, la position de 116 comme premier *carmen* historique du cycle d'épigrammes contre Gellius n'a rien de certain. Si les c. 74, 80 et 88 à 91 sont ces fameux vers callimaquéens dont Catulle s'est fait une arme pendant un certain temps, il est tout à fait logique qu'ils soient placés avant le c. 116 dans l'ordre du recueil comme ils ont été composés avant lui dans l'ordre chronologique, ainsi que le laissent supposer ses vers 1 à 4 en concordance au passé, mais aussi son vers 8 et la promesse menaçante faite au rival, *affixus nostris tu dabis supplicium*, « mais toi, transpercé par les miens, tu subiras ton châtiment », dans laquelle l'adjectif possessif de la première personne *nostris [telis]* peut très bien renvoyer à des traits déjà existants et non pas nécessairement à des poèmes non encore composés. La place conclusive de ce petit poème, au moins au sein du groupe sur Gellius, peut donc tout à fait être voulue d'emblée par un auteur qui l'aurait composé dans cette intention et aurait également veillé à ce qu'il en porte la marque, textuellement et grammaticalement.

Dès lors, de même que nous avons dit de 64 qu'il était un anti-programme parce qu'il proposait en trompe-l'œil un art poétique jamais réalisé, nous pourrions dire de ce *carmen* qu'il est une anti-dédicace, au sens où le groupe de poèmes auxquels il fait référence lui est antérieur et où le don de vers n'a ici rien d'une offrande, mais tout d'une lutte. Gellius refusant de cesser la lutte malgré la supériorité évidente des vers de Catulle sur les siens – supériorité apparemment due au fait que le *neoterus* prend modèle sur Callimaque, ce que ne fait peut-être pas son adversaire –, ce dernier renonce superbement à en écrire de nouveaux et annonce simplement que l'effet de ceux qui existent déjà suffira à le vaincre. Les seuls

pour un jeune homme dont il ne peut détacher son regard. Cependant, ces textes moqueurs ne relèvent pas exactement du même ton que ceux de Catulle, qui sont plus mordants voire agressifs ; voir sur ce point C. W. MacLeod (1973).

poèmes que Catulle s'abaissera jamais à composer pour Gellius ont donc deux caractéristiques essentielles : d'abord, ils ne sont pas à proprement parler *pour* Gellius mais *contre* Gellius, et surtout, ils sont *déjà* composés, ils appartiennent pour lui au passé et il n'a pas l'intention d'en écrire de nouveaux. Dans tous les autres cas de dédicaces du recueil, le don de poème a une dimension honorifique et/ou de remerciement et il existe un lien fort entre l'objet de la dédicace et son destinataire, soit que cet objet soit rédigé tout spécialement pour ce destinataire – c'est le cas des poèmes d'accompagnement –, soit que le destinataire jouisse d'une légitimité particulière pour recevoir l'objet de la dédicace, comme dans le c. 1 où la gratitude de Catulle envers Cornelius Nepos invite le lecteur à comprendre que, sans la confiance et les encouragements du second, le recueil du premier n'existerait peut-être pas. Il n'y a ni gratitude, ni admiration, ni réponse à une demande d'amitié dans le c. 116 : il n'y a que renvoi méprisant du destinataire à des textes qui existent déjà parce qu'il ne doit pas en espérer d'autres. Il y a anti-dédicace parce qu'en quelque sorte, Catulle ne s'abaissera pas à dédier quoi que ce soit d'autre à un être tel que Gellius.

Nous sommes donc de toute évidence dans un *carmen* à dominante métapoétique, puisque le poète y met en scène les conditions de rédaction de certains poèmes et sa propre conception d'un type précis de poésie, l'épigramme à la manière de Callimaque. La moquerie littéraire et le mépris amusé envers un auteur qui refuse de reconnaître qu'il a perdu la lutte, ainsi que l'habile pirouette finale avec la mise en parallèle des deux verbes, *euitamus / dabis supplicium*, indiquant au sein du distique la différence de sort qui est réservée aux deux combattants, confèrent au poème une sous-dominante satirique doublée, à titre de trait secondaire car relevant de l'implicite, d'une touche de critique littéraire ; ainsi, la mauvaise qualité des vers de Gellius n'est pas explicitement mentionnée par Catulle, si ce n'est à la faveur de la connotation péjorative de l'adjectif démonstratif *ista* (v. 7), mais elle apparaît en creux dans l'idée que ses traits ne peuvent atteindre l'adversaire. La présence du registre satirique unit étroitement le c. 116 aux autres pièces du cycle contre Gellius, dont la cohésion est ainsi assurée par une double clôture, d'intrigue et de tonalité, dans son poème final.

Assurément, le c. 116 présente donc toutes les caractéristiques requises pour être la conclusion conçue et voulue comme telle de l'ensemble des poèmes qui concernent Gellius ; plus largement, il peut aussi être la conclusion conçue et voulue comme telle d'un recueil d'épigrammes satiriques qui auraient d'autres cibles que Gellius, mais dont ce dernier serait le représentant général. En effet, l'idée que des vers peuvent servir d'armes comme des traits réels pour faire cesser un affront, se venger ou ruiner la réputation de quelqu'un n'est pas

nouvelle dans le recueil ; à plusieurs reprises, Catulle présente ses iambes et ses distiques élégiaques comme sa défense la plus sûre envers quiconque chercherait à lui nuire¹⁹⁷, même si l'adversaire n'est pas lui aussi poète comme le laisse supposer ici la présence de *tela* des deux côtés. En refusant finalement d'en rédiger de nouveaux, ce qui est un signe de l'efficacité de ceux qui existent déjà, l'auteur choisit de mettre fin à un processus de composition qu'il considère comme achevé et de laisser celui-ci faire effet dans la réalité : ses diverses cibles sont effectivement clouées par ses traits, transpercées, comme Gellius est *affixus*, mais elles sont surtout clouées par l'écriture, fixées sur le papyrus, et l'ensemble de la poésie épigrammatique de Catulle constitue la trace des batailles qui l'opposèrent à ses proies et celle de ses éclatantes victoires. A travers Gellius, ce sont donc tous les destinataires de ses railleries que le narrateur a conscience d'avoir mouchés ; et si ces railleries sont réunies en un recueil, il est effectivement inutile d'en composer davantage puisque leur pérennité est assurée.

Reste que le parallèle, déjà indiqué, entre le début du c. 116 et les vers 15-16 du c. 65 met le lecteur sur la piste de résonances plus lointaines encore. Il a souvent été souligné que cette reprise textuelle marquait le début et la fin de toute la partie des *Carmina* rédigés en distiques élégiaques ; le premier usage du distique se fait sur un mode noble, l'*epyllion* de la boucle de Bérénice traduit du « fils de Battus », mais son dernier usage, moins noble, plus prosaïque, satirique, fermant une longue série de poèmes adressés à des cibles précises dont Gellius apparaît ici comme le représentant, est lui aussi associé par Catulle à l'inspiration du « fils de Battus¹⁹⁸ ». Qu'est-ce à dire ? Autour de cet héritage commun, le poète de Vérone fait la démonstration qu'il est possible de varier les genres et les arts poétiques au sein d'un seul et même recueil. Tous sont des *carmina Battiadae*, des « vers du fils de Battus » ; ils ne disent pas les mêmes choses, ils ne les disent pas de la même façon et ils ne réalisent pas les mêmes intentions de leur auteur, mais ils ont au moins en commun leur mètre et cette filiation callimaquéenne, la seule que Catulle mentionne explicitement. Gellius, l'adversaire-poète, ne fournit donc pas seulement la conclusion d'un recueil à lui consacré, ni même celle d'un

¹⁹⁷ Que l'on songe par exemple au c. 12, où Catulle menace en ces termes Asinius qui vient de lui voler un morceau de linge ou *sudarium* : *Quare aut hendecasyllabos trecentos / exspecta aut mihi linteum remitte*, « Aussi, attends-toi à trois cents hendécasyllabes, ou alors rends-moi ma serviette » (v. 10-11). Voir également sur ce point B. Németh (1977, p. 29-30) qui propose un bref rapprochement entre le c. 116 et d'autres *carmina* où les vers satiriques sont utilisés comme des armes, ainsi les c. 36, 40 et 56 sur lesquels la suite de notre étude nous permettra de revenir.

¹⁹⁸ On peut considérer avec O. Hezel (1932, p. 39 sq. et p. 56 sq.) que c'est des attaques catulliennes contre des adversaires précis (voir *supra*, n. 196 p. 179) que sont effectivement inspirées une partie des piques satiriques catulliennes tandis qu'une autre est également l'héritage de pratiques italiennes anciennes en la matière ; voir également, sur ce point, R. Avallone (1967, p. 65 sq.).

recueil d'épigrammes satiriques en distiques élégiaques : il peut conclure un recueil de distiques élégiaques, tout simplement, dans lequel seraient réunis divers types de poèmes ne relevant pas nécessairement de la tradition épigrammatique.

Voyons plus loin encore. Nous avons mentionné l'expression que fait le c. 116 de la valeur de l'écriture comme fixation de luttres passées et donc dispense de luttres nouvelles, puisque les premières, une fois mises en vers, demeurent accessibles à jamais. Nous avons dit que Gellius, comme toutes les autres victimes des piques satiriques du poète mais aussi comme tous les sujets de ses poèmes quel que soit l'art poétique précis dont ils relèvent, était, grâce à la poésie, *affixus*, cloué à la mémoire des lecteurs par sa propre trace, renvoyé aux *carmina Battiadae* déjà composés contre lui et que ces derniers lui assuraient de toute façon un châtimeut futur puisque, une fois écrits, ils deviennent éternels. Or, ce désir d'éternité ou au moins de pérennité grâce à l'écriture répond précisément au souhait formulé par Catulle en ouverture du recueil tel que nous le connaissons, dans son appel traditionnel à sa Muse protectrice : le *plus uno maneat perenne saeclo* du c. 1, vers 10, trouve ici sa résolution, dans le rappel de la dimension éternelle de la poésie¹⁹⁹. La grande nouveauté du c. 116 par rapport au c. 1 sur ce point, c'est que cette fois, le désir de Catulle d'atteindre par sa poésie à la gloire éternelle est associé à la mention de Callimaque : en d'autres termes, il semble bien que notre *neoteros* soit décidé à embrasser dans le champ de la littérature latine une gloire aussi grande que le maître alexandrin dans celui de la littérature hellénistique, et ce, en utilisant les mêmes armes et outils que lui – ou, plus généralement encore, qu'il ait l'intention de donner aux genres brefs et légers une pérennité qu'ils méritent à l'égal de tous les autres genres poétiques.

Pour refermer notre parcours parmi les poèmes structurants des *Carmina* comme le c. 116 les referme lui-même, disons à son sujet ce que nous avons dit à propos du c. 1 : rien ne prouve explicitement que le c. 116 ait été rédigé pour devenir la conclusion du recueil que nous lisons, mais rien ne prouve explicitement non plus qu'il ne l'ait pas été. A ce titre, ses rapprochements avec les c. 1 et 65 – deux *carmina* dont nous avons dit qu'ils marquaient un début, à deux niveaux différents – sont tout à fait significatifs.

D'une part, nous l'avons vu, le parallèle textuel entre 65 et 116 matérialise la réunion sous une même bannière, en l'occurrence celle de Callimaque, de poèmes par ailleurs très

¹⁹⁹ Voir *supra*, notre analyse du c. 1 comme poème de dédicace du recueil. Sur la reprise de ce motif entre les c. 1 et 116, voir également M. Davies (2000, p. 43 *sq.*).

différents²⁰⁰ ; dans cette perspective, il n'y a aucune contre-indication à ce qu'un texte aussi bref et satirique que l'est le c. 116 ferme une série de poèmes comportant un *epyllion* comme le c. 66 ou des lamentations funèbres du genre de celles que nous avons relevées en 65 et 68 a et b. D'autre part, la réponse apportée par le c. 116 au souci exprimé dans le c. 1 de voir le *libellus* braver le passage du temps produit un effet de clôture en boucle et laisse ainsi ouverte la possibilité qu'entre ce point de départ et ce point d'arrivée se déroule un parcours protéiforme traduisant des inspirations différentes. Dans la mesure où ni l'un, ni l'autre de ces deux *carmina* ne se veut un miroir de l'ensemble du recueil mais se contente de marquer, par divers procédés, son rôle liminaire ou conclusif, tout reste possible entre-temps. Encore une fois, rien ne dit que cet ultime poème à Gellius ait été spécifiquement écrit *pour* servir de conclusion à tout un recueil ; mais ses caractéristiques sont toutes désignées pour tenir cette place et clôturer un ouvrage varié, de sorte que l'on imagine volontiers la main de l'auteur lui-même le plaçant à cet endroit. Dans cette double réponse de 116 à 1 et 65 réside une des preuves que Catulle avait conscience de l'unité profonde de son ouvrage autour d'éléments apparemment disparates. Dans cette fermeture en boucle, cette conclusion compréhensible à plusieurs niveaux, que l'on n'envisage que le cycle contre Gellius ou au contraire toute la série des 116 *carmina* variés, réside aussi l'un des signes du soin qu'il mit à préserver la diversité de surface et à se réserver le droit de surprendre son lecteur à tout moment du parcours²⁰¹.

IV. Structure générale du recueil

Des deux premiers mouvements de notre étude, nous tirons l'idée que le recueil des *Carmina* est ce que l'on pourrait appeler un ouvrage orienté ou polarisé. Apparaissent en effet, au sein de ce *corpus*, des lignes directrices, des nœuds de sens, des résonances internes, tout un système de réseaux plus ou moins importants tissant une toile non pas forcément serrée, étroitement unie autour d'un projet unique dont elle serait la seule réalisation

²⁰⁰ Voir également sur ce point P. Y. Forsyth (1977 b). B. Németh (1977, n. 7, p. 24) insiste sur cette différence et invite à ne pas effectuer de rapprochement excessif entre ces deux poèmes au seul motif qu'ils sont unis par une reprise textuelle déjà soulignée par nos soins.

²⁰¹ Pour des lectures et analyses complémentaires de 116 comme conclusion de tout ou partie du recueil de Catulle, voir également B. Németh (1977), H. Dettmer (1983 et 1994) et M. Davies (2000).

possible, mais à aspect variable, tantôt dense et tantôt lâche, constituant néanmoins un ensemble cohérent dont l'assemblage final donne sens aux éléments qui la composent. L'orientation ou polarisation du recueil vient précisément de ce que cette structure tient grâce à des repères, à des pôles qui concentrent un certain nombre de procédés et de signes visant à guider le lecteur dans son parcours de l'œuvre. Ce sont ces pôles que nous avons commencé à faire émerger par deux fois pour les rendre plus visibles.

Dans notre proposition de classification des poèmes de Catulle, nous avons montré qu'un éventail bien défini de registres différents pouvait à lui seul rendre compte de l'extrême variété d'inspiration de l'auteur, à la faveur d'associations et de dosages particuliers de ces registres. Cette entreprise de classification n'est pas vouée à réduire le caractère spécifique de chaque texte à une liste de tonalités plus ou moins bien représentées dans sa composition, mais à montrer que les arts poétiques mobilisés par Catulle tournent autour d'un certain nombre de préoccupations, toujours les mêmes, dont on peut retrouver les avatars et les rebondissements d'un bout à l'autre du recueil. Puis, en portant notre attention sur les poèmes structurants des *Carmina*, nous avons observé plusieurs exemples de matérialisation de ces préoccupations ; les jeux de registres, leur multiplication, leur hiérarchisation donnent à voir la façon dont le poète met en œuvre des procédés spécifiques de reprise, de rupture, de rappel, de renvoi ou encore d'ouverture et de fermeture pour organiser son parcours poétique autour de pièces dont la position dans l'œuvre semble de moins en moins être due au hasard – ou alors, à un très heureux hasard – ou à une main étrangère – ou alors, à une très habile main étrangère. Là encore, notre but n'était pas de proposer un raccourci de l'œuvre, un résumé qui se contenterait de textes essentiels en les supposant représentatifs de toutes les compositions catulliennes, mais bien de détecter les grandes lignes du schéma d'ensemble que nous allons retracer maintenant dans son intégralité.

Le double niveau de cohérence des *Carmina* tel que nous l'avons défini en introduction de ce chapitre est plus que jamais au cœur de nos préoccupations. Que l'on mette en lumière la classification tonale des poèmes de Catulle ou uniquement ceux d'entre eux qui jouent un rôle structurant dans l'œuvre, on voit qu'unité – le nombre restreint de registres présents dans l'œuvre, les traits communs aux poèmes structurants et les effets de reprise qui se jouent entre eux – et diversité – la spécificité de chaque *carmen* par rapport à ceux qui partagent les mêmes registres, l'apport de chaque poème structurant à cette fonction et sa manière propre de la réaliser – sont étroitement alliées à chaque instant de la lecture et que c'est la façon dont elles se complètent et s'éclairent réciproquement qui nous fournit nos axes

de lecture les plus solides. A la lumière de tous les éléments que nous avons réunis jusqu'à présent, l'établissement et la description de la structure générale du recueil se feront en deux temps : d'abord, en prise directe avec ce que nous venons de dire des poèmes structurants de l'œuvre, la définition et la caractérisation des grandes divisions du recueil, puis l'examen précis de leur organisation interne.

A. Divisions du recueil

1. Définition des grandes divisions du recueil

L'examen des poèmes structurants du recueil nous a appris que ce dernier s'organisait essentiellement autour des pôles suivants : le c. 1, écrit pour ouvrir un *libellus* qui pourrait être celui que nous lisons, pose les bases d'un art poétique apparemment léger dont le contenu est en partie, et en partie seulement, dévoilé par le terme *nugae* – rien n'est dit sur ce que le poète joint ou peut joindre à ces *nugae* pour construire son recueil. Le c. 65, billet d'accompagnement du c. 66, marque une forte rupture avec ce qui précède sur le plan métrique, mais aussi thématique et tonal : il ouvre la série des distiques élégiaques ainsi que celle des lamentations funèbres sur la mort du frère du narrateur, et inaugure une esthétique particulière du billet d'accompagnement dont nous avons vu qu'elle ne reposait pas exactement sur les mêmes principes que celle des c. 50 et 51, qui constituent eux-mêmes une rupture mineure au sein d'une section avec laquelle ils sont davantage en harmonie qu'en désaccord. En écho à 65 / 66, les deux parties du c. 68 sont les derniers avatars de cette esthétique particulière dont elles constituent et disent la clôture en annonçant la fin de la pratique des billets d'accompagnement. Inversement, avant la grande rupture de 65, les c. 61 et 64 s'affirment comme des pôles structurants selon deux modalités différentes : le c. 61 ouvre une page nouvelle de l'inspiration catullienne sans renier ce qui le précède tandis que le c. 64, au contraire, clôt ce qui précède sans rien ouvrir de nouveau, ce qui réserve au c. 65 la pleine réalisation de la thématique funèbre que l'*epyllion* n'a fait qu'effleurer. Enfin, le c. 116 répond, à divers niveaux de lecture, à des préoccupations d'intrigue en fermant le cycle restreint des poèmes contre Gellius, à des préoccupations esthétiques en fermant le cycle plus vaste, inauguré par le c. 65, des « vers du fils de Battus », enfin à des préoccupations de cohérence structurelle en reproduisant, mais en miroir, la dédicace du c. 1 et le souci qu'y exprime le poète de voir son œuvre durer longtemps.

Or, les mètres et longueurs de textes se répartissent comme suit au sein du recueil²⁰² :

- Carm. 1 à 60 :
 - mètres divers : tous les mètres du recueil sont présents dans ce groupe sauf le galliambe, l'hexamètre dactylique et le distique élégiaque.
 - Poèmes très courts à courts²⁰³ : de quatre vers (c. 52) à trente-quatre vers (c. 10). La moyenne est d'environ quatorze vers par poème, sans tenir compte des fragments.
- Carm. 61 à 64 :
 - mètres divers : strophes glyconéennes (c. 61), apparition du galliambe (c. 63) et de l'hexamètre dactylique (c. 62 et 64).
 - Poèmes moyens à très longs : deux poèmes longs à très longs (les c. 61 et 64, respectivement deux cent trente-cinq et quatre cent huit vers) encadrent deux poèmes moyens (les c. 62 et 63, respectivement soixante-six et quatre-vingt-treize vers).
- Carm. 65 à 68 :
 - mètre unique : apparition du distique élégiaque.
 - Poèmes courts à longs : de vingt-quatre vers (c. 65, mais il accompagne le c. 66 qui en comporte quatre-vingt-quatorze) à cent soixante vers (c. 68, mais celui-ci se compose de deux parties, quarante vers pour 68 a et cent vingt pour 68 b). Entre les deux, un poème plutôt court : le c. 67, quarante-huit vers.
- Carm. 69 à 116 :
 - mètre unique : distique élégiaque.
 - Poèmes très courts à courts : de deux vers (c. 85 – *Odi et amo*, 93, 94, 105, 106 et 112) à vingt-six vers (c. 76). La moyenne est d'environ six vers par poème, sans tenir compte des fragments.

En superposant ce schéma à ce que nous savons des poèmes structurants de l'œuvre, il apparaît que le recueil comporte un centre, non numérique, entre les c. 64 et 65, où se joue un changement d'inspiration accompagné de la grande innovation métrique qu'est l'apparition du distique élégiaque. De part et d'autre de ce centre se déploient deux mouvements

²⁰² Pour le détail des mètres poème par poème, voir, en annexe, notre tableau récapitulatif de tous les poèmes de Catulle, p. 385 sq.

²⁰³ Dans le cas des poèmes mutilés auxquels il manque un nombre de vers impossible ou difficile à évaluer exactement, ce que nous signalerons pour chacun au cours de l'étude détaillée, nous adoptons la numérotation traditionnelle des éditeurs reposant en général sur l'hypothèse *a minima* du nombre de vers manquants – c'est le procédé généralement adopté par C. J. Fordyce (1961), H. Bardon (1973) et D. F. S. Thomson (1997) – et c'est ce chiffre que nous utilisons dans les calculs présentés ici.

principaux, les c. 1 à 60 d'un côté, 69 à 116 de l'autre, et deux parties plus réduites de quatre poèmes chacune qui constituent une sorte de lieu de transition, les c. 61 à 64 juste avant le point central et 65 à 68 juste après. La structure d'ensemble des *Carmina* de Catulle serait donc concentrique ou encore chiasmatisque, avec la succession de quatre sections selon le schéma A-B-B'-A', où A est un groupe de poèmes nombreux mais plutôt courts et B un groupe de poèmes peu nombreux mais plutôt longs, chacun de ces groupes présentant une unité particulière selon des modalités qui restent à préciser, et où B' et A' reprennent ces caractéristiques respectives sans pour autant reproduire à l'identique A et B.

Cependant, on se souvient que toutes les ruptures marquant les limites de ces groupes n'ont pas la même importance et que certaines sont subordonnées à d'autres dans la mesure où elles correspondent à des changements d'inspiration moins radicaux. De toutes ces ruptures, la plus nette est celle du centre, entre 64 et 65, alors que les limites matérialisées respectivement par les c. 61 et 68 lui sont hiérarchiquement inférieures ; il serait donc plus exact de dire que le recueil suit le schéma (A-B)-(B'-A'), le basculement central entre les deux parties du recueil l'emportant sur les communautés de motifs et de caractéristiques entre les groupes A et A' d'une part, B et B' de l'autre, sans pour autant les effacer tout à fait. En d'autres termes, il apparaît que le recueil comporte un premier grand mouvement, c. 1 à 64 inclus, à l'intérieur duquel les c. 61 à 64 constituent un groupe spécial en position finale, et un second grand mouvement, c. 65 à 116 inclus, à l'intérieur duquel les c. 65 à 68 constituent un groupe spécial en position initiale. Nous appellerons ces deux grands mouvements les sections 1 et 2 ; les c. 1 à 60 ainsi que 69 à 116 seront nommés leurs corps principaux, les c. 61 à 64 seront le groupe final de la section 1 tandis que les c. 65 à 68 seront le groupe initial de la section 2.

Ces divisions mettent en évidence une structure des *Carmina* qui est donc à notre sens binaire et même, pourrait-on dire, doublement binaire, mais à laquelle peuvent aisément être superposées les nombreuses propositions de découpage tripartite élaborées par la critique depuis le XIX^e siècle²⁰⁴. Les deux tripartitions les plus courantes sont les suivantes : deux sections de poèmes brefs (1-60 et 69-116) encadrant une section de poèmes longs (61-68), ou bien une section de poèmes brefs en mètres variés (1-60) suivie par une section de poèmes longs en mètres variés (61-64) et une section de poèmes de longueurs variées en distiques élégiaques (69-116). Dans la mesure où les tenants du premier schéma reconnaissent généralement que leur section centrale peut être décomposée en deux groupes aux

²⁰⁴ Voir à ce sujet *supra*, dans notre état de la question, « C. Problèmes de structure et de composition ».

caractéristiques distinctes (61-64 et 65-68) et où ceux du second schéma admettent également que leur troisième section peut faire l'objet d'une partition entre poèmes longs et courts (65-68 et 69-116), les grandes divisions internes du recueil sont en fait toujours les mêmes, et les différences de lecture dépendent uniquement de la hiérarchie selon laquelle on les organise.

2. Tableau de répartition des *carmina* dans les grandes divisions

Le tableau ci-après mentionne l'emplacement de leurs bornes ; il présente également les *carmina* dans l'ordre du recueil et par registres dominants, matérialisant ainsi la présence ou l'absence de telle ou telle tonalité selon la section ou le groupe concernés. Il servira de base à notre examen de la structure interne de chaque section²⁰⁵.

Partie	Métap.	Erot.	Céléb.	Satir.	Symp.	Plaint.	Porn.	Myth.	Fun.	C. Part.
Section 1, corps principal	<u>1</u>	2-3	4							
		5-8	9	10						
	14 b (fgt)	11		12-14 a						
	16	15		17						
		21		22-23						
		24		25-26	27					
				28-29		30				

²⁰⁵ Dans ce tableau, le numéro des poèmes structurants est systématiquement mis en gras et souligné.

<i>Partie</i>	<i>Métab.</i>	<i>Erot.</i>	<i>Céléb.</i>	<i>Satir.</i>	<i>Symp.</i>	<i>Plaint.</i>	<i>Porn.</i>	<i>Myth.</i>	<i>Fun.</i>	<i>C. Part.</i>
		32	31	33						
	35	36	34	37		38				
			44	39 - 43						
		45	46	47						
		48		49						
	50	51		52			53			
				54						

<i>Partie</i>	<i>Métab.</i>	<i>Erot.</i>	<i>Céléb.</i>	<i>Satir.</i>	<i>Symp.</i>	<i>Plaint.</i>	<i>Porn.</i>	<i>Myth.</i>	<i>Fun.</i>	<i>C. Part.</i>
		55		57			56			
		58 a et b		59		60				
Section 1, groupe final			61 - 62					63 - 64		
Section 2, groupe initial	65			67				66		
	68 a									68 b
Section 2, corps				69						

Partie	Métap.	Erot.	Céléb.	Satir.	Symp.	Plaint.	Porn.	Myth.	Fun.	C. Part.
principale		70 72 75-76 81-83 85-87 92 99-100	102	71 74 78a-80 84 88-91 93-95 97-98 103		73 77			96 101	

Partie	Métap.	Erot.	Céléb.	Satir.	Symp.	Plaint.	Porn.	Myth.	Fun.	C. Part.
		104 107 109		105-106 108 110-115						
	116									

B. Structure interne des deux sections du recueil

La complexité des liens qui unissent les différents groupes de poèmes du recueil doit nous inviter, au cours de cet examen, à porter une attention toute particulière à deux points précis. Le premier, c'est que la structure chiasmatisée des *Carmina* suppose à la fois une binarité et un parallélisme ; en d'autres termes, la section 1 s'oppose à la section 2 sans pour autant en être totalement coupée, ainsi que le rappellent les points communs entre les deux corps principaux de ces sections ainsi qu'entre leurs groupes spéciaux respectifs. Cela signifie que chacun de ces groupes doit être rapporté à la fois à l'ensemble de la section à laquelle il appartient, mais aussi à son équivalent symétrique de l'autre côté du point de

rupture ; il y a des éléments de continuité et de reprise de part et d'autre du basculement central – certains d'entre eux ont déjà été mis en lumière lors de l'examen des poèmes structurants – qui assurent la cohésion générale de l'œuvre tout en y instaurant une évolution parfois très importante.

Le second point délicat de cette étape de notre étude tient à une difficulté que nous avons déjà signalée en rappelant que la volonté absolue de structure ne vaut pas mieux, en la matière, que le refus de toute structure²⁰⁶ : autrement dit, l'observation détaillée de la composition des deux sections principales ne passe pas nécessairement par la justification de l'emplacement de chaque poème. Le raisonnement structurel du poète se fait à plusieurs échelles ; la structure d'ensemble du recueil a déjà été définie, celle des deux sections principales esquissée et c'est maintenant à celle du groupe de poèmes que nous allons nous intéresser, mais ce sont les blocs de signification et de traits caractéristiques communs, à définir notamment dans la section 1 par l'alliance entre les registres et les mètres, qui doivent nous guider dans cette entreprise, non la volonté de prouver que chacun des cent seize *carmina* est bien à la seule place où il peut être et a été composé spécialement pour l'occuper. En effet, nous ne croyons pas que, d'une diversité préexistante, Catulle ait cherché à faire une unité parfaitement configurée, comme un menuisier doit mesurer au millimètre près chacune des pièces du meuble qu'il fabrique et prévoir avant de les tailler l'endroit et les modalités exacts de leur emboîtement avec d'autres ; nous pensons plutôt que, d'une diversité polarisée, il a voulu mettre en évidence les lignes de force et les principes unifiants, comme un peintre pense sa fresque en fixant d'abord les grands ensembles structurants pour guider le regard du spectateur tout en lui laissant – et en se laissant – le plaisir du foisonnement de détails surprenants dans les zones les moins balisées de la composition.

1. La section 1 : les *carmina* 1 à 64

Cette section est unie par une seule caractéristique qui, paradoxalement, est celle de la variété de ses mètres. En effet, le seul point commun des *c.* 1 à 64 est un trait en creux, un trait par défaut : ils ne comportent pas de distiques élégiaques, contrairement aux *carmina* dont est constituée la section 2 du recueil. Cette définition négative semble bien mince mais c'est la seule qui apparaisse de manière vraiment évidente et explicite aux yeux de qui se livre à une première lecture de l'œuvre.

²⁰⁶ Voir à ce sujet *supra*, l'introduction à notre « III. Examen des poèmes structurants ».

Pourtant, l'éditeur des *Carmina*, quel qu'il soit, ne s'est pas livré à un classement purement métrique en rassemblant tout simplement les distiques élégiaques d'un côté de l'œuvre et les vers polymétriques de l'autre. Si c'était le cas, encore faudrait-il justifier ce choix de mettre les distiques *après* les polymètres, ce qui n'a pas spontanément de raison d'être sans une solide justification, et expliquer ensuite pourquoi, dans la section polymétrique, les poèmes ne sont pas eux aussi rassemblés par types de vers : les hendécasyllabes d'abord, puis les mètres iambiques, ensuite les strophes, enfin les hexamètres dactyliques, comment soutenir qu'un éditeur assez borné pour se contenter d'un classement par vers se soit arrêté en cours de route sans le pousser à son terme ?... Est-ce à dire que les polymètres étaient ressentis comme suffisamment proches les uns des autres pour que leur mélange ne choque pas, alors qu'il aurait été gênant de les voir mêlés aux distiques ? Mais dans ce cas, que faire des hexamètres dactyliques qui ne peuvent tout de même pas être considérés comme semblables à de petits trimètres iambiques, par exemple ?

En fait, la réunion des *carmina* en polymètres dans la première section du recueil, non la seconde, et mélangés, non classés entre eux, a bel et bien une signification qui ne se limite pas à la définition par défaut que fournit l'opposition métrique à la section 2. Ce choix de classement résulte d'une réflexion sur l'art poétique ou les arts poétiques en jeu dans la création poétique catullienne. Catulle apparaît comme un poète d'un certain type dans la section 1 de son recueil et comme un poète d'un autre type dans la section 2. Reste à savoir ce que recouvrent les différences évidentes entre ces deux grands groupes et donc, dans un premier temps, à établir l'unité théorique et pratique qui couronne la section polymétrique. Nous nous pencherons d'abord sur son corps principal avant de proposer quelques analyses supplémentaires sur son groupe final, composé des c. 61 à 64.

a. Section 1, corps principal : c. 1 à 60

Le corps principal de la section 1 s'articule autour de caractéristiques communes qui sont, nous l'avons dit, la relative brièveté des pièces qui le composent ainsi que la variété de ses mètres puisque neuf types de vers différents y sont représentés, en proportions du reste très inégales²⁰⁷. L'examen des poèmes structurants du recueil et parmi eux du couple 50 /51 nous a permis de placer à cet endroit une rupture interne au corps principal de la section 1,

²⁰⁷ Sur les cinquante-huit *carmina* qui le composent, quarante-et-un sont en hendécasyllabes, huit en choliambes, trois en trimètres iambiques, deux en strophes saphiques, un en septénaires iambiques, un en asclépiadéens majeurs, un en strophes glyconéennes et un en priapéens.

isolant ainsi une décade particulière, les c. 50 à 60, qui prépare immédiatement le groupe spécial final dont nous avons vu que le *carmen* inaugural, l'épithalame 61, ouvre un pan nouveau d'inspiration tout en conservant un ancrage dans ce qui précède. Quant aux c. 1 à 49, ils ne constituent pas selon nous un ensemble monolithique se déroulant entre un point de départ et un point d'arrivée sans évolution, mais présentent au contraire une seconde rupture à la localisation assez floue – nous verrons qu'il s'agit plutôt d'un groupe de poèmes de rupture, autour du c. 36 consacré aux *Annales* de Volusius – et se divisent donc en plusieurs membres que nous examinerons un à un.

D'un point de vue thématique, ce corps principal n'est pas non plus sans unité. L'univers poétique créé par Catulle dans ces quelque cinquante-huit poèmes polymétriques comporte un certain nombre de figures et de situations récurrentes, autour des tonalités qui y sont représentées et dont on trouve le relevé dans notre tableau de classification par registres²⁰⁸ ; les thèmes érotiques, satiriques – y compris pamphlétaires et pornographiques – et même de célébration y sont bien présents. Le lecteur y croise les êtres aimés, Lesbia, Juventius et quelques anonymes, les amis de l'auteur, ses ennemis – personnages privés ou publics –, son goût des bons mots et quelques précisions sur ses préférences littéraires. Ce vaste groupe constitue en fait une sorte de petit manuel du parfait poète de genres brefs ; à travers la diversité des mètres et des thèmes, c'est la diversité des compétences de Catulle en matière de poèmes courts qui y est illustrée, mais une diversité dont l'auteur ne se contente pas, lui qui est perpétuellement en quête non pas à proprement parler d'un autre type d'inspiration, mais plutôt d'une amélioration de son inspiration. Ainsi, le mouvement général que nous observerons dans ce corps principal, en préparation du corps final de la section 1 mais surtout de l'introduction de la section 2, est un mouvement du simple au complexe et du superficiel au profond : Catulle procède à une large présentation des diverses possibilités poétiques qui s'offrent à un *neoteros*, puis il concentre et complique son inspiration autour de grands centres thématiques qui se dégradent peu à peu. Le groupe final de la section 1 apparaîtra alors comme un faux renouveau, une élévation en trompe-l'œil de l'inspiration néotérique – on se souvient que le noble programme du c. 64 n'est pas poursuivi – dont la dégradation trouvera une vraie résolution dans la section 2 des *Carmina*.

La vitrine néotérique : les c. 1 à 34

²⁰⁸ Voir p. 106.

Ce premier pan du corps principal de la section 1 correspond à la phase de présentation des possibilités de création en matière de poésie brève ; il constitue en quelque sorte la vitrine²⁰⁹ néotérique de Catulle, étape préparatoire à une pratique approfondie de catégories spécialement choisies pour être creusées davantage. De fait, six registres dominants différents sont présents dans ce mouvement, ainsi qu'un nombre considérable de sous-dominantes et de traits secondaires spécifiques. Par ailleurs, nous verrons que, dans les corps principaux de ses deux sections, Catulle travaille par blocs de sens cohérents ornés d'échappées plus ou moins furtives vers d'autres registres, échappées qui ont toujours un sens, soit qu'elles procèdent d'un désir non négligeable de *uariatio*, paramètre important d'un recueil destiné à la lecture – probablement en société²¹⁰ – et donc au plaisir du public, soit qu'elles fournissent des indices sur la structure du groupe dans lequel elles sont insérées ou, peut-être plus que sur sa *structure*, terme qui suppose conceptualisation et systématisation de détail, sur son *avancée* ou encore sur son *mouvement*, puisque nous avons dit – et redirons – que l'arrangement interne des groupes de poèmes pouvait être parfois assez lâche et ne pas obéir à un projet clairement théorisé.

Un premier bloc de sens : l'ensemble érotique des c. 2 à 11

En ce début de parcours linéaire dans l'œuvre du poète de Vérone, le c. 1 apparaît comme l'introduction par excellence puisqu'il a une dominante métapoétique dépourvue de sous-dominante et seulement doublée de quelques traits secondaires spécifiques à ce registre ; c'est donc une sorte d'introduction pure, d'introduction impartiale qui ne préjuge pas de ce qui va suivre et reste à cet égard indéterminée, exception faite de l'annonce de l'esthétique des *nugae*, point d'analyse sur lequel nous ne reviendrons pas²¹¹. Juste après cette introduction indéterminée, la première détermination tonale, la première polarisation

²⁰⁹ Nous empruntons ce terme à un propos tout à fait éclairant de M. Ledentu (2004), qui peut du reste être appliqué à toute la section 1 du recueil si l'on en fait une lecture tabulaire plutôt qu'évolutive : « en réunissant ses pièces en recueil, le poète (...) souhaitait probablement présenter une sorte de 'vitrine' de l'art des nouveaux poètes dont il se réclamait, un florilège de toutes les formes poétiques qu'ils avaient adaptées en latin, depuis l'épigramme jusqu'à l'*epyllion*, depuis les pièces de quelques vers jusqu'aux pièces les plus longues » (p. 279).

²¹⁰ Cet élément est probablement à mettre en relation avec l'esthétique des *nugae* et avec la dimension ludique de composition de ce type de poèmes telle qu'elle apparaît dans le c. 50 à Calvus. On peut imaginer en effet que la lecture publique de ces petits poèmes soit avant tout un divertissement destiné à mettre en évidence la virtuosité et l'efficacité de l'art léger de l'auteur, et peut-être même qu'il ait été amené à en improviser d'abord certains oralement pour le plaisir de l'audience, comme cela se faisait encore dans les salons élégants et cultivés de la haute société française il y a quelques siècles seulement.

²¹¹ Voir à ce sujet *supra*, notre analyse du c. 1 au début de « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

thématique de l'œuvre est proposée par le groupe des c. 2 à 11 autour du registre érotique, groupe pourvu de deux échappées, les c. 4 et 9 vers le registre de célébration et 10 vers le registre satirique.

Ce premier bloc de sens constitue d'emblée et de manière durable l'un des pôles essentiels des *Carmina* – aux deux sens du terme « essentiel », c'est-à-dire « investi dans le recueil d'une importance constante » aussi bien que « porteur d'une part de l'essence même de la poésie de Catulle ». De ce point de vue, le choix de placer en première position un motif de thème et variations sur l'amour participe d'un double mouvement d'annonce et de fausse annonce : en effet, les figures érotiques sont omniprésentes dans le recueil et leur apparition précoce prépare le lecteur au parcours que lui réserve le poète. Mais dans le même temps, le ton et le caractère des tout premiers *carmina* érotiques de cette section 1 ne dressent pas un portrait très fidèle de l'ensemble de l'œuvre ; le registre satirique, notamment, y est proportionnellement sous-représenté dans ce qu'il peut avoir de plus cinglant. Il y a donc bien annonce de ce qui va suivre, mais c'est une annonce malicieuse et partielle qui suscite l'intérêt tout en ménageant le suspense.

Ainsi, ce premier mouvement érotique est celui de l'amour hétérosexuel observé à différentes étapes de son développement. Il est question à plusieurs reprises d'une *puella* (c. 2, 3, 8 et 11) dont le nom est peut-être *Lesbia* (c. 5 et 7²¹²) et qui a manifestement les faveurs du poète. Quand il n'est pas lui-même impliqué dans la relation sentimentale, le narrateur prend bien moins de gants avec les personnages féminins : il ne semble pas avoir d'amie, uniquement des amantes et ses seuls liens amicaux l'unissent à des hommes dont il ne tient pas les amours en très haute estime²¹³.

Au sein de cette tonalité globale se joue, comme d'ordinaire chez Catulle, un double mouvement de centralisation et de diversification de la thématique. Ainsi, la cohésion du

²¹² La présence récurrente de la *puella* dans ce premier bloc de sens est également repérée par R. Ellis (1889², p. xlvii), K. Barwick (1958, p. 312-314), C. P. Segal (1968), K. Quinn (1972 a, p. 54 sq.) qui en étudie particulièrement l'ordre, E. A. Schmidt (1973, p. 217-219), T. K. Hubbard (1983, p. 232 sq.) qui y détecte une structure à la fois concentrique et linéaire, J. Ferguson (1986, p. 3-4) et par H. P. Syndikus (1984, p. 61) qui la considère comme un élément programmatique essentiel à l'échelle du recueil et note comme nous que d'emblée, la présence de poèmes non consacrés à ce personnage dans le même bloc met l'accent sur l'art de la surprise et la volonté de présentation variée qui ont présidé à l'arrangement de ce début de « vitrine » ; on se reportera d'ailleurs au même ouvrage pour une analyse détaillée de chacun des « petits poèmes » du corps principal 1-60.

²¹³ Ainsi les *amores* de Flavius sont-elles appelées *scort[um]*, « putain » (c. 6, v. 5) et celles de Veranius *scortillum*, « petite putain » (c. 10, v. 3). Notons que dans le cas de Flavius, le sexe de la personne en question n'est pas précisé ; or, le terme *scortum* peut aussi désigner un homme, comme le signale l'article consacré de l'*OLD*. Cette indétermination est le seul exemple éventuel d'amour homosexuel dans ce premier bloc.

mouvement est assurée par plusieurs retours binaires de motifs : le premier, dans les c. 2 et 3, est le *passer, deliciae meae puellae*²¹⁴, le « moineau, délices de ma bien-aimée » – à noter que la *puella* n'est pas nommée pour l'instant – ; le second, dans les c. 5 et 7, ce sont les *basia mille* ou *basia multa*²¹⁵ que le poète se propose d'échanger avec une jeune femme – cette fois explicitement désignée comme *Lesbia* – pour prévenir la brièveté de la vie et se préserver de la jalousie des envieux ; le troisième, dans les c. 8 et 11, la fin d'une relation amoureuse et l'adieu définitif à une *puella* à nouveau non nommée ; enfin le quatrième auquel nous faisons allusion à l'instant, dans les c. 6 et 10, le commerce d'amis de Catulle avec des prostituées ou des personnes se comportant comme telles, même si ce n'est pas là le thème principal du c. 10 mais plutôt la toile de fond sur laquelle se joue son action²¹⁶.

De ces quatre thèmes doubles, les deux premiers sont particulièrement cohérents dans la mesure où reprises textuelles, communauté de ton et de mètre – ce sont tous des hendécasyllabes – et surtout proximité symétrique des *carmina* mettent les doublons en évidence. Ainsi, les c. 2 et 3 sont en fait séparés par un poème, ou plutôt par un fragment de poème, dont nous n'avons que trois vers, numéroté 2 b mais qui, apparemment, n'est à rattacher ni à l'un ni à l'autre²¹⁷ ; de leur côté, 5 et 7 sont aussi séparés par un seule pièce ; enfin, ces deux triades, 2 / (2 b) / 3 et 5 / (6) / 7, sont elles-mêmes séparées par un *carmen* isolé, le n° 4²¹⁸. Or, si nous avons trop peu d'éléments pour définir avec précision les caractéristiques du poème auquel appartenait le fragment 2 b, ce que nous en lisons relève du moins de la dominante érotique²¹⁹, comme la paire qu'il sépare, comme la paire que

²¹⁴ C. 2, v. 1 et c. 3, v. 4. A propos du c. 2, voir *supra*, la présentation de la dominante érotique et de sa sous-dominante dysphorique, en « II. Classification des poèmes de Catulle ».

²¹⁵ Respectivement, « mille baisers » (c. 5, v. 7) et « beaucoup de baisers » (c. 7, v. 9).

²¹⁶ Voir à son sujet *supra*, la présentation de la dominante satirique en « II ».

²¹⁷ Il existe cependant une tendance critique qui consiste à rattacher 2 b à 2, bien que les temps grammaticaux ne correspondent guère – 2 s'achève sur l'irréel du présent *possem* (v. 10) alors que l'unique verbe conjugué de 2 b, censé pourtant, selon cette lecture, prolonger la plainte finale du précédent, est un indicatif présent qui s'accorde assez mal avec ce qui précède – et que le caractère léger et heureux de l'exemple mythique tranche sur la douce tristesse due à la séparation physique telle qu'elle est exprimée en 2. Sur ce point, voir notamment H. Dettmer (1984).

²¹⁸ Ce motif, deux *carmina* formant une paire séparés par un troisième *carmen* distinct, a même été considéré par certains comme l'un des principes basiques de composition de Catulle : voir sur ce point ce que nous avons dit des diverses lectures de l'arrangement global du recueil en « I. Etat de la question ».

²¹⁹ *Tam gratum est mihi quam ferunt puellae / pernici aureolum fuisse malum, / quod zonam soluit diu negatam*, « Cela m'est aussi agréable que le fut pour la preste jeune fille, rapporte-t-on, la pomme d'or qui dénoua sa ceinture longtemps refusée ». Ces trois vers comportent une allusion à Atalante, jeune héroïne mythologique qui voulait rester vierge par fidélité envers sa patronne Artémis et promet d'épouser l'homme qui la battrait à la course. Rapide et légère, Atalante était certaine d'être invaincue,

sépare le c. 6... et comme le c. 6 lui-même. En revanche, le c. 4 qui sépare les deux triades constitue la première échappée du groupe puisqu'il s'agit du poème à dominante de célébration et à sous-dominante satirique consacré au *phaselus* à la retraite²²⁰. Cette échappée annonce, en se dédoublant, celle des c. 9, de célébration lui aussi, et 10, premier accès du registre satirique au rang de dominante. Enfin, l'échappée 9 / 10 est elle-même encadrée par le doublon 8 et 11, soit le doublon de l'adieu amoureux sur le mode érotique dysphorique.

Il y a donc bien cohésion structurelle de ce premier bloc de sens et cette cohésion est soutenue par une conformité métrique interne tout à fait remarquable : ces onze poèmes sont hendécasyllabiques *sauf*, ce qui est cohérent, le c. 4, première échappée en trimètres iambiques, et le doublon 8 / 11 – respectivement en choliambes et strophes saphiques, détail sur lequel nous allons revenir – encadrant la seconde échappée qui prépare elle-même au mouvement suivant de ce corps principal. Pour autant, au sein de ce tout bien organisé, une série de variations infimes ou importantes, masquées ou ostensibles, préserve l'individualité de chaque poème et contribue à faire de ce groupe le premier élément de la vitrine de compétences variées de son auteur. Nous observerons les plus significatives d'entre elles pour montrer comment Catulle veille à inscrire la variété au sein même de l'unité.

Nous avons dit que ce bloc érotique représentait l'amour à divers stades de son développement. En effet, les six *carmina* érotiques montrant un narrateur personnellement impliqué dans la relation amoureuse fonctionnent par paires significatives, en suivant le schéma d'un amour d'abord entaché de tristesse dans les c. 2 et 3, puis d'une passion épanouie dans les c. 5 et 7, enfin d'un adieu amer et désabusé dans les c. 8 et 11. La succession des deuxième et troisième paires se comprend aisément : les étapes symbolisées par ces quatre poèmes obéissent à une sorte de vérité d'expérience cohérente, qui est que la rupture sentimentale advient généralement *après* les moments de bonheur partagé à moins, bien sûr, de supposer une réconciliation. Mais que penser des c. 2 et 3, du chagrin qui plane

mais Milanion sut tromper sa vigilance en lui lançant une pomme d'or offerte par Aphrodite. Distracte, elle ralentit, lui laissant ainsi l'avantage, et l'épousa donc. Faute de savoir quelle place occupait la dimension mythologique dans le poème entier, nous l'avons définie comme un simple trait secondaire ; quant à la teneur strictement érotique du mythe, elle laisse supposer que c'est dans le cadre d'une narration amoureuse que Catulle se compare à Atalante et il nous paraît donc tout à fait vraisemblable que le poème mutilé ait pu appartenir à ce registre. C'est d'ailleurs l'usage que fera de ce mythe Properce dans son propre recueil, en I, 1 ; la place d'Atalante dans cette pièce que tout désigne comme un programme amoureux, ainsi que nous le verrons en étudiant les *Elégies* de Properce, confirme bien qu'il s'agit d'un *exemplum* érotique par excellence. Le motif de la pomme rappelle d'ailleurs la vignette érotique du c. 65 que nous avons évoquée plus haut, et que H. Dettmer (1984) rapproche également de ce fragment.

²²⁰ Voir à son sujet *supra*, la présentation de la dominante de célébration en « II ».

sur ces deux pièces consacrées au *passer* de la maîtresse du poète et de la place initiale qui lui est accordée dans ce schéma ternaire ? Nous avons déjà dit du c. 2 qu'il mettait apparemment en scène une séparation physique temporaire entre les amants, mais que nulle allusion n'y était faite à une rupture volontaire ou définitive : la présence de la sous-dominante dysphorique est liée à la présence des *trist[es] cur[ae]*, « funeste inquiétude » (v. 10) du narrateur et à celle, en parallèle, du *dolor*, « la douleur » (v. 7) et du *gravis ardor*, « le feu accablant » (v. 8) éprouvés par sa *puella*. Aucune mention n'y étant faite d'un éventuel rival du narrateur, ces sentiments éperdus sont manifestement ceux d'un couple qui souffre de ne pas se voir et de ne pouvoir assouvir sa passion.

Mais le c. 3 apporte un éclairage supplémentaire à cette première étape de la relation amoureuse symbolique telle qu'elle est présentée dans le bloc 2-11. Il s'agit de l'épicede du *passer* évoqué en 2, c'est-à-dire de son chant funèbre, conformément à une mode épigrammatique alexandrine qui voulait que l'on rédige des épitaphes d'animaux – domestiques ou non – comme on le faisait pour les êtres humains²²¹. Renouvelant à sa façon la tradition littéraire dans laquelle il s'inscrit, ce *carmen* obéit à la dominante érotique puisqu'en réalité, le texte est structuré par l'hommage à la *puella*, à sa beauté et à sa sensualité et par l'expression de l'amour que lui porte le narrateur²²², la dimension funèbre n'étant dès lors que sous-dominante et doublée par un trait secondaire satirique dans la mesure où l'on perçoit l'ironie légère qui réside dans le décalage entre le genre poétique censé être illustré ici, la poésie funèbre, et l'objet de l'hommage, un simple petit *passer* dont le principal exploit était le pépiement²²³. On voit que les modalités de réalisation de ce registre

²²¹ O. Hezel (1932, p. 3 *sq.*) mentionne quelques parallèles avec la tradition hellénistique des épigrammes funéraires d'animaux, dont certains exemples, selon le critique, sont assurément parodiques et ont pu fournir à Catulle un modèle de traitement légèrement satirique du *topos* : c'est entre autres le cas d'une épigramme de Méléagre (*Anthologie Palatine*, VII, 207), sur le lièvre de la belle Phanion, mort d'avoir trop copieusement mangé et qu'elle a fait enterrer auprès d'elle.

²²² La tendre appellation issue du c. 2 *me[a] puell[a]*, avec une valeur affective forte à accorder à l'adjectif possessif, apparaît à trois reprises en fin de vers, en début et fin de poème (v. 3, 4 et 17). Les premières divinités invoquées pour célébrer le deuil du *passer* sont les *Veneres Cupidinesque*, « Vénus et Cupidons » (v. 1), c'est-à-dire, par transposition, les divinités qui veillent sur la relation amoureuse entre la *puella* et le narrateur. L'évocation du moineau est enfin un prétexte pour parcourir délicatement le corps de la femme aimée en mentionnant le *gremi[um]*, « le sein » (v. 8) où il se posait et les *ocelli*, « les petits yeux » (v. 18) rougis par le chagrin.

²²³ Que l'on en juge par ces quelques vers dans lesquels le haut fait du moineau précède immédiatement une parodie de lamentation funèbre au style ironiquement grandiloquent : ... *ad solam dominam usque pipiabat. / Qui nunc it per iter tenebricosum / illud, unde negant redire quemquam. / At uobis male sit, malae tenebrae / Orci, quae omnia bella deuoratis ; / nam bellum mihi passerem abstulistis. / O factum male ! o miselle passer !*, « ... pour sa maîtresse et pour elle seule, il pépiait constamment. Et maintenant, il va par ce chemin ténébreux dont on dit que personne ne revient. Mais vous, soyez

n'ont rien à voir avec les lamentations en distiques sur la perte du frère, notamment, et que, dans cette perspective, il est permis de considérer que l'apparition du registre funèbre authentique ne se fait pas avant le c. 65. Mais surtout, cette ironie douce donne au lecteur un indice sur la véritable motivation qui a amené le poète à rédiger ce petit texte : assurément, il ne déplore pas la perte d'un oiseau aussi insignifiant que ce *passer*, mais bien plutôt la tristesse qui a envahi sa *puella* – en d'autres termes, il s'agit de plaire à la *puella*, de la flatter par un hommage au petit animal auquel elle tenait tant, pour attirer son attention et gagner son cœur²²⁴.

Ainsi, les c. 2 et 3 peuvent très bien symboliser dans ce bloc l'étape première de la relation amoureuse, celle de la séduction. Le poète fait sa cour à sa maîtresse en avouant la douleur qu'il éprouve à être séparé d'elle, la tristesse qui ne doit pas manquer de l'envahir en retour et en composant une épigramme de facture alexandrine sur la mort de son animal de compagnie. Il se pourrait qu'un indice supplémentaire dans ce sens soit fourni par la présence entre ces deux poèmes du fragment évoquant Atalante, c'est-à-dire la légende de la naissance du sentiment amoureux dans un cœur qui, auparavant, s'en tenait écarté. Ce n'est bien sûr qu'une supposition puisque nous ignorons le contenu du texte d'où sont issus ces trois vers, mais cela constituerait un parallélisme de plus entre les triades 2 / (2 b) / 3 et 5 / (6) / 7 dans lesquelles, à chaque fois, le poème central apporterait un éclairage sur la thématique de la paire qu'il sépare, éclairage en conformité peut-être dans le premier cas, éclairage en miroir dans le second puisque, entre deux poèmes où il encourage Lesbie à l'embrasser à l'envi pour que leur passion éclate au grand jour, Catulle raille son ami Flavius de cacher l'objet de ses amours en supposant qu'il en a honte. La sous-dominante pornographique de ce c. 6, opposée à la pudeur chaste des *basia* échangés par Lesbie et le narrateur, accentue encore cet effet de contraste²²⁵.

maudits, funestes ténèbres de l'Orcus, qui dévorez toutes les jolies choses, car vous m'avez enlevé un bien joli moineau. Ô funeste événement ! ô pauvre petit moineau ! » (v. 10-16). A propos de la leçon *illuc* au lieu de *illud* au v. 12, voir O. Skutsch (1969, p. 39-40), qui défend ce choix textuel pour des raisons métriques. Nous conservons pour notre part le *illud* issu des manuscrits tout en soulignant que, quel que soit le choix que l'on effectue ici, le sens du poème, et donc notre lecture globale, n'en sont guère modifiés.

²²⁴ Pour H. Dettmer (1984, p. 108, en particulier la n. 5), le *passer* est en fait une métaphore du membre viril, ce qui conférerait à la paire 2 / 3 un caractère sexuel fortement marqué ; la spécialiste reconnaît en tout cas que cette lecture peut tout à fait côtoyer la compréhension littérale du poème.

²²⁵ Outre la mention du *scort[um]*, la « putain » (v. 5) choisie par Flavius, le fait que le registre pornographique tienne ici le rang de sous-dominante vient de ce qu'il joue un vrai rôle dans la petite intrigue du poème : puisque son ami ne lui en dit rien, c'est en remarquant ses *latera ecfututa*, « flancs épuisés d'avoir baisé » (v. 13) que Catulle comprend qu'il est amoureux. Quant à l'opposition qui se joue dans ces trois textes entre amour caché parce que honteux et amour dévoilé parce qu'honorable,

Ainsi, le schéma interne de ce bloc érotique est bien celui d'une évolution du thème commun aux trois paires 2-3, 5-7 et 8 / 11 symbolisant respectivement la naissance, l'épanouissement et enfin la disparition de l'amour, évolution soutenue en contrepoint par les c. 2 b – pour autant que l'on puisse en juger – et surtout 6 qui tranche délibérément sur le ton général des poèmes qui l'encadrent. Reste à évoquer en quelques mots la question des deux échappées vers les registres de célébration et satirique, les c. 4 et 9-10, ainsi que l'éclairage éventuel apporté par 9-10 à la paire érotique 8 / 11, ou l'inverse. Là encore, des effets de *uariatio* et d'évolution viennent compliquer et diversifier les procédés de cohésion que nous observions dans un premier temps. On se souvient que le c. 4, *enkomion* d'un petit bateau à la retraite, présente une sous-dominante satirique puisque, selon un mode que l'on pourrait rapprocher de l'épïcède du *passer* en 3, il y a là décalage entre style littéraire élevé et insignifiance de l'objet d'éloge²²⁶. La succession de l'épïcède et de l'*enkomion* présente dès lors des hommages faussés, tous deux doublés d'une possible lecture moqueuse, tous deux entravés par l'intrusion du registre satirique. Cette alliance entre tonalités satirique et funèbre ou de célébration confère nécessairement une plus grande légèreté aux deux camps : le chagrin du deuil et la solennité de l'éloge tirent une certaine futilité de leur rencontre avec le ton satirique, tandis que la satire s'adoucit un peu de se porter sur des objets aussi innocents qu'un *passer* ou un *phaselus*.

Dès lors, le dédoublement du c. 4, *enkomion* rieur et parodie bon enfant, en 9 – *enkomion* véritablement solennel – et 10 – satire sociale véritablement cinglante doublée d'un trait secondaire pornographique – correspond à un procédé d'évolution que nous retrouverons souvent chez Catulle et dont apparaît ici le tout premier exemple : nous assistons à la fois à

elle s'exprime en ces termes : dans les c. 5 et 7, Catulle présente les baisers comme une sorte de grigri contre le mauvais sort jeté par les envieux, ce qui suppose que les amants ne font pas mystère de leur passion : *dein, cum milia multa fecerimus, / conturbabimus illa, ne sciamus, / aut ne quis malus inuidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum*, « puis, quand nous nous serons embrassés des milliers et des milliers de fois, nous en brouillerons le nombre, pour ne pas savoir – ou pour éviter que quelque méchant ne puisse nous jeter le mauvais oeil en le sachant – qu'il y a tant de baisers » (c. 5, v. 10-13) ; *quae nec pernumerare curiosi / possint nec mala fascinare lingua*, « pour que les curieux ne puissent les [les baisers] dénombrer et qu'une langue méchante ne puisse leur jeter de sort » (c. 7, v. 11-12). Voici à l'inverse comment est décrit le comportement de Flavius dans le c. 6 : *Verum nescioquid febriculosi / scorti diligis : hoc pudet fateri*, « Mais tu chéris je ne sais quelle putain malade, et ça, tu as honte de l'avouer. » (v. 4-5).

²²⁶ Dans le cas du c. 4, la double appartenance aux registres de célébration et satirique est soulignée par l'emploi d'un mètre iambique, choix ambigu puisqu'il sert aussi bien à des odes authentiquement élogieuses, des œuvres lyriques comme celles de Pindare ou de Bacchylide, qu'à des œuvres comiques ou satiriques, latines et grecques.

une spécialisation de l'inspiration, puisque les registres se séparent²²⁷, et à sa radicalisation puisque, du fait de cette séparation, les caractéristiques de chacune des tonalités sont davantage prononcées, voire exacerbées. Au niveau de la structure d'ensemble de ce bloc de sens, le dédoublement d'une échappée ponctuelle en deux échappées successives est également de première importance. En variant le nombre de poèmes qui dévient de la ligne tonale principale du groupe, et en répartissant sur deux d'entre eux les caractéristiques d'un seul, Catulle crée en effet un mouvement que nous retrouverons en bien d'autres endroits de son recueil : le schéma de la première échappée ne se reproduit pas à l'identique, mais il est soumis à une évolution dynamique qui participe de l'effort constant de *uariatio* qui préside à la composition catullienne.

Nous ne reprendrons pas les quelques lignes d'analyse déjà proposées au sujet du c. 10 qui, on s'en souvient, est le premier exemple de la présence du registre satirique en tant que dominante, caractéristique par ailleurs très souvent représentée dans les *Carmina* ; à ce titre, la séparation des tonalités d'une échappée à l'autre a en soi un effet d'annonce à l'échelle du recueil entier. Rappelons simplement qu'en associant un certain niveau de langage à la dénonciation sociale de l'enrichissement excessif des prêteurs dans les provinces, Catulle franchit un pas non négligeable dans sa pratique de la satire et lorgne déjà, sans l'atteindre complètement, du côté de la sous-dominante pamphlétaire qu'il développera plus loin. Inversement, la première – et jusque-là unique – occurrence du registre pornographique dans le recueil étant le c. 6 adressé à Flavius, dont le trait secondaire satirique n'est guère plus mordant que dans les c. 3 et 4, cette tonalité subit elle aussi une radicalisation par association avec une satire que, si l'on ne craignait l'oxymore, on pourrait presque qualifier de « sérieuse ».

Quant au c. 9, hymne à Véranius, il s'agit bel et bien, d'un bout à l'autre de ses onze hendécasyllabes, d'un *enkomion* solennel et heureux dont aucun trait secondaire ne vient troubler la pureté. Tout le texte procède en effet d'un seul et même mouvement de réjouissance à l'annonce du retour de l'ami tant espéré, de la récurrence d'adjectifs qualificatifs adéquats insérés dans des exclamatives – ainsi la triple occurrence de l'adjectif *beat[us]*, à la fin des vers 5, 10 et 11, dans des phrases ouvertes par l'interjection *O!* – aux démonstrations de tendresse accompagnant le sentiment amical : ... *applicansque collum / iucundum os oculosque suauabor*, « et, approchant de moi ton cou, j'embrasserai ta bouche

²²⁷ A l'inverse, lorsque le poète réunit au contraire dans un même texte des registres qu'il a d'abord présentés séparément, nous parlerons de « centralisation » ou encore de « complexification » de son inspiration et de son art poétique.

plaisante et tes yeux » (v. 8-9), promet le narrateur à son ami. Comme le registre satirique dans le c. 10, le registre de célébration devient donc, à cette occasion, sérieux ; comme lui, il est ramené à ses codes véritables et son message n'est pas brouillé par les signes parasites de traits secondaires contraires.

Or, cette deuxième échappée radicalisée du bloc 2-11 est encadrée par la dernière paire de *carmina* érotiques de ce bloc, les c. 8 et 11, qui proposent eux-mêmes une version radicalisée du thème amoureux dans sa dimension dysphorique puisqu'ils représentent sa dernière phase, celle de la rupture. Entre eux se joue aussi une transformation qui est non plus une spécialisation de l'inspiration, mais au contraire une centralisation : à la dominante érotique et la sous-dominante dysphorique qu'il partage avec le c. 8, le c. 11 ajoute une deuxième dominante, le registre satirique, qui, loin d'alléger le thème de la fin d'un amour, contribue ici au contraire à le noircir. On voit avec quelle habileté Catulle, jouant sur les alliances et distinctions de registres, sait les combiner à loisir pour obtenir une variété infinie d'effets. Ainsi, il existe une vraie différence de ton entre le c. 8, monologue du poète qui s'attriste de ce que sa maîtresse ne veut plus de lui et lui reproche son ingratitude, et le c. 11 dans lequel il s'en remet à deux personnages dont nous saurons plus tard qu'il ne les apprécie guère, Furius et Aurelius, pour porter à sa *puella* des *non bona dicta*, « paroles peu amènes » (v. 16), c'est-à-dire lui signifier son congé. Dans le premier cas, à la faveur d'un trait secondaire plaintif, la plainte amoureuse prend l'aspect d'un chagrin sentimental classique de peu de conséquence qui amène surtout le narrateur à s'exhorter à tenir bon et à rester digne²²⁸, sur un mode léger trahi par l'emploi du choliambe qui est souvent un vers humoristique. Dans le second, au contraire, la *puella* est cruellement représentée sous les traits d'une infidèle aux trois cents amants – *trecentos* (v. 18) – incapable d'éprouver de vrais sentiments – *nullum amans uere*, « n'en aimant aucun vraiment » (v. 19) – mais seulement de pratiquer des actes sexuels en série, ce qui permet l'intrusion, extrêmement furtive, de la tonalité pornographique – *sed identidem omnium / ilia rumpens*, « mais leur brisant les flancs à tous sans pouvoir s'arrêter » (v. 19-20). Au mépris pour sa maîtresse s'ajoute un mépris sensible pour les messagers de la rupture : dans une sorte de parodie d'éloge de hauts faits militaires, Catulle s'imagine en compagnon d'armes de Furius et Aurelius qui sont pourtant

²²⁸ ... sans trop de mal apparemment, puisque l'adieu définitif à la *puella* suit immédiatement la résolution de tenir bon : *Nunc iam illa non uolt ; tu quoque, inpotens, <noli>, / nec quae fugit sectare, nec miser uiue, / sed obstinata mente perfer, obdura. / Vale, puella. Iam Catullus obdurat...*, « Désormais, elle ne veut plus de toi ; toi aussi, pauvre garçon incapable de te contrôler, cesse de vouloir d'elle, ne poursuis pas celle qui te fuit, ne vis pas malheureux, mais sois opiniâtre, tiens le coup, tiens bon. Adieu, jeune fille. Désormais, Catulle tient bon... » (v. 9-12).

d'authentiques bons à rien toujours prêts à le trahir, personnages récurrents, à l'avenir, de son registre satirique²²⁹. Pour ce second *carmen*, notre poète a choisi l'emploi de la strophe saphique, mètre lyrique que nous ne retrouverons que dans le c. 51 ; la connotation éolienne et archaïque de cette versification indique qu'une fois encore, s'il y a tonalité satirique, c'est « sérieusement » : une satire sombre, amère et cynique, non pas légère et malicieuse comme nous avons déjà pu l'observer dans d'autres poèmes.

Que retenir de ce premier bloc de sens, qui présente au lecteur un premier éventail de registres et de combinaisons de registres offrant déjà plusieurs exemples de variations possibles ? Le mouvement général des deux ensembles que nous avons observés, le bloc érotique d'un côté et les échappées de célébration et satiriques de l'autre, ainsi que leurs points de contact ou au contraire de distinction, suivent une ligne thématiquement déceptive mais techniquement constructive. En effet, dans cette première dizaine de *carmina* catulliens, la satire devient plus noire, le thème érotique plus amer et, dans les deux cas, le registre pornographique est mêlé par petites touches. Il n'y a donc pas seulement exposition des thèmes qui vont devenir des antennes mais aussi annonce de leur orientation la plus fréquente. En revanche, en ce qui concerne la technique d'écriture de Catulle, les procédés les plus courants et les plus enrichissants de sa composition par blocs de sens et groupes de poèmes sont déjà en place : spécialisation par séparation des thèmes, ou au contraire centralisation par regroupement, inflexion de registres par rencontres avec d'autres, atténuation ou à l'inverse radicalisation de leurs codes par affinement de l'art poétique, une partie importante des techniques de création du *neoterus* se profile déjà dès le groupe d'ouverture du recueil.

L'ensemble satirique des c. 12 à 29

Quoique ne suivant pas le même schéma que le bloc de sens précédent, le groupe des c. 12 à 29 repose sur des procédés d'écriture et de composition comparables et sur la même

²²⁹ Que l'on songe, une fois encore, au ton faussement grandiloquent des deux premières strophes du *carmen* et du parcours complètement imaginaire effectué dans presque tout le monde connu : *Furi et Aureli, comites Catulli, / siue in extremos penetrabit Indos, / litus ut longe resonante Eoa / tunditur unda, / siue in Hyrcanos Arabasue molles, / seu Sagas sagittiferosue Parthos, / siue quae septemgeminus colorat / aequora Nilus...*, « Furius et Aurelius, prêts à accompagner un jour Catulle, qu'il pénètre le pays de ces Indiens du bout du monde dont l'eau sonore de l'Orient frappe le rivage sur toute sa longueur, ou celui des Hyrcaniens ou des Arabes alanguis, ou encore celui des Saces ou des Parthes armés de flèches, ou bien ces plaines que colore le Nil aux sept sources... » (v. 1-8). La dimension satirique de ce poème confine elle aussi au pamphlétaire puisqu'y apparaît *Caes[ar] magn[us]*, « César le Grand », expression ironique qui encadre le vers 10 ; César sera l'une des cibles favorites des railleries pamphlétaires de Catulle. Cela, en lecture linéaire, le lecteur ne le sait pas encore, mais il ne tardera pas à l'apprendre.

opposition formelle entre ligne principale, cette fois autour de la tonalité satirique, et échappées vers d'autres dominantes. Le seul critère qui nous amène à placer une limite entre les c. 11 et 12 est l'observation, dans le cas de ces deux blocs de sens, d'une constance temporaire dans le choix des registres avec intrusion ponctuelle d'autres tonalités dominantes : ainsi, la suite de *carmina* à dominante érotique, seulement troublée par deux échappées, prenait fin avec le c. 11 tandis que le c. 12 ouvre pour sa part une suite – d'ailleurs plus importante – de poèmes à dominante satirique comptant des échappées dont nous verrons qu'elles ne s'éloignent jamais complètement de l'inspiration satirique. Visuellement, si l'on se fonde sur notre tableau de répartition des registres par ordre d'apparition dans le recueil²³⁰, la succession de ces deux premiers blocs de sens marque tout simplement un décalage très net du recueil vers la droite, vers la colonne de cette tonalité satirique qu'annonçaient déjà les échappées du groupe 2-11, ainsi que la sous-dominante du c. 11 qui assurait ainsi une fonction de transition²³¹.

Ici encore, une série de reprises thématiques et textuelles assure une forte cohésion au sein du bloc de sens. Ce groupe est véritablement celui de la satire sous toutes ses formes, la partie de la vitrine néotérique de Catulle consacrée tout spécialement à ce registre ; une galerie de personnages, dont certains sont issus du mouvement précédent, représentent qui la cible du narrateur, qui son associé dans la raillerie, qui son amant infidèle, qui son ennemi public personnel. Les choix métriques du poète sont une fois encore cohérents : l'hendécasyllabe y fait presque l'unanimité, sauf pour quelques *carmina* placés à des endroits stratégiques. La variété qui, chez notre poète, fait toujours contrepoint à l'unité, est assurée par la diversité des rôles récurrents attribués à tous les membres de la distribution catullienne ainsi que par l'éclosion d'un certain nombre de dominantes ou de sous-dominantes spécifiques qui seront souvent, voire toujours, associées au registre satirique et viennent ici enrichir son propos. Mais de même que le bloc érotique portait déjà l'annonce du mouvement satirique à la faveur de ses échappées, le mouvement satirique conserve dans les siennes la mémoire du bloc érotique et l'inspiration amoureuse, déjà noircie et en voie de dégradation, qu'il lui a léguée. Le schéma d'ensemble de ce mouvement est le suivant : les

²³⁰ Voir p. Erreur : source de la référence non trouvée.

²³¹ A propos de la succession entre les c. 10, 11 et 12, envisagée dans une perspective formelle d'étude de la métrique, du vocabulaire et du ton propres à ces trois poèmes, voir H. D. Jocelyn (1999, p. 345-374). Jocelyn considère que les c. 10 et 12 ont spécialement été placés de part et d'autre de 11 pour créer un effet de contraste au sein même de cette petite séquence. Nous pensons que cette observation n'est pas incompatible avec notre propre découpage, qui reconnaît cet effet de contraste tout en intégrant ces trois poèmes dans deux blocs de sens différents.

c. 12 à 14 d'une part, 22 à 29 d'autre part représentent la ligne principale de l'inspiration dominante satirique, tandis que les c. 15 à 21 constituent une première échappée massive en direction des registres érotique et pornographique – échappée recentrée par le c. 17, sorte de petite échappée dans l'échappée, qui appartient pour sa part à la ligne satirique – et que les c. 24 et 27 constituent deux échappées ponctuelles au sein du groupe 22-29.

L'un des éléments de l'unité de ce bloc au dessin apparemment complexe est le couple Furius et Aurelius²³² dont le c. 11, décidément transitionnel, a préparé l'entrée. Ces deux personnages apparaissent conjointement dans le c. 16, c'est-à-dire en plein cœur de l'échappée massive 15-21, mais aussi séparément : Aurelius dans les c. 15 et 21, assurant ainsi la cohésion interne de cette échappée – qui plus est dans des poèmes qui partagent presque exactement les mêmes registres – et Furius dans les c. 23 et 26, assurant ainsi la cohésion de deux pans du groupe 22-29 de part et d'autre de l'échappée 24. D'autres ponts sont jetés entre les divers mouvements du bloc 12-29, ainsi qu'entre ce bloc et ceux qui le précèdent ou le suivent : le système des paires de *carmina* mis en place dans le bloc 2-11 est à nouveau présent, à la faveur par exemple de l'isolement des couples 22-23, 25-26 et 28-29 entre les diverses échappées – reste à voir, nous y reviendrons, si ces couples font sens. De même, les c. 12 et 13 qui ouvrent ce bloc constituent une paire du fait de leur sous-dominante commune, le registre symposial. Toujours sur le modèle du bloc 2-11, toutes les échappées entretiennent des liens entre elles ou avec d'autres groupes de poèmes proches : la deuxième, le c. 24, obéit à une dominante érotique et à une sous-dominante satirique, ce qui la rapproche de l'échappée 15-21, et la troisième, le c. 27, obéit à une dominante symposiale, ce qui la relie au couple initial 12-13. Enfin, quatre nouveaux registres sont inaugurés tout au long de ce mouvement : en son début – symposial en 12-13 –, en son milieu – critique littéraire en 14 et scatologique en 23 – comme en sa fin – pamphlétaire, en 29. On voit que le réseau de sens, de registres et de rappels mis en place par ce bloc de sens est extrêmement riche, et que les efforts de renouvellement thématique et structurel qui y sont à l'œuvre participent eux aussi de cette dimension évolutive et dynamique du recueil que nous avons commencé à évoquer plus haut ; pour illustrer notre propos, observons de plus près quelques-uns de ces éléments.

²³² Ces deux personnages justifient chez R. Ellis (1889², p. xlvii-xlviii) le repérage d'un cycle 15-26 constitué d'une alternance entre motifs amoureux et sujets extérieurs, inclus dans notre propre bloc 12-29, dont Furius et Aurelius, selon le spécialiste, marquent les contours, et Juventius le centre. A propos du cycle de Furius et Aurelius, voir également K. Barwick (1958, p. 315) et E. A. Schmidt (1973, p. 219-221), qui en excluent étrangement le c. 11, L. Richardson (1963), T. K. Hubbard (1983, p. 233) et J. Ferguson (1986, p. 4) qui en observe également les liens avec les cycles de Lesbie et de Juventius.

Par un procédé proche de la spécialisation et que l'on pourrait appeler la diffusion de l'inspiration, Catulle met en place dès les deux premiers poèmes du groupe, les c. 12 et 13²³³, un certain nombre de motifs que l'on retrouvera ensuite séparément dans tout ce bloc de sens satirique. Le premier de ces motifs est l'irruption du registre symposial, dont nous avons illustré la présentation par une brève description du c. 27²³⁴, seul poème de l'œuvre à présenter cette tonalité en dominante. Ce registre n'a jamais été annoncé et ne réapparaîtra plus, par la suite, que sous forme de trait secondaire – et toujours dans la section 1 du recueil. Or, si la dominante symposiale du c. 27 constitue une échappée dans la suite des tonalités satiriques de ce groupe, c'est bien le couple initial 12-13 qui l'a préparée puisqu'il obéit pour sa part à une dominante satirique et à une sous-dominante symposiale. Conformément aux codes de ce registre inspiré de la poésie lyrique et épigrammatique grecque, les c. 12, 13 et 27 font tous trois mention du déroulement d'un banquet, mais ce décor que rien ne concurrence en 27 est subordonné, en 12 et 13, à d'autres propos, respectivement une raillerie envers un kleptomane qui sévit dans les *symposia*²³⁵ et l'autodérision du narrateur quant à l'état de ses finances, à peu près sur le mode inauguré par le c. 10, ce qui confirme la fonction annonciatrice de ce poème du premier bloc. La cohésion du couple 12-13 autour de sa sous-dominante symposiale est doublée par l'apparition, dans les deux cas, d'un personnage nommé Fabullus qui est présenté comme un ami du poète : en 12, il est associé à Veranius, destinataire de l'*enkomion* 9, ce qui crée un lien supplémentaire entre les deux blocs de sens²³⁶. En revanche, l'élément de variation tient à ce que le banquet du c. 13, s'il est évoqué en des termes précis²³⁷, n'a justement pas lieu par manque de moyens : la satire tient à ce que

²³³ *Contra* sur ce point T. K. Hubbard (1983, p. 226), qui considère de manière tout à fait surprenante que le c. 13 entre de plein droit dans le cycle de Lesbie et en profite pour étendre le *libellus* évoqué dans le c. 1 jusqu'au c. 14 inclus, en déclarant que le fragment 14 b devait être un nouveau poème d'introduction alors même que son caractère très lacunaire interdit d'être trop affirmatif sur ce point.

²³⁴ Voir à ce sujet *supra*, en « II. Classification des poèmes de Catulle », notre présentation des registres dominants.

²³⁵ *Marrucine Asini, manu sinistra / non belle uteris : in ioco atque uino / tollis lintea neglegentiorum*, « Asinius le Marrucain, de ta main gauche tu ne fais point bel usage : dans la joie et dans le vin, tu subtilises les serviettes de convives trop insouciantes » (v. 1-3). Les *lintea*, ou *sudaria*, sont des serviettes de tables utilisées par les convives pour s'essuyer les mains, la bouche ou le visage (voir sur ce point C. J. Fordyce [1961, p. 129]) ; la simple mention de cet accessoire contribue donc à l'émergence de la tonalité symposiale en faisant immédiatement surgir le décor traditionnel du *symposium*.

²³⁶ A propos du cycle de Veranius et Fabullus, voir également K. Barwick (1958, p. 316).

²³⁷ L'anaphore du verbe *cenare* et du substantif *cena* parcourt le texte (*cenabis*, « tu dîneras », au début des v. 1 et 7, *cen[a]*, « un dîner » au début du v. 4). Quelques précisions sont données sur les éléments qui accompagnent ce dîner : ... *non sine candida puella / et uino et sale et omnibus cachinnis*, « ... et non pas sans une éclatante jeune fille, du vin, de l'esprit piquant et toutes sortes de rires bien sonores » (v. 4-5). Le motif de l'épigramme d'invitation est d'origine hellénistique ; voir sur ce point O. Hezel

Fabullus, s'il veut être invité à un bon *symposium* chez son ami *Catullus*, doit... tout apporter lui-même, alors que le banquet de 12 comme celui de 27 sont présentés comme réels. Notons que l'éloignement du couple initial et de l'échappée symposiale, le premier ouvrant ce bloc de sens et la seconde étant presque à sa fin, est en quelque sorte contré par cet effet d'écho et de rappel, ce qui renforce encore son rôle unificateur.

Deuxième élément unificateur du bloc et diffusé à partir du couple 12-13, la reprise du motif du vol et des menaces qui l'accompagnent, contribue elle aussi à rapprocher deux pans éloignés de ce groupe satirique : en effet, au c. 12 adressé au kleptomane Asinius répond le c. 25, adressé au kleptomane Tallus et rédigé à peu près sur le même mode²³⁸, mais cette fois sans décor symposial. On voit que la spécialisation de l'inspiration, par séparation entre la figure du kleptomane et le cadre du banquet, est toujours à l'œuvre chez Catulle. A cette spécialisation s'ajoute là aussi une radicalisation de l'inspiration, qui va vers une expression de plus en plus crue : à la sous-dominante symposiale du c. 12 et à son trait secondaire méta-poétique²³⁹ se substitue un trait secondaire pornographique²⁴⁰ doublé d'un changement de métrique puisque le c. 25 est composé de septénaires iambiques, vers à multiples usages dans la poésie grecque mais dont, dans un tel contexte, la connotation comique et satirique est plus marquée que celle de l'hendécasyllabe de 12. Cet élément de variation confirme le jeu constant du poète, au sein de ses groupes de poèmes, entre cohésion et évolution.

Enfin, à l'image du c. 12 qui peut être lu en relation avec le c. 13 comme avec le c. 25, le schéma catullien basique de la paire de poèmes se complique ici parce qu'à plusieurs reprises, un seul et même *carmen* peut être associé à plusieurs autres *carmina*, ce qui permet de faire émerger davantage de sens et de resserrer encore le réseau de significations de ce

(1932, p. 16 *sq.*). Ainsi, dans l'épigramme XI, 44 de l'*Anthologie Palatine*, le poète Philodème invite son ami Pison à dîner mais, comme Catulle, il lui annonce qu'il ne fera pas bonne chère.

²³⁸ Le butin du kleptomane est d'ailleurs tout à fait semblable à celui d'Asinius et seulement un peu plus abondant : *remitte pallium mihi meum, quod inuolasti, / sudariumque Saetabum catagraphosque Thynos*, « renvoie-moi mon manteau, que tu m'as volé, et mon mouchoir de Sétabis et mes tablettes en bois de Bithynie » (v. 6-7).

²³⁹ Le poète menace le kleptomane de se venger à coups d'hendécasyllabes alors que, précisément, le *carmen* est écrit dans ce vers. A propos du rôle concret des vers comme armes dans un conflit contre un ennemi, voir *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre », l'étude du c. 116, et la n. 197, p. 181.

²⁴⁰ Les vers 1 à 3 du c. 25 sont en effet marqués par l'emploi d'un langage délibérément insultant et grossier, sur le mode pornographique, mais dans la mesure où l'emploi de ce registre apparaît ici comme un ornement expressif du langage, nous considérons que cela relève d'un simple trait secondaire : *Cinaede Talle, mollior cuniculi capillo / uel anseris medullula uel imula oricilla / uel pene languido senis situque araneoso...*, « Enculé de Tallus, plus mou qu'un poil de lapin, qu'une petite plume d'oie, que le petit bout de l'oreille, qu'un pénis ramolli de vieillard et qu'une toile d'araignée tombant en poussière ».

groupe. Commençons par les couples les plus évidents, c'est-à-dire les paires isolées 22-23, 25-26 et 28-29 mais aussi la paire « aurélienne » des c. 15 et 21. Cette dernière appartient à l'échappée 15 / 16 / 17 / 21 que nous qualifions de « massive » parce qu'elle comporte quatre *carmina*, ce qui est considérable ; elle en fournit la dominante majoritaire, le registre érotique, et elle en marque les bornes, ce qui permet d'isoler cette échappée comme groupe significatif au sein du bloc de sens. Mais les modalités d'expression du registre amoureux, nous l'avons laissé entendre, sont chargées de l'évolution qu'il a déjà subie dans le premier bloc de sens, et notamment de l'intervention depuis le c. 6 de la sous-dominante pornographique : premiers *carmina* de l'amour homosexuel, ces deux textes demandent instamment à Aurelius de ne pas séduire le favori du poète, un jeune homme qui n'est pas nommé ici mais dont l'énonciation indique clairement le sexe²⁴¹. Dans les deux cas, la relation éventuelle entre Aurelius et le jeune garçon, et, plus généralement, entre Aurelius et tous les jeunes garçons, est décrite uniquement du point de vue physique et en des termes pornographiques qui participent de la stratégie d'écriture du poète puisqu'ils servent à discréditer son rival²⁴². Enfin, le registre satirique, qui n'était que trait secondaire en 15 car la priorité de ce *carmen* était de dissuader Aurelius de séduire le *puer* aimé, devient sous-dominante à part entière en 21 : la perspective a changé et la stratégie du poète n'est plus une supplication légèrement parodique, mais une raillerie en règle des défauts de son rival et notamment de son infâme avarice²⁴³. La paire « aurélienne » est donc étroitement cohérente, mais elle subit une évolution qui tend à dégrader encore plus le registre érotique : le motif du rival en amour n'est plus qu'un prétexte qui sert de cadre à la raillerie la plus crue et aux attaques les plus basses, que ce soit sur le fond ou sur la forme.

²⁴¹ Notamment à la faveur de la reprise, dans les deux poèmes, du mot *puer*, « jeune garçon » (c. 15, v. 5 et c. 21, v. 11).

²⁴² Ainsi, dans le c. 15, Aurelius est décrit comme un obsédé sexuel qui n'épargne personne et dont l'activité physique ininterrompue inquiète le poète : *uerum a te metuo tuoque pene / infesto pueris bonis malisque. / Quem tu qua lubet, ut lubet, moueto / quantum uis, ubi erit foris paratum ; / hunc unum excipio (...)*, « mais c'est toi que je crains et ton pénis offensif envers les jeunes garçons, qu'ils soient bons ou mauvais. Remue-le par toutes les voies qu'il te plaît, quand il te plaît, autant que tu veux, quand il sera dehors et bien prêt ; je n'excepte que ce seul jeune homme » (v. 9-12). Quant au c. 21, il n'y est presque plus fait mention de sentiments pour le *puer* que convoitent les deux hommes, mais simplement de leurs envies incompatibles de coucher avec lui : Aurelius veut le *pedicare*, « sodomiser » (v. 4) tandis que Catulle rêve d'une *irrumati[o]*, « fellation » (v. 8).

²⁴³ La satire légère qui consistait à reprocher à Aurelius sa frénésie sexuelle en 15 se transforme en 21 en un reproche cinglant à connotation sociale, comme Catulle les affectionne : l'avare rival y est dit *pater esuritionum*, « père de la faim » (v. 1), puisqu'il provoque la pauvreté partout où il passe et ce thème parcourt tout le texte, supplantant presque l'objet initial du conflit.

C'est le même schéma de radicalisation et d'assombrissement de l'inspiration qui se joue dans les trois paires isolées que nous avons repérées dans le deuxième pan de ce groupe de sens, après l'échappée massive. Nous examinerons à part la première, 22 / 23, mais 25 / 26 et 28 / 29 participent d'un même mouvement qui mène à la fin de ce bloc de sens et à l'apparition éclatante en 29, pour la première fois dans le recueil, de la sous-dominante pamphlétaire du registre satirique, dont nous avons déjà dit que jusqu'à présent, le poète s'en approchait et l'esquissait sans la réaliser vraiment. La critique sociale présente depuis le premier bloc de sens et le c. 10, mais qui affleure aussi en 13 ou encore en 21, devient omniprésente dans ces quatre carmina finaux, en un tir groupé qui évolue en crescendo. Ainsi, les c. 25 et 26 relèvent de la critique sociale privée ; aux menaces personnelles contre le kleptomane Tallus, que nous analysons plus haut en relation avec le c. 12, succède en 26 une critique plus sérieuse contre Furius au motif qu'il²⁴⁴ vient de se mettre sur le dos une hypothèque de *milia quindecim et ducentos*, « quinze mille deux cents sesterces » (v. 4) – du vol bénin de petits objets à l'endettement et à l'hypothèque d'une demeure entière, la satire à couleur sociale franchit ici un pas considérable vers davantage de gravité.

Dans les c. 28 et 29, le *neoteros*, de plus en plus engagé, se livre à une critique sociale publique dans laquelle sont mises en cause des fonctions officielles de la république romaine : en 28 réapparaît l'attaque contre les préteurs qui savent si bien s'enrichir tout en appauvrissant leur suite et en 29, le premier pamphlet anti-pompéien et anti-césarien de Catulle a pour cible Mamurra, protégé des deux puissants et personnage récurrent de l'inspiration satirique des Carmina. Ces deux *carmina* créent un triple effet de radicalisation du registre satirique. D'abord, la reprise en 28 du motif des compagnons de préteur est beaucoup plus virulente que la première occurrence du thème au c. 10, dans le bloc de sens précédent. Alors que dans le c. 10, la satire sociale était subordonnée à l'autodérision personnelle puisque, on s'en souvient, le poète se moquait en premier lieu de sa propre vantardise devant la maîtresse de Varus, elle est ici le motif principal du registre satirique et les reproches faits aux méthodes des préteurs sont plus directs et plus explicites²⁴⁵. Les

²⁴⁴ Nous pensons que c'est bien la villa de Furius qui vient d'être hypothéquée et non pas celle de Catulle, comme le laisse penser la leçon des mss. X et D qui voudrait que le v. 1 du c. 26 porte les mots *uillula nostra*, « notre petite villa ». Nous penchons plutôt pour *uestra*, leçon du ms. O, parce que nous voyons mal pourquoi Furius, l'une des cibles de Catulle les plus souvent raillées, recueillerait une confiance sur l'état des finances du poète alors que par ailleurs, les cinq vers qui composent ce bref *carmen* ne présentent pas d'autre lien avec cet interlocuteur.

²⁴⁵ (...) *satisne cum isto / uappa frigoraque et famem tulistis ? / ecquidnam in tabulis patet lucelli / expensum, ut mihi, qui meum secutus / praetorem refero datum lucello ?*, « Avez-vous assez supporté avec ce vaurien le froid et la faim ? et est-ce que, sur vos tablettes de comptes, apparaît en guise de recette une

destinataires sont Fabullus et Veranius – issus des c. 9, 12 et 13 – qui furent eux aussi victimes de la cupidité d'un préteur ; la satire y est doublée d'un trait secondaire pornographique appliqué cette fois directement au personnage du préteur, dont la roublardise est métaphoriquement comparée à un geste sexuel de domination²⁴⁶. Sur cette aggravation délibérée d'un thème déjà introduit dans le recueil, Catulle surenchérit encore dans la satire en passant, au c. 29, au registre du pamphlet, dont nous avons déjà donné les caractéristiques lors de la présentation de cette tonalité en précisant que les attaques ad hominem envers les puissants, surtout César et Pompée, étaient souvent l'occasion de rassembler d'autres traits secondaires particulièrement crus pour rendre la critique encore plus cinglante, notamment, comme c'est le cas ici, le registre pornographique. De la raillerie sur un préteur avide à la dénonciation de la toute-puissance du favori de César, Catulle gravit encore un cran dans la critique et sa satire se charge de révolte. A ce second effet de radicalisation correspond aussi le mètre du c. 29, le trimètre iambique, dont la connotation supplémentaire par rapport à l'hendécasyllabe a déjà été signalée²⁴⁷. Enfin, nous l'avons dit, cette paire constitue un ensemble satirique plus sérieux et moins léger que les railleries d'ordre privé des c. 25 / 26.

La première paire isolée s'inscrit tout à fait dans ce mouvement d'aggravation et de radicalisation de l'inspiration satirique à la fin du bloc 12-29 ; en effet, la critique légère et moqueuse des c. 22 et 23 est sans commune mesure avec la satire sociale et politique des poèmes que nous venons d'examiner. Le motif qui unit ces deux textes est le reproche adressé à un ennemi pour la mauvaise qualité de ses productions. L'élément de variation entre eux est le suivant : en 22, il s'agit de productions littéraires, alors qu'en 23, il s'agit d'excréments. Le héros de 23 est Furius dont, dans ce *carmen*, la dureté de cœur est assimilée à la celle de son corps et de ses déjections : c'est là le premier exemple de la sous-dominante scatologique du registre satirique²⁴⁸. Le c. 22, adressé à Varus qui est apparu au c. 10, est une raillerie ironique sur le décalage entre les prétendues vertus d'un certain Suffenus, présenté par antiphrases comme un homme d'un raffinement exquis, et la lourdeur extrême – cette

dépense, comme pour moi qui, après avoir suivi mon préteur, reporte un débit dans la colonne des recettes ? » (v. 4-8)

²⁴⁶ O Memmi, bene me ac diu supinum / tota ista trabe lentus irrumasti !, « Memmius, tu m'as bien renversé la tête et longtemps, et m'as fait sucer toute ta poutre en prenant tout ton temps ! » (v. 9-10)

²⁴⁷ A propos du c. 29, de son mètre et de l'usage du registre pornographique pour accentuer le pamphlet, notamment à travers le surnom – lui aussi récurrent – de *Mentula* attribué à Mamurra, voir *supra*, dans notre classification des poèmes de Catulle, la présentation de la sous-dominante pamphlétaire du registre satirique.

²⁴⁸ A propos du c. 23, voir *supra*, la présentation de cette sous-dominante spécifique.

fois bien réelle – de ses vers²⁴⁹. Ce texte relève donc de la sous-dominante de critique littéraire. Il nous semble tout à fait significatif que se succèdent ainsi les mentions de ces deux types de production dont la seconde éclaire le lecteur sur la valeur réelle à accorder à la première ; d'ailleurs, ce ne sera pas la seule fois que Catulle proposera ce genre d'équivalence : que l'on songe notamment à la *cacata carta* de Volusius dans le c. 36. Mais une fois encore, passer de la critique littéraire, registre d'une certaine noblesse même si cela peut donner lieu à une satire parfois cinglante, à la scatologie qui est avec la pornographie l'inspiration la plus crue à laquelle Catulle s'adonne, correspond à une radicalisation ou encore à une dégradation de la tonalité satirique.

Pour aller plus loin encore, cette dégradation au niveau des c. 22 et 23 n'engage pas seulement ces deux textes mais le bloc de sens tout entier. En effet, ces deux *carmina* entrent dans le cas de figure que nous avons signalé à propos du c. 12 : un seul et même *carmen* peut être mis en relation avec plusieurs autres poèmes et appartenir ainsi à plusieurs schémas de couple à la fois. Or, on peut faire éclater cette paire 22-23 en repérant deux autres paires qui la doublent, deux paires disjointes unissant des *carmina* qui ne sont pas côte à côte : les c. 14 et 22 d'un côté, 23 et 26 de l'autre. Commençons par 23 / 26 ; c'est la paire « furienne », celle où Furius apparaît seul et cette communauté de personnage est doublée d'une communauté thématique autour de la petite vie étriquée de cet homme : dureté de son corps, de ses excréments et de sa mentalité en 23, hypothèque en 26 d'une *uilla* qui ne doit pas valoir grand-chose puisque la somme récoltée n'est guère élevée²⁵⁰, état critique de ses finances dans les deux cas. Quant à la paire 14 / 22, elle est le miroir du couple 15 / 21 puisqu'elle encadre l'échappée massive dont la paire « aurélienne » marquait les limites internes. Sa cohésion se fait autour d'une sous-dominante commune : la critique littéraire, dont le c. 14 constitue le premier exemple dans l'ordre du recueil²⁵¹.

Mais, alors que le c. 14 déplorait la mauvaise qualité d'un *horribil[is] libell[us]* et d'une quantité de *pessimi poetae*, le c. 22, en s'attaquant à un seul d'entre eux – dont le nom apparaît déjà, parmi d'autres, au vers 19 du c. 14, renforçant l'effet de renvoi de l'un à l'autre – et en

²⁴⁹ Que l'on en juge par l'opposition entre les vers qui décrivent sa manière d'être et ceux qui évoquent son œuvre ; d'abord, Suffenus est dit *uenustus et dicax et urbanus*, « élégant et mordant et fort urbain » (v. 2), puis à nouveau *bellus et urbanus*, « aimable » et « fort urbain » (v. 9). En revanche, quand il compose un poème, il ressemble à un *caprimulgus*, « chevrier », ou à un *fossor*, « laboureur » (v. 10) : en somme, *idem infaceto est infacetiior rure, / simul poemata attigit (...)*, « le même homme est plus grossier que la grossière rusticité dès lors qu'il touche à des poèmes » (v. 14-15).

²⁵⁰ C. J. Fordyce (1961, p. 157) et D. F. S. Thomson (1997, p. 270) jugent tous deux que d'après ce que nous savons des loyers romains de l'époque, 15 200 sesterces est une faible somme pour une maison.

²⁵¹ Voir à ce sujet sa présentation *supra*, dans notre classification des poèmes de Catulle.

mettant en avant ses défauts personnels en plus de ses incompétences poétiques, contribue à durcir la satire littéraire. Cette évolution est renforcée par l'emploi en 22 du choliambe, dont nous avons déjà dit qu'il connotait une dénonciation plus comique, plus grossière que l'hendécasyllabe. Ainsi, on voit que la cohésion de la paire 22-23 est détectable à plusieurs niveaux, qu'on la lise seule ou qu'on rapproche ses deux éléments de textes avec lesquels ils présentent de fortes similitudes, en la considérant dès lors comme l'image en miniature du mouvement général de dégradation de l'inspiration satirique qui se joue au cours de ce bloc de sens.

Restent trois *carmina* sur lesquels nous passerons brièvement et qui sont les éléments isolés de ce bloc de sens. Ils entretiennent certes des liens avec d'autres poèmes du groupe, que ce soit en parallèle ou en contrepoint, mais participent surtout de la surprise constante que le poète ménage au lecteur en ne le prévenant jamais de ce qu'il va lire, que ce soit une pièce isolée ou l'écho d'un ou plusieurs thèmes déjà abordés. Ces trois électrons libres sont les c. 16 et 17 d'une part, 24 de l'autre. Le c. 24 constitue la deuxième échappée du groupe ; il s'adresse à un jeune homme dont le nom réapparaîtra à plusieurs reprises dans le recueil : Juventius, dont le poète semble admirer la beauté et auquel il veut rendre un hommage sincère²⁵². Ainsi, ce troisième *carmen* à dominante érotique est lui aussi un poème d'amour homosexuel, comme, dans l'échappée massive, les c. 15 et 21. Il comporte une sous-dominante satirique, liée aux raisons pour lesquelles Catulle déconseille à Juventius de se donner à son rival : il est assurément beau et aimable, *sed bello huic neque seruus est neque arca*²⁵³, « mais cet homme aimable ne possède ni esclave, ni coffre-fort » (v. 8). La mention tendrement moqueuse de la vénalité des jeunes gens conserve au c. 24 un lien avec la dominante principale du bloc de sens, certes, mais sur un mode moins agressif que le reste du groupe ; ainsi, le registre pornographique n'est pas du tout utilisé dans le c. 24 alors que, on l'a vu, il imprègne tout son environnement. Par contraste, le c. 24 constitue donc une sorte

²⁵² *O qui flosculus es Iuuentiorum, / non horum modo, sed quot aut fuerunt / aut posthac aliis erunt in annis,* « Ô toi qui es la jeune fleur des Juventius, non pas de ceux d'aujourd'hui seulement mais de tous ceux qui furent un jour ou seront plus tard, dans les années à venir » (v. 1-3).

²⁵³ Ce vers est une reprise textuelle assez fidèle du v. 1 du c. 23 : *Furi, cui neque seruus est neque arca,* « Furius, toi qui ne possèdes ni esclave, ni coffre-fort ». Il apparaît à trois reprises dans le c. 24, avec de légères variantes : vers 5, 8 et 10. Même si cette expression est une façon courante de dire de quelqu'un qu'il n'a pas un sou, ce qui est possible, sa présence au premier vers d'un *carmen* et par trois fois dans le *carmen* qui le suit n'a rien d'anodin à nos yeux : Catulle ménage l'insertion de cette échappée dans une lecture linéaire du recueil. Un lecteur qui chercherait à tout prix à rétablir une cohérence d'intrigue dans ce bloc de sens pourrait même en déduire que l'homme sans richesse auquel Juventius s'apprête à céder n'est autre que Furius, rival du poète comme l'était dans la paire 15 / 21 Aurelius, auquel il est par ailleurs souvent associé.

de pause dans la rafale satirique 12-29, il porte l'image d'une tonalité érotique adoucie, assez proche de celle du bloc 2-11.

Quant aux c. 16 et 17, ils se suivent et constituent le centre de l'échappée massive bornée par 15 et 21, mais ne présentent pas de points communs permettant de les considérer comme une paire ; ce sont plutôt deux éléments isolés consécutifs. Le c. 16 appartient au vaste cycle de Furius et Aurelius qui y sont nommés tous les deux ; il relève de la sous-dominante pornographique, ce qui en fait un registre presque omniprésent dans cette échappée, et de la dominante métapoétique qui est un cas isolé dans le bloc 12-29²⁵⁴ : Catulle y expose une théorie de la licence en poésie en expliquant qu'il faut savoir distinguer un homme et son œuvre, et en profite pour abreuver copieusement ses interlocuteurs de menaces pornographiques afin d'illustrer son propos – il faut comprendre par là que quoi qu'il dise dans ses vers, cela ne préjuge en rien de ce qui se passera dans la réalité et c'est pourquoi il s'autorise à dessein, pour les besoins de la démonstration, un langage particulièrement cru. Quelle que soit l'importance théorique de cet exposé dans le cadre d'une réflexion sur la conception antique des rapports entre l'homme et l'œuvre, il ne nous fournit pas davantage d'indices, en revanche, sur la structure de cette section des *Carmina*²⁵⁵. Tout au plus peut-on

²⁵⁴ En tout cas si l'on fait exception du c. 14 b, que nous n'avons pas mentionné jusqu'alors parce qu'il pose problème : il s'agit à nouveau d'un fragment, ainsi numéroté parce qu'il suit le c. 14. Comme 2 b, il n'est composé que de trois hendécasyllabes : *Si qui forte mearum ineptiarum / lectores eritis manusque uestras / non horrebitis admouere nobis*, « Si par hasard vous lisez un jour mes niaiseries, si vous ne tremblez point à l'idée d'approcher de moi vos mains ». L'énonciation correspond à celle de la fin du c. 14, où Catulle s'adresse aux *pessimi poetae* à la deuxième personne du pluriel (*uos... abite... attulistis*, v. 21-22), mais le ton en est très différent et n'autorise guère à le rattacher à son prédécesseur comme le font les manuscrits : cette adresse nouvelle aux lecteurs tranche trop fortement sur l'adieu méprisant et moqueur adressé aux *pessimi poetae* à la fin du *carmen* précédent, qui avait en outre un caractère trop définitif pour qu'on puisse lui supposer une suite. Nous avons considéré, dans notre classification, que le fragment 14 b obéissait à une dominante métapoétique puisque tout ce que nous pouvons en lire est un propos du poète sur sa propre poésie ; en l'absence de plus amples informations, il est impossible d'en tirer quelque conclusion que ce soit à l'échelle du bloc de sens, ni de savoir si, comme dans le c. 1, il y a une dimension ironique dans l'usage du terme *ineptiae* pour désigner les *Carmina*.

²⁵⁵ La théorie de Catulle tient en deux vers : *Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est*, « C'est que le poète respectueux doit être chaste dans sa personne, mais pour ses petits vers, ce n'est nullement nécessaire » (v. 5-6). Ovide ne dira pas autre chose dans sa défense face à Auguste pour dissuader le *princeps* de juger de sa vie d'après son œuvre : *sic ego delicias et mollia carmina feci, / strinxerit ut nomen fabula nulla meum*, « ainsi, j'ai pu faire de petits poèmes délicieux et légers sans qu'aucun scandale ne vienne rabaisser ma renommée » (*Tristes*, II, v. 349-350). Dans la mesure où les vers ici mentionnés sont des *uersicul[i]*, c'est-à-dire des vers légers, et où le poème qui illustre cette théorie est lui-même un poème hendécasyllabique d'inspiration légère, on peut peut-être voir là une théorie du genre, une définition d'un certain type de poésie brève qui serait vouée à être leste et cinglante. Dans cette perspective, tout le bloc de sens satirique peut être considéré comme une vaste illustration de cette théorie. Quant à la dimension pornographique du c. 16, on peut en juger par le vocabulaire imagé de son *incipit* : *Pedicabo ego uos et irrumabo, / Aureli pathice et cinaede Furi, / qui me*

lire le c. 16 comme un élément de cohésion supplémentaire du bloc de sens, autour du registre pornographique et des deux personnages présents, et comme un avertissement au lecteur qui aurait tendance à comprendre trop littéralement tous les poèmes à allusions pornographiques.

Enfin, le c. 17 constitue une sorte d'échappée au carré, retour ponctuel à la dominante satirique au sein de l'échappée massive centrée sur les tonalités érotique et pornographique. Comme le c. 24 à Juventius, il endosse une fonction de rupture temporaire dans l'inspiration qui l'environne, effet souligné par le fait qu'il soit le seul texte entier de l'ouvrage à être composé en priapéens ; il y est question d'un citoyen de Vérone, homme ridicule par-dessus tous en raison de son flegme excessif, que Catulle voudrait voir choir du pont de la ville pour mieux s'en moquer. Le registre érotique dysphorique est présent ici à titre de trait secondaire, dans la mention d'une jeune femme apparemment très belle qu'a prise pour épouse ce Véronais et qu'hélas, il néglige. Le langage est certes assez violent, mais le décalage avec les raisons pour le moins dérisoires de la satire²⁵⁶ semblent indiquer que cela relève plutôt du jeu littéraire ; au sein d'un ensemble marqué par la pornographie, avant l'apparition de la scatologie et du pamphlet politique, cette raillerie épurée, sous la forme d'une peinture de caractère délibérément grotesque, fait figure d'exception et de rétablissement de l'inspiration satirique sur la ligne plutôt bon enfant qui était la sienne dans le premier bloc de sens.

On voit que dans ce deuxième bloc de sens, le poète de Vérone accentue les traits de l'inspiration mise en place dans le premier. Le ton général du recueil poursuit sa progression vers une couleur plus radicale, plus sombre et plus violente ; registres érotiques et satiriques se doublent de plus en plus souvent d'un pan pornographique, mais dans le même temps, les possibilités de la satire se multiplient. Elle se fait aussi critique littéraire, raillerie scatologique et pamphlet politique et gagne ainsi toujours plus en diversité thématique. De nombreux effets d'échos et de rappels unissent ce bloc à certains poèmes du précédent ; les procédés techniques de diffusion de l'inspiration, de spécialisation et de radicalisation sont

ex uersiculis meis putastis, / quod sunt molliculi, parum pudicum, « Je vais vous sodomiser et me faire sucer, Aurelius le pédéraste et Furius l'enculé, vous qui avez déduit de mes petits vers, parce qu'ils sont quelque peu légers, que je frôlais la débauche » (v. 1-4).

²⁵⁶ L'homme est dit *insulsissimus*, « le plus sot des hommes » (v. 12) et, par métonymie, *stupor*, « le stupide » (v. 21) ; il est comparé à un tronc d'arbre immobile jeté à terre : ... *uelut alnus / in fossa Liguri iacet suppernata securi*, « ...comme un aune amputé par la hache d'un Ligurien gît dans le fossé » (v. 18-19) mais tout cela ne justifie pas, sauf par désir d'en rire, que Catulle souhaite le voir tomber du pont (...) *totius ut lacus putidaeque paludis / liuidissima maximeque est profunda uorago*, « là où, de tout le lac, de tout le fétide marais, le gouffre est le plus noir et le plus profond » (v. 10-11).

toujours à l'œuvre. Cette alliance constante entre diversité du parcours étape par étape et unité de son mouvement général laisse le lecteur, au c. 29, face à une œuvre à la fois multiforme, riches de voies nouvelles que le poète explore sans restriction, et orientée dans une direction qui est celle de la dégradation globale de son inspiration. La vitrine néotérique de Catulle est en train de se constituer de manière surprenante : la légèreté des mètres, de la brièveté et des thèmes se double d'une noirceur sous-jacente, repérable en lecture tabulaire, qui n'est évidemment pas à prendre au pied de la lettre comme la peinture de l'état d'esprit réel du poète, mais comme une dimension du vaste exercice poétique auquel il se livre en se désignant comme *neoteros*.

Vers la transition : les c. 30 à 34

Nous approchons de la fin de la vitrine néotérique des *Carmina* et du groupe de poèmes 35, 36 et 37 que nous considérons comme transitionnel et, à ce titre, étudierons à part. Au sein de cette partie-vitrine, deux blocs de sens ont déjà été dégagés, le premier globalement érotique, le second globalement satirique. Restent avant le trio de transition cinq poèmes dont, nous allons le voir, il est très difficile de faire émerger une ligne principale – ils sont trop peu nombreux et trop différents pour cela. Les c. 30 à 34 constituent plutôt à nos yeux une sorte de tir groupé final de ce premier grand mouvement de la section 1, une sorte de complément artistiquement disposé pour offrir aux yeux du lecteur quelques possibilités supplémentaires de poésie brève qui n'ont pas encore été creusées, tout en se rattachant à ses prédécesseurs à la faveur du jeu d'échos et des procédés de reprises thématiques à géométrie variable qui nous sont désormais familiers. Le dessin que l'on peut spontanément offrir de ces cinq *Carmina* est le suivant : un texte apparemment très isolé, assez mystérieux – le c. 30 à dominante plaintive – précède quatre poèmes organisés de manière chiasmatisque : deux dominantes de célébrations, les c. 31 et 34, entourent deux poèmes à dominantes distinctes mais à sous-dominante pornographique commune, c. 32 et 33. Cette répartition entre paires significatives et éléments isolés renvoie elle aussi à des schémas connus, même si elle ne les répète pas exactement.

Nous avons déjà signalé que la plainte qui constitue le registre dominant du c. 30 reste suffisamment ambiguë pour que l'on ne sache s'il faut y déceler ou non une dimension amoureuse²⁵⁷. Cette ambiguïté nous paraît tout à fait voulue et délibérément ménagée par le poète. En laissant planer l'ombre de l'inspiration érotique dysphorique sur les reproches à

²⁵⁷ Voir *supra*, en « II », notre présentation de la dominante plaintive. A propos du registre plaintif du c. 30, voir aussi la n. 183, p. 171.

Alphenus, dont le lecteur sait seulement qu'il a abandonné le narrateur en plein *amor*, « amour » ou « affection » (v. 8), le poète instaure un climat qui est familier au lecteur : c'est le rappel des premiers *carmina* érotiques dysphoriques de la fin du premier bloc de sens – les c. 8 et 11 – mais aussi, par évocation d'un possible amour homosexuel, un écho des c. 15, 21 et 24, c'est-à-dire du cycle de la rivalité avec Aurelius et de l'amour pour Juventius. Mais en refusant de donner au lecteur un indice qui permettrait de lever le doute, et donc de réaliser pleinement cette inspiration, Catulle se réserve la possibilité d'ouvrir un nouveau pan d'inspiration néotérique : la poésie brève peut aussi être le lieu d'expression de l'amitié masculine et des sentiments nobles qu'elle occasionne. Nous verrons plus tard, au-delà de la transition du trio 35-36-37, que cette seconde possibilité est bien réelle²⁵⁸ : le poète a tout préparé pour que l'on ne puisse trancher dans un sens ou dans l'autre, mais l'on doit maintenir ensemble les deux lectures envisageables, comme un double fond constant dans l'œuvre, un parcours de lecture sans cesse renouvelé, un peu à la manière de ces *carmina* appartenant à plusieurs couples à la fois que nous analysons plus haut. Le c. 30, outre qu'il est le premier exemple de *carmen* à dominante plaintive et introduit dans la vitrine néotérique de Catulle un registre qui n'existait jusqu'alors que sous forme de trait secondaire, a donc cette double dimension de rappel des épisodes précédents, par reprise d'un thème déjà connu du lecteur, et d'annonce de ce qui va suivre par inauguration du thème de l'amitié masculine et de l'ambiguïté qui peut y être attachée.

Les deux paires de *carmina* disposées en chiasme qui suivent le c. 30 constituent elles aussi, à divers titres, un nœud entre la reprise d'éléments préexistants et l'annonce de thèmes à venir : cela nous semble lié à leur emplacement, proche de la zone de transition des c. 35, 36 et 37, mais aussi à cette préoccupation constante de Catulle, que nous avons déjà souvent soulignée, de garantir la cohésion de son ouvrage en disposant ses *carmina* de manière à créer tout un réseau de rappels à diverses échelles, de sorte que les blocs de sens que nous distinguons pour la commodité de l'étude sont toujours soigneusement imbriqués les uns dans les autres malgré leurs différences globales. Dans ce groupe doublement binaire des c. 31 à 34, le souci de variation des registres et des motifs – correspondant à la fonction complémentaire de ces *carmina* qui viennent parachever l'éventail des possibilités néotériques – s'allie à cette fonction de préparation de la transition. Ainsi, la paire centrale 32-33 est unie, nous l'avons dit, par la sous-dominante pornographique, mais ces deux

²⁵⁸ Elle annonce le c. 38 sur lequel nous allons revenir. A propos de l'ambiguïté entre amitié masculine et amour homosexuel, voir le c. 50, dont nous avons fait l'analyse en « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

carmina obéissent respectivement à une dominante érotique et à une dominante satirique : on voit que le simple jeu des registres opère déjà comme un résumé extrêmement concis des principaux thèmes des deux premiers blocs de sens. Dans le c. 32, le narrateur demande un rendez-vous à une jeune femme nommée Ipsitilla. Le ton est suppliant et caressant, la séduction passe par un langage approprié censé flatter et donc fléchir la belle²⁵⁹ : le cadre est résolument celui du registre érotique tel que nous l'avons découvert dès le c. 2. En revanche, la sous-dominante pornographique apparaît clairement dès que Catulle fait savoir à sa destinataire les raisons exactes qui le poussent à solliciter une entrevue : il est en pleine érection et peut lui promettre des assauts répétés²⁶⁰. Quant au c. 33, son cadre satirique tient à la raillerie que le poète adresse à deux hommes, le père et le fils, dont le premier est un voleur – *fu[r]*, v. 1 – et le second un prostitué : la moquerie tient à ce que les méfaits des deux Vibennius sont si connus qu'ils feraient mieux maintenant d'aller exercer leurs talents ailleurs. Ces deux poèmes ont l'art de rassembler en peu de vers – respectivement onze et huit hendécasyllabes – des figures déjà croisées dans le recueil : le voleur comme aux c. 12 et 25, le jeune prostitué dont la frénésie sexuelle rappelle celle d'Aurelius – le vocabulaire utilisé pour parler de Vibennius fils n'en est pas non plus à sa première occurrence²⁶¹ –, la jeune femme séduisante dont le poète tente de gagner les faveurs. Leur grande originalité tient à ce que ces rassemblements sont inédits et que cette centralisation spécifique de figures participe de la surprise et donc du plaisir de lecture réservé au public.

Quant à la paire à dominante de célébration 31 / 34, les liens qu'elle entretient avec d'autres *carmina* sont repérables à plusieurs échelles. Il y a d'abord des liens de proximité que nous ne détaillerons pas tout de suite pour ne pas déflorer la suite de notre étude, et notamment, dans l'examen du mouvement des c. 38 à 49, l'évocation des c. 44 et 46. Mais les c. 31 et 34 fonctionnent aussi, d'une part, comme une reprise des tout premiers poèmes de célébration du recueil, les c. 4 et 9 dont nous avons vu qu'ils étaient unis par un rapport de spécialisation et de radicalisation de l'inspiration, le second reprenant la dominante de célébration du premier sans sa sous-dominante satirique ; et d'autre part, comme une annonce à très long terme du c. 61, jetant ainsi un pont entre le corps principal de cette section 1 et le début de son groupe spécifique final dont nous avons dit qu'il était, à plus

²⁵⁹ Que l'on juge de cet aspect du poème par son tout premier vers, qui donne le ton : *Amabo, mea dulcis Ipsitilla*, « De grâce, ma douce Ipsitilla... »

²⁶⁰ ... *pertundo tunicam palliumque*, « je pourfends ma tunique et mon manteau » (v. 11). La promesse sexuelle faite à Ipsitilla consiste en *novem continuas fututiones*, « neuf coups tirés à la suite » (v. 8).

²⁶¹ Il est notamment appelé *cinaede*, « enculé » (v. 2), ce qui rappelle l'apostrophe à César, dans le c. 29 : *cinaede Romule*, mais aussi le *cinaede Talle* qui commence le c. 25.

d'un titre, ancré dans ce qui le précédait. Le c. 31 est une ode de Catulle à sa résidence de la presqu'île de Sirmio : après son retour de Bithynie, le poète laisse éclater sa joie de se retrouver dans un cadre magnifique et familier²⁶². Le motif du retour, thème originel de l'*enkomion*, est donc bien présent comme il l'était dans le c. 9 à propos de Veranius. De l'évolution entre 4 et 9, le c. 31 a également conservé la pureté acquise par l'inspiration de célébration, sans sous-dominante ni trait secondaire troublant le message : l'expression de bonheur est constante, sans nuages, sans sens caché²⁶³. On a affaire à ce que l'on pourrait appeler un *enkomion* de la première manière, un type de célébration qui rappelle les premiers temps du recueil. En revanche, le c. 34, hymne à Diane en strophes glyconéennes, est une célébration de la nouvelle manière : nous avons déjà évoqué ce texte et la manière dont il préfigure notamment le cadre du c. 61²⁶⁴. Le mode d'expression religieuse qu'il propose est unique dans le recueil ; outre le c. 61, cette sous-dominante ne sera reprise que dans le c. 62²⁶⁵, c'est-à-dire dans des textes plus longs obéissant à des arts poétiques différents. Il n'y a donc pas d'autre exemple, dans le recueil, de poème religieux aussi bref que ce c. 34. Mais même s'il introduit un type de poésie religieuse entièrement inédit à ce stade des *Carmina*, beaucoup plus proche de la poésie hymnique grecque et romaine que de la poésie brève, souvent satirique et légère, pratiquée jusqu'alors par Catulle, il n'en partage pas moins avec le c. 31 une inspiration unifiée, certes fléchie par la tonalité religieuse mais sans traits secondaires supplémentaires multipliant les angles de lecture possibles – ce qui, en revanche, sera le cas des c. 61 et 62. Une fois encore, la paire disjointe 31 / 34, comme celles que nous avons pu observer dans les blocs de sens précédents, présente à la fois des éléments

²⁶² *Paene insularum, Sirmio, insularumque / ocelle, quascumque in liquentibus stagnis / marique uasto fert uterque Neptunus, / quam te libenter quamque laetus inuiso, / uix mi ipse credens Thyniam atque Bithynos / liquisse campos et uidere te in tuto*, « Trésor de toutes les presqu'îles, Sirmio, et de toutes les îles que portent l'un et l'autre Neptune sur leurs étendues limpides et leur immense mer, avec quel plaisir et quelle joie je pose les yeux sur toi ! Je parviens à peine à croire que j'ai quitté les plaines de Bithynie et que je te vois à présent sans danger ! » (v. 1-6). L'éloge en chiasme de Sirmio sur les v. 1 et 2 est suivi, comme dans le c. 9, par les termes qualifiant le bonheur du retour – *libenter, laetus* –, insérés dans une double tournure exclamative, *quam... quamque*.

²⁶³ Sur ce point, l'usage pour ce texte du choliambe, souvent connoté comme un vers comique à caractère assez lourd, semble indiquer non pas qu'il faille chercher une satire sous-jacente – nous aurons l'occasion de lire d'autres poèmes dans lesquels le jeune Véronais fait part de sa joie sincère de quitter la Bithynie – mais peut-être plutôt qu'il a conscience de composer une pièce assez légère sans rien de commun avec la solennité religieuse qui apparaîtra dans le c. 34.

²⁶⁴ Voir *supra*, la présentation de la sous-dominante religieuse en « II. Classification des poèmes de Catulle » et l'étude du c. 61 en « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

²⁶⁵ Dans le c. 62 est aussi reprise, mais nous y reviendrons, la mise en scène énonciative du c. 34, censé être déclamé par un chœur de jeunes filles et de jeunes garçons comme l'indique sa première strophe : ... <*Dianam pueri integri*> / *puellaeque canamus*, « chantons Diane, jeunes garçons et jeunes filles à la pureté inentamée » (v. 3-4).

unificateurs qui la constituent comme paire, des éléments de variation qui maintiennent la progression de l'inspiration à travers les diverses étapes du parcours dans le recueil, et des liens avec des *carmina* situés dans d'autres blocs de la section 1.

A la fin de ce vaste mouvement de présentation de ses capacités poétiques, Catulle a donc déjà mis à la disposition du lecteur un nombre considérable de registres, de thèmes, de motifs et de figures, mais aussi de combinaisons et de variations sur un ou plusieurs de ces éléments singuliers, rassemblés, disjoints, repris, annoncés ou encore modifiés. Même si le mètre principal de sa poésie brève est d'ores et déjà l'hendécasyllabe, il a donné des exemples de compositions originales dans d'autres vers. De la séduction à la raillerie, de la joie à la plainte, de la solennité à la grossièreté, de la légèreté à la gravité, toute la palette des expressions et des tonalités qui s'offrent à un *neoterus* dans les formes brèves a été explorée. Du point de vue technique aussi, le poète de Vérone multiplie les procédés de composition et d'assemblage de ses poèmes pour créer une sorte de vaste kaléidoscope, un ensemble chatoyant dont chaque élément peut être lu dans des ensembles d'échelles diverses. Cette virtuosité polyvalente n'empêche pas que se dessinent déjà des préoccupations plus importantes que d'autres : les domaines érotique, satirique et même pornographique sont particulièrement à l'honneur dans la partie des c. 1 à 34. Leur progression générale va vers plus de noirceur, plus de cruauté comme de crudité, vers un type d'inspiration radicalisé et dégradé qui commence à émerger de la variété exposée aux yeux du lecteur. Nous verrons que c'est cette voie de la radicalisation et de la dégradation que suit encore Catulle jusqu'à la fin du corps principal de sa section 1.

Un groupe transitionnel : les c. 35, 36 et 37

Mais pour l'heure, nous traversons un groupe de *carmina* qui constitue une zone de transition au sein de ce corps principal. Nous n'avons pas mis les c. 35, 36 et 37 au nombre de ceux que nous avons appelés *structurants* ; ils n'appartiennent pas à cette série de poèmes dont les caractéristiques annoncent clairement un changement d'inspiration ou du moins une cassure dans la ligne du parcours effectué par le poète. Ils dessinent certes une sorte de limite entre deux grandes tendances du corps principal de la section 1, mais une limite floue et imprécise : on ne peut dire que l'un d'entre eux marque clairement la transition et que les deux autres la préparent ou l'accompagnent. Tout ce que l'on constate, c'est que la façon dont Catulle crée *après* cette zone de transition est différente de celle dont il crée *avant* - ou plus exactement, que les poèmes qu'il a choisis pour précéder cette zone relèvent d'arts poétiques différents de ceux qu'il a choisis pour lui succéder. Quelque chose se joue dans

cette triade transitionnelle qui est de l'ordre du basculement progressif : les c. 35 et 36 pourraient presque appartenir à la vitrine néotérique de Catulle, mais ils ont quelque chose de différent qui empêche de les y ranger sans réserve ; le c. 37 relève des techniques de composition qui caractériseront l'étape suivante et on verra que l'on peut très bien le mettre en relation directe avec certains *carmina* du bloc de sens 38-49, mais il est tout aussi étroitement lié aux c. 35 et 36 et, du reste, cette zone est isolée par le groupe varié 30-34 d'une part et par l'échappée 38 d'autre part, deux éléments aux tonalités trop différentes de la sienne pour que l'on puisse la lire avec eux. Etrange trio donc, qui matérialise un basculement tout en maintenant la cohésion entre deux étapes de ce corps principal ; étrange transition qui demeure ancrée dans chacune des deux parties qu'elle sépare, tout en s'en distinguant quand même à plus d'un titre.

A la faveur d'une sorte de cohésion d'intrigue qui n'est pas très fréquente dans le recueil, de l'ordre de celle que nous avons reconnue entre les trois paires représentant les trois phases de l'amour dans le premier bloc de sens érotique, les c. 35, 36 et 37 constituent, non pas à proprement parler une petite histoire, mais au moins un ensemble acceptable mettant en scène des personnages compatibles entre eux dans des situations qui se succèdent de façon vraisemblable. Le narrateur en est bien entendu un poète véronais (c. 35, v. 3) entouré d'autres poètes : on sait qu'il compose des *iambos* (c. 36, v. 5) et que l'écriture est son arme favorite contre qui s'en prend à lui ; il est entouré de poètes puisque *poet[a] Caecili[us]*, « le poète Caecilius » (c. 35, v. 1-2) est son *sodal[is]*, son « compagnon » (*ibid.*, v. 1). Il a une vie sentimentale bien remplie : sa *puella* (c. 36, v. 8) et lui ont rompu, puis se sont réconciliés, mais il semble que dans le même temps, elle soit convoitée par les clients turbulents d'une *taberna*, une « taverne » (c. 37, v. 1). C'est que la poésie a du bon pour séduire les jeunes filles : Caecilius aussi s'est attiré les faveurs d'une *puella* (c. 36, v. 16) grâce au beau poème qu'il a commencé à composer sur la déesse Cybèle.

Il va de soi que cette vignette de la vie de *Catullus* n'est qu'une reconstruction ; rien ne prouve que ces trois poèmes aient été écrits ensemble et que la cohésion que nous y repérons ait devancé leur rédaction. En revanche, il est tout à fait remarquable que Catulle ait placé côte à côte, à cet endroit du corps principal de la section 1, trois pièces qui peuvent offrir une lecture groupée tout à fait confortable. A l'intérieur de cette cohésion d'intrigue, les trois *carmina* concernés se distinguent par trois dominantes différentes – conformément à ce goût catullien pour la *uariatio* qui se manifeste dans tout le recueil – mais sont reliés, de façon tout à fait significative, par la présence en chacun d'eux de trois registres communs d'importance variable : les tonalités métapoétique – dominante du c. 35, trait secondaire des c. 36 et 37 –,

érotique – sous-dominante des c. 35 et 37 et dominante du c. 36 – et satirique – trait secondaire du c. 35, sous-dominante du c. 36 et dominante du c. 37.

Ainsi, le c. 35 est une lettre du narrateur à son ami Caecilius qu'il prie de le rejoindre à Vérone en laissant seule, pour quelque temps, la jeune femme qu'il aime – c'est l'occasion d'une peinture de la *puella* essayant de retenir son amant en l'enlaçant, ce qui fournit à ce texte une sous-dominante érotique. Sa dominante métapoétique tient d'abord à son cadre d'écriture et à son système énonciatif : Catulle ne s'adresse pas directement à Caecilius, mais au *papyr[us]* lui-même (v. 2) dont il fait son messenger ; le destinataire réel n'est mentionné qu'à la troisième personne du singulier. Il y a donc mise en scène des conditions de rédaction du texte, comme dans tout poème à dominante métapoétique²⁶⁶. Le deuxième élément de cette dominante est une étrange précision sur les raisons de la demande : Catulle veut voir Caecilius, dit-il, pour lui soumettre les *cogitationes*, « réflexions » (v. 5) d'un ami commun, *amici (...) sui meique* (v. 6). Ni l'identité de cet ami – peut-être, par une périphrase pleine d'humour, Catulle lui-même – ni la teneur de ces *cogitationes* ne sont précisées, mais Caecilius étant par la suite désigné comme un poète remarquable, il est permis de considérer que ce sont des idées de poèmes et qu'il constitue le juge idéal en la matière. En effet, il est dit dès le premier vers *poet[a] tene[r]*, « tendre poète », c'est-à-dire un poète de genres brefs habitué aux vers légers et aux tonalités érotiques²⁶⁷ ; mais surtout, précise Catulle un peu plus bas, sa bien-aimée est *Sapphica (...) Musa doctior*, « plus savante que la Muse de Sappho » (v. 16-17), ce qui signifie qu'il a choisi une jeune femme capable d'apprécier la poésie et, si l'on en fait une lecture métapoétique dans laquelle la *puella* est en fait la poésie elle-même, qu'il compose des poèmes plus savants encore que ceux de Sappho. Reste le trait secondaire satirique relevant de la critique littéraire que l'on peut déceler dans ce texte : Catulle précise que le poème de Caecilius sur Cybèle est composé *uenuste*, « avec grâce » (v. 17), mais il insiste beaucoup sur le fait qu'il n'est que commencé – le participe parfait passif *incohata*

²⁶⁶ On comprend en revanche pourquoi nous n'avons pas fait entrer ce *carmen* dans la catégorie des billets d'accompagnement, ni même des billets de dédicace : rien ne laisse supposer qu'il accompagne le moindre texte et il ne comporte aucune mention de don de vers, mais seulement une demande concrète – *uelim (...) dicas / Veronam ueniat*, « je voudrais que tu lui dises de venir à Vérone » (v. 2-3). L'aspect insistant de cette demande est souligné par l'allitération en anaphore de la syllabe *ue-*.

²⁶⁷ C'est en effet le sens métapoétique courant de l'adjectif *tener* en poésie latine. Voir par exemple l'usage qu'en font Horace, pour qui les *tener[i] (...) uers[us]* (*Ars poétique*, v. 246) sont associés à une poésie légère opposée à la manière tragique, et Ovide qui les identifie à un poème qui a *non multum (...) honoris*, « pas beaucoup de considération » (*L'Art d'aimer*, II, v. 274) et associe les *tener[i] (...) mod[i]*, « modes tendres » (*Amours*, II, 1, v. 4) aux thèmes érotiques. L'adjectif est également appliqué aux poètes eux-mêmes, dont il permet de qualifier l'art, ainsi *tene[r] (...) Properti[us]*, « le tendre Propertius » (Ovide, *L'Art d'aimer*, III, v. 333) et *tene[r] (...) Catull[us]*, « le tendre Catulle » (Martial, *Epigrammes*, IV, 14, v. 13 et VII, 14, v. 3).

apparaît deux fois, aux vers 13 et 18. Ce détail peut inviter le lecteur à une lecture ironique du compliment à Caecilius qui, tout grand poète qu'il soit – et peut-être, si l'on pousse l'antiphrase jusqu'au bout, n'est-il pas si grand poète que cela – semble avoir bien du mal à terminer un poème. Or on sait que chez Catulle, les œuvres trop longues sont volontiers tournées en dérision – on se souvient des *tribus cartis* de Cornelius Nepos (c. 1, v. 6) – et que l'éloge du talent d'un ami n'est jamais tout à fait dénué d'ambiguïté.

Nous ne reprendrons pas ici l'étude détaillée du c. 36²⁶⁸ mais rappellerons seulement que ce poème à dominante érotique et sous-dominante satirique de critique littéraire²⁶⁹ est doté de trois traits secondaires : métopoétique, religieux et scatologique. Enfin, le c. 37, d'inspiration plus simple que les précédents, relève d'une évidente dominante satirique, centrée sur la raillerie que le narrateur adresse aux *contubernales*, « camarades de beuverie » (v. 1) qui convoitent sa *puella*²⁷⁰ ; il en profite pour déplorer, avec quelque grandiloquence²⁷¹, que celle-ci se soit laissée séduire par un tel ramassis de bons à rien, ce qui fournit au *carmen* le mobile de la satire mais aussi la sous-dominante érotique dysphorique. Une seconde sous-dominante émerge des modalités mêmes de la moquerie : les *contubernales* sont méprisés pour leur outrecuidance sexuelle et les insultes et menaces qu'ils reçoivent sont spécifiquement pornographiques²⁷². Enfin, le c. 37 est doté d'un double trait secondaire métopoétique et programmatique puisque, ainsi que l'annonce le poète, ... *totius uobis / frontem tabernae sopionibus scribam*, « je vous écrirai des histoires de queues sur toute la façade de la taverne » (v. 9-10). On peut considérer que ces *sopiones*, graffitis racontant des histoires lestes ou peut-être même dessins de phallus, sont, en lecture métopoétique, des poèmes à orientation satirique et pornographique du genre de celui-ci, d'autant plus que, on le verra, l'étape qui suit accomplit en bonne partie cette résolution.

²⁶⁸ Voir *supra*, « II. Classification des poèmes de Catulle », la définition des traits secondaires.

²⁶⁹ En y qualifiant Volusius de *pessim[us] poet[a]*, « poète exécrationnel » ou « le pire des poètes » (v. 6), Catulle emprunte explicitement la voie de la critique littéraire telle qu'il l'avait ouverte dans le c. 14 avec l'évocation, au v. 23, des *pessimi poetae*.

²⁷⁰ Il les traite notamment de *sessores*, « traîneurs » (v. 8), de *pusilli*, « hommes de peu » et de *semitarii moechi*, « catins de ruelle » (v. 16).

²⁷¹ *Puella nam mi, quae meo sinu fugit, / amata tantum quantum amabitur nulla, / pro qua mihi sunt magna bella pugnata, / consedit istic ...*, « C'est que ma bien-aimée, elle qui fuit mon sein, elle que j'aime comme jamais je n'en aimerai aucune autre, elle pour qui j'ai mené de grandes guerres, elle tient boutique ici. » (v. 11-13). Hors contexte, si l'on ne lit de cet extrait que les trois premiers vers, rien ne peut laisser croire que cette plainte d'un amoureux déçu est en fait l'un des éléments principaux d'une satire aussi crue et aussi virulente.

²⁷² Il leur est par exemple reproché de se croire seuls à posséder des *mentulas*, « verges » (v. 3) et donc à pouvoir *confutuere*, « baiser avec [des filles] » (v. 5). Catulle menace aussi, s'ils continuent, de les *irrumare*, « me faire sucer par vous » (v. 8).

Ainsi, cette triade subit, à sa petite échelle, la dégradation d'inspiration dont nous avons déjà observé les prémices dans la vitrine néotérique des c. 1 à 34 et dont la tendance se confirmera après le c. 37, mais plus encore après le c. 50.

Les caractéristiques transitionnelles de cette zone relèvent de la capacité du poète à y concentrer des thèmes et des registres déjà travaillés, mais en offrant aux yeux du lecteur une sorte de condensé de leur évolution à l'échelle du corps principal tout entier. Dans le monde que désigne ce groupe transitionnel, l'amitié littéraire cache toujours une possible ironie (c. 35) ; l'amour sincère est aveugle (*ibid.*), ou bien il conduit à une violente déception (c. 37) ; la poésie des autres est au mieux imparfaite (c. 35), au pire catastrophique (c. 36), et sa critique se double alors d'un pan scatologique (*ibid.*) ; du reste, même quand elle n'est pas scatologique, l'insulte est toujours très virulente et menaçante (c. 37), voire pornographique (*ibid.*). Le motif amoureux du c. 35 et la critique littéraire du c. 36 rappellent des motifs apparus dans les premiers blocs de sens de cette section du recueil ; le c. 37 annonce un type d'inspiration qui sera poursuivi dans les *carmina* suivants ; mais la radicalisation qui leur est propre et qui se construit étroitement de l'un à l'autre invite à considérer ce mouvement solidaire comme un nœud de la lecture linéaire du recueil.

Dans cette zone pourtant si restreinte, la dégradation de l'amour, celle des relations entre hommes – de l'amitié au mépris, puis à la haine menaçante et à la moquerie grossière –, celle de l'écriture – des premiers vers d'un poème sur Cybèle à des graffitis obscènes, en passant par la *cacata carta* de Volusius – et même celle de la satire – d'une tendre ironie sur les qualités peut-être douteuses d'un ami poète aux insultes pornographiques adressées aux *contubernales* – s'accumulent pour faire du trio un véritable précipité dont le point culminant, le c. 37, se singularise encore à deux niveaux : d'abord en terme de métrique, puisqu'il est le seul à être composé en choliambes, ce qui correspond à une surenchère satirique et grossière par rapport aux deux autres et renforce la menace métapoétique d'adresser des iambes à ses rivaux ; ensuite en terme de procédé technique : il constitue un exemple de ce que nous appelons la centralisation et la complication de l'inspiration puisque l'on voit qu'il réunit autour d'une seule dominante deux sous-dominantes différentes dont l'une, érotique dysphorique, est la version dégradée du registre érotique tel qu'il apparaissait dans les c. 35 et 36. En d'autres termes, le poète s'oriente vers la réduction du nombre de registres dominants de ses *carmina* – c'est la pratique de la centralisation ; mais comme il respecte le principe de *uariatio* qui maintient en présence les diverses possibilités néotériques observées dans la première partie de ce corps principal, il multiplie les sous-dominantes et les traits secondaires autour de ce nombre réduit de dominantes pour conserver une grande variété

de registres – c’est la pratique de la complication. Or c’est précisément sur ces deux grands principes de composition que repose l’étape qui s’ouvre à présent et dont le c. 37 – et donc, à travers lui, toute la zone de transition 35-36-37 – est une annonce tout à fait fidèle.

Etape de centralisation et de complication de l’inspiration : les c. 38 à 49

La décade qui s’ouvre après la menace iambique de Catulle aux clients de la *taberna* se compose, comme les autres blocs de sens que nous avons repérés, d’une ligne principale, en l’occurrence la dominante satirique, et d’échappées qui sont au nombre de trois. Deux de ces échappées sont ponctuelles – les c. 38 et 48 – et la troisième est plus massive puisqu’il s’agit de poèmes groupés, les c. 44, 45 et 46²⁷³. Toutes sont dirigées vers des registres nettement distincts de la tonalité satirique : plaintif pour le c. 38, érotique et de célébration pour les c. 44 à 46 et 48. Ces échappées ont une double fonction de variation tonale au sein d’une inspiration par ailleurs centralisée, ce qui permet de maintenir la cohésion entre cette décade et des éléments déjà connus du lecteur, et de structuration de ce bloc de sens puisque, nous allons le voir, elles participent notamment d’un schéma que nous avons évoqué dans le tout premier bloc du recueil : les paires disjointes de *carmina* séparés par un ou plusieurs poèmes intercalaires.

Bien qu’apparemment très isolé au sein de ce bloc de sens, le c. 38 répond en fait au rôle structurant des échappées de ce groupe en constituant un écho aux *carmina* des blocs précédents et donc à des motifs récents en lecture linéaire. Adressé à un personnage nommé Cornificius, ce poème à dominante plaintive lui reproche de n’avoir pas essayé de consoler le narrateur qui se plaint d’aller mal²⁷⁴. Les raisons de cette souffrance ne sont pas très claires. Une interrogation plaintive mais elliptique semble en détenir la clé : *sic meos amores ?*, « est-ce ainsi que tu traites mes amours ? » (v. 6). Nous avons déjà eu l’occasion d’expliquer que le terme *amor* pouvait désigner une affection sans dimension sexuelle, ce qui peut correspondre au contexte de l’amitié masculine – c’était là toute l’ambiguïté du c. 30 ; mais au pluriel, *amores* désigne plutôt l’objet de l’amour concrétisé par une relation sexuelle²⁷⁵. Dans cette

²⁷³ Juste avant cette échappée, R. Ellis (1889², p. xlvi) propose de repérer un cycle 37-43 fondé, selon la méthode de lecture propre au critique, sur une alternance entre thèmes amoureux et autres.

²⁷⁴ Cette plainte est exprimée par un trait stylistique extrêmement touchant : *malest, Cornifici, tuo Catullo, / malest, me hercule, et laboriose, / et magis et magis in dies et horas*, « ça va mal, Cornificius, pour ton ami Catulle, ça va mal, par Hercule, et je souffre, et de plus en plus, de jour en jour et d’heure en heure » (v. 1-3). L’anaphore de *malest* est prolongée au vers 3 par la répétition de sa première syllabe, *ma-*.

²⁷⁵ Que l’on songe par exemple, au c. 10, à la « petite putain » aimée par Varus et appelée *su[i] amores* (v. 1).

perspective, la raison de la souffrance de *Catullus* est amoureuse, non pas amicale, ce qui confère à ce poème un trait secondaire érotique dysphorique. Il n'en reste pas moins que les modalités d'expression de la lamentation sont précisément un rappel de ce c. 30 qui reprochait à l'ami Alphenus d'avoir abandonné Catulle en pleine douleur : par leur tonalité commune, ces deux *carmina* encadrent, nous l'avions signalé, le groupe complémentaire 31-34 ainsi que la zone de transition 35-37. Le c. 38 matérialise donc, le premier, le lien qu'entretient le bloc 38-49 avec ce qui le précède pour mieux s'en démarquer par d'autres aspects. Mais un élément de variation entre les deux poèmes offre une perspective de lecture nouvelle du c. 38 : Cornificius aurait pu consoler Catulle, dit ce dernier, de manière plus efficace encore *lacrimis Simonideis*, « que les larmes de Simonide » (v. 8). Cette allusion au poète élégiaque grec des VI^e-V^e siècles Simonide de Céos, qui compte parmi les modèles les plus prégnants des élégiaques latins, désigne Cornificius comme un poète élégiaque capable de chanter en vers les amours et les douleurs de ses amis comme, par exemple, Manlius/Allius le demande à Catulle lui-même au c. 68 a : le c. 38 acquiert dès lors un trait secondaire métopoétique en ce qu'il comporte une indication sur une fonction possible de la poésie brève, et constitue également un écho direct au dernier *carmen* adressé à un ami poète et faisant allusion à ses productions littéraires, le c. 35 à Caecilius. Chargé de rappels au bloc de sens précédent comme à la zone transitionnelle qui l'en sépare, le c. 38 n'est donc pas une échappée hasardeuse, mais un point de contact entre le bloc centralisé qui commence ici et les *Carmina* déjà présentés²⁷⁶.

Nous avons dit que le procédé des paires disjointes présidait largement à la composition de ce bloc de sens. Les paires les plus repérables sont les c. 41 et 43, 44 et 46, 47 et 49, séparées respectivement par les c. 42, 45 et 48 dont les deux derniers peuvent également être considérés comme un couple, ce qui fait du c. 48 une échappée moins isolée qu'elle n'en a l'air. Reste le couple 39-40, qui n'est pas disjoint mais dont le lien est indirect : encore une fois, ces *carmina* contribuent à ancrer ce groupe dans ce qui précède tout en confirmant son trait spécifique, celui de la centralisation de l'inspiration autour du registre satirique. En effet, les c. 39 et 40 sont, par diffusion, la reprise de deux motifs réunis dans le c. 37, dernier texte de la transition préparant étroitement l'entrée dans le bloc 38-49. Le premier en est la suite directe – parenté d'ailleurs soulignée par la communauté de mètre : les c. 37 et 39 sont tous deux composés en choliambes – puisqu'il est consacré au personnage d'Egnatius,

²⁷⁶ P. Y. Forsyth (1984) s'appuie sur une lecture à peu près comparable du poème pour en faire le cœur d'un cycle 35-42, uni selon elle autour du double thème de la maîtresse du narrateur et de la valeur de la poésie.

celtibérien d'origine, raillé pour son rire constant et déplacé ; Egnatius a tout intérêt à montrer ses dents bien blanches qu'il frotte d'urine pour obtenir cet éclat, d'où la sous-dominante scatologique du *carmen*. Or, cet Egnatius était déjà cité pour les mêmes raisons à la fin du c. 37 comme l'un des clients lubriques de cette *taberna* que Catulle menaçait de son arme satirique²⁷⁷ ; quant au thème de la vengeance poétique appliquée à des rivaux en amour, il est repris isolément dans le c. 40, adressé à Ravidus qui a voulu, dit le narrateur, *...meos amores / (...) amare*, « faire l'amour à mes amours » (v. 7-8). Comme dans le c. 37, une sous-dominante érotique dysphorique se superpose donc ici à la dominante satirique et le registre métapoétique s'élève du rang de trait secondaire à celui de sous-dominante puisque ces huit hendécasyllabes constituent la réalisation explicite d'une vengeance qui n'était encore qu'à l'état de menace dans le c. 37²⁷⁸. Centralisation de l'inspiration à l'image de ce qu'annonçaient les *carmina* précédents, complication par multiplication des sous-dominantes autour de la tonalité satirique, diffusion des motifs du c. 37 ainsi confirmé dans son rôle transitionnel, on voit que la paire 39-40, par échos interposés, constitue un passage important de ce groupe de sens et garantit son insertion dans une lecture linéaire cohérente des *Carmina*.

Les autres schémas couplés, plus classiques aux yeux du lecteur de Catulle, suivent une disposition concentrique dans laquelle les paires 41 / 43 et 47 / 49, qui relèvent de la dominante satirique avec radicalisation de leurs sous-dominantes et traits secondaires, encadrent la paire 44 / 46 appartenant à l'échappée massive. Ainsi, les c. 41 et 43 sont étroitement reliés par leur sujet commun, Ameana, que le poète décrit comme une courtisane d'une laideur particulière ayant tendance à surévaluer ses faveurs. Quoique non nommée dans le c. 43, Ameana peut y être identifiée grâce à la reprise d'un vers entier du c. 41, *decoctoris amica Formiani*, « l'amie du banqueroutier de Formies » (c. 41, v. 4 et c. 43, v. 5) ; or, cet homme en banqueroute est un personnage que le lecteur connaît bien, Mamurra²⁷⁹, le protégé de César et de Pompée, et l'association de cette cible à la satire contre Ameana

²⁷⁷ Que l'on compare les deux mentions pareillement ironiques et moqueuses qui en sont faites dans le c. 37 : *... Egnati, opaca quem bonum facit barba / et dens Hibera defricatus urina*, « Egnatius, toi qu'une barbe épaisse et des dents frottées d'urine, à l'Hibérienne, rendent homme de bien » (v. 19-20) et dans le c. 39 : *... ut quo iste uester expolitior dens est, / hoc te amplius bibisse praedicet loti*, « ... si bien que, plus tes dents sont propres, plus elles proclament que tu as bu de pisse » (v. 20-21).

²⁷⁸ Cette réalisation passe par l'interpellation initiale à Ravidus : *Quaenam te mala mens, miselle Rauide, / agit praecepitem in meos iambos ?*, « Mais quel fol esprit, pauvre petit Ravidus, te pousse donc tête la première vers mes iambes ? » (c. 40, v. 1-2). Le lien avec le c. 37 est encore renforcé par l'emploi du mot *iambos*, alors même que le c. 40 n'est pas, lui, composé en mètres iambiques.

²⁷⁹ Mamurra est en effet originaire de Formies et il y est explicitement associé par Catulle lui-même dans le c. 57, v. 4.

introduit dans les deux textes un trait secondaire pamphlétaire. Un élément de variation existe entre eux comme, nous l'avons vu, dans tous les *carmina* formant paire ; il s'agit du passage, plutôt inattendu dans cette zone, de la sous-dominante pornographique dans le c. 41 à un trait secondaire érotique dans le c. 43, respectivement dus à la façon dont Catulle tourne en dérision les prétentions d'Ameana²⁸⁰ et à l'évocation de Lesbie, maîtresse idéalisée qui ne saurait être comparée à la précédente²⁸¹. La mention de Lesbie est un renvoi au premier bloc de sens 2-11, globalement érotique, et fonctionne donc également comme un indice de rattachement de ce groupe à l'ensemble du recueil. Nous verrons que ce n'est pas le seul renvoi du bloc 38-49 aux cycles érotiques déjà parcourus par le lecteur.

Séparant les deux éléments de la paire 41 / 43, le c. 42 constitue la dernière diffusion du motif du c. 37 au sein de ce bloc de sens ; il l'allie à une figure inspirée de la paire dans laquelle il est inséré, créant ainsi un nouveau lien entre l'inspiration de cette zone et la triade transitionnelle 35-36-37. Le c. 42 est en effet une attaque extrêmement violente contre une femme qui refuse de rendre au narrateur des tablettes sur lesquelles il lui avait écrit des poèmes. Une fois encore, et c'est là l'héritage direct du c. 37, les vers du poète sont désignés comme des armes lui permettant d'obtenir ce qu'il désire : puisqu'elle refuse de se plier à ses exigences, il va déchaîner contre cette impudente toute sa verve satirique²⁸².

A la domination de ce registre s'ajoute donc une sous-dominante métapoétique, puisque, comme dans le c. 40, le texte est lui-même la réalisation – hendécasyllabique – de la menace qu'il exprime. Mais le poème a une seconde sous-dominante, conformément au procédé de complication de l'inspiration dont il est encore un exemple représentatif : il s'agit de la tonalité pornographique, qui constitue le fond même de la vengeance satirique comme les hendécasyllabes en sont le véhicule²⁸³. Vengeance par le biais de la poésie comme en 37 et

²⁸⁰ *Ameana puella defututa / tota milia me decem poposcit*, « Ameana, cette fille dégradée par la baise, m'a réclamé dix bons milliers de sesterces » (c. 41, v. 1-2). La raison pour laquelle nous considérons que le registre pornographique est ici sous-dominant et non pas trait secondaire est qu'il constitue la raison même de la raillerie : c'est précisément parce que le corps d'Ameana a été flétri par son activité sexuelle monnayée qu'il a perdu de sa valeur aux yeux du narrateur.

²⁸¹ Après avoir, dans le c. 43, longuement décrit la laideur de chaque détail du corps d'Ameana, le narrateur s'exclame : *Ten prouincia narrat esse bellam ? / tecum Lesbia nostra comparatur ? / O saeculum insapiens et infacetum !*, « Est-ce donc toi que la province dit jolie ? est-ce avec toi que l'on compare ma Lesbie ? Ô siècle grossier, dépourvu de jugement ! » (v. 6-8)

²⁸² Voici comment Catulle appelle ses armes favorites à la rescousse, en début de ce *carmen* : *Adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes*, « Montrez-vous, hendécasyllabes, autant que vous êtes tous de tous côtés, autant que vous êtes tous » (v. 1-2).

²⁸³ Ainsi, la victime est appelée *moecha*, « catin » (v. 3, 11-12, 19-20), ou encore *lutum, lupanar*, « ordure, fille de bordel » (v. 13). Elle essuie aussi une série d'autres insultes ; les adjectifs *turpis*, « ignoble » et *putida*, « fétide » reviennent régulièrement (respectivement v. 3, 8 et 11, 12, 19, 20) et la *moecha* est

en 40, attaque contre une femme dévalorisée et insultée comme en 41 et en 43, ce c. 42 avec centralisation de motifs a manifestement été choisi tout spécialement pour lier la paire « améanéenne » aux quelques *carmina* qui la précèdent²⁸⁴.

Le pendant radicalisé de la paire 41 / 43 est la paire 47 / 49, dans laquelle la satire de Catulle, sans aller jusqu'au pamphlet inauguré par le c. 27 et que nous retrouverons plus loin, s'en prend une fois encore au fonctionnement de la société romaine et à une figure de puissant, celle de Cicéron. C'est à ce grand homme qu'est adressé le c. 49, sorte de simulation de remerciement de circonstance inconnue dans laquelle, à la faveur d'une double antiphrase, Catulle feint de se rabaisser pour exalter par contraste les qualités littéraires de son interlocuteur²⁸⁵. Comme dans le c. 1, la satire n'est pas mordante ni cruelle, mais l'ironie est sensible. Ainsi, Catulle utilise un style faussement grandiloquent pour qualifier son prestigieux destinataire : il est dit *disertissime Romuli nepotum / quot sunt quotque fuere*, « le plus éloquent des descendants de Romulus, de tous ceux d'aujourd'hui et de tous ceux du passé » (v. 1-2), et cette hyperbole acquiert en ce *carmen* hendécasyllabique si bref un caractère antiphrastique. Le lecteur peut aisément en déduire que, Catulle ne se considérant pas, comme il le prétend, comme le pire des poètes, il s'attaque par là même à l'assurance du célèbre avocat ; en outre, en le cantonnant délibérément et explicitement à son rôle de *patronus*, terme qui répond à la fin du vers 7 à la répétition insistante de *poeta* à la fin des vers 5 et 6, il remet habilement en doute la qualité des tentatives poétiques de Cicéron en laissant entendre que jamais son talent ne s'étendra au-delà de ses plaidoiries. La sous-dominante du c. 49 est donc bien le registre spécifiquement satirique de la critique littéraire, certes plutôt légère et modérée que piquante et excessive, mais néanmoins bien réelle.

Le c. 47 est quant à lui la reprise d'un motif déjà abordé par deux fois dans le recueil, aux c. 10 et 28 : la critique sociale visant les prêteurs et la pauvreté de ceux qui, pleins de confiance, les ont suivis. Comme tout à l'heure le c. 43 par rapport au 41, Catulle ne donne pas tous les éléments nécessaires à la compréhension de ce thème dans le c. 47 mais renvoie, par reprise textuelle, à un autre poème qu'il faut lire en complément de celui-ci ; ainsi, de

également comparée à un chien : ... *ruborem / ferreo canis exprimamus ore*, « faisons surgir quelque rougeur sur cette face d'airain canine » (v. 16-17).

²⁸⁴ P. Y. Forsyth (1977 a) va plus loin encore qui considère que des indices lexicaux et thématiques permettent de relier étroitement 42 à la paire 41 / 43, de considérer cette triade comme un petit cycle catullien et donc d'identifier la *moecha* dont il est question ici comme Ameana elle-même. C'est possible, mais pas indispensable pour comprendre comment ce *carmen* a à la fois sa place au sein de la paire disjointe et comme jonction entre cette paire et des *carmina* antérieurs.

²⁸⁵ Voir *supra*, n. Erreur : source de la référence non trouvée, p. 115.

même qu'Ameana ne pouvait être identifiée dans le c. 43 si l'on n'avait pas lu le c. 41, c'est cette fois le thème lui-même qui est masqué et que le lecteur ne peut rétablir qu'à la faveur d'une lecture tabulaire avec pour indice les noms des personnages du c. 28, Pison – le préteur véreux – et Veranius et Fabullus – les amis trahis par le préteur²⁸⁶. Comme dans les deux autres *carmina* consacrés au même sujet, un trait secondaire pornographique accompagne la rancœur contre les préteurs ; ainsi Pison est-il désigné, au vers 4 du c. 47, comme *uerpus (...)* *Priapus ille*, « ce Priape décalotté ». On voit que le progrès de l'inspiration satirique accompli entre les paires 41 / 43 et 47 / 49 est du même type que ceux des deux premiers bloc de sens de cette section 1 : la radicalisation passe par une émergence de plus en plus nette de la critique sociale, par la disparition des personnages féminins à la faveur de l'attaque contre les puissants et par l'utilisation du registre pornographique comme niveau de langage soulignant la virulence de la raillerie.

Entre ces deux paires satiriques en cours de radicalisation s'intercale une paire à dominante de célébration, les c. 44 et 46, qui constitue une échappée massive mais rattachée à plus d'un titre à la fois au bloc de sens dans lequel elle est incluse et au reste du recueil. Le motif dominant du c. 44 rappelle étroitement le c. 31 consacré au retour du narrateur dans son domaine de Sirmio et, à travers lui, les premiers exemples de ce registre dans le recueil. Ici, une fois encore, Catulle se réjouit de retrouver son domaine²⁸⁷, mais sa joie est rapidement fléchie – et l'emploi du choliambe pour ce *carmen* annonce cette sous-dominante – par l'émergence du registre satirique, en l'occurrence de la critique littéraire : si le poète a éprouvé le besoin de se retirer rapidement en un lieu calme, c'est parce que la lecture du discours d'un homme dont il convoitait la table – ce qui fournit au poème un trait secondaire symposial extrêmement furtif – l'a rendu malade tant celui-ci était mal rédigé et révélait un mauvais état d'esprit²⁸⁸. La présence de ce motif rappelle des *carmina* récents –

²⁸⁶ Ainsi, le c. 28 commence en ces termes : *Pisonis comites, cohors inanis / aptis sarcinulis et expeditis, / Verani optime tuque, mi Fabulle...*, « Compagnons de Pison, cohorte aux épaules vides, munie de minces bagages et voyageant léger, excellent Veranius et toi, mon cher Fabullus » (v. 1-3). Le nom *Pisonis* est repris, en place initiale, au début du v. 2 du c. 47, tandis que *Veraniol[us] me[us] et Fabull[us]*, « mon cher petit Veranius et mon cher Fabullus », apparaissent au v. 3.

²⁸⁷ Les traits stylistiques de l'*enkomion* sont ceux que nous avons déjà repérés comme caractéristique de cette tonalité catullienne : interpellation lyrique du domaine – *O funde noster...*, « ô mon domaine... » (v. 1) – et expression du plaisir qu'il y a à le retrouver : *fui libenter in tua suburbana / uilla...*, « j'ai eu plaisir à séjourner dans ta villa proche de la ville » (v. 6-7).

²⁸⁸ *Nam, Sestianus dum uolo esse conuiuia, / orationem in Antium petitoem / plenam ueneni et pestilentiae legi. / Hic me grauedo frigida et frequens tussis / quassauit...*, « C'est que, dans mon désir de dîner chez Sestius, j'ai lu son discours contre le candidat Antius, discours empoisonné et pestilentiel. C'est là qu'un rhume dû au froid et des crises de toux répétées me frappèrent » (v. 10-14).

ainsi, dans la zone transitionnelle, le c. 36 consacré aux *Annales* de Volusius – et annonce le c. 49 et l'éloge ironique du *patronus* Cicéron, d'autant plus qu'en 44 comme en 49, l'auteur déprécié est un orateur, ce qui contribue à les rapprocher davantage encore. Dans cette perspective, le c. 46 est un exemple plus classique, plus pur, d'inspiration de célébration, chargé lui aussi de rappels aux hommages au domaine du narrateur mais aussi au c. 9, hommage à Veranius après un séjour lointain : le narrateur se réjouit en effet de pouvoir quitter les contrées de la Bithynie en même temps qu'arrive le printemps et de retrouver prochainement sa terre natale²⁸⁹. En tant qu'expression simple et présentée comme sincère de la grande émotion du retour, ce c. 46 semble trancher radicalement sur les caractéristiques satiriques radicalisées de ce bloc 38-49 ; mais notons que la judicieuse composition du groupe le place juste devant 47 et noircit donc la joie d'un jeune homme qui quitte la suite d'un préteur, en lui faisant succéder la critique violente des abus de cette catégorie d'hommes. Les deux éléments de cette paire de célébration en forme d'échappée partagent donc un même rattachement à divers éléments de leur groupe et des groupes précédents qui contribuent à dégrader l'inspiration noble et ordinairement joyeuse dont ils feignent de relever.

Au sein de cette échappée massive, une incursion dans l'inspiration érotique, le c. 45, annonce le c. 48 qui sépare la dernière paire disjointe du groupe et appartient comme lui à la dominante amoureuse. Sorte de petite idylle érotique rappelant la facture hellénistique sans qu'aucun antécédent littéraire ou pictural ne puisse fermement être identifié, le c. 45 met en scène des personnages romanisés inconnus par ailleurs – si la jeune femme garde un nom grec, *Acme*, le jeune homme est appelé *Septimius* – qui échangent des serments d'amour devant la statue d'un Cupidon dont les éternuements, tantôt à gauche, tantôt à droite, peuvent être interprétés comme autant de signes favorables ou non. La composition de ce *carmen* est extrêmement soignée, sur un schéma ternaire : les promesses au style direct de Septimius à Acmé puis d'Acmé à Septimius, qui comptent chacune sept vers si l'on inclut les phrases narratives d'introduction, sont reliées par une conclusion commune :

²⁸⁹ *Linquntur Phrygii, Catulle, campi / Nicaeaeque ager uber aestuosae ; / ad claras Asiae uolemus urbes. / iam mens praetrepidans auet uagari, / iam laeti studio pedes uigescunt*, « Abandonnons les plaines de Phrygie, Catulle, et la contrée fertile de la brûlante Nicée ; volons vers les fameuses villes d'Asie. Déjà, mon esprit agité par avance aspire à s'ébattre librement, déjà mes pieds joyeux, dans leur ardeur, reprennent des forces » (v. 4-8). Le motif du *carmen* de voyage ou de retour de voyage est, comme tant d'autres thèmes catulliens, d'inspiration hellénistique, ainsi que le souligne O. Hezel (1932, p. 21 sq.).

Hoc ut dixit, Amor sinistra ut ante
dextra sternuit approbationem²⁹⁰.

Après ces deux discours directs, les huit vers narratifs conclusifs vantent l'amour exclusif que se portent les jeunes gens. Cette inspiration érotique très traditionnelle, en lien direct avec les premiers exemples du genre dans la vitrine néotérique de Catulle, est à peine troublée par le décalage délibéré entre la solennité des serments et le caractère prosaïque des éternuements ; tout au plus peut-on y distinguer un trait secondaire satirique extrêmement léger. La tonalité amoureuse est doublée par la réapparition, dans le c. 48, du personnage de Juventius, porteur du motif de l'amour homosexuel et, à travers lui, de divers *carmina* souvent teintés de satire du deuxième bloc de sens de cette section 1 ; mais il se trouve que ce poème très bref – six hendécasyllabes seulement – associe au cycle « juventien » un thème issu du cycle « lesbien » et des tout premiers textes érotiques des *Carmina*, celui de l'échange d'innombrables baisers entre deux amants²⁹¹.

De toute évidence, ce double thème du c. 48 fonctionne comme une clôture de l'inspiration érotique telle qu'elle apparaissait dans les deux cycles qu'il évoque. A l'approche de la rupture que constitue le couple 50-51, on peut considérer, plus largement, que toute la zone 44-49 endosse cette fonction conclusive, de manière diffuse, un peu comme la zone 35-37 endossait une fonction transitionnelle entre plusieurs blocs de sens.

Le parallélisme des deux triades – les paires 44 / 46 et 47 / 49 dont les poèmes centraux, 45 et 48, sont également une paire –, le lien étroit entre les sous-dominantes communes des c. 44 et 49, ce qui confère à l'ensemble de ces six *carmina* une sorte de dessin cyclique, enfin le parallèle, certes plus flou, de ce c. 49 avec une autre évocation en position finale de la supériorité littéraire de Catulle, en l'occurrence le c. 116 contre Gellius, tout porte à croire que cette zone a été conçue comme la conclusion du bloc 38-49 et, à travers lui, de tous les *carmina* qui précèdent le c. 50. Cette interprétation naît de la lecture simultanée des poèmes 44 à 49 plutôt que de caractéristiques structurantes évidentes repérées dans l'un ou l'autre d'entre eux.

²⁹⁰ « Lorsqu'il dit cela, l'Amour éternua à droite en signe d'approbation, comme il avait éternué à gauche auparavant » (v. 8-9 ; v. 9, *approbationem* est une correction d'éditeurs de la Renaissance retenue par Scaliger pour *approbatione* [X et O]).

²⁹¹ *Mellitos oculos tuos, Iuuenti, / si quis me sinat usque basiare, / usque ad milia basiem trecenta*, « Tes yeux doux comme le miel, Juventius, si l'on me permettait de les baiser sans m'interrompre, je leur donnerais sans m'interrompre trois mille baisers » (v. 1-3). A propos des relations thématiques et stylistiques entre les c. 5, 7 et 48, voir F. Cairns (1973).

Après une longue vitrine néotérique qui exposait au lecteur les diverses thématiques abordées par Catulle ainsi que les principaux procédés de composition qui présidaient à leur répartition et à leur évolution au sein du recueil, le bloc de sens 38-49 constitue donc bien une étape de radicalisation de l'inspiration catullienne. La poésie y devient un moyen de traquer ses ennemis et de les ridiculiser aux yeux du public ; la figure de la maîtresse idéalisée, point d'ancrage dans l'inspiration érotique de début de recueil, n'y est plus qu'une comparaison lointaine, faible contrepoint aux figures de courtisanes enlaidies et pornographiques en butte aux railleries du poète ; la critique sociale, toujours aussi virulente, confirme elle aussi son lien avec la pornographie ; il n'est pas jusqu'au registre de célébration qui ne soit dégradé, noirci par des sous-dominantes désabusées ou par un environnement satirique. A ce stade du recueil, les arts poétiques associés aux polymètres sont de plus en plus rarement sauvés par le poète ; dans le bloc de sens que nous venons d'analyser, il n'y a guère que le roman d'amour d'Acme et Septimius, c. 45, qui conserve un semblant d'indépendance par rapport à la toute-puissante voie satirique. Tout est prêt pour une ultime dégradation de l'inspiration, dans la décade 50 à 60 qui marquera son évolution la plus extrême et préparera le point de rupture de la fin de cette section 1.

La décade dégradée : les c. 50 à 60

Contrairement aux trois blocs de sens que nous venons d'analyser, la décade des c. 50 à 60 n'est pas structurée autour d'une ligne thématique principale et d'échappées plus ou moins isolées, mais autour de deux lignes thématiques concurrentes aussi bien représentées l'une que l'autre et de quelques *carmina* qui, tout en n'appartenant à aucune de ces deux lignes, sont, plutôt que des échappées, des miroirs ou des compléments donnant sa signification à l'ensemble du groupe et orientant le dessin de sa structure globale. Les deux lignes thématiques concurrentes sont les dominantes érotique et satirique, chacune comptant quatre *carmina*. Les poèmes indépendants sont les c. 50, 53, 56 et 60 ; le c. 60 répond au c. 50 en ce qu'il clôt le groupe et relève comme lui d'une dominante isolée et les c. 53 et 56 forment une paire qui est la pierre d'angle de tout ce bloc de sens et vers laquelle, dans une certaine mesure, on peut considérer que tend toute l'évolution de ce corps principal de la section 1 du recueil. L'esthétique du groupe 50-60 répond à deux règles majeures : d'une part, il subit un dépouillement marqué par la multiplication des poèmes très brefs ; sept de ses *carmina* comptent entre quatre et sept vers et deux autres en comptent tout juste 10, ce qui le place nettement en dessous de la moyenne du corps principal qui est, rappelons-le, d'environ quatorze vers par *carmen*. Ce raccourcissement à l'échelle du poème a pour conséquence de

renforcer les effets de chaque texte et d'accélérer leur succession. Le contraste avec les longs poèmes du groupe final de cette section 1 n'en sera que plus grand. D'autre part, la dégradation de l'inspiration, qui confère à ce groupe son unité en fin de corps principal, se traduit, on va le voir, par un noircissement général des registres utilisés – y compris du registre érotique –, dont le dépouillement et la brièveté des poèmes sont des traductions techniques tout à fait adéquates qui trouvent leur point culminant avec le c. 60, poème plaintif de cinq vers seulement, si bref et elliptique qu'il en devient presque totalement obscur.

Le procédé catullien de composition par paires de poèmes est présent dans le bloc 50-60 mais il est doublé et compliqué à l'envi par un riche réseau de renvois, d'annonces et d'échos entre *carmina* de paires différentes. De manière plus nette encore que dans les groupes précédents, chaque poème de ce bloc en appelle finalement, de proche en proche, à tous les autres. L'unité de cette salve finale avant la rupture mesurée du c. 61 est donc tout particulièrement soignée par le poète. Ainsi, après la paire structurante d'ouverture 50 / 51, trois paires disjointes peuvent être repérées : les c. 52 / 54, 53 / 56 et 55 / 58 b, respectivement autour des registres satirique-pamphlétaire, pornographique et érotique avec, dans le dernier cas, un personnage commun. La triade 57, 58 a, 59 contribue à la diffusion, au sein des dominantes satirique-pamphlétaire et érotique, du trait pornographique dont la paire 53 / 56 constitue – et ce n'est pas un hasard – le seul exemple de présence en tant que dominante. Pour autant, le c. 57 entretient aussi des liens avec la paire 52 / 54, tandis que le c. 53 emprunte ses personnages aux c. 50 et 52 qui appartiennent pourtant à d'autres paires, et que le c. 58 a répond au c. 51 qui, là non plus, ne forme pas à première vue de couple avec lui. On voit que les techniques de composition déjà longuement expérimentées par le poète de Vérone sont ici poussées à leur maximum, en digne couronnement du corps principal de cette section 1. Observons de plus près les différents éléments de cette décade de dégradation de l'inspiration catullienne.

Nous ne reviendrons que très brièvement sur la paire 50-51 que nous avons longuement analysée plus haut²⁹². Signalons simplement que, quoi que structurante ainsi que nous l'avons déjà montré, elle n'est pas programmatique dans la mesure où son contenu n'annonce pas précisément celui du reste de la décade. Le poème érotique dysphorique traduit et adapté de Sapho sur la violence de l'amour du narrateur pour Lesbie ainsi que son billet de dédicace et d'accompagnement à Licinius Calvus constituent, rappelons-le, un

²⁹² Voir *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

décrochage métapoétique dans la suite des *carmina* en lecture linéaire et met en abyme les conditions de composition de la poésie brève par les *neoteroi* de l'entourage de Catulle ; mais les motifs de l'amitié virile passionnée et ambiguë, de l'amour éperdu doublé d'admiration, de la joie franche et enthousiaste de composer des vers entre compagnons constituent la plateforme dont s'écarte cette ultime décade plutôt qu'une préfiguration fidèle de ses caractéristiques. En d'autres termes, le monde des poètes néotériques amoureux tel que le dépeint par petites touches le couple 50-51 n'est là que pour mieux montrer combien les poèmes 52-60 s'en démarquent ; il est une mélodie en contrepoint plutôt qu'une teinte ton sur ton et les liens qui l'unissent à la salve qui suit relèvent tous des procédés de contraste et de dégradation qui président à la composition de ce bloc de sens.

Ces effets sont sensibles dès la lecture de la paire 52 / 54 qui remet triomphalement à l'honneur un registre un peu sous-représenté depuis son apparition à la fin du deuxième bloc de sens de ce corps principal : la tonalité spécifiquement pamphlétaire de la dominante satirique. On se souvient que le pamphlet marque une radicalisation et un durcissement de l'inspiration satirique, y compris par rapport à son équivalent atténué, la critique sociale contre les préteurs par exemple. Or, notre décade 50-60 constitue en quelque sorte l'épanouissement, l'âge d'or de cette tonalité qui est présente à titre de sous-dominante dans trois de ses quatre *carmina* satiriques, tir groupé unique en son genre pour le trait pamphlétaire dans toute la section 1 du recueil. Cette prépondérance correspond bien au caractère dégradé et radical de ce bloc de sens. Avec ses quatre trimètres iambiques qui font de lui le poème le plus court de la section 1 en nombre de vers, le c. 52, charge désabusée contre la réussite scandaleuse des césariens Nonius et Vatinius, donne le ton : cette très courte pièce a un caractère efficace et lapidaire, annonciateur de la dureté avec laquelle seront traités les différents thèmes de la décade 50-60²⁹³. Les six hendécasyllabes du c. 54

²⁹³ En voici le texte intégral : *Quid est, Catulle ? quid moraris emori ? / Sella in curulei struma Nonius sedet, / per consulatum peierat Vatinius ; / quid est, Catulle ? quid moraris emori ?*, « Qu'y a-t-il, Catulle ? pourquoi tardes-tu à mourir ? Sur la chaise curule est assis Nonius les Ecrouelles, Vatinius prête de faux serments au nom du consulat : qu'y a-t-il, Catulle ? pourquoi tardes-tu à mourir ? ». L'effet cinglant de ce *carmen* satirique passe par une composition très élaborée : le v. 4 reprend le v. 1 mot pour mot et ce refrain encadre les deux vers centraux dont chacun est consacré à l'une des deux cibles du narrateur. Les v. 2 et 3 obéissent quant à eux au même schéma expressif : la mention de la charge honorifique usurpée par les césariens est placée en début de vers et leurs noms sont plutôt en fin de vers. On peut difficilement faire à la fois plus concis et plus accusateur. Vatinius est le consul de 47 av. J.-C. ; Catulle, déjà défunt, ne vit donc pas son consulat, mais il semble ici qu'il lui reproche précisément d'agir comme s'il était déjà consul alors qu'il ne l'est pas encore. Nonius peut être Nonius Sufenas, un proche de Pompée et de César, ou bien Nonius Asprenas qui accompagna César en campagnes militaires ; tous deux avaient déjà rempli de hautes fonctions et continuaient à faire carrière. Voir à ce sujet C. J. Fordyce (1961, p. 221-222) et D. F. S. Thomson (1997, p. 331).

poursuivent l'entreprise sur le même ton en l'enrichissant de deux traits secondaires qui rappellent les procédés de centralisation de l'inspiration autour du registre satirique dans le bloc de sens précédent et constituent, selon une technique systématique chez Catulle, un élément de variation au sein de la paire. Le premier trait secondaire ajouté est le registre scatologique : le poète raille à présent trois autres césariens en feignant de se demander pourquoi ils plaisent tant à César et il n'omet pas de signaler que l'un d'eux souffre de flatulences décrites par antiphrase comme légères et délicates²⁹⁴. On voit que le pamphlet se précise en impliquant cette fois la personne même de César, auquel le narrateur s'adresse à la deuxième personne du singulier – *tibi*, v. 5 – et qu'il appelle ironiquement *unice imperator*, « incomparable général en chef » (v. 7), rappel délibéré de l'*imperator unice* du c. 29, v. 11 où le grand homme subissait une première attaque. Le second trait secondaire du *carmen* est le registre métapoétique sous une forme héritée de *carmina* que nous avons déjà étudiés, notamment les c. 37 contre les clients de la taverne, 40 contre Ravidus et 42 contre la *moecha* : dans les deux derniers vers du c. 54, en effet, Catulle semble s'attendre à une réaction de César et proteste du caractère soi-disant inoffensif de sa satire²⁹⁵. Cette antiphrase permet en fait au poète de désigner à nouveau ses vers comme des armes sérieuses que doivent craindre ses ennemis.

On voit que la tonalité pamphlétaire de cette paire emprunte ses modalités d'expression à des motifs déjà connus du lecteur, selon une technique de rappel souvent mise en œuvre par le poète ; mais sa grande nouveauté tient à ce qu'elle regroupe deux *carmina* anti-césariens qui se renforcent l'un l'autre par la virulence de leurs attaques et à la dégradation que subit le trait pamphlétaire par imbrication avec le couple extraordinaire 53 / 56, exemple unique et très épuré de dominante pornographique que nous avons déjà brièvement évoqué

²⁹⁴ *Otonis caput oppido pusillum, / Heri rustica semilauta crura, / subtile et leue peditum Libonis*, « La tête d'Oton tout à fait minuscule, les jambes de paysan à demi lavées d'Herius, les pets subtils et légers de Libon » (v. 1-3). Comme dans le c. 52, la raillerie fait l'objet d'un travail soigné à l'échelle du vers : les noms propres des personnages visés se répondent en début et fin de vers, leurs caractéristiques sont exprimées selon le schéma *substantif + deux adjectifs qualificatifs*, remplacés dans le v. 1 par *un adjectif qualificatif + un adverbe*.

²⁹⁵ *Irascere iterum meis iambis / inmerentibus, unice imperator*, « Fâche-toi donc à nouveau contre mes iambes innocents, incomparable général en chef » (v. 6-7). Ces deux vers entretiennent un lien particulier avec le c. 40 en ce que, comme lui, ils portent le terme *iamb[i]* pour désigner un poème pourtant hendécasyllabique. La différence d'énonciation entre ces deux vers et ce qui précède conduit certains éditeurs à les séparer du reste du poème et à les numéroter 54 b : c'est par exemple le cas de D. F. S. Thomson (1997). Cette suggestion est éminemment compréhensible, mais nous pensons qu'elle n'est pas indispensable dans la mesure où ce *carmen* de provocation contre des protégés de César, donc contre l'*imperator* lui-même, fait également sens lu d'un bloc.

au moment de présenter cette tonalité²⁹⁶. A l'exception de deux traits secondaires très furtifs dans le c. 53, cette paire est entièrement consacrée à son registre dominant. Ici, la pornographie n'est point, comme nous l'avons souvent vu, un simple ornement de langage ni même la raison d'une raillerie ou d'un reproche ; elle constitue le fond même du discours du poète et la gradation entre les deux *carmina* concernés vient de ce que dans le premier, le narrateur rapporte un bon *mot* dont il n'est pas l'auteur alors que dans le second, il décrit un *acte* sexuel par lui accompli : il y a donc concrétisation du discours à caractère pornographique et implication grandissante de l'instance narrative dans ce même discours. En outre, ces deux *carmina* hendécasyllabiques sont de brièveté comparable – cinq vers pour le premier, sept pour le second – et jouissent donc du même effet lapidaire et cinglant que la paire pamphlétaire dont nous parlions à l'instant. Cette brièveté correspond, comme dans tout le reste de la décade, à l'idée que les ornements, les détours et les précautions de langage tombent et que seuls restent les registres dégradés dans leur expression la plus crue. Ainsi, le fameux trait d'esprit du c. 53 est celui d'un quidam qui admire l'éloquence de Calvus au procès de Vatinius et qualifie l'accusateur de *salaputium disertum*, « éloquent petit bout » (v. 5). Tout l'intérêt du poème réside dans cette chute amusée, autour d'un mot à double sens dont la touche satirique vient de ce qu'il peut souligner la petite taille de Calvus, et la touche pornographique, de ce qu'il peut également désigner son pénis. On note que les deux personnages nommés dans le *carmen* sont issus, nous l'avons dit, des poèmes précédents, le 50 pour Calvus et le 52 pour Vatinius, césarien dont la présence en fort mauvaise posture ajoute un infime trait secondaire pamphlétaire au texte. Bien qu'à peine plus long, le c. 56 est plus brutal qui décrit sans ménagement, sans détail, sans décor, sans aucun ornement narratif, une expérience tout à fait imprévue d'amour homosexuel vécue par Catulle²⁹⁷. Ce second *carmen*, lui-même radicalisé par rapport à celui avec lequel il forme paire et partage sa dominante, constitue le point culminant de ce registre en lecture linéaire et couronne la longue série de poèmes qui ont usé de la tonalité pornographique au rang de trait secondaire ou de sous-dominante.

Ce point ultime de la dégradation de l'inspiration catullienne dans sa simplicité lapidaire est prolongé presque jusqu'à la fin de la décade par ce que nous avons appelé la triade 57 / 58 a / 59, soit deux *carmina* à dominante satirique qui en encadrent un troisième à

²⁹⁶ Voir *supra*, « II. Classification des poèmes de Catulle ».

²⁹⁷ *Deprendi modo pupulum puellae / trusantem ; hunc ego, si placet Dionae, / protelo rigida mea cecidi*, « J'ai surpris tantôt le petit esclave de ma bien-aimée en train de se masturber ; eh bien, n'en déplaise à Dioné, je l'ai tout d'un trait pourfendu de mon membre raidi » (v. 5-7).

dominante érotique. Cette triade effectuée d'une part, à la faveur du c. 57, une subtile couture entre les paires 52 / 54 et 53 / 56, unifiant ainsi au sein de la décade 50-60 les deux grands registres de dégradation de l'inspiration que sont la satire pamphlétaire et la pornographie, et d'autre part, une sorte de diffusion finale et générale du registre pornographique, au sein de la tonalité érotique dans le c. 58 a et de la tonalité satirique dont la dernière radicalisation, dans le c. 59, conclut presque la décade. Le premier poème de cette triade est une critique en règle visant César, comme dans le couple 52 / 54, et Mamurra, associé aux attaques contre César et Pompée depuis l'apparition de la tonalité dans le c. 29. La paire 53 / 56 ayant elle aussi laissé une empreinte définitive au cœur de cette décade dégradée, les raisons et le vocabulaire de la raillerie relèvent du registre pornographique qui occupe donc le rang de sous-dominante : ainsi le puissant et son protégé sont-ils tous deux accusés d'avoir des pratiques sexuelles honteuses ou ridicules, en des termes que Catulle a déjà eu l'occasion d'employer à leur propos²⁹⁸. A la fois prolongation et radicalisation de cette inspiration, le c. 59, qui ferme la triade et répond au 57 en partageant sa dominante satirique, perd toute dimension pamphlétaire et ne conserve que la sous-dominante pornographique, de sorte, on le voit, que même au sein d'une inspiration déjà dégradée, le poète procède encore à d'infimes dégradations supplémentaires. La figure principale du c. 59 rappelle en partie la repoussante Ameana des c. 41 et 43, dans le bloc de sens précédent : une femme nommée Rufa se livre à des actes sexuels sur un homme qui n'est manifestement pas son mari, mais aussi à de pitoyables vols sur les bûchers de la ville, ce qui dénote une grande misère²⁹⁹. Raillée à la fois pour ces deux gestes, Rufa apparaît comme la déclinaison extrême des dimensions pornographique et sociale de la satire catullienne, impression soutenue par le passage de l'hendécasyllabe - c. 57 - au choliambe - c. 59 -, à la connotation comique et grossière plus soutenue, mais aussi par la brièveté crue et expressive du poème qui ne compte que cinq vers.

²⁹⁸ Comme dans le c. 52, le dernier vers du texte reprend mot pour mot le tout premier que nous citons ici associé au deuxième qui en est l'hyperbate : *Pulcre conuenit improbis cinaedis, / Mamurrae pathicoque Caesarique*, « Il y a un bel accord entre ces deux enculés malhonnêtes, toi, Mamurra le pédéraste, et toi, César » (v. 1-2). Le terme *cinaedus* rappelle le *cinaede Romule* par lequel Catulle désignait déjà César au c. 29 ; quant au *pathicus*, il en est à peu près le synonyme. L'accusation sexuelle se poursuit un peu plus bas en ces termes : *non hic quam ille magis uorax adulter, / riuales socii et puellularum*, « ils sont aussi voraces l'un que l'autre dans leurs adultères, à la fois rivaux et associés auprès des petites jeunes filles » (v. 8-9).

²⁹⁹ *Bononiensis Rufa Rifulum fellat, / uxor Meneni, saepe quam in sepulcretis / uidistis ipso rapere de rogo cenam*, « Rufa de Bologne suce son petit Rufus, Rufa, épouse de Menenius, que vous avez vue souvent, dans les cimetières, voler son dîner sur le bûcher même » (v. 1-3). On ne peut identifier ni Menenius ni Rufus, mais les détails donnés par Catulle - et notamment la ville de Rufa - devaient suffire aux gens qui les connaissaient pour décrypter immédiatement le poème.

Le texte central de la triade 57 / 58 a / 59 fait intervenir au cœur de la radicalisation générale des registres Lesbie elle-même, figure idéale et idéalisée de l'amour hétérosexuel dont nous avons eu l'occasion de dire, que ce soit à propos des deux premiers blocs de sens de la section ou du c. 43 dans lequel elle était opposée à Ameana, qu'elle constituait un emblème longtemps préservé de registres dégradés comme la satire ou la pornographie. Le dernier exemple en date en est bien sûr le c. 51 inspiré de Sapho qui, bien qu'annonçant l'inflexion dysphorique de la tonalité érotique dont le c. 58 a se fait l'écho, conserve néanmoins à la *puella* exemplaire un statut empreint de respect. Il en est tout autrement dans le c. 58 a : en cinq hendécasyllabes seulement – encore un des textes brefs et lapidaires emblématiques de ce bloc de sens –, Catulle fait part à un certain Caelius de son désarroi quant à la destinée de Lesbie, devenue une prostituée de bas étage dans les rues de Rome. La description en termes délibérément pornographiques de cette nouvelle condition sociale fait de ce registre la raison même du désamour qui saisit le poète, et donc la sous-dominante de ce *carmen* érotique dysphorique³⁰⁰. On voit que Lesbie entre ici au rang des figures féminines dégradées comme Ameana et Rufa, qui la suit immédiatement et renforce donc l'impression que ce personnage autrefois si choyé est désormais souillé. A la faveur d'une lecture méta-poétique de ce texte, il apparaît qu'au centre de la triade de diffusion du registre pornographique dans la deuxième moitié de cette ultime décade, le poète a lui-même résumé sa démarche et l'évolution de son art poétique au cours de la section 1 du recueil : si l'on considère que Lesbie représente l'inspiration érotique elle-même, voire la création poétique en général, comme ce sera le cas dans la génération des poètes élégiaques classiques, l'intention de Catulle de désigner la composition polymétrique comme limitée, étouffée par

³⁰⁰ Comme les autres *carmina* brefs de la décade, le c. 58 a est extrêmement expressif et travaillé. En voici le texte intégral : *Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa, / illa Lesbia, quam Catullus unam / plus quam se atque suos amavit omnes, / nunc in quadriuiis et angiportis / glubit magnanimos Remi nepotes*, « Caelius, ma Lesbie, cette Lesbie, cette Lesbie que Catulle a aimée plus que lui-même et que tous les siens, à présent, aux carrefours et dans les allées des maisons, elle décalotte les magnanimes descendants de Rémus » Le passage de la vénération à la dégradation se fait en peu de mots mais beaucoup d'effets : aux vers 1 à 3, répétition ternaire du nom de la bien-aimée et inscription dans le même texte de celui du narrateur pour reconstituer le couple, mise en valeur métrique, au centre d'un chiasme et sur deux vers, du démonstratif à connotation laudative *illa*, places initiales et finales des termes de la comparaison *unam / plus quam*, à la faveur d'un enjambement, et *omnes*, mais aux vers 4 et 5, brusque retour à la réalité présente – correspondant à un changement dans les temps des verbes – grâce à l'adverbe *nunc*, place initiale du verbe conjugué *glubit* aux sonorités tout à fait expressives, pluriel de l'expression *magnanimos Remi nepotes* dont la longueur et la noblesse contrastent cruellement avec la scène décrite, enfin évocation du décor des rues, à la faveur des deux termes de longueurs équilibrées *quadriuiis et angiportis*, motif que prolongera aussi, au *carmen* suivant, Rufa volant ses repas sur les bûchers publics. La leçon *magnanimos* figure sur le *codex Vaticanus* de 1608 et lui vient probablement d'une source antérieure, mais Voss édita un *magnanimi* qui, morphologiquement, doit alors porter sur Rémus lui-même, ce qui ne change rien à l'idée générale de la phrase.

la dégradation de registres qui, finalement, aboutissent tous à des tonalités noires et crues comme la satire, le pamphlet et la pornographie, ne pourrait être plus claire.

Seule la paire 55 / 58 b³⁰¹ sauve cette vision noircie et comme naufragée de l'inspiration de Catulle en cette première section de recueil ; mais de façon tout à fait significative, ces deux *carmina* réunis par un personnage commun nommé Camerius – *Camerium* (c. 55, v. 10) et au vocatif *Cameri* (c. 58 b, v. 7) – racontent précisément une disparition. L'histoire de Camerius est la suivante : personnage unique dans le recueil, il est présenté comme un ami du narrateur, que celui-ci cherche partout dans Rome en le soupçonnant de se livrer dans un coin à quelque jeu amoureux. La quête de Camerius ne connaît pas de fin ; jamais le lecteur ne saura si le jeune homme a finalement réapparu ni, d'ailleurs, pourquoi Catulle le cherche avec tant d'empressement. Il n'y a ici trace ni de pornographie ni de satire, encore moins de pamphlet ou de scatologie : obéissant aux codes traditionnels, déjà représentés par ailleurs, du registre érotique de la poésie brève, les conquêtes supposées de Camerius sont décrites comme de jolies filles, peut-être courtisanes mais dotées d'une beauté fraîche et juvénile³⁰², ce qui crée un contraste avec les figures féminines dégradées présentes dans cette même décade ou juste avant elle. L'élément de variation entre les deux poèmes « camériens » est loin d'être insignifiant : dans le c. 55, la quête de Camerius donne lieu à une promenade – pressée – dans Rome et à l'évocation de quelques sites emblématiques de la ville, tandis que dans le c. 58 b apparaît, à la faveur de la mention de héros mythiques et légendaires dont les pouvoirs, dit Catulle, ne suffiraient pas à retrouver le fuyard³⁰³, le trait secondaire

³⁰¹ Peu de manuscrits mettent le c. 58 b à la suite du c. 55 dont il constitue de toute évidence la suite narrative ; la plupart des sources proposent effectivement un c. 58 b de dix vers placé entre 58 a et 59. *Contra*, sur ce point, O. Bianco (1964) qui se fonde sur des observations textuelles et thématiques et sur l'examen de la tradition manuscrite pour justifier l'unité de ces deux poèmes. Aux yeux de Bianco, le c. 58 b, isolément, est une simple accumulation d'allusions mythologiques dépourvue de tout sens ; il nous semble que le spécialiste italien n'a pas vu qu'il existe entre ces deux *carmina* une évolution dans le propos, qui rend la division judicieuse en plus d'être couramment adoptée, et notamment, parmi les éditions de référence les plus récentes, par R. A. B. Mynors (1958), C. J. Fordyce (1961), H. Bardon (1973) et D. F. S. Thomson (1997).

³⁰² « *Camerium mihi, pessimae puellae !* » / *Quaedam inquit : « nudum reclude <pectus> : / en hic in roseis latet papillis. »*, « 'Rendez-moi Camerius, filles exécrales !' L'une d'elles me dit : 'Mets ma poitrine à nu : c'est là qu'il se cache, entre mes tétons couleur de rose' » (c. 55, v. 10-12) et *Num te lacteolae tenent puellae ?*, « Est-ce que ce sont des jeunes filles à la peau laiteuse qui te retiennent ? » (*ibid.*, v. 17).

³⁰³ Respectivement : *Te Campo quaesimus in minore, / te in Circo, te in omnibus libellis, / te in templo summi Iouis sacrato*, « Toi, je t'ai cherché sur le Petit Champ, sur le Cirque Maxime, chez tous les bouquinistes, dans le temple sacré de Jupiter le Très Grand » (c. 55, v. 3-5) et *Non custos si fingar ille Cretum, / non si Pegaseo ferar uolatu, / non Ladas ego pennipesue Perseus, / non Rhesi niueae citaeque bigae*, « Même si j'adoptais la forme de l'illustre gardien des Crétois, même si Pégase me portait dans les airs, même si j'étais Ladas ou Persée au pied ailé, ou le rapide char couleur de neige de Rhesus » (c. 58 b, v. 1-4) : aux mythiques Talos, gardien de bronze de la Crète, Pégase, Ladas et Persée succède le

mythologique que nous retrouverons en 61 et qui s'épanouira sous forme de sous-dominante voire de dominante dans un nombre important de poèmes longs, tels 63, 64 ou encore 66. Respectivement insérés dans la paire 53 / 56 et dans la triade 57 / 58 a / 59, les *carmina* 55 et 58 a ne servent donc pas seulement à unir ces deux groupes en assurant une cohésion supplémentaire au sein de la décade 50-60, ni à créer un contrepoint érotique léger et préservé au sein d'un environnement globalement dégradé et radicalisé : ils élèvent un thème précis d'un niveau humain strictement réalisable – parcourir une ville à la recherche d'un ami – à un niveau légendaire désigné comme inatteignable – le rêve d'être aidé dans cette quête par des héros mythiques –, évolution qui préfigure, ainsi que nous aurons l'occasion de le redire, la succession des quatre *carmina* longs qui constituent le groupe final de cette section 1. Enfin, pour en finir par où nous avons commencé sur l'analyse de cette paire de *carmina*, une dernière lecture métapoétique peut en être faite dans laquelle, se substituant à Lesbie dont l'évolution entre les c. 51 et 58 a vient de donner une image dégradée, Camerius est peut-être investi à son tour de la représentation de la tonalité érotique classique et élevée que ne permettent plus les vers polymétriques et signifie au lecteur, en disparaissant, que le poète a perdu à tout jamais cette inspiration et qu'il lui faudra poursuivre sa quête d'une autre manière pour la retrouver³⁰⁴.

Reste à dire quelques mots sur le dernier poème de cette décade et, par là même, de tout le corps principal de la section 1. Le c. 60 est une lamentation dirigée contre un personnage non identifié que le poète accuse d'insensibilité et de dureté de cœur envers les

légendaire Rhesus, frère d'Hécube venu assister Priam lors de la guerre de Troie, issu donc de l'épopée homérique qui confère au *carmen* un très mince trait secondaire épique. Les parallélismes stylistiques entre ces deux passages, notamment l'accumulation d'exemples et la répétition anaphorique de termes – *te in* dans le premier, *non* et *non si* dans le second – invitent explicitement à les rapprocher. La leçon des mss G, R et O *libellis*, au v. 4 du c. 55, est certes problématique dans la mesure où l'on comprend mal ce terme dans le contexte de la ville – s'agit-il de cahutes de bouquinistes ? des placards muraux portant des informations diverses ? – mais reste néanmoins plus satisfaisante que la conjecture d'éditeur *ligellis*, qui n'est qu'une autre lecture pour *tigillis*, « chevrons », dont on a supposé qu'il pouvait désigner par métonymie de petites boutiques ; nous la conservons donc *contra* H. Bardon (1973) et avec R. A. B. Mynors (1958), C. J. Fordyce (1961), F. W. Cornish (1988²), D. F. S. Thomson (1997) et G. Lafaye / S. Viarre / J.-P. Néraudau (2002²).

³⁰⁴ Cette impression est confirmée par l'effacement, entre les deux *carmina*, de la tonalité érotique. Si le c. 55, à la faveur de l'évocation des probables activités de Camerius et des jeunes filles interrogées par le narrateur, relève clairement d'une dominante érotique, nous considérons que le c. 58 b, lui, en relève davantage par contamination que par des caractéristiques objectives. Dans ce second *carmen* n'est plus mentionné, en effet, que le motif de la quête ; la dimension érotique n'est présente dans l'esprit du lecteur que par persistance rétinienne, en quelque sorte, par le souvenir du récent c. 55 et de l'exposé des raisons de cette quête.

malheureux³⁰⁵ ; il est si concis qu'aucun indice n'est délivré ni sur la nature des relations entre le narrateur et l'insensible, ni sur les raisons précises de la lamentation. Dans cette perspective, on peut faire à ce sujet diverses suppositions et rapprocher ce *carmen*, au choix, des autres *carmina* à dominante plaintive 30 et 38, respectivement adressés à Alphenus et Cornificius, ou bien du c. 8, érotique dysphorique à sous-dominante plaintive, chargé de reproches envers une maîtresse ingrate, ou encore de l'évocation dans les c. 10 et 28 de l'insouciance des prêteurs qui laissent s'appauvrir ceux qui les accompagnent. L'ambiguïté est donc si totale qu'elle ne peut relever du hasard ; elle confère au c. 60 une indéniable valeur de clôture, non pas aussi objective et aisément repérable que dans les poèmes structurants, mais nourrie d'échos et de souvenirs acquis en lecture linéaire, comme s'il s'agissait de rassembler ici, en les tenant ensemble, quelques-uns des principaux aspects de la première partie du recueil et de proposer un écho final à la fois à l'inspiration érotique, au thème de la critique sociale et à celui de l'amitié virile déçue. Notons en outre que si on lit ce *carmen* en lien avec celui qui ouvre la décade dégradée, le c. 50 à Licinius Calvus, l'évolution entre ces deux extrémités est à elle seule un résumé de la fonction de cette décade finale : la relation amicale enthousiasmante, littéraire et fructueuse, à dimension presque érotique, qui unit les deux *neoteroi* est finalement doublée par une image sombre, déçue, amère et réaliste d'où s'effacent, avec l'identité du personnage incriminé, les sentiments qu'a pu lui porter le narrateur. L'usage du choliambe pour ce dernier *carmen*, en prolongement du c. 59 déjà iambique, souligne le cynisme de ce propos et contribue à y introduire un écho aux poèmes satiriques et même grossiers de Catulle ; peut-être même révèle-t-il un aspect ironique que trop peu d'indices nous permettent de supposer.

Le long processus d'exposé des diverses possibilités d'inspiration goûtées par Catulle ainsi que des procédés de composition les plus souvent utilisés, puis de centralisation ou de

³⁰⁵ En voici le texte intégral, à la syntaxe soigneusement équivoque quant au genre de l'interlocuteur ou interlocutrice : *Num te leaena montibus Libystinis / aut Scylla latrans infima inguinum parte / tam mente dura procreavit ac taetra, / ut supplicis uocem in nouissimo casu / contemptam haberes, a ! nimis fero corde ?*, « Est-ce une lionne dans les monts de Libye, est-ce Scylla aux basses aines aboyantes qui, en te donnant naissance, te dota d'un esprit si dur et odieux que tu n'éprouves que mépris pour la voix d'un suppliant plongé dans le pire des malheurs, ah ! cœur trop farouche ? » On se souvient que les deux premiers vers préfigurent un passage des plaintes d'Ariane dans le c. 64 (voir à ce sujet *supra*, l'analyse du c. 64 en « III. B. Quelle dimension structurante pour les c. 61 et 64 ? ») ; ils comportent en outre, par la mention de Scylla, un trait secondaire mythologique extrêmement furtif qui relève de l'ornement de langage et de la comparaison à intention stylistique. Ce genre d'image est hérité de la poésie grecque, y compris de genres supérieurs comme l'épopée et la tragédie : c'est ainsi que chez Homère, Patrocle, accusant Achille de dureté de cœur, affirme qu'il est né de πέτραι ἠλίδατοι, « rochers escarpés » (*Illiade*, XVI, v. 35) et que chez Euripide, Jason compare Médée à λέαινα[α], « une lionne » et à Σκύλλ[η], « Scylla » (*Médée*, v. 1342-1343).

radicalisation et de dégradation des registres employés, trouve donc dans le bloc 50-60 non seulement son point culminant, mais aussi son ultime expression. Cette décade dégradée réunit et assombrit définitivement les divers aspects de la poésie catullienne en prouvant au lecteur, par plusieurs techniques expressives, que cette dernière évolution des arts poétiques associés aux vers polymétriques est inévitable et irrémédiable : Lesbie elle-même ne finit-elle pas en prostituée des rues, et l'inspiration érotique traditionnelle ne s'enfuit-elle pas, comme le fait Camerius, des mains du poète inquiet ? Le corps principal de la section 1 livre l'image à grande échelle de la naissance, de la vie et de la mort de l'inspiration polymétrique. Catulle y a soigneusement rassemblé et ordonné des *carmina* qui, ainsi classés, forment une impasse dans sa quête poétique personnelle. Les champs qu'il a déjà longuement explorés sont progressivement si noircis qu'ils doivent dorénavant être parcourus selon d'autres méthodes et avec d'autres moyens. L'une des issues possibles à ce tarissement par dégradation systématique des registres représentés est la composition de poèmes longs, à caractère religieux, mythologique et même épique par l'entremise de l'*epyllion* : c'est ce à quoi s'essaie Catulle dans le groupe final de cette section en se tournant vers des genres et des tonalités élevés qui sont peut-être la nouvelle voie à emprunter.

b. A l'approche du point de rupture : le groupe final de la section 1, c. 61 à 64

L'analyse du corps principal 1-60 nous a permis de repérer un certain nombre de procédés de composition à diverses échelles, efficaces et éclairants sur une suite de poèmes courts. Nous avons vu que pour faire sens, les *carmina* brefs de Catulle formaient plusieurs ensembles, eux-mêmes divisibles en groupes successifs ou entrelacés dont il était possible de décortiquer les relations et les significations respectives. La composition d'une suite de poèmes longs est d'une autre nature : étant moins nombreux, ceux-ci sont aussi plus indépendants dans la mesure où chacun comporte son propre univers et l'enrichit de ses propres subdivisions plutôt que de ses liens avec son environnement. Pour autant, les *carmina* longs de Catulle ne sont pas sans rapport entre eux et constituent aussi, quoique différemment, des suites de sens. Nous y retrouverons donc certains procédés déjà analysés, que le poète emploie à nouveau dans le groupe final 61-64 pour en ménager une lecture linéaire cohérente et significative. Dans la perspective qui est toujours la nôtre de réserver une place à la fois à la variété de surface du recueil catullien et à son unité profonde, notre étude de la succession des poèmes longs mettra en évidence, comme celle des poèmes courts,

les particularités de chacun ainsi que les échos ou similitudes détectables entre eux. Enfin, les poèmes longs que nous avons étudiés en détail lors de notre revue des *carmina* structurants du recueil ne feront l'objet que de brèves reprises qui renverront pour l'essentiel aux analyses déjà effectuées³⁰⁶.

Notre tableau de répartition des *carmina* par parties du recueil et par tonalités³⁰⁷ met en évidence la présence, dans ce groupe final, de deux paires de poèmes respectivement unies par leurs registres dominants : 61 et 62 autour de la tonalité de célébration religieuse, 63 et 64 autour de la tonalité mythologique. On voit d'emblée que le principe de composition par paires, abondamment utilisé par le poète dans les groupes de *carmina* brefs, est conservé pour organiser la succession des *carmina* longs, même si ses modalités et ses répercussions ne sont pas les mêmes. L'étude de ce groupe final de la section 1 passera donc par l'examen successif de ces deux diptyques et de leurs rapports entre eux.

Le diptyque 61-62

La longue analyse que nous avons déjà proposée du c. 61 a mis en évidence le double fondement de sa fonction structurante : renouvellement frappant des codes et de l'inspiration catulliens d'une part, maintien d'une subtile continuité avec le corps principal de la section 1 de l'autre. On se souvient également que l'*epithalamium* de Junie et Manlius réunit autour de sa dominante de célébration et de sa sous-dominante religieuse les traits secondaires érotique, satirique, pornographique, mythologique et épique ; cette multiplication de registres anciens ou inédits en fait le premier exemple, dans ce groupe final, de centralisation d'une inspiration variée autour d'une tonalité principale. Enfin, les liens entre 61 et 64, dont nous avons dit que le second fermait certaines pistes ouvertes par le premier, créent un effet de clôture qui désigne clairement la série 61-64 comme un groupe cohérent et le c. 61 comme son introduction. Il nous reste à voir de quelle manière les éléments mis en place par l'épithalame initial se diffusent et évoluent au sein des autres poèmes du groupe pour mener celui-ci à la rupture métrique et poétique située entre les c. 64 et 65.

L'union des c. 61 et 62 est scellée par une série de critères tant formels que thématiques. Le c. 62 repose lui aussi sur le motif du mariage et, en tant qu'*epithalamium*, est censé se dérouler, comme son prédécesseur, lors de la cérémonie elle-même. Ainsi, l'hyménée de

³⁰⁶ Il s'agit des c. 61 et 64 et, pour le groupe initial de la section 2 du recueil, des c. 65, 66 et 68 a. Voir à leur sujet *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre. »

³⁰⁷ *Supra*, p. Erreur : source de la référence non trouvée *sq.*

Junie et Manlius commençait avec le début de la procession et se terminait sur l'évocation de la nuit de noces et la dissolution du cortège ; le c. 62 commence également un soir, moment de la cérémonie nuptiale chez les Romains, alors que la nuit vient de tomber et que le banquet va céder la place à la procession, et le mariage vient tout juste d'avoir lieu³⁰⁸. Les procédés de mise en scène sont donc bien les mêmes dans les deux cas : le lecteur assiste au déroulement de la noce, il y est invité comme un spectateur et le temps du poème correspond au temps religieux et rituel de la cérémonie.

En revanche, les choix métriques et énonciatifs qui président à la composition du c. 62 le distinguent de 61. Il s'agit en effet d'un chant amébee prononcé, comme l'hymne à Diane du c. 34, par deux chœurs de jeunes gens, un groupe de garçons et un groupe de filles, dont chacun se désigne lui-même au vocatif au début de sa première intervention³⁰⁹ et qui s'apprêtent à se lancer dans une controverse. Le cadre adopté est celui du chant solennel et invocatoire, qui contribue à inscrire clairement le poème dans le registre de la célébration et plus particulièrement dans sa sous-dominante religieuse selon les modalités mises en place par ses prédécesseurs en la matière. Il n'est pas jusqu'au refrain rituel qui scande le texte qui ne soit familier aux oreilles du lecteur : la formule *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae*³¹⁰, en reprenant presque mot pour mot l'invocation récurrente au dieu Hymen présente dans l'*epithalamium* précédent, inscrit au cœur du c. 62 un écho immédiat au premier hyménée du diptyque. Pourtant, la métrique du c. 62 est toute nouvelle, au sein de la catégorie des *carmina* de célébration religieux comme au sein du recueil entier puisque c'est ici qu'apparaît pour la première fois l'hexamètre dactylique, dont le caractère noble a déjà été associé aux circonstances solennelles de composition des épithalames, que ce soit à l'époque de Catulle ou en poésie archaïque³¹¹. Le recours à ce vers pour la rédaction d'un hyménée n'est donc pas une innovation catullienne, mais il est tout à fait remarquable que ce

³⁰⁸ ...*Vesper Olympo / expectata diu uix tandem lumina tollit. / Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas, / iam ueniet uirgo, iam dicetur hymenaeus*, « L'étoile du soir vient enfin d'élever au firmament sa lueur tant attendue. Voici que le moment arrive, voici que l'on quitte les tables bien chargées, que la jeune vierge va venir, que l'on va dire l'hyménée » (v. 1-4), et *Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam*, « Hespérus, mes compagnes, a pris l'une d'entre nous » (v. 32).

³⁰⁹ Respectivement : *iuuenes* (v. 1) et *innuptae* (v. 6), « jeunes gens » et « chastes vierges ».

³¹⁰ « Hymen, ô Hyménée, Hymen, montre-toi, ô Hyménée ! », v. 5, 10, 19, 25, 31, 38, 48 et 66. Une neuvième occurrence a été proposée par les éditeurs après le v. 58, soit à la seule fin de strophe qui ne marque pas de changement de locuteur, entre le dernier argument des *iuuenes* et leur conclusion ; mais le texte marque une transition suffisamment claire entre ces deux moments pour que l'on puisse selon nous se passer de cette conjecture.

³¹¹ Nous avons déjà eu l'occasion de mentionner *supra* l'existence de fragments d'épithalames hexamétriques chez Sapho notamment : voir n. 152, p. 155.

changement intervienne entre deux *carmina* qui, par ailleurs, présentent un certain nombre de parallélismes, comme s'il était lui-même porteur d'une signification particulière en termes d'inspiration. D'ailleurs, le poète joue à brouiller les pistes de la versification en divisant le texte hexamétrique de 62 en strophes, repérables non plus à la présence d'un vers plus court, comme c'est le cas de la strophe glyconéenne utilisée dans les c. 34 et 61, mais à la présence du refrain invocatoire cité plus haut, qui soutient la mise en scène énonciative du poème puisque chacune des strophes ainsi matérialisées correspond, en alternance, à l'intervention de l'un ou l'autre des deux chœurs. Ce procédé ménage donc à la fois une rupture et un rapprochement entre la forme de 62 et celle de 61, et dans cette ambivalence se réfugie toute la duplicité de la relation entre les deux *epithalamia*, à la fois semblables et distincts.

C'est que, si le motif nuptial constitue bien le point d'attache essentiel entre les deux textes, il est traité dans le second sur un mode tout à fait différent du premier et que nous qualifierions aujourd'hui de plus abstrait. Cette impression passe d'abord par l'imprécision délibérée qui règne sur le déroulement des noces, presque entièrement dépourvu de détails, et sur l'identité des nouveaux époux : alors que le c. 61 était bien circonstancié grâce à la présence des noms propres et d'abondantes références rituelles à la cérémonie, le c. 62 est au contraire désincarné, comme une sorte d'hyménée pur et idéal sans ancrage dans le réel et, dès lors, applicable à tout mariage romain³¹². La généralité du propos va d'ailleurs de pair avec la controverse du chant amébée. Chaque camp défend en effet son propre point de vue sur le mariage : ainsi, les *iuuenes* sont favorables à la façon dont les unions se décident et se célèbrent à Rome, les *innuptae* les assimilent au contraire à une forme de viol puisque les futures mariées sont arrachées, à un âge encore précoce, à leur maison et à leur famille pour être livrées à un homme qu'elles n'ont pas choisi. Voici comment le poète inscrit la succession de leurs arguments respectifs au sein de la structure d'ensemble du *carmen* :

- V. 1-19 (3 strophes) : introduction, dont :
 - V. 1-5 (1 strophe) : annonce, par le chœur des *iuuenes*, de la tombée du soir, de la fin du banquet, du début de la procession et par là même, de celui de l'*hymenaeus*.

³¹² Ou plus exactement même, à tout mariage gréco-romain : c'est ainsi en effet qu'il faut comprendre la lecture de C. J. Fordyce (1961, p. 254-261), qui détecte dans ce texte un mélange d'éléments grecs – ainsi le banquet festif dans la maison du père de la mariée, au cours duquel hommes et femmes siègent séparément –, d'éléments romains – ainsi l'arrivée tardive de la mariée pour la *deductio* et la mention de la *sponsio*, promesse préalable faite entre pères et non entre fiancés – et enfin d'éléments communs aux deux traditions, ainsi le déroulement nocturne de la cérémonie. Cette mixité nuptiale confirme encore le caractère généralisant du poème, et elle s'inscrit judicieusement dans une suite de *carmina* dont certains – en l'occurrence les c. 63 et 64 – se déroulent dans un univers mythique à caractère nettement plus hellénique que romain.

- V. 6-19 (2 strophes) : préparation du chœur des *innuptae* puis de celui des *iuuenes* à la controverse : chacun reconnaît la valeur de l'autre mais se montre décidé à remporter la victoire³¹³.
- V. 20-58 (6 strophes) : controverse proprement dite, en trois séries d'arguments contradictoires :
 - V. 20-30 (2 strophes) : les *innuptae* déplorent que le mariage arrache une jeune fille à des parents aimants ; les *iuuenes* y voient au contraire le bonheur d'une union préparée par deux familles.
 - V. 32-38 (probablement 2 strophes) : une lacune importante, couvrant presque toute l'intervention des *innuptae* sauf le premier vers et au moins le premier vers de celle des *iuuenes*, empêche de rétablir la contradiction d'arguments. Il semble qu'il soit question de la nuit de noces : les *iuuenes* louent l'étoile du soir, Hespérus, pour sa constance et sa présence jusqu'au matin.
 - V. 39-58 (2 strophes) : les *innuptae* comparent la perte de la virginité à une fleur se fanant ; les *iuuenes*, à l'alliage entre une vigne et un ormeau, qui donne du prix à la première.
- V. 59-66 (1 strophe) : victoire des *iuuenes* qui ont le mot de la fin et rappellent à la jeune mariée ses obligations familiales vis-à-vis de ses parents et, désormais, de son époux.

Cette structure soignée et très régulière appelle deux remarques. La première tient au jeu de reprise et de recoloration des tonalités entre 61 et 62 : comme pour le jeu sur la métrique, qui consiste à inscrire un élément de variation – le passage d'un système strophique lyrique à la régularité et à la noblesse de l'hexamètre dactylique – dans une structure apparemment semblable – la création artificielle de strophes d'un genre nouveau avec pour marqueur le vers-refrain au dieu Hymen –, Catulle use ici d'un double procédé de répétition-variation qui contribue lui aussi à la fois à la continuité et à la distinction entre 61 et 62. Ainsi, la centralisation tonale de 61 n'est pas exactement reproduite en 62 : le nombre de registres présents autour de la tonalité dominante est réduit et seuls sont conservés deux traits secondaires, érotique et satirique³¹⁴. Ils sont bien hérités de l'hyménée de Junie et Manlius,

³¹³ Ainsi, voyant les *iuuenes* prêts à l'agon, les *innuptae* s'exhortent au combat en ces termes : *consurgite contra*, « levez-vous contre eux » (v. 6) ; les deux strophes sont parcourues par le lexique de la victoire : le verbe *vincere* aux vers 9 et 16, les substantifs *uictoria* (v. 16) et *palma* (v. 11). Le coup d'envoi de la controverse proprement dite est donné par les *iuuenes* : *dicere iam incipient, iam respondere decebit*, « voici qu'elles vont commencer à parler, voici qu'il nous faudra répondre » (v. 18).

³¹⁴ Cette réduction tonale va de pair avec l'aspect épuré et dépouillé de cet *epithalamium* ; allégé des traits secondaires stratégiques mais furtifs qu'étaient, en 61, les registres mythologique et épique, il est

mais la structure de la controverse donne de chacun un double traitement selon que l'on examine les strophes attribuées aux *innuptae* ou bien aux *iuuenes*. On se souvient que le trait secondaire érotique de 61, en lien avec la nuit de noces et les vœux de fécondité adressés au jeune couple, était investi – comme du reste l'ensemble du poème – d'un caractère joyeux et festif. Ici, le chœur des *iuuenes* maintient cette caractéristique du registre érotique mais en la chargeant du thème qui est constamment le sien, celui de l'obligation et du devoir, tandis que celui des *innuptae* offre en contrepoint le versant dysphorique de la tonalité érotique puisqu'il conteste l'idée que l'amour physique et conjugal soit une joie pour des jeunes filles³¹⁵. Quant au trait satirique, représenté en 61 par l'intermède fescennin qui en donnait une version délibérément légère, moqueuse et même salace à l'image de nombre de *carmina* satiriques et pornographiques du corps principal de la section 1, il prend ici une coloration toute différente à rapprocher de la critique sociale beaucoup plus amère que nous avons pu repérer, par exemple, dans les *carmina* à charge contre les préteurs. Le chœur des *innuptae* est seul investi de ce registre précis, mais par un subtil jeu de structures parallèles entre les interventions des deux camps, l'argument des *iuuenes* contribue, comme par antiphrase, à noircir encore le tableau que les jeunes filles dressent de l'institution du mariage à Rome

recentré sur le thème nuptial et sur la solennité du moment où il est supposé se dérouler, sans ornements ni digressions.

³¹⁵ On pourrait faire une analyse précise des parallélismes entre les structures des interventions des *innuptae* et des *iuuenes* à ce sujet (respectivement, v. 39-48 et 49-58) : chaque camp compare la jeune épouse avec un élément végétal – une fleur perdant sa fraîcheur dans un cas, une vigne fertilisée par son union avec l'orme dans l'autre – en des termes semblables qui se démarquent mutuellement point par point. Dans les deux cas, six vers sont consacrés aux comparants (introduits par *ut flos*, « comme une fleur », début du v. 39, et *ut uidua (...) uitis*, « comme une vigne veuve », v. 49) et trois au comparé (deux fois introduit par *sic uirgo, dum intacta manet...*, « de même la jeune fille, tant qu'elle demeure vierge », début des v. 45 et 56). Le changement de situation dû au mariage est considéré comme dégradant dans le premier cas (autrefois, *multi illum pueri, multae optauere puellae*, « beaucoup de jeunes garçons, beaucoup de jeunes filles la désirent », v. 42, mais une fois cueillie, *nulli illum pueri, nullae optauere puellae*, « aucun jeune garçon, aucune jeune fille ne la désire », v. 44), valorisant dans l'autre (*hanc nulli agricolae, nulli coluere iuuenci*, « aucun cultivateur, aucun jeune taureau ne la cultive », v. 53, mais une fois fertilisée, *multi illam agricolae, multi accoluere iuuenci*, « beaucoup de cultivateurs, beaucoup de jeunes taureaux viennent la cultiver », v. 55), à la faveur d'un jeu d'oppositions inversé entre *nulli* et *multi* et de la reprise des substantifs *pueri* / *puellae* par *agricolae* / *iuuenci* aux mêmes places dans le vers. Le thème du devoir familial apparaît aux derniers vers de l'intervention des *iuuenes* : les *innuptae* ont conclu sur la désaffection générale qui touche la jeune mariée (*nec pueris iucunda manet nec cara puellis*, « elle ne demeure ni aimable aux jeunes garçons, ni chère aux jeunes filles », v. 47), les *iuuenes*, sur le prix qu'elle acquiert pour ses parents : *cara uiro magis et minus est inuisa parenti*, « elle est plus chère à son époux et moins haïe de son père » (v. 58), où *cara uiro* démarque en chiasme le *pueris iucunda* – avec un passage du pluriel *pueri* au singulier *uiro* qui est peut-être une pique aux mœurs de la jeune fille avant son mariage – mais aussi le *nec cara puellis* remplacé par *minus est inuisa parenti* qui laisse apparaître en fin de vers et de strophe, à nouveau au singulier, le personnage le plus important auquel la jeune fille se doit de plaire en se mariant : son père.

alors même que, selon la répartition des rôles dans l'*agon*, ils sont censés en faire l'éloge³¹⁶. Même le registre religieux, pourtant sous-dominant en ce texte, acquiert par ce dédoublement constant de traitement un aspect nouveau que ne préfiguraient pas les c. 34 et 61, puisqu'à l'éloge divin adressé à Hespérus par les *iuuenes* se superpose une sorte d'anti-éloge prononcé par les *innuptae* en des termes qui ne sont pas très éloignés du registre plaintif³¹⁷.

Notre seconde remarque sur la structure du c. 62 porte d'ailleurs sur la dispute elle-même ; toute la construction du poème montre qu'il s'agit d'une fausse controverse dont le vainqueur est désigné dès l'abord. Le camp des *innuptae* ne peut remporter la *palma* tant désirée pour plusieurs raisons : d'abord, les *iuuenes* sont chargés d'introduire le poème et de mettre en place le décor et le moment où va se dérouler l'*agon*, ce qui préfigure, en réponse, leur rôle conclusif et donc la victoire de leurs arguments sur ceux des *innuptae*. Le fait que, pour chacun des trois arguments de la série centrale, ce soient les *iuuenes* qui parlent en seconde place prépare lui aussi la strophe finale en ce qu'il amène logiquement le lecteur à admettre qu'ils auront toujours le dernier mot. Enfin, le chœur des *iuuenes* prononce beaucoup plus de vers que son adversaire : ainsi, sans compter les paragraphes centraux mutilés, trente-huit vers vont aux jeunes garçons contre seulement vingt-et-un aux jeunes filles, de sorte qu'à moins de supposer que la lacune cache un passage assez long pour rééquilibrer le compte en faveur des *innuptae*, ce qui est fort peu probable puisque les deux

³¹⁶ Le jeu de parallélismes que nous évoquions à propos du trait érotique dysphorique est également présent, dans le premier argument contradictoire de la partie centrale, autour de ce trait de critique sociale. Citons simplement les deux vers qu'y consacre le chœur des *innuptae* : *Qui natam possis complexu auellere matris, / complexu matris retinentem auellere natam*, « Puisque tu peux arracher une fille à l'étreinte de sa mère, à l'étreinte de sa mère arracher une fille qui la retient » (v. 21-22) où la douleur de l'arrachement est inscrite dans le chiasme entre *natam* et *complexu matris*, la reprise de l'infinitif *auellere* et l'ajout au cœur du second vers, après la coupe penthémimère, du long participe présent d'effort *retinentem*. Alors qu'ils veulent initialement défendre l'obligation familiale à laquelle la jeune fille doit se soumettre, le langage des *iuuenes* contribue en fait à la rendre plus pénible : (...) *conubia (...) / quae pepigere uiri, pepigerunt ante parentes*, « une union que les époux, que les pères ont conclue d'avance » (v. 27-28), où la reprise du verbe au parfait insiste sur l'aspect inéluctable des promesses réciproque et où la correspondance insistante entre les pluriels poétiques *uiri* (avant la coupe penthémimère) et *parentes* (en fin de vers) rend plus visible encore, par défaut, l'absence de la *uirgo* qui n'a pas voix au chapitre.

³¹⁷ Que l'on en juge en examinant la reprise de l'exclamation plaintive des *innuptae* : *Hespere, quis caelo fertur crudelior ignis ?*, « Hespérus, quel astre plus cruel que toi est suspendu dans le ciel ? » (v. 20) par celle, laudative, des *iuuenes* : *Hespere, quis caelo lucet iucundior ignis ?*, « Hespérus, quel astre plus aimable que toi brille dans le ciel ? » (v. 26). Le parallélisme textuel est nuancé par l'opposition entre *crudelis* et *iucundus* mais aussi par le passage de *fertur* à la connotation délibérément élogieuse de *lucet*.

autres arguments de la série centrale offrent un nombre égal de vers à chaque camp³¹⁸, le nom du vainqueur est encore une fois inscrit dans la structure même du texte.

De cette controverse toute littéraire, retenons que le c. 62 est un poème éminemment ambigu et équivoque dont la place, juste après un c. 61 à l'enthousiasme entier, livre le thème nuptial à l'un de ces subtils changements de ton dont Catulle a fait grand usage dans le corps principal de la section 1. Notre poète joue sur la duplicité d'une métrique noble tirant le *carmen* vers une tonalité élevée encore soulignée par le dépouillement et la spécialisation thématique dont il est l'objet ; il joue sur le contraste entre une approche descriptive de l'hyménée, inscrit en 61 dans une sorte de réalisme cultuel de circonstance, et le caractère réflexif, désincarné et intemporel d'un second épithalame idéal et plus abstrait ; il joue enfin sur le double traitement des registres repris de l'un à l'autre et infléchis en faveur, non pas à proprement parler d'un noircissement du thème central, mais au moins d'un retour quelque peu ironique sur la vision entièrement festive qu'il en donnait d'abord³¹⁹. La capacité du Véronais à retourner un motif de célébration pour en montrer l'ambiguïté donne à voir au lecteur la patte de l'auteur et son usage personnel des codes poétiques, y compris au sein d'un genre solennel déjà abondamment illustré avant lui. Nous savions déjà que Catulle façonnait à sa manière les genres légers ou du moins brefs qu'étaient l'épigramme amoureuse, la satire ou encore l'*enkômion* ; nous découvrons ici la même liberté au sein de sa première série de *carmina* longs. L'examen du diptyque 63-64 doit nous permettre de prolonger et de confirmer encore cette redéfinition constante par le poète latin de ses propres arts poétiques.

Le diptyque 63-64

Après les unions humaines des c. 61 et 62, le second diptyque de ce groupe final est consacré à deux unions divines ou du moins mythiques : Attis et Cybèle en 63, Thétis et Pélée en 64. Nous assistons ici à l'épanouissement en tant que dominante de l'inspiration

³¹⁸ La première des trois contradictions centrales attribue six vers à chaque camp, la dernière, dix – nouvel argument pour ne pas tenir compte du v. 58 b rétabli par les éditeurs et qui allongerait d'un vers la réplique des *iuuenes* en déséquilibrant ainsi le mouvement central du poème. Il nous paraît tout à fait vraisemblable que la contradiction mutilée s'inscrive dans cette gradation de rythme et octroie donc entre sept – l'intervention mutilée des *iuuenes* en compte six mais commence manifestement au cours de l'argument – et dix vers à chaque camp, ce qui signifierait que la lacune aurait fait disparaître entre sept et treize vers, que les jeunes garçons prononceraient en tout entre quarante-cinq et quarante-huit vers et les jeunes filles entre vingt-huit et trente-et-un. C'est aussi la conclusion à laquelle arrive H. Bardon (1943, p. 27-28) par une analyse de la taille croissante des répliques des deux camps au long du poème.

³¹⁹ A propos des effets de lien et de contraste entre 61 et 62, voir également G. Lieberg (1958, p. 23-28).

mythologique, issue de *carmina* du corps principal de la section 1 ainsi que du c. 61 mais que l'on n'avait observée jusqu'alors que sous forme de trait secondaire, et qui se propagera au-delà du point de rupture central jusqu'aux c. 66 et 68 b³²⁰.

Dans la perspective d'une lecture linéaire des c. 61-64, nous avons déjà noté entre 61 et 62 un double mouvement d'élévation du discours vers plus de dignité, et de jeux de nuances parfois ironiques sur ce même discours ; ce procédé, porteur d'ambiguïté et signe d'un perpétuel retour du poète sur sa propre pratique des codes littéraires, se poursuit avec le c. 63 qui en constitue un nouvel élément.

Le c. 63, premier epyllion du recueil

La légende d'Attis et de Cybèle est celle d'une union mythique qui se fait dans la folie et la violence. En lieu et place de la cérémonie nuptiale qui scelle les véritables mariages du groupe – ceux des *carmina* 61, 62 et 64 –, les noces du jeune homme et de la déesse sont concrétisées par le geste symbolique d'Attis qui procède, dans un moment de délire, à son auto-castration et devient alors le serviteur de Cybèle³²¹. L'auto-mutilation fait l'objet d'un récit qui commence *in medias res*, conformément au caractère narratif du poème dont sa structure permet de rendre compte :

- V. 1-38 : délire d'Attis, dont :
 - V. 1-5 : arrivée d'Attis délirant en Phrygie et émasculatation immédiate.
 - V. 6-11 : tout de suite après s'être émasculé, Attis s'empare du tambourin, instrument caractéristique des serviteurs de Cybèle.
 - V. 12-26 : monologue au discours direct : exhortation d'Attis à ses compagnons ; il les encourage à le suivre sur l'Ida, dans les bois de Phrygie, et à se joindre au cortège de Cybèle au son du tambourin.
 - V. 27-38 : marche du cortège en délire sous la conduite d'Attis, jusqu'à un temple de Cybèle où tous s'endorment.
- V. 39-90 : retour à la lucidité, dont :

³²⁰ ... mais pas au-delà : il nous faudra revenir sur le fait que le discours légendaire et mythologique n'est pas présent comme dominante dans les corps principaux des deux sections du recueil, c. 1 à 60 et 69 à 116. Voir à ce sujet *infra*, « V. Significations et perspectives de la bipartition du recueil ».

³²¹ La signification de cette mutilation rituelle, obligatoire pour qui veut devenir prêtre de Cybèle, est le refus des attributs soumis à Vénus, ainsi qu'Attis lui-même le dit à ses compagnons : *et corpus euirastis Veneris nimio odio*, « et qui avez amputé votre corps de sa virilité par une haine démesurée envers Vénus » (v. 17).

- V. 39-49 : au lever du soleil, Attis a retrouvé ses esprits et se rend compte de son acte. Il s'avance sur le rivage en pleurant.
- V. 50-73 : monologue au discours direct : regrets d'Attis qui pleure sa patrie perdue, la Grèce, et sa vie passée : il était un athlète adoré par la foule, vainqueur de nombreuses épreuves, le voici privé de sa virilité.
- V. 74-90 : réaction de Cybèle dans un monologue au discours direct (v. 78-83) : la déesse envoie un de ses lions ramener Attis dans le droit chemin ; le jeune homme sera désormais son esclave pour toujours.
- V. 91-93 : conclusion en forme d'adresse du poète à la déesse : il la supplie de ne pas lui réserver le même sort qu'à Attis et de garder pour d'autres ses fureurs³²².

Le c. 63 fait preuve à plus d'un titre d'une grande originalité au sein du corpus catullien. D'abord, il est le tout premier *epyllion* du recueil en lecture linéaire et le poète y met en place l'inspiration et les techniques d'écriture et de composition traditionnellement associées à ce genre : sujet mythologique grec³²³, effet de focalisation sur un moment précis de l'épisode choisi³²⁴, importance des discours directs conformément au goût alexandrin pour la peinture psychologique des personnages, style très expressif, caractère essentiellement narratif à la structure soignée sont autant de traits partagés avec les *epyllia* 64 et 66. Et puisque nous

³²² H. Bardon (1943, p. 31) remarque, à la suite d'O. Weinreich (1936), que cette structure d'ensemble obéit en fait à une alternance systématique entre *narratio* et *oratio* qui ne nuit pas à la clarté du récit.

³²³ L'introduction à Rome du culte de Cybèle date de 204 av. J.-C. et fit grande impression sur le public romain : Catulle a donc choisi pour son c. 63 un sujet à peu près aussi célèbre que les noces de Thétis et Pélée et l'abandon d'Ariane pour le c. 64. Ce motif semble être une matière poétique prisée par les *neoteroi* : on se souvient que Caecilius, mentionné dans le c. 35, a lui-même composé des vers en l'honneur de la *Dindymi domin[a]*, « maîtresse du Dindyme » (c. 35, v. 14 et c. 63, v. 13) ou *Magna Mater*, « Grande Mère » (c. 35, v. 18). Malgré sa popularité, le culte de Cybèle n'était pas totalement assimilé à Rome et conservait un caractère étranger : aucun citoyen romain ne pouvait prendre une part active au culte – pour en devenir par exemple le prêtre – et ses hymnes étaient toujours en grec : voir notamment sur ce point le commentaire de D. F. S. Thomson (1997, p. 372).

³²⁴ Les légendes du cycle de de Cybèle, traitées également par d'autres sources antiques, sont en effet bien plus vastes que le seul épisode de l'émascation d'Attis. Diodore de Sicile, par exemple, en énumère un grand nombre pour parcourir toute la vie légendaire de la déesse, en précisant les variantes ; il consacre quelques phrases seulement au personnage d'Attis, dont il n'évoque même pas l'émascation et qu'il présente comme l'époux caché de Cybèle (*Bibliothèque Historique*, III, 58, 4 – 59, 1). Néanmoins, cet épisode précis frappa fortement l'imaginaire antique. Il est rapporté par Ovide à la date des fêtes de Cybèle (*Fastes*, IV, v. 223-244) ; le poète élégiaque y introduit un personnage absent du poème de Catulle, la nymphe Sagaritis dont Attis serait tombé amoureux, brisant ainsi son pacte de fidélité envers la Cybèle et provoquant la colère de cette dernière qui le rendit fou et le fit s'émasculer pour le punir. Pausanias (*Description de la Grèce*, VII, 9-12) propose deux versions de la particularité sexuelle d'Attis, dont aucune ne correspond strictement à celle de Catulle : il serait né stérile, ou au contraire fils d'une Nymphe et d'un bouc et se serait émasculé lors de son propre mariage.

incluons la structure du poème dans cette énumération, il nous faut préciser que, quoique de manière moins explicite et moins précise que dans d'autres *carmina* longs – nous faisons allusion aux c. 64 et 68 a et b – le déroulement du c. 63 répond déjà, pour la première fois dans l'ordre du recueil, à un dessin concentrique ; le point de rupture entre les vers 38 et 39, autrement dit entre le temps du délire et celui de la lucidité, en constitue le centre et les sections se répondent deux à deux selon le schéma suivant :

- V. 27-38 / v. 39-49 : sommeil et réveil, passage de l'enthousiasme à la lucidité en l'espace d'une nuit ;
- V. 12-26 / v. 50-73 : les deux monologues d'Attis, aux tonalités opposées ;
- V. 6-11 / v. 74-90 : Attis embrasse deux fois la carrière de serviteur de Cybèle, d'abord de son plein gré parce qu'il a perdu ses esprits, ensuite par la force, ramené dans les bois par le lion de la déesse ;
- V. 1-5 / v. 91-93 : la folie initiale d'Attis et son auto-castration sont refusées par le poète, en réponse, à la fin du *carmen*.

Sur le plan stylistique, la forme narrative s'accompagne d'un langage nouveau qui tranche avec les habitudes du poète en la matière. Seulement entrecoupé par trois discours directs plutôt brefs, le récit est mené de façon chronologique et régulière, à la faveur de traits résolument narratifs qui ne sont pas sans rappeler le style de l'épopée³²⁵. On est ici bien loin des petites vignettes du corps principal de la section 1, où les récits ne se développent pas avec la même ampleur et ont d'abord pour but de conduire à une chute bien sentie, mais l'usage de traits narratifs à caractère épique ne contribue pas seulement à créer un effet de contraste entre les c. 1 à 60 et cette première série de poèmes longs : il est aussi constitutif du

³²⁵ Le premier temps du poème tel que nous le découpons dans notre proposition de structure constitue un bon exemple des procédés stylistiques employés ici par Catulle. Il consiste en une seule et même phrase divisée en propositions adaptées à la versification, qui ont pour effet de mettre en valeur un langage strictement narratif tout en créant d'emblée un effet d'accélération souligné par l'apparition du nom du personnage principal au v. 1, alors que celui-ci n'a fait l'objet d'aucune présentation préalable : *super alta uectus Attis celeri rate maria / Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit / adiitque opaca siluis redimita loca deae, / stimulatus ibi furenti rabie uagus animis / deuolsit ilei acuto sibi pondera silice*, « quand Attis, porté sur les mers profondes par un bateau rapide, se fut hâté de toucher de son pied agité le bois phrygien et se fut rendu aux lieux ombrageux de la déesse, entourés de forêts, excité par une folie enragée et l'esprit délirant, il s'y coupa ce qui pesait à son aine avec le tranchant d'un silex » (v. 1-5). Deux propositions subordonnées temporelles – *ut*, v. 2 –, enrichies d'une proposition participiale antéposée – *uectus*, v. 1 – correspondent strictement aux vers 2 et 3 – ainsi leurs deux verbes rapprochés, *tetigit / adiitque*, donnent-ils l'impression d'allonger démesurément le vers – tandis que la principale, strictement inscrite dans le vers 5, est elle-même préparée par une seconde participiale limitée au vers 4 ; l'ensemble des participes et verbes conjugués est, du reste, au parfait. Non content de placer d'emblée le lecteur au cœur de l'action, le poète donne l'impression, grâce aux participiales, que celle-ci est déjà en cours depuis longtemps.

genre même de l'*epyllion*, cousin de l'épopée à laquelle, nous avons eu l'occasion de le dire à propos du c. 64, il n'hésite pas à emprunter certains traits stylistiques. Cette forme nouvelle inaugure également une répartition inédite de tonalités, qui sera reprise dans l'épithalame de Thétis et Pélée : le c. 63 est le premier dans l'ordre du recueil à obéir à une dominante mythologique, encadrée ici par plusieurs traits secondaires dont on ne peut dire que l'un d'eux l'emporte sur les autres et qui contribuent à la variété tonale du récit légendaire, nouvelle concession catullienne au goût alexandrin en la matière. C'est que les discours d'Attis qui illustrent les deux grands pôles contraires et chronologiquement successifs autour desquels s'organise le poème, délire et lucidité, sont empruntés à deux registres diamétralement opposés. Ainsi son premier monologue, marqué par la joie de servir la déesse, relève-t-il de la célébration à inflexion religieuse ; l'enthousiasme du personnage s'allie au lexique de l'éloge et à l'expression de l'exaltation qui caractérise le culte de Cybèle³²⁶, dont les serviteurs connaissent des trances comparables à celles des cortèges dionysiaques³²⁷. En revanche, le second monologue d'Attis seul sur la grève et prenant conscience du caractère irrémédiable de son acte répond à une tonalité plaintive très caractéristique, faite de lamentations répétitives et d'un langage marqué renvoyant immédiatement à ce registre³²⁸. La palette de ces registres opposés est complétée par un troisième trait secondaire, la tonalité métapoétique, que nous détaillerons un peu plus bas et dont la présence est révélée rétrospectivement par les tout derniers vers du poème.

³²⁶ Ainsi, l'enthousiasme religieux d'Attis passe par une exhortation répétée à se hâter : *agite ite*, « allez, avancez » (v. 12), *incipit* phonétiquement expressif de son discours, mais aussi *mora tarda mente cedat*, « point de délai ni de retard, que cela quitte votre esprit » (v. 19). L'éloge de la déesse est plus implicite : certes, elle est nommée emphatiquement *Dindymen[a] domin[a]*, « patronne du Dindyme » (v. 13), appellation courante de Cybèle que l'on associe traditionnellement aux monts phrygiens du Dindyme et de l'Ida, mais c'est surtout l'empressement mis à la servir qui est significatif : (...) *simul ite, sequimini / Phrygiam ad domum Cybebes, Phrygia ad nemora deae*, « allez ensemble, suivez-moi vers la demeure phrygienne de Cybèle, vers les bois phrygiens de la déesse » (v. 19-20).

³²⁷ Il est question ici d'une *uaga cohors*, « cohorte délirante » (v. 25), de *Menades hederigeræ*, « Ménades couronnées de lierre » (v. 23) et même d'un *thiasus*, « thiasse » (v. 28) : cette assimilation lexicale délibérée entre le cortège de Cybèle et celui de Dionysos n'est pas sans intérêt, nous verrons pourquoi lors de notre bref rappel du c. 64. Le thiasse conduit par Attis est par ailleurs doté d'instruments de musique, notamment des *tympana*, « tambourins » (v. 21), des *cymbala*, « cymbales » (v. 29) et un *calam[us]*, « une flûte de roseau » (v. 22), et il se consacre à la célébration des *sacra sancta*, « cultes sacrés » (v. 24) de la déesse.

³²⁸ Le passage est notamment saturé de l'équivalence répétée entre *ego* et *miser*, à l'initiale de plusieurs vers, après l'*incipit* implorant en forme d'adresse à la Grèce : *patria o mei creatrix, patria o mea genetrix / ego quam miser reliquens...*, « ô ma patrie qui m'a donné la vie, ô ma patrie qui m'a mis au monde, que je suis malheureux de t'abandonner » (v. 50-51), qui appelle à la fois le v. 61 d'une part : *miser, a ! miser, querendum est etiam atque etiam, anime*, « malheureux cœur, ah ! malheureux, tu dois te plaindre encore et encore » et, d'autre part, les vers 58 – commençant par *egone* –, 63-64, 68-71 – commençant par *ego* – et 65-66 – commençant par *mihî*.

Le dernier grand élément d'originalité du c. 63 tient à sa métrique. C'est en effet le seul et unique texte du recueil à être composé en galliambes, ce mètre réservé aux poèmes mythologiques qui, comme lui, sont consacrés à Cybèle, dont les serviteurs émasculés sont appelés *Galli* ou, chez Catulle, *Gallae*, « les Galles » (v. 12). Il apparaît donc à ce titre comme un marqueur générique aisément reconnaissable, un élément non pas à proprement parler de rupture, mais au moins d'évolution entre les deux diptyques de ce groupe final de la section 1 : le virage du poète en direction du poème mythologique, de l'*epyllion*, est inscrit dans le texte même à la faveur de l'adoption de ce mètre, qui s'associe ainsi aux autres procédés que nous détaillons plus haut comme caractéristiques du genre. Le vers galliambique est issu de la métrique lyrique éolienne à laquelle, *via* les poètes alexandrins, notre *neoterus* emprunte une grande part de sa versification ; on en par ailleurs gardé bien peu d'exemples, et ils sont eux-mêmes douteux³²⁹. En revanche, on ignore s'il a déjà servi, avant Catulle, à narrer l'épisode d'Attis proprement dit : quoique cet aspect de la légende de Cybèle soit courant et bien connu, l'unique antécédent poétique dont il soit fait mention chez les Anciens est un texte du poète alexandrin Hermesianax, disciple de Philéas, vraisemblablement composé en distiques élégiaques³³⁰. A moins de supposer l'existence d'antécédents galliambiques perdus, qu'ils soient archaïques ou alexandrins, Catulle réalise ici un alliage littéraire inédit entre l'histoire de l'auto-mutilation d'Attis et le galliambe.

Reste un élément susceptible de nous encourager à faire de ce poème une lecture au moins partiellement métapoétique qui puisse éclairer sa place au sein de cette section centrale. Une fois achevé le récit du mythe proprement dit au vers 90 avec le retour définitif d'Attis auprès de Cybèle, le narrateur adresse, dans les trois derniers vers du poème, une prière personnelle à la déesse qu'il supplie de lui éviter la folie³³¹. Cette invocation finale, lue à la lumière du récit mythique qui la précède, exprime assurément la crainte du poète de

³²⁹ Les commentateurs signalent à cet égard une citation du métricien du II^e siècle après Jésus-Christ Hephaestion, conservée par son propre commentateur du VI^e siècle, qui rapportent les deux seuls vers galliambiques connus de la littérature grecque ; ceux-ci commencent par une adresse aux *Gallai* de Cybèle, mais il est bien sûr impossible de dire dans quelle mesure le poème perdu auquel ils appartenaient a pu influencer Catulle. Voir sur ce point C. J. Fordyce (1961, p. 261-263) et D. F. S. Thomson (1997, p. 373 et p. 375).

³³⁰ Le principal témoin de l'existence de ce poème est Pausanias : Ἑρμησιάνακτι μὲν τῷ τὰ ἐλεγεία γράψαντι πεποιημένα ἐστὶν ὡς υἱὸς τε ἦν Καλαοῦ Φρυγῶς..., « selon un écrit d'Hermésianax, auteur de poèmes élégiaques, il [Attis] était le fils de Calaos le Phrygien » (*Description de la Grèce*, VII, 9).

³³¹ *Dea magna, dea Cybebe, dea domina Dindimeï / procul a mea tuos sit furor omnis, era, domo ; / alios age incitatos, alios age rabidos*, « Grande déesse, déesse Cybèle, patronne du Dindyme, que toute la folie que tu inspires, maîtresse, épargne ma maison ; insuffle à d'autres cette fougue, insuffle à d'autres cette rage ! » (v. 91-93).

perdre sa liberté d'inspiration, puisque tel est le sort final d'Attis qui ne chantera plus que des chants de commande sous l'égide de Cybèle ; en réclamant de la Grande Mère qu'elle ne le soumette point au même *furor* et ne le castré pas, notre poète proteste en fait de son désir de laisser libre cours à ses projets poétiques.

Sous ce refus explicite de chanter les louanges de la déesse à la manière d'Attis, Catulle établit au niveau métalittéraire une sorte de contre-programme à rebours de toute la démarche qui fut la sienne pendant le c. 63, puisqu'après avoir longuement chanté les effets de la transe du jeune homme et de son adhésion au culte de Cybèle, il annonce en fait que ce type de poésie ne connaîtra pas, dans son recueil, de seconde occurrence. Pour en revenir aux considérations métriques que nous proposons au paragraphe précédent, le sort du vers galliambique est ainsi définitivement scellé : en l'associant délibérément au récit de la castration d'Attis et en refusant d'être un jour menacé par cette même castration, Catulle manifeste en effet son intention de ne plus jamais recourir à ce vers si étroitement lié au culte de Cybèle. D'ailleurs, le choix d'une métrique qui ne corresponde pas à l'antécédent alexandrin du récit mythique endosse lui aussi une charge anti-programmatique : alors même que la section polymétrique de l'ouvrage touche presque à sa fin et que le point de basculement en faveur du distique est proche, le refus catullien de traiter en distiques élégiaques l'histoire d'Attis, comme le fit Hermésianax, confirme le renoncement définitif à la poésie d'inspiration cybélienne en cantonnant celle-ci à un vers qui sera bientôt abandonné par le poète. Notre *neoteros* ne pourrait montrer plus clairement – et il continuera à le faire dans l'épithalame de Thétis et Pélée – que les quelques chemins qu'il feint d'emprunter en cette fin de section 1 ne sont que de fausses pistes qui ne survivront pas au point de passage entre les c. 64 et 65. Encore est-on autorisé à croire, à ce point de la lecture linéaire du groupe 61-64, que si la poésie cybélienne et le galliambe apparaissent ici pour la première et dernière fois, le genre de l'*epyllion* introduit par le c. 63 est quant à lui amené à subsister en 64, serait-ce sous une autre forme.

Cohésion interne du diptyque 63-64 à la lumière d'un rappel sur le c. 64

Comme pour le c. 61, nous avons déjà proposé *supra*, à l'occasion de notre examen détaillé des poèmes structurants du recueil, une longue analyse du c. 64 qui visait à mettre en évidence un certain nombre de traits essentiels de sa poétique, unique en son genre dans l'œuvre du poète de Vérone. On se souvient que cet *epyllion* en hexamètres dactyliques apparaît comme le morceau de bravoure extrême du *neoteros* et comme son chef-d'œuvre en matière de poésie d'inspiration hellénistique, non seulement parce qu'il est le plus long de

ses poèmes, mais également parce que les méandres savants de sa composition et l'habileté de sa construction thématique en font un grand représentant de l'esthétique complexe et sophistiquée qui sied à ce genre. Ainsi, l'examen des étapes narratives du c. 64 a prouvé que l'auteur-narrateur joue délibérément avec les codes du récit chronologique et prend un malin plaisir à brouiller les frontières entre sa ligne principale – les noces de Thétis et Pélée – et ses multiples lignes secondaires, agencées entre elles à la faveur de retours en arrière, de parenthèses digressives et de prétéritons – ainsi l'abandon d'Ariane à Naxos, sa rencontre avec Thésée, la victoire sur le Minotaure, les consignes d'Egée au départ de son fils, la détresse et la mort du vieil homme, enfin, dans une perspective d'amour heureux qui prépare efficacement le retour au récit principal et à la réjouissance des noces, l'arrivée de Dionysos et de son thiasse auprès d'Ariane. Quant à la fonction strictement structurante du c. 64 au sein du recueil, nous avons montré qu'elle est liée à une caractéristique que nous avons appelée anti-programmatique : en refermant successivement une série de tonalités introduites dans l'œuvre par les *carmina* qui le précèdent – notamment, pour certaines d'entre elles, par le c. 61 avec lequel il a plus d'un point commun – et en n'en ouvrant pas de nouvelle – à l'exception d'un bref trait secondaire funèbre dont nous avons vu que son traitement témoigne précisément du refus du poète de le réaliser pleinement avant de l'associer au distique élégiaque dans le c. 65 –, le grand *epyllion* catullien est donné à voir par l'auteur comme un texte tourné vers ce qui précède, non vers ce qui suit, et comme la clôture définitive – certes magnifique et indépassable, mais toutefois sans issue – du pan le plus élevé et le plus ambitieux de son inspiration néotérique.

Comme le diptyque 61-62, le diptyque 63-64 est soudé par une série de procédés d'union qui invitent véritablement à le lire comme une paire. Ainsi, on s'en souvient, l'examen du c. 62 a révélé qu'un certain nombre de caractéristiques thématiques et formelles l'unissent étroitement au c. 61 avec lequel il forme un bloc d'*epithalamia* en deux temps. De la même manière, les *epyllia* 63 et 64 sont unis par un matériau commun, la fable mythique, et par des styles narratifs proches, détectables notamment, ainsi que l'a montré leur étude détaillée, dans leurs *incipit* respectifs et dans la mise en place de leurs récits, tous deux placés dans des temporalités légendaires indéfinies. Autre caractéristique formelle commune, le choix du vers est, dans les deux cas, lié au contenu même du récit de l'*epyllion* : le galliambe pour le c. 63 qui expose un épisode de la légende de Cybèle, l'hexamètre dactylique pour le c. 64 dont le récit principal emprunte ses héros au monde de l'épopée hellénistique. Dans les deux cas également, la narration mythique est organisée de manière binaire en deux pans inversés que l'on pourrait qualifier respectivement d'euphoriques et dysphoriques : en 63, la période

des trances d'Attis et de son émasculatation correspond à un moment d'euphorie délirante dont la période de lucidité et de plaintes constitue le versant dysphorique, tandis qu'en 64, les pleurs d'Ariane abandonnée dans le récit secondaire constituent le contrepoint dysphorique du récit principal et des réjouissances nuptiales.

Ce parallèle appelle deux remarques. D'abord, on voit que le c. 64 témoigne ici d'un degré de sophistication supérieur à celui de 63 dans la construction du récit, car, dans le premier, pan euphorique et pan dysphorique appartiennent à deux niveaux de narration distincts, tandis que dans le second, ils se succèdent simplement dans la ligne de narration principale, qui est d'ailleurs une ligne unique puisque le c. 63 ne présente pas ces jeux d'*ekphrasis*, de mise en abyme et de retours en arrière qui président à la composition de 64. Comme le diptyque 61-62, le diptyque 63-64 suit donc une évolution interne qui va dans le sens d'une élaboration grandissante de l'organisation même du discours et d'une multiplication des jeux de l'auteur sur les codes mis en œuvre ; en proposant une plus grande complexité discursive et narrative que le c. 63, le c. 64 est le lieu d'un approfondissement du travail poétique sur le double plan de l'organisation même du récit en plusieurs niveaux distincts et de la réflexion métalittéraire qui préside à cet arrangement étagé de la narration. Ce faisant, le procédé métapoétique qui consiste pour le narrateur à prendre la parole en son propre nom à la fin du c. 63 pour implorer la déesse de lui laisser son bon sens et sa liberté d'inspiration, trouve son développement et son achèvement dans le c. 64, où les prises de parole du poète interviennent cette fois au cours du récit même et servent à mettre en évidence le jeu sur ses diverses temporalités et la déconstruction totale que subit la narration. Il y a donc entre 63 et 64 une dilatation des interventions directes de Catulle, une systématisation grandissante du procédé qui consiste à faire voir au lecteur les ficelles de la construction du poème et à lui révéler la présence d'un maître du jeu qui exerce pleinement sa liberté poétique sur le matériau qu'il s'est choisi. Dans les deux cas, nous l'avons vu en étudiant ces poèmes en détail, ce jeu métapoétique sert la fonction anti-programmatique des *epyllia*, chacun annonçant à sa façon qu'il est le dernier représentant de son propre art poétique, que ce soit celui de l'*epyllion* galliambique consacré à la Grande Mère ou celui du grand *epyllion* en hexamètres issu du monde épique et rassemblant tous les traits nobles, sophistiqués et élevés de l'inspiration néotérique d'origine hellénistique.

Ensuite, le caractère plaintif et sombre des lamentations d'Attis en 63 et d'Ariane en 64, qui constitue dans les deux cas le pan dysphorique du récit, invite à effectuer un rapprochement entre ces personnages, qui repose sur deux éléments distincts et garantit largement la cohésion interne du duo d'*epyllia*. D'abord, le contenu même des plaintes est lié

à une prise de conscience semblable de la part de nos héros : tous deux ont cru dans un premier temps – celui de la folie pour Attis, de l’amour heureux pour Ariane – pouvoir réaliser dans le bonheur leur union avec l’être de leur choix – la déesse Cybèle pour l’un, le courageux Thésée pour la seconde –, mais les aléas du récit leur permettent de se rendre compte, à la faveur d’un événement imprévu – le retour à la lucidité pour Attis, le départ de Thésée pour Ariane –, que l’espoir d’une union heureuse est en réalité vain, soit parce qu’elle n’a pas été délibérément et sainement choisie, comme dans le premier cas, soit parce que l’ élu ne partage pas le même souhait, comme dans le second. Le schéma commun « période d’euphorie / prise de conscience brutale / période de désespoir » constitue donc bien un lien narratif décisif entre ces deux épisodes mythiques³³². Ensuite, l’apparition de Dionysos à la fin de l’*ekphrasis* du c. 64 (v. 254 sq.) fournit un autre point commun solide entre les deux *epyllia*, puisque le dieu y est entouré d’un cortège de Ménades qui rappelle celui que conduit Attis pour le culte de Cybèle³³³. Mais ces deux thiasés interviennent à des moments bien différents du récit. Dans le c. 63, en effet, Attis est sous le coup du *furor* quand il forme la procession en l’honneur de Cybèle : le cortège est donc paré d’une joie trompeuse vouée en réalité à mener à la désolation du personnage principal dans la seconde partie du récit. À l’inverse, le cortège bacchique qui clôt l’histoire d’Ariane dans le c. 64 annonce la fin de sa détresse et le début d’un nouvel amour : il a donc la fonction contraire, celle d’une joie retrouvée alors même que tout espoir semblait perdu. Rôle narratif initial et déceptif dans le premier cas, final et joyeux dans le second, le motif commun du thiasé dessine entre les deux poèmes une sorte de chiasme à fonction structurante de resserrement et de clôture entre eux,

³³² Le parallèle est d’ailleurs encore accentué par le fait que, dans les deux cas, les lamentations des personnages sont rapportées au discours direct et, du fait de leur appartenance commune au registre plaintif, sont parcourues de tournures et d’un vocabulaire délibérément semblables que nous avons déjà eu l’occasion d’étudier : voir *supra*, dans les analyses de ces deux poèmes, les remarques concernant l’illustration du registre plaintif dans le discours direct d’Attis en 63 d’une part, dans celui d’Ariane en 64 d’autre part. À propos des liens et contrastes entre les personnages d’Attis et d’Ariane, voir également G. Lieberg (1958, p. 32-33).

³³³ À propos du thiasé d’Attis, voir *supra*, n. 327, p. 252. Comme lui, celui de Dionysos est appelé *thias[us]*, « thiasé » (c. 64, v. 252) ; en lieu et place des *Menades hederigeræ*, il est constitué d’un Bacchus *florens*, « en fleur » (v. 251) et de *Bacchantes (...) capita inflectentes*, « Bacchantes qui courbent leurs têtes » (v. 255) qui *furebant*, « étaient folles furieuses » (v. 254), comme Attis lui-même était dit *fur[ens]* (c. 63, v. 4). Le thiasé de Dionysos comporte également *tympana*, « des tambourins » (c. 64, v. 261) et une *tibia*, « flûte » (v. 264), qui rappellent les instruments de celui d’Attis ; il transporte les membres d’un *diuols[us]* (...) *iuuenc[us]*, « jeune taureau mis en pièces » (v. 257) qui apparaît comme un écho de la figure d’Attis mutilé ; enfin, il est comme lui voué à la célébration d’*obscura (...) orgia*, « obscurs mystères » (v. 259) qui renvoient aux *sacra sancta* de Cybèle et sont comme eux unis par un effet de paronomase délibéré. Sur les effets d’écho et de contraste entre ces deux thiasés, voir également G. Lieberg (1958, p. 34-35).

qui vient s'ajouter aux autres éléments formels et thématiques sur lesquels repose l'union du diptyque d'*epyllia*.

Evolution et cohérence du groupe 61-64

Le faisceau des caractéristiques structurantes du c. 64 nous a permis de considérer, dans notre dessin de la structure générale des *Carmina*, qu'il constitue la dernière étape de l'évolution du travail poétique de Catulle avant le point de basculement représenté au c. 65 par le passage définitif au distique élégiaque, et donc à une autre esthétique et à un autre art poétique que ceux qu'illustre la section 1 du recueil. Le rôle de clôture que joue la fonction anti-programmatique de cet *epyllion* s'exerce donc à la fois à l'échelle générale de cette première grande moitié d'ouvrage et à celle, plus restreinte, du groupe spécial 61-64 dans lequel il est étroitement inséré par un ensemble de liens, d'échos et de rappels qui le désignent clairement comme la conclusion et l'achèvement suprême du travail effectué par le poète dans cette première série de poèmes longs. C'est qu'à la lumière de tout ce que nous savons à présent des quatre textes qui le composent, le groupe final de la section 1 peut être examiné dans son ensemble et révéler les principes de son organisation interne, qui répond manifestement à une réflexion rigoureuse tant sur l'arrangement le plus significatif possible des poèmes que sur le ou les genres poétiques qu'ils illustrent.

En effet, nous venons d'effectuer de ce groupe une lecture binaire qui repose sur le fait que le redoublement de ses tonalités dominantes – registre de célébration pour les c. 61-62, mythologique pour 63-64 – dessine deux diptyques distincts, et qui a consisté à relever les points communs qui assurent leur cohésion interne respective. Mais cette lecture par paires a également mis en évidence des ressemblances parallèles entre les diptyques, qui étayent et enrichissent encore ce schéma bipartite en montrant qu'ils répondent tous deux à des logiques internes comparables. Ainsi, on se souvient qu'ils suivent un procédé d'évolution semblable qui consiste, dans les deux cas, à proposer dans le second *carmen* de la paire un type de discours proche de celui du premier, mais plus élaboré et donc, conformément au goût hellénistique pour la sophistication du style et du récit, plus élevé en termes d'inspiration. Or, cette élévation redoublée du discours correspond dans les deux cas à l'usage de l'hexamètre dactylique qui, dans le c. 62 comme dans le c. 64, accompagne l'apparition d'une parole plus élaborée à la construction plus complexe et qui prend racine dans un matériau plus noble. Ainsi, dans le duo d'*epithalamia*, la structure strictement narrative et descriptive de 61 prend avec l'hexamètre, en 62, un tour plus réflexif et abstrait, tandis que le trait secondaire satirique passe d'une couleur délibérément railleuse à tendance

pornographique en 61 à une nuance plus grave et pessimiste en 62. De même, dans le duo d'*epyllia*, la structure narrative linéaire de 63 se transforme en 64 en une chronologie brisée aux multiples niveaux de récit et de description, et le jeu métapoétique des prises de parole de l'auteur-narrateur en son propre nom, simple ornement final à valeur rétrospective en 63, est en 64 inséré dans le cours même du récit et a donc un effet structurant immédiat pour le lecteur qui se voit ainsi révéler en temps réel le rôle exact du poète dans l'avancée de la narration.

Les deux paires de poèmes du groupe 61-64 se répondent donc entre elles dans la mesure où la différence de statut entre leurs *carmina* respectifs est la même, et où elles proposent en parallèle deux illustrations semblables du travail et du retour constants de Catulle sur ses propres pratiques littéraires. Ce faisant, notre *neoteros* délivre un propos métapoétique précieux sur le statut et le rôle qu'endosse à ses yeux l'hexamètre dactylique dans une poésie qui, certes, ne nourrit pas d'ambitions épiques et ne cherche pas à produire des textes aussi longs que les genres majeurs, mais qui se pique toutefois d'érudition et aspire par tous les moyens à élaborer un discours de grande valeur littéraire et artistique ; le rapport d'approfondissement progressif du travail poétique qui unit respectivement les c. 61 et 62 d'une part, 63 et 64 de l'autre, dit en effet que le vers noble est le moyen privilégié d'effectuer cet approfondissement et qu'il fournit, par excellence, la forme poétique la plus adaptée à la sophistication et à la complexification grandissantes du récit. Aspirations poétiques de haute volée et de quelque consistance, réflexion constante sur le discours poétique et travail perpétuel des codes passeraient donc nécessairement pour Catulle, à en croire cette lecture du groupe spécial 61-64, par l'usage de l'hexamètre dactylique.

Pourtant, on sait que le c. 64 est le dernier exemple, dans l'ordre du recueil, de l'usage d'un autre mètre que le distique élégiaque et qu'à ce titre, il manifeste autant la supériorité de l'hexamètre dactylique sur les vers polymétrique que son insuffisance à traiter pleinement certains thèmes. Les raisons de son abandon définitif sont peut-être à chercher en partie dans une lecture strictement linéaire du groupe, qui éclaire la succession et l'enchaînement de ses quatre poèmes en une sorte d'avancée par étapes qui mènerait progressivement du c. 61, lieu d'ouverture d'un pan nouveau du recueil mais aussi de continuité avec ce qui précède, au c. 64, lieu de clôture du groupe spécial comme de la section 1 de l'œuvre et sommet de l'inspiration du poète préparant la rupture inévitable du point de basculement central. La gradation qui mène de façon inéluctable au changement de métrique peut être résumée de la manière suivante :

- C. 61 : *epithalamium*.

- *Thème* : irruption de la thématique nuptiale : description du mariage d'un couple humain réel.

- *Mètre et structure* : strophe glyconéenne et multiples refrains. Récit strictement linéaire.

- *Registres* : dominante de célébration, sous-dominante religieuse et traits secondaires hérités du corps principal de la section 1 du recueil – y compris l'intermède fescennin à caractère satirique et pornographique – ; première apparition du trait secondaire épique.

- C. 62 : epithalamium.

- *Thème* : élévation de la thématique nuptiale sur un plan théorique ; il est toujours question du mariage entre humains, mais de façon désincarnée.

- *Mètre et structure* : hexamètre dactylique et reprise du premier refrain du c. 61, presque à l'identique. Discours linéaire dont chaque étape est cependant redoublée à la faveur de la forme du chant amébée.

- *Registres* : dominante de célébration, sous-dominante religieuse et traits secondaires hérités du corps principal de la section 1 – y compris le trait secondaire satirique à nuance de critique sociale.

- C. 63 : epyllion.

- *Thème* : nouvelle élévation de la thématique nuptiale, mais cette fois sur un plan mythique ; sorte de mariage entre un homme et une déesse.

- *Mètre et structure* : galliambe ; pas de refrain. Récit chronologiquement linéaire, mais organisé de manière concentrique.

- *Registres* : dominante mythologique et traits secondaires hérités du corps principal, mais c'est la première fois que le registre mythologique accède au rang de dominante. Propos métopoétique final à la faveur de l'intervention directe du narrateur.

- C. 64 : epyllion.

- *Thème* : troisième et dernière élévation de la thématique nuptiale, sur le plan mythique teinté d'épopée : mariage entre un héros et une déesse.

- *Mètre et structure* : hexamètre dactylique et réapparition partielle d'un refrain. Récit organisé de manière concentrique, à la chronologie brisée et aux multiples niveaux de discours.

- *Registres* : dominante mythologique et traits secondaires hérités soit du corps principal, soit des c. 61 à 63 ; apparition d'un faux trait secondaire funèbre qui révèle

seulement que le poète refuse de traiter pleinement ce thème en hexamètres dactyliques. Propos métopoétique réparti dans le récit à la faveur de deux interventions directes du narrateur.

On voit que l'évolution interne des deux diptyques du groupe est doublée par une évolution progressive générale en quatre étapes, et que la succession des *carmina* concernés témoigne du soin tout particulier apporté par le poète à la construction de son œuvre. De même que les blocs de sens du corps principal de la section 1 obéissent à des arrangements significatifs, les longs poèmes répondent à des structures internes très réfléchies qui gagnent constamment en complexité. Le rôle conclusif du c. 64 tient également, outre ce que nous avons dit de sa dimension structurante lors de son étude générale, aux liens précis qu'il entretient avec tous les autres poèmes du groupe en plus de leur thème nuptial commun, que ce soit le c. 63 avec lequel il forme une paire bien unie, le c. 61 à la faveur des jeux de réponses thématiques et de la réapparition d'un refrain ou le c. 62 dont il partage le mètre et le rôle d'élévation du propos au sein des paires parallèles.

Mais il y a plus : ce groupe final est résolument rattaché au reste de la section 1 du recueil dans la mesure où celle-ci vient tout entière s'y éteindre et s'y sublimer à la faveur du traitement qui y est réservé aux registres les plus légers, notamment la tonalité satirique et la tonalité pornographique. On a vu que leur maintien en 61 manifeste le désir du poète de ne pas instaurer de rupture totale entre le corps principal de la section 1 du recueil et son groupe de poèmes longs ; en 62, ils sont colorés par la connotation plus sérieuse de la critique sociale, ce qui va de pair avec l'élévation générale du discours entre les deux poèmes, et en 63 et 64, ils feignent de disparaître avant de revenir plus loin dans la section 2. Mais les c. 63 et 64 présentent eux aussi un aspect ludique et léger que nous avons souligné à plusieurs reprises, et qui est le jeu constant du poète sur son propre discours, qui affleure une fois à la fin de 63 et deux fois au cours de 64³³⁴. Ainsi, le caractère léger de la poésie catullienne qui marque si fortement le corps principal de la section quitte ici progressivement le champ du littéral et du salace pour passer intégralement au niveau métopoétique, à la faveur d'élévations successives d'un registre à l'autre entre les c. 61 et 64. La sublimation de cette tonalité, dont on verra plus loin sous quelles modalités elle réapparaît, contribue à la fois à

³³⁴ Le lien de sublimation entre la tonalité satirique telle qu'elle apparaît notamment dans l'intermède fescennin du c. 61 et l'aspect ludique de l'intervention du poète dans son propre récit en 63 et 64, est également souligné par le fait que les railleries de 61 à l'égard du *concupinus* sont exprimées, on s'en souvient, à la faveur d'une adresse directe du narrateur au personnage. La continuité entre ces différents éléments et l'élévation du registre satirique sur un plan métopoétique sont donc assurées par une énonciation commune qui met en scène l'instance narrative elle-même.

sceller définitivement le rôle conclusif du groupe au sein de la section à laquelle il appartient, et à attester de ce qu'il est le lieu d'une élévation finale de l'inspiration du poète.

Toute la composition complexe de la section 1 apparaît dès lors comme orientée en direction de ce groupe noble aux hautes aspirations et du point culminant représenté par le c. 64. La vitrine néotérique des c. 1 à 34 trouve ici, grâce à la multiplication des traits secondaires et au vaste éventail de registres représentés par les quatre *carmina* longs, sa réponse et son reflet ; elle a pour fonction de présenter au lecteur les multiples pistes qui s'ouvrent au poète, et le groupe 61-64 a pour fonction de les refermer momentanément. Il en est de même de l'étape de centralisation autour des pôles érotique et satirique des c. 37-49, dont le premier thème principal est ici progressivement élevé du niveau de l'amour humain à celui de l'amour entre dieux et héros, et dont le second trouve sa sublimation dans l'abandon progressif de la légèreté littérale du discours à la faveur de la légèreté métopoétique. Enfin, l'étape de dégradation et de radicalisation de l'inspiration en 50-60 apparaît désormais, par contraste, comme la préparation idéale du mouvement inversé de réhabilitation et élévation des registres vers une pratique plus ambitieuse en 61-64, qui rétablit le discours poétique de Catulle dans toute sa dignité littéraire sans pour autant en effacer l'aspect ludique ni la légèreté métopoétique.

En matière de progression poétique, de transformation et sublimation des tonalités les plus légères, de jeu métopoétique constant sur sa propre pratique des codes, de sophistication progressive des structures internes et des niveaux de discours, le groupe 61-64 rassemble donc bien tout ce que Catulle a à offrir au sein de son recueil néotérique. L'indépassable c. 64 et l'usage non moins indépassable de l'hexamètre dactylique condamnent notre poète à chercher ailleurs le renouvellement de son inspiration après avoir fermé une à une les pistes que feignait d'ouvrir son premier groupe de *carmina* longs, mais aussi, nécessairement, à proposer de ses thèmes fétiches un traitement au moins partiellement distinct de celui que présentait la section 1 du recueil. Les premiers indices de ce changement de pratique poétique, liés à l'apparition du distique élégiaque, sont à chercher dans la section qui suit immédiatement le point de basculement central et endosse le rôle considérable d'étape du nouveau poétique : le groupe 65-68, qui constituera le premier point de notre étude structurelle de la section 2 des *Carmina*.

2. La section 2 : les *carmina* 65 à 116

A l'issue de cette longue lecture de la section 1 du recueil et à l'aube de l'étude de sa section 2, nous savons désormais que la pratique catullienne du recueil repose sur une série

de procédés structurants mis en évidence en deux temps, par l'examen du corps principal composé de poèmes plutôt brefs puis par celui du groupe spécial composé de textes remarquablement longs. L'arrangement des poèmes brefs consiste en une série d'étapes significatives dont l'évolution révèle le sens du trajet que l'auteur se propose de faire parcourir au lecteur ; ainsi, nous avons pu observer dans le corps principal de la section 1 une vaste vitrine de présentation générale des divers thèmes et mètres utilisés par Catulle dans cette moitié d'ouvrage, puis une étape de centralisation de l'inspiration autour de deux pôles majeurs, les registres érotique et satirique, qui concentrent à eux seuls l'essentiel des dominantes du recueil ainsi que l'a montré notre tableau de classification³³⁵, enfin une étape de dégradation progressive de ces deux pôles soumis à un traitement de plus en plus radical qui apparaît rétrospectivement comme l'ultime préparation, par contraste, à la salve de poèmes longs 61-64. Au sein de ces grandes étapes, les petits groupes de poèmes sont organisés en paires, en suites continues ou en échappées plus ou moins massives, liés par des relations de similitude ou de contraste, par le retour de certains personnages, registres ou motifs narratifs, de manière à ménager toujours pour le lecteur une double impression de familiarité grandissante avec les thèmes récurrents du *neoteris* et de surprise constante à la découverte de nouveaux arrangements inattendus. L'organisation des quatre poèmes longs du groupe final, dont on peut observer la répartition en deux paires consécutives aux logiques internes semblables mais aussi l'évolution linéaire et progressive en quatre temps, répond pour sa part à une volonté d'élévation régulière de la pratique poétique vers des genres et des thèmes de plus en plus nobles ; toutefois, conformément à ce qu'a montré l'étude du c. 61, ce groupe final est certes en contraste avec ce qui précède, mais pas en rupture totale pour autant puisqu'il comporte même de furtifs traits satiriques et pornographiques qu'il se charge de sublimer peu à peu sous forme métapoétique.

La structure générale de la section 2 du recueil est, nous le savons, inversée par rapport à celle de la section 1 puisque, cette fois, ce sont les *carmina* longs qui ouvrent la partie. Au vu de l'organisation globalement chiasmatisque qui est celle du recueil, nous devons garder à l'esprit la série de conclusions que nous venons d'énumérer à propos de l'analyse de la section 1 pour observer dans quelle mesure elles sont applicables à la section 2, si les procédés de composition rodés par le *neoteris* y réapparaissent à l'identique ou s'ils y sont profondément renouvelés et, bien entendu, si la double relation de contraste et de continuité qui unit les *carmina* courts du corps principal aux *carmina* longs du corps spécial est

³³⁵ Voir p. 106 *sq.*

maintenue à l'identique dans cette section ou si elle fait l'objet d'une transformation totale de la pratique de notre poète.

a. Après le point de rupture : le groupe initial de la section 2, c. 65 à 68

Conformément à ce que nous annonçons en ouverture de cette étude de la structure globale des *Carmina*, l'examen de ce second groupe spécial doit d'abord tâcher d'éclairer le type de relation qu'il entretient avec le corps principal de sa propre section. Puisque le groupe final de la section 1, tout en étant le lieu d'une pratique néotérique nouvelle qui aborde certains genres, thèmes et mètres non encore rodés dans son corps principal, endosse en même temps un rôle conclusif d'élévation et sublimation finale des motifs au sein de la section dans laquelle il est inclus, il y a fort à parier qu'inversement, de l'autre côté du centre non numérique de l'ouvrage, le groupe initial de la section 2 remplisse par rapport au groupe principal de cette même section une fonction introductive d'ouverture et de présentation des thèmes abordés et du traitement qui leur est réservé. A charge au lecteur, dans la perspective d'une approche linéaire de l'ouvrage, de se rendre dès lors attentif aux arts poétiques présentés par les c. 65-68 et de s'interroger sur l'usage qui en est fait et la réponse qui leur est donnée dans le corps principal 69-116. Mais ce second groupe spécial doit également être rapproché de la série 61-64, dont il est séparé par le point de basculement représenté par le passage au distique élégiaque ; la pratique néotérique qui a atteint son acmé dans le c. 64 et dont nous avons vu que le poète annonce clairement, sur le plan métopoétique, qu'elle ne sera pas poursuivie, trouve en effet sa renaissance et son renouvellement dans l'usage du distique élégiaque inauguré par le c. 65, et l'étude de la série 65-68 est aussi l'occasion d'observer les modalités mêmes de ce renouveau d'inspiration. Comme pour le groupe spécial précédent, tous les *carmina* déjà étudiés en détail lors de notre examen des poèmes structurants de l'œuvre – soit les c. 65, 66 et 68 a et b – ne feront l'objet que de brefs rappels visant simplement à mettre en lumière leurs traits les plus significatifs dans la perspective d'une lecture globale du groupe, et seul le c. 67 devra être ici présenté plus longuement.

Un groupe à structure tripartite

On se souvient que, des quatre poèmes qui composent ce groupe spécial 65-68, le dernier présente un défaut d'unité qui doit conduire à le lire en deux textes distincts, 68 a et 68 b,

unis par une relation imitée de la paire 65 / 66. Dans les deux cas, le premier poème du duo – respectivement, les c. 65 et 68 a – est en effet le billet d’accompagnement du second – 66 et 68 b – avec lequel il entretient des similitudes formelles et thématiques fortes témoignant du soin apporté par le poète à la rédaction de ses billets d’accompagnement, conçus pour entrer en harmonie avec les poèmes qu’ils doivent présenter. Ainsi, le c. 65 à dominante métapoétique, adressé à Orталus, accompagne le c. 66 à dominante mythologique, l’*epyllion* de la boucle de Bérénice imité de Callimaque, tandis que le c. 68 a, à dominante également métapoétique et adressé à Allius, introduit le c. 68 b dont la variété de registres concurrents nous a amenée à le considérer comme le seul et unique cas particulier du recueil, dépourvu d’une dominante claire. Entre ces deux duos est placé le c. 67 dont nous n’avons pas encore examiné de près le contenu et qui est doté, ainsi que nous allons le détailler plus bas, d’une dominante satirique doublée d’une sous-dominante pornographique.

D’emblée, le groupe spécial 65-68 obéit donc à une structure tripartite concentrique, deux paires à la logique interne comparable – 65-66 et 68 a-68 b – entourant un *carmen* isolé dont les thèmes principaux tranchent fortement sur le ton généralement élevé et sur les registres à connotation plutôt grave de l’ensemble. Rappelons en effet que la paire 65-66 est construite autour d’une lamentation commune : en 66, la boucle de la reine, désespérée d’avoir été coupée de sa chevelure, exprime longuement sa détresse et rappelle en même temps, en une sorte de mise en abyme de la plainte, quelle fut la tristesse de Bérénice quand elle vit son cher époux partir au combat ; en 65, au cœur de l’adresse à Orталus, le poète cède momentanément à la plainte funèbre et dit à son frère récemment défunt quelques mots d’adieu aux accents poignants. La même lamentation sur la mort du frère est au cœur des c. 68 a et b et constitue d’ailleurs l’un de leurs points d’attache formels et thématiques les plus remarquables. Autre facteur de rapprochement essentiel entre les paires 65-66 et 68 a-68 b, l’inspiration mythologique et légendaire qui fournit le matériau même de l’*epyllion* 66 – où elle est complétée par l’apparition d’un trait secondaire étimologique – est préparée en 65 par un trait secondaire dont nous avons déjà observé les modalités, et elle est également reprise dans le c. 68 b dont elle constitue l’un des registres principaux et où, à la faveur de l’allusion à Laodamie et Protésilas et à la guerre de Troie, elle se dote d’une couleur épique qui contribue à l’élever vers plus de noblesse encore. Laodamie et Protésilas, exemple même, dans le c. 68 b, du couple uni par un grand amour et séparé par la guerre, sont d’ailleurs un écho suffisamment clair au couple formé par Bérénice et Ptolémée en 66 et qui connaît le même sort.

Enfin, nous avons également observé dans ces deux duos la présence constante d'une tonalité érotique généralement digne. Elle apparaît comme dotée soit des traits de l'inspiration alexandrine, certes légère mais pas salace – en l'occurrence dans le c. 65, à la faveur de l'allusion à la signification de la pomme comme gage d'amour –, soit d'une couleur dysphorique à caractère grave illustrée notamment, en 66 et 68 b, par la noble tristesse des héroïnes légendaires séparées de leurs époux. Toutefois, on se souvient que l'analyse du c. 68 b a révélé deux éléments thématiques que nous n'avions plus rencontrés depuis le groupe final de la section 1, et plus précisément encore depuis l'intermède fescennin du c. 61 : il s'agit de la brève apparition du trait pornographique, à la faveur de l'emploi du terme *moecha* appliqué à Hélène, et du motif des amours illicites suscité à la fois par l'apparition de l'épouse adultère de Ménélas et par le personnage de la maîtresse de Catulle, mariée à un autre et infidèle à son amant lui-même³³⁶. Cette légère inflexion de la dignité générale de la tonalité érotique en direction de l'univers plus salace des amours libérées introduit une dissymétrie entre les paires 65-66 et 68 a-68 b ; or, le c. 67 étant la seule illustration conséquente du registre pornographique dans notre groupe, puisqu'il l'élève au rang de sous-dominante, on est en droit de considérer que sa place centrale est également liée au fait qu'il réintroduit cette tonalité dans la suite de poèmes et influence par là même son traitement dans le c. 68 b, et son étude nous permettra de vérifier s'il est également le lieu de la réapparition du motif des amours adultères. On sera autorisé dans ce cas à considérer que, de même que dans le cas du groupe 61-64, la lecture par paires peut être doublée par une lecture strictement linéaire qui marque l'évolution des thèmes et motifs d'un *carmen* à l'autre, la lecture tripartite et concentrique à laquelle invitent les fortes similitudes des paires 65 / 66 et 68 a / 68 b est elle aussi complétée par une lecture linéaire qui fait apparaître nettement l'influence centrale du c. 67 sur le *carmen* final de la série, 68 b.

La position centrale du c. 67

Isolé au sein du groupe quant à son type de discours, puisqu'il n'est ni poème de commande, ni billet d'accompagnement, et quant à son statut même puisqu'il ne fonctionne pas comme annonce ou réponse d'un autre *carmen*, isolé également au sein de l'atmosphère généralement élevée et grave des *carmina* qui l'entourent et dont, avant les deux traits thématiques furtifs du c. 68 b que nous venons de rappeler, il constitue la première et la plus franche rupture, le c. 67 apparaît comme la pierre d'angle révélatrice de la structure tripartite

³³⁶ Voir *supra*, n. 131, p. 145.

et concentrique de cette série de poèmes longs par le jeu même de ses registres. Nous annonçons plus haut qu'il obéit à une dominante satirique et à une sous-dominante pornographique. Ajoutons d'emblée qu'il ne comporte aucun trait secondaire supplémentaire et que ce dépouillement de l'inspiration autour de ses registres principaux tranche lui aussi sur les paysages thématiques des *carmina* qui l'entourent : tous dotés de nombreux traits secondaires, ces derniers ont en effet un caractère riche et varié qui trouve d'ailleurs son point d'achèvement ultime dans le cas particulier 68 b, où les registres se multiplient jusqu'à faire disparaître la hiérarchie catullienne habituelle entre dominante et sous-dominante.

Le c. 67 se présente comme un long dialogue³³⁷ entre un personnage anonyme, dont on va voir que tout concourt à l'identifier au poète lui-même, et une *ianua*, « porte » (v. 3), celle d'un dénommé Caecilius, apparemment citoyen de Vérone³³⁸. A la demande insistante de son interlocuteur, la porte de Caecilius révèle progressivement un certain nombre de secrets de famille tournant autour des amours coupables de l'épouse de son propriétaire, qu'elle accuse explicitement d'avoir commis plusieurs adultères, notamment avec son propre beau-père – un certain Balbus –, deux autres hommes nommés Postumius et Cornelius³³⁹, enfin un personnage qu'elle refuse de nommer mais sur lequel elle livre des indices permettant sans doute à ceux qui le connaissent de l'identifier aisément. La critique constante des mœurs des habitants des lieux fournit le matériau principal de la dominante satirique ; l'insertion de la sous-dominante pornographique ainsi que l'agencement du récit entre les deux voix

³³⁷ Le dialogue, ainsi que le signale H. Bardon (1943, p. 34), est un procédé énonciatif courant dans les épigrammes grecques : c'est le cas par exemple, dans l'*Anthologie Palatine*, des poèmes érotiques V, 101 (100) et de V, 267 (266) et des épigrammes funéraires VII, 163 et 164, mais ce sont toujours des dialogues entre personnages (dont parfois un défunt) et non entre un personnage et un objet.

³³⁸ Le nom de *Caecili[us]* apparaît au v. 9, et la ville de Vérone est appelée *Veron[a] (...) me[a]*, « ma Vérone » (v. 34) par la porte elle-même.

³³⁹ De cette série de noms masculins, on retiendra que seuls Caecilius et Cornelius apparaissent à d'autres endroits du recueil : Cornelius renvoie bien sûr à Cornelius Nepos, destinataire de la dédicace du c. 1 et d'une épigramme sur laquelle nous reviendrons plus loin, le c. 102 ; quant à Caecilius, il rappelle le destinataire du c. 35, un poète ami de Catulle comme Cornelius et auteur de vers consacrés à Cybèle. Mais nous ne croyons pas qu'il faille chercher à cette insertion de noms de familiers du poète une signification excessive qu'elle n'a probablement pas ; dans la mesure où toute l'esthétique du c. 67 répond à la poétique ludique qui domine les poèmes satiriques de Catulle, il faut plutôt y voir un clin d'œil au petit monde de poètes dans lequel circulent les œuvres du *neoteris* et qui sont susceptibles de s'amuser à lire leurs propres noms ou pseudonymes dans un poème de leur camarade. Cependant, l'utilisation de ces noms est au moins le signe que le c. 67 est à rattacher au versant le plus léger de la poésie néotérique pratiquée par notre auteur, comme le sont les autres *carmina* où ils apparaissent, c'est-à-dire à l'esthétique des *nugae* annoncées dans le c. 1 et non à celle des ambitieux *epithalamia* ou *epyllia* observés plus haut.

discursives obéissent à un travail recherché de composition interne que le résumé de la structure du poème permet de mettre en évidence :

- V. 1-8 : intervention du poète à valeur introductive. Il salue posément la porte et lui demande de révéler ce qu'elle a à reprocher à ses maîtres, mettant ainsi en place la tonalité satirique dominante du poème sans préciser encore le contenu exact des griefs de son interlocutrice.
- V. 9-18 : vers la révélation. Quatre interventions successives : deux de la porte, deux du poète.
 - V. 9-14 : première intervention de la porte. Effet déceptif de la réponse par rapport à la demande introductive du poète : la porte confirme que ses maîtres ont quelque chose à se reprocher, mais ne dit pas quoi.
 - V. 15-18 : stichomythie entre le poète et la porte ; le premier insiste auprès de la seconde pour l'entendre.
- V. 19-48 : la révélation. Deux longues interventions de la porte ³⁴⁰ seulement interrompue par un bref commentaire du poète (v. 29-30). Les frasques sexuelles de la maîtresse de maison sont dévoilées en des termes explicites et la liste de ses amants s'allonge progressivement jusqu'à la fin du texte.

Cette structure tripartite en gradation avec allongement progressif des temps du récit confère une tension dramatique supplémentaire à la situation énonciative du dialogue en retardant au maximum la révélation, et contribue à identifier clairement l'interlocuteur de la

³⁴⁰ Nous ne croyons pas, contrairement à l'édition de H. Bardon pour Teubner, qu'il faille exclure les v. 35-48 du dialogue et les rapporter à un narrateur extérieur non identifié. Cette division est probablement justifiée, dans l'esprit de l'éditeur, par l'usage au v. 35 du verbe *narrat*, « elle raconte », à la troisième personne du singulier, dont il considère apparemment qu'il se rapporte à la *ianua* et ne peut donc appartenir au dialogue dans lequel elle est logiquement désignée soit à la première personne, soit à la deuxième. Or, les vers précédents, qui, pour leur part, appartiennent clairement au récit de la porte, parlent de la ville de Brixia et laissent entendre que les rumeurs qui courent sur ses propriétaires y sont aussi répandues qu'à Vérone même : *atqui non solum hoc dicit se cognitum habere / Brixia...*, « et pourtant, Brixia dit en savoir encore plus que cela » (v. 31-32). De même que le verbe *dicit* au v. 31, le verbe *narrat* du v. 35 peut fort bien se rapporter à Brixia, et non à la *ianua* elle-même, et indiquer ainsi que cette dernière a toujours la parole. Cela est confirmé plus bas par la formulation au potentiel, successivement, de l'objection qu'on pourrait lui faire : *dixerit hic aliquis : qui tu istaec, ianua, nosti*, « là, quelqu'un pourrait dire : comment, porte, sais-tu cela ? » (v. 37), et de sa réfutation à la première personne du singulier : *saepe illam audiui...*, « souvent je l'ai [ma maîtresse] entendue... » (v. 41). Il ne nous semble pas non plus utile, comme le faisait F. W. Cornish (1988²) dans son édition de 1913, d'attribuer au personnage du poète les v. 37-40 qui comportent la formulation de l'objection ; la réplique de la porte fait tout à fait sens et s'enchaîne de manière absolument naturelle si l'on considère que, selon un procédé rhétorique courant, elle se formule à elle-même l'objection éventuelle et garde en fait la parole jusqu'à la fin du texte au lieu de la céder à quelque autre locuteur dans cette dernière partie de poème.

porte comme étant le poète lui-même, en quête d'un sujet satirique et pornographique pour l'un de ses textes. Celui-ci s'adresse d'abord à la porte selon les modalités traditionnelles du salut : il emploie l'interjection *o* (v. 1), le verbe de salutation à l'impératif *salue*, « salut » (v. 2), enfin le vocatif *ianua* qui permet aussitôt de savoir qui est son interlocutrice et de poser clairement le cadre du dialogue. Ces trois termes, répartis au début de trois vers successifs, donnent au salut une solennité ironique qui tranche avec la suite du texte et le contenu des révélations de la porte et soutient par là même l'aspect satirique du poème. Informé par des rumeurs évoquées à la faveur des verbes de parole à la troisième personne du pluriel indéfinie, *dicunt*, « on dit que » (v. 3) et *ferunt*, « on rapporte que » (v. 5), l'interlocuteur de la porte renseigne à son tour le lecteur sur son sort : elle a autrefois appartenu à Balbus *benigne*, « de bon cœur » (v. 3), et aujourd'hui, elle sert son fils et son épouse *maligne*, « de mauvais cœur » (v. 5), pour des raisons encore mystérieuses. Ce rôle de narrateur chargé de la présentation générale de la situation correspond bien au rôle traditionnel de l'auteur-narrateur dans la poésie de Catulle, mais c'est le reste de ses interventions qui lève définitivement le doute sur son statut auctorial :

Dic agedum nobis, quare mutata feraris
in dominum ueterem deseruisse fidem.
Non istuc satis est uno te dicere uerbo,
sed facere ut quiuis sentiat et uideat.
Nos uolumus ; nobis dicere ne dubita.
Egregium narras mira pietate parentem
qui ipse sui gnati minxerit in gremium³⁴¹.

Cette série de répliques et de commentaires est en fait vouée, on le voit, à diriger précisément le cours de la révélation dont elle annonce en même temps la nature. La mention, dans la première citation, de la déception infligée à la porte par son *dominus* oriente le lecteur vers un récit satirique raillant les faits et gestes de ce même *dominus* ; la dernière citation, qui est en fait le commentaire de l'interlocuteur sur la première partie de la révélation, souligne le caractère pornographique des secrets révélés à la faveur de la

³⁴¹ « Allons, dis-nous pourquoi l'on rapporte que tu as changé et que tu as abandonné ton ancienne fidélité envers ton maître », « il ne suffit pas que tu le dises en un mot, mais tu dois faire en sorte que n'importe qui puisse le sentir et le voir », « nous le voulons ; n'hésite pas à nous le dire » et « tu racontes les actes d'un père exceptionnel et merveilleusement affectueux, qui a pissé lui-même dans le giron réservé à son propre fils » (respectivement, v. 7-8, 15-16, 18 et 29-30). **V. 7** : *agedum nobis* (ms A et éditeurs de la Renaissance) est une variante pour *age de uobis*, « allons, parle-moi de vous », leçon des mss X et O également retenue par certains *recentiores*. **V. 8** : *idem* : *nobis* (éditeurs de la Renaissance) ou *uobis* (X et O).

métaphore de la miction, mise ici pour l'éjaculation, ainsi que leur caractère satirique à la faveur de l'antiphrase *egregium (...) mira pietate parentem*, puisque le père dont il est question a en fait trompé son propre fils avec sa belle-fille. L'utilisation des quatre verbes de parole, trois fois *dicere* dans les premières citations et *narrare* dans la dernière – cette *uariatio* finale sur le verbe de parole rendant compte du fait que le récit a déjà commencé – associés par deux fois à des impératifs, *dic* et *ne dubita*, révèle qu'en fait, la parole de la porte est tout entière dirigée et commandée par cet interlocuteur faussement naïf qui en connaît déjà le contenu, l'exacerbe de ses commentaires pour lui donner plus d'effet encore et décide avec précision du moment où doit commencer la révélation. On peut d'ailleurs entendre le *nos* des vers 7 et 18 (selon les corrections adoptées ici) de deux façons, comme un simple équivalent de l'*ego* traditionnel de l'énonciation néotérique et élégiaque ou bien, plus probablement, comme un véritable pluriel qui rassemble l'interlocuteur et la communauté de lecteurs curieuse comme lui d'en savoir plus ; cette interprétation est d'ailleurs confirmée par notre deuxième citation, qui est une demande explicite de détails croustillants – c'est ce que dénotent l'emploi des verbes *sentire* et *uidere* qui réclament le récit le plus expressif possible, mais aussi l'incitation à développer longuement la révélation et à ne pas se contenter d'*uno uerbo* – et dont l'indéfini *quiuvis* prouve que le récit de la porte va être livré au grand public par l'intermédiaire de sa version écrite. Ce jeu énonciatif et discursif tend bien à prouver que le personnage qui s'exprime ici est l'auteur-narrateur, chargé de favoriser la révélation pour le plus grand plaisir de ses lecteurs mais aussi d'organiser son insertion dans le cours du poème en montrant, selon son habitude, qu'il est le seul maître du déroulement du discours.

Il nous reste à dire quelques mots de la façon dont sont concrètement illustrés les registres satirique et pornographique au sein du *c.* 67. La dominante satirique du texte, mise en place par l'intervention introductive du poète selon les modalités observées plus haut, est confirmée par la porte elle-même qui affirme que ses révélations ont à voir avec une *culpa*, « faute » (v. 10 et 14) et un *peccatum*³⁴², « crime » (v. 11) dont elle ne précise pas tout de suite la nature. La nature sexuelle des railleries est annoncée plus bas, avant même que ne surgisse le vocabulaire strictement pornographique, par l'aveu *uirgo quod fertur tradita nobis, / falsum est*, « on rapporte qu'elle était vierge quand elle nous a été remise : eh bien, c'est faux » (v. 19-

³⁴² Plus exactement, à la faveur d'un subtil transfert thématique qui augmente le suspense, la porte se plaint ici de ce que, puisqu'elle n'a jamais révélé les raisons de sa mésentente avec ses maîtres, tout le monde a tendance à croire qu'elle en est responsable et qu'il s'agit de sa *culpa* et de son *peccatum* ; c'est l'insistance du poète qui l'amène à prouver le contraire. Le caractère absurde de cette situation – la foule des passants croyant que c'est la porte qui est responsable de la mauvaise réputation d'une maison – relève lui aussi de la dominante satirique du texte.

20) et prolongée par l'accusation d'impuissance envers le maître de maison qui est dit *iners sterili semine*, « impuissant à la semence stérile » (v. 26). En guise de point culminant de la charge satirique contre les mœurs de la maîtresse de maison, la dernière – et la plus longue – intervention de la porte comporte les accusations sans appel *malum (...) adulterium*, « un adultère condamnable » (v. 36) et *flagitia*, « des infamies » (v. 42). Enfin, la satire se teinte d'une dimension sociale quand le dernier amant de la jeune femme, raillé pour son physique de *longus homo*, « homme tout en longueur » (v. 47), est accusé d'avoir menti sur la paternité d'un enfant d'origine obscure et d'avoir eu, pour cette raison, *magnas lites*, « d'importants procès » (v. 47). Quant à la sous-dominante pornographique, dont l'émergence est préparée tout au long du poème par l'annonce de ces révélations à caractère sexuel, elle est essentiellement illustrée par la réplique des vers 19 *sq.*, où il est question de la *languidior tenera (...) pendens sricula beta*, « le petit poignard pendant, plus mou encore qu'une bette tendre » (v. 21) du maître de maison et du *neruosius illud*, « l'objet plus nerveux » (v. 27) de son père, capable à lui seul *zonam soluere uirgineam*, « de dénouer la ceinture d'une vierge » (v. 28).

Que retenir, à ce stade de notre lecture du groupe spécial 65-68, de l'étude de ce c. 67 ? Dans la perspective de la quête qui est celle de notre poète dans cette série placée immédiatement après le point de basculement en faveur de l'usage du distique élégiaque, il apparaît clairement que la présence de ce poème est un indice de ce que le renouvellement de l'inspiration passe en partie par le retour aux thèmes railleurs et salaces bien représentés dans le corps principal de la section 1 du recueil. Après leur disparition à la fin de la section 1 ainsi que dans la paire 65 / 66 dont ils sont complètement absents, les registres satirique et pornographique reviennent chargés d'une vigueur nouvelle à l'occasion d'une accumulation sans précédent d'accusations d'adultère, d'impuissance, de débauche et de problèmes judiciaires, accusations agrémentées de détails narratifs et d'un vocabulaire explicite. Pour autant, l'opération de sublimation de ces tonalités dans le groupe 61-64 et leur transposition progressive sur le plan métapoétique, manière idéale, pour le poète, de garder une dimension ludique aux genres d'inspiration élevée que sont l'*epithalamium* et surtout l'*epyllion*, n'est pas ici totalement oubliée puisque le procédé de mise en évidence de son propre rôle dans la conduite du récit est, par le moyen du dialogue qui le fait intervenir directement, plus flagrant que jamais. Le c. 67 annonce donc le grand retour de ces thématiques dans la section 2 du recueil et présage également du fait qu'avec l'usage du distique, elles sont retravaillées pour devenir plus provocantes et croustillantes encore, pour le plus grand plaisir de ce lectorat qui se cache manifestement derrière le *nos* du poète

curieux d'en savoir plus, mais qu'elles conservent également la trace du travail de sublimation métapoétique de la fin du groupe 61-64 sous forme d'interventions accrues de l'auteur-narrateur, plus maître du jeu et du discours que jamais.

Un dernier élément du c. 67 doit retenir notre attention avant de le replacer dans le contexte du groupe 65-68. Le motif de la discussion du narrateur avec une porte, et qui plus est avec la porte d'une femme aux mœurs légères, renvoie inévitablement le lecteur à cette situation topique de la poésie épigrammatique et élégiaque qu'est le *paraclausithyron*. Nous aurons l'occasion d'observer chez les autres poètes de notre corpus des exemples de *paraclausithyron* développés ainsi que de multiples allusions plus furtives à ce thème et à celui, corrélatif, de l'*exclusus amator*, l'amant qu'on ne laisse point entrer, que l'on tient à l'écart et qui, en général, se lamente longuement de cette situation³⁴³. Naturellement, l'interlocuteur de la porte n'étant pas ici l'amant de sa propriétaire mais simplement un poète curieux d'en savoir plus sur ses mœurs dissolues, une sorte d'*exclusus narrator* à l'esprit railleur, Catulle fait subir au motif une inflexion satirique et métapoétique qui brouille son identité générique et le cantonne nettement au domaine de la poésie néotérique satirique alors que, pour ses successeurs élégiaques, il fonctionnera comme un indubitable marqueur générique d'élégie érotique. Néanmoins, l'univers élégiaque n'est pas loin et le fait de distordre l'un de ses *topoi* pour le faire entrer dans le cadre satirique témoigne de ce que l'usage du distique est, d'emblée, porteur de certains motifs narratifs dédiés dans lesquels le *neoteros* peut aussi puiser un regain d'inspiration³⁴⁴.

Relations avec le groupe 61-64 et signification globale

Ainsi que nous l'annoncions avant d'analyser en détail le c. 67, les modalités de l'apparition des registres satirique et pornographique dans ce poème incitent à superposer à la lecture concentrique du groupe 65-68 une lecture linéaire dans laquelle la succession entre 67, 68 a et 68 b s'explique par le fait que le premier de ces trois *carmina* réintroduit dans le recueil des motifs disparus depuis la fin de la section 1 et qui sont récupérés, sous forme certes très atténuée et ponctuelle, dans le cas particulier 68 b. Dès lors, notre *paraclausithyron* satirique n'a pas uniquement pour fonction de créer un contraste esthétique au milieu d'un groupe aux registres généralement nobles et à la tonalité généralement élevée, mais également, au niveau métapoétique, d'annoncer le retour au premier plan de motifs que la

³⁴³ Cf. par exemple, parmi d'autres, Tibulle, I, 2, v. 1-24, et Propertius, I, 16.

³⁴⁴ Pour une analyse complémentaire des thèmes du c. 67, voir également P. Murgatroyd (1989).

pratique néotérique de plus en plus élevée du groupe 61-64 semblait devoir écarter peu à peu de l'inspiration du poète en les sublimant. Dans cette perspective, les allusions du c. 68 b au registre pornographique et au motif des amours adultères fonctionnent comme un relais de l'annonce thématique du c. 67 et établissent un lien supplémentaire ténu, certes, mais réel entre le grand poème satirique du groupe spécial 65-68 et le corps principal de la section 2 du recueil.

Comme nous l'avons fait pour le groupe 61-64, nous pouvons résumer comme suit l'évolution linéaire interne du groupe 65-68 :

- C. 65 : billet d'accompagnement de 66.
 - *Thème* : la présentation du c. 66 qui va suivre est envahie par la plainte intime liée à une séparation, en l'occurrence la mort du frère du narrateur.
 - *Structure* : propos linéaire adressé par le narrateur à Ortalus, avec une adresse plus brève au frère défunt.
 - *Registres* : dominante métopoétique et traits secondaires hérités de la section 1 ; premier développement plein du thème funèbre au rang de sous-dominante.
- C. 66 : epyllion.
 - *Thème* : traduit de Callimaque. Double plainte liée à une séparation : celle de la boucle coupée des cheveux de Bérénice, et celle de Bérénice dont le mari est au combat.
 - *Structure* : c'est la boucle qui est narratrice. Récit linéaire³⁴⁵ comportant une mise en abyme des manifestations de détresse de Bérénice.
 - *Registres* : dominante mythologique, sous-dominante plaintive et trait secondaire érotique hérités de la section 1 du recueil ; en revanche, le trait secondaire étiologique est inédit à ce stade de l'ouvrage.
- C. 67 : *paraclausithyron* satirique.
 - *Thème* : les mœurs douteuses des habitants d'une maison de Vérone : on est très loin de l'atmosphère générale des c. 65 à 68.
 - *Structure* : dialogue entre deux interlocuteurs, la porte et le poète, organisé en trois parties linéaires menant progressivement à la révélation sur les mœurs des propriétaires de la porte.

³⁴⁵ H. Bardon (1943, p. 26-27) insiste sur cette linéarité qui tranche avec la complexité des *carmina* précédents et suivants, et notamment le c. 64 d'une part et le couple 68 a-68 b d'autre part.

- *Registres* : dominante satirique et sous-dominante pornographique héritées de la section 1, plus particulièrement de son corps principal puisqu'elles étaient peu représentées dans le groupe 61-64.

- C. 68 a : billet d'accompagnement de 68 b.

- *Thème* : *recusatio* de la part d'un poète non décidé à composer des vers nouveaux pour son ami. Comme pour le c. 65, la présentation du c. 68 b qui va suivre est envahie par la plainte liée à la mort du frère du narrateur.

- *Structure* : le narrateur s'adresse à Allius ; structure concentrique dont le milieu est consacré à la mort du frère et, comme en 65, lui est brièvement adressé.

- *Registres* : dominante métopoétique et traits secondaires hérités de la section 1 du recueil ; sous-dominante funèbre héritée du paysage thématique du c. 65.

- C. 68 b : cas particulier.

- *Thème* : au motif de remercier Allius pour ses bons services, succession de thèmes différents s'appelant par associations d'idées.

- *Structure* : le poète s'adresse à des interlocuteurs divers selon les thèmes abordés (Laodamie, Allius...). Structure concentrique partageant avec le c. 68 a une section centrale commune, consacrée à la mort du frère et à lui adressée.

- *Registres* : pas de dominante claire, mais une succession de registres d'égale importance en une disposition qui n'a pas d'antécédent dans le recueil : célébration, érotique, érotique dysphorique, funèbre, mythologique, épique, tous issus de la section 1 à l'exception du thème funèbre hérité plus particulièrement des c. 65 et 68 a. NB. On relève également dans ce poème une occurrence d'un terme du lexique pornographique, la brève apparition du monde des amours libres et illégitimes où se déroulent la plupart des poèmes érotiques de Catulle dans le corps principal de la section 1, enfin deux allusions à une cérémonie nuptiale.

On voit que, comme le groupe précédent, la suite 65-68 obéit à une complexité croissante dans le dessin des structures internes des poèmes et de leurs niveaux de discours³⁴⁶. De même que la lecture linéaire du groupe 61-64 nous avait permis d'établir avec précision le type de relation que ce dernier entretient avec le corps principal de la section 1 du recueil,

³⁴⁶ On notera par exemple, à cet égard, la présence d'une structure concentrique à la fin de chaque groupe, dans les c. 64 et 68 a et b. C. Witke (1968, p. 33) avance toutefois l'idée que, contrairement à 64, 68 a et b mettent leur schéma concentrique au service de l'expression personnelle – ou présentée comme telle – des sentiments du poète, ce qui matérialise l'introduction d'un élément subjectif non négligeable dans ce groupe spécial de la section 2, point sur lequel nous aurons à revenir plus bas.

dont il récupère les principaux éléments thématiques en les incluant dans une pratique poétique nouvelle de plus en plus noble et en les transformant à mesure que s'élève son inspiration, de même on voit que, de manière symétrique, le groupe 65-68 pose progressivement les fondements de l'inspiration de la section 2 du recueil autour de trois éléments essentiels. D'abord, le passage au distique élégiaque ne signifie pas qu'il y ait pour autant une rupture complète entre les deux sections du recueil quant aux registres représentés ; au contraire, la plupart des thèmes de ce groupe sont issus de la section 1 – tantôt de son corps principal, tantôt de son groupe final – et l'usage du distique correspond donc à un renouvellement du traitement du matériau thématique plutôt qu'à un renouvellement complet du matériau lui-même, ainsi que nous aurons l'occasion de le redire³⁴⁷. Ensuite, si le groupe spécial 65-68 laisse momentanément de côté, comme le faisait le groupe 61-64, les thèmes satiriques qui fournissaient une grande partie de l'inspiration du corps principal de la section 1, c'est pour mieux préparer leur retour dans le corps principal de la section 2, ainsi que l'annoncent le c. 67, sorte d'intrus satirique au milieu d'une suite métopoétique et mythologique, et le c. 68 b qui les relaie discrètement par des allusions subtilement mêlées au tissu varié et changeant de son inspiration particulière. Enfin, tout le groupe est marqué par le développement d'un thème délibérément associé à l'usage du distique, ainsi que le prouvent les deux utilisations faussées qui en ont été faites avant le changement de métrique³⁴⁸ : le registre funèbre, lié en 65, 68 a et 68 b à la mort du frère du narrateur et que l'on retrouvera au rang de dominante dans les c. 96 et 101 du corps principal. Comme les thèmes satirique et pornographique du c. 67, le thème funèbre est donc voué à établir un lien entre le groupe spécial et le corps principal de la section 2 du recueil qui, de ce point de vue, et l'étude de la structure des c. 69-116 nous permettra de mieux illustrer ce propos, s'enracine thématiquement dans la suite 65-68 alors même qu'il représente un retour à l'esthétique des poèmes brefs et cinglants à la manière des c. 1-60.

On voit que les relations qui s'établissent entre les groupes spéciaux 61-64 et 65-68 sont de plusieurs natures. Tous deux obéissent à une double lecture qui, selon l'angle de vue choisi, invite à prêter attention soit à leur structure tabulaire – binaire pour le premier, tripartite et concentrique pour le second –, soit à leur évolution linéaire, témoin d'une

³⁴⁷ Voir *supra*, l'analyse de la structure du corps principal 69-116 ainsi que « V. Significations et perspectives de la bipartition du recueil ».

³⁴⁸ En l'occurrence, rappelons-le, le c. 3 où le chant funèbre pour le moineau de la *puella* est teinté d'ironie, et le c. 64 où nous avons vu que le trait secondaire funèbre était traité et construit de manière à mettre en évidence le refus du poète de développer pleinement ce registre avant d'avoir recours au distique élégiaque.

gradation progressive de l'inspiration vers des contrées de plus en plus élevées dans le premier cas et de l'annonce progressive du retour à des thèmes et à une esthétique qui rappellent le corps principal de la section 1 dans le second cas.

En outre, le jeu de l'évolution des thèmes et motifs au sein de chacun de ces groupes permet de mettre en évidence les liens qu'ils entretiennent avec les corps principaux de leurs sections respectives, ce qui atteste du caractère symétrique du fonctionnement de ces deux sections ; ainsi, de même que la suite 61-64 entretient une certaine continuité thématique avec les *c.* 1-60, la suite 65-68 se présente comme le lieu d'annonce du matériau qui nourrira le groupe 69-116 autour notamment de deux pôles, le registre funèbre introduit par 65 et le registre satirique à tendance pornographique réintroduit par 67, qui ne feront d'ailleurs pas l'objet de représentations d'égale importance dans le corps principal de la section.

On peut enfin repérer un troisième point commun de grande importance entre les deux corps spéciaux 61-64 et 65-68. Souvenons-nous en effet que le premier d'entre eux se divise en deux paires, et le second en deux paires séparées par ce poème isolé – tant quant à son fonctionnement structurel qu'à son paysage thématique – qu'est le *c.* 67. En d'autres termes, le groupe 65-68 est, comme 61-64, bâti sur un schéma binaire, à cette différence près qu'un *carmen* supplémentaire y est intercalé, rendant ainsi le schéma tripartite comme par accident et introduisant une dissymétrie significative entre les deux groupes, qui permet de réintroduire dans le second des thèmes essentiels au corps principal de cette section 2. Dès lors, les quatre paires de *carmina* des deux groupes spéciaux, 61-62, 63-64, 65-66 et 68 a-68 b, peuvent également être rapprochées les unes des autres et se répondent en un jeu complexe de contrastes, de rappels, d'allusions et d'évolution progressive des thèmes, qui vient compliquer la structure de ces deux suites en montrant que, malgré le point de rupture matérialisé d'une part en 64 par l'achèvement ultime d'un certain type d'inspiration, et d'autre part en 65 par le passage à l'usage du distique élégiaque et, avec lui, à certains thèmes et motifs dédiés, le poète a ménagé une forme de continuité qui incite bien à lire la section 2 du recueil comme la suite logique de sa section 1 à la faveur d'un travail de renouvellement, et non point comme un ouvrage radicalement différent.

Ainsi, la réapparition furtive de l'image de la cérémonie nuptiale en 68 b rappelle le premier développement de ce motif dans le *c.* 61, épithalame de Junie et Manlius, mais aussi l'épithalame désincarné du *c.* 62 qui lui est associé et donc, par écho, le *c.* 64 où se déroule un banquet nuptial qui en est le reflet même si la cérémonie rituelle elle-même n'y est pas décrite. En un effet de clôture soigneusement ménagé par le poète, la fin du groupe spécial de la section 2 comporte donc une allusion à l'ouverture du groupe spécial de la section 1,

allusion d'autant plus influencée par la position intermédiaire du c. 64 que les personnages mis en scène en 68 b – en l'occurrence Laodamie et Protésilée – sont associés à l'univers épique homérique par le biais de l'épisode de la guerre de Troie et rappellent donc à la fois Thétis et Pélée, couple d'amoureux issu de l'épopée hellénistique, et Achille, héros homérique par excellence dont la fin de 64 annonce la naissance prochaine. Il existe donc une continuité à la fois nuptiale et épique entre la paire 61 / 62, le c. 64 et le c. 68 b, et ce lien thématique a une double valeur, à la fois de maintien de continuité entre les deux groupes centraux de poèmes longs et de clôture définitive des thèmes nuptiaux et épiques qui, eux, n'apparaîtront plus dans la suite du recueil et dont l'ultime illustration en 68 b dit clairement qu'ils relèvent d'un type d'inspiration réservé aux poèmes longs à haute visée poétique dont les groupes 61-64 et 65-68 sont les dignes représentants.

Quant à la paire 65-66, dont les liens structurants avec 68 a-68 b ont déjà longtemps été démontrés, elle entretient elle aussi plus d'une relation avec celle qui la précède immédiatement dans l'ordre du recueil, 63 / 64, à laquelle elle offre à plusieurs points de vue une réponse symétrique. On se souvient notamment que le c. 66 comporte une très brève allusion à Ariane³⁴⁹ : malgré le point de rupture et le basculement en faveur de l'usage du distique, cet élément scelle discrètement une forme de continuité avec le c. 64, non seulement par mention explicite de l'héroïne de sa principale digression, mais aussi par allusion à la suite de sa légende puisque, en 64, la narration s'interrompt avant la rencontre entre Ariane et Dionysos alors que l'allusion de 66 renvoie à un épisode postérieur du mythe et à un moment où les amants sont déjà mariés. Il existe donc une continuité narrative tout à fait délibérée entre les deux apparitions d'Ariane, celle, fort développée, de l'*epyllion* 64 et celle, beaucoup plus ponctuelle, de l'*epyllion* 66. Cette allusion invite enfin à rapprocher deux figures d'héroïnes légendaires abandonnées – pour des raisons différentes – par ceux qu'elles aiment et, de ce fait, contraintes à la lamentation, Ariane en 64 et Bérénice en 66. Par là même, l'histoire de Bérénice étant traduite de Callimaque, on peut voir en elle, dans l'esprit de Catulle, l'union idéale entre l'inspiration incarnée par la fille de Minos, à laquelle elle renvoie en représentant comme elle le personnage de l'amoureuse délaissée et qui se rattache en 64 à un domaine poétique mythologique et épique, et l'inspiration hellénistique à tendance plus contemporaine et historique représentée par l'intertexte callimaquéen. Enfin, les paires 63 / 64 et 65 / 66 comportent les trois seuls *epyllia* du recueil, entre lesquels on peut repérer une sorte de continuité thématique et esthétique semblable à celle que nous

³⁴⁹ Voir *supra*, n. 83, p. 123.

avons établie plus haut autour des motifs nuptiaux et épiques. Du thème strictement mythique de 63, composé dans un vers dont le poète signale lui-même que c'est sa dernière apparition dans le recueil, on passe en 64 à un thème mythique agrémenté de traits issus de l'épopée hellénistique et homérique dont il emprunte également le mètre héroïque, enfin, en 66, à un thème légendaire pour Catulle, mais contemporain pour l'auteur de l'intertexte, composé dans le mètre nouveau qui fournira toute la suite du recueil et qui suggère l'abandon progressif des grands mythes, uniquement représentés après cela par le c 68 b à valeur conclusive, en faveur d'une inspiration plus récente qui tire vers le contemporain et sort l'*epyllion* du champ exclusivement mythique auquel le cantonnait la section 1 des *Carmina*.

Nous avons résumé comme suit la valeur structurante globale de la suite 61-64 : après un c. 61 chargé d'ouvrir un pan nouveau du recueil tout en maintenant une forme de continuité avec ce qui précède, une inspiration à haute ambition néotérique, visant les genres dignes que sont l'*epithalamium* et l'*epyllion* plutôt que les épigrammes à caractère léger – voire satirique – présentées jusqu'alors, se développe progressivement jusqu'à atteindre son achèvement maximum en 64, *carmen* à valeur contre-programmatique plutôt que programmatique et tourné vers ce qui précède plutôt que vers ce qui suit. De la même façon, on peut à présent résumer la valeur structurante globale de la suite 65-68 et la manière dont, de l'autre côté du point de rupture, elle se déroule de façon symétrique à la précédente : entre les deux limites matérialisées par les paires « billet d'accompagnement / poème envoyé à un dédicataire », 65-66 et 68 a-68 b, se développe une inspiration composée à la fois de traits radicalement nouveaux – et notamment le registre funèbre qui apparaît en bonne place dans trois *carmina* du groupe – et de traits hérités de la section 1, soit dans une perspective de maintien de continuité et d'annonce de ce qui va suivre – ainsi les registres satirique et pornographique du c. 67, brièvement relayés par 68 b –, soit dans une perspective de réinvention et de retravail par rapport à leurs apparitions précédentes, ainsi la dominante mythologique de l'*epyllion* 66 progressivement tirée vers le domaine historique, ce qui annonce la disparition des traits mythologiques et épiques purs dont le c. 68 b offre la dernière occurrence.

Entre continuité et nouveauté, rupture et héritage, le groupe spécial 65-68 endosse donc à la fois un rôle programmatique par rapport au reste de la section 2, un rôle conclusif par rapport à certains aspects de la section 1 et notamment de son groupe spécial 61-64, enfin un rôle de relais entre les deux sections, parcourues par certains thèmes communs dont le passage au distique ne signifie donc pas l'abandon, mais plutôt le renouvellement dans le

traitement qui en est proposé. Il est aussi le point de jonction inédit entre plusieurs types de poésie, de l'*epyllion* à la manière hellénistique en 66 à la poésie élégiaque funèbre qui envahit les c. 65, 68 a et 68 b, et de l'érotisme alexandrin délicat, représenté dès 65 par le motif de la pomme comme gage d'amour et amplement développé en 68 b par le récit des amours troublées du narrateur et de sa *puella*, à la poésie satirique à tendance pornographique du c. 67, qui rappelle fortement le ton de nombreux *carmina* du corps principal de la section 1 et annonce ceux du corps principal de la section 2. Au sein de ce groupe à la fonction complexe, nous voudrions souligner une fois de plus le rôle essentiel du cas particulier 68 b, ce réceptacle de thèmes bigarrés dont certains sont voués à réapparaître amplement dans la suite du recueil, et d'autres, au contraire, à être abandonnés par le poète, comme si, à ce stade de l'ouvrage, après la double expérience des poèmes longs qui clôt une section et en ouvre une seconde et le passage à l'usage du distique, Catulle éprouvait le besoin de présenter au lecteur un bilan des diverses pistes d'inspiration abordées jusqu'alors, avant de ne retenir, dans la suite de la section 2, que celles qui correspondent à la poésie épigrammatique et élégiaque qu'il se propose de pratiquer désormais en laissant derrière lui les genres néotériques longs à inspiration plus élevée.

b. Section 2, corps principal : c. 69 à 116

On se souvient que le corps principal de la section 1, les c. 1 à 60, est composé de mouvements inégaux séparés par des zones de transition – ainsi les c. 35 à 37 – et des points de rupture nets – ainsi le couple 50-51 – et que ces mouvements dessinent la grande évolution en dégradation d'une inspiration protéiforme, exposée, en guise d'introduction à tout le recueil, dans la vaste vitrine néotérique des c. 1 à 34, puis travaillée sans relâche par les procédés de centralisation, de spécialisation, de complication et de radicalisation dont le poète a fait ses outils les plus sûrs. Au sein des blocs de sens que nous avons distingués et analysés alors, des procédés de détail président à l'organisation des groupes successifs, ainsi l'opposition entre lignes principales et échappées, les paires disjointes de *carmina*, l'entrelacement de plusieurs paires, voire la multiplication de paires en réseau, chacune appelant de proche en proche toutes les autres, et la présence au cœur de chaque paire ou trio de poèmes d'un ou plusieurs éléments d'évolution participant de l'avancée générale de la section.

Après la traversée des deux groupes spéciaux de poèmes longs et l'examen progressif du traitement qui y est accordé aux grands thèmes catulliens, dont certains seulement seront

conservés dans le paysage de ce corps principal de la section 2, notre première interrogation est de savoir si le retour aux *carmina* brefs correspond à un retour aux mêmes procédés de structuration d'ensemble et de détail que dans le corps principal de la section 1. On a vu qu'il existe une forme de continuité dans la construction des deux groupes de poèmes longs et que, par-dessus le point central de rupture, cette continuité structurelle et thématique, doublée d'un certain nombre d'éléments de rupture, assure à la fois la cohésion et le renouvellement d'un recueil conçu comme une œuvre à la fois multiple et unique ; de la même manière, les lignes de force de la structure du corps principal 69-116 sont autant le prolongement de celles des c. 1 à 60 que l'héritage du renouveau du groupe spécial 65-68, à commencer par l'utilisation exclusive du distique élégiaque.

Quand le corps principal de la section 1 était essentiellement mouvement et progression, celui de la section 2 est d'abord équilibre et stabilisation. Cette caractéristique est sensible dans son découpage même : il n'y a pas ici de zones de turbulences, de cassures ou de brusques virages mais une suite régulière d'ensembles de longueurs comparables répartis entre deux pôles principaux d'inspiration seulement – les tonalités érotique et satirique, ainsi que le laissait prévoir l'évolution du corps principal de la section 1 qui opérait déjà plusieurs centralisations autour de ces deux registres. Ces ensembles sont à peu près des décades et dessinent un vaste chiasme : la première décade du groupe, le bloc 69-80, contribue à mettre en place les deux pôles qui structureront le reste du corps principal ; les deux suivantes, au centre du chiasme, sont deux décades successives de centralisation de l'inspiration autour de l'un puis l'autre pôle – 81-87 et 88-98 –, en un balancement binaire presque harmonieux ; la quatrième et dernière décade, les c. 99 à 109, est un retour à l'équilibre érigé par la première avec, à nouveau, une répartition des poèmes entre les deux registres dominants. Reste une salve finale exclusivement satirique, les c. 110 à 116, qui n'entre pas dans le schéma chiasmatique et en constitue une clause dense et efficace³⁵⁰.

La mise en place des pôles érotique et satirique : les c. 69 à 80

Le bloc de sens 69-80³⁵¹ met en place la double caractéristique de l'inspiration qui préside à la composition de ce corps principal : elle est à la fois équilibrée et trompeuse,

³⁵⁰ Pour une appréhension plus visuelle de ce découpage, on se reportera à notre tableau de répartition des *Carmina* par parties et par tonalités dominantes, p. Erreur : source de la référence non trouvée *sq.*

³⁵¹ La lecture propre à R. Ellis (1889², p. xlviii), fondée exclusivement sur l'observation d'alternance entre ce que le critique nomme thèmes amoureux et autres, le conduit à faire aller ce bloc de sens plus loin en regroupant les c. 69-82. Nous allons voir, en examinant ce groupe, que ses caractéristiques thématiques internes nous poussent à l'arrêter plus tôt.

puisque les répartitions de *carmina* entre les pôles érotique et satirique sont toujours légèrement inégales en faveur du second, ce que finira par confirmer de manière éclatante la salve finale satirique des c. 110-116 qui n'a pas d'équivalent érotique dans la section. Ainsi, ce premier ensemble compte douze *carmina* plus un fragment, répartis en deux échappées ponctuelles – un *carmen* chacune – et deux lignes principales concurrentes réunissant respectivement quatre *carmina* pour la tonalité érotique, et six pour la tonalité satirique.

Ce déséquilibre en faveur de la tonalité satirique n'apparaît pas au premier abord, puisque le bloc de sens – et donc, avec lui, tout le corps principal de la section 2 – est introduit par deux paires entrelacées, 69 / 71 et 70 / 72, qui respectent une répartition binaire harmonieuse entre les deux tonalités dominantes. Ainsi la paire 69 / 71 est-elle résolument satirique tandis que la paire 70 / 72 relève de la sous-dominante dysphorique de la tonalité érotique, et chaque couple est étroitement uni par une continuité thématique très travaillée qui en fait une véritable unité. Le c. 69 tranche résolument sur ce qui précède et crée un contraste saisissant avec le c. 68 b, morceau de bravoure varié et structuré proposant au lecteur un véritable parcours parmi les thèmes nobles de l'œuvre de Catulle. En cinq distiques seulement, le poète de Vérone réactive un climat que le lecteur aurait presque oublié sans la judicieuse intervention, dans le groupe spécial initial de la section, du c. 67 et de ses thèmes satiriques et sexuels qui lancent un pont entre les corps principaux des deux sections du recueil. En 69, le lecteur fait en effet la connaissance de Rufus, dont la mauvaise odeur corporelle explique le peu de succès qu'il a auprès des femmes. Le poème va droit au but et la raison de la raillerie est exposée dans le distique central, ménageant une évolution équilibrée entre le constat moqueur des vains efforts de séduction du personnage – sur les deux premiers distiques – et la conclusion du poème en forme de conseils ironiques – sur les deux derniers ; cette structure équilibrée va de pair avec un langage pudique qui, alors même que le sujet s'y prête, ne touche ni à la scatologie ni à la pornographie³⁵². Pour autant, le ton satirique et expressif de ce corps principal est donné et le pendant du c. 69, le c. 71, ne fait qu'accentuer encore le trait : sur le même thème, la dominante satirique est doublée d'une sous-dominante érotique dysphorique puisque cette fois, le triste sire incriminé pour

³⁵² Ainsi, le défaut de Rufus est uniquement évoqué par des métaphores qui, certes, sont très colorées et expressives, mais ont tout de même pour fonction de voiler la saleté réelle du corps du personnage – et donc d'éviter la scatologie – pour n'en mentionner que les conséquences : (...) *tibi fertur / ualle sub alarum trux habitare caper*, « on rapporte que sous le creux de tes aisselles habite un bouc sauvage » (v. 5-6) et *crudel[is] natorum pest[is]*, « peste cruelle aux narines » (v. 9).

sa puanteur est explicitement un rival de l'interlocuteur du poète³⁵³. Aucun des personnages n'est nommé et cette désincarnation du motif va de pair avec une nette radicalisation de l'inspiration : tout en ménageant une reprise en écho entre les deux *carmina* pour souligner le lien qui les unit, le poète utilise un langage plus marqué qui fait émerger dans le texte le trait secondaire pornographique³⁵⁴ ; le tout, de deux distiques plus courts que son prédécesseur, s'en trouve aussi plus condensé et plus frappant.

Or, ce n'est pas un hasard si la sous-dominante de ce second *carmen* est érotique dysphorique : c'est là précisément, nous l'avions dit, le registre de l'autre paire initiale de ce groupe, 70 / 72, et cette continuité tonale contribue à la cohésion interne de ce petit schéma. Comme pour le couple 69 / 71, les c. 70 et 72 traitent, sous la forme de très brèves vignettes, d'un thème commun – ici l'inconstance féminine – avec, à l'appui, reprises textuelles³⁵⁵ mais aussi éléments de variation. Ainsi, les deux poèmes ne sont pas de la même longueur mais au lieu de respecter, comme l'autre paire, une cadence mineure, leur gradation dessine une cadence majeure, de deux distiques pour le c. 70 à quatre pour 72, de sorte que les deux *carmina* les plus brefs de ce petit schéma se trouvent au centre d'un chiasme. Ce dessin chiasmique est soutenu par un autre détail ; comme dans la paire satirique avec laquelle il est entrelacé, le couple offre deux versions de l'histoire, l'une incarnée et l'autre désincarnée, mais... dans un ordre inverse par rapport à l'autre paire : l'inconstante du c. 70 n'est pas nommée alors que celle du c. 72 est *Lesbia* – à l'initiale du vers 2 et en incise dans la syntaxe. En outre, l'évolution entre les deux textes de ce couple ne tient pas seulement à leur

³⁵³ ... *aemulus iste tuus, qui uestrum exercet amorem...*, « ce rival, ton rival, qui pratique votre commun amour » (v. 3). L'évocation concise de cette rivalité, avec la réunion des deux personnes désignées, avant la coupe penthémimère de l'hexamètre, par *iste* et *tuus* en un *uestrum* commun après la coupe, est particulièrement frappante par l'économie même de ses moyens.

³⁵⁴ La continuité entre les deux *carmina* est matérialisée par l'évocation, dans le dernier pied du v. 1 du c. 71, de *l'alarum hircus*, « le bouc de ses aisselles », qui renvoie explicitement au *caper* du c. 69 : il y a bien reprise de la même métaphore animale pour désigner l'odeur corporelle du second personnage. En revanche, l'émergence du trait secondaire pornographique est liée à une variation lexicale précise, avec le passage du verbe *cubare*, « coucher avec » (c. 69, v. 8) à *futuere*, « baiser » (c. 71, v. 5) : la métonymie a cédé la place au lexique explicite de l'acte sexuel, révélant ainsi une inspiration plus mordante et plus crue entre les deux membres du couple.

³⁵⁵ Une comparaison commune unit les premiers distiques des deux *carmina*. De même que l'on retrouvait la métaphore du bouc dans les c. 69 et 71, c'est ici la figure divine de Jupiter, mis en rivalité avec le narrateur, qui matérialise le lien de l'un à l'autre : *Nulli se dicit mulier mea nubere malle / quam mihi, non si se Iupiter ipse petat*, « Ma femme dit qu'il n'est personne qu'elle me préférerait comme époux, quand même Jupiter en personne lui ferait sa demande » (c. 70, v. 1-2) et *Dicebas quondam solum te nosse Catullum, / Lesbia, nec prae me uelle tenere louem*, « Tu disais autrefois ne connaître que Catulle, Lesbie, et ne pas vouloir tenir contre toi Jupiter plutôt que moi » (c. 72, v. 1-2). Les deux expressions sont aussi reliées par l'écho sémantique, lexical et sonore entre *malle*, « préférer », c. 70, et *prae me uelle*, « vouloir plutôt que moi », c. 72.

amplification rythmique : le langage du c. 72 est plus expressif, plus passionné, plus exclusif et moins amer – nous dirions aujourd’hui, au sens où nous employons cet adjectif depuis les mouvements romantiques des XVIII^e et XIX^e siècles, plus lyrique que le froid constat désabusé du c. 70³⁵⁶. Le symbole catullien de l’inspiration érotique hétérosexuelle heureuse ou malheureuse mais, dans les deux cas, pure et préservée, réapparaît donc en majesté après la dégradation dont elle était victime lors de sa dernière évocation en lecture linéaire, dans le c. 58 a³⁵⁷. Qu’est-ce à dire ? Faut-il considérer le c. 58 a, à la fin du corps principal de la section 1, comme une exception dans les modalités de l’évocation de Lesbie par Catulle ?... Pour qui cherche au sein du roman de Catulle et Lesbie une cohérence biographique – et l’on sait que ce n’est pas notre cas –, la succession des événements est claire : en 58 a, le poète exprime crûment sa déception devant le comportement de la *puella* et en 72, il soigne son langage pour parler en fait de la même trahison. Il nous semble plutôt que la dégradation pornographique dont Lesbie est victime en 58 a est une dégradation purement poétique et générique : cela revient en lecture métapoétique, nous l’avions dit, à montrer que la tonalité érotique s’est avilie et cet avilissement ne pouvait se faire qu’en vers polymétriques, mode d’inspiration voué à l’échec et à la dégradation dans le parcours du Véronais. Le distique élégiaque peut traiter les mêmes motifs que l’hendécasyllabe, mais avec une pureté tonale sur laquelle nous aurons l’occasion de revenir : en hendécasyllabes, Lesbie était une prostituée sujette au mépris, en distiques, elle est une femme adorée dont la trahison fend le cœur du poète et ravive d’autant plus ses sentiments amoureux. Catulle pose ici la première pierre de l’évolution fondamentale entre polymètres et distiques dans ses corpus de *carmina* brefs.

Après ce schéma initial équitable, le déséquilibre entre les deux tonalités dominantes de l’ensemble se fait jour à travers des procédés de composition qui sont familiers au lecteur : la multiplication des paires de *carmina* à l’image de celles qui commencent le bloc de sens, mais aussi les échos, reflets et rappels d’une paire à l’autre, jusqu’à ce que leur enchevêtrement fasse apparaître un tout cohérent à défaut d’être uniforme. La première de ces paires est formée par les deux échappées ponctuelles du bloc, les c. 73 et 77 à dominante plaintive

³⁵⁶ L’évocation concise de l’amoureux en 70 sous les traits d’un *cupid[us] ama[ns]*, « un amoureux plein de désir » (v. 3), est amplement développée tout au long du 72, en ces termes : *Dilexi tum te non tantum ut uulgus amicam, / sed pater ut gnatos diligit et generos*, « Je te chérissais alors, non seulement comme l’homme commun chérit son amie, mais comme un père chérit ses enfants et ses gendres » (v. 3-4) ; *impensius uror*, « je brûle extrêmement » (v. 5), *...quod amantem iniuria talis / cogit amare magis*, « Parce qu’une telle injure force un amoureux à aimer davantage » (v. 7-8).

³⁵⁷ Voir *supra*, l’examen de « La décade dégradée : les c. 50 à 60 ».

commune qui isolent, d'une part, les deux paires alternées de début de groupe – soit les c. 69 à 72 –, d'autre part, un tir groupé satirique qui clôt le bloc de sens – soit les c. 78 a à 80 – et enfin, entre les deux, les c. 74, 75 et 76 dont les deux derniers forment un couple qui retiendra toute notre attention. La présence dans ce groupe de la paire plaintive 73 / 77, dernière illustration en lecture linéaire d'une tonalité que l'on ne retrouvera plus au rang de dominante, est encore un pont jeté entre les corps principaux des deux sections du recueil puisque, on s'en souvient, l'ensemble 1-60 se finissait sur un poème relevant de ce registre qui est par ailleurs également bien représenté dans les séries de *carmina* longs. L'élément de variation entre les c. 73 et 77 est très clair : sur un thème commun – la trahison d'un ami – et une longueur identique – trois distiques chacun –, ils illustrent de manière tout à fait différente la tonalité plaintive, le c. 73 prenant le parti du constat amer sous forme de conseil désabusé à un interlocuteur auquel le narrateur suggère de n'accorder sa confiance à personne, et le c. 77 adoptant au contraire, à nouveau, un langage lyrique et excessif saturé des marques de la plainte et de la souffrance. Dans le premier cas, l'implication explicite du narrateur dans la déception amicale n'apparaît, par le biais du pronom personnel de la première personne *mihi*, qu'au début du vers 5, soit dans le dernier distique du texte, dans sa chute, alors que dans le second, la relation entre l'ami décevant et le narrateur déçu parcourt tout le poème, inscrite qu'elle est dès le début de l'hexamètre du premier distique :

Rufe, mihi frustra ac nequiquam credite amice³⁵⁸...

Avec cette implication grandissante d'*ego* dans l'expression de la déception et de la plainte, le couple 73 / 77 franchit un pas que nous aurons l'occasion de mieux caractériser plus tard : entre ces deux échappées se produit en effet, au sein de la paire 75 / 76, quelque chose d'important en termes d'art poétique catullien. Avant d'y revenir, soulignons que là encore, il y a passage de la désincarnation à l'incarnation avec apparition d'un nom... qui se trouve être celui du personnage raillé dans le c. 69 : le c. 77 est ainsi un écho à la fois au c. 69 relevant d'une autre dominante que la sienne³⁵⁹, au c. 73 en raison de leur continuité tonale et

³⁵⁸ « Rufus, toi que j'ai cru en vain et pour rien mon ami » (v. 1). *Rufe* est la leçon du ms D ; il est remplacé sur G, R et O par sa variante *Ruffe*.

³⁵⁹ Il nous semble même permis de nous demander si la présence du même nom dans deux *carmina* de tonalités différentes mais si proches l'un de l'autre dans le recueil ne contribue pas à teinter ce c. 77 d'un léger trait satirique. Cette supposition pourrait être étayée par la différence de ton et de langage que nous évoquions entre les c. 73 et 77 ; le premier se contente d'un constat pessimiste : *omnia sunt ingrata. Nihil fecisse benigne*, « rien ne vaut reconnaissance. Faire le bien ne sert à rien » (v. 3), alors qu'en 77, la plainte est délibérément exagérée : *...ei misero eripuisti omnia nostra bona ? / Eripuisti, heu heu nostrae crudele uenenum / uitae, heu heu nostrae pestis amicitiae*, « hélas ! tu m'as donc – pauvre de moi – arraché tout mon bonheur ? Tu me l'as arraché, hélas, hélas ! poison cruel à ma vie, hélas !

narrative et même à la paire 70 / 72 puisque, ainsi que nous l'avons plusieurs fois remarqué, il y a communauté thématique et souvent langagière entre déception amoureuse et déception amicale.

Hors le schéma binaire de début de bloc et cette paire unissant deux échappées ponctuelles, les autres *carmina* du groupe suivent un arrangement chiasmatique sophistiqué : la paire disjointe 74 / 80 à dominante satirique et sous-dominante pornographique encadre deux paires conjointes, l'une érotique - 75 / 76 - et l'autre satirique - 78 a / 79. L'éloignement des c. 74 et 80 ne doit donc pas cacher leur rôle structurant, d'autant qu'apparaît ici un personnage qui parcourt tout le corps principal de cette section et en symbolise par excellence le pan satirique : Gellius, que nous avons déjà mentionné lors de notre analyse du c. 116 à lui adressé³⁶⁰. La satire « gellienne » de cette paire à effet de clôture a pour objet la sexualité dérégulée de ce personnage, caractéristique qui sera presque toujours mentionnée à son propos : Gellius est notamment le champion de l'inceste et des grands débordements sexuels quasi pathologiques. L'élément de variation entre les trois distiques de 74 - raillerie des relations coupables entre Gellius et son oncle paternel d'une part, sa tante par alliance de l'autre - et les quatre distiques de 80 - pratique quotidienne par Gellius de la fellation sur la personne d'un nommé Victor³⁶¹ - tient à un affinement stylistique et tonal de la satire. Ainsi, le c. 74 est construit comme une pirouette logique montrant avec humour comment Gellius est tombé dans un double inceste : constatant que son oncle réprouvait à voix haute que l'on exhibe sa sexualité (premier distique), Gellius l'a contraint au silence en couchant avec sa femme (deuxième distique) et peut désormais coucher avec l'oncle lui-même sans craindre que ce dernier le lui reproche en public (troisième distique). L'enchaînement cocasse des faits est matérialisé par des liaisons syntaxiques explicites entre

hélas ! peste de notre amitié ! » (v. 4-6 ; au v. 4, *ei* est une conjecture de Lachmann pour remplacer les *si* et *sic* douteux des mss, conservée par un grand nombre de *recentiores* et que nous retenons également, *contra* H. Bardon mais avec R. A. B. Mynors, C. J. Fordyce, F. W. Cornish et D. F. S. Thomson ; pour les v. 5-6, les mss offrent une série de variantes à *heu heu* qui est la suggestion de D et d'un correcteur de R : toutes sont synonymes et également éloquentes, et ne changent rien à l'expression de la plainte elle-même). Que l'on songe aux c. 68 a et b et aux plaintes sur la mort du frère dont certains tours rencontrent ici un écho, notamment le *ei misero* du c. 68 b, v. 92-93, le *o misero* du c. 68 a, v. 20, ou encore la mention des *omnia gaudia nostra* (c. 68 a, v. 23 et 68 b, v. 95) qui préfigurent les *omnia nostra bona* dont le poète pleure ici la perte. Par ailleurs, les reprises insistantes du verbe *eripuisti* et de l'exclamation redoublée *heu heu*, le balancement entre les deux substantifs hyperboliques *uenenum* et *pestis* forcent beaucoup le trait et confinent peut-être à l'ironie.

³⁶⁰ Voir *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

³⁶¹ Le choix de ce nom nous semble être lié au fait que dans cette relation homosexuelle, c'est Gellius qui est le *pathicus* alors que Victor domine, donc vainc.

les distiques³⁶². L'ensemble est assurément cru et drôle, et drôle par sa crudité même, mais il tient plutôt du jeu d'esprit sans atteindre à la finesse du contraste stylistique du c. 80 : le poète adopte sur deux distiques un ton faussement noble, imagé, rappelant la légèreté poétique du registre érotique, avant de quitter sans prévenir cette fausse piste et de créer un contraste³⁶³ d'autant plus fort que l'image pornographique des deux derniers distiques n'est guère préparée que par l'apostrophe à *Gelli* (v. 1) dont le lecteur se souvient que la première apparition était déjà liée à ce registre.

Des deux paires conjointes qu'il nous reste à examiner pour en finir avec ce bloc de sens, la première, 75-76, peut être considérée comme centrale par ses significations et ses implications à l'échelle du groupe comme à celle du recueil tout entier. Notons d'emblée que ces deux poèmes sont rapprochés par leur appartenance commune à la sous-dominante dysphorique du registre érotique, et isolés en cela au milieu d'un groupe satirique qui a commencé avec le c. 74 et se poursuivra avec la paire 78 a / 79. Comme bien d'autres paires du groupe, ils présentent une continuité thématique assez serrée : la nécessité pour un homme trahi par une femme de lutter contre son amour, même si ce sentiment est difficile à vaincre. Dans le premier cas, la traîtresse est *mea Lesbia*, « ma Lesbie » (c. 75, v. 1) ; dans le second, elle n'est pas nommée mais le narrateur s'interpelle lui-même au vocatif, *Catulle* (c. 76, v. 5), ce qui, par diffusion, renvoie aux poèmes amoureux dans lesquels les noms des amants sont associé, tels les c. 72 en amont³⁶⁴ ou 79 en aval. Les c. 75 et 76 sont de longueurs

³⁶² Le premier distique ayant exprimé le présupposé – l'oncle critique ceux qui parlent de sexe ou le pratiquent trop –, le second commence sur la finale négative *Hoc ne ipsi accideret*, « Pour que cela ne lui arrive point » (v. 3) où *hoc* renvoie à ce qui précède immédiatement, tandis que le troisième reprend et résume l'entreprise de Gellius en s'ouvrant sur ces termes : *Quod uoluit fecit*, « Il fit ce qu'il voulait » (v. 5) où la relative *quod uoluit* est à nouveau une allusion au distique précédent. Cette division de l'action en trois distiques enchaînés correspondant chacun à une étape n'est pas très éloignée des chansons gaillardes ou enfantines, dans lesquelles chaque couplet correspond à un épisode précis de l'histoire.

³⁶³ Au premier distique du c. 80, Catulle interroge Gellius en des termes très délicats sur l'étrange couleur blanche de ses lèvres : *Quid dicam, Gelli, quare rosea ista labella / hiberna fiant candidiora niue ?*, « Que dire, Gellius, de la raison pour laquelle tes lèvres mignonnes couleur de rose blanchissent plus encore que la neige d'hiver ? » (v. 1-2). La douce assonance en *a* et en *i*, la comparaison, aux deux extrémités du pentamètre, avec la neige, enfin l'évocation des *rosea labella* qui rappellent, par un mimétisme phonétique, lexical et morphologique, les *rose[ae] papill[ae]* des jeunes filles auprès desquelles le poète cherchait Camerius (voir c. 55, v. 12), tout prépare le lecteur à une image élégante que brise la chute radicale et très visuelle de la satire pornographique, où est enfin révélée l'origine de cette blancheur : *... clamant Victoris rupta miselli / ilia et emulso labra notata sero*, « c'est là ce que clament les reins brisés du pauvre petit Victor et tes lèvres marquées par le sperme que tu as trait » (v. 7-8).

³⁶⁴ Nous avons remarqué que le jeu sur la présence ou l'absence de nom dans les deux paires initiales du bloc de sens créait un chiasme plaçant au centre les poèmes désincarnés de chaque paire – 70 et 71 – et aux extrémités, les poèmes incarnés – 69 et 72. Si l'on ne considère désormais que la paire érotique 70 / 72, on constate que le même jeu la fait à nouveau entrer en chiasme avec la paire

très différentes – deux distiques pour le premier et pas moins de 13 pour le second, ce qui en fait le plus long *carmen* du corps principal de la section 2 – mais ce n’est là qu’un des éléments de l’effet de variation ménagé entre eux : ainsi, le premier *carmen* adopte un ton léger pour évoquer les conséquences d’une trahison dans le cœur d’un amant – celle-ci éteint la bienveillance mais ravive le désir amoureux – et joue avec habileté sur le rythme binaire de son raisonnement pour créer, comme dans nombre de *carmina* brefs érotiques ou satiriques de cette section, un mot d’esprit et une bonne chute³⁶⁵. L’atmosphère du c. 76 est radicalement différente. En un long dialogue avec lui-même, le poète s’exhorte à devenir insensible aux charmes d’une maîtresse qui n’a pas su récompenser sa fidélité³⁶⁶ : à l’examen de sa propre vertu succèdent l’incompréhension de sa situation et de l’ingratitude de la traîtresse en des termes qui font écho à la lamentation désabusée du c. 73³⁶⁷, la mention de sa douleur sentimentale, enfin un appel aux dieux avec demande de guérison, car le poète considère cet amour malheureux comme *pest[is] pernici[es]que*, « peste et cause de [sa] ruine » (v. 20). Le ton en est sérieux, l’expression plaintive fait référence aux émotions du narrateur³⁶⁸, jusqu’à cette prière finale qui, sur cinq distiques, implore la clémence divine

conjointe 75 / 76 : au centre, les deux poèmes incarnés – 72 et 75 – et aux extrémités, les deux poèmes désincarnés – 70 et 76.

³⁶⁵ *Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa, / atque ita se officio perdidit ipsa suo, / ut iam nec bene uelle queat tibi, si optima fias, / nec desistere amare, omnia si facias*, « Voilà où mon esprit, ma Lesbie, se trouve conduit par ta faute, et par sa propre action, il s’est à ce point perdu lui-même que désormais, il ne pourrait te vouloir du bien même si tu devenais très bonne, ni cesser de t’aimer, même si tu faisais tout pour cela ». Le balancement du deuxième distique entre *bene uelle* et *desistere amare* et leurs deux conditionnelles opposant en paronomases *facias* à *fias* et *optima* à *omnia*, avec la cadence rythmique mineure que suppose le raccourcissement du pentamètre par rapport à l’hexamètre, est caractéristique de la technique épigrammatique de Catulle.

³⁶⁶ Ce thème et le motif du dialogue du narrateur avec lui-même ne sont pas sans rappeler le c. 8, dont le c. 76 apparaît comme le pendant élégiaque, de l’autre côté du point de basculement en faveur de l’usage du distique.

³⁶⁷ Ainsi, la formule *omnia sunt ingrata* du c. 73, v. 3 est rappelée ici par deux occurrences de l’adjectif *ingratus* qui contribuent à diffuser ce thème au fil du poème : il est d’abord question de l’*ingrat[us] (...)* *am[or]*, « amour sans reconnaissance » (v. 6) auquel Catulle s’est longuement consacré, puis de l’*ingrat[a] (...)* *men[s]*, « esprit sans reconnaissance » (v. 9) de sa maîtresse.

³⁶⁸ L’expression du chagrin et de la souffrance intime passe notamment par l’emploi d’un lexique et de tournures évocateurs : la formule *[s]e (...)* *excruci[are]*, « se torturer » (v. 10) ; l’usage redoublé de l’adjectif *miser*, « malheureux », au nominatif v. 12 et à l’accusatif accompagné du pronom personnel *me miserum*, « pauvre de moi » au début de l’hexamètre 19 ; l’anaphore, au distique 13-14, de la principale *difficile est*, « il est difficile », qui insiste par sa redondance sur la souffrance qu’il y a à renoncer à un amour malheureux, presque aussi grande que celle que l’on subit du fait même de cet amour ; et enfin, comme dans le c. 77 où le poète emploie les mots à la fois forts et imagés de *pestis* et *uenenum*, l’expression *pest[is] pernici[es]que* est ici prolongée par l’image de l’amour malheureux comme *taet[er] (...)* *morb[us]*, « odieuse maladie » (v. 25), et par celle du narrateur déjà arrivé à son heure dernière, *ipsa in morte*, « dans la mort elle-même » (v. 18).

d'une manière si personnelle et sentimentale³⁶⁹ que le registre religieux, représenté ici sous forme de trait secondaire, semble bien différent de ses manifestations précédentes, joyeuses et solennelles comme dans les c. 34 et 61 par exemple.

Il nous semble qu'entre ces deux *carmina* aux thématiques jumelles et aux tons presque opposés se joue une distinction essentielle dans l'œuvre de Catulle sur le plan générique. Pour la première fois, le poète véronais donne à voir nettement à son lecteur les traitements que deux genres poétiques différents font du même motif... et dans le même mètre : le c. 75 est une épigramme et le c. 76, une élégie³⁷⁰. La distinction ne se fait pas seulement en termes de longueur, même si ce détail n'est pas indifférent puisque les épigrammes, même quand il n'est pas question de les graver sur la pierre, conservent de leur origine épigraphique des exigences de relative brièveté ; elle se fait surtout en termes d'expression, de technique et de mise en scène de l'auteur-narrateur par lui-même. Voici les éléments que la stricte comparaison entre ces deux poèmes nous fournissent à ce propos, et auxquels nous nous tiendrons pour l'instant sans prétendre les généraliser, avant de revenir plus bas sur la question : en matière d'expression, l'épigramme choisit l'habileté et son caractère brillant, sinon le jeu de mots, du moins le jeu d'esprit, et soigne la chute, alors que l'élégie choisit le vocabulaire progressif et expressif de l'émotion et de la sensation ; en matière de technique, l'épigramme choisit la concision, l'élégie choisit le développement avec variations pour exprimer plusieurs fois, sous plusieurs angles, le même sentiment ou le même constat ; en

³⁶⁹ Les bornes de cette prière sont marquées par une invocation répétée au début des v. 17 et 26 : *o di*, « ô dieux » (*di* est une suggestion d'éditeur retenue par la plupart des *recentiores*, mais les mss proposent des variantes, telles *dii* et *dei*, qui ne modifient pas le sens de l'apostrophe). On retrouve dans cette dernière section du texte un alliage nouveau entre l'expression du sentiment religieux et celle de la souffrance intime, qui permet de fondre harmonieusement la prière dans le reste du texte et lui confère son caractère émotionnel. Il est tout particulièrement sensible dans les demandes plaintives adressées aux dieux : relevons ainsi les impératifs marquant la prière à connotation particulièrement suppliante, tels *me (...) aspiciate*, « regardez-moi » (v. 19), *eripite*, « arrachez » (v. 20) et *reddite*, « rendez-moi » (v. 26), mais aussi l'appel à la clémence – *si uestrum est misereri*, « si la compassion est votre attribut » (v. 17) – et la mise en évidence de la piété personnelle méritant aide et secours : *si uitam puriter egi*, « si j'ai mené une vie sans reproche » (v. 19) ou encore *pro pietate mea*, « au nom de ma piété » (v. 26, leçon du ms m retenue par tous les éditeurs récents car elle corrige judicieusement le *proprietate* douteux d'autres mss).

³⁷⁰ K. Quinn (1972 a) considère même qu'il s'agit de la seule élégie de toute la section 69-116, les autres poèmes de ce corps principal étant tous, aux yeux du critique, des épigrammes ; F. Stoessl écrit de ce poème : « ei[n] Gedicht, das wohl nur mehr als Elegie, kaum noch als Epigramm bezeichnet werden darf » (p. 298). A propos des caractéristiques stylistiques et structurelles du c. 76 comme élégie et non comme épigramme, voir également J. D. Bishop (1972), R. Rieks (1986, p. 102-107), H. P. Syndikus (1987, p. 21-30) et, beaucoup plus brièvement, J. Ferguson (1986, p. 18-19). Rieks (1986) va jusqu'à considérer ce *carmen* comme la véritable préfiguration de l'élégie latine classique de préférence aux *carmina* longs : « in Form, Umfang, Thematik, klagvoller Tönung und spiralförmiger innerer Bewegung nimmt das Gedicht die augusteische Elegie in nuce vorweg » (p. 107).

matière de mise en scène du narrateur, enfin, l'épigramme en fait le véhicule artificiel de l'habileté expressive, de l'humour et de la pique railleuse ou désabusée, tandis que l'élégie en fait le représentant – tout aussi artificiel, mais sans le laisser paraître – du genre humain en lui imputant des émotions et des faiblesses codifiées, comme par exemple, dans le c. 76, la tendance à aimer encore quand on a été trahi et la douleur de devoir se défaire de cet amour. La seconde posture n'est pas moins littéraire que la première mais ses objectifs ne sont pas les mêmes, et offrir au lecteur un miroir grossissant d'émotions canoniques n'est pas la même chose que de lui proposer un mot d'esprit plaisant, à l'habileté expressive à défaut d'être amusante. C'est sur cette distinction entre deux genres qui partagent les mêmes thèmes et le même vers que les variations internes des paires 73 / 77 et 74 / 80 doivent attirer l'attention du lecteur : les changements de ton et de subtilité que nous avons notés entre ces *carmina* ne prétendent pas reproduire dans chaque paire la différence entre épigramme et élégie – la brièveté et les effets de styles de ces quatre poèmes invitent à les ranger tous dans la catégorie des épigrammes – mais plutôt signaler, en lecture cursive et tabulaire, que se situe entre eux un nœud du travail de Catulle en matière de distinction générique.

Il nous reste à analyser la paire 78 a / 79, dans laquelle s'intercale un fragment de deux distiques numéroté 78 b parce que les éditeurs l'ont séparé du c. 78 auquel le rattachent tous les manuscrits. Sa longueur proprement dite serait amplement suffisante dans cette section pour constituer un poème à part entière, mais ces quatre vers sont trop obscurs en l'état pour ne pas supposer une lacune du texte, et d'autre part, nous allons voir que le c. 78 a obéit à une structure si rigoureuse et auto-suffisante qu'on ne peut imaginer qu'ils en constituent la suite. Il semble être question en 78 b d'un inconnu à l'hygiène douteuse qui a séduit une innocente jeune fille ; les termes employés appartiennent à la dominante satirique peut-être teintée de pornographie et/ou d'érotisme dysphorique dans la version originale³⁷¹. Une fois

³⁷¹ Le thème – métaphorique ou non – de la saleté corporelle, si caractéristique de la pratique catullienne du registre satirique et notamment de sa tendance scatologique, suffit à rattacher le fragment à cette catégorie : *...purae pura puellae / sauia conminxit spurca saliuua tua*, « ta salive immonde s'est mêlée aux purs baisers d'une pure jeune fille » (v. 1-2). Elle est d'ailleurs prolongée par la menace sarcastique de faire connaître les agissements du personnage ainsi mis en cause à *omnia saecla*, « tous les siècles » (v. 3), ce qui rapproche ce poème d'autres menaces de Catulle adressées à ses ennemis dans la section 1 du recueil, par exemple aux habitués de la *taberna* en 37. Le fait que l'on ignore l'identité du personnage et que le fragment commence sur *sed*, « mais », amène à supposer une lacune d'au moins un distique, qui serait donc le premier du poème. L'une des propositions les plus satisfaisantes à cet égard est celle de J. Scaliger (1577), qui le place après le c. 77 adressé à Rufus, est connu pour son hygiène désastreuse depuis le c. 69 et auquel il est reproché quelque chose dont 78 b livre peut-être la clé : la plainte de 77 ne serait en fait qu'une préparation railleuse à la révélation insultante de 78 b. La lecture fait tout à fait sens face au texte en l'état, mais la place du fragment dans

ce fragment exclu de la paire 78 a / 79, que nous considérerons donc comme conjointe par défaut, le lecteur se trouve face à deux *carmina* dont les points communs objectifs sont pour le moins fort minces et semblent se réduire à leur dominante satirique commune, à cette différence près que le c. 79 relève d'une sous-dominante érotique dysphorique. En fait, ces poèmes fonctionnent à la fois comme miroir et comme résumé du bloc de sens au sein duquel leur place presque finale, doublant le c. 80 et son effet de clôture par rapport au c. 74, prend dès lors un sens clair. Cette paire conclusive matérialise en effet la dualité tonale de l'ensemble 69-80, dualité programmatique en ce que, nous l'avons dit, elle préfigure la répartition bipolaire de la majorité des *carmina* de ce corps principal, tout en affirmant la légère prépondérance du registre satirique sur le registre érotique et en ménageant un certain nombre d'échos et de reflets par rapport à d'autres poèmes du groupe de sens, selon le procédé catullien, déjà examiné dans la section 1, qui consiste à multiplier les rappels entre *carmina* jusqu'à ce que l'on puisse former plusieurs paires à partir de chacun d'eux. Le c. 78 a répond ainsi au c. 74 à trois niveaux : il est adressé à un personnage nommé Gallus dont c'est l'unique apparition dans le recueil et qui, par paronomase, fait écho phonétiquement au Gellius du c. 74 ; il traite du même motif, celui de l'inceste entre un jeune homme et sa tante par alliance³⁷² – même si Gallus, lui, est l'entremetteur de l'inceste et non l'incestueux lui-même – ; enfin, il est construit lui aussi sur trois distiques enchaînés à la faveur d'un effet de reprise : ici, l'anaphore en début de chaque hexamètre du nom *Gallus* donne à l'ensemble l'aspect d'une petite comptine moqueuse, ce qui n'est pas sans rappeler la pirouette drôle et cynique de 74. Si l'on remonte plus loin encore dans le même bloc de sens, on trouve également en 78 a une reprise textuelle du c. 69, premier de ce corps principal et de cette série³⁷³, auquel ce poème presque conclusif se rattache ainsi de manière tabulaire : quand en 69 Rufus était considéré comme dégoûtant en raison de sa saleté corporelle, Gallus en 78 a

les mss amène à considérer qu'il est effectivement issu d'un autre poème, à rattacher également au cycle des personnages dégoûtants ; c'est d'ailleurs le choix textuel des principales éditions récentes de référence, ainsi R. A. B. Mynors (1958), H. Bardon (1973), F. W. Cornish (1988²) et D. F. S. Thomson (1997).

³⁷² Cet écho thématique est souligné par une reprise textuelle : en 78 a comme en 74 est en effet mentionné à plusieurs reprises le *patru[us]*, « oncle maternel » fait ainsi cocu par son propre neveu (c. 74, v. 4 et deux fois v. 6, et c. 78 a, deux fois v. 6).

³⁷³ Cf. *nec qui cum puella bella cubet*, « et avec qui aucune belle jeune fille ne couche » (c. 69, v. 8, à propos de Rufus – *qui cum* est une correction déjà ancienne que l'on peut également remplacer par sa variante graphique *cui cum* telle qu'elle figure sur les mss G, R et O), et *cum puero ut bello bella puella cubet*, « pour qu'avec ce beau garçon couche une belle jeune fille » (c. 78 a, v. 4, à propos de l'entremise de Gallus entre le neveu et la tante – le ms O porte ici un *cubit* qui ne fait pas sens).

est considéré comme dégoûtant en raison de sa saleté morale, ajoutant ainsi un grief plus grave à la satire tout en prolongeant les motifs caractéristiques.

Quant au c. 79, sa brièveté – deux distiques seulement – et la mention du nom de *Lesbia* (v. 1) renvoient au c. 75 et, à travers lui, au c. 72, c'est-à-dire à la paire 70 / 72 et à tout le pan érotique dysphorique du bloc de sens, dont il partage le thème : l'inconstance d'une femme qui se laisse aller à tromper son amant. Mais au-delà de sa référence à ce registre, il matérialise surtout une interpénétration possible entre les deux grands axes d'inspiration de ce premier ensemble puisque, s'il est fait mention d'une rivalité entre Catulle et un certain Lesbius que lui préfère sa maîtresse, ce qui relève bien de la tonalité érotique dysphorique, ce n'est que dans le cadre d'une raillerie contre ce Lesbius³⁷⁴ qui inscrit résolument le *carmen* dans la dominante satirique. Ce personnage est en effet deux fois désigné comme *pulcer*, « beau » (v. 1 et 3), mais cet éloge apparent est en fait nié et requalifié en antiphrase par deux procédés distincts : d'abord, l'interrogative ironique *quid ni ?*, « et pourquoi pas ? » (v. 1), qui laisse entendre que l'application de cet adjectif à Lesbius est tout à fait relative, voire fantaisiste ; ensuite l'évocation, sous forme de pique finale caractéristique de la pratique épigrammatique, de sa difficulté à trouver *tria notorum sauvia*, « trois baisers de gens connus » ou peut-être « de gens qu'il connaît » (v. 4), ce qui signifie soit que sa « beauté » est en fait laideur tant il est repoussant, soit que bien qu'à la limite assez beau, il est si odieux que personne n'accepte de le saluer ni d'être son intime.

Ainsi, la paire 78 a / 79 est bien la paire de reprise et rappel des divers éléments mis en place dans ce premier bloc de sens : l'inspiration du poète se concentre autour des pôles satirique et érotique, avec prépondérance du pôle satirique et orientation constante du pôle érotique vers la sous-dominante dysphorique. La pornographie est toujours à l'honneur dans le domaine satirique ; le domaine érotique, lui, épargne le symbole générique qu'est *Lesbie* en la préservant de toute satire et en traitant ses trahisons sur un mode déceptif plutôt que railleur. Ce procédé culmine dans le c. 76, irruption du ton élégiaque dans le ton épigrammatique général du bloc de sens. Rappels paronomastiques, échos thématiques et reprises lexicales font toujours partie des éléments mis en place par Catulle pour assurer la cohésion interne d'une paire, d'un réseau de paires ou d'un groupe entier, ainsi que les effets

³⁷⁴ Faut-il comme certains (voir à ce sujet D. F. S. Thomson [1997, p. 506]) considérer que ce *Lesbius* est Clodius Pulcer, l'ennemi de Cicéron, puisque *Lesbia* est traditionnellement identifiée comme sa sœur, Clodia Metelli ? Le jeu de mots répété sur *pulcer* y invite en effet, et dans ce cas, on pourrait considérer que la satire contre un puissant homme public se double ici d'un léger trait pamphlétaire ; ce n'est toutefois pas nécessaire à la compréhension de son expressivité ni à la lecture de la structure particulièrement soignée de cette épigramme et de sa chute insultante.

de variations à l'intérieur même des paires. La technique de composition est inchangée mais l'inspiration s'est singulièrement centralisée en refermant l'éventail des tonalités possibles : après cette phase de présentation et de mise en place des pôles du corps principal de la section 2, la lecture linéaire entre dans la phase centrale du chiasme et dans la double centralisation tonale autour des registres érotique puis satirique.

Deux centralisations successives de l'inspiration catullienne : les c. 81 à 98

Que le lecteur ne s'y trompe pas : l'équilibre entre les deux grands registres de l'ensemble 69-116 est toujours aussi feint puisque la balance penche légèrement du côté de la dominante satirique, et ce ne sont pas ces deux centralisations successives qui rétabliront la moindre équité. Le groupe 81-87 est certes remarquablement harmonieux : une série de six *carmina* érotiques interrompue en son exact milieu par une échappée ponctuelle vers le domaine satirique ; mais la décade satirique 88-98 ne lui répond pas symétriquement : les c. 88 à 95 sont un reflet déformant de 81-87 puisque c'est cette fois une suite de sept poèmes satiriques qu'interrompt une échappée ponctuelle érotique, et à ce premier déséquilibre s'ajoute une clausule hors symétrie, les c. 96 à 98, avec une seconde échappée ponctuelle – funèbre, cette fois – et deux poèmes satiriques supplémentaires qui n'ont aucun équivalent érotique dans la centralisation précédente.

La centralisation érotique : le bloc de sens 81-87

La centralisation de l'inspiration au sein du bloc 81-87 introduit dans le corps principal de la section 2 un mode de composition différent du groupe précédent mais qui n'est pas sans rappeler des procédés déjà utilisés par Catulle dans le corps principal de la section 1. En effet, ce groupe constitue une sorte de vitrine des diverses déclinaisons de la tonalité érotique, dont les six poèmes qu'il y consacre offrent chacun une version différente. La construction catullienne par paires conjointes, disjointes ou en réseau n'est pas à l'œuvre ici : le bloc est à lire à une échelle à la fois plus individuelle et plus globale, comme une suite d'échantillons érotiques interrompue uniquement par une épigramme résolument satirique à l'inspiration très pure, sans aucun autre registre ajouté, qui crée cet effet de contraste et de surprise que le poète de Vérone ménage constamment au lecteur dans son recueil.

Le c. 84, puisque c'est de lui qu'il s'agit, est une satire portant sur le défaut de prononciation volontaire d'un certain Arrius qui, par pédantisme, ajoute des aspirations inutiles à l'initiale ou après les consonnes de certains mots. Pour mieux rabattre les prétentions d'Arrius – dont c'est la seule apparition dans le recueil – et démonter l'aspect

distingué et cultivé que celui-ci veut donner à sa prononciation en la truffant de lettres aspirées, Catulle précise qu'il descend d'affranchis et mentionne ce faisant *liber auunculus*, « son oncle maternel, l'homme libre » (v. 5) : on notera l'effet allusif et sarcastique de l'adjectif *liber* au lieu d'un *libertus*, « affranchi », par exemple, qui serait beaucoup plus explicite et réduirait l'épaisseur de sens que crée le poète par ses sous-entendus railleurs. Conformément aux techniques épigrammatiques, l'inscription de la moquerie dans le texte utilise le balancement binaire des vers du distique pour opposer deux à deux les termes bien et mal prononcés, produisant ainsi l'effet de comique, ainsi que le procédé de la chute drolatique et inattendue³⁷⁵.

Autour de cette épigramme satirique à la facture extrêmement classique, les *carmina* de ce groupe de centralisation à dominante érotique s'organisent en deux séries de trois qui ne répondent pas, nous le laissons entendre plus haut, à un arrangement très précis. On y reconnaît les deux personnages emblématiques de l'inspiration amoureuse de Catulle : Lesbie dans trois d'entre eux et Juventius dans un seul. Commençons par les trois textes « lesbiens » que sont les c. 83, 86 et 87 ; leurs motifs sont simples et bien représentatifs, chacun à sa manière, du registre érotique. Le c. 83 fait apparaître pour la première fois un personnage qui, chez les poètes élégiaques – et ce, dès Tibulle – sera constitutif de l'univers érotique : le *ui[r]*, « mari » (v. 1) de la maîtresse. Sa naïveté et son incompréhension des relations extra-conjugales de Lesbie en font une cible de moquerie de la part du poète qui s'exclame sans gêne : *Mule, nihil sentis*, « Mulet ! tu ne te rends compte de rien ! » (v. 3) : le poème ajoute donc à sa dominante érotique une sous-dominante satirique autour de cette figure typique, mais c'est un genre de satire qui relève spécifiquement de l'univers amoureux et du contexte de l'infidélité et des jeux de signes entre amants. Aussi cette sous-dominante a-t-elle bien pour fonction de varier les nuances du registre érotique présentées dans ce groupe et non d'infléchir ce registre vers le domaine satirique – encore qu'elle précède immédiatement l'échappée satirique du c. 84 dont elle prépare en quelque sorte le

³⁷⁵ L'effet comique reposant sur la structure des vers apparaît dès le premier distique du *carmen* : *Chommoda dicebat, si quando commoda uellet / dicere, et insidias Arrius hinsidias*, « Si d'aventure il voulait dire 'avantages', Arrius disait 'havantages', et pour 'embûches', 'hembûches' » (v. 1-2). Dans l'hexamètre comme dans le pentamètre, le terme à prononciation normale est opposé au terme à prononciation aspirée, placé dans l'autre hémistiche. Les deux *h* de l'édition la plus couramment adoptée ont été ajoutées par des éditeurs modernes pour rendre la plaisanterie du poète. La chute repose sur la même construction, avec un humour d'intrigue supplémentaire ; Arrius est parti en Syrie et les Romains se réjouissent de ne plus avoir à supporter sa prononciation pédante, quand soudain une mauvaise nouvelle parvient à leurs oreilles : ... *Ionios fluctus, postquam illuc Arrius isset, / iam non Ionios esse, sed Hionios*, « les flots ioniens, après l'arrivée d'Arrius là-bas, n'étaient plus 'ioniens' mais 'hioniens' » (v. 11-12).

ton. Le reste du c. 83 est centré autour d'un thème que nous retrouverons un peu plus bas : les amants ont momentanément rompu – d'où la sous-dominante dysphorique du texte – mais les insultes qu'adresse Lesbie à Catulle prouvent qu'il ne lui est pas indifférent, bien au contraire³⁷⁶. Le traitement léger, à la fois moqueur et optimiste de l'anecdote se démarque de l'univers érotique hérité de la section 1 du recueil, qui lorgnait volontiers du côté de la satire pornographique ; entre épigramme et élégie, nous sommes ici dans une préfiguration du ton élégiaque perpétuellement nuancé qu'illustreront les successeurs de Catulle.

Les deux autres *carmina* de ce bloc de sens qui appartiennent au cycle de Lesbie reprennent des motifs déjà exploités par le poète de Vérone puisque le c. 86 est une comparaison entre la beauté de Lesbie et celle d'un autre personnage féminin, Quintie, qui se solde évidemment par une conclusion flatteuse sur la supériorité de la première, tandis que le c. 87 est une simple et pure déclaration d'amour et de fidélité à Lesbie, en deux distiques très concis au style soigné et équilibré³⁷⁷. Ce second poème rappelle la série des textes qui évoquent un amour sans nuage, notamment les poèmes des baisers – c. 5 et 7, dans le tout premier bloc de sens de la section 1 du recueil – ou encore l'idylle d'Acme et Septimius, c. 45, et leurs serments de fidélité renouvelés devant la statue complice du dieu Amour, à cette différence près qu'ici, le style est plus dépouillé, moins précieux et plus grave. Quant au c. 86, ce n'est pas non plus la première fois que le lecteur rencontre dans les *Carmina* une figure féminine dépréciée qui sert de faire-valoir à une Lesbie idéalisée : que l'on se souvienne notamment d'Ameana, objet dans le c. 43 d'une raillerie à caractère pornographique et dans le 45 d'une description peu engageante qui l'opposait à la beauté de

³⁷⁶ Cette réaction à contre-courant tend en fait à faire de Lesbie elle-même un objet de satire dans ce *carmen* : (...) *Si nostri oblita taceret, / sana esset ; nunc quod gannit et obloquitur, / non solum meminit, sed, quae multo acrior est res, / irata est ; hoc est, uritur et loquitur*, « Si elle m'avait oublié et se taisait, elle serait guérie ; mais en fait, comme elle glapit et m'injurie, c'est que non seulement elle se souvient de moi, mais qu'en plus – chose bien plus violente encore – elle est en colère, c'est-à-dire qu'elle brûle et qu'elle parle » (v. 3-6). Il n'est pas nécessaire de supposer, comme l'ont fait certains éditeurs, un *coquitur* final à la place du *loquitur* des mss pour accompagner le verbe *uritur* ; l'image de Lesbie parlant sous le coup de la colère fait doublement sens, d'abord par opposition au *taceret* du v. 1, ensuite parce qu'ainsi, la bavarde est personnellement ridiculisée.

³⁷⁷ L'intensité de la déclaration sentimentale est notamment rendue par l'anaphore, au début de chaque hexamètre, du pronom-adjectif négatif *nulla*, associé au système comparatif de quantité *tantum... quantum* qui place Lesbie au-dessus de toutes les autres *puellae* du poète. Qu'on en juge par le premier de ces deux distiques : *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam / uere, quantum a me Lesbia amata mea est*, « Aucune femme ne peut dire qu'elle a vraiment été aimée autant que Lesbie l'a été par moi ». Notons toutefois que l'emploi du parfait dans le c. 87 laisse planer le doute sur l'état actuel de la relation des amants ; s'ils sont séparés, il faut considérer que ce poème est doté d'une sous-dominante dysphorique, mais si le parfait latin est ici une sorte d'équivalent du parfait grec dans sa valeur temporelle de durée, il marque plutôt une action qui a commencé dans le passé et se poursuit dans le présent.

Lesbie³⁷⁸. La grande différence entre Aemeana en 45 et Quintie en 86 est que la seconde n'est pas moquée : le poète reconnaît l'existence de ses charmes mais il démontre qu'ils sont inférieurs à ceux de Lesbie, qui ajoute à la beauté formelle la grâce des attitudes³⁷⁹. La comparaison de beautés féminines est donc passée de la satire dépréciative dans la section 1 au charmant duel érotique dans la section 2 : cette différence de ton et de traitement, on s'en doute, n'est pas sans signification et nous aurons l'occasion d'y revenir plus bas.

Le seul *carmen* « juventien » de ce bloc de sens se trouve en être le tout premier, le c. 81 : or, on se souvient que le personnage de Lesbie, lui, est réapparu dès le double schéma de paires qui ouvre l'ensemble du corps principal de la section 2, les c. 69-72. Cette succession des deux grandes figures érotiques catulliennes au début de deux blocs de sens différents et dans cet ordre, n'est pas sans rappeler le tout premier mouvement du recueil, marqué par l'apparition de Lesbie dans son premier groupe érotique et celle de Juventius dans son second : ce parallélisme nous semble mettre l'accent sur les échos que le poète a délibérément ménagés entre les deux sections de son ouvrage et les comparaisons que le lecteur est invité à faire. Précisément, le c. 81 traite un motif qui était déjà associé dans le c. 24 à la figure du jeune amant du narrateur : sur le mode dysphorique de la tonalité érotique, Catulle reproche à Juventius de se laisser aimer par un homme qui n'en vaut pas la peine et dont l'évocation fait brièvement surgir dans le texte un trait secondaire satirique³⁸⁰.

Il se trouve que, comme le c. 81, le c. 82 reprend un thème dont la première apparition était, non pas à proprement parler « juventienne » puisque le *puer* n'y était pas nommé, mais au moins homosexuelle : dans les c. 15 et 21, le narrateur suppliait Aurelius, grande figure satirique de la section 1, de ne pas coucher avec son propre amant. Ici, c'est à un nommé Quintius qu'il adresse la même requête ; ce personnage, dont c'est la première apparition

³⁷⁸ Pour l'étude détaillée de tous les *carmina* auxquels nous venons de renvoyer dans ces quelques lignes, voir *supra*, « 1. La section 1 : les *carmina* 1 à 64 ».

³⁷⁹ Ainsi, Quintie fait l'objet d'un éloge : *Quintia formosa est multis, mihi candida, longa, / recta est...*, « Quintie est belle pour beaucoup ; pour moi, elle a le teint blanc, est longue et bien faite » (v. 1-2) qui est ensuite nuancé : *totum illud « formosa » nego*, « je nie que tout cela soit la 'beauté' » (v. 3) et opposé à l'éloge sans restriction de Lesbie : *Lesbia formosa est...*, « Lesbie, en revanche, est belle » (v. 5).

³⁸⁰... *iste tuus moribunda ab sede Pisauri / hospes inaurata pallidior statua*, « cet hôte qui est le tien, venu du séjour moribond de Pisaurum, plus pâle qu'une statue couverte d'or » (v. 3-4). Pisaurum n'est autre que l'actuelle Pesaro, ce qui place le c. 81 au rang des piques contre des personnages provinciaux dont le vrai nom n'apparaît pas, mais sans doute reconnaissables dans leur région d'origine : que l'on se souvienne par exemple du portrait d'un bête Véronais dans le c. 17, de la mention de Rufa et Menenius de Bologne dans le c. 59 ou encore des personnages du c. 67. Si la satire n'est ici que secondaire, c'est parce que le reproche attristé du narrateur au jeune homme prime nettement dans le *carmen*, ainsi qu'en témoigne sa chute : (...) *nescis quid facinus facias*, « tu ne sais quel méfait tu commets » (v. 6).

dans le recueil, aura pour écho féminin la Quintia du c. 86, avec laquelle il ne semble pas partager davantage qu'une simple paronomase. Il s'agit toujours pour Catulle de protéger l'objet de ses amours mais celui-ci est curieusement désincarné, indéterminé et même asexué puisqu'il n'est désigné que par des pronoms neutres³⁸¹, au point que l'on pourrait presque douter qu'il soit vraiment question d'un être humain. Nous rattachons ces deux distiques à l'inflexion dysphorique de la tonalité érotique par rapprochement avec les deux *carmina* homosexuels « auréliens » que nous venons de citer et avec le c. 81 « juventien » qui le précède immédiatement, mais ce choix procède de déductions à l'échelle du recueil plutôt que d'indices objectivement contenus dans le poème lui-même. Il nous semble cependant que par ce procédé technique, Catulle poursuit une entreprise déjà amorcée dans le bloc de sens précédent *via* le jeu sur l'alternance entre incarnation et désincarnation des thématiques : la centralisation autour du registre érotique va ici de pair avec un grand dépouillement de l'expression et même des référents du thème amoureux, comme si notre *neoteros* souhaitait rendre l'essence même du motif érotique de la jalousie et de la rivalité en réduisant celui-ci à un type d'écriture au lieu de lui donner une incarnation artificielle.

C'est aussi dans cette veine, on s'en doute, que s'inscrit le dernier *carmen* que nous avons à examiner pour ce bloc de sens. Le c. 85 est l'un des plus célèbres distiques de la littérature latine et il donne souvent lieu à une interprétation romantique qui nous paraît fausser un peu sa signification. En voici le texte intégral :

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.

Nescio, sed fieri sentio et excrucior³⁸².

Nous ne attarderons guère sur l'étude stylistique d'*Odi et amo*, sur le caractère binaire et opposé des deux sentiments exprimés au début de l'hexamètre en un pied et demi isolé de la suite par la césure trihémimère, sur le contraste expressif entre la voix active de *faciam* et la tournure passive de *fieri* qui montre combien *ego* est privé du contrôle de ses propres

³⁸¹ Il est défini par trois propositions subordonnées – une conditionnelle, une interrogative indirecte et une relative – dont le contenu est strictement le même et dont le sujet est toujours un neutre : *si quid carius est oculis* (v. 2), *multo quod carius illi / est oculis* (v. 3-4) et *quid carius est oculis* (v. 4), « s'il est quelque chose de plus cher que les yeux », « ce qui lui est bien plus cher que ses yeux » et « s'il est quelque chose de plus cher que les yeux ». Cette répétition insistante fait de cette tournure la définition même de l'objet d'amour ou d'affection, mais c'est une définition strictement littéraire et catullienne ; c'est en ces termes, par exemple, qu'est désigné Calvus au début du c. 14 : *Ni te plus oculis meis amarem, / iucundissime Calve...*, « Si je ne t'aimais plus que mes propres yeux, Calvus, très doux ami » (v. 1-2).

³⁸² « Je hais et j'aime. Pourquoi faire cela, demandes-tu peut-être. Je l'ignore, mais je sens que c'est ainsi – et je souffre le martyre. »

émotions, sur la continuité lexicale en gradation entre *nescio*, *sentio* et *excrucior*, répartis sur un pentamètre au rythme harmonieusement dactylique, qui met l'accent sur l'absence de toute compréhension rationnelle de son mal par le sujet au profit de la seule compréhension sensitive ainsi que sur une souffrance très imagée. Nous noterons simplement que le caractère extrêmement dépouillé et, par là même, essentiel de l'expression appelle deux grandes remarques. La première est que le propos nous semble détenir, au moins à titre de trait secondaire, une valeur métapoétique : ne sommes-nous pas au cœur de la section 2 du recueil qui s'organise, nous l'avions dit et le redirons encore, entre les deux grands pôles d'inspiration catullienne que sont les registres satiriques (*odi*) et érotique (*amo*) ? A une échelle plus réduite, ne sommes-nous pas précisément juste après l'échappée satirique du c. 84 consacré au pédant Arrius (*odi*)... mais au sein d'un bloc de centralisation autour de la tonalité érotique (*amo*) ?... Dans cette perspective, ce distique est une déclaration de principe à valeur quasiment descriptive de la part d'un poète qui définit sans détour sa propre pratique poétique dans la section en cours.

La seconde remarque tient au registre dominant de ce distique : la présence du verbe *excrucior* en fin de poème nous incite à le rattacher en lecture littérale, quelle que soit l'ambivalence de sa signification en lecture métapoétique, au registre érotique dysphorique. Il constitue en quelque sorte l'essence de l'inspiration amoureuse, privée plus que n'importe où ailleurs de toute incarnation ou détermination et qui, dès lors, ne pouvait être située que dans cette phase de centralisation érotique. Enfin, par la préfiguration d'une inspiration amoureuse élégiaque faite aussi souvent de douleur que de satisfaction, ce poème matérialise une ligne de démarcation générique supplémentaire entre épigramme et élégie, ligne selon laquelle la première serait toute haine – dans son penchant satirique – ou toute amour – dans son penchant érotique – alors que la seconde, davantage capable de nuance et de mesure, se montrerait capable de concilier les extrêmes de la manière la plus inattendue³⁸³.

Cette étape de centralisation érotique, brève mais équilibrée, nous semble avoir plusieurs fonctions selon l'échelle et le niveau de lecture auxquels on veut bien l'examiner. Au niveau structurel, elle participe bien sûr de l'équilibre presque harmonieux, dans cette section 2, entre registres satirique et érotique. Mais au niveau réflexif de l'œuvre de Catulle, elle s'inscrit dans l'évolution que suit la tonalité amoureuse à mesure que le recueil avance :

³⁸³ Pour une analyse littéraire sensible et convaincante du c. 85 comme clôture d'un cycle érotique qui comporterait également les c. 72, 75 et 76 et en offrirait un résumé extrêmement condensé et soigné, sommet de l'art miniaturisé de Catulle comme épigrammatiste, voir l'analyse de F. Stoessl (1957, p. 298-304).

ce registre, on s'en souvient, était le premier à fournir la ligne principale d'un bloc de sens dans la section 1 des *Carmina* ; il fait partie des traits thématiques qui parcourent tout le recueil, poèmes longs inclus, pour se trouver particulièrement mis à l'honneur dans la section 2. L'unanimité presque complète du groupe 81-87 en faveur de la dominante érotique est pour Catulle l'occasion de prouver que l'usage du distique élégiaque non seulement ne nuit pas à cette catégorie d'inspiration, mais, bien plus, permet d'en développer un pan nouveau qui se démarque de son illustration polymétrique. Ce pan nouveau ne tient pas au caractère inédit des thèmes en présence ; nous avons retrouvé des figures et des motifs déjà présents dans la section 1 et constatons même qu'ils sont particulièrement nombreux dans ce bloc de sens, comme si le poète avait apporté un soin spécial à réunir ici plusieurs *carmina* de reprise de thèmes anciens. La nouveauté relève plutôt du traitement de ces motifs, avec disparition dans les poèmes amoureux de registres radicaux comme la pornographie, la scatologie et même la satire en tant que telle, limitée à un usage très caractéristique du domaine érotique – c'est le c. 83 –, et multiplication des facettes propres au domaine érotique – la jalousie, la comparaison, les serments, la rupture – avec un dépouillement stylistique et référentiel grandissant, jusqu'à ce que le lecteur ait l'impression de se trouver en présence de l'essence même du genre, exprimée sous la forme la plus courte et indéterminée qui puisse être dans la section 2 : un seul et unique distique – c'est le c. 85.

La centralisation satirique : le bloc de sens 88-98

La décade satirique 88-98, nous l'avons dit, se décompose en deux temps inégaux. La suite des c. 88 à 95 inclus est l'équivalent structurel et symétrique de l'étape de centralisation érotique que nous venons d'examiner : deux séries équilibrées de *carmina* à dominante satirique séparées par une échappée ponctuelle en direction de l'inspiration érotique – le c. 92 –, de même que le c. 84 était une échappée ponctuelle satirique entre deux séries érotiques, ce petit échange d'échappées successives constituant bien sûr une preuve supplémentaire que nous sommes en présence des deux pôles poétiques essentiels de Catulle, auxquels seront subordonnés tous les autres dans cette section 2. Les trois derniers *carmina* du bloc de sens, 96-97-98, constituent une clause hors symétrie, un supplément de satire par rapport à l'étape érotique 81-87, conformément au léger avantage numérique de la première sur la seconde dans tout ce corps principal ; aussi examinerons-nous dans un premier temps le groupe strictement symétrique au bloc de sens précédent. Comme 81-87, la suite 88-95 est une présentation récapitulative des divers figures et motifs emblématiques du registre satirique, où l'on voit réapparaître des sous-dominantes spécifiques peu ou pas

illustrées depuis le début de ce corps principal ; en revanche, sa structure est un peu plus serrée puisque l'on peut y repérer un groupe suivi de quatre poèmes avant l'échappée ponctuelle – 88-91 – ainsi qu'une paire de poèmes se répondant directement juste après cette même échappée – 93 / 94 –, enfin un poème isolé n'ayant aucun équivalent ni écho dans le reste du groupe, le c. 95.

L'échappée ponctuelle érotique 92 est un écho direct à l'étape de centralisation des c. 81-87 et plus précisément encore au c. 83 dont elle reprend la figure centrale, Lesbie, et le thème principal en en modifiant légèrement le traitement³⁸⁴. Une fois encore, il est question des insultes et mauvaises paroles que deux anciens amants échangent pour masquer leurs sentiments réels : au moins ces propos sont-ils signe qu'il n'y a pas d'indifférence mais que l'amour est bien là, comme caché derrière une apparente agressivité³⁸⁵. Ici, le mari de Lesbie a disparu et, avec lui, la raillerie traditionnellement associée à un tel personnage ; c'est donc une échappée épurée de sa dimension satirique comme de tout autre registre annexe qui vient rompre l'étape satirique avec effet de contraste, exactement comme le c. 84 au milieu de l'étape érotique. Dans la mesure où la brièveté de ces deux distiques ne permet pas au lecteur de débrouiller avec précision les raisons des injures réciproques, on peut voir aussi dans le motif du contraste entre la parole et le cœur un écho au c. 75 et à l'idée que, par ses trahisons, Lesbie a perdu l'estime du poète mais qu'elle a conservé son désir amoureux : dans cette perspective, l'échappée 92 serait un pont jeté non seulement entre les deux phases de la centralisation de l'inspiration, mais aussi entre cette étape de centralisation et le premier groupe de mise en place des deux grands pôles du corps principal.

Pour mieux comprendre la force du contraste entre le c. 92 et la suite satirique qu'il interrompt, il n'est que d'examiner la série des c. 88 à 91 qui le précède immédiatement. Ces quatre poèmes, sorte de mini-recueil consacré à Gellius et isolé du reste de la section par le lien érotique entre la suite 81-87 et le c. 92, marquent le point culminant de l'inspiration « gellienne » de Catulle ; le personnage emblématique de la satire dans la section 2, apparu dans la paire 74 / 80 et présent, on le sait, jusque dans le dernier texte du recueil, est ici au

³⁸⁴ A propos des liens et contrastes entre 83 et 92, voir par exemple l'analyse détaillée de F. Stoessl (1957, p. 291-294).

³⁸⁵ Comme à son habitude, Catulle joue sur la structure même du poème pour montrer ici que le paradoxe évoqué est valable pour les deux amants. Il consacre un distique à chaque personnage et met en parallèle, d'une part, l'évocation des paroles injurieuses – *Lesbia mi dicit semper male*, « Lesbie dit toujours du mal de moi » (v. 1) opposé à *deprecor illam / assidue*, « je la supplie sans cesse de me laisser en paix » (v. 3-4) – et de l'autre, celle des sentiments réels – *Lesbia me dispeream nisi amat*, « que je périsse si Lesbie ne m'aime pas » (v. 2) opposé à *uerum dispeream nisi amo*, « mais que je périsse si je ne l'aime pas » (v. 4).

mieux de sa forme et Catulle aligne contre lui, en tir groupé, quatre facettes d'une même raillerie pour une même raison³⁸⁶ : ses débordements sexuels, notamment incestueux, ce qui, le lecteur s'en souvient, est sa grande particularité. La succession satirique est la suivante : Gellius est coupable d'inceste avec sa mère, ses sœurs et sa tante (c. 88), mais aussi avec d'autres femmes de sa famille et avec son oncle (c. 89) et c'est enfin sa relation avec sa mère qui paraît la plus répugnante (c. 90³⁸⁷) ; ne pouvant se contenter de ses parentes, il finit par s'en prendre à la maîtresse du poète lui-même (c. 91). La sous-dominante pornographique n'est réalisée que dans le *carmen* initial de cette suite : le langage de 88 ne laisse aucun doute sur les intentions du poète en matière de registre. Dans les trois *carmina* suivants, un subtil jeu d'échos fait disparaître ce type de langage ; la pornographie n'est pas explicite et n'apparaît donc pas au rang des tonalités exprimées, mais les sous-entendus et la succession même des quatre textes suffisent à la compréhension du lecteur³⁸⁸. Cet habile escamotage de registre se complète de deux traits secondaires très furtifs, relevant plutôt de l'ornement de langage que de la véritable variation tonale : mythologique en 88 et religieux en 90³⁸⁹. Enfin,

³⁸⁶ J. Ferguson (1986, p. 19) remarque que c'est le seul exemple dans le recueil de succession de quatre poèmes partageant strictement le même thème. Nous pensons que ce schéma inédit renforce considérablement la portée satirique de la salve et fait bel et bien de Gellius une cible emblématique des attaques épigrammatiques de Catulle, de même que, on le verra, la salve satirique finale du recueil (110-116) a une portée encore accrue en raison même de son caractère ininterrompu, même si elle n'a pas comme ici un seul et même destinataire.

³⁸⁷ Voici comment les partenaires successifs de Gellius apparaissent dans la suite des poèmes : *cum matre atque sorore*, « avec sa mère et sa sœur » (c. 88, v. 1) ; ... *is patruum qui non sinit esse maritum*, « celui qui ne permet pas que son oncle soit un mari » (*ibid.*, v. 3) ; *tamque bonus patruus, tamque omnia plena puellis / cognatis...*, « un oncle si bon, tout un entourage si plein de jeunes parentes » (c. 89, v. 3-4) ; *Gelli matrisque nefand[um] / coniugi[um]*, « l'union impie entre Gellius et sa mère » (c. 90, v. 1-2). La présence du *patruus* dans les c. 88 et 89 est un écho direct au c. 74 et à la toute première apparition de Gellius, déjà accusé à l'époque d'avoir des relations sexuelles avec son oncle et sa tante.

³⁸⁸ Avec une grande économie de moyens, la sous-dominante pornographique du c. 88 tient au seul pentamètre de son premier distique : (...) *qui cum matre atque sorore / prurit et abiectis peruigilat tunicis*, « celui qui, avec sa mère et sa sœur, assouvit son désir et, tuniques déposées, veille toute la nuit » (v. 1-2). Le balancement aux deux extrémités du vers entre le verbe *prurire*, qui exprime la démangeaison du désir amoureux, et la mention des « tuniques déposées » suffit à faire apparaître l'image crue de l'acte sexuel. Le c. 89 est un bon exemple de sous-entendu par écho : *Gellius est tenuis ; quid ni ? cui tam bona mater / tamque ualens uiuat tamque uenusta soror*, « Gellius est tout mince ; et pourquoi pas ? lui qui a une mère si bonne et si vaillante, une sœur si gracieuse » (v. 1-2), où le lecteur doit reconstituer lui-même le lien de cause à effet entre les charmes des femmes de sa famille et la minceur de Gellius dont, on le suppose, l'activité physique est intense et continue.

³⁸⁹ Respectivement : *suscipit, o Gelli, quantum non ultima Tethys / nec genitor Nympharum abluit Oceanus*, « il se rend coupable d'un crime si grand, ô Gellius, que ni Téthys aux confins du monde ni l'Océan, père des Nymphes, ne le lavent » (c. 88, v. 5-6) et *nascatur magus ex Gelli matrisque nefando / coniugio et discat Persicum aruspicium*, « que naisse un mage de l'union impie entre Gellius et sa mère, et qu'il étudie la science des aruspices perses » (c. 90, v. 1-2) : d'après W. Kroll (1923), une croyance assez populaire voulait en effet que les mages naissent d'unions incestueuses qui expliqueraient leur caractère étrange et peut-être maléfique.

la présence en 91 d'une sous-dominante érotique dysphorique liée au thème de la rivalité amoureuse impliquant le poète lui-même³⁹⁰ crée un effet d'annonce tonale de l'échappée 92 : là encore, la symétrie avec le groupe précédent est bien respectée puisque, on s'en souvient, l'échappée satirique 84 était elle-même préparée par la sous-dominante satirique du c. 83.

Cette salve groupée est un exemple unique dans le recueil ; elle correspond au rôle tout aussi unique et structurant de Gellius, dont les trois apparitions au sein du corps principal de la section 2 se font à trois endroits stratégiques : fin du groupe 69-80, début du groupe 88-98 – ce qui permet de matérialiser avec plus de netteté encore les bornes du groupe 81-87 – et, bien sûr, fin de la section 2 et donc du recueil entier. Elle correspond aussi à un aspect du registre satirique qui est particulièrement développé dans cette étape spécifique : la centralisation de l'inspiration satirique est totale et rassemble toutes les tonalités qui, à un moment ou à un autre dans le recueil, ont pu l'enrichir et lui être associées ou subordonnées ; nous avons vu que l'étape érotique avait été entièrement préservée de ces tonalités, y compris de celles qu'elle avait rencontrées dans la section 1 – nous pensons notamment à la pornographie – et comprenons à présent que, dans le corps principal de la section 2, elles sont tout simplement réservées à la dominante satirique. Gellius ouvre la série en endossant la sous-dominante pornographique, mais nous en retrouvons d'autres dans le reste du groupe.

L'une d'elles est la sous-dominante pamphlétaire, absente du recueil depuis le c. 57 et seulement présente dans le c. 79 à titre de trait secondaire – encore n'était-ce là qu'une supposition. Le pamphlet catullien réapparaît dans toute sa force aux c. 93 et 94, paire conjointe qui suit immédiatement l'échappée de 92 et qui, en tout, est de la taille d'un petit *carmen* puisque ces deux poèmes successifs sont constitués d'un seul distique chacun. En voici les textes intégraux :

³⁹⁰ ... *sed neque quod matrem nec germanam esse uidebam / hanc tibi, cuius me magnus edebat amor, / et quamuis tecum multo coniungerer usu, / non satis id causae credideram esse tibi. / Tu satis id duxti...*, « mais parce que je voyais bien qu'elle n'était ni ta mère, ni ta sœur, celle dont le grand amour me dévorait, et bien que lié à toi par une fréquentation assidue, j'avais cru que cela ne t'était pas une raison suffisante. Toi, tu l'as jugée suffisante » (v. 5-9). Notons qu'au sein même de cette tonalité érotique dysphorique liée notamment à l'évocation des sentiments profonds du narrateur pour la jeune infidèle, la satire se poursuit à la faveur d'un absurde renversement des valeurs morales traditionnelles : comme Gellius s'est spécialisé dans l'inceste, le poète avait tout lieu de croire que sa propre *puella* était à l'abri de ses assauts puisqu'elle n'appartenait pas à sa famille.

Nil nimium studeo, Caesar, tibi uelle placere,
nec scire utrum sis albus an ater homo³⁹¹.

Mentula moechatur. Moechatur Mentula ? Certe.

Hoc est quod dicunt, ipsa olera olla legit³⁹².

Le poète aurait presque pu rassembler ces deux distiques pour ne former qu'un seul et même *carmen* de quatre vers, d'autant plus que les deux personnages incriminés, César et Mamurra, ont été associés dans la section 1 dès le moment de leur apparition commune – c. 29 – et jusqu'à leur dernière évocation en lecture linéaire – le c. 57 auquel nous faisons référence à l'instant. On se souvient que dans le c. 29, Mamurra est explicitement présenté comme le protégé de César – et de son gendre Pompée qui, depuis, a disparu du trio – et que le surnom que Catulle lui attribue d'emblée, *Mentula*, « La Verge » ne relève pas seulement d'un jeu de mots par paronomase : l'image de la sexualité débridée et débauchée, telle qu'elle apparaît par exemple dans le c. 57 où les ébats des deux hauts personnages sont désignés par les termes les plus crus, est un des éléments du pamphlet et la gourmandise politique, dans les vers du poète de Vérone, est analogue aux besoins sexuels en ce qu'elle relève de la même volonté de puissance et de jouissance. Dès lors, le registre pornographique est souvent associé à la satire pamphlétaire et il apparaît systématiquement, au moins à titre de trait secondaire, quand est nommé Mamurra-Mentula³⁹³. Ainsi le c. 94 est-il doté d'une double sous-dominante pamphlétaire et pornographique là où le c. 93 n'a qu'une dominante pamphlétaire sans dimension pornographique : on voit que la succession de ces deux distiques-poèmes dans cet ordre correspond à une complication de l'inspiration satirique dans cette étape, par ajouts progressifs de sous-dominantes.

Quant à la brièveté des deux poèmes, elle va de pair avec la simplicité de leur expression, qui fait émerger le registre illustré sans détour, en utilisant le moins de mots possibles. L'hexamètre de 93 est très éclairant sur ce point : *Caesar* en son centre³⁹⁴, *nil* et *placere* en ses extrémités réactivent l'image railleuse de César comme *imperator unic[us]*³⁹⁵ et

³⁹¹ « Je ne mets nullement un zèle excessif, César, à vouloir te plaire, ni à savoir si tu es un homme blanc ou noir » (c. 93).

³⁹² « La Verge fait la catin. Il fait la catin, La Verge ? Certainement. C'est ce qu'on dit : la marmite ramasse elle-même les légumes » (c. 94 ; v. 1, Thomson ajoute *hoc* après *certe* mais cela ne nous semble pas nécessaire à la compréhension du sens).

³⁹³ A propos du cycle de Mamurra-Mentula dans cette deuxième section du recueil, voir également K. Barwick (1958, p. 316-317).

³⁹⁴ Deux syllabes longues entre les césures penthémimère et hephthémimère.

³⁹⁵ Voir c. 29, v. 11 et c. 54, v. 7.

l'ironique déférence catullienne envers le grand homme, et forgent un vers provocateur et frondeur au plus haut point.

Et que dire du début du c. 94 et de l'équilibre de ces deux mots de trois syllabes chacun, *Mentula moecharum*, isolés sur deux pieds et demi par la coupe penthémimère avant d'être répétés en chiasme et unis par plusieurs allitérations consonantiques et vocaliques ? Tout le jeu de registres du poème – satirique, pamphlétaire et pornographique – tient dans ces deux mots seulement. Ce soin de concision, de précision et de grands effets pour peu de moyens n'est pas sans rappeler l'*Odi et amo* du c. 85 ; comme dans l'étape précédente, une fois encore, c'est juste après l'échappée ponctuelle que le registre principal atteint son expression la plus pure, la plus directe et la plus frappante, sous la forme du distique. Dans cette paire essentielle qui montre que la tonalité satirique suit la même évolution, non pas de désincarnation car l'incarnation est indispensable au pamphlet, mais de dépouillement et d'efficacité concise que la tonalité érotique dans la série 81-88, Catulle a certes dissocié les deux personnages emblématiques du registre pamphlétaire, mais il a par là même gagné en précision et en caractère. La brièveté de ces deux poèmes, techniquement susceptibles d'être réellement gravés sur un mur à la manière de graffitis, est aussi une revendication de l'origine épigrammatique du genre.

Dernière réapparition d'une sous-dominante spécifiquement satirique avant la clause hors symétrie 96-97-98, le c. 95 réactive la tonalité de la critique littéraire en l'associant au registre de célébration, lui aussi présent au rang de sous-dominante. Pour la première fois depuis le c. 49 et l'éloge ironique de Cicéron comme *optimus omnium patronus* (v. 7), et donc pour la première fois dans la section 2, il est ici question d'œuvres littéraires et de talent ou absence de talent en la matière. Une lacune a fait disparaître au moins un vers du poème – le pentamètre du deuxième distique – mais son absence ne gêne pas la compréhension générale. Quatre poètes sont évoqués ; le premier d'entre eux, Cinna, ami du poète qui l'appelle tendrement *me[us] Cinn[a]*, « mon cher Cinna » (v. 1), est le seul à être loué, par opposition aux trois autres : Hortensius, Volusius que le lecteur connaît déjà pour avoir lu le c. 36 consacré à ses catastrophiques *Annales*, et Antimaque. Les termes dans lesquels Catulle fait référence à chacun d'eux confèrent au *carmen* un trait secondaire métopoétique dans la mesure où notre poète ne se contente pas de complimenter l'un de ses camarades en raillant quelques adversaires, mais en profite pour rédiger en creux un bref manifeste néotérique³⁹⁶.

³⁹⁶ Ce manifeste n'est pas sans intertexte hellénistique : à propos des liens entre le c. 95 et certains poèmes de Callimaque, par exemple le prologue aux Telchines qui a pu servir de modèle à Catulle en matière de querelle entre écoles poétiques, voir notamment R. Avallone (1967, p. 38-48).

En effet, Catulle porte Cinna aux nues parce que c'est un *neoterus*, comme Calvus et lui-même, et que l'œuvre dont il célèbre la publication, *Zmyrna*, est une sorte d'*epyllion* historique proche de la facture alexandrine que Catulle lui-même pratique dans des poèmes comme les *c.* 64 et 66 notamment. Hortensius, Volusius et Antimaque, au contraire, sont ici présentés comme des auteurs plus classiques, amateurs d'œuvres très longues de style historique ou épique traditionnel dont les *neoteri* se distinguent activement³⁹⁷.

La critique binaire qui se construit au fil du poème est donc mauvaise envers Hortensius, Volusius et Antimaque et bonne envers Cinna, de sorte que critique littéraire et registre de célébration se trouvent étroitement mêlés et s'enrichissent réciproquement, tous les défauts que Catulle impute aux trois premiers se transformant généralement en qualités dans le cas du dernier. Les éléments de critique littéraire à l'encontre des mauvais poètes nous sont familiers : leurs œuvres pèchent par une longueur excessive et un style prétentieux, ce qui, selon le pronostic du Véronais, compromet sérieusement leurs chances de durer dans le temps³⁹⁸. Ce n'est pas là le premier exemple de la désapprobation catullienne envers les œuvres à la fois longues et mal écrites, deux caractéristiques qui, pour un *neoterus*, ne devraient jamais se trouver réunies ; que l'on se souvienne de la critique de Suffenus, *c.* 22, dont le nombre de vers est estimé par notre poète, avec une certaine indignation, à *milia aut decem aut plura*, « dix mille ou plus » (v. 4), mais tous très mauvais. Or il se trouve que la *Zmyrna* de Cinna, au contraire, est courte – l'adjectif employé est *paru[us]*,

³⁹⁷ La *Zmyrna* de Cinna est en effet un exemple d'*epyllion* concis et soigné à la mode néotérique er hellénistique ; nous n'en avons conservé que très peu de vers, reproduits dans le volume des *Poetarum Latinorum Fragmenta* de W. Morel / C. Büchner / J. Blänsdorf (1995³), p. 220-221. Antimaque de Colophon, contemporain de Platon et auteur d'une *Thébaïde*, était réputé et populaire pour ses qualités épiques et la prolixité de son œuvre, et il constituait l'un des contre-modèles favoris de Callimaque. Hortensius, dont l'identification reste douteuse, est peut-être un orateur contemporain et ami de Cicéron, mais à en croire Pline le Jeune (*Lettres*, V, 3, 5), il composa des vers légers, peut-être érotiques. F. Bellandi (1978), suivi sur ce point par D. F. S. Thomson (1997, p. 528), est d'avis qu'en fait, Antimaque n'est pas nommé pour lui-même, mais pour faire référence indirectement à un des deux autres auteurs décriés, Hortensius et Volusius, et qu'il en est peut-être de même entre eux deux, de sorte que le poème présenterait en fait une opposition entre Cinna et Hortensius ou Cinna et Volusius dans laquelle Hortensius ou Volusius serait successivement désigné par les noms Hortensius, Volusius et Antimaque. Le critique étaye cette thèse en proposant une analyse structurale précise du *carmen*. A propos du manifeste néotérique que constitue le *c.* 95, voir également H. P. Syndikus (1987, p. 82-89) et J.-C. Julhes (2004, p. 85 *sq.*).

³⁹⁸ Ainsi, Hortensius a composé quinze mille vers en un an, autant que l'on puisse en juger par l'hexamètre du distique mutilé : *milia cum interea quingenta Hortensius uno*, « alors qu'entretemps, en une seule année, Hortensius a composé cinq cent mille vers » (v. 3) ; Antimaque a un style ampoulé : *tumid[us] Antimach[us]*, « Antimaque tout enflé » (v. 10) et les *Annales* de Volusius, dont on sait que Catulle les tient en faible estime, sont destinées à habiller les poissons, c'est-à-dire à être jetées à la mer : *et laxas scombris saepe dabunt tunicas*, « et elles fourniront souvent de larges tuniques aux maquereaux » (v. 8).

« petit » (v. 9) – parce que son auteur a apporté un soin méticuleux à la composer quand d'autres, trop prolixes, sont aussi moins perfectionnistes. En contraste avec ce qui a été dit des mauvais poètes, l'éloge littéraire repose donc sur l'idée que cette qualité du poème assurera sa durée³⁹⁹ ; quant à la beauté du style et à sa conformité à l'idéal néotérique précieux et soigné en matière d'*epyllion*, on peut les déduire de la façon même dont le travail de Cinna est opposé à celui des trois autres. Cependant, la mention des neuf années complètes qu'a exigées la genèse de la *Zmyrna* est si redondante que l'on peut y lire autre chose que l'enthousiasme de Catulle à la perspective de la publication d'un poème tant attendu⁴⁰⁰ : peut-être l'éloge cache-t-il une ironie subtile sur la durée excessive passée par Cinna à la rédaction de son œuvre. Dans le c. 35, l'insistance sur le fait que le *carmen* de Caecilius sur la Grande Mère, quoique déjà fort beau, était seulement commencé (v. 18) ne laissait-elle pas entendre qu'il avait peut-être quelque mal à le poursuivre ? Conformément aux conceptions néotériques de la poésie, la longueur des poèmes est certes un grand défaut, surtout quand ces derniers ne témoignent pas d'un réel talent ; un petit nombre de vers soignés est toujours préférable à un fleuve de vers gonflés d'orgueil : tels sont les éléments métapoétiques à retirer de ce c. 95. Pour autant, une ironie tendre et fort légère plane également sur les *neoteroi* qui, à force de soins et de goût pour le beau détail, ont quelques difficultés à achever leur ouvrage.

Cette suite satirique permet donc au poète, comme naguère la suite érotique, de réactiver un certain nombre de thèmes et de motifs déjà exploités plus haut dans le recueil en créant ainsi un réseau d'échos et de reprises qui contribue à la cohésion des deux grandes sections des *Carmina* et à la cohérence des lignes thématiques qui y sont développées. La clausule finale asymétrique de ce groupe prolonge encore ce procédé à la faveur d'une seconde échappée ponctuelle, en direction cette fois de la dominante funèbre – c. 96 –, et d'une dernière paire conjointe satirique à sous-dominante scatologique – c. 97-98 –, ultime registre spécifiquement satirique à être réintroduit dans la section 88-98.

³⁹⁹ *Zmyrna cauas Satrachi penitus mittetur ad undas, / Zmyrnam cana diu saecula peruoluent*, « La *Zmyrna* sera envoyée jusqu'au Satrachus reculé aux eaux profondes, les générations dérouleront la *Zmyrna* jusqu'à ce que leurs cheveux soient blancs » (v. 5-6). Le Satrachus est une rivière de Chypre où est précisément censée se dérouler l'action de la *Zmyrna*.

⁴⁰⁰ *Zmyrna mei Cinnae nonam post denique messem / quam coepta est nonamque edita post hiemem*, « La *Zmyrna* de mon cher Cinna a enfin été publiée, neuf étés et neuf hivers après avoir été commencée » (v. 1-2). Tous les traits stylistiques de ce distique concourent à mettre en évidence la durée des neuf ans : antéposition de *nonam* à deux reprises, emplacement final, en écho entre eux, de *messem* et de *hiemem*, intercalement de *denique* dans un groupe prépositionnel, séparation de *post* et *quam* à la faveur d'un enjambement.

L'échappée ponctuelle de 96 doit attirer notre attention à plus d'un titre. C'est d'abord, en lecture linéaire, le premier *carmen* du corps principal de la section 2 qui relève du registre sur lequel s'est faite la rupture centrale entre les deux sections : la tonalité funèbre ; aussi introduit-il un élément de nouveauté et de distinction supplémentaire dans un environnement essentiellement constitué de reprises et d'échos renvoyant à la section 1 du recueil. Pourtant, le motif qu'il traite est bel et bien issu de la section 1, comme la plupart des thèmes de la phase de double centralisation : il y a donc ici fusion entre un motif de la section 1 et un registre de la section 2. Il s'agit en effet d'un poème de consolation en trois distiques adressé au *neoteros* Calvus après la *mors immatura*, « mort prématurée » (v. 5) de sa muse, Quintilia. La pudeur et l'élégance de la *consolatio* viennent de ce qu'au lieu d'essayer en vain d'apaiser la douleur de son ami, le narrateur lui démontre que c'est précisément l'expression de cette douleur qui apaisera Quintilia et lui permettra de reposer en toute quiétude dans sa tombe⁴⁰¹ ; ce raisonnement fournit au poème un trait secondaire métapoétique puisque les manifestations de chagrin de Calvus sont peut-être des poèmes composés en hommage à la jeune disparue⁴⁰².

Nous sommes donc en présence d'un poème funèbre bref, certes, mais solennel, à sous-dominante érotique puisque la défunte était la maîtresse du destinataire autant que son inspiratrice. Surtout, et c'est là la grande particularité du c. 96, nous sommes en présence de la seule consolation entièrement réalisée du recueil. Ce motif était apparu dans le c. 38 avec le reproche fait à Cornificius de ne pas écrire de vers à Catulle lors d'un chagrin amoureux ; ce poème plaintif a été rédigé précisément parce que la *consolatio* qu'il sollicite n'existe pas, sans quoi il n'aurait pas de raison d'être. La deuxième consolation du recueil est bien sûr le c. 68 a et son texte joint, le c. 68 b ; cette fois, c'est Catulle lui-même qui est sollicité par Allius pour rédiger une consolation, mais il adopte cette posture de la prétériton que nous avons définie en analysant ces poèmes et qui, même si elle n'est qu'une posture puisque le c. 68 b existe bel et bien, met tout de même en scène à la fois la demande et le refus de *consolatio*⁴⁰³.

⁴⁰¹ ... *certe non tanto mors immatura dolori est / Quintiliae, quantum gaudet amore tuo*, « à coup sûr, sa mort prématurée cause moins de douleur à Quintilia que ton amour ne lui cause de joie » (v. 5-6).

⁴⁰² ... *ueteres renouamus amores / atque olim missas flemus amicitias*, « nous renouvelons nos amours anciennes et pleurons les affections que nous avons un jour perdues » (v. 3-4). Ce distique nous semble comporter une double métaphore pour la composition de poésie amoureuse et funèbre, moyen par excellence de renouvellement des amours et lieu de mémoire des liens perdus. Dans cette perspective, la première personne du pluriel des verbes *renouamus* et *flemus* désignerait l'ensemble de la communauté des poètes, et pas seulement Catulle et son interlocuteur.

⁴⁰³ Pour l'analyse de ces textes, voir *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre » et « IV. B. 1. La section 1 : les *carmina* 1 à 64 ».

Dans le c. 96, en revanche, on ne trouve ni demande ni refus : la consolation est là, seule, entière et spontanée, et la série des *consolationes* s'achève sur cette réussite. Nous tirerons de cette analyse deux conclusions : d'abord, Catulle n'associe la consolation réelle qu'au distique élégiaque, puisque le seul traitement polymétrique du motif était une non-consolation ; ensuite, il l'associe plus spécifiquement encore à un texte bref puisque la première consolation en distiques, le c. 68, reposait sur une prétérition assez habile pour jeter le doute sur la présence même de *consolatio*. La gradation des trois *consolationes* qui, en lecture linéaire, gagnent progressivement en effectivité correspond donc à un dépassement de la section polymétrique et du groupe de poèmes longs, comme si ni l'une, ni l'autre n'étaient des lieux adéquats pour ce genre poétique précis.

Avant de clore cette étape de centralisation satirique de son inspiration pour revenir à un équilibre entre les pôles érotique et satirique, Catulle laisse une place à la sous-dominante scatologique qui accompagne la satire depuis la section 1 du recueil. La paire 97 / 98 repose sur des thèmes et un langage qui ne sont pas inconnus du lecteur et dont la première illustration en lecture linéaire, on s'en souvient, était le c. 23 consacré à la dureté des excréments de Furius. Les deux personnages qui apparaissent ici sont de la même espèce que les césariens du c. 54 ou le Rufus du c. 69 : leur propreté corporelle est si douteuse que l'on peut aisément confondre la bouche et l'anus d'Æmilius (c. 97) et s'interroger sur l'usage que Victius fait de sa langue tant son haleine est chargée (c. 98). L'insistance joyeuse sur les zones les plus sales de leur corps et la complaisance avec laquelle ils sont décrits comme pour mieux susciter le dégoût, sont les procédés dont Catulle use habituellement pour illustrer ce registre⁴⁰⁴. Notons qu'à la faveur d'une centralisation de l'inspiration satirique, le c. 97 ajoute à la sous-dominante scatologique une sous-dominante pornographique, suite logique d'autres *carmina* satiriques et pornographiques des séries 69-80 et 88-95⁴⁰⁵ et donc unique élément de variation au sein de la paire 97-98.

⁴⁰⁴ *Non (ita di me ament) quicquam referre putavi, / utrum os an culum olfacerem Aemilio. / Nilo mundius hoc, nihiloque immundius illud, / uerum etiam culus mundior et melior ; / nam sine dentibus hic...*, « Je pense (n'en déplaît aux dieux) qu'il n'importe en rien que je renifle la bouche ou le cul d'Æmilius. Celui-ci n'est nullement plus propre, celle-là, nullement plus sale – ou plutôt, c'est le cul qui est plus propre et meilleur, car il est dépourvu de dents » (c. 97, v. 1-5) ; *ista cum lingua, si usus ueniat tibi, possis / culos et crepidas lingere carpatinas. / Si nos omnino uis omnes perdere, Victi, / hiscas...*, « avec une langue comme la tienne, si le besoin s'en faisait sentir, tu pourrais lécher des culs et des sandales de cuir grossier. Si tu veux tout à fait nous perdre tous, Victius, ouvre la bouche » (c. 98, v. 3-6).

⁴⁰⁵ C'est que la bouche d'Æmilius ressemble aussi à un autre orifice naturel : *praeterea rictum qualem diffissus in aestu / meientis mulae cunnus habere solet*, « en outre, un rictus semblable à celui qu'affiche généralement le vagin béant d'une mule qui pisse en pleine chaleur » (v. 7-8) et qu'il semble avoir une activité sexuelle débordante : *Hic futuit multas*, « il baise beaucoup de filles » (v. 9).

Cette phase de centralisation autour du pôle satirique permet à la fois à notre poète d'établir une sorte d'équivalence entre les registres érotique et satirique et de mettre en évidence les particularités du second par rapport au premier. L'équivalence vient du soin apporté à la symétrie structurelle des suites 81-87 et 88-95 dont nous avons vu qu'outre leur dessin d'ensemble, elles partageaient des traits de détail communs ; mais la particularité du registre satirique tient à la variété des registres qui y sont associés comme sous-dominantes : pornographie, critique littéraire, pamphlet ou encore scatologie, aucune de ces tonalités n'est absente de la phase 88-98 alors que l'étape érotique 81-87, elle, en était soigneusement préservée. Une différence fondamentale entre les deux grands pôles de l'inspiration catullienne en cette section 2 est peut-être en train de se profiler ici : le registre satirique serait une sorte de tonalité par défaut, un registre hybride mal circonscrit qui naîtrait avant tout de combinaisons multiples entre diverses tonalités approchantes, tandis que le registre érotique apparaîtrait comme une tonalité pleine dont les codes se suffisent à eux-mêmes et dont la variété intrinsèque de motifs se passe finalement de traits secondaires supplémentaires. Il n'en reste pas moins que c'est au cœur de la phase de centralisation satirique que le poète, à la faveur du c. 96, délivre un message métapoétique sur son traitement du registre funèbre : la seule véritable *consolatio* à ses yeux est rédigée en distiques élégiaques, et elle est brève. Gardons ces détails en mémoire avant de reparler un peu plus bas de la tonalité funèbre, dont le c. 96 n'est pas la dernière occurrence en lecture linéaire.

Retour à l'équilibre : les c. 99 à 109

Dans la décade 99-109, le léger déséquilibre commun à tous les blocs de sens partagés entre plusieurs lignes penche en faveur de l'inspiration érotique et non de l'inspiration satirique. Comme le bloc 69-80, qui est son pendant symétrique avant les deux centralisations successives, cette décade repose sur deux lignes principales concurrentes qui comptent respectivement cinq *carmina* pour la ligne érotique et quatre seulement pour la ligne satirique ; en son centre exact, le c. 104, à dominante érotique et sous-dominante satirique, réalise la seule véritable alliance de cette section entre les deux registres. Les cinq *carmina* érotiques de cette zone sont les dernières occurrences de la tonalité en lecture linéaire et endossent donc diverses fonctions de clôture ; ils s'organisent en deux paires de part et d'autre du c. 104, 99 / 100 d'un côté et 107 / 109 de l'autre. Quant aux quatre poèmes satiriques, ils dessinent un schéma très régulier d'alternance entre disjonction et conjonction ; nous verrons que l'on peut y distinguer deux paires en chiasme, 105 / 106 au centre et 103 / 108 aux extrémités. Enfin, ce bloc de sens compte deux échappées ponctuelles qui, chose

unique dans le recueil, se suivent immédiatement, le c. 101 appartenant à la dominante funèbre et le c. 102 à un registre qui se prête mal à la définition et que, par analogie, nous rapprocherons du registre de célébration.

Nous disions il y a un instant que le c. 96 n'était pas le dernier *carmen* funèbre du recueil : la série des *carmina* à dominante ou sous-dominante funèbre se clôt en effet avec les cinq distiques du c. 101, première échappée ponctuelle du bloc 99-109, dont on notera qu'il est l'équivalent symétrique du c. 96 de l'autre côté d'une ligne de démarcation imaginaire qui passerait entre les blocs 88-98 et 99-109 puisque chacun de ces deux *carmina* est séparé de cette ligne par une paire conjointe, 97 / 98 d'un côté et 99 / 100 de l'autre. Cet effet de miroir rapproche les deux blocs l'un de l'autre et assure une étroite continuité entre eux. Le c. 101 est le quatrième poème du recueil consacré à la perte du frère, motif funèbre primordial que nous n'avions plus observé depuis le groupe spécial initial de la section 2 et plus précisément encore depuis les c. 65 et 68 a et b. On se souvient que dans ces trois textes, les vers consacrés au deuil fraternel étaient très ressemblants et que le jeu des registres reléguait la tonalité funèbre au rang de trait secondaire ou de sous-dominante, la subordonnant notamment, dans les c. 65 et 68 a, à la tonalité métapoétique qui était la dominante naturelle de ces poèmes de dédicace et d'accompagnement⁴⁰⁶ ; ici, la hiérarchie tonale est inversée et pour la première fois, la perte du frère constitue la dominante réelle du poème alors que sa dimension métapoétique est sous-dominante. A l'occasion d'un séjour en Asie Mineure, Catulle est venu se recueillir sur la tombe de son frère et lui rendre un dernier hommage sous la forme d'un sacrifice à ses mânes ; le langage est solennel et expressif, le déplacement physique du narrateur rappelle l'origine épigrammatique du genre – les cinq distiques du poème peuvent être assimilés à une épitaphe laissée sur un tombeau par un frère qui désire perpétuer le souvenir du défunt – et la noblesse du style fait de ce poème la première élégie latine purement funèbre dont nous ayons gardé une trace⁴⁰⁷. Un écho textuel central renvoie

⁴⁰⁶ Voir *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

⁴⁰⁷ Le langage élégiaque funèbre est mis en place dès les deux premiers distiques du poème : *Multas per gentes et multa per aequora uectus / aduenio has miseris, frater, ad inferias, / ut te postremo donarem munere mortis / et mutam nequiquam alloquerer cinerem*, « Après avoir en mon voyage traversé bien des peuples et bien des mers, je viens, mon frère, accomplir ce malheureux sacrifice pour te faire don de l'ultime présent dû à la mort et m'adresser en vain à ta cendre muette » (v. 1-4). La solennité du premier hexamètre – qui, par définition, lorgne vers le style sublime et emphatique de l'épopée – tient à l'anaphore de l'adjectif *mult[us]* deux fois antéposé, à l'emploi du substantif poétique *aequora* et à la présence, en introduction, d'un participe passé passif, *uctus*, trait stylistique fréquent du récit épique. Mais dès après l'enjambement, le pentamètre marque une inflexion vers le domaine élégiaque grâce au caractère plaintif du groupe *has miseris ad inferias* interrompu par la poignante apostrophe *frater* ; le distique suivant prolonge ces effets avec, au sein de l'hexamètre, une correspondance entre les termes

le lecteur aux c. 68 a et b, assurant ainsi une cohésion entre les différentes occurrences du motif en lecture tabulaire⁴⁰⁸.

Pourtant, comme plus haut le c. 96 et le motif particulier de la *consolatio*, cette élégie funèbre enfin pleinement réalisée, entièrement consacrée au frère défunt alors que cette figure n'était jusqu'alors insérée que dans des *carmina* dont elle n'était pas l'objet officiel, n'est là que pour clore une série et matérialiser un adieu définitif au genre qu'elle illustre. Telle est en effet la signification de la lecture métopoétique du poème : le narrateur est venu dire adieu à son frère à tout jamais, comme si la rencontre physique avec le tombeau lui permettait de faire son deuil, et les offrandes qu'il lui apporte – c'est-à-dire, en lecture métopoétique, l'élégie elle-même – seront les dernières⁴⁰⁹.

En d'autres termes, Catulle signe ici un adieu définitif à la poésie funèbre ; ce n'est là qu'un des multiples effets de clôture que comporte le bloc 99-109. Comme pour la *consolatio*, il semble donc que l'élégie funèbre catullienne ne soit entièrement possible et réalisable que sous une forme brève – et bien sûr en distiques, seul mètre dans lequel le genre soit illustré dans le recueil – et qu'une fois réalisée, elle se suffise à elle-même sans avoir besoin, contrairement aux genres érotique et satirique du corps principal de cette section, d'être multipliée à l'infini sous diverses formes, divers angles, dans divers langages et autour de divers motifs.

Plus brève – deux distiques seulement – mais aussi beaucoup moins explicite, la seconde échappée ponctuelle du bloc 99-109, le c. 102, résiste quelque peu à nos définitions de

postremo et *mortis* en pied final, et dans le pentamètre, la désignation métonymique d'un corps mort par sa « cendre muette », l'adjectif *mutam* se prolongeant douloureusement dans l'expression *nequiquam alloquerer*. Voir cependant, pour d'autres points de vue, l'analyse de H. P. Syndikus (1987, p. 105-109), qui considère que le c. 101 est bel et bien une épigramme reposant sur un substrat hellénistique (il cite à cet égard le poème de Méléagre VII, 476 de l'*Anthologie Palatine*, adressé à la femme aimée, dans lequel le poète se met en scène pleurant et se lamentant sur la tombe même de la défunte) tout en y apportant une part importante de subjectivité, et l'étude de T. Gelzer (1992) qui insiste sur l'indétermination générique du poème, entre épigramme et élégie et cependant ni l'une ni l'autre tout à fait, en démontrant successivement que le style de la lamentation, présentée comme effet d'une émotion personnelle, n'a pas de caractère strictement épigrammatique – point sur lequel, on vient de le voir, nous le rejoignons – et que la structure extrêmement concise et précise du poème, qu'il examine vers par vers et considère comme concentrique, l'éloigne du genre élégiaque. Inversement, M. D Buisel de Sequeiros (1995) avance un certain nombre d'arguments stylistiques pour défendre l'idée que la première élégie funèbre du recueil est bien le c. 96 et non le c. 101.

⁴⁰⁸ *Heu miser indigne frater adempte mihi*, « hélas, mon pauvre frère qui me fut indignement enlevé » (v. 6) : cf. *o misero frater adempte mihi*, « O mon frère qui – pauvre de moi – me fut enlevé » (c. 68 a, v. 20) et *ei misero frater adempte mihi !*, « Hélas, mon frère qui – pauvre de moi – me fut enlevé » (c. 68 b, v. 92).

⁴⁰⁹ *Accipe fraterno multum manantia fletu, / atque in perpetuum, frater, aue atque uale*, « reçois donc ces offrandes inondées des pleurs abondants de ton frère et pour toujours, mon frère, au revoir et adieu » (v. 9-10).

registres. Il s'agit manifestement d'une épigramme de circonstance, adressée à un certain Cornelius⁴¹⁰ auprès duquel le narrateur se vante de pouvoir garder sûrement un secret⁴¹¹. Rien n'est dit sur la nature des confidences que Cornelius peut avoir faites au poète. Nous pensons que c'est peut-être là précisément la raison d'être du *carmen* : si Cornelius a confié quelque chose à Catulle en lui avouant qu'il n'était pas totalement assuré de son silence et qu'il craignait que circule bientôt dans Rome une petite épigramme satirique livrant son secret au public, le *neoteros* a pu vouloir protester de sa fidélité en rédigeant effectivement une épigramme, mais une épigramme silencieuse, non pas pour trahir son interlocuteur mais au contraire pour mettre en évidence sa capacité à garder pour lui ses confidences. Dans la mesure où ce *carmen* sur le thème de l'amitié fiable rappelle les poèmes de célébration adressés à des amis proches – que l'on songe au c. 9 sur le retour de Veranius ou encore au c. 50 à Licinius Calvus – et s'oppose thématiquement à tous les *carmina* plaintifs dans lesquels le narrateur reproche à des amis de l'avoir trahi ou mal soutenu dans diverses circonstances – tels les c. 30 à Alphenus, 38 à Cornificius, 60 et 73 à des inconnus –, nous pensons que le choix le plus pertinent consiste à le placer par défaut dans la catégorie de célébration, tout en reconnaissant qu'il ne répond pas à l'ensemble de ses caractéristiques habituelles et, notamment, ne remplit pas l'exigence d'expression de la joie qui est celle du genre.

Venons-en à présent aux cinq *carmina* de la ligne érotique de ce bloc de sens en commençant par sa paire initiale, 99-100⁴¹². Ces deux poèmes sont unis par le thème de l'amour homosexuel dont ils constituent la clôture puisque, du moins dans le registre érotique, ce motif n'apparaîtra plus jusqu'à la fin du recueil. Ainsi le c. 99 est-il le dernier texte du cycle « juventien » ; la figure du jeune amant a donc ici, comme dans le bloc érotique 81-87 que nous analysions plus haut, une fonction structurante puisqu'à deux reprises, elle marque le début d'un nouveau groupe, conformément à l'usage qui en était fait dans la section 1 où elle servait à distinguer le deuxième bloc de sens – consacré à l'amour

⁴¹⁰ Comme nous l'avons dit à propos du c. 67, dans lequel apparaît également un Cornelius, rien ne prouve qu'il s'agisse comme dans le c. 1 de Cornelius Nepos, mais le nom fait tout de même écho, en un clin d'œil malicieux que l'on peut lire comme une allusion de l'auteur au petit monde de poètes dans lequel il évolue.

⁴¹¹ Il se dit ainsi *tacit[us]*, « silencieux » (v. 1) et évoque *fides animi*, son « âme fidèle » (v. 2).

⁴¹² *Contra*, sur ce point, P. Y. Forsyth (1979) qui détache le c. 99 du c. 100 pour le rapprocher des c. 97 et 98 avec lesquels il forme selon elle un petit cycle. Les rapprochements thématiques effectués par la spécialiste ne sont pas sans intérêt et ils prouvent assurément que le passage d'un bloc de sens à l'autre ne se fait pas au hasard, mais nous les jugeons moins solides que le lien que nous repérons quant à nous entre 97 et 98 d'une part, 99 et 100 de l'autre et qui nous semble mieux justifier notre propre lecture de l'arrangement du corpus.

homosexuel – du premier – consacré à l’amour hétérosexuel. On se souvient que dans la section 1, le c. 48, dans lequel le narrateur disait vouloir couvrir Juventius de baisers, nous était apparu comme une fusion entre les cycles «juventien» et «lesbien» auquel était jusqu’alors associé le motif des baisers innombrables, issu des c. 5 et 7⁴¹³ ; or, nous en trouvons ici l’équivalent dysphorique : le narrateur a bel et bien réussi à voler un baiser à Juventius mais la colère du jeune homme en est telle que le poète conclut amèrement :

Quam quoniam poenam misero proponis amori,
numquam iam posthac basia surripiam⁴¹⁴.

Une fois encore, c’est précisément quand un motif parvient enfin à être réalisé – plus haut une *consolatio* et une élégie funèbre au frère disparu, ici le baiser tant rêvé avec Juventius – qu’il matérialise en même temps un adieu au registre qu’il représente ; en effet, si l’on veut bien faire une lecture métopoétique de ce dernier distique, on comprendra que le c. 99 met un terme non pas à la poésie érotique en général – c’est pourquoi nous considérons que sa dimension métopoétique n’est qu’un trait secondaire – mais au moins à la poésie «juventienne⁴¹⁵». Cette conclusion est confirmée par le c. 100 où il est certes question d’un nouvel amour homosexuel, mais non plus entre Catulle et Juventius : deux jeunes Véronais, Quintius et Caelius – respectivement apparus dans les c. 82 et 58 a – sont respectivement tombés amoureux d’Aufillenus et Aufillena, le frère et la sœur. Le caractère léger de ce poème érotique est étayé par un mince trait secondaire satirique, à la faveur d’une plaisanterie du narrateur sur le fait que ce double choix prouve la force de leur amitié⁴¹⁶ ; notons aussi qu’Aufillena réapparaîtra un peu plus bas dans des *carmina* purement satiriques, ce qui, en lecture tabulaire, contribue à teinter le c. 100 de ce registre. Face à cette double conquête, Catulle prend parti pour Caelius au nom d’une amitié ancienne et lui

⁴¹³ Voir *supra*, « 1. a. Section 1, corps principal : *carmina* 1 à 60 ».

⁴¹⁴ « Et puisque tel est le châtement que tu offres à mon pauvre amour, jamais plus après cela je ne te déroberai de baisers » (v. 15-16). Le caractère excessif des manifestations de colère de Juventius est rendu par la longueur du *carmen* – huit distiques dans une section dont, rappelons-le, la moyenne est de trois – et l’accumulation de gestes vexants pour le narrateur, ainsi : *Nam simul id factum est, multis diluta labella / guttis absteristi omnibus articulis*, « C’est que, dès que ce fut fait, tu essayas de tous tes doigts tes jolies lèvres trempées de gouttes nombreuses » (v. 7-8).

⁴¹⁵ Pour une lecture complémentaire du c. 99 en relation avec les autres poèmes ayant pour thème le baiser (c’est-à-dire les c. 5 et 7 à Lesbie et 48 à Juventius), voir H. Akbar Khan (1961) qui suggère également un rapprochement éclairant entre ce poème et l’*Idylle XX* de Théocrite en montrant comment le *neoteros* latin a su se réapproprier un thème érotique hellénistique en le circonscrivant dans la structure plus concise de l’épigramme en distiques.

⁴¹⁶ ... *Hoc est, quod dicitur, illud / fraternum uere dulce sodalicium*, « C’est bien là, comme on dit, cette camaraderie réellement douce et fraternelle » (v. 3-4).

souhaite de conquérir le jeune Aufillenus mais aussi, plus généralement, d'être heureux en amour⁴¹⁷ : en réunissant ainsi, pour la première et dernière fois dans le recueil, les motifs de l'amour homosexuel et hétérosexuel et en préparant progressivement le thème du grand bonheur amoureux, le c. 100 ménage d'emblée une transition entre la paire à laquelle il appartient et l'autre paire érotique du bloc de sens, 107 / 109.

Paire disjointe alors que 99-100 était conjointe, paire érotique finale du groupe alors que 99-100 en était la paire initiale, le couple 107 / 109 fonctionne en quelque sorte comme l'exact opposé de celui que nous venons d'analyser. Un troisième élément étaye cette interprétation : alors que 99-100 était marqué par l'amour homosexuel et par la sous-dominante dysphorique du c. 99, la paire 107 / 109 est celle de l'amour hétérosexuel rayonnant de bonheur, deux détails dont nous venons de dire qu'ils apparaissaient déjà dans le c. 100 mais qui s'épanouissent ici dans toute leur ampleur. Dans ces deux *carmina*, le poète fait étalage de sa réussite en amour en se réjouissant de sa réconciliation avec sa maîtresse (c. 107) puis, en prolongement, en souhaitant ardemment que leurs sentiments réciproques scellent un *aeternum foedus*, un « pacte éternel » (c. 109, v. 6). Les variations entre les deux poèmes créent une cadence mineure, une sorte de réduction du registre qui va de pair avec sa fonction de clôture puisqu'il s'agit de la toute dernière occurrence de la tonalité érotique dans le recueil, toutes hiérarchies confondues : ainsi, le c. 107 compte quatre distiques et le c. 109, seulement trois ; Lesbie est nommée dans le c. 107, v. 4 alors que l'interlocutrice de 109 est anonyme⁴¹⁸ ; le ton de 107 est exalté et emphatique, lui conférant ainsi une sous-dominante de célébration⁴¹⁹ – il est la seule illustration de cette combinaison dans les

⁴¹⁷ *Sis felix, Caeli, sis in amore potens*, « Sois heureux, Caelius, aie du succès en amour » (v. 8).

⁴¹⁸ A vrai dire, aucun élément grammatical ni morphologique ne prouve qu'il s'agisse bien d'une femme, mais la continuité tonale et thématique avec le c. 107 est si forte que nous pensons que l'écho de l'amour hétérosexuel y est délibérément ménagé par le poète. On notera que même l'appellation *mea uita*, « ma vie » (v. 1), ne peut suffire à trancher la question du sexe de l'interlocuteur puisque, ailleurs dans le recueil, elle peut être appliquée soit à une femme (au c. 68 b adressé à Allius, sa maîtresse est appelée *tua uita* v. 155), soit à un homme (c. 45, v. 13 : Acmé appelle Septimius *mea uita*).

⁴¹⁹ L'*enkompion* est sensible, comme d'habitude chez Catulle, à travers l'expression du bonheur personnel et les exclamations laudatives : ... *o lucem candidiore nota ! / Quis me uno uiuit felicior, aut magis hac <quid> / optandum uita ? dicere quis poterit ?*, « ô jour marqué de la pierre blanche ! Existe-t-il sur terre quelqu'un de plus heureux que moi, que souhaiter de plus que cette vie-là ? Qui pourra me le dire ? » (v. 6-8 : l'accusatif exclamatif *lucem* au v. 6 est une correction déjà ancienne, et retenue par tous les *recentiores*, en lieu et place des *luce* et *luci* douteux des mss ; le texte des v. 7-8 est incompréhensible tel qu'il est porté par les mss, qui proposent une série de variantes pour *hac quid / optandum*. Les éditeurs se sont efforcés de l'améliorer et leurs propositions sont nombreuses : nous retenons ici, à la suite de H. Bardon et D. F. S. Thomson, la seule qui nous semble faire sens grammaticalement, même si toutes se rejoignent au niveau du sens). La force de ce registre vient aussi de ce que le narrateur croyait devoir renoncer à Lesbie à jamais : il était *inspera[ns]*, « sans espoir » (v. 2 et 5) et évoque un

Carmina – que n’a pas le c. 109 ; enfin, le c. 109 ménage une ambiguïté calculée sur la nature du sentiment évoqué en mettant en balance à ses deux extrémités *l’amo[r]*, dernier mot du premier vers, et *l’amiciti[a]*, dernier mot du dernier vers, dont nous avons déjà eu l’occasion de souligner que la limite sémantique entre eux était assez floue⁴²⁰. On voit que cette désincarnation et cette généralisation délibérées du propos entre 107 et 109 accentuent encore l’effet de clôture, qui, dans une compréhension hors contexte et isolée du c. 109, pourrait aussi concerner le cycle des poèmes amicaux. Mais en contexte, cette paire est surtout la conclusion du cycle « lesbien » comme la paire 99 / 100 est celle du cycle « juventien » : le roman de Lesbie prend fin après celui de Juventius de même qu’il avait commencé avant lui et cette disposition chiasmatisque témoigne de la supériorité de la première sur le second – supériorité poétique en tout cas, puisque non seulement les poèmes « lesbiens » sont nettement plus nombreux que les poèmes « juventiens », mais, surtout, ils ont connu au fil du recueil une plus grande diversité thématique et tonale⁴²¹.

Au milieu de ces deux paires érotiques à fonction clôturante, le c. 104 réalise en deux distiques seulement une fusion toute particulière entre une dominante érotique et une sous-dominante satirique qui cette fois, contrairement au c. 83 dans lequel apparaissait la figure typiquement érotique du mari trompé et moqué⁴²², n’est pas du tout caractéristique de l’univers amoureux. S’adressant à un personnage anonyme, le narrateur nie dans un premier temps avoir jamais dit du mal de sa maîtresse et proteste de la force de son amour pour elle⁴²³ : voilà pour le cadre érotique du *carmen*. Mais dans un deuxième temps, au quatrième et dernier vers du poème, il met la même conviction à accuser son interlocuteur ainsi qu’un dénommé Tappou, dont c’est l’unique apparition dans le recueil, de grossir démesurément

retour de sa maîtresse, comme après une rupture : *quod te restituis, Lesbia, mi cupido*, « c’est que tu te rends, Lesbie, à moi qui te désire » (v. 4) et *... ipsa refers te / nobis...*, « de toi-même, tu te remets à moi » (v. 5-6).

⁴²⁰ Voir notamment *supra* la n. 35, p. 93, et ce que nous avons dit de l’ambiguïté délibérée du c. 50 à Licinius Calvus.

⁴²¹ En ne comptant que les poèmes dans lesquelles apparaît en toutes lettres l’un ou l’autre nom, le recueil totalise treize *carmina* « lesbiens » et seulement quatre « juventiens ». Les poèmes « juventiens » sont exclusivement érotiques – parfois dysphoriques – et satiriques, tandis que les poèmes « lesbiens » ajoutent à cet éventail les registres de célébration (c. 107), pamphlétaire (c. 43 et 79), métapoétique (c. 51) et pornographique (c. 58 a).

⁴²² Voir *supra* notre analyse du c. 83, dans celle du bloc de sens 81-87.

⁴²³ A nouveau appelée *me[a] uit[a]*, « ma vie » (v. 1), la maîtresse est pour le narrateur *ambobus carior oculis*, « plus chère que les deux yeux » (v. 2) et il affirme l’aimer *perdite*, « éperdument » (v. 3). A propos de l’expression *carior oculis*, voir *supra* notre analyse du c. 82 dans celle du bloc de sens 81-87.

les bruits qui courent autour d'eux à ce sujet⁴²⁴. Affirmation de son amour d'une part, réfutation musclée de la rumeur lancée ou relayée par un ou deux bavards d'autre part, Catulle emprunte ici à ses deux univers favoris sans que l'un ou l'autre en subisse une quelconque altération : on pourrait très bien imaginer que chacun de ces motifs fasse l'objet d'un *carmen* entier, l'un purement érotique et le second purement satirique, et nous verrons même que le *c.* 103 qui précède immédiatement celui-ci est un petit caractère railleur du genre de celui que le poète aurait pu rédiger à propos du fameux Tappon. Or, le bloc de sens 99-109 compte exactement onze *carmina* et le *c.* 104 en est le cinquième, c'est-à-dire le centre : cette curieuse alliance de registres en un texte si concis, si changeant et si marqué est donc bien, nous le disions en introduction, la matérialisation centrale, au sein du bloc de sens, de la dualité fondamentale de l'inspiration catullienne et des deux grands pôles autour desquels elle s'oriente tout particulièrement en ce corps principal de la section 2.

Comme pour rétablir l'avantage du domaine satirique sur le domaine érotique, ou plutôt pour préparer la salve satirique finale des *c.* 110 à 116, remarquons que si le *c.* 104 est bien le centre numérique du bloc de sens 99-109, il y a un seul *carmen* à dominante satirique avant lui et trois, dont deux à la suite, après lui : cette augmentation progressive de la concentration de *carmina* satiriques annonce bien l'ultime centralisation dont cette inspiration fera l'objet en toute fin de recueil. Ces quatre poèmes sont disposés très harmonieusement : 103 et 105 sont séparés par un texte intercalaire, 105 et 106 sont conjoints, 106 et 108 à nouveau séparés par un texte intercalaire. La paire 105-106 fait immédiatement sens au centre de ce schéma chiasmatique parce que ces deux *carmina* successifs sont constitués d'un distique chacun⁴²⁵, procédé hérité de l'étape de centralisation satirique 88-98 et plus précisément encore de la paire conjointe 93-94 contre César et Mamurra. Or, c'est justement Mamurra qui est la cible du distique *c.* 105, assurant ainsi une sorte de continuité thématique d'un bloc de sens à l'autre entre les deux paires de poèmes-distiques. Affublé comme d'habitude de son surnom de *Mentula*, « La Verge », dont la présence suffit à faire apparaître le trait secondaire pornographique, le protégé de César est cette fois raillé pour ses prétentions littéraires :

⁴²⁴ ... *sed tu cum Tappone omnia monstra facis*, « mais toi et Tappon, vous rendez tout prodigieux » (v. 4) ; l'intensité du terme *monstrum* rend bien la violence de la raillerie.

⁴²⁵ Plus généralement, le rapport de longueurs des *carmina* dans toute la zone 102 à 109 invite le lecteur à rapprocher ces deux distiques-poèmes : les *c.* 102, 103 et 104 comptent deux distiques chacun, les *c.* 107, 108 et 109 en comptent trois ou quatre ; la brièveté de 105 et 106 ne peut passer inaperçue au milieu de poèmes plus longs.

Mentula conatur Pipleum scandere montem ;

Musae furcillis praecipitem eiciunt⁴²⁶.

L'extrême concision du style rend la pique plus violente encore, grâce notamment à la mise en relation de *Mentula* et *Musae* en débuts de vers, union brisée par le verbe *eiciunt*, « rejettent », de la fin du pentamètre. A la faveur de cette chute imagée de Mamurra, le distique 105 ajoute donc deux sous-dominantes à sa dominante satirique : la critique littéraire, bien sûr, et le pamphlet comme à chaque fois qu'apparaissent Mamurra, César, Pompée ou d'autres de leurs partisans. Le distique c. 106, lui, n'est pas pamphlétaire mais il comporte cette dimension de critique sociale que nous avons déjà repérée dans de nombreux *carmina*. Il est ici question d'un motif plutôt léger qui avait fait son apparition dans le premier poème « juventien », le c. 24 : la vénalité des jeunes gens.

Cum puero bello praeconem qui uidet esse,

quid credat nisi se uendere discupere⁴²⁷ ?

En 24, Catulle reprochait avec humour à son jeune amant de se livrer à un homme certes séduisant, mais dépourvu de richesses ; ici, il se moque des intentions supposées des jeunes gens qui fréquentent les *praecones* ou « crieurs publics », susceptibles par leur fonction de les faire connaître de tous. Le thème de la vénalité est matérialisé par le verbe *uendere* qui forme un dactyle juste après la coupe du pentamètre. Comme dans le c. 105, le style est concis et imagé et la moquerie un peu allusive suppose que le lecteur comprenne bien les sous-entendus. On voit que le rapprochement que nous effectuons entre ces deux distiques est dû à des traits structurels et stylistiques plutôt qu'à leur fond ; ils témoignent de la même technique épigrammatique poussée à sa plus grande brièveté et à sa plus grande efficacité, comme le faisait déjà la paire 93 / 94.

La paire disjointe 103 / 108, aux extrémités du chiasme satirique de ce bloc de sens, présente le même genre de parallélisme technique. Les deux *carmina* sont adressés à leurs propres cibles, respectivement Silon et Cominius ; Silon est un *leno*, un entremetteur qui refuse de rendre au narrateur la somme de dix mille sesterces, cumulant ainsi les mœurs

⁴²⁶ « La Verge essaie de gravir le mont de Pimpla : les Muses à coups de fourches le rejettent la tête la première » (*Pipleum* et *furcillis* connaissent des graphies diverses selon les mss ; v. 1, *scandere* est la leçon de D, unanimement retenue de préférence au *scindere* de X, m et O qui fat moins sens). Le mont de Pimpla, en Piérie, au nord-est de l'Olympe, était consacré aux Muses de Piérie qui, dans certains textes, en prirent même le nom, ainsi chez Horace, *Odes*, I, 26, v. 9 où l'une d'elle est appelée *Piple[us] dulcis*, « douce Muse de Pimpla ».

⁴²⁷ « Quand on voit un crieur public avec un beau garçon, que croire, sinon qu'il désire se vendre ? » (*bello* est la leçon d'un éditeur de la Renaissance adoptée par les *recentiores* de préférence à la leçon des mss en *obelio* ou diverses variantes graphiques).

douteuses et la cupidité⁴²⁸, et Cominius est un vieillard dont les crimes sont vraisemblablement aussi les mauvaises mœurs et la médisance⁴²⁹. Dans les deux cas, le propos feint de porter sur autre chose que les raisons réelles de la satire, qui apparaissent comme involontairement : le poète interpelle Silon en le sommant de rendre l'argent et attend le dernier vers du *carmen* pour révéler la nature de ses activités, tandis que l'objectif principal de l'adresse à Cominius semble être de lui décrire, avec une certaine délectation et beaucoup de complaisance, le genre de mort que les Romains lui souhaitent sans doute⁴³⁰. C'est la première fois qu'un tel motif apparaît dans les poèmes catulliens : le thème de la mort horrible d'un personnage détesté, décrite avec force détails sanglants, sera repris par les poètes élégiaques, notamment Tibulle et Propertius, qui l'intégreront à des poèmes où il rencontrera celui de l'amour, totalement absent du c. 106 de Catulle⁴³¹. Mais pour l'heure, ce motif extrême est placé à dessein à la fin de la série satirique du bloc 99-109, avant que ne commence la salve finale 111-116, comme si le registre atteignait là l'ultime limite de sa violence, comme si le poète avait souhaité garder pour la fin l'exposé de la toute dernière direction prise par le genre satirique. Cette tonalité infiniment polymorphe aura donc attendu non seulement le distique élégiaque, mais même l'avant-dernière décade de *carmina* pour être enfin présentée dans toute l'étendue de ses capacités thématiques ; à l'issue de ce bloc de sens, la salve finale peut commencer qui ne sera composée que de reprises de motifs déjà exploités dans l'une ou l'autre section du recueil.

Après un premier bloc de sens relativement équilibré et une double étape centrale de centralisation de l'inspiration autour des registres érotique puis satirique, le retour à

⁴²⁸ ... *aut, si te nummi delectant, desine, quaeso, / leno esse atque idem saeuus et indomitus*, « ... soit, si l'argent liquide te plaît, cesse je t'en prie d'être à la fois un entremetteur et un être cruel et inconciliable » (c. 103, v. 3-4).

⁴²⁹ Il est question d'*impur[i] mor[es]*, « mœurs impures » (v. 2) et sa langue est dite *inimica bonorum*, « ennemie des gens de bien » (v. 3).

⁴³⁰ ... *lingua exacta auído sit data uulturio, / effossos oculos uoret atro gutture coruus, / intestina canes, cetera membra lupi*, « ta langue serait coupée puis donnée à un vautour affamé, tes yeux seraient arrachés de leurs orbites et engloutis par un corbeau à la gorge noire, tes intestins par des chiens, le reste de tes membres par des loups » (v. 4-6). La mention du *popul[us]*, « le peuple » au v. 1 du c. 108 pourrait orienter le lecteur vers la piste d'une sous-dominante pamphlétaire reposant sur l'idée que Cominius est probablement un personnage public, mais deux éléments nous incitent à davantage de prudence en la matière : d'abord, on sait que chez Catulle, un personnage public peut être raillé sans que cela forme aussitôt un pamphlet, ainsi Cicéron dans le c. 49 ; en outre, Cominius n'apparaissant à aucun autre endroit du recueil, ses activités sont trop floues pour que l'on puisse en déduire que c'est bien en tant qu'homme politique ou responsable public qu'il est critiqué.

⁴³¹ Nous songeons notamment à l'élégie IV, 5 de Propertius, sur la mort sanglante d'une *lena* détestée, et aux violentes imprécations de Tibulle (I, 5, v. 48 *sq.*) contre une *lena* à laquelle il souhaite le pire des sorts.

l'équilibre des c. 99-109 est donc tout à fait trompeur, ce qui ne saurait nous étonner de la part de Catulle. L'avantage numérique est en faveur de la tonalité érotique qui, en outre, ouvre et ferme le bloc comme si elle y était véritablement dominante. Mais à y regarder de plus près, la disposition des *carmina* satiriques préfigure leur ultime prise de pouvoir pour la salve 110-116. Ce n'est pas tout : tandis que les cinq poèmes érotiques multiplient les effets de clôture – cycle de Juventius puis de l'amour homosexuel en général, cycle de Lesbie puis de l'amour hétérosexuel en général et peut-être même, de manière plus floue, cycle des poèmes de l'amitié –, les quatre poèmes satiriques, eux, creusent l'évolution stylistique et thématique du genre, de manière tout à fait inattendue dans une section qui s'attachait surtout jusqu'à présent aux reprises et variations sur des motifs déjà anciens. C'est assez dire que les effets de clôture satirique sont encore en suspens et que le lecteur devra attendre la toute dernière série de poèmes pour les découvrir.

La salve satirique finale : les c. 110 à 116

La structure de la salve satirique finale 110-116⁴³² est tout à fait régulière et aisée à reconstituer. Le c. 116, sur lequel nous ne reviendrons que très brièvement pour en avoir déjà proposé une analyse complète plus haut⁴³³, est le seul des sept à avoir une dominante métopoétique puisque, rappelons-le, le registre satirique n'est que sa sous-dominante ; les cinq autres se répartissent en deux paires conjointes, 110-111 et 114-115, unies autour de personnages communs et de thèmes semblables, et deux *carmina* centraux, 112 et 113, que nous considérons non pas comme une troisième paire, bien qu'ils partagent une sous-dominante pornographique commune, mais plutôt comme des textes en écho ou en annonce, à rapporter aux deux couples clairement constitués : 112 comme écho de 110-111 et 113 comme annonce de 114-115. Dans cette grande rigueur structurelle s'épanouit une diversité thématique certaine puisque ce groupe rassemble un nombre conséquent de raisons différentes de satire : prostitution homosexuelle ou hétérosexuelle, pornographie, inceste, relation à l'argent, pamphlet ou encore critique littéraire, la concentration des motifs

⁴³² Une fois de plus, notre lecture ne recoupe pas tout à fait celle de R. Ellis (1889², p. xlviii) qui fait de 107-116 un seul et même groupe au motif qu'il respecterait l'alternance entre sujets amoureux et autres : on va voir que notre propre analyse de la salve finale nous conduit à la caractériser de manière différente, même si les paires que nous y identifions sont identiques à celles repérées par Ellis. H. Dettmer (1988, *passim* et 1997, p. 171 *sq.*) fait pour sa part commencer la salve finale du recueil avec le c. 112, mais nous allons voir que la paire 110-111 a en fait toutes les qualités requises pour y être pleinement intégrée.

⁴³³ Voir *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

satiriques dans ces quelques poèmes a un caractère unique qui correspond bien à sa place conclusive.

L'unité du couple 110-111 se fait autour du personnage d'Aufillena, que le lecteur connaît déjà pour l'avoir croisée dans le bloc de sens précédent, au c. 100. On se souvient que ce poème à Quintius et Caelius obéissait à une dominante érotique teintée d'un trait secondaire satirique ; la réutilisation dans un contexte exclusivement satirique d'un personnage issu de ce *carmen* matérialise l'intention de l'auteur de laisser ce registre prendre totalement le pouvoir en fin de recueil, jusqu'à s'appropriier des éléments portés auparavant par d'autres dominantes. Outre ce nom déjà familier, le poète réutilise dans les deux *carmina* de cette paire des motifs qui ont déjà marqué son traitement du genre satirique, et ce dans les deux sections du recueil. Dans le c. 110, le narrateur reproche en termes amers à la fameuse Aufillena de prendre beaucoup d'argent sans rien accorder en retour, ce qui prouve sa déloyauté : la nature exacte du service qu'il attend d'elle n'est pas précisée, mais ce silence même, ainsi que l'irruption finale du trait secondaire pornographique à la faveur des insultes que, dans sa colère, le poète adresse à l'interlocutrice⁴³⁴, laissent assez entendre qu'Aufillena est une prostituée de luxe. En cela, elle rappelle l'Ameana du c. 41, dont la rapproche également une vague paronomase ; le défaut d'Ameana était, rappelons-le, de surestimer la valeur de ses services. Au double thème, à la fois « ameanien » et « aufillenien », de la prostitution et de la cupidité s'ajoute en 111 celui de l'inceste, mais pas de n'importe quel inceste : la jeune femme a une relation coupable avec son propre oncle, ce qui renvoie directement au cycle « gellien » et plus précisément encore aux c. 74 et 89, dans lesquels le *patruus* de Gellius est impliqué pour les raisons que l'on sait. L'ombre de Gellius, emblème du registre satirique en cette section 2 du recueil, plane donc d'emblée sur la salve finale qu'il viendra clore tout à l'heure et teinte légèrement de pornographie, par écho, le c. 111 dont le langage ne fait pourtant pas apparaître explicitement ce registre. Le talent satirique du second poème de cette paire repose aussi sur une opposition radicale entre les tons des deux distiques dont il est composé : le premier feint de louer sa destinataire pour sa fidélité conjugale – établissant ainsi un contraste surprenant avec les accusations du c. 110 –, tandis que la chute révèle que l'homme auquel elle est fidèle est son *patruus*, et l'en raille⁴³⁵. Le

⁴³⁴ ... *sed data corripere / fraudando officiis plus quam meretricis auarae <est>, / quae sese toto corpore prostituit*, « mais t'emparer de ce qu'on te donne sans accorder tes services, c'est pire que le comportement d'une courtisane cupide qui prostitue son corps entier » (v. 6-8).

⁴³⁵ *Aufillena, uiro contentam uiuere solo, / nuptarum laus ex laudibus eximiis ; / sed cuiuis quamuis potius succumbere par est / quam matrem fratres <te> parere ex patruo*, « Aufillena, vivre en se contentant d'un homme et d'un seul, c'est là la gloire des épouses, une gloire des plus remarquables ; mais il est plus

retournement qui prépare la pique réactive donc l'image d'Aufillena comme personnage peu vertueux à la sexualité dérégulée, dans la digne lignée d'un Gellius ou d'autres cibles des attaques de Catulle.

La paire 114-115 constitue pour sa part le pendant spécifiquement pamphlétaire de ce premier couple satirique à tendance pornographique. On y retrouve en effet le fameux Mamurra-Mentula dont la présence suffit à matérialiser une double tonalité pamphlétaire et pornographique, le second de ces deux registres étant présent au simple rang de trait secondaire en 114 avant de devenir sous-dominante en 115 à l'égal du pamphlet. Là encore, les accusations portent sur la relation de Mamurra à l'argent et notamment sur son caractère excessivement dépensier, faisant ainsi de ce motif, en écho au c. 110, un lien entre les différents moments de cette salve finale. Mamurra est moqué en 114 parce que sa richesse foncière ne peut cacher que des dépenses excessives le mettent en réalité dans une situation financière délicate⁴³⁶ ; le thème d'un homme au budget déséquilibré dont la mégalomanie met le patrimoine en péril n'est pas sans rappeler l'un des *carmina* du groupe 1-34, le c. 26, et la lourde hypothèque qui pèse sur la *uillula* de Furius⁴³⁷, confirmant ainsi la valeur annonciative à grande échelle des motifs traités dans la vitrine néotérique de la section 1. Le c. 115 est en exacte continuité thématique avec 114, mais en guise d'élément de variation, Catulle pousse plus loin la raillerie en s'attardant avec un enthousiasme hyperbolique sur la description des biens de Mamurra-Mentula⁴³⁸ avant de prendre au mot, dans la chute, le

convenable de coucher avec qui tu veux et autant que tu veux que d'être la mère de tes propres cousins conçus de ton oncle ». Le contraste satirique naît de l'opposition entre le vocabulaire laudatif du premier distique d'une part, à la faveur de termes comme *sol[us]*, *nupt[ae]* – qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère solennelle et de célébration des *epithalamia* – ou encore de la tournure à sens superlatif *laus ex laudibus eximiis*, « une gloire des plus remarquables », et d'autre part, la saturation du dernier vers en noms de liens de parenté qui, mis côte à côte, figurent l'inceste presque visuellement, ainsi *mat[er]* et *fratres* ou encore la paronomase finale indignée et moqueuse *parere ex patruo*.

⁴³⁶ Soulignons notamment l'effet satirique de ce pentamètre à la tournure elliptique et brusque, après l'énumération des richesses de Mamurra : *Nequiquam : fructus sumptibus exsuperat*, « En vain : ses frais dépassent ses profits » (v. 4).

⁴³⁷ Voir *supra*, notre analyse de « La vitrine néotérique : les c. 1 à 34 ».

⁴³⁸ L'exagération ironique de cet enthousiasme repose sur l'accentuation de l'hyperbole dans l'énumération des biens entre le c. 114 et le c. 115. Respectivement : ... *qui tot res in se habet egregias, / aucupium omne genus, piscis, prata, arua ferasque*, « lui qui a tant de choses extraordinaires à lui, toutes sortes d'oiseaux à chasser, des poissons, des prés, des champs et du gibier » (c. 114, v. 2-3), et *Cur non diuitiis Croesum superare potis sit, / uno qui in saltu tot bona possideat, / prata, arua, ingentis siluas saltusque paludesque / usque ad Hyperboreos et mare ad Oceanum ?*, « Pourquoi ne pourrait-il pas dépasser Crésus par ses richesses, lui qui possède tant de biens en un seul domaine, des prés, des champs, d'immenses forêts, des pâturages et des étangs, jusque chez les Hyperboréens et la mer Océan ? » (c. 115, v. 3-6). La liste des possessions elle-même ne s'est pas allongée, mais, en 115, la comparaison avec Crésus et la

surnom dont il l'affuble depuis sa première apparition au c. 29, décrétant ainsi que cet être est *non homo, sed uero mentula magna minax*, « non pas un homme, mais bien plutôt une grande verge menaçante » (v. 8). Outre que, comme nous l'avions dit, elle élève au rang de sous-dominante la tonalité pornographique, cette image a deux significations supplémentaires à deux échelles différentes de lecture : d'abord, elle couronne de manière inattendue la description de Mamurra comme un homme immensément riche, laissant supposer qu'une activité sexuelle frénétique complète le désir de possession et de puissance qu'il semble incapable d'assouvir, ou encore qu'un homme qui dépense tant d'argent qu'il ne peut, malgré ses richesses, subvenir à ses propres besoins est comparable à un sexe dont le désir n'est jamais satisfait. Mais surtout, elle livre la clé du surnom de Mamurra, dévoilant ainsi au lecteur la raison pour laquelle, outre la paronomase, Catulle l'en a gratifié tout au long du recueil. En ce sens, il nous semble que cette chute satirique acquiert une valeur conclusive pour tout le cycle « mamurréen » et, plus largement encore, pour l'ensemble des *carmina* pamphlétaires, dont Mamurra apparaît ici comme le représentant.

Entre ces deux paires aux unités respectives très soignées, les c. 112 et 113 constituent une zone d'échos et de transition dont la place centrale s'accompagne d'un réseau de rappels permettant de tisser plus étroitement encore la cohésion et l'évolution de cette salve finale. Leurs longueurs confirment ce schéma : ils comptent respectivement un et deux distiques, de sorte que la série 110-115 se divise en deux groupes ternaires suivant des gradations rythmiques inversées, mineure pour 110-112 – chaque *carmen* a deux fois moins de vers que le précédent, soit quatre, puis deux, puis un distique – et majeure pour 113-115 – chaque *carmen* a un distique de plus que le précédent, soit deux, puis trois, puis quatre. Le distique-poème c. 112 se rapporte au couple « aufillénien » 110-111 en ce qu'il vise lui aussi un personnage méprisé pour une sexualité indigne, mais cette fois, c'est d'homosexualité à bon marché qu'il est question :

Multus homo es, Naso, neque tecum multus homo est qui
descendit : Naso, multus es et pathicus⁴³⁹.

mention hyperbolique de leur étendue géographique ainsi que l'extension du motif en nombre de vers contribue à accentuer considérablement l'exagération.

⁴³⁹ « Tu es un homme moulu, Nason, et il n'y a pas moult homme qui descende au forum avec toi : Nason, tu es un moulu et un pédéraste », ou bien « Tu parles beaucoup, Nason, et il n'y a pas beaucoup de monde qui descende au forum avec toi : Nason, tu parles beaucoup et tu es un pédéraste ». Le texte du v. 1 est assez problématique : *es* (suggestion d'un éditeur de la Renaissance) est généralement accepté de préférence à *est* (X, O et édition de 1472) ; *homo est qui*, où *est* a été ajouté par Scaliger suivi par Ellis et Bardou, fait l'objet de nombreuses variantes insatisfaisantes selon les éditeurs et les mss. V. 2, Thomson propose de remplacer *descendit* par un *discumbit* explicite qui nous

La sous-dominante pornographique réside évidemment dans la pointe finale de l'épigramme, qui révèle en dernier lieu la bassesse sexuelle de Nason – le *pathicus* étant l'homosexuel passif que Catulle se plaît à railler pour cette raison même. Quant à l'adjectif *multus* et au calembour auquel il donne lieu pour son double sens, on peut les comprendre de deux façons : sa deuxième occurrence est à titre d'adjectif quantitatif signifiant « beaucoup », mais les deux autres ont une autre signification, soit comme participe parfait passif du verbe *molere*, « moudre », à sens obscène (ce qui renforce alors la sous-dominante pornographique du *carmen*), soit comme un usage bien attesté de *multus* au sens de « trop prolix », « bavard⁴⁴⁰ » (ce qui renforce alors sa dominante satirique). Comme Aufillena, le Nason auquel s'adresse ici notre poète semble avoir bien mal choisi ses fréquentations sexuelles pour être devenu si impopulaire que nul ne veut se montrer en sa compagnie : le thème du mépris général envers une cible de la raillerie catullienne redouble donc les effets du c. 111 tout en accentuant encore l'aspect cru et satirique puisque, cette fois, aucun premier distique ne trompe le lecteur en lui faisant d'abord croire qu'il va lire un éloge. On peut également considérer, puisque ce thème ne sera plus abordé dans les derniers *carmina* de l'œuvre, que nous sommes ici en présence du poème de clôture du cycle satirique de l'homosexualité, dont nous avons déjà observé qu'elle était aussi bien représentée dans ce registre que dans la tonalité érotique et que, de manière générale, l'homosexualité en satire était toujours pour Catulle un sujet de raillerie. L'aspect brutal et peu prévenant de ce poème contribue à clore le sujet sur une note dont le caractère cinglant est particulièrement adapté au motif satirique puisqu'il est le seul distique-poème de cette salve finale.

De son côté, le c. 113 annonce la paire 114-115 en introduisant dans cette salve satirique la tonalité pamphlétaire qui constitue leur sous-dominante commune. Adressé à Cinna, dont la *Zmyrna* était louée au c. 95, ce poème fait apparaître un nouveau personnage féminin décrié pour sa sexualité excessive : Moecilia, diminutif de *moecha* (« catin »), n'est autre en réalité que l'une des anciennes épouses de Pompée, Mucia⁴⁴¹, affublée comme Mamurra d'un

semble forcer un peu l'esprit du texte, même si l'expression telle quelle n'est effectivement pas des plus claires.

⁴⁴⁰ J. -P. Néraudau (G. Lafaye / S. Viarre / J.-P. Néraudau, 2002², n. 215, p. 185) penche pour la première solution, mais cette version archaïque du participe de *molere* (*molitum* en latin classique) est bien peu attestée ; D. F. S. Thomson (1997, p. 549) penche pour la seconde. Dans les deux cas, la compréhension exacte de *multus* ne modifie pas le paysage tonal à la fois satirique et pornographique du texte.

⁴⁴¹ D. F. S. Thomson (1997, p. 550) doute de cette identification. En lieu et place du *maecili[a]* des mss G, R et O, que les *recentiores* ne retiennent plus, deux variantes de ce nom furent en effet proposées : *Maecilia*, retenue par Thomson et Mynors suite à une suggestion de Lachmann, et *Moecilia*, correction d'éditeur retenue par Bardon (1973) et que nous choisissons de conserver avec lui parce qu'elle met

surnom qui rappelle les sonorités de son vrai nom tout en matérialisant les traits sous lesquels elle est caricaturée chez le poète. Il lui est reproché de se donner à des hommes de plus en plus nombreux depuis que son ancien mari a commencé son second consulat⁴⁴². Le surnom choisi suffit à élever le registre pornographique au rang de sous-dominante, à l'égal du registre pamphlétaire. Ainsi, le jeu des registres, mais aussi le thème du surnom obscène révélateur assez transparent pour que tout lecteur reconnaisse sans hésiter celui ou celle dont il est question, invitent à rapprocher sans hésiter le c. 113 du couple qui le suit, tandis que la présence d'un personnage féminin est un écho délibéré à la paire « aufillénienne » 110-111. Inversement, nous avons vu que le thème de 112 en faisait le reflet homosexuel de 110-111, mais on peut également voir dans son évocation de la vie publique, de la vie officielle, de la préoccupation de se montrer, une préfiguration des soucis des puissants et donc du registre pamphlétaire tel qu'il est illustré par 113 et 114-115. Aussi ces deux *carmina* centraux entretiennent-ils à la fois des liens étroits avec les paires dont ils sont les plus proches tout en renvoyant moins directement aux poèmes plus éloignés d'eux, assurant ainsi, par ce réseau d'annonces, de reprises et de reflets, la cohésion de tout le groupe.

Notre rappel sur la valeur du c. 116 au sein de cette salve finale tiendra en quelques mots seulement. Nous avons montré lors de son étude détaillée que ce *carmen* métapoétique et satirique jouait un rôle de clôture à plusieurs échelles : celle du cycle des attaques « gelliennes », celle de l'ensemble des poèmes satiriques de l'ouvrage, celle de la section 2 consacrée aux distiques élégiaques, enfin celle du recueil tout entier. Il est temps de préciser qu'à toute petite échelle, cette valeur concerne aussi la salve satirique finale dont le c. 116 apparaît comme la conclusion idéale. Les fameux vers « du fils de Battius » avec lesquels le

mieux en évidence la valeur diminutive par rapport au substantif *moecha*. Or, Thomson juge que l'interprétation qui fait de *Mae-* ou *Moecilia*, par correction d'éditeur, un *Mucilla* censé être un diminutif de *Mucia* est trop hasardeuse et peu crédible. Nous sommes d'accord sur ce point ; seulement, Thomson n'a pas vu que la paronomase entre *Moecilia* – et, mieux encore, entre *moecha* – et *Mucia*, ainsi que l'association de ce personnage à Pompée, suffisent à justifier l'identification du personnage féminin sans qu'il soit nécessaire de supposer un *Mucilla* intermédiaire : par conséquent, on peut, tout en conservant le texte, décrypter ce poème à clé. L'autre argument de Thomson est un problème de date : nous sommes nécessairement en 55 av. J.-C., date du deuxième consulat de Pompée, or celui-ci est divorcé de Mucia depuis 62 et on voit mal comment une attaque contre son ancienne épouse pourrait l'atteindre. En fait, outre que la cible première est bel et bien Mucia, cela n'empêche nullement d'égratigner au passage son ancien mari, cocu de multiples fois alors qu'il n'était rien moins que consul, et qui s'est abaissé à épouser une *moecha*.

⁴⁴² Pour les besoins de la satire, les chiffres indiqués sont délibérément excessifs : *Consule Pompeio primum duo, Cinna, solebant / Moeciliam ; facto consule nunc iterum / manserunt duo, sed creuerunt milia in unum / singula...*, « sous le consulat de Pompée, ils étaient d'abord deux, Cinna, à avoir commerce avec Catinette ; maintenant qu'il est consul à nouveau, les deux sont restés mais deux milliers d'autres, un pour chacun, s'y sont ajoutés » (v. 1-4).

poète dit avoir longtemps combattu son adversaire épigrammatiste peuvent être, tout simplement, ces quelques derniers poèmes rassemblant diverses causes de satire et autant de registres associés ; sous cet angle de compréhension, les armes satiriques de Catulle seraient non pas à proprement parler des attaques *ad hominem* contre ce personnage précis, qui n'apparaît nommément dans aucun autre *carmen* de ce dernier bloc, mais plutôt la matière d'une sorte d'*agon* poétique entre épigrammatistes, plus hostile que celui que Catulle partageait avec Calvus dans le c. 50, moins propice à l'émulation et davantage à la compétition féroce. Il n'en reste pas moins, notre analyse détaillée de cet ultime *carmen* l'avait montré, que plus encore que son compétiteur satirique, Gellius est, par excellence, la proie de notre poète. Les termes de la raillerie du c. 116 le prouvent, ainsi que les modalités de ses apparitions successives au cours des suites satiriques de la section 2. Roi de la satire catullienne dans l'ensemble de cette section, Gellius ne peut être que le roi de la salve finale que sa présence conclusive vient couronner. L'importance de la tonalité pornographique, présente dans cinq de ces sept *carmina* finaux sous forme de trait secondaire ou de sous-dominante, revient d'ailleurs en soi à ériger Gellius en représentant de toutes les cibles des satires de Catulle dans cette section 2 puisque, on s'en souvient, les motifs obscènes sont la grande caractéristique du personnage dès sa première apparition dans le c. 74.

Présenté après le registre érotique dans le groupe des *carmina* 1 à 34, que nous avons appelé la « vitrine néotérique » de Catulle, le registre satirique se clôt donc également après l'autre ligne principale d'inspiration du *neoteros* dans la section 2 consacrée aux poèmes en distiques élégiaques et referme par là même un recueil à l'inspiration si protéiforme qu'aucun registre particulier ne semble pouvoir la représenter de manière exhaustive. Ce choix de clôture appelle plusieurs remarques. D'abord, le caractère groupé de la suite 110-116 et sa grande cohésion, formelle – puisque aucune autre dominante ne vient la rompre avant le c. 116 – comme sémantique – puisqu'à cette salve d'attaques successives correspond une accumulation de diverses causes de satire explorées auparavant dans les autres pièces de ce registre – lui donnent l'aspect d'une sorte de reprise ou de résumé extrêmement concentré des railleries réparties par les soins de l'auteur tout au long du recueil. En ce sens, elle constitue le sceau idéal de l'inspiration satirique de notre poète en rassemblant en peu de place l'essentiel de ses motifs habituels : s'y côtoient ainsi figures masculines et féminines, personnages politiques et prostituées, vénalité, transgressions sexuelles, notamment l'inceste et l'adultère, et prétentions littéraires à la faveur de la déclaration de mépris au c. 116 envers Gellius l'épigrammatiste.

Mais cette clôture si soignée et explicite ne referme pas uniquement le cycle satirique des poèmes de Catulle ; en la plaçant à la toute fin de son recueil, le Véronais a choisi de lui conférer une valeur conclusive à grande échelle, dont les traits les plus nets se concentrent dans ce même c. 116 structurant que nous avons analysé en détail en tant que tel. Est-ce à dire que le pan proprement épigrammatique et, plus précisément encore, satirique de son œuvre acquiert une telle place aux yeux de l'auteur en cette fin de parcours poétique qu'il décide de l'ériger en représentant ultime de son travail et de le présenter explicitement comme tel à son lecteur ? L'étude des rapports de force chiffrés entre les diverses catégories d'inspiration illustrées dans le recueil et de leurs évolutions respectives entre les sections 1 et 2 nous permettra de répondre plus précisément à cette question ; mais nous devons signaler d'emblée que l'importance conférée à la satire par les caractéristiques et la place de la salve finale 110-116 rend compte d'une réelle omniprésence du genre à travers le recueil – ainsi, c'est la seule catégorie qui soit présente dans tous les blocs de sens des deux sections, au moins à titre de sous-dominante ou d'échappée ponctuelle, et jusque dans les groupes spéciaux 65-68 b, à la faveur du c. 67, et 61-64, à la faveur notamment de l'intermède fescennin de l'*epithalamium* de Junie et Manlius⁴⁴³. Dès lors, si la prépondérance méta-poétique de ce registre reste à examiner dans le tout dernier temps de notre étude, au moins la salve finale de la section 2 est-elle représentative d'une prépondérance quantitative véritable, ainsi que nous le confirmeront les chiffres de la représentation de chaque catégorie d'inspiration au sein des *Carmina*.

V. Significations et perspectives de la bipartition du recueil

Les trois précédentes étapes de notre travail nous ont permis d'établir un certain nombre d'éléments d'analyse sur la pensée poétique de Catulle telle qu'elle est mise en œuvre dans les *Carmina*. En élaborant une classification de ses poèmes par registres d'inspiration et en hiérarchisant les places respectives de ces registres au sein de chaque poème, nous avons mis en évidence une double tendance de reprise et de renouvellement des registres d'un texte à l'autre : ainsi, les mêmes catégories reviennent en nombre limité, portées par des motifs récurrents qui permettent d'identifier une série de caractéristiques bien marquées, mais, dans

⁴⁴³ A propos de l'intermède fescennin de cet *epithalamium*, voir *supra* notre analyse du c. 61, « III. B. 1. *Carmen* 61 : ouvrir dans la continuité ».

le même temps, le jeu des combinaisons entre catégories permet au poète de varier presque à l'infini le ton et le caractère propres à chaque poème ou groupe de poèmes d'inspiration proche.

En superposant cette analyse de registres à l'étude détaillée des quelques poèmes que nous avons qualifiés de structurants, nous avons constaté que la charpente du recueil était solide et plutôt aisée à reconstituer : l'alliance, au sein de cette catégorie de poèmes, entre qualités formelles et valeur métapoétique donne à voir les repères presque physiques dont l'auteur jalonne son œuvre pour en signaler les points de rupture, d'évolution et de progression. Entre ces points cruciaux, les suites de poèmes s'organisent selon un foisonnement de règles – et parfois d'absences de règles – très inventives, tantôt récurrentes et tantôt inédites, qui ménagent à la fois séries cohérentes et effets de surprise pour un lecteur partagé entre le sentiment d'évoluer dans un univers de plus en plus familier et l'impression d'être sans cesse pris au dépourvu.

En introduction de ce chapitre, nous avons utilisé la métaphore du voyage pour rendre compte du parcours si particulier auquel Catulle convie celui qui veut bien se consacrer à la découverte de ses *Carmina*. La diversité des étapes du voyage, disions-nous alors, ne nuit pas à l'unité d'intention qui préside à l'élaboration de son trajet ; si un but précis doit être atteint, les vicissitudes du parcours n'empêchent pas le voyageur d'y arriver. Bien plus, dans la perspective qui est la sienne à la fin de son trajet et dans le retour réflexif qu'il effectue sur le chemin parcouru, il donne un sens nouveau à ce que d'autres peuvent prendre pour des errances et qui contribue en réalité à la richesse de son expérience. Diversité des étapes, unité du trajet, ou encore, dans le recueil catullien, diversité de surface et unité profonde : ces deux dimensions, compatibles et mutuellement éclairantes, sont à nouveau présentes à ce stade de notre analyse. Nous avons amplement démontré que la pensée du recueil à l'œuvre dans les *Carmina* de Catulle se manifestait à ces deux niveaux porteurs de sens ; quelle que soit l'échelle d'examen du travail du notre poète, le plus petit s'inscrit toujours dans le plus grand et le plus précis répond au plus global. Ainsi, un motif unique, un vers particulièrement travaillé, l'irruption d'un mot relevant d'un registre précis de vocabulaire peuvent être compris dans la perspective plus large de la matérialisation d'une tonalité ou du rappel d'un *carmen* antérieur, eux-mêmes inscrits dans le dessin général de tout un bloc de sens et des liens contribuant à la cohésion entre deux groupes d'une même section, et donc, de proche en proche, à l'architecture globale d'un pan du recueil.

Notre compréhension détaillée de cette architecture reposant désormais sur la base de l'analyse de son organisation bloc par bloc, il nous reste à nous pencher sur la signification

générale des progressions qu'elle suit et qui sont subordonnées à la bipartition entre les sections 1, c. 1 à 64, et 2, c. 65 à 116. Cette division repose, nous l'avons dit, sur le critère métrique de distinction entre le distique élégiaque d'un côté et tous les autres mètres confondus de l'autre, quelles que soient leur origine, leurs connotations, leur marque générique particulière ou l'esthétique poétique qui les accompagne habituellement. D'une section à l'autre, tous les cas de figure peuvent être envisagés et repérés en termes d'inspiration et de composition des poèmes : reprise de motifs, apparition de nouvelles figures, accentuation des traits propres aux tonalités déjà mises en place, abandon de tonalités ou, au contraire, irruption de tonalités nouvelles. Toutes ces techniques de composition et d'organisation du recueil doivent être analysées dans la perspective de la bipartition, avec pour souci constant de repérer l'avancée de la réflexion métapoétique entre les sections 1 et 2. De fait, si, comme nous le croyons, le voyage proposé par Catulle au lecteur suit les évolutions du travail même du poète et accompagne l'élaboration d'une pensée poétique originale, à quel apport dans cette pensée, à quel progrès dans ce travail correspond le passage des vers polymétriques au distique élégiaque entre les c. 64 et 65 ? Les c. 65 à 116 auraient-ils donc quelque chose de plus que les c. 1 à 64 qui justifierait qu'ils soient présentés au lecteur comme l'aboutissement d'une œuvre commencée en mètres iambiques, comiques, lyriques et épiques ?

Pour répondre à ces questions, il nous faut chiffrer précisément la présence de chaque tonalité dominante et de ses sous-dominantes associées dans chacune des deux sections du recueil afin d'établir une photographie précise de leur répartition quantitative de part et d'autre du point de rupture central : c'est sur la base de cette photographie que le travail d'analyse de l'évolution propre à chaque tonalité pourra s'effectuer avec exactitude et nous livrer les clés de l'usage du distique élégiaque comme étape avancée de la réflexion métapoétique de Catulle.

A. Répartition chiffrée des registres entre les deux sections

1. Tableau de répartition chiffrée

Le compte des *carmina* illustrant les dix registres répertoriés dans notre classification et son insertion dans le tableau de leur répartition chiffrée obéissent à un certain nombre de principes pratiques visant à les rendre utilisables sans toutefois risquer de les simplifier à

l'extrême. La première entrée étant celle des dominantes, ici classées par ordre alphabétique, chaque poème est comptabilisé sous l'intitulé de sa dominante ; l'ensemble des poèmes comptabilisés sous l'intitulé d'une dominante est ensuite réparti dans les différentes sous-dominantes qui y sont associées dans le recueil. Le nombre de poèmes sans sous-dominante est également mentionné car ce renseignement peut peser dans l'analyse et il nous a donc paru bon de le faire apparaître explicitement. L'ensemble de ces chiffres est inséré dans notre tableau en deux colonnes, une par section, de façon à pouvoir comparer rapidement l'importance respective de la représentation de chaque registre. Dans ce tableau, par souci de clarté et de simplicité, les fragments ainsi que les deux parties des *carmina* doubles sont comptés comme autant de poèmes à part entière, ce qui porte le total des *carmina* à cent dix-huit.

Par ailleurs, quand un *carmen* a deux sous-dominantes, il est compté une fois pour chacune dans le détail des chiffres par sous-dominante, mais une seule fois dans le total des poèmes illustrant sa dominante, ce qui explique que le résultat de l'addition des nombres de *carmina* par sous-dominante puisse être supérieur au nombre total de *carmina* annoncé pour la dominante concernée. Prenons l'exemple de la dominante érotique : le total annoncé des *carmina* à dominante érotique dans la section 1 est de dix-neuf alors que l'addition des totaux du détail des sous-dominantes est de vingt-deux. La raison en est que trois de ces *carmina* ont deux sous-dominantes chacun (en l'occurrence, les c. 11, 21 et 58 a) et sont donc comptés deux fois chacun dans le détail des sous-dominantes.

Enfin, il nous faut signaler que le choix d'une répartition quantitative reposant sur un compte par poèmes, tout logique qu'il paraisse à ce stade de notre étude, a cependant un point faible que son analyse tâchera de compenser. Ainsi que nous l'avions mentionné au début de notre étude de la structure générale du recueil⁴⁴⁴, les longueurs de poèmes ne sont pas régulièrement les mêmes au fil de l'œuvre, que ce soit au sein d'une même section – que l'on songe à la particularité des deux groupes spéciaux 61-64 et 65-68 b qui rassemblent à eux seuls les poèmes les plus longs du recueil ou plus exactement, devrait-on dire, les seuls poèmes longs du recueil – ou entre les deux sections – on se souvient à ce propos que la longueur moyenne des c. 1 à 60 est d'environ quatorze vers tandis que celle des c. 69 à 116 est d'environ trois distiques, soit six vers seulement. En fait, les poèmes vont en se rétrécissant d'une section à l'autre, ce qui va de pair avec la diminution de leur nombre total dans chaque section tel qu'il apparaît à titre indicatif en tête de ce tableau : soixante-quatre pour la

⁴⁴⁴ Voir *supra*, notre introduction au « IV. A. Divisions du recueil ».

section 1 et cinquante-quatre pour la section 2, qui se trouve donc comporter des textes non seulement moins longs mais aussi moins nombreux que la première partie de l'œuvre.

Ce petit rappel entraîne deux brèves remarques. D'abord, l'inégalité du nombre de poèmes entre les deux sections permet d'aplanir de faibles différences entre les deux comptes de *carmina* de certaines dominantes, surtout lorsque ces différences sont en faveur de la section 1 : rapportées à la différence de dix *carmina* entre les deux sections, elles disparaissent le plus souvent. Ensuite, ce compte purement quantitatif n'est pas représentatif du volume réel, en nombre de vers, de chaque dominante dans l'une ou l'autre section : pour tenir compte de cette dimension, il faudrait inclure dans le chiffrage la notion des longueurs de tous les *carmina* illustrant une même dominante. Dans la mesure où, selon notre méthode, l'*epyllion* des noces de Thétis et Pélée, un poème de plus de quatre cents vers, compte pour un à l'égal du distique 85 *Odi et amo*, notre tableau procède à un aplanissement délibéré de ces rapports de longueur qui, pourtant, devront être pris en compte dans l'analyse de l'évolution de chaque registre d'une section à l'autre. Le détail de l'étude permettra donc de rectifier cette illusion d'optique, qui ne doit pas cacher par ailleurs que, bien que non performant pour la prise en compte du volume respectif de chaque registre, le compte par *carmen* est tout de même fidèle à la conception en la matière du poète lui-même qui fonde toute la structure de son œuvre et donc de son travail de réflexion métapoétique sur cette unité de base dont les longueurs irrégulières acquièrent par là même des significations précises en termes d'esthétique et d'identification générique⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ Le code des couleurs utilisé dans ce tableau est le suivant : en rouge, les comptes des dominantes présentes uniquement dans la section 1 – le cas particulier de la dominante de célébration, incluse dans cette catégorie alors qu'elle compte un représentant dans la section 2, sera expliqué en temps voulu ; en bleu, les comptes des dominantes présentes uniquement dans la section 2 ; en rose, les comptes des dominantes présentes de manière à peu près équilibrée dans les deux sections.

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante(s)</i>	<i>Total de la section 1</i>	<i>Total de la section 2</i>
<i>[Nombre total</i>	<i>de carmina]</i>	64	54
<u>CAS PARTICULIER</u>		0	1
<u>Célébration</u>		8	1
	sans sous-dominante	3	1
	religieux	3	0
	satirique	2	0
	<i>dont: critique littéraire</i>	1	0
<u>Erotique</u>		19	16
	sans sous-dominante	7	4
	célébration	0	1
	dysphorique	5	10
	funèbre	1	0
	pornographique	5	0
	satirique	4	2
	<i>dont: critique littéraire</i>	1	0
<u>Funèbre</u>		0	2
	sans sous-dominante	0	0
	érotique	0	1
	métapoétique	0	1
<u>Plaintif</u>		3	2
	sans sous-dominante	3	2
<u>Métapoétique</u>		5	3
	sans sous-dominante	2	0
	célébration	1	0

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante(s)</i>	<i>Total de la section 1</i>	<i>Total de la section 2</i>
	érotique	1	0
	funèbre	0	2
	pornographique	1	0
	satirique	0	1
<u>Mythologique</u>		2	1
	sans sous-dominante	2	0
	plaintif	0	1
<u>Pomographique</u>		2	0
	sans sous-dominante	2	0
<u>Satirique</u>		24	28
	sans sous-dominante	7	11
	célébration	0	1
	critique littéraire	3	2
	érotique	2	3
	<i>dont: érotiques dysphoriques</i>	2	3
	métapoétique	2	0
	pamphlétaire	4	6
	pornographique	7	9
	scatologique	2	2
	symposial	2	0
<u>Symposial</u>		1	0
	sans sous-dominante	1	0

2. Premières remarques sur les grandes tendances de la répartition

La première observation suggérée par ce tableau est l'existence d'un seul déséquilibre notable dans la répartition purement quantitative de ces dix dominantes entre les sections 1 et 2: cinq d'entre elles appartiennent exclusivement à l'une ou l'autre section, respectivement trois à la section 1 à raison de onze *carmina* en tout, et deux à la section 2 à

raison de trois *carmina* en tout seulement⁴⁴⁶. La différence de dix *carmina* entre les deux sections ne suffit pas à rééquilibrer le compte en faveur de la section 2 sur ce point puisque, si sa proportion en nombre de *carmina* est d'environ 84,4% de la section 1, ses trois *carmina* à dominantes propres ne représentent tout de même en nombre de poèmes que 27,3% des onze *carmina* à dominantes propres à la section 1. Ajoutons à cela que la notion de volume réel en nombre de vers, que nous évoquions dans notre présentation de ce tableau, n'aplanit pas le déséquilibre mais contribue au contraire à le creuser dans la mesure où les longueurs cumulées des trois *carmina* à dominantes propres à la section 2 sont de soixante-huit distiques, soit cent trente-six vers, alors que celles des *carmina* à dominantes propres à la section 1 atteignent au total quatre cent vingt-huit vers. Le fait qu'en volume réel, c'est-à-dire en nombre de vers, la section 2 ne représente elle-même au total que 39% de la section 1 ne peut suffire à rétablir en sa faveur les proportions de dominantes propres puisque les nombres de vers cumulés de ses poèmes à dominantes propres n'atteint que 31,8% de ceux de la section 1, ce qui maintient l'écart en faveur de cette dernière. Il existe donc une nette prédominance des dominantes propres à la section 1 sur celles propres à la section 2, que ce soit en nombre de poèmes ou en longueurs réelles.

Les cinq autres dominantes dégagées par notre classification et comptabilisées dans ce tableau obéissent quant à elles à une répartition plutôt équilibrée entre les deux sections. Elles rassemblent respectivement cinquante-trois *carmina* dans la section 1 et cinquante dans la section 2, soit une différence si mince qu'elle est entièrement résorbée par la différence de dix poèmes entre les deux sections du recueil et, proportionnellement, penche même légèrement en faveur de la section 2. Tout aussi remarquable est le caractère également équilibré de chacune de ces cinq dominantes communes prise isolément, en l'occurrence les registres érotique, plaintif, métopoétique, mythologique et satirique : leurs nombres de *carmina* dans les deux sections sont en général proches voire égaux, exception faite de la tonalité mythologique qui, sur trois *carmina* en tout, en compte deux dans la section 1 et un seul dans la section 2, le c. 66, dont le volume réel – quarante-sept distiques, soit quatre-vingt-quatorze vers – ne saurait rivaliser avec les longueurs cumulées des deux *carmina* mythologiques de la section 1, les c. 63 et 64, cinq cent-un vers à eux deux dont quatre cent-huit pour le seul c. 64.

⁴⁴⁶ Pour cette première remarque générale comme pour celles qui suivront, le détail des numéros de *carmina* concernés par nos observations ne sera précisé qu'en tant voulu, dans la suite de l'analyse, afin de ne pas altérer le caractère délibérément global et synthétique de ces quelques propos préalables.

Notons enfin que les registres érotique et satirique ne se contentent pas d'être les plus représentés dans le recueil au rang de dominantes, ce que notre travail de classification et l'étude détaillée de la structure d'ensemble du recueil avaient déjà montré sans permettre de le chiffrer précisément : il serait plus exact de dire qu'ils sont largement surreprésentés par rapport aux autres. Ainsi, les nombres cumulés de *carmina* pour toutes les autres dominantes réunies sont de vingt-et-un pour la section 1 et dix seulement pour la section 2 : de l'une à l'autre, la centralisation de l'inspiration est indubitablement à l'œuvre et ses deux lignes principales acquièrent une importance quantitative croissante. De fait, les tonalités érotique et satirique comptant respectivement dix-neuf et vingt-quatre *carmina* dans la section 1 et seize et vingt-huit dans la section 2, chacune d'entre elles passe d'une égalité relative avec l'ensemble des autres dominantes réunies dans la section 1, à une nette supériorité sur l'ensemble des autres dominantes réunies dans la section 2. Certes, dans la mesure où les *carmina* longs des groupes 61-64 et 65-68 b appartiennent pour la plupart – à l'exception notable du c. 67 – aux autres dominantes, le calcul du nombre de vers nuancerait le rapport et permettrait d'établir que le volume réel de ces deux registres dominants est globalement égal voire inférieur à celui de tous les autres réunis, mais deux éléments nous invitent à privilégier ici la prédominance en nombre de poèmes par rapport à la somme des longueurs réelles. Le premier est que l'esthétique associée aux registres érotiques et satiriques tels que Catulle les pratique, et dont nous aurons à préciser les modalités et l'évolution d'une section à l'autre, est en quelque sorte par nature – en tout cas dans l'esprit du *neoteris* – celle de *carmina* plutôt brefs, alors que l'esthétique de poèmes mythologiques et légendaires tels que les *epyllia* des groupes spéciaux, par exemple, est par nature celle de *carmina* plutôt longs, voire très longs pour un recueil poétique de ce type. Pour le poète véronais, l'unité essentielle de composition attachée à ce type de registres est donc bien, une fois encore, celle du *carmen*, abstraction faite des longueurs respectives des poèmes concernés, qui relèvent davantage de codes esthétiques et génériques que d'une volonté de creuser l'écart en volume véritable entre les tonalités érotique et satirique et les autres. Le second argument en faveur de la prédominance du compte par nombre de poèmes plutôt que par nombre de vers pour ces deux registres provient de notre étude de la structure générale du recueil : nous avons vu que l'avancée d'une section à l'autre et l'évolution interne de la section 2 correspondaient toutes deux à une centralisation progressive de l'inspiration autour des dominantes érotique et satirique, que nous venons de retrouver, en observant notre tableau de répartition chiffrée, dans la diminution substantielle de la représentation des autres dominantes entre les deux sections. A l'importance numérique de ces deux tonalités correspond donc une importance

structurelle indéniable qui invite le lecteur à leur attribuer une place toute particulière au sein du travail poétique de Catulle, ce que la suite de l'analyse nous permettra de préciser.

Surreprésentés par rapport aux autres, les deux principaux registres du recueil obéissent entre eux à un certain équilibre progressivement brisé, nous allons le voir, en faveur du registre satirique. La différence entre les nombres des *carmina* de la tonalité érotique d'une section à l'autre est infime : dix-neuf dans la section 1 et seize dans la section 2 – or, ce second chiffre représente 84,2% du premier, soit une proportion presque exactement égale au rapport global entre les deux sections en nombre de poèmes. La proportion de poèmes à dominante érotique est donc la même dans les deux sections, équilibre tout à fait remarquable qu'il nous faudra examiner de plus près. La situation des poèmes à dominante satirique est en revanche assez différente. Ils sont d'emblée, et ce dans les deux sections, plus nombreux que leurs concurrents érotiques : vingt-quatre dans la section 1, vingt-huit dans la section 2. Ce déséquilibre en faveur de la section 2, cas unique pour une dominante représentée dans les deux sections, est encore accentué par la différence de dix *carmina* entre les deux sections, car il porte à 37,5% la proportion de poèmes satiriques dans la section 1 alors que celle de la section 2 atteint 51,9%. Corrélativement, le rapport entre poèmes érotiques et satiriques dans les deux sections change en faveur du second registre : les dominantes érotiques représentent 79,2% des satiriques dans la section 1 mais 57,1% seulement dans la section 2⁴⁴⁷. Le détail de l'analyse nous permettra de voir quelle réalité recouvrent précisément ces chiffres et ces rapports de force entre dominantes, pour cette dernière remarque préalable comme pour celles qui précèdent.

B. Evolution des catégories d'une section à l'autre

Conformément à l'ordre dans lequel nous avons fait nos remarques préalables et au constat qui les a ouvertes, l'étude de l'évolution du travail poétique de notre auteur, qui se fera dominante par dominante, commencera avec les catégories présentes sous forme de dominante dans une seule des deux sections et continuera avec les catégories présentes sous forme de dominante dans les deux sections, qu'il y ait entre elles équilibre – et on a vu plus

⁴⁴⁷ Pour les raisons exposées plus haut, nous considérons que les proportions entre nombres de *carmina* sont suffisamment significatives pour cette remarque et n'ont pas besoin ici d'être complétées par l'examen des volumes réels des poèmes concernés, d'autant plus que les registres dont il est question sont tous deux associés à des esthétiques brèves, voire très brèves, ce qui porte leurs volumes moyens respectifs à des chiffres proches.

haut que c'était le cas le plus fréquent – ou déséquilibre. Cet examen par catégorie nous permettra non seulement de prendre en compte le volume réel des *carmina* concernés toutes les fois où ce renseignement sera utile et pertinent pour notre analyse, mais aussi d'affiner celle-ci en y faisant entrer un élément supplémentaire : le détail des sous-dominantes – ou, le cas échéant, l'absence de sous-dominante – pour chaque catégorie. Cette précision, on s'en doute, nous sera fort précieuse : on se rendra compte ainsi, notamment, que des registres présents dans une seule section sous forme de dominante peuvent apparaître dans l'autre sous forme de sous-dominante, ce qui fait sens en termes de choix esthétiques et génériques et, en un mot, d'art poétique ; nous retrouverons également par ce biais certains procédés d'écriture catulliens mis en évidence au cours de l'examen de la structure du recueil, notamment la centralisation ou la spécialisation de son inspiration.

1. Catégories présentes sous forme de dominante dans une seule des deux sections

Notre remarque préalable sur les dominantes propres à l'une ou l'autre des deux sections nous a permis de souligner le déséquilibre qui existe sur ce point en faveur de la section 1, que ce soit en nombre de *carmina* ou en volume réel calculé grâce aux nombres de vers. Les dominantes symposiale (une seule illustration), pornographique (deux illustrations) et de célébration (huit illustrations plus une exception) lui sont réservées, tandis que la section 2 monopolise la dominante funèbre (deux illustrations) et le fameux cas, unique dans le recueil, d'une absence de dominante remplacée par une succession de thèmes principaux bien identifiés, le c. 68 b⁴⁴⁸.

Cette répartition des dominantes propres correspond à deux observations que nous avons faites lors de notre examen de la structure de l'ouvrage. La première concerne le rôle de présentation quasi-exhaustif endossé par le groupe des *carmina* 1 à 34, la vitrine néotérique de Catulle : la plupart des registres développés par la suite dans le recueil, que ce soit dans la section 1 ou dans la section 2, apparaissent au moins une fois dans cet éventail introductif des possibilités d'inspiration en matière de poésie brève, notamment lyrique ou épigrammatique. Ce choix structurel, on s'en souvient, est complété par un autre procédé qui est l'objet de notre seconde observation sur ce point : la rupture entre vers polymétriques et distiques élégiaques, située entre les c. 64 et 65 mais aussi, à une échelle plus large, entre les

⁴⁴⁸ Pour toute cette partie de l'analyse, on retrouvera la liste des *carmina* mentionnés pour chaque dominante concernée dans notre tableau de classification par registres, p. 106 sq.

groupes spéciaux 61-64 et 65-68 b est repérable grâce à l'étude détaillée des *carmina* structurants 61, 64 et 65 notamment. Le c. 64, avons-nous précisé alors, ferme un certain nombre de pistes d'inspiration issues du corps principal de la section 1 ou, plus près de lui, du c. 61, et l'esthétique du c. 65 s'inscrit soigneusement en rupture avec son prédécesseur, ce qui confère au premier un rôle certain de clôture et au second, au contraire, un rôle d'ouverture sur un pan d'inspiration nouveau, quoique non complètement inédit⁴⁴⁹.

Ces deux éléments suffisent à faire apparaître clairement que l'organisation générale du recueil repose sur un double mouvement d'ensemble : d'une part, rassemblement de motifs variés dans la section 1, de l'autre, centralisation de l'inspiration avec spécificité réduite, limitée au registre funèbre, dans la section 2. La présence de dominantes isolées en nombre supérieur dans la section 1 est précisément le corollaire de cette répartition structurelle entre une section 1 délibérément variée, à fonction de présentation, et une section 2 en grande partie consacrée à reprendre, enrichir et éventuellement modifier certains pans de l'inspiration héritée de la section 1.

a. Dans la section 1

Des trois registres qui n'apparaissent au rang de dominante que dans la section 1 et que nous examinerons par ordre croissant d'importance quantitative, seul le registre de célébration pose un problème assez important pour exiger que sa présence dans cette partie de l'analyse soit justifiée. Notre tableau de répartition chiffrée mentionne en effet la présence d'un *carmen* à dominante de célébration dans la section 2 : il s'agit du c. 102, ce texte énigmatique dans lequel Catulle assure son ami Cornelius qu'il est capable d'être muet quand on lui fait certaines confidences, seconde échappée ponctuelle au sein du bloc de sens 99-109 bien concentré autour des lignes satirique et érotique. Au moment de l'étude de ce groupe⁴⁵⁰, nous avons précisé que le choix d'attribuer la dominante de célébration à ce texte ambigu aux enjeux largement implicites provenait de sa proximité avec d'autres *carmina* amicaux relevant de ce registre et de l'opposition radicale qui le distingue de nombreux *carmina* plaintifs adressés à des amis inconstants.

⁴⁴⁹ Voir *supra*, notre analyse des c. 61, 64, 65 dans notre « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre. »

⁴⁵⁰ Voir *supra*, dans l'étude de la structure du corps principal de la section 2, les pages consacrées au « Retour à l'équilibre : les c. 99 à 109 ».

Pour autant, ce classement est un classement par défaut dans la mesure où il s'appuie sur des rapprochements et oppositions entre poèmes de plusieurs catégories plutôt que sur une caractérisation positive reposant sur des critères thématiques et stylistiques bien palpables, comme nous l'avons fait pour les autres *carmina* du recueil. Dès lors, tout en mentionnant l'existence de cette exception, nous préférons considérer que le registre de célébration entre de droit au nombre des catégories n'existant sous forme de dominante que dans la section 1 dans la mesure où, de fait, la section 2 n'offre de cette dominante aucune représentation explicite et irréfutable susceptible de répondre aux critères mêmes qui fondent sa définition.

La dominante symposiale

Cette première dominante propre à la section 1 est un exemple doublement isolé puisque, non contente d'être présente dans une seule des deux sections du recueil, elle ne figure en outre que dans un *carmen* de cette section : il s'agit du c. 27, poème où lors d'un *symposium*, le narrateur demande à un jeune esclave de lui verser davantage de vin pur et que nous avons analysé à l'occasion de la présentation du registre symposial⁴⁵¹. Ce *carmen*, rappelons-le, est inclus dans la vitrine néotérique de la section 1 et plus précisément encore dans le premier bloc de sens satirique de cette vitrine, le groupe 12-29 qui concentre la présentation de la plupart des motifs principaux et sous-dominantes spécifiques associés au registre satirique tout au long du recueil. Or, si le registre symposial n'est dominante que dans le c. 27, il apparaît au rang de sous-dominante dans deux autres *carmina* du même bloc de sens, les c. 12 et 13, respectivement adressés à Asinius le kleptomane qui sévit prioritairement dans les banquets, et à Fabullus, l'ami du poète que ce dernier inviterait volontiers à un beau banquet si seulement il en avait les moyens⁴⁵². Dans les deux cas, la sous-dominante symposiale est subordonnée à une dominante satirique consistant en 12 en une suite de railleries lancées à Asinius, et en 13 en une auto-dérision moqueuse sur l'état des finances du narrateur lui-même, contraint de suggérer à Fabullus d'apporter lui-même des vivres s'il veut souper avec lui. Ces deux poèmes successifs ouvrent le bloc de sens 12-29 et, ainsi que nous l'avons signalé lors de son analyse, préparent l'échappée ponctuelle constituée par le c. 27 qui est, lui, rejeté presque à la fin de ce groupe.

⁴⁵¹ Voir *supra*, « II. A. Présentation des catégories adoptées ».

⁴⁵² Pour l'analyse de ces deux poèmes, voir *supra*, les p. 204 *sq.* consacrées au bloc de sens 12-29.

Cet effet de clôture et de renvoi d'une extrémité à l'autre de la série 12-29 feint de placer le premier bloc de sens satirique du recueil sous le signe du *symposium* alors même que ce motif s'efface ensuite presque complètement, et ce dès la première centralisation de l'inspiration autour des lignes érotique et satirique dans le bloc de sens 38-49. Après la vitrine néotérique, le registre symposial n'apparaît plus en effet qu'à trois reprises, chaque fois un peu plus affaibli par rapport à ses premières occurrences. Ainsi, le groupe transitionnel 35-37 comporte un écho déjà fort dégradé de cette catégorie d'inspiration : la *taberna* du c. 37, décor où ne comptent plus que l'ivresse brutale et les grossièretés – rappelons que ce *carmen* comporte une sous-dominante pornographique –, alors que l'ivresse symposiale telle que l'illustre le c. 27 a un caractère plus élevé et surtout, conformément aux coutumes du *symposium*, plus réglé que celle des *contubernales* ou « compagnons de beuverie » du c. 37 (v. 1). Enfin, on compte deux apparitions de ce registre au rang de simple trait secondaire dans les c. 44 et 50 – deux poèmes qui présentent par ailleurs une inspiration de célébration importante, au rang de dominante dans le premier et de sous-dominante dans le second – c'est-à-dire dans la partie du recueil qui prépare et entame l'étape de dégradation et de radicalisation de l'inspiration érotique et satirique de la décade 50-60⁴⁵³. En 44, le trait secondaire symposial est très léger puisque Catulle ne mentionne que brièvement son désir – non réalisé – d'être le *convivua*, l'« invité à dîner » (v. 10) d'un certain Sestius ; en 50, il est encore plus diffus car seule la mention du vin partagé avec Licinius Calvus dans l'excitation de leur séance d'écriture commune le matérialise nettement, et ce en des termes, on s'en souvient, qui font directement référence à la première apparition du motif dans le c. 12⁴⁵⁴. Ce lien lexical entre la première et la dernière apparition du motif symposial en lecture linéaire est investi d'un effet de clôture qui donne à voir les limites précises de sa présence dans le recueil et son cantonnement à la section 1.

On voit qu'en plus d'être limitée à un seul poème de la section 1, la dominante symposiale ne bénéficie que de faibles prolongements par le seul biais de sous-dominantes ou de traits secondaires. Peu présente en termes quantitatifs, elle ne dispose également que d'un faible volume réel de représentation puisque le c. 27, sept vers seulement, est à peu près deux fois plus court que la moyenne des *carmina* du corps principal de cette section. L'organisation même de la diffusion de ce registre au sein de la section 1 laisse pressentir son effacement progressif : apparu sous forme de sous-dominante dans les c. 12 et 13, il est

⁴⁵³ Voir *supra*, les pages consacrées à l'étape de centralisation et de radicalisation de l'inspiration dans les c. 38 à 49, p. 224 *sq.*, et à la décade dégradée des c. 50 à 60, p. 232 *sq.*

⁴⁵⁴ A propos du rapprochement lexical entre les c. 12 et 50, voir *supra*, n. 80, p. 121.

d'emblée réduit au rôle de décor – dans le c. 12 à Asinius le kleptomane – voire tout simplement non réalisé – dans le c. 13 où l'évocation du banquet tourne court faute de moyens. En 27, la dominante symposiale réunit en quelques vers seulement toutes les caractéristiques attendues du genre, sans y mêler aucun autre registre : on y retrouve, nous l'avions dit lors de la présentation de cette catégorie, la mention du vin pur, le refus de l'eau pour l'adoucir, l'évocation de Bacchus, de l'ivresse et de l'organisation du banquet autour d'une *magistra* décidant de la manière dont les convives doivent boire. Ce *carmen* symposial ultime, exhaustif et comme parfait ne semble pas attendre de seconde illustration du registre ; celui-ci se diffuse cette fois sous forme de trait secondaire, à nouveau non réalisé dans le c. 44 où il n'est pas dit explicitement si le narrateur a finalement assisté au banquet de Sestius, enfin morcelé et presque désincarné dans le c. 50 où sont seuls conservés le *iocus*, le *uinum*, le *lepos* et les *facetiae* hérités du c. 12, mais sans le cadre du *symposium* lui-même. Ce faisant, le registre symposial se diffuse progressivement dans le registre de célébration des c. 44 et 50 avant de disparaître définitivement.

Que retenir de ce bref rappel sur la présence de la dominante symposiale dans la seule section 1 du recueil ? Notons d'abord que le c. 27 est en hendécasyllabes, comme d'ailleurs tous les autres poèmes que nous venons de citer, à l'exception du c. 44 rédigé en choliambes. L'utilisation, pour l'unique illustration de ce registre sous forme de dominante, du vers d'origine lyrique le plus employé par Catulle dans le recueil marque clairement l'origine de cette inspiration ainsi que sa filiation générique. De fait, la littérature grecque archaïque et hellénistique susceptible d'avoir influencé notre poète comporte deux conceptions principales du *symposium* ; l'une d'elles est l'image du banquet comme lieu de sagesse, de discussions philosophiques, de transmission du savoir et des bonnes manières, de lieu d'éducation et de réflexion, la seconde est celle du lieu de plaisir à l'écart des normes de la vie publique, obéissant à ses propres règles, dont celle de sacrifier au culte du dieu de l'ivresse en s'adonnant à la boisson et à d'autres plaisirs sensoriels⁴⁵⁵. De ce second *symposium*, l'esprit et l'intellect ne sont certes pas absents : l'humour, la finesse, l'esprit de répartie peuvent y briller en toute liberté. C'est manifestement dans cette tradition que s'inscrit notre *neoteros* avec le banquet parfait du c. 27 et ses minces échos dans les autres

⁴⁵⁵ Parmi les représentants de la première tendance, songeons notamment au *Banquet* de Platon et, bien plus tard, au *Banquet des sept Sages* de Plutarque ; la seconde tendance est celle que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer à propos de cette dominante catullienne symposiale, et dont on trouve des exemples à Rome chez Horace, et en Grèce, entre autres, chez Anacréon, qui sait conjuguer plaisir du bavardage et de la boisson (il dit *vider en banquet οἴνου (...) κάδον*, « un vase de vin », fgt 93 G = 373 P, voir G. Lambin [2002, p. 95]) et bonne tenue : ... *καλοῖς / ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις*, « buvons modérément au milieu des beaux chants » (fgt 33 G, v. 10-11, voir G. Lambin [2002, p. 96]).

carmina cités ici : ce *symposium* d'origine poétique lyrique tel qu'il sera repris et illustré par un Horace, par exemple, est bien celui que Catulle se propose de perpétuer dans son recueil, ainsi qu'en témoignent la métrique choisie et le discours du c. 27.

Or, parce qu'il limite l'univers symposial à la section polymétrique des *Carmina*, Catulle ne franchit point le pas que feront après lui les poètes strictement élégiaques en mêlant décor du banquet et intrigues amoureuses. Lieu de rencontre entre le poète amoureux et sa *puella*, le *symposium* deviendra aussi lieu d'infidélité quand la *puella* s'avisera de profiter de ce moment pour adresser des signes à un autre ou pour tromper la vigilance d'un mari trop confiant⁴⁵⁶. L'univers épigrammatique et élégiaque de Catulle tel que l'illustrent les *carmina* de la section 2 du recueil est pour sa part dépourvu de cet élément. Pour le poète véronais, la dominante symposiale est un registre complet se suffisant en quelque sorte à lui-même : un seul poème dans une seule section, peu de volume réel, peu de diffusion sous forme de sous-dominante ou de traits secondaires, cette catégorie n'est pas ou peu soumise à évolution, ses codes ne sont ni remis en question, ni inversés, ni réutilisés, ni enrichis au contact d'autres registres. Dans cette perspective, il n'est bien sûr pas dû au hasard que les illustrations les plus remarquables du genre soient cantonnées à la vitrine néotérique de notre poète : quand même il ne développe pas les ressources érotiques du registre symposial en l'intégrant à la fiction élégiaque, comme le fera la génération suivante, le *neoterus* fait preuve ici de sa capacité à ajouter à l'éventail de ses genres poétiques ce registre d'origine lyrique, comme un instrumentiste virtuose ferait d'abord montre de son talent en multipliant les thèmes musicaux divers avant de se concentrer sur le développement artistique de certains d'entre eux seulement. Témoin de cette poétique de la variété extrême de tons et de genres qui marque fortement la section 1 des *Carmina* et plus spécifiquement encore l'étape de présentation 1-34, la faible illustration du registre symposial fournit cependant quelques précieux renseignements sur les influences possibles de notre poète et confirme l'intention métapoétique de grande diversité générique que nous avons déjà perçue lors de l'analyse de la vitrine néotérique du recueil.

La dominante pornographique

⁴⁵⁶ Ainsi, l'élégie I, 6 de Tibulle révèle, comme nous le verrons en l'analysant en détail, une série de stratagèmes connus de Délie et du narrateurs seuls pour communiquer en toute discrétion et sécurité au cours d'un repas où le mari de la jeune femme est présent, et l'élégie I, 4 des *Amours* d'Ovide est exclusivement constituée de conseils semblables à la *puella* ; ce traitement du motif crée une alliance spécifiquement élégiaque entre registre érotique et registre symposial.

Comme la dominante symposiale, la dominante pornographique fait l'objet d'une représentation extrêmement limitée puisqu'elle se cantonne à deux *carmina* seulement, les c. 53 et 56, placés dans ce que nous avons appelé la décade de dégradation et de radicalisation de l'inspiration dans la section 1, c'est-à-dire le groupe 50-60. Notre analyse de ce mouvement de la première section du recueil⁴⁵⁷ nous a permis de montrer que le couple 53 / 56 marque le point extrême de la dégradation de l'inspiration érotique et satirique ; or, ce point ne sera jamais plus atteint par la suite dans le recueil : le groupe final de la section 1 et la section 2 qui ne comporteront plus – comme c'était déjà le cas avant le c. 53 – que des illustrations sous-dominantes ou secondaires de cette tonalité. Le caractère extrême de la dominante pornographique est confirmé par la remarquable brièveté des c. 53 et 56 – respectivement cinq et sept vers, ce qui est très inférieur à la moyenne des poèmes de la section 1 –, et par la radicalisation qui est à l'œuvre entre eux puisque si le c. 53, récit d'un bon mot à caractère obscène à propos de Calvus, comporte deux traits secondaires – en l'occurrence, un satirique et un pamphlétaire –, le c. 56, récit de la plaisante rencontre de Catulle avec un jeune garçon en pleine activité sexuelle, est pour sa part un exemple unique dans le recueil de pure représentation de la tonalité pornographique sans ornement supplémentaire, comme une sorte de décantation du c. 53 qui aurait perdu ses registres marginaux pour ne plus offrir au lecteur que la substantifique moëlle de la vignette pornographique. Cette dominante apparaît donc d'emblée comme un cas poétique extrême dans lequel ne peut s'épanouir une pratique complexe, enrichie de traits secondaires et de sous-dominantes multiples, et dont le poète refuse de multiplier les schémas et de varier les illustrations en se cantonnant à ces deux brèves anecdotes piquantes comme si la dominante pornographique pure représentait une impasse pour l'inspiration.

Cette interprétation est confirmée par l'observation d'une particularité tout à fait remarquable du registre pornographique : quoique son illustration au rang de dominante soit, on vient de le voir, très réduite en nombre de *carmina* comme en nombre de vers et cantonnée à une étape très limitée du recueil, il connaît, sous forme de trait secondaire et de sous-dominante, une représentation beaucoup plus vaste qui parcourt l'ensemble de l'ouvrage, y compris les sections de poèmes longs où il apparaît comme trait secondaire – en l'occurrence dans le c. 61 à l'occasion de l'intermède fescennin – et comme sous-dominante – en l'occurrence dans le *paraclausithyron* détourné du c. 67. Dans les deux cas, il est associé au registre satirique, ce qui est d'ailleurs son rôle le plus fréquent : ainsi, si l'on se reporte au

⁴⁵⁷ Voir *supra*, p. 232 sq.

tableau de répartition chiffrée proposé *supra*, on se rend compte que sept *carmina* satiriques ont une sous-dominante pornographique dans la section 1⁴⁵⁸, et neuf autres – le c. 67 inclus – dans la section 2. Cette tonalité fournit également, toujours dans la section 1, la sous-dominante de cinq *carmina* érotiques et d'un *carmen* métapoétique. Enfin, on dénombre un total de six *carmina* à trait secondaire pornographique dans la section 1 – le c. 61 inclus – et de quatre autres dans la section 2, auxquels on pourrait encore ajouter la furtive apparition de ce registre dans le c. 68 b à l'occasion de la qualification d'Hélène comme *moecha* et, peut-être, dans le fragment 78 b dont nous avons signalé qu'il était trop parcellaire pour trancher fermement la question. Cela porte à trente-cinq le nombre d'illustrations attestées de ce registre à quelque rang que ce soit, dominante, sous-dominante et trait secondaire confondus, soit près de 30% du nombre total de *carmina* du recueil. On voit que sa faible présence au rang dominant n'est en fait pas représentative de sa présence réelle dans l'ouvrage ; en revanche, la place des c. 53 et 56 dans la section 1 correspond bien au fait que sa représentation, tous rangs confondus, est plus élevée dans la première partie du recueil – vingt-et-unes illustrations en tout – que dans la seconde – quatorze seulement –, ce qui représente, en faveur de la section 1, un écart de représentation que la légère différence de dix *carmina* entre les deux sections ne suffit pas à résorber.

Il y a donc bien, comme le laissaient présager les c. 53 et 56, une surreprésentation du registre pornographique dans la section 1 par rapport à la section 2, et d'emblée, on est tenté d'interpréter ce constat comme la manifestation métapoétique de ce que cette tonalité ne rencontre pas pleinement le ou les art(s) poétique(s) que Catulle se propose d'illustrer dans ses poèmes en distiques ; ainsi, les polymètres et leurs tons et connotations variées seraient plus à même de pousser les genres poétiques brefs jusqu'à cet extrême qu'est le registre pornographique, tandis que le distique, réservé à un discours élégiaque plus noble et à un discours épigrammatique apparemment moins dégradé que les *carmina* polymétriques, se prêterait moins à l'exploration de cet extrême, serait-ce au titre de simple ornement du propos. Mais, comme souvent chez Catulle, les choses sont en fait un tout petit peu plus

⁴⁵⁸ Le détail des numéros de ces *carmina* est répertorié, dans notre tableau de classification, p. 106 *sq.* Pour mieux consacrer cette section de l'étude aux remarques synthétiques sur la signification globale de l'utilisation de ce registre à l'échelle du recueil, nous ne les citerons pas un par un mais rappellerons simplement, conformément à ce que nous avons déjà eu l'occasion de dire dans le corps de l'analyse détaillée de la structure de l'ouvrage, que la tonalité pornographique relève généralement d'un lexique voué à orner le discours, à le rendre tantôt plus piquant, plus mordant, plus railleur ou plus critique selon les registres auxquels il est associé, et que ce traitement spécifique subit peu de variations au cours de l'ouvrage dans la mesure où il repose davantage sur un vocabulaire aisément identifiable et sur l'évocation claire et franche de relations sexuelles parfois publiques que sur des motifs narratifs divers ou sur une intertextualité riche, comme c'est le cas d'autres registres.

compliquées que cela. En effet, il n'y a pas seulement une diminution de la représentation de la pornographie entre les sections 1 et 2, mais aussi une spécialisation tout à fait remarquable du rôle de cette tonalité : alors que les *carmina* à sous-dominante pornographique appartiennent à trois dominantes différentes dans la section 1 – satirique, érotique et métopoétique –, ils n'appartiennent plus qu'à la dominante satirique dans la section 2 ; alors que les *carmina* à trait secondaire pornographique appartiennent à trois dominantes différentes dans la section 1 – satirique, érotique et de célébration –, ils n'appartiennent plus qu'à la dominante satirique dans la section 2. Il y a donc entre les registres satirique et pornographique une association plus nette dans la section 2 que dans la section 1, ou, pour le dire autrement, le passage au distique élégiaque correspond à une spécialisation du registre pornographique qui se retrouve strictement associé au discours satirique dont il devient l'ornement dédié, alors que la section polymétrique l'associe volontiers à des registres plus variés et le développe pour lui-même au rang de dominante en 53 et 56. Que l'on se souvienne encore, à ce point de la réflexion, de l'intrus du groupe 65-68, ce c. 67 dont nous avons souligné qu'il annonçait le retour des motifs satiriques et pornographiques dans le corps principal de la section 2 : par l'association entre une dominante satirique et une sous-dominante pornographique, il est représentatif de l'utilisation exclusivement « satirisante » qui sera faite de cette dernière tonalité dans la section 2 et de son exclusion définitive, avec le passage au distique élégiaque, du champ érotique qu'elle ornait fréquemment dans la section 1⁴⁵⁹.

Dès lors, on voit que le registre pornographique s'accorde bien avec un pan de l'inspiration catullienne associée au distique élégiaque – celui de l'épigramme satirique – mais qu'il convient moins à d'autres facettes de cette même inspiration en distiques – ainsi les élégies funèbres et érotiques et les épigrammes érotiques, par exemple –, alors même que

⁴⁵⁹ Plus exactement, il y a souvent alliance, dans la section 1, entre les registres satirique, érotique et pornographique, soit que tous les trois soient présents à des rangs différents au sein des mêmes poèmes, soit que le registre pornographique fournisse seul des sous-dominantes et traits secondaires à des *carmina* à dominante tantôt érotique, tantôt satirique. On remarquera d'ailleurs que pour sa première apparition, le registre pornographique est la sous-dominante d'un poème à dominante érotique et à trait secondaire satirique : il s'agit du c. 6 à Flavius qui essaie de cacher qu'il a une maîtresse. Cette alliance triangulaire disparaît presque complètement de la section 2 où le registre pornographique est systématiquement subordonné à des dominantes satiriques, à l'exception du c. 71 où le trait secondaire complète une sous-dominante érotique dysphorique puisque la satire s'adresse à un rival de l'interlocuteur du poète, raillé pour sa forte odeur qui doit imprégner celle avec qui il a des relations sexuelles. Mais on voit que le registre érotique tient ici davantage au schéma amoureux fictif qu'aux caractéristiques intrinsèques du *carmen* et que la trace de l'union entre érotisme et pornographie est donc déjà très affaiblie en ce début de corps principal de la section 2 où elle disparaîtra complètement.

l'usage des vers polymétriques permettait, dans l'esprit du *neoterus*, de l'associer à un éventail légèrement plus vaste de registres dominants⁴⁶⁰. Ainsi, on a même dénombré, parmi les tonalités qu'il complète, une dominante méta-poétique – le c. 16 à Aurelius et Furius sur la distinction nécessaire entre l'homme et l'œuvre et la liberté licencieuse qui règne sur ses propres vers – et une autre de célébration, le c. 61. Ces deux expériences extrêmes d'association du registre pornographique à des motifs qui lui sont apparemment très opposés, le discours méta-poétique théorique d'une part et l'hyménée festif et solennel de l'autre, sont délibérément placées par le poète aux deux extrémités de sa section 1 : dans la vitrine néotérique 1-34, le c. 16 a pour fonction d'annoncer les jeux d'association entre la pornographie et des registres variés, tandis que dans le groupe final, le c. 61, ultime apparition de la pornographie dans la section 1, signifie, certes, que le poète maintient une forme de continuité thématique entre ses poèmes longs et ses poèmes brefs ainsi que nous l'avons montré plusieurs fois, mais aussi que le point de rupture est proche où l'art poétique adopté ne permettra plus de telles associations contre-nature ; de fait, après le passage au distique, seul le registre dominant satirique pourra se trouver orné de compléments pornographiques.

L'utilisation du registre pornographique par Catulle et sa répartition dans l'économie générale du recueil livrent donc de précieux renseignements sur un aspect important de sa conception de l'art poétique associé au distique élégiaque. Dans le corps principal de la section 1, les polymètres autorisent le *neoterus* à associer ce registre à plusieurs tonalités différentes dans une esthétique de la variété et du mélange des genres qui correspond bien à la pratique polymétrique de Catulle et à l'aspect foisonnant des types de discours représentés notamment dans la vitrine néotérique 1-34. Cependant, le sort réservé à ce registre à mesure qu'avance la section annonce déjà qu'il ne constitue point une piste d'inspiration assez riche pour être explorée indépendamment des tonalités qu'elle orne habituellement : c'est dans ce sens que l'on peut comprendre l'impasse des c. 53 et 56, point extrême d'une tentative de dégradation progressive de l'inspiration dans la décade 50-60

⁴⁶⁰ Cette spécialisation est confirmée par la répartition des illustrations du registre dans le recueil. De manière tout à fait remarquable, il apparaît – toutes illustrations confondues – dans tous les mouvements de ses deux sections : dans le corps principal de la section 1, pas moins de dix fois dans la vitrine néotérique 1-34, une fois dans le trio de transition 35 / 36 / 37, trois fois dans l'étape de centralisation 38-49, quatre fois dans la décade dégradée 50-60 ; dans le corps principal de la section 2, trois fois dans l'étape équilibrée 69-80, trois fois dans l'étape satirique 88-98, deux fois dans le retour à l'équilibre 99-109 et quatre fois dans la salve satirique finale 110-116. De tous les mouvements du recueil, il n'y a donc que l'étape de centralisation érotique de la section 2, soit les c. 81-87, qui soit dépourvue de tout trait pornographique, conformément à la séparation qui s'effectue entre ces deux registres dans les *carmina* en distiques.

avant la quête de renouvellement, et le trait secondaire du *c.* 61 qui, à la faveur délibérée du contraste entre l'épisode fescennin et l'atmosphère générale de l'*epithalamium*, annonce que l'expérience de l'insertion du registre pornographique dans des tonalités variées touche à sa fin et ne peut guère aller plus loin. Dans la section 2, les arts poétiques associés au distique élégiaque vont de pair avec une plus grande nécessité de cloisonnement et de spécialisation, ainsi que l'annoncent le *c.* 67 et sa présentation de l'alliance définitive entre pornographie et ton satirique, qui parcourra tout le reste de la section. La pratique catullienne du registre pornographique est donc la pierre d'angle d'une première tentative de définition des genres associés en son recueil au distique élégiaque, avec une scission nette, de ce point de vue, entre une épigramme satirique autorisée à lorgner vers la pornographie et un domaine élégiaque et épigrammatique érotique qui en est davantage préservé.

La dominante de célébration

Nous avons exposé plus haut les raisons qui nous poussent à considérer que le *c.* 102 a un caractère trop exceptionnel pour être pleinement inclus dans l'étude de la dominante de célébration et que cette dernière participe par conséquent, avec les dominantes symposiale et pornographique, de la couleur particulière de la section 1, qui rassemble toutes ses illustrations avérées. Le corpus des *carmina* catulliens à dominante de célébration compte, ainsi qu'en témoigne notre tableau de répartition chiffrée, trois poèmes sans sous-dominante (*c.* 9, *c.* 31 et *c.* 46), trois à sous-dominante religieuse (*c.* 34, *c.* 61 et *c.* 62) et deux à sous-dominante satirique (*c.* 4 et *c.* 44). Contrairement au registre pornographique, dont nous venons de voir qu'il a peu d'occurrences au rang de dominante mais qu'il est par ailleurs bien représenté, tout au long du recueil, comme trait secondaire ou sous-dominante de *carmina* essentiellement satiriques et érotiques, la célébration est davantage illustrée au rang de dominante que sous d'autres formes, puisqu'on ne compte dans tout l'ouvrage que trois *carmina* à sous-dominante de célébration (*c.* 50, *c.* 95 et *c.* 107) et trois autres à trait secondaire de célébration (*c.* 1, *c.* 63 et *c.* 64), ainsi qu'une apparition de ce registre, aux côtés de beaucoup d'autres, dans le cas particulier 68 b. L'ensemble de ces représentations, tous rangs confondus, confirme l'appartenance privilégiée de cette tonalité à la section 1 : on voit en effet que seuls 68 b et les sous-dominantes des *c.* 95 et 107 – respectivement, un poème satirique aux tons mêlés à propos de la *Zmyrna* de Cinna et de quelques mauvais poètes, et le seul poème d'amour entièrement heureux et sans nuage avec Lesbie – relaient la célébration dans la section consacrée aux distiques élégiaques.

D'emblée, l'art poétique qui se dessine autour des représentations de ce registre est donc clair : il n'est certes pas entièrement inaccessible à l'usage du distique, ainsi que l'annonce 68 b et que le confirment 95 et 107, mais ses illustrations les plus riches, les plus variées et les plus développées sont réservées aux vers polymétriques et à la poésie lyrique et hymnique qui leur est associée. Une fois de plus, la génération des poètes élégiaques de l'âge augustéen franchira le pas que le *neoteros* ne fait encore qu'envisager de très loin, et les autres poètes de notre corpus incluront de manière décisive la poésie de célébration et d'éloge dans le champ de l'élégie⁴⁶¹. Pour l'heure, la variété des connotations des polymètres semble être la forme la plus adéquate aux yeux de Catulle pour rendre la grande diversité des sous-catégories de cette dominante. Que l'on se souvienne simplement, pour juger de cette diversité, que cette classe de poèmes rassemble, dans le registre religieux repérable à sa sous-dominante propre, un hymne à Diane en strophes glyconéennes (c. 64) et deux *epithalamia* (c. 61 en strophes glyconéennes et 62 en hexamètres dactyliques) ; dans le registre du strict *enkomion* comme poème d'hommage au retour d'un homme dans sa patrie, le c. 9 à l'ami Veranius, en hendécasyllabes ; dans le registre de la petite parodie de panégyrique, le c. 4, éloge ironique du *phaselus* par lui-même en trimètres iambiques ; dans le registre de la célébration d'un lieu pour son caractère apaisant et familial, les c. 31, à Sirmio, et 44, au domaine où le poète malade a trouvé refuge, tous deux en choliambes ; enfin, dans le registre de la simple réjouissance, le c. 46 célébrant l'arrivée du printemps et le départ programmé de Bithynie, en hendécasyllabes.

L'illustration de notre dominante se caractérise donc avant tout par sa grande variété : variété des objets et des circonstances de célébration, variété des orientations particulières des *carmina* concernés au sein de la catégorie, variété des mètres dont le détail de l'analyse nous a permis de préciser au cas par cas en quoi leur choix correspondait au type de célébration spécifique exprimé dans le poème, variété aussi des longueurs de poèmes puisque l'on va du billet bref – le c. 9 à Veranius et ses onze vers – au long poème rythmé par plusieurs refrains consécutifs – les c. 61 et 62, premiers pas dans le groupe spécial des poèmes longs qui ferme la section 1 – en passant par l'hymne ou le faux panégyrique de longueur intermédiaire, tels les c. 34, vingt-quatre vers, et 4, vingt-sept vers. Ajoutons à cela la grande souplesse catullienne du ton de l'éloge et de la célébration : le poète mêle en effet

⁴⁶¹ Cf. par exemple chez Tibulle les élégies d'anniversaire I, 7 à Messalla et II, 2 à Cornutus, mais aussi, toujours dans le *Corpus*, les pièces à caractère religieux du cycle de Sulpicia, IV, 5 (III, 11) et IV, 6 (III, 12) ; chez Propertius, cf. pour ne citer qu'elle la grande élégie d'Apollon à Actium IV, 6 et l'éloge d'Auguste qui y est inclus.

les tonalités à l'aide des sous-dominantes et traits secondaires de manière à passer d'un traitement extrêmement solennel à caractère exclusivement hymnique et religieux, comme par exemple dans le c. 34, à une association plus inattendue entre ce type de discours et d'autres registres *a priori* très éloignés de lui, telles la pornographie (dont le c. 61 et son intermède fescennin comportent une illustration sous forme de trait secondaire) et la satire (qui lui est souvent accolée dans les poèmes de critique littéraire où il peut apparaître à quelque rang que ce soit). Ainsi, le c. 1, dédicace du *libellus*, comporte un éloge de l'œuvre de Cornelius Nepos qui fait affleurer notre registre au rang de trait secondaire ; c'est aussi le cas du c. 50, éloge amical et littéraire à Calvus, et du c. 95 sur la *Zmyrna* de Cinna, dans lesquels il est sous-dominante et dont les positions respectives de part et d'autre du point de basculement vers l'usage du distique assurent une forme de continuité de thèmes et de registres entre les deux sections du recueil, même si, une fois encore, la représentation de la poésie de célébration dans la section 2 n'est qu'un très mince reflet de celle, bien plus importante et foisonnante, dont elle bénéficie dans la section 1.

Ces jeux de variations sur les nombreuses facettes du registre de célébration n'empêchent tout de même pas qu'il corresponde manifestement, dans le cadre du projet poétique du *neoteris*, au pan le plus élevé de son inspiration, ainsi que le montrent les *carmina* les plus marquants de sa catégorie et sa répartition globale au sein du recueil. D'abord, il est bien représenté dans la vitrine néotérique des c. 1 à 34, dans laquelle il compte, toutes illustrations confondues, cinq occurrences et dont il contribue à marquer les limites puisqu'il est présent à la fois dans le c. 1 comme trait secondaire et dans le c. 34 comme dominante annonciatrice, nous le disions au moment d'analyser ce bloc de sens⁴⁶², d'une orientation nouvelle du discours de célébration par le biais de sa sous-dominante religieuse. L'ensemble de ces cinq premières apparitions permet d'ailleurs, conformément au rôle de présentation de cette étape du recueil, de faire tour à tour émerger toutes les orientations possibles du registre comme pour mieux montrer l'étendue de ses capacités, en deux groupes principaux ; l'un est plutôt proche du début de la vitrine – le faux panégyrique du *phaselus* en 4 et l'*enkomion* 9 – et l'autre est nettement proche de sa fin – le retour à Sirmio en 31 et l'hymne 34. Plus loin, ses occurrences comme dominante en 44 et 46 et sous-dominante en 50 contribuent à marquer respectivement, pour les deux premières, la fin de l'étape de centralisation autour des pôles érotique et satirique en y introduisant un élément de contraste tonal, et, pour la troisième, le début de la décade de dégradation de l'inspiration

⁴⁶² Voir *supra*, l'analyse de la vitrine néotérique, p. 194 *sq.*

dans laquelle il n'apparaîtra plus après ce même c. 50 qui en constitue le premier point de rupture. Ainsi préservée de la dérive de la décade 50-60 en direction des registres satiriques, pamphlétaires et pornographiques, la célébration marque par contraste, à des degrés divers, tout le groupe final 61-64 – elle est en effet dominante en 61-62 et trait secondaire en 63-64 – dont elle contribue fortement à indiquer le caractère élevé et les hautes aspirations. Autour de sa réapparition éclatante en 61 et de l'épanouissement de sa sous-dominante religieuse, annoncée seulement par le c. 34 et non reprise depuis, se construit donc dans ces quatre poèmes longs un art poétique de la célébration également associée aux registres mythologiques et épiques des *epyllia*, qui classe sans doute possible cette tonalité au rang des plus nobles registres de l'art néotérique. Sa présence en bonne place, de l'autre côté du basculement, dans le cas particulier 68 b qui endosse, comme nous l'avons dit lors de l'analyse du groupe 65-68, une fonction conclusive au sein des deux cycles de poèmes longs, témoigne également de cette valeur élevée et contribue aussi, par association avec une certaine représentation du registre érotique, à infléchir légèrement le registre de célébration dans une direction qu'il retrouvera en 107, au rang de sous-dominante ; on se souvient en effet que la dimension de célébration de 68 b relève des éloges et remerciements adressés à Allius par le narrateur pour avoir favorisé ses amours avec sa *puella*, et ce lien primitif avec le monde érotique traditionnel de l'inspiration néotérique et/ou élégiaque est commémoré par le chant d'amour à Lesbie du c. 107, sorte de petite épigramme de célébration de l'amour parfait.

La dominante de célébration apparaît donc dans l'organisation du recueil des *Carmina* comme le point de jonction idéal entre l'art poétique à multiples facettes généré par la variété des vers polymétriques et la ligne la plus noble des aspirations poétiques des *neoteroi*. Dignement représentée aussi bien dans les blocs de poèmes brefs que dans les sections de poèmes longs, la poésie de célébration, qu'elle soit individuelle, encomiastique, religieuse ou encore teintée, à la faveur du jeu constant de Catulle sur les mélanges de tonalités, par une couleur satirique souvent associée à la critique littéraire, apparaît manifestement comme un champ riche que le *neoteros* explore volontiers et dont il tire de multiples représentations. Contrairement par exemple à la tonalité pornographique, elle est davantage piste poétique à part entière et projet poétique indépendant que simple ornement du discours, ainsi qu'en témoigne le nombre relativement faible de ses représentations au rang de sous-dominante et surtout de trait secondaire. Peu associée à l'usage du distique élégiaque, elle y trouve en revanche une union nouvelle avec une certaine orientation du registre érotique dont la génération des élégiaques fera grand usage, préfigurant ainsi, sans le réaliser encore, le

destin qui lui est promis dans leurs ouvrages. Mais pour l'heure, à l'âge des *neoteroi* et de la poésie polymétrique latine, elle est avant tout manifestation de ce que cette génération de poètes doit à la poésie polymétrique d'éloge et de circonstance et de leur désir de l'intégrer pleinement à des recueils variés censés prouver leurs propres capacités à se renouveler sans cesse.

b. Dans la section 2

Le déséquilibre remarqué plus haut entre les nombres respectifs de dominantes propres aux sections 1 et 2 n'empêche pas le poète, comme on va le voir, de construire une identité thématique propre à la section 2 en ménageant une particularité forte qui consiste à lui réserver presque exclusivement le traitement de la dominante funèbre, ainsi que nous avons eu plusieurs fois l'occasion de l'anconcer au cours de l'analyse détaillée du recueil. Cette étape de l'étude se consacrera donc essentiellement à l'examen de ce registre, auquel il faudra ajouter un autre élément absent de la section 1 mais présent dans la section 2 : le cas particulier d'un poème dépourvu de dominante claire mais tissé de thèmes concurrents d'égale importance, le c. 68 b, dont on va voir que son association à l'usage du distique élégiaque prend tout son sens dans la perspective de l'examen de l'évolution entre les deux parties du recueil.

La dominante funèbre

La dominante funèbre ne compte à strictement parler que deux représentants dans l'ensemble du recueil : les c. 96, consolation à Calvus après la mort de Quintilia, et 101, adieu définitif au frère défunt après la visite du narrateur sur son tombeau. Ces deux *carmina* comportent également une sous-dominante érotique et un trait secondaire métapoétique pour le c. 96, et une sous-dominante métapoétique pour le c. 101 qui doit être compris, nous l'avions dit en analysant la structure des *Carmina*, comme un adieu définitif à la poésie funèbre⁴⁶³. Respectivement placés à la fin de l'étape de centralisation satirique 88-98 et au début du groupe 99-109 qui marque le retour à l'équilibre entre les pôles érotique et satirique, les deux poèmes à dominante funèbre contribuent à sceller la continuité entre ces deux blocs de sens tout en prouvant que, même si la place accordée à ce registre est extrêmement mince par rapport aux thèmes amoureux et satiriques dominants de la section,

⁴⁶³ Pour les analyses en contexte des c. 96 et 101, voir *supra*, p. 306 sq.

il n'en fait pas moins partie du paysage thématique propre à la poésie en distiques élégiaques. C'est d'ailleurs bien là la signification qu'il faut une fois encore accorder aux premières occurrences du thème : d'abord apparu dans la section 1 de l'ouvrage au rang de sous-dominante, dans le c. 3 consacré au *passer* de la maîtresse du poète et dont la légère coloration satirique indique qu'il ne s'agit pas là d'un développement plein du thème, puis au rang de trait secondaire dans l'*epyllion* 64, à l'occasion de la mort d'Égée, et faisant là encore l'objet d'un traitement visant à montrer qu'il n'est pas pleinement réalisé, il connaît ses premières illustrations à tonalité véritablement élégiaque en 65 et 68 a, où il est sous-dominante, et 68 b où il fait partie du paysage thématique varié et équilibré du cas particulier. L'analyse détaillée de ces poèmes nous a permis de constater que l'élément funèbre était essentiel dans le passage au distique élégiaque et que tout le désignait comme tel, notamment dans la relation dialectique entre le c. 64 comme clôture d'une section et le c. 65 comme ouverture d'un pan nouveau de l'inspiration autour de deux éléments propres, l'un formel – l'usage du distique – et l'autre thématique – l'apparition du registre funèbre⁴⁶⁴. Sa présence massive au rang de sous-dominante dans le groupe initial de la section 2 et sa présence remarquable, quoique moins massive, dans l'avant-dernier bloc de sens du corps principal de cette même section, bloc de sens dont nous avons vu qu'il était par ailleurs doté de multiples effets de clôture thématique, tendent à confirmer, en lecture tabulaire à grande échelle, qu'il constitue bien l'un des fondements de l'inspiration liée au distique élégiaque, son fondement le plus représentatif peut-être dans l'esprit de Catulle puisque tous les autres registres qui fournissent le matériau de la section 2 – nous songeons notamment aux thèmes érotiques et satiriques – sont issus de la section 1 et ne font donc pas l'objet d'une association privilégiée avec cette métrique nouvelle.

Si l'on fait exception des deux apparitions – ou fausses apparitions – du registre funèbre dans la section 1, ses cinq représentations dans la section 2 suivent une évolution pour le moins intéressante. On peut considérer qu'il s'y épanouit en deux temps ; d'abord, dans le groupe initial de poèmes longs où il n'est que sous-dominante, il est strictement réservé au motif de la mort du frère, traité en des termes remarquablement répétitifs et toujours subordonné à un discours nécessaire supérieur – dans le cadre métopoétique et formel du billet d'accompagnement pour 65 et 68 a et dans celui du cas particulier aux multiples registres concurrents en 68 b. Dans ces trois poèmes, il est d'ailleurs inséré dans le cours du propos dont il ne fournit à strictement parler ni le début, ni la fin : c'est le cas du c. 65 qui

⁴⁶⁴ Voir à ce sujet *supra*, l'analyse des c. 64 et 65 en « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

commence par une brève excuse à Ortalus et s'achève sur le motif alexandrin de la pomme comme gage d'amour, mais encore plus des *c.* 68 a et b dont le discours funèbre occupe le milieu à la faveur de structures concentriques parallèles que nous avons mises en évidence plus haut⁴⁶⁵. Même s'il fournit le thème réel du *c.* 65, par exemple, dont l'excuse à Ortalus et la nécessité d'accompagnement et de présentation de 66 ne sont que prétextes à évoquer la mort du frère, la mise en place des discours mêlés du narrateur désigne encore le registre funèbre comme dépendant de cadres de la parole qui, tout en favorisant son épanouissement, lui fixent en même temps des limites en termes de niveau de discours et de volume de vers. D'ailleurs, l'examen détaillé des *carmina* concernés a révélé que les termes et le style mêmes de son illustration dans les *c.* 68 a et b étaient quasiment identiques entre eux et également très proches de son traitement en 65, dans une espèce de continuité à valeur fortement structurante, certes, mais à connotation un peu figée, comme si la place du registre funèbre dans les poèmes longs devait, aux yeux de Catulle, être toujours légèrement inférieure à la fonction première de la parole, qu'elle soit métapoétique comme dans les *c.* 65 et 68 a ou témoin de la grande variété des thèmes abordés par le distique élégiaque comme dans le *c.* 68 b.

En revanche, le second temps de l'épanouissement du registre funèbre, ces *c.* 96 et 101 où il est enfin dominant, marque un degré d'évolution très net dans le traitement du thème par rapport aux poèmes longs de la suite 65-68. Comme notre analyse détaillée du corps principal de la section 2 l'a mis en évidence, l'accès de la tonalité funèbre au rang de dominante permet l'accomplissement de deux genres distincts, la *consolatio* en 96 et l'élégie funèbre à caractère d'épigramme tombale en 101. En revenant au motif familier de la mort du frère du narrateur, le *c.* 101 permet également d'en présenter un éclairage différent par rapport au traitement qui en est proposé en 65, 68 a et 68 b : le déplacement effectif sur le lieu de la mort et sur le tombeau du défunt rétablit en effet le lien direct entre poésie épigrammatique et poésie élégiaque funèbres, et l'apaisement généré par l'accomplissement tant attendu des rites concrets de l'adieu au mort répond finalement à la détresse sourde qui parcourt les trois poèmes longs et à l'angoisse de devoir dire adieu à l'être cher sans pouvoir en faire vraiment le deuil. Cette continuité thématique est sans doute l'un des éléments autour desquels se dessine – du moins dans le domaine funèbre – la différence, chez Catulle, entre épigramme en distiques et élégie véritable. En effet, malgré sa brièveté – cinq distiques seulement – qui rappelle la pratique épigrammatique, le *c.* 101 hérite du ton plaintif et intime

⁴⁶⁵ En l'occurrence, une fois de plus, en « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

qui caractérise le traitement du registre funèbre par le *neoteros* dès le c. 65, mais également de son énonciation : par l'adresse directe au défunt appelé en des termes tendres et la mention de sa tristesse personnelle, l'*ego* funèbre de Catulle entre de plain pied dans le *champ* élégiaque mais aussi, pour jouer sur le lien entre homonymes, dans le *chant* élégiaque funèbre dont on retrouvera plusieurs exemples à l'âge des poètes augustéens, héritiers à leur tour du caractère intime et égocentré de la plainte funéraire⁴⁶⁶. Ainsi, même s'il est plus proche, en longueur, des trois distiques du c. 96 que des longs poèmes 65 et 68 a et b, le c. 101, centré sur la douleur du narrateur plutôt que sur celle d'un interlocuteur externe comme c'est le cas de la *consolatio* à Calvus, donne le ton élégiaque pour le traitement de ce registre et confirme que bien qu'il ne soit pas lui-même un poète élégiaque à strictement parler, Catulle contribue, en employant le distique, à forger un pan du discours élégiaque qui fera florès parmi ses héritiers.

Il existe donc bien une relation d'interdépendance bilatérale entre l'apparition et le traitement de la dominante funèbre au sein des *Carmina* et le basculement central du recueil en faveur de l'usage du distique élégiaque. A son stade primitif de sous-dominante encore confinée à un traitement figé qui se répète d'un poème à l'autre, le registre funèbre fournit en effet au *neoteros* un élément décisif dans la construction du recueil en participant à la coloration particulière des *carmina* 65 et suivants pour mieux les distinguer de la section 1 refermée avant eux par le c. 64. Réciproquement, la section en distiques élégiaques offre au registre funèbre l'espace nécessaire à son plein développement et à son accès progressif au rang de dominante en 96 et 101. La dominante funèbre de ces deux *carmina* rend compte pour sa part, non seulement de la prise d'indépendance du thème par rapport au traitement qui lui était réservé dans le groupe de poèmes longs, mais également de sa transversalité générique : entre épigramme et élégie se dessine en effet une tension qui porte à croire que dans l'esprit du *neoteros*, il y a émergence du registre élégiaque quand la douleur personnelle d'*ego* est en jeu. A ce titre, il n'est pas dû au hasard que le seul poème effectivement relié au tombeau du frère émane de la voix du narrateur personnellement impliqué dans la perte du défunt et non pas, comme c'est le cas de nombreuses inscriptions et épigrammes funéraires

⁴⁶⁶ Que l'on songe notamment à certains passages funèbres des élégies de Tibulle où le poète imagine à l'avance ses propres funérailles et/ou se lamente sur sa mort qu'il croit proche (ainsi I, 1, v. 59-68, ou la grande élégie à sujet principal funèbre I, 3, que nous aurons l'occasion de traiter en détail dans notre chapitre 2) et à des exemples similaires dans les *Elégies* de Propertius (ainsi I, 17, où le poète craint de mourir en mer et se lamente sur son propre sort, ou encore IV, 7 et IV, 11, qui comportent respectivement les éloges funèbres de Cynthia et de Cornélie par elles-mêmes et rappellent donc cette énonciation égocentrée de la plainte funéraire élégiaque ; à propos de ces poèmes, voir notre chapitre 4).

gréco-romaines, de celle, reconstituée littérairement pour l'occasion, du défunt lui-même ; c'est là le signe que malgré la présence à connotation épigrammatique de la pierre tombale, un pas générique vient d'être franchi en direction de l'élégie. L'épanouissement de la voix élégiaque n'est pas lié, en ce qui concerne la dominante funèbre, à la longueur même du poème, mais plutôt au traitement particulier du thème et à la situation d'énonciation choisie. La dominante funèbre apparaît donc comme l'un des enjeux majeurs de la ou des définition(s) générique(s) possible(s) du recueil, quand même elle n'y est que peu représentée en nombre de *carmina* comme en volume de vers.

Le cas particulier

Bien que n'étant pas caractérisé par une dominante mais, précisément, par une absence de dominante décisive ou encore par une concurrence entre dominantes d'égale importance, le cas particulier 68 b mérite tout de même qu'on lui consacre quelques mots dans cette section de l'étude, et ce pour une raison simple : il n'est pas dû au hasard, selon nous, que ce poème à part soit composé en distiques élégiaques et non en vers polymétriques, et il peut donc apporter un éclairage significatif sur la bipartition du recueil selon des critères métriques. Nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de mentionner ce *carmen* particulier, que ce soit pour en faire l'analyse détaillée ou pour le replacer dans le contexte de la structure du groupe spécial 65-68⁴⁶⁷. Rappelons simplement qu'il présente, à un rang égal, des thèmes aussi variés que l'éloge et le remerciement amicaux, les amours du narrateur *Catullus* avec une *puella* par ailleurs mariée et peu fidèle, l'épopée, la mythologie ou encore la plainte funèbre dont nous venons de parler. Ce réceptacle de registres divers sert à la fois à fermer le groupe de poèmes longs dont il tire tout son matériau et à assurer une forme de continuité entre les deux sections du recueil en relayant notamment des éléments thématiques développés dans le corps principal de la section 1 ainsi que dans le c. 67.

Au-delà de ces considérations thématiques et structurelles, le c. 68 b est porteur d'un discours significatif sur le plan générique et peut apporter une contribution non négligeable à la définition catullienne de la poésie en distiques élégiaques, voire de la poésie élégiaque elle-même. En effet, le c. 68 b est, dans l'ordre du recueil, le premier signe d'une souplesse thématique du distique au moins aussi grande que celle des vers polymétriques et prouve que ce dernier peut lui aussi aborder des registres variés, au point de les mêler tous en un

⁴⁶⁷ Nous renvoyons respectivement, pour l'analyse détaillée du *carmen*, à « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre » et à l'étude de la structure du groupe 65-68, p. 264 sq.

même discours non totalement incohérent puisqu'ils sont reliés par des associations d'idées que notre analyse de la structure du poème a permis de mettre en évidence. Aucun autre poème de la section 2 ne confirmera ce point avec autant de clarté que notre cas particulier.

La démonstration est donc faite que le distique élégiaque est adaptable à la même diversité de matériaux que l'étaient les vers privilégiés par le *neoterus* avant le point de rupture central du recueil, et qu'il ne dépare pas au sein d'une poésie néotérique marquée par l'esthétique de la variété surprenante et des registres délibérément opposés. Mais, pour aller plus loin encore, la poétique spécifique au c. 68 b révèle quelque chose de plus que cette souplesse naturelle du distique élégiaque ; elle présente en effet, paradoxalement, une dimension de grande unité qui corrobore ce que nous avons dit plus haut de la dominante funèbre, dans la mesure où le trait d'union essentiel entre ces registres apparemment indépendants est toujours, à un degré ou à un autre, l'implication d'*ego* dans leur développement et leur rattachement à la situation personnelle – ou du moins présentée comme telle – du narrateur, ce qui contribue à teinter d'élégie une poésie dont certains aspects pourraient pourtant apparaître comme bien impersonnels. Ainsi, Allius est remercié parce qu'il a apporté une aide concrète à *Catullus* ; Laodamie et Protésilée tiennent une place importante dans le poème parce qu'ils sont un équivalent épique idéalisé du couple que forme le narrateur avec sa *puella*, deux fois comparée directement à Laodamie elle-même ; l'évocation de Troie mène directement, au centre du poème, à la plainte liée à la mort du frère tombé en Asie Mineure. Seule l'apparition d'Hercule, comparé, pour sa force et la dureté des épreuves traversées, à Laodamie et non point au narrateur lui-même ni à sa *puella*, désaxe légèrement le propos en y introduisant une dimension qui rappelle un peu un *epyllion* à sujet mythique, à la manière des c. 63 et 64 par exemple ; mais encore Hercule est-il utilisé ici comme illustration de la douleur intime d'un personnage après un deuil, ce qui contribue à le relier lui aussi à l'univers personnel qui se développe dans le poème.

Ainsi, le c. 68 b apparaît comme le lieu privilégié d'insertion d'une pratique poétique tirant vers l'élégie dans un recueil marqué par la variété caractéristique de la poésie néotérique. La place d'*ego* y est prépondérante puisque c'est lui qui détermine la structure du poème et motive les associations entre thèmes successifs. A ce titre, la place centrale du registre funèbre et du motif de la plainte au frère défunt dans l'organisation interne de 68 b est un indice très clair de la ligne élégiaque qui tend à émerger dans le *carmen* puisque l'on sait désormais, après la lecture que nous avons faite plus haut de l'évolution de cette tonalité au sein du recueil, qu'elle est un élément constitutif de la facette élégiaque de Catulle et que c'est le développement même de son traitement qui permet au lecteur d'identifier

progressivement cette dernière. Si la plainte intime d'*ego* n'est pas seulement le centre effectif de la structure de 68 b mais aussi, de ce point de vue, son centre de gravité, c'est bien parce que l'enchaînement des thèmes est pensé pour y conduire le lecteur comme pour mieux attirer son attention sur la posture particulière qui est en train de se forger ici. On ne peut certes aller jusqu'à affirmer qu'il serait impensable de bâtir un tel poème dans un autre vers que le distique élégiaque, mais force est de constater que le fait que Catulle ait précisément choisi de le composer dans ce mètre ne relève nullement d'une coïncidence.

2. Catégories présentes sous forme de dominante dans les deux sections

Une fois de plus, nous présenterons les catégories présentes sous forme de dominante dans les deux sections par ordre croissant de leurs occurrences en nombre de *carmina* : le registre mythologique (trois *carmina* en tout) vient donc le premier, suivi par le registre plaintif (cinq *carmina*) et le registre métapoétique (huit *carmina* en tout) et, enfin, par les deux grands registres érotique (trente-cinq *carmina*) et satirique (cinquante-deux *carmina*), dominantes des dominantes au sein d'un recueil dont elles parcourent et structurent toutes les étapes. C'est dans l'examen de ces dominantes communes aux sections 1 et 2 que se joue toute la tension thématique et structurelle perçue lors de l'étude des dominantes propres à l'une ou l'autre partie des *Carmina*. Les questions soulevées à cette occasion à propos, par exemple, de la définition générique de la section en distiques, poésie tirant vers l'élégie ou au contraire marquée par le retour de la pratique satirique et pornographique de la section 1, à propos également de la variété des associations thématiques de la section 1 comme si les vers polymétriques contribuaient à brouiller certaines frontières entre registres, ou encore à propos du rapport éclairant entre poèmes longs et brefs et de son apport à la définition des genres pratiqués par Catulle, trouveront dans cette comparaison entre les traitements réservés aux divers motifs selon que l'on est dans l'une ou l'autre partie du recueil sinon des réponses fermes, du moins des éléments de réponse non négligeables. C'est qu'une fois de plus, la bipartition du recueil apparaîtra finalement non seulement comme un choix pratique de division sur critère métrique, mais également comme un indice de la réflexion que mène le *neoteros* sur les genres mis à sa disposition par les traditions dans lesquelles il s'inscrit et sur sa propre pratique poétique, en un renouvellement incessant de ses thèmes favoris et de sa quête d'inspiration.

a. La dominante mythologique

Avec seulement trois illustrations dans l'ensemble du recueil, la catégorie mythologique fait partie des registres les moins représentés au rang de dominante. Nous connaissons déjà bien les *carmina* concernés puisqu'il s'agit des *epyllia* 63, 64 et 66, trois poèmes longs qui serrent de près le point central de basculement en faveur du distique et dont seul le dernier est écrit dans ce vers ⁴⁶⁸. Nous ne reviendrons pas sur les conditions exactes de développement de la tonalité mythologique dans ces trois *epyllia* longuement étudiés plus haut ; rappelons simplement que le c. 63, composé en galliambes, est consacré à l'épisode de la folie et de l'émasculatation d'Attis par dévotion pour Cybèle, que le c. 64, composé en hexamètres dactyliques, conte les noces mythiques de Thétis et Pélée et s'attarde en une longue digression sur les plaintes d'Ariane abandonnée par Thésée, enfin que le c. 66, imité de la *Coma Berenices* de Callimaque, transcrit les lamentations d'une boucle coupée de la chevelure de la reine Bérénice et consacrée par cette dernière à Arsinoé divinisée pour que son époux Ptolémée revienne de guerre sain et sauf.

Nous avons déjà eu l'occasion de souligner le léger glissement qui s'effectue entre ces trois *epyllia* de part et d'autre du milieu métrique du recueil : d'un univers entièrement mythologique en 63, marqué par son rattachement à un mythe ou à une collection précise de mythes – en l'occurrence le cycle mythique de Cybèle et de ses Galles dont le vers galliambique est précisément la trace formelle –, Catulle passe en 64 à un univers certes encore essentiellement mythologique, mais teinté d'épique puisque Pélée est un héros d'épopée hellénistique et que la naissance de son fils Achille et la guerre de Troie sont annoncées à la fin du poème par le chant prémonitoire des Parques, enfin en 66 à un univers qui tend à devenir légendaire pour lui et ses contemporains mais qui était bien réel pour l'auteur de l'intertexte, celui de la cour royale d'Alexandrie au III^e siècle avant Jésus-Christ.

Cette marche progressive vers l'historicité du mythe et l'histoire s'accompagne d'une évolution des thèmes complémentaires qui suit le dessin d'une courbe montante puis descendante : de trois traits secondaires seulement en 63 – célébration religieuse, plaintif et méta-poétique –, le genre de l'*epyllion* catullien passe en 64 à sept traits secondaires – épique, célébration, érotique / érotique dysphorique, plaintif, méta-poétique, funèbre et structurant – puis, à la faveur d'une réduction thématique, à trois thèmes complémentaires à nouveau en

⁴⁶⁸ A propos des c. 64 et 66, voir « III. Examen des poèmes structurants du recueil ». A propos du c. 63 et du rôle exact de ces trois poèmes dans la structure des groupes spéciaux qui entourent le milieu du recueil, voir *supra*, l'analyse des blocs 61-64 et 65-68, p. 242 *sq.*

66, dont l'un est sous-dominante – il s'agit du registre plaintif – et les deux autres, traits secondaires – les registres érotique / érotique dysphorique et étiologique.

L'évolution interne des trois *epyllia* obéit donc à un double mouvement qui étaye également le rôle structurel fort de leur emplacement dans le recueil et notamment, nous l'avons dit à de multiples reprises, le rôle anti-programmatique et conclusif du c. 64. D'une part, le processus d'enrichissement des univers concernés et du paysage thématique qui s'effectue entre 63 et 64 semble atteindre dans ce dernier ce que nous avons appelé un point d'achèvement ultime de l'inspiration néotérique élevée : richesse extrême des thèmes associés au registre mythologique et multiplication des sources légendaires, du mythe pur à l'épopée homérique et hellénistique, s'associent pour donner de l'*epyllion* une version que nous pourrions qualifier de pleine et d'exhaustive, un degré de développement maximal qui correspond bien à la clôture de la section 1. D'autre part, la quête de renouvellement de la forme et de l'inspiration qui commence avec le passage au distique élégiaque dans le c. 65 s'accompagne manifestement du retour à une version plus dépouillée du mythe ; non seulement le poète quitte le domaine strictement légendaire pour entrer dans le champ historique – tout en tirant autant que possible ce dernier, nous l'avons vu lors de l'étude détaillée du c. 66, vers le mythe et la légende pour favoriser l'assimilation de 66 au genre de l'*epyllion* – mais en outre, il réduit les thèmes complémentaires en accordant une part plus importante au registre plaintif lié aux lamentations de la boucle elle-même et de Bérénice. Enfin, et c'est peut-être par là que nous aurions dû commencer, le renouvellement de l'*epyllion* à la faveur du distique élégiaque passe par le retour aux sources littéraires et par la traduction et/ou imitation d'un maître hellénistique en la matière, en un hommage surplombant qui fait de Callimaque le patron de la section 2 comme les Muses sont les patronnes d'autres poètes, avec toutefois un léger déplacement du centre de gravité thématique du texte d'origine puisqu'on a vu que la dimension étiologique de la *Coma callimaquienne* était, chez Catulle, réduite à un trait secondaire furtif suffisant pour établir un lien entre les deux poèmes, mais assez réduit pour réserver au disciple latin une marge d'indépendance par rapport au maître hellénistique.

Dans la perspective d'une lecture bipartite du recueil, l'évolution de la dominante mythologique révèle donc que l'art poétique qui sous-tend les trois *epyllia* catulliens évolue en faveur d'un plus grand dépouillement du mythe, tant par son historicité grandissante que par la simplification thématique du traitement qui lui est accordé, quand même le style lui-même resterait très marqué par l'influence hellénistique sophistiquée et précieuse dont nous avons relevé des traces au moment d'analyser en détail le c. 66. Le distique élégiaque, aux

yeux du *neoterus*, semble être voué à traiter la légende de manière tout aussi savante que les vers polymétriques rassemblés dans la première section du recueil, mais en la recentrant autour d'un axe principal matérialisé par sa sous-dominante plaintive et agrémenté de peu de traits secondaires par opposition au foisonnement des thèmes et registres illustrés par le c. 64. A cet égard, il n'est pas dû au hasard que l'énonciation et le cadre du discours du c. 66 soient différents de ceux des c. 63 et 64. Dans les *epyllia* polymétriques, un narrateur extérieur et omniscient, dont nous avons dit plus haut qu'il joue à mettre en scène sa propre voix et ses propres interventions pour délivrer un propos métapoétique, conte les mythes sur le mode du récit, et les paroles des protagonistes mythiques ne peuvent être que rapportées (en général au discours direct). Dans l'*epyllion* en distiques élégiaques, au contraire, c'est un protagoniste qui est narrateur et qui conserve la parole de bout en bout sans la céder à un autre personnage, alors même que sont rappelées les plaintes de Bérénice dont on aurait également pu envisager qu'elles apparaissent à leur tour au discours direct ; quant au choix du narrateur lui-même, il est hautement significatif puisque ce n'est pas un héros ou une héroïne mythique ni légendaire qui prend la parole, mais une boucle de cheveux, objet infime parmi les infimes, sans statut légendaire ni passé héroïque, simple témoin des pleurs d'une reine à laquelle est refusé le droit de prendre la parole. Dans la lignée du maître hellénistique, l'invasion du texte par la plainte qui, en 63 et 64, ne constituait qu'une partie du récit attribuée à d'autres que le narrateur lui-même, et le déplacement de la voix narrative en direction d'un objet au rayonnement légendaire inexistant par comparaison à une Ariane ou à un Egée par exemple, sont les traces d'une inflexion du registre mythologique en direction de cette posture élégiaque dont nous commençons à voir de plus en plus clairement qu'elle affleure en plusieurs endroits de la section 2 des *Carmina* ; de fait, concentration du récit autour de la plainte d'un *ego* personnellement impliqué et modestie de l'identité de cet *ego*⁴⁶⁹ rappellent les remarques que nous avons déjà faites plus haut à propos des c. 68 b et

⁴⁶⁹ De fait, si l'on considère que toute plainte rapportée à une souffrance intime est signe de tonalité élégiaque, ce qui semble être la définition qui se dessine dans notre lecture bipartite du recueil et qui sera peut-être à nuancer lors de l'examen de la dominante plaintive elle-même, on peut considérer que les plaintes d'Attis en 63 et celles d'Ariane et d'Egée en 64 sont la préfiguration de l'émergence de l'élégie après le point de basculement en faveur de l'usage du distique. Mais précisément, à l'échelle du moins des trois *epyllia* de notre poète, il semble que seul le distique permette à la plainte de s'affranchir des contraintes structurelles du récit mythique et du cadre dominant de la parole du narrateur pour occuper tout l'espace du discours, sans médiateur apparent, et passer ainsi du statut de discours à tonalité élégiaque inscrit dans un récit mythique à celui de discours élégiaque véritable. A propos de l'émergence du registre élégiaque dans le c. 66 par association avec le c. 65 et comparaison avec l'intertexte callimaquéen, voir également les analyses d'A. Videau (1997).

101 par exemple, et constituent la digne ouverture, en association avec le c. 65, de la partie en distiques du recueil.

Dans les trois *carmina* dont nous venons de proposer un nouveau survol, le registre mythologique apparaît donc comme cadre général du récit et du discours, dont il informe le décor, les personnages et le style narratif. Il nous reste à dire quelques mots des poèmes dans lesquels cette tonalité n'est pas dominante : il s'agit du fragment 2 b, qui mentionne l'*exemplum* mythique d'Atalante, du c. 58 b où le narrateur, en quête de Camerius disparu, se compare à quelques héros mythiques ailés ou rapides, du c. 60 où il suppose que la personne qui le fait souffrir descend de la terrible Scylla – préfiguration textuelle claire, nous l'avons signalé, des reproches d'Ariane à Thésée –, du c. 61 où Junie, la jeune mariée, est comparée à Vénus soumise au jugement de Pâris, du c. 65 où le narrateur compare son propre deuil à la douleur d'Aédon, et enfin du c. 88 où Thétis et l'Océan sont brièvement nommés pour faire comprendre à Gellius à quel point l'inceste est infâme puisque aucune puissance divine ne peut le laver. Dans tous les cas, le registre mythologique apparaît au rang de simple trait secondaire mais jamais de dominante. Cela appelle deux remarques distinctes : d'abord, la différence de statut de ce registre entre les trois *epyllia* et les autres *carmina* du recueil met en évidence les deux utilisations qu'en fait Catulle, cadre général du discours indicateur d'inspiration élevée ou bien simple ornement du propos à connotation savante et éventuellement, quand il y a comparaison entre un protagoniste du *carmen* et un personnage mythique, à valeur exemplaire éclairante. Ensuite, on voit qu'outre le c. 65 dans lequel l'*exemplum* d'Aédon et Itylos sert non seulement à orner l'évocation de la douleur du narrateur mais aussi à préparer l'atmosphère légendaire et mythique du c. 66, la section 2 ne compte qu'une illustration de ce registre au rang de trait secondaire, ce qui semble indiquer que l'utilisation savante et ornementale du mythe est davantage une spécificité des vers polymétriques que du distique élégiaque. De manière générale, ce registre remarquablement concentré dans les groupes de poèmes longs au rang de dominante ne bénéficie pas d'une représentation importante dans les corps principaux des deux sections à quelque rang que ce soit, et on aura sans doute observé que ses apparitions à titre de trait secondaire sont globalement concentrées dans les ou autour des groupes spéciaux 61-64 et 65-68 ; nous songeons notamment aux c. 58 b et 60, qui semblent annoncer l'émergence flagrante du registre sous forme d'*epyllion* dans le groupe final 61-64, mais surtout aux c. 61 et 65 qui participent étroitement à l'atmosphère mythique et légendaire qui entoure les *epyllia* catulliens.

b. La dominante plaintive

Le registre plaintif est illustré, au rang de dominante, par cinq *carmina* brefs, par ailleurs dépourvus de toute sous-dominante et dont seuls ceux qui sont composés en vers polymétriques sont dotés de traits secondaires. Il s'agit, dans l'ordre du recueil, des *c.* 30, reproches à Alphenus en asclépiadéens majeurs accompagnés de traits secondaires érotiques ; 38, reproches hendécasyllabiques à Cornificius pour ne pas avoir adressé de *consolatio* au narrateur après un chagrin d'amour, dotés par conséquent d'un trait secondaire érotique et d'un autre métapoétique ; 60, reproches de dureté de cœur à un interlocuteur indéterminé, composés en choliambes et accompagnés d'un trait secondaire mythologique que nous venons d'évoquer ; et, dans la deuxième section du recueil, 73, à un ami ingrat devenu le pire ennemi du narrateur, et 77, à Rufus qui lui aussi l'a trahi. On ajoutera à cette liste d'illustrations du registre plaintif au rang de dominante une apparition au rang de sous-dominante – le *c.* 66 – et cinq autres au rang de trait secondaire – les *c.* 63 et 64 où il est associé aux plaintes des personnages au discours direct, mais aussi les *c.* 2, où le narrateur regrette de n'être point avec sa maîtresse, 8, où il dit avoir perdu l'amour d'une jeune femme, et enfin 76, où il essaie de se décider à oublier une *puella* inconstante. Des six *carmina* dans lesquels cette tonalité n'apparaît pas au rang de dominante, les trois premiers que nous ayons cités sont les *epyllia* à dominante mythologique déjà longuement examinés, et les trois derniers répondent à des dominantes érotiques à inflexion dysphorique, conformément à l'organisation de notre classification qui considère, ainsi que nous l'avons expliqué d'emblée, que la lamentation amoureuse est d'abord illustration du registre érotique dysphorique et que le registre plaintif n'entre dans la composition des *carmina* érotiques qu'à titre de sous-catégorie⁴⁷⁰.

Ce petit corpus d'étude offre un traitement remarquablement égal de la catégorie plaintive, dont l'étude détaillée de la structure du recueil nous a donné l'occasion de préciser les modalités. Il indique surtout que la plainte personnelle, avec son ensemble de traits stylistiques et lexicaux associés, parcourt bien les deux sections du recueil, même si elle n'est pas représentée dans tous leurs blocs de sens. Bien insérée dans la vitrine néotérique à la faveur de son apparition comme trait secondaire dans les *c.* 2 et 8 mais surtout comme sous-dominante en 30, elle est certes présentée à cette occasion comme partie intégrante de la palette de tons poétiques du *neoteris* et contribue, par le biais du lien entre les *c.* 30 et 38, à

⁴⁷⁰ Voir à ce propos, en « II. Classification des poèmes de Catulle », notre présentation de la dominante plaintive à la faveur de l'examen du *c.* 30.

assurer la transition entre cette vitrine et l'étape 38-49 de centralisation érotique et satirique de l'inspiration. Cependant, ses autres représentations sont soit concentrées dans les groupes spéciaux de poèmes longs au rang de trait secondaire et de sous-dominante, soit placées dans l'entourage proche de ces groupes spéciaux puisque le c. 60 les précède immédiatement et que, dans le corps principal de la section 2, les c. 73 et 77 – ce dernier étant préparé par le trait secondaire plaintif du *carmen* érotique 76 – ont pour fonction de relayer et rappeler cette dominante issue du corps principal de la section 1, mais aussi d'en clore la série de représentations puisqu'elle n'apparaîtra plus par la suite. Le motif de la plainte d'*ego* après un abandon amoureux ou amical n'est donc pas, contrairement à ce que pouvait le laisser penser la place du c. 66 dans le groupe de tête de la section 2, un élément constitutif déterminant de la composition de cette même section ; il y apparaît davantage comme un écho fidèle et peu développé du traitement qui lui était réservé dans la section 1, à cette différence près que les *carmina* à dominante plaintive de la section 2 sont dépourvus des traits secondaires qui étaient systématiquement associés à cette dominante dans la première moitié du recueil. Cette sorte de décantation du thème, qui conduit à une version légèrement plus dépouillée en distiques élégiaques qu'en vers polymétriques, ne marque toutefois pas une rupture assez franche pour en tirer des conclusions fermes sur la signification du passage au distique à l'échelle trop réduite de la dominante plaintive.

On voit qu'il y a là matière à nuancer ce que nous avons dit plus haut à propos de l'évolution du registre plaintif au contact de la dominante mythologique, et de son passage du rang de trait secondaire réservé aux discours directs des personnages dans les *epyllia* 63-64 au rang de sous-dominante envahissant la parole d'*ego* dans l'*epyllion* 66. La présence d'une plainte émanant directement du narrateur du poème et motivée par sa souffrance intime ne suffit pas à faire émerger le genre élégiaque – dans ce cas, il faudrait admettre que le c. 30, le c. 38 et le c. 60 sont des élégies alors même qu'ils n'en partagent pas le mètre et relèvent donc explicitement d'un art poétique non élégiaque. La pratique catullienne du genre plaintif révèle que ce dernier conserve un ancrage néotérique fort, lié à la poésie d'origine lyrique, et qu'il n'est pas encore nécessairement associé à la composition d'élégies. Pour qu'apparaisse véritablement le genre élégiaque, il faut donc que l'expression de la souffrance intime d'*ego* soit associée à d'autres critères ne dépendant pas d'elle. Le mètre est l'un d'eux, certes, mais lui non plus ne suffit pas ; ainsi, il y a plus de ressemblance, malgré leurs différences métriques, entre les brefs billets plaintifs épigrammatiques 30, 38 et 60 d'une part et 73 et 77 d'autre part, tous proches par les motifs de la plainte comme par leur traitement condensé orienté vers une chute amère, qu'entre cette même catégorie de *carmina*

et un long poème comme le c. 66, où la plainte se développe au point d’envahir l’espace du texte en prenant le pas sur le traitement savant et sophistiqué du thème à la mode hellénistique. La longueur du texte entre donc aussi en ligne de compte, non pas en tant qu’indice formel strict et suffisant mais parce qu’elle permet un certain développement de la plainte qui diffère de celui qui lui est réservé dans les épigrammes, par sa construction interne ample, qu’elle soit complexe ou linéaire, par l’enrichissement du vocabulaire qui y est associé, par la répétition du thème plaintif à plusieurs niveaux – dans le cas de 66, songeons à la fois à la plainte de la boucle et à celle de Bérénice –, ou encore par son association à d’autres motifs eux aussi bien développés.

A ce stade de notre étude, on dira donc que l’émergence du genre élégiaque dans la catégorie des poèmes plaintifs de Catulle n’est pas liée aux raisons de la plainte ou aux indices textuels de cette dernière, qui sont identiques à ceux repérés dans les épigrammes plaintives du *neoteris*. Elle ne dépend pas non plus exclusivement du critère métrique et de la nécessité de rapporter cette plainte à un *ego* détenteur de toute la parole ; à tout cela doit s’ajouter un élément supplémentaire repérable non pas dans les *carmina* à dominante plaintive du recueil, mais dans celui dont ce registre est la sous-dominante : une sorte d’espace élégiaque, de place élégiaque suffisante pour que le genre y soit pleinement réalisé, de volume minimum nécessaire à son juste développement et au dépassement d’une esthétique concise et orientée vers la chute qui caractérise l’épigramme. Un seul élément thématique, parmi ceux que nous avons déjà examinés, peut remettre en cause cette distinction de volume : c’est le registre funèbre, dont nous avons signalé en temps voulu⁴⁷¹ que son lien au genre élégiaque n’était précisément pas affaire de longueur, mais bien plutôt de cadre énonciatif et de lexique dédié, ce qui justifie à nos yeux la distinction entre l’épigramme funèbre 96 consacrée à la douleur d’un tiers, et l’élégie funèbre 101 consacrée à la douleur d’*ego* s’adressant directement au défunt. De fait, on comprend à présent que c’est là une particularité du registre funèbre que ne partagent point les plaintes à raison amicale ou amoureuse, et que cela apporte une justification supplémentaire, si besoin est, à notre lecture des poèmes funèbres comme catégorie à part, bien distincte des poèmes simplement plaintifs.

c. La dominante métapoétique

⁴⁷¹ Voir *supra*, dans l’étude des catégories uniquement illustrées au rang de dominantes dans la section 2, les pages consacrées à l’étude de la dominante funèbre.

La catégorie métopoétique bénéficie dans le recueil de Catulle d'une représentation importante dont son illustration au rang de dominante rend bien compte. Elle ne rassemble en effet pas moins de huit *carmina*, cinq dans la section 1 et trois dans la section 2, qui présentent tous des registres complémentaires au rang de sous-dominante ou de trait secondaire, à l'exception du c. 14 b, fragment dont nous avons vu, au moment de l'étude détaillée de la structure du recueil, qu'il est difficile de savoir de quoi il parle exactement mais que, dans les trois vers que nous en avons, notre poète appelle ses œuvres *ineptiae*, « niaiseries ». Ce substantif n'est pas sans rappeler le terme de *nugae*, « bagatelles », employé dans le tout premier *carmen* à dominante métopoétique du livre, le c. 1 à Cornelius Nepos, doté en outre de traits secondaires programmatique et structurant, ainsi que de célébration et peut-être satirique. En réponse au c. 1, le c. 116, dernière pièce de l'œuvre⁴⁷², appartient lui aussi à cette catégorie et ajoute à sa tonalité dominante une sous-dominante satirique liée à l'attaque contre Gellius, ainsi qu'un trait secondaire structurant et un autre de critique littéraire. Entre ces deux extrêmes bien marqués, dont l'analyse respective nous a permis de montrer que leurs places à l'ouverture et à la fermeture des *Carmina* n'étaient nullement dues au hasard, la dominante métopoétique réunit également les trois *carmina* à fonction de billet d'accompagnement, soit le c. 50, le c. 65 et le c. 68 b, qui obéissent respectivement à une sous-dominante de célébration pour le premier et funèbre pour les deux autres, et les c. 16, théorie de la licence en poésie adressée à Aurelius et Furius, et 35, à Caecilius auquel un homme – peut-être Catulle lui-même – veut demander conseil en tant que poète, dotés de sous-dominantes respectivement pornographique et érotique. A ce premier corpus, on pourra ajouter, pour affiner l'analyse de la diffusion de la dominante métopoétique dans le recueil, trois *carmina* à sous-dominante métopoétique – en l'occurrence, les c. 40 et 42 à dominante satirique et 101 à dominante funèbre – ainsi qu'une série de treize *carmina* présentant un trait secondaire métopoétique⁴⁷³, généralement à la faveur de la mention furtive des vers ou des poèmes de Catulle lui-même – c'est par exemple le cas des c. 12 et 54, où sont respectivement nommés les *hendecasyllabi* et les *iambi* composés par l'auteur –, de l'allusion à la réception du texte – comme dans le distique 85, *Odi et amo*, où Catulle imagine la réaction de son lecteur – ou encore de la valeur programmatique voire structurante du poème concerné – comme dans les *epyllia* 63 et 64, pour des raisons longuement exposées lors de leur analyse détaillée.

⁴⁷² A propos des c. 1 et 116, voir *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre ».

⁴⁷³ En l'occurrence, les c. 6, 12, 36, 37, 38, 49, 51, 54, 63, 64, 85, 95 et 96, dont on retrouvera le paysage thématique complet dans notre tableau récapitulatif du contenu et des registres des *Carmina*, p. 385 sq.

Ce tableau d'ensemble appelle d'emblée deux remarques. La première concerne la répartition du registre méta-poétique dans le recueil entre les sections 1 et 2 : si le relatif équilibre de sa représentation en tant que dominante penche légèrement en faveur de la section 1, cette tendance est encore accentuée par l'observation complémentaire des *carmina* où il est sous-dominante – deux dans la section 1, un seul dans la section 2 – et de ceux où il est trait secondaire – dix dans la section 1 et trois seulement dans la section 2. Au sein de cette répartition, des nœuds méta-poétiques apparaissent dans le recueil aux points de transition entre grandes sections et entre blocs de sens internes aux sections ; ainsi, nous avons mentionné le rôle essentiel des trois billets d'accompagnement 50, 65 et 68 a, qui indiquent tous, à des degrés divers, une rupture structurelle dans la mesure où ils attirent l'attention du lecteur sur un changement de niveau de discours, et nous voyons à présent qu'ils sont systématiquement accompagnés et préparés par des traits secondaires méta-poétiques annonceurs dans les *carmina* qui les précèdent – en l'occurrence, les c. 49, 63 et 64, la dimension méta-poétique des deux derniers étant, nous l'avons dit, liée à des fonctions anti-programmatiques qui préfigurent le point de basculement central en faveur de l'usage du distique. De la même manière, la série de transition 35-36-37, qui, dans le corps principal de la section 1, mène de la vitrine néotérique du recueil à la première étape de centralisation de l'inspiration autour des pôles érotique et satirique, est marquée par la présence continue du registre méta-poétique, d'abord au rang de dominante puis de trait secondaire, indicateur en l'occurrence de la fonction structurante du trio.

La seconde remarque va nous amener plus précisément, après cette série de repérages généraux, à traiter de la manière dont l'évolution de la dominante méta-poétique suit et accompagne la bipartition métrique du recueil. On aura constaté en effet que Catulle associe ce registre à toutes sortes d'autres tonalités, qu'elles soient d'inspiration élevée ou non. L'exposé même des sous-dominantes associées au registre méta-poétique dominant suffit à en témoigner : que l'on songe par exemple à la distance qui existe, en termes d'univers poétique, de thèmes et de lexique, entre le c. 16 à Aurelius et Furius, où l'auteur illustre par une tonalité pornographique particulièrement violente sa théorie du droit du poète à la licence, et le c. 50 à Calvus, où le cadre méta-poétique du billet d'accompagnement entoure un éloge amical plein de pudeur et d'enthousiasme, ou encore entre le c. 65 à Orthalus sur les difficultés à composer des vers quand on est rongé par le chagrin et le c. 116 à Gellius – qui répond pourtant au précédent à l'échelle de la section 2, ainsi que nous l'avons montré lors de son analyse détaillée –, sorte de déclaration de guerre sans pitié entre poètes et annonce de la victoire certaine de Catulle. Cette souplesse de la catégorie méta-poétique est

évidemment liée à ses caractéristiques mêmes ; en effet, dans la mesure où ce registre de notre classification relève avant tout d'un certain niveau de discours supposant que le poète prenne pour sujet, provisoirement ou plus longuement, sa propre pratique poétique, il est adaptable à toute autre tonalité dès lors que les codes lexicaux et stylistiques de cette réflexivité sont activés par l'auteur. Pour autant, le passage à l'usage du distique élégiaque correspond à une réduction remarquable de cette diversité des tonalités associées à la dominante métopoétique ; ainsi, le tableau de répartition chiffrée proposé plus haut témoigne de ce que seules les sous-dominantes funèbre – en 65 et 68 a – et satirique – en 116 – sont réservées à la section 2, tandis que la section 1 conserve le monopole des sous-dominantes pornographique, érotique, de célébration et l'absence de sous-dominante. D'ailleurs, le seul *carmen* à sous-dominante métopoétique de la section 2 étant également un *carmen* funèbre – c'est le c. 101 –, il ne contribue point à élargir le champ des compétences du registre dans la seconde moitié du recueil. C'est qu'entre les deux sections s'effectue un double mouvement d'évolution en ce qui concerne la dominante métopoétique : elle est de plus en plus nettement associée aux débuts et fins de section et de moins en moins présente entre les extrêmes structurels d'une part, et de plus en plus associée au registre funèbre d'autre part.

En effet, on remarquera que tous les *carmina* à dominante ou sous-dominante funèbre de la section 2 comportent au moins une illustration du registre métopoétique, à quelque rang que ce soit ; c'est le cas des c. 65 et 68 a, bien sûr, mais aussi du c. 101 et enfin du c. 96, *consolatio* à Calvus après la mort de Quintilie, dont le trait secondaire métopoétique vient de ce qu'étant adressé à un poète, il fait allusion aux vers composés après la mort des êtres chers. Cela dit suffisamment que le thème funèbre, dont nous avons exposé plus haut les particularités liées à l'usage du distique élégiaque, est par excellence, en tout cas dans ce vers, le lieu de la réflexivité de la parole poétique et de sa propre mise en scène. En d'autres termes, pour Catulle, parler de la mort d'un être cher, c'est aussi parler presque naturellement de la poésie que l'on compose à cette occasion, puisque le décès est un thème privilégié des poèmes en distiques, ou de celle qu'au contraire, on ne peut composer à cette occasion. C'est bien ainsi, on l'a vu lors de leur étude détaillée, que s'articule en 65 et 68 a la relation entre dominante métopoétique et sous-dominante funèbre : le propos du poète sur sa propre difficulté à travailler est prétexte à l'invasion du texte par la plainte funèbre, et inversement, l'apparition même de cette plainte en distiques semble démentir que le narrateur ne peut plus composer ou, plus exactement, semble indiquer qu'il ne peut plus composer que de la poésie funèbre. Dans une association tout aussi étroite entre les deux

tonalités, la sous-dominante métapoétique de 101 indique que faire son deuil de l'être cher, c'est aussi faire son deuil de la plainte qu'on lui a si longtemps adressée et donc de la poésie composée sur ce thème. Enfin, ce motif fournit à Catulle l'argument même de la *consolatio* à Calvus, auquel il est dit que l'âme de la défunte Quintilia trouvera un apaisement certain dans les vers funèbres que son amant composera en sa mémoire. Souffrir d'un décès, faire son deuil d'un proche, chercher l'apaisement pour soi-même ou pour celui qui est parti, tous ces mouvements de l'âme sont, dans l'univers poétique élaboré par Catulle en distiques élégiaques, strictement comparables à et confondus avec le processus de composition de distiques funèbres, de même que l'on a vu plus haut, dans un tout autre domaine, que composer des poésies amoureuses et se livrer à des ébats amoureux peuvent tous deux être désignés par un seul et même terme, le verbe *ludere*⁴⁷⁴.

Avec le passage au distique élégiaque, la dominante métapoétique subit donc une sorte de spécialisation thématique, révélatrice et significative non pas tant quant à ses propres caractéristiques que quant à celles de la tonalité funèbre à laquelle elle est prioritairement associée dans la section 2. Du foisonnement thématique des registres qui l'accompagnent dans la section 1 et dont la multiplication même témoigne de son statut particulier de discours sur le discours et de pratique poétique s'illustrant elle-même, on passe en effet dans la section 2 à une série d'illustrations nettement plus concentrées autour du registre funèbre, dont le poète met par là même en valeur la dimension nettement réflexive. L'observation conjointe de ces deux registres montre que l'une des perspectives essentielles de la bipartition du recueil touche à cette définition de la poésie funèbre comme discours portant non seulement sur la mort et sur le deuil, mais aussi sur lui-même et sur la pratique poétique qu'il engendre. La dominante métapoétique endosse donc le rôle de définition thématique du genre poétique funèbre en distiques comme genre à dimension réflexive et métalittéraire systématique, en tout cas aux yeux de Catulle ; cette fonction s'ajoute à la fonction structurelle que nous avons déjà mentionnée lors de l'étude de la structure d'ensemble du recueil, et qui apparaît par le biais de la répartition même des *carmina* à dominante métapoétique dans l'ouvrage. Souple et adaptable à tous thèmes, à toutes longueurs de poèmes et à toutes sources d'inspiration, la dominante métapoétique joue chez Catulle un double rôle de révélateur, révélateur de structure à l'échelle de tout le recueil et révélateur des caractéristiques du thème funèbre dans la perspective plus précise de notre lecture bipartite des *Carmina*.

⁴⁷⁴ Voir à ce sujet *supra*, « III. Examen des poèmes structurants de l'œuvre », l'ambiguïté que nous avons relevée à ce sujet dans l'examen du c. 50 adressé à Licinius Calvus.

d. La dominante érotique

Deuxième dominante la plus représentée dans le recueil de Catulle, la dominante érotique bénéficie, comme le montre notre tableau de répartition chiffrée des registres, d'une représentation remarquablement égale dans les deux sections des *carmina* puisqu'elle rassemble dix-neuf poèmes dans la première et seize dans la seconde, ce qui représente dans les deux cas près de 30% de la totalité des *carmina* de la section concernée. A cette vaste représentation de la dominante s'ajoute un nombre considérable d'échos sous forme de sous-dominante ou de trait secondaire – respectivement dans quatorze et sept des *carmina* du recueil – ainsi qu'une place non négligeable, on s'en souvient, dans le cas particulier 68 b à la faveur de l'évocation des amours de *Catullus* avec une jeune femme mariée et infidèle. De cet ample corpus d'illustrations diverses, nous ne chercherons pas ici à reprendre en détail chaque élément, ce qui a déjà été fait au cours de notre analyse de la structure d'ensemble du recueil⁴⁷⁵, mais plutôt à dégager les lignes thématiques générales révélatrices de l'évolution du traitement de la dominante érotique dans la perspective de notre lecture bipartite de l'ouvrage.

Précisément, les tendances qui se dessinent à cet égard dans notre tableau de répartition chiffrée des dominantes apparaissent d'emblée comme assez claires : les poèmes érotiques sans sous-dominante sont présents dans les deux sections du recueil avec, toutefois, un léger avantage de la section 1 (qui en compte sept) sur la section 2 (qui n'en compte que quatre) ; le schéma est à peu près le même pour les poèmes érotiques à sous-dominante satirique, quatre dans la section 1 et deux dans la section 2. En revanche, pour toutes les autres sous-dominantes représentées, une nette séparation thématique est à l'œuvre : ainsi, la seule sous-dominante funèbre d'un poème érotique est réservée à la section 1 – mais il s'agit du c. 3, à propos de la mort du *passer* de la *puella*, dont on sait qu'il ne réalise pas pleinement le thème funèbre – et la seule sous-dominante de célébration est réservée à la section 2 – c'est le c. 107 de la joie amoureuse retrouvée avec Lesbie, déjà évoqué lors de l'examen de la dominante de célébration – tandis que le nombre de poèmes érotiques à sous-dominante dysphorique double entre les deux sections, passant de cinq dans la première à dix dans la seconde, et que le nombre de sous-dominantes pornographiques passe de cinq dans la première à zéro dans la seconde. Les principales particularités respectives des deux sections sont donc

⁴⁷⁵ On retrouvera la liste complète des *carmina* à dominante érotique du recueil, ceux que nous citerons ici à nouveau pour les besoins de la démonstration comme ceux dont le numéro ne réapparaîtra pas, dans notre tableau de classification par registres, p. 106 *sq.*

manifestement les suivantes : la section polymétrique de l'ouvrage propose une inflexion plus massive de la catégorie érotique en direction des tonalités satirique et pornographique, tandis que la section en distiques élégiaques témoigne d'une orientation massivement dysphorique dans laquelle le registre satirique apparaît peu et dont la pornographie est totalement absente, y compris sous forme de trait secondaire.

L'ensemble des poèmes érotiques sans sous-dominante témoigne d'un traitement généralement semblable du thème entre les deux sections de l'ouvrage. Le poème érotique léger, centré sur les amours d'*ego* et d'une jeune fille ou d'un jeune homme ou bien consacré aux amours de personnages extérieurs, n'est donc pas, aux yeux de Catulle, une spécificité du distique, mais bien, une fois encore, l'héritier de cette poésie grecque variée qui, de Sapho aux alexandrins, chanta l'amour en vers multiples et dont les *neoteroi* conservent volontiers le caractère divers. Cette catégorie est d'ailleurs remarquablement dépourvue d'accents satiriques, ce registre n'affleurant en tant que trait secondaire que dans les *c.* 45 – les amours d'Acme et de Septimius – et 100 – la rivalité entre Caelius et Quinius, amoureux d'Aufillenus et d'Aufillena. Tous les autres *carmina* érotiques de Catulle sans sous-dominante offrent en quelque sorte une version parfaitement pure et non souillée de la représentation de la rencontre amoureuse, qu'elle soit invitation à profiter de l'instant présent en multipliant les baisers – ainsi dans les *c.* 5 et 7 à Lesbie et 48 à Juventius –, quête de la compagnie des jeunes femmes par les jeunes hommes – tel Camerius dans les *c.* 55 et 58 b – ou encore promesse d'amour durable et demande de fidélité réciproque – ainsi dans les *carmina* en distiques 86, 87 et 109. Il en est d'ailleurs à peu près de même des poèmes érotiques dotés seulement d'une sous-dominante dysphorique : les trois exemples de ce type dans la section 1 – *c.* 2 au *passer*, 8 à une jeune femme qui vient d'abandonner *Catullus* et 51 à Lesbie, imité de Sapho – sont centrés sur l'expression du dépit, de la tristesse et de la plainte amoureuse, sans traits secondaires satiriques dénotant éventuellement une distance cynique du narrateur par rapport à la représentation des amours déçues ; il en est de même des dix exemples de poèmes érotiques dysphoriques de la section 2, unanimement consacrés à la simple expression de la déception amoureuse à l'occasion d'une rupture ou d'une infidélité, à l'exception du *c.* 81 dans lequel la verve satirique du poète s'exerce tout de même contre le triste rival au physique fort ingrat que lui a préféré Juventius. Avec les deux seuls *carmina* érotiques du recueil qui cumulent une sous-dominante dysphorique et une sous-dominante satirique – le *c.* 11, message à Aurelius et Furius à l'intention de la *puella*, et le *c.* 83, railleries contre le mari de Lesbie qui ne comprend point que cette dernière est encore affectée par sa

rupture avec le narrateur –, cet alliage de thèmes reste donc extrêmement minoritaire dans l'ouvrage et ne marque pas une section plus qu'une autre.

En revanche, la particularité des poèmes érotiques à sous-dominante pornographique est nettement plus affirmée et elle contribue tout particulièrement à forger l'identité thématique de cette catégorie dans la section 1 puisque, nous l'avons dit, la section 2 est entièrement dépourvue de cette combinaison particulière de tonalités. Citons simplement, à titre d'exemple, deux des cinq *carmina* qui illustrent cet alliage et qui d'ailleurs forment paire, les c. 15 et 21 à Aurelius que le narrateur essaie de dissuader, en des termes explicites, de séduire la personne dont il est lui-même amoureux⁴⁷⁶ : la coexistence d'un cadre érotique traditionnel dans lequel *ego* se confie sur l'état de ses amours avec le lexique pornographique, ici utilisé pour discréditer un éventuel rival, donne à ces deux *carmina* une identité très particulière qui atteste de la capacité de la dominante érotique à récupérer et réinvestir des domaines relevant généralement – en tout cas dans la pratique catullienne – d'un discours satirique, mais en polymètres seulement. Cela confirme ce que nous avons appelé plus haut la spécialisation du registre pornographique, dont on voit ici qu'elle est complétée par une spécialisation corollaire de la dominante érotique. Dans la section 1, tous les alliages entre registre érotique – dysphorique ou non –, registre satirique et registre pornographique sont permis ; en revanche, le passage au distique élégiaque crée une scission thématique entre registre amoureux et pornographie, qui se trouvera exclusivement rattachée au registre satirique, et accentue l'inflexion dysphorique de la dominante érotique qui acquiert ainsi une gravité grandissante et tend vers un traitement, sinon plus sérieux, du moins plus posé de la relation amoureuse que ce n'était le cas en polymètres. La légèreté des mœurs et des sentiments n'est certes pas bannie pour autant du champ du distique élégiaque, mais le traitement du motif est de plus en plus lié au thème des multiples ruptures et déceptions amoureuses et à la tristesse ou à l'amertume qui en découle, et ne suscitera plus d'attaques obscènes envers l'un ou l'autre personnage de la fiction poétique.

Il nous reste une remarque à faire sur cette catégorie riche, bien représentée et dont les différents traitements, on le voit, témoignent d'une variété et d'une évolution tout à fait significatives au sein du recueil. Nous avons essentiellement mentionné ici son association aux sous-dominantes dysphorique, satirique et pornographique, mais il nous faut rappeler également qu'elle s'accommode volontiers de traits secondaires épiques ou mythologiques par exemple – ainsi dans le c. 58 b, deuxième phase de la quête de Camerius dans Rome – et

⁴⁷⁶ A propos des c. 15 et 21, voir *supra* l'analyse du bloc de sens 12-29, p. 204 sq.

que, réciproquement, elle peut également accompagner à son tour tous ces registres quand elle apparaît sous forme de sous-dominante ou de trait secondaire. A la faveur de la diffusion complémentaire que lui procurent ces autres illustrations, le registre érotique occupe tout le recueil et participe de la structure interne de chacun de ses blocs de sens et subdivisions, qu'il fasse l'objet d'une centralisation particulière de l'inspiration – comme par exemple dans l'étape 81-87 qui lui est essentiellement consacrée – ou qu'il soit lui-même échappée ponctuelle ou massive au sein d'un bloc de sens centré sur une autre thématique – comme par exemple le c. 92, à propos des malédictions échangées avec Lesbie qui prouvent que l'amour subsiste, seul poème à dominante érotique au milieu de la longue suite satirique 88-95. Il n'est pas jusqu'aux deux groupes spéciaux 61-64 et 65-68 qui, à défaut de comporter un poème à dominante érotique, n'offrent de multiples illustrations de cette tonalité et de sa facette dysphorique au rang de trait secondaire : c'est le cas des *epithalamia* 61 et 62, bien sûr, mais aussi de l'*epyllion* 64 et, de l'autre côté du point de rupture, des paires 65-66 et 68 a-68 b. La seule étape du recueil qui soit dépourvue de toute illustration érotique est la salve satirique finale de la section 2, les c. 110-116. Non seulement ces derniers poèmes sont exclusivement consacrés à des thèmes satiriques, pornographiques et pamphlétaires, mais en outre, le poète a soigneusement désamorcé toute émergence possible du registre érotique en soumettant d'emblée à la satire les seuls personnages qui pourraient évoquer l'amour, en l'occurrence Aufillena en 110 et 111, accusée de se faire payer plus cher qu'elle ne devrait pour ses faveurs, et en 113 Mucia, épouse de Pompée, surnommée Moecilia pour s'être donnée à tous les partisans de son époux⁴⁷⁷. L'absence significative de la dominante érotique dans cette section a deux conséquences sur l'évolution de son traitement au fil du recueil : d'abord, cela suppose qu'elle se clôt avec la paire disjointe des c. 107 et 109, dont nous avons eu l'occasion, lors de l'analyse de la structure du recueil, de souligner le caractère uniformément heureux et optimiste ; ensuite, cela contribue à l'exclure de la récapitulation finale de toutes les raisons de satire, y compris les plus provocantes et les plus dégradantes, qui tissent le propos de la salve 110-116. Ces deux éléments corroborent le mouvement de séparation progressive entre thèmes amoureux et thèmes satiriques et surtout pornographiques qui s'effectue d'une section à l'autre, et permettent en outre de recentrer finalement le propos érotique de la section 2, dont nous avons vu qu'il était globalement marqué par une inflexion dysphorique plus nette que dans la section 1, en direction d'un traitement plus euphorique qui rappelle la légèreté des tous premiers *carmina* amoureux du

⁴⁷⁷ Pour l'analyse de la structure du bloc de sens 110-116, voir *supra*, p. 318 sq.

début de l'ouvrage, en un effet de boucle à grande échelle qui n'est sans doute pas dû au hasard.

Dans la pratique poétique de Catulle, la dominante érotique est donc globalement réservée aux *carmina* brefs et légers, mais également diffusée dans les *carmina* les plus longs et les plus nobles sous forme de trait secondaire, ce qui fait d'elle l'un des piliers de l'unité du recueil malgré la diversité des traitements auxquels elle est soumise. Elle subit au fil de l'ouvrage une évolution progressive vers plus de gravité, voire plus de pessimisme, ainsi qu'en témoigne l'augmentation substantielle de sa sous-dominante dysphorique entre les deux sections, et perd ainsi un peu de sa légèreté avant de la retrouver dans ses poèmes conclusifs, en un bref retour au genre érotique épigrammatique et joyeux déjà très présent dans l'exposé du thème dans la vitrine néotérique 1-34. Pour autant, il ne faudrait pas donner à cette inflexion dysphorique nette une signification générique excessive qu'elle ne détient pas en réalité : l'augmentation du motif de la plainte amoureuse dans la section en distiques par rapport à la section polymétrique ne signifie évidemment pas que tout *carmen* érotique dysphorique en distiques soit l'indice de l'émergence du genre élégiaque dans le recueil ; conformément à ce que nous avons dit lors de notre examen de la dominante plaintive, le critère thématique n'est pas suffisant dans l'établissement d'une distinction entre épigramme et élégie, et par ailleurs, nous avons observé suffisamment de points communs dans le traitement du thème entre les deux sections pour affirmer que les épigrammes en distiques sont extrêmement proches de celles en polymètres et que ce n'est pas sur ce point précis que s'effectue la distinction⁴⁷⁸. Il faut au moins ajouter au critère thématique, pour que le genre élégiaque s'affirme vraiment dans le champ de la dominante érotique, le critère de ce volume minimum que nous avons désigné plus haut sous l'expression d'« espace élégiaque », cette place nécessaire pour que se développent les conditions d'apparition de la posture élégiaque telles que nous les avons identifiées, au moment d'étudier la structure d'ensemble de l'œuvre, dans le c. 76, élégie érotique dysphorique de vingt-six vers qui se

⁴⁷⁸ D. O. Ross (1975, p. 8-15) a sur ce point une opinion plus nuancée et, s'attachant particulièrement au personnage de Lesbie, il pense en déceler une présentation légèrement différente entre ses apparitions dans les polymètres et celles dans les épigrammes en distiques. En fait, ses observations rejoignent ce que nous avons nous-même repéré comme étant une augmentation de gravité et de dignité entre les deux sections du recueil, à cette différence près que nos réflexions sont fondées sur l'évolution des alliances entre registres eux-mêmes à l'échelle globale du recueil alors que D. O. Ross prend appui, pour sa brève démonstration, sur quelques poèmes choisis pour leur caractère exemplaire. A propos des différences entre section polymétrique et section épigrammatique concernant tout particulièrement Lesbie et la présentation littéraire du personnage de *Catullus*, voir également E. A. Schmidt (1973, p. 234-238).

distingue précisément de ses voisins épigrammatiques par l'espace accordé au traitement tout particulier des motifs à la manière élégiaque⁴⁷⁹.

e. La dominante satirique

Dominante des dominantes par excellence, la catégorie satirique rassemble à elle seule, en strict nombre de poèmes, près de la moitié des *carmina* de Catulle et connaît même une augmentation certaine entre les sections 1 et 2, puisqu'elle compte vingt-quatre poèmes dans la première (soit 37,5% de son nombre total de poèmes) et vingt-huit dans la seconde (soit 51,8% de son nombre total de poèmes). A cet égard, le programme thématique et tonal du c. 67, seul poème long à dominante satirique, dont l'examen du groupe 65-68 nous a donné l'occasion de proposer une analyse⁴⁸⁰, apparaît désormais comme éminemment pertinent : il annonçait en effet non seulement que la section en distiques conserverait cette ligne d'inspiration héritée de la section polymétrique, mais également qu'elle y occuperait une place centrale à l'importance encore accrue par rapport à la section 1. L'augmentation globale du nombre de *carmina* satiriques entre les deux sections est répercutée par l'augmentation corrélative du nombre de *carmina* satiriques sans sous-dominante – de sept dans la section 1 à onze dans la section 2 – ainsi que par l'augmentation de certaines sous-dominantes associées, telles la sous-dominante pamphlétaire, qui est, on s'en souvient, propre au registre satirique – de quatre *carmina* dans la section 1 à six dans la section 2 –, la sous-dominante pornographique – de sept à neuf –, conformément à ce que nous avons dit plus haut de sa spécialisation progressive en faveur du domaine satirique et de sa disparition du champ érotique, et, dans une moindre proportion, la sous-dominante érotique dysphorique qui passe de deux représentants dans la section 1 à trois dans la section 2.

Inversement, la sous-dominante de critique littéraire passe de trois à deux représentants entre les deux sections ; l'un des deux *carmina* de critique littéraire de la section 2, le c. 95 sur la *Zmyrna* de Cinna, est d'ailleurs doté d'une double sous-dominante, la seconde étant le registre de célébration, en un alliage non totalement inédit entre registres apparemment incompatibles puisque nous avons déjà croisé un *carmen* de célébration à sous-dominante satirique de critique littéraire, le c. 44, adressé par le narrateur à son domaine où il a trouvé refuge après avoir lu un très mauvais livre. Deux sous-dominantes par ailleurs peu

⁴⁷⁹ Pour l'analyse du c. 76, voir *supra*, p. 286 sq.

⁴⁸⁰ Voir *supra*, l'étude de la structure du groupe 65-68, p. 264 sq.

représentées dans le registre satirique, puisqu'elles ne rassemblent que deux *carmina* chacune dans la section 1, disparaissent quant à elles de la section 2 : il s'agit des tonalités méta-poétique – sous-dominante des c. 40 et 42, respectivement à Ravidus et à une *moecha* que Catulle menace tous deux de railler dans des poèmes – et symposiale – sous-dominante des c. 12 et 13, respectivement à Asinius le kleptomane et à Fabullus que le narrateur ne peut inviter à dîner faute de moyens. Enfin, la sous-dominante scatologique bénéficie d'une représentation égale en nombre de *carmina* entre les deux sections : elle rassemble dans la section 1 les c. 23 à Furius et 39 à propos d'Egnatius, et dans la section 2 les c. 97 à propos d'Aemilius et 98 à Vectius⁴⁸¹.

A cette représentation considérable, qui permet à la catégorie satirique de parcourir presque toutes les étapes des deux sections du recueil, on ajoutera dix illustrations du registre sous forme de sous-dominante et dix autres sous forme de trait secondaire, qui contribuent à le diffuser jusque dans le groupe de poèmes longs 61-64, le seul dans lequel il ne soit point illustré au rang de dominante ; on se souvient en effet que les *epithalamia* 61 et 62 sont pourvus de traits secondaires satiriques relevant respectivement de l'intermède fescennin de 61 et de la critique sociale exprimée par les *innuptae* en 62, et que cette dimension satirique est ensuite transposée sur le plan méta-poétique, dans les c. 63 et 64, à la faveur des interventions ludiques de l'auteur-narrateur montrant qu'il est seul décisionnaire quant au déroulement du récit⁴⁸². A cette exception près, tous les blocs de sens des deux sections du recueil, quand ils ne sont pas eux-mêmes structurés et centralisés autour du registre satirique, en comportent au moins une illustration au rang de dominante, comme c'est par exemple le cas, dans le corps principal de la section 2, de l'étape de centralisation érotique 81-87, rompue par le *carmen* à dominante satirique 84 – sur la prononciation pédante et erronée d'un certain Arrius – lui-même préparé par la sous-dominante satirique du c. 83, consacré au mari de Lesbie, et par un trait secondaire satirique apparu en 81 contre l'amant choisi par Juventius. A l'échelle globale du recueil, le registre satirique endosse d'ailleurs un rôle structurant déterminant puisque, dans chacune des deux sections, il est l'outil premier de l'évolution progressive des blocs de sens vers une tonalité de plus en plus railleuse et provocante : ainsi, dans le corps principal de la section 1, il préside à la dégradation générale de l'inspiration dans la décade 50-60, où il est de plus en plus nettement associé aux sous-dominantes pamphlétaire – en 52, 54 et 57, tous dirigés contre César et/ou ses partisans – et

⁴⁸¹ Une fois de plus, on retrouvera la liste intégrale des *carmina* satiriques non cités dans cette synthèse dans notre tableau de classification par registres, p. 106 sq.

⁴⁸² Pour l'étude de la structure du groupe 61-64, voir *supra*, p. 242 sq.

pornographique – en 57 à nouveau et 59 sur les bassesses sexuelles de la dénommée Rufa – et prépare ainsi le contraste saisissant lié à l'émergence d'une inspiration plus noble, développée à partir du c. 61 dans le premier groupe spécial de poèmes longs ; quant au corps principal de la section 2, il le clôt par son omniprésence dans la salve finale 110-116 sous forme de dominante et de sous-dominante et rassemble une fois de plus dans cette clause satirique les deux tonalités qui lui sont le plus souvent associées dans l'œuvre, la sous-dominante pornographique – en 112 contre l'homosexuel Nason, 113 contre « Moecilia », épouse de Pompée, et 115 contre Mamurra-Mentula – et la sous-dominante pamphlétaire en 113, 114 et 115 à la faveur de l'apparition successive de Pompée et des pompéiens dans le premier et de Mamurra-Mentula dans les deux suivants.

On voit donc que, comme la dominante érotique, la dominante satirique remplit dans les *Carmina* une fonction unificatrice essentielle. Elle teinte en effet d'une couleur commune les deux sections du recueil en accentuant dans la seconde ses traits les plus saillants, à la faveur de la multiplication des épigrammes satiriques en distiques par rapport aux épigrammes satiriques en polymètres et d'une accentuation corollaire de leurs traits pamphlétares et pornographiques notamment. Cette remarque éclaire davantage encore les observations faites à l'occasion de nos synthèses sur les dominantes érotique et pornographique : la dissociation totale de ces deux registres dans la section 2 n'étaye pas seulement la redéfinition de la poésie érotique en distiques comme étrangère à la raillerie pornographique et consacrée à une présentation légèrement plus sombre des motifs amoureux, mais permet également de préciser l'évolution de la poésie satirique en distiques en direction d'un traitement toujours plus riche de la moquerie, dans laquelle traits pornographiques et pamphlétares occupent une place d'autant plus accrue que dans le cas des premiers, le champ satirique est désormais devenu leur seul espace de développement.

Nous sommes ici au cœur de notre problématique générale sur la relation étroite entre unité profonde et diversité de surface dans les *Carmina* de Catulle. Comme avant elle la dominante érotique, sa dauphine en termes de représentation strictement numérique par poèmes, la dominante satirique présente la double caractéristique de la diversité thématique extrême et de l'unité structurante par sa présence massive dans les corps principaux des deux sections du recueil et même, en de moindres proportions, dans leurs groupes spéciaux de poèmes longs à la faveur des traits secondaires de 61 et 62 et de la dominante de 67. La diversité de notre catégorie se manifeste par le nombre de thématiques auxquelles Catulle l'associe, à quelque rang que ce soit ; elle rencontre ainsi toutes les autres tonalités présentes dans le recueil – y compris la célébration à caractère religieux qu'elle accompagne dans les

epithalamia à titre de trait secondaire – à l’exception d’une seule, le registre plaintif, dont elle est systématiquement dissociée. Elle peut, on l’a vu, teinter ou être teintée par l’éloge, l’évocation des relations amoureuses ou amicales, le décor symposial et même le discours funèbre, ainsi dans le c. 3 où, au rang de trait secondaire, elle colore de légèreté l’épicede du *passer* de la maîtresse du narrateur et entrave ainsi le développement d’un thème funéraire pleinement sérieux. Son unité profonde et structurante tient quant à elle, outre sa présence presque constante dans les séries de poèmes brefs, à une communauté fondamentale de posture et de discours entre les deux sections du recueil. En effet, quels que soient les objets, les raisons ou le lexique de la raillerie, que cette dernière soit à caractère léger, proche de la simple plaisanterie, ou au contraire acerbe et violente, elle témoigne toujours de la liberté fondamentale du poète de tenir un propos subversif, destiné à inverser les codes sociaux traditionnels comme par exemple le respect des puissants et à tout dévoiler de l’intimité réelle ou supposée de ses cibles, et dépositaire également des querelles entre poètes comme en témoignent les *carmina* satiriques à sous-dominante de critique littéraire que nous avons pu observer tout au long de notre parcours dans le recueil.

A ce titre, la posture satirique de Catulle telle qu’elle s’exprime dans ses *Carmina* ne subit pas de transformation fondamentale entre la section en polymètres et celle en distiques ; l’étude détaillée des corps principaux des deux sections nous a permis de montrer la récurrence des motifs de satire, qu’ils soient sociaux, politiques, littéraires, financiers ou sexuels, et la permanence du positionnement railleur du poète par rapport aux personnages visés, mais aussi celle de la construction de ses épigrammes, qu’elles soient en vers polymétriques ou en distiques, qui mettent toutes en place en peu de mots la tonalité principale de la satire et la dirigent vers une chute révélatrice. Ainsi, on voit Rufus attaqué en distiques au c. 69 pour cause d’odeurs corporelles insupportables comme Egnatius l’était en choliambes, en 39, pour ses dents frottées d’urine, et Aemilius à l’anus sale apparaît en 97 comme le reflet inversé de Furius dont les hendécasyllabes de 23 révèlent que sa propreté corporelle est due à une constipation chronique ; Ameana, raillée en hendécasyllabes et en termes pornographiques en 41 parce qu’elle se vend à un prix trop élevé, préfigure l’Aufillena du *carmen* en distiques 110, objet d’un reproche comparable ; enfin, César et Mamurra-Mentula, semblables par leurs débauches comme par leur goût excessif du pouvoir, sont pour cette raison la cible, entre autres, des *carmina* polymétriques 29 et 57, mais aussi des monodistiques 93 et 94, dont l’extrême concision est la seule grande nouveauté formelle du distique par rapport à la section 1 et étaye d’ailleurs le caractère plus acéré de la satire que nous avons déjà relevé à la faveur de l’observation strictement thématique de la

répartition des poèmes de cette catégorie. L'augmentation des *carmina* satiriques dans la seconde section de l'ouvrage par rapport à la première n'est donc pas tant l'indice d'une modification profonde du caractère de cette catégorie selon le mètre employé que celui d'une permanence thématique et formelle remarquable du discours de raillerie tous mètres confondus, ainsi que l'outil d'une redéfinition dialectique, par l'accentuation de certains de ses traits propres et notamment du registre pornographique qui lui est définitivement associé, du genre érotique dont il tend à se dissocier de plus en plus nettement à la faveur d'une séparation entre leurs champs d'action respectifs plus nette que dans la section 1.

C. Conclusion sur la spécificité et les apports du distique élégiaque

Il est temps de formuler à présent quelques remarques plus synthétiques sur l'apport spécifique de l'usage du distique élégiaque dans le recueil bipartite de Catulle. L'identité de la poésie en distiques de notre *neoteros* repose, ainsi que l'a montré notre observation successive des dix dominantes thématiques représentées dans les *Carmina*, sur deux éléments fondamentaux. Le premier est une continuité d'inspiration claire entre la section polymétrique et la section en distiques. Pour un grand nombre de tonalités, au premier rang desquelles on pourra placer les registres érotique et satirique, le passage au distique correspond à une inflexion dans le traitement de thèmes en direction d'une approche plus tranchée que dans la section 1, mais non pas à un changement radical de posture ni d'art poétique. Un discours permanent, nourri de motifs récurrents et d'une construction épigrammatique semblable, traverse donc le recueil et bâtit une figure de poète néotérique cohérente malgré la diversité apparente des mètres – surtout sensible dans la section 1 – et des thèmes, ramenés généralement, en tout cas dans les séries de poèmes brefs, à un goût stable pour la légèreté thématique et formelle. Cette dernière est toutefois retravaillée en profondeur par le deuxième pilier de la spécificité du distique élégiaque ; en effet, la poésie en distiques de Catulle obéit à une concentration thématique plus grande que ses poèmes en vers polymétriques, autour de trois pôles essentiels : l'émergence d'un thème funèbre propre dont elle a manifestement le monopole dans l'esprit du *neoteros*, la construction d'un champ érotique toujours informé par le caractère léger de l'univers amoureux qu'il décrit, mais traversé d'un double mouvement d'accentuation de sa gravité – à la faveur de l'augmentation des *carmina* à couleur dysphorique – et de dignité grandissante par séparation définitive d'avec le registre pornographique, et l'apparition d'une posture que

nous pouvons qualifier d'élégiaque, fondée sur un certain nombre de critères thématiques et formels susceptibles de s'allier pour définir les conditions concrètes de la pratique de l'élégie, notamment la place centrale d'*ego* dans la transcription littéraire des sentiments et le développement d'un certain espace élégiaque, volume minimum nécessaire à l'épanouissement d'un traitement riche du motif mettant en scène un narrateur auquel le lecteur peut, par là même, s'identifier plus aisément.

L'apport du distique dans le travail poétique de Catulle se traduit donc essentiellement par un double cloisonnement progressif. D'abord, il y a séparation entre le genre épigrammatique en distiques et le genre élégiaque, qui repose sur des critères formels et thématiques que le lecteur est chargé de repérer dans la structure d'un recueil qui favorise le mélange des arts poétiques et de leurs thématiques associées. En d'autres termes, pour notre *neoteros*, tout peut devenir poème, mais tout ne peut pas pour autant devenir élégie, quand même cela serait rédigé en distiques. C'est ainsi qu'au cours de notre étude du recueil, nous avons pu observer certains couples de poèmes aux motifs proches et aux tonalités communes, mais dans lesquels se joue une distinction fondamentale soit entre épigramme et élégie, soit entre poésie à inspiration strictement néotérique et poésie à tendance élégiaque. Parmi ceux-ci, nous citerons d'abord la paire érotique dysphorique 75 / 76, dont nous avons parlé au cours de notre analyse du corps principal de la section 2 et qui, par le développement thématique et stylistique de la plainte d'*ego* et l'approfondissement de son rôle de porte-parole de l'âme humaine, apparaît comme un couple transgénérique unissant une épigramme et une élégie, toutes deux centrées sur la déception de la trahison amoureuse et dont les différences de traitement révèlent une différence de genre. Entre également dans cette catégorie le couple 96 / 101, les deux poèmes funèbres adressés l'un à Calvus en guise de *consolatio* après la mort de Quintilia, l'autre au frère défunt du narrateur qui se rend sur son tombeau. Nous avons vu que, grâce à la résolution de la tension funèbre instaurée par le traitement de ce motif dans la série de poèmes longs 65-68 et au recentrage de la plainte endeuillée autour de la souffrance personnelle d'*ego*, le second de ces deux *carmina*, bien que bref, offrait précisément un espace élégiaque suffisant pour un thème fortement marqué dès son apparition par l'usage du distique et par la tonalité élégiaque, du moins dans l'illustration qu'en offre le *neoteros*.

Cette distinction entre épigramme en distiques et élégie, valable uniquement dans le cas des poèmes brefs, trouve un écho à l'échelle des séries de poèmes longs, dans un troisième couple où elle distingue deux poèmes d'inspiration également haute dont l'inflexion de tonalité accompagne cette fois étroitement le passage à l'usage du distique élégiaque : ils

s'agit du glissement entre les *epyllia* 64 et 66, dont nous avons parlé lors de l'examen des tonalités mythologique et plaintive. Nous avons montré à l'occasion que l'évolution énonciative entre la plainte d'Ariane au discours direct et celle de la boucle de Bérénice, devenue narratrice du poème et endossant donc le rôle d'*ego*, constituait pour le lecteur un terrain privilégié d'observation des conditions d'émergence du ton élégiaque, le c. 66 apparaissant dès lors à la fois comme un *epyllion* par son thème et son registre dominants et comme une élégie par son atmosphère spécifique et le traitement accordé au développement du motif. Une fois de plus, la conception catullienne de l'élégie telle qu'elle émerge progressivement dans le recueil à la faveur de sa bipartition métrique n'est pas exclusivement liée à un thème, qu'elle peut partager avec d'autres genres poétiques brefs ou longs, ni à un mètre dont elle n'est assurément pas la seule application possible, mais à une certaine posture énonciative, stylistique et tonale qui apparaît, dans la section 2, comme une démarcation nette par rapport aux genres brefs et longs concurrents qui y restent d'ailleurs très dominants.

Le second cloisonnement qui est à l'œuvre dans le partage catullien entre poésie en vers polymétriques et poésie en distiques élégiaques n'est pas, comme le premier, inter-générique mais plutôt intra-générique dans la mesure où il concerne les spécificités thématiques de l'épigramme. En associant définitivement le registre pornographique à la satire dans sa section en distiques et en le dissociant intégralement de la poésie érotique, Catulle indique que cette dernière relève désormais d'un domaine poétique nettement distinct de celui des attaques obscènes envers des cibles variées. Certes, elle peut continuer à être associée à la satire, mais non plus à ses armes les plus basses dont la présence n'est plus possible précisément qu'à la condition que toute dimension amoureuse soit complètement évacuée du poème ; c'est là l'un des sens que nous avons donné plus haut à la disparition de la dominante érotique dans la salve satirique finale du recueil, 110-116, qui a manifestement pour fonction de clore un pan de la poésie épigrammatique catullienne dans lequel le registre amoureux n'a plus sa place. L'augmentation corrélative du nombre d'apparitions du nom *Lesbia* dans les épigrammes érotiques de la série 65-116 par rapport à celles de la série 1-60 montre que l'univers érotique qui est en train de se mettre en place à la faveur de l'usage du distique est plus personnalisé – quand même cette personnalisation ne serait qu'une feinte littéraire sans fondement biographique solide – et que, de manière générale, l'épigramme érotique en distiques de Catulle tend à préfigurer de plus en plus nettement l'univers amoureux de ses successeurs élégiaques tandis que son épigramme satirique,

qu'elle soit composée en distiques ou non, reste ancrée dans une pratique néotérique de la pointe, de la raillerie et de l'attaque très proche de ce qu'elle était en vers polymétriques.

Entre héritage massif de l'inspiration des polymètres et inflexion progressive de celle-ci dans des directions nouvelles, l'usage catullien du distique élégiaque paraît donc tout à fait fondé à justifier la bipartition d'un recueil dont les critères de distinction métrique recouvrent d'autres cloisonnements thématiques et génériques de plus grande portée. Notre *neoteros* ne franchit encore que très occasionnellement le pas qui le sépare de la poésie élégiaque, mais il prépare et définit progressivement les conditions de son apparition et prouve, par le choix qu'il fait d'une structure bipartite réservant une place spécifique aux poèmes en distiques, que c'est bien dans ce mètre que se joue selon lui, au niveau méta-poétique, la tension générique qui parcourt le recueil au-delà de la diversité de surface ménagée par la variété des thèmes et les effets de surprise constamment renouvelés de leur mélange et de leur succession.

Conclusion sur les *Carmina* de Catulle

Notre étude de la pensée catullienne du recueil et du poème nous a permis, par étapes successives, de dégager de l'œuvre du *neoteros* un certain nombre d'éléments essentiels pour la compréhension de l'évolution de son travail poétique personnel, mais aussi pour une meilleure appréhension de la naissance du genre élégiaque à Rome, dont notre poète apparaît résolument comme un précurseur.

En classant les *carmina* de Catulle en différentes catégories définies par les thèmes, mètres, styles et tonalités qu'ils illustrent, nous avons montré que sa pratique poétique à l'échelle du poème se caractérise à la fois par un retour inlassable aux mêmes motifs, aux mêmes situations narratives et discursives et aux mêmes postures par rapport à ses destinataires, à la société romaine, à l'héritage poétique antérieur et à lui-même, et par un travail de renouvellement constant de ces thèmes par variations incessantes dans les combinaisons entre registres et dans le détail de leur traitement. Ce faisant, le *neoteros* offre au lecteur un recueil certes varié en surface, abordant des sujets divers et dressant un tableau riche et chatoyant des possibilités néotériques de pratique de la poésie brève, mais également

uni en profondeur par la récurrence de motifs principaux et de grandes préoccupations thématiques et stylistiques que l'on retrouve jusque dans les groupes de poèmes longs, à la faveur de sous-dominantes et de traits secondaires variés permettant de rappeler et d'annoncer le travail sur poèmes brefs des corps principaux des deux sections du recueil.

Cette première application d'une approche tabulaire de l'œuvre a été complétée par un examen précis de ses poèmes structurants, ce qui a permis d'apporter à notre analyse deux conclusions provisoires précieuses pour la suite de l'étude. La première est que la lecture globale du recueil est effectivement pertinente en ce qu'elle révèle que ses points de jonction, de rupture, de transition entre groupes et sections sont tout à fait significatifs : les *carmina* à trait secondaire structurant qui en marquent les limites portent tous, selon des modalités variables, une série d'indications sur le programme poétique de la section qui s'ouvre, les caractéristiques de la section qui se ferme, l'apparition de thématiques nouvelles, la disparition de thèmes voués à rester concentrés dans l'une des parties du recueil ou encore la permanence de motifs relayés notamment de part et d'autre du point de rupture central entre *carmina* polymétriques et *carmina* en distiques élégiaques. Notre seconde déduction sur ce point tient à l'aspect manifestement concerté et délibéré de l'organisation générale du recueil : si ses *carmina* ont été composés à des époques différentes, s'ils ont circulé indépendamment dans un premier temps, s'ils ont même été peut-être publiés en petits recueils séparés, en *libelli* dont l'œuvre actuelle ne permet pas de dire grand-chose de leurs divisions antérieures, Catulle n'en a pas moins envisagé leur réunion finale avec un regard globalement structurant, et n'en a pas moins soigneusement choisi les éléments les plus significatifs pour les placer à des endroits stratégiques de façon à rendre la lecture plus claire en indiquant les points où se concentrent les ruptures majeures et mineures entre sections du recueil et groupes de poèmes. C'est là un premier indice décisif de l'intervention effective de l'auteur dans le rassemblement de sa propre collection.

Cet élément a d'ailleurs été confirmé par l'étude détaillée de la structure globale de l'œuvre et de l'organisation interne des sections, corps principaux, groupes spéciaux et blocs de sens qui la composent. En menant cet examen dans une perspective de lecture cursive que nous avons tâché de relier constamment à une lecture tabulaire surplombante, nous avons montré que l'arrangement des *Carmina* comme recueil répondait à deux principes fondamentaux. Le premier relève de sa division globale en deux sections, elles-mêmes constituées d'un corps principal de poèmes brefs et d'un groupe spécial – final pour la première, initial pour la seconde – de poèmes longs. Il existe des liens thématiques, stylistiques et tonaux entre les corps principaux des sections, mais aussi entre les groupes

spéciaux rapprochés au milieu de l'œuvre et enfin entre chaque groupe spécial et le corps principal de sa propre section. Ainsi, bien qu'une apparente incompatibilité d'art poétique semble distinguer les poèmes longs des poèmes brefs, un réseau de relations et de significations multiples se tisse en fait au sein de cette diversité de surface et la sous-tend de manière à révéler l'unité profonde du recueil conçu comme un tout dont la cohérence est ménagée par un fin travail de rappels, d'échos et de contrastes éclairants.

Le second principe catullien de composition régit la juxtaposition linéaire des *carmina* et apparaît donc lors de la lecture strictement cursive de l'œuvre : il s'agit d'un double jeu constant entre effets de surprise et effets de rappel, qui pousse le poète à faire successivement croire au lecteur qu'il est en terrain connu puis qu'il a encore tout à découvrir de son projet littéraire. C'est dans cette perspective que l'on peut lire un certain nombre de techniques d'arrangement dont nous avons eu l'occasion de donner maints exemples : la composition par paires, conjointes ou disjointes, permet au poète de dupliquer des thèmes semblables en faisant varier un ou plusieurs éléments de leur traitement et de jouer ainsi sur le double effet de familiarité et de surprise ; l'intercalation d'un poème indépendant entre les deux éléments d'une paire ajoute encore à l'aspect déroutant de la succession imprévue des poèmes ; la fabrication de suites répondant par exemple à la même dominante maintient le lecteur dans une impression d'unité et de continuité qui est vite démentie par l'intervention d'une échappée massive ou ponctuelle venue briser le rythme de la série ; l'évolution entre blocs de sens, entre variété de la vitrine néotérique et centralisations successives autour d'un ou deux pôles thématiques, entre dégradation de l'inspiration de telle décade et retour à l'équilibre dans telle autre, participe également à la déstabilisation constante qui se joue au sein d'un univers en construction dont le lecteur a l'impression à la fois de connaître déjà les éléments principaux et de les redécouvrir sans cesse. Cet aspect éminemment ludique de la composition globale des *Carmina* repose sur des associations et des contrastes d'une telle subtilité et d'une telle inventivité qu'une fois de plus, il semble raisonnable de les attribuer à la main même du poète et non pas à une intervention étrangère.

Enfin, notre réflexion sur la bipartition du recueil et sur la spécificité de la section en distiques élégiaques nous a permis de répondre autant que possible à l'une des questions que nous posions en introduction de ce chapitre sur le rôle de Catulle dans la construction du genre élégiaque à Rome. On voit que le travail de préparation du *neoteros* consiste à associer l'élégie non pas seulement à un mètre, qui peut également servir à composer des épigrammes, mais aussi à certains thèmes privilégiés – le registre funèbre étant

manifestement le plus important –, à une énonciation bien particulière – le discours et les sentiments qu'elle exprime étant attribués à un *ego* qui peut être celui de l'auteur-narrateur, mais pas exclusivement – et à ce que nous avons appelé l'« espace élégiaque » de Catulle, cette longueur relative indispensable au poème pour que se développe la posture élégiaque par opposition à la posture épigrammatique satisfaite de concision et de brièveté, à l'exception de la catégorie funèbre qui, si elle est associée à la plainte d'*ego*, peut suffire à elle seule à matérialiser l'émergence du genre élégiaque même en peu de distiques. Le distique est également le lieu de la distinction radicale entre registre érotique et registre pornographique : même dans le champ épigrammatique, Catulle dissocie définitivement ces deux catégories dans la section en distiques de son ouvrage pour conserver à la première une dignité entièrement retrouvée, doublée par la légère accentuation de son caractère dysphorique, et pour limiter la seconde au domaine satirique dont elle reste une arme privilégiée. Ce faisant, notre *neoteros* pose les premières conditions de la naissance de l'élegie latine telle qu'elle sera illustrée après lui par Gallus et par la génération des poètes augustéens, mais aussi les premiers éléments de définition du genre : attaché à des thèmes funèbres, érotiques, plaintifs et mythologiques et/ou légendaires, le genre élégiaque hérité des modèles grecs trouve dans les *Carmina* ses premières illustrations strictement latines et y est doté d'une certaine tonalité, d'une certaine énonciation et de certaines conditions d'apparition que les poètes des générations suivantes développeront, s'approprient et perfectionneront à l'envi.

Il existe donc bien une pensée catullienne du recueil, fondée sur une pensée du poème comme unité stylistique et thématique de base participant de la construction de blocs de sens organisés, de sections cohérentes et *in fine* d'un ouvrage dont l'arrangement final ne résulte nullement du hasard ni de l'intervention d'une main étrangère, mais bien de la réflexion du poète sur sa propre pratique et sur le meilleur moyen de la présenter au public. Catulle a effectivement conçu ses *Carmina*, à un moment au moins de sa vie d'auteur, comme un recueil global et y a mené des travaux de structuration qui invitent le lecteur à les lire à son tour comme un ensemble polarisé répondant à un certain nombre de principes d'arrangement révélateurs de la pensée poétique de son créateur. Nous en voulons pour preuve les nombreux indices de réflexion préalable à la mise en place de poèmes structurants aux endroits stratégiques de l'ouvrage, et le travail de tissage de registres et de thèmes qui crée d'un bout à l'autre du recueil, au-delà de la variété apparente des arts poétiques et de la juxtaposition ludique de *carmina* déroutants pour surprendre sans cesse le lecteur, un univers proprement néotérique bien identifiable dans lequel on reconnaît la patte habile du

Véronais, son amour pour le bon mot, pour la raillerie pornographique, pour la préciosité de la vignette amoureuse à la mode alexandrine ou encore pour le récit mythique traversé de signes subtils de l'intervention auctoriale permanente. En témoigne également cette bipartition métrique tout à fait significative et délibérée, qui n'a rien d'arbitraire ni de fortuit mais traduit au contraire à la fois une continuité thématique entre le travail en polymètres et le travail en distiques, et une évolution permanente entre les deux sections du recueil pour qu'émerge lentement, de ce terreau fertile de thèmes communs sans cesse revisités, retravaillés et renouvelés, une posture nouvelle, tendant par certains aspects vers l'épigramme, par d'autres vers une réflexion plus profonde sur l'art poétique épigrammatique en distiques, et qui constitue, pour filer la métaphore végétale de David O. Ross (1975) citée dans notre introduction générale à ce travail, le sol sur lequel grandira la pratique élégiaque des poètes augustéens.

Il nous reste à dire quelques mots de la querelle de l'unité et de la diversité que nous avons évoquée en introduction de ce chapitre et dont nous avons plusieurs fois suggéré qu'elle pouvait être résolue par un simple ajustement du regard critique et par un déplacement du débat sur un autre plan conceptuel que celui sur lequel il se déroule d'ordinaire. On ne peut nier que les *Carmina* répondent en effet à une diversité de surface dont cette étude nous a permis de montrer bien des aspects, et notamment le jeu catullien de variation sur les mètres, les longueurs, les thèmes, les registres, les motifs et le plaisir savoureux de la lecture déroutante et surprenante que ménage la juxtaposition de poèmes aussi divers. Cependant, nous savons désormais que cette diversité est sous-tendue en profondeur par une unité conceptuelle que l'on pourrait résumer ainsi : les *Carmina* ont été conçus et élaborés par Catulle comme un témoignage presque paradigmatique de la pratique poétique qu'il revendiquait comme sienne et dont l'histoire littéraire le considère désormais comme le chef de file, c'est-à-dire la pratique néotérique, avec une attention particulière au pan en distiques de cette pratique, aux genres qu'il illustre – l'épigramme et l'épigramme – et à leurs attributions thématiques et génériques propres. En d'autres termes, la capacité de Catulle à traiter de sujets extrêmement divers en des mètres variés hérités de la poésie grecque et en des poèmes de longueurs très inégales rend compte d'une conception néotérique globale de la poésie comme activité artistique adaptable à tous les domaines de la vie humaine, du goût pour les mythes et la littérature antérieure aux plaintes motivées par une souffrance intime, des querelles entre écoles de poètes aux injustices sociales et à la morgue des puissants, des bassesses sexuelles des uns aux grandes qualités des autres, de l'amour au deuil et du rire à la colère, sans que cela signifie pour autant que la mise en vers

aplanisse tous ces sujets en une pratique égale, génériquement indéterminée et réduite soit à une diversité thématique de surface manquant de cohérence, soit à une unité profonde manquant de relief.

D'une certaine façon, c'est donc la diversité superficielle des *Carmina* elle-même qui leur confère leur unité profonde en ce qu'elle les réunit autour de l'art poétique néotérique ultime qui serait un art de l'adaptation et de la variation constantes, et inversement, c'est l'unité profonde de cette conception de la poésie, largement héritée de modèles grecs, qui autorise la diversité de surface en lui donnant ses conditions d'apparition et en révélant qu'elle n'en fait pas moins l'objet d'un travail de structuration et de réflexion métapoétique globale de la part du poète. En travaillant sur la diversité apparente des *Carmina*, en les organisant en une collection soigneusement arrangée dont l'évolution bipartite révèle une attention particulière pour la poésie en distiques et pour les prémices du genre élégiaque latinisé, en les offrant à un lecteur pour lequel il multiplie les indices structurants à grande et petite échelle de manière à éclairer son voyage et à lui en révéler le grand projet néotérique unificateur sous la variété déconcertante des étapes individuelles, Catulle préfigure une fois de plus le travail métapoétique constant qui sera celui des auteurs élégiaques latins. L'existence dans son oeuvre d'une pensée cohérente du recueil et du poème annonce qu'après lui, la pratique de la réunion de textes en collections structurées sera étroitement liée au travail sur les genres hérités de la génération des *neoteroi* dont il reste le plus fameux représentant.

Annexe au chapitre 1 : tableau
récapitulatif du contenu et
des registres des *Carmina* de
Catulle

N°	Sujet	Dominante	Sous-dominantes Traits secondaires	Mètre
1	Dédicace à son ami Cornelius Nepos et à sa <i>patrona</i> . Admiration (?) pour Cornelius.	Métapoétique	- programmatische - structurant - célébration / satirique (critique littéraire)?	<i>hendécasyllabe</i>
2	Au moineau de sa maîtresse. Voudrait se libérer de ses soucis en jouant avec lui, comme elle.	Erotique	- dysphorique - plaintif	<i>hendécasyllabe</i>
2 b (fgt)	Comparaison entre le poète et Atalante. Pleure le moineau de sa maîtresse (cf c. 2).	Erotique	mythologique	<i>hendécasyllabe</i>
3	Epigramme votive.	Erotique	- funèbre - satirique	<i>hendécasyllabe</i>
4	Panegyrique par lui-même d'un <i>phaselus</i> à la retraite.	Célébration	satirique	<i>trônètre iambique</i>
5	Invite Lesbie à profiter avec lui d'une vie trop courte en échangeant le plus de baisers	Erotique		<i>hendécasyllabe</i>

6	<p>possible.</p> <p>A son ami Flavius qui refuse d'avouer qu'il a une maîtresse (dont il a probablement honte) alors que tous les indices concordent.</p> <p>Parallèle au c.5 : nombre de baisers qu'il veut recevoir de Lesbie.</p>	Erotique	<p>- pornographique</p> <p>- satirique</p> <p>- métapoétique v. 15-17</p>	<i>hendécasyllabe</i>
7	<p>Sa maîtresse ne veut plus de lui, il la maudit et veut tenir bon dans ce malheur.</p>	Erotique		<i>hendécasyllabe</i>
8	<p>Joie immense à l'annonce du retour de son ami Veranius.</p>	Erotique	<p>- dysphorique</p> <p>- plaintif</p>	<i>choliambé</i>
9	<p>Prétend à tort, devant la maîtresse de son ami Varus, avoir gagné beaucoup d'argent en Bithynie.</p>	Célébration		<i>hendécasyllabe</i>
10	<p>Fait dire à sa maîtresse, par Furius et Aurelius, qu'elle profite de tous ses autres amants car lui, elle l'a perdu.</p>	Satirique	<p>pornographique, v. 3 et 24</p>	<i>hendécasyllabe</i>
11	<p>A Asinius qui lui a dérobé au cours</p>	Erotique	<p>- dysphorique</p> <p>- satirique</p>	<i>strophe saphique</i>

	d'un banquet un mouchoir offert par ses amis Fabullus et Veranius (cf. c. 9).		- pornographique v. 19-20	
12	Ne peut inviter Fabullus à dîner faute de moyens ; lui propose un parfum coûteux pour augmenter ses plaisirs pendant qu'il dîne.	Satirique	- symposial - méapoétique : sur l'usage des hendécasyllabes v. 10-11	<i>hendécasyllabe</i>
13	Reproches à son ami Calvus pour lui avoir offert une anthologie de très mauvais poètes. Appelle ses poèmes <i>ineptiae</i> .	Satirique	- symposial - érotique, v. 11-12	<i>hendécasyllabe</i>
14	Conjure Aurelius, menaces à l'appui, de ne pas coucher avec un <i>puer</i> dont il est lui-même amoureux.	Satirique	- critique littéraire - pamphlétaire (allusion à Vatinius, v. 3, cf. c. 52 & 53)	<i>hendécasyllabe</i>
14 b (fgt)	Explique à Aurelius et Furius, qui l'ont accusé de débauche à la lecture de ses vers, qu'il ne faut pas confondre l'homme et l'œuvre : théorie de la <u>licence</u> en poésie.	Méapoétique		<i>hendécasyllabe</i>
15		Erotique	- pornographique - satirique	<i>hendécasyllabe</i>
16	Portrait critique	Méapoétique	pornographique	<i>hendécasyllabe</i>

<p>17</p>	<p>d'un Véronais mou et bête qui néglige sa belle jeune femme.</p> <p><i>[poèmes priapéens exclus par Lactmann lors de sa recension de 1829 car considérés par lui comme apocryphes]</i></p> <p>Nouvelles menaces à Aurelius, cf. c. 15.</p>	<p>Satirique</p>	<p>érotique dysphorique</p>	<p><i>priapéen</i></p>
<p>[18-20]</p>	<p>A Varus (cf. c. 10); Suffenus est un homme plein de finesse (?), mais un poète grossier et déplaisant.</p> <p>Portrait de Furius qu'il taxe de propreté et de dureté excessives et auquel il refuse de prêter de l'argent.</p>	<p>Erotique</p>	<p>- pomographique - satirique</p>	<p><i>hendécasyllabe</i></p>
<p>21</p>	<p>Reproches au jeune et beau Juventius qui se laisse aimer par un homme sans richesses.</p>	<p>Satirique</p>	<p>critique littéraire</p>	<p><i>choliambé</i></p>
<p>22</p>	<p>Menaces à Tallus qu'il somme de rendre des affaires volées (cf. c. 12).</p>	<p>Satirique</p>	<p>scatologique</p>	<p><i>hendécasyllabe</i></p>
<p>23</p>	<p>A Furius dont la maison est</p>	<p>Satirique</p>		

	hypothéquée. Réclame plus de vin au jeune esclave du banquet.			
24	A Veranius (cf. c. 9 et 12) et Fabullus (cf. c. 12 et 13) qui, comme lui, ont souffert d'avoir suivi un prêteur.	Erotique	satirique	<i>hendécasyllabe</i>
25	Violents reproches à César, à son gendre Pompée et à leur protégé Mamurra (« Mentula »).	Satirique	pornographique v. 1-3	<i>septénaire iambique</i>
26	Reproches à son ami Alphenus qui l'abandonne en lui retirant son affection.	Satirique		<i>hendécasyllabe</i>
27	Joie de revoir Sirmio, sa patrie, synonyme de repos, qu'il a longtemps voulu retrouver.	Symposial		<i>hendécasyllabe</i>
28	Demande de rendez-vous à Ipsitilla pour coucher avec elle.	Satirique	pornographique v. 10-13	<i>hendécasyllabe</i>
29	Raille les Vibennii dont le père est un voleur et le fils un prostitué. Hymne à Diane présentée comme	Satirique	- pamphlétaire - pomographique	<i>trimètre iambique</i>

30	la patronne des jeunes gens honnêtes, de la nature sauvage, de la fécondité, de la descendance de Romulus.	Plaintif	érotique	<i>asclépiadéen</i> <i>majeur</i>
31	Lettre à son ami Caecilius (auteur de vers sur Cybèle qui lui ont valu l'amour) auquel quelqu'un (Catulle ?...) veut soumettre des réflexions poétiques.	Célébration		<i>choliambe</i>
32	Choix par sa maîtresse d'un recueil de mauvais vers, les <i>Annales</i> de Volusius, brûlés en remerciement aux dieux pour l'avoir retrouvé.	Erotique	pornographique	<i>hendécasyllabe</i>
33	Menace les clients d'une taverne, ses rivaux auprès de sa maîtresse, de déclencher contre eux sa verve satirique.	Satirique	pornographique	<i>hendécasyllabe</i>
34	Reproches à son ami Cornificius qui n'a pas cherché à le consoler de ses déboires	Célébration	religieux	<i>strophe glyconéenne</i>
35		Métapoétique	- érotique - satirique : critique littéraire	<i>hendécasyllabe</i>

36	<p>amoureux par des vers élégiaques.</p> <p>Portrait d'Egnatius (cf. c. 37) qui, pour montrer ses dents blanches parce que frottées d'urine, rit hors de propos.</p> <p>Prévient Ravidus qu'il le raillera dans des iambes puisqu'il a voulu séduire sa maîtresse.</p>	Erotique	<p>- satirique</p> <p>- critique littéraire</p> <p>- scatologique</p> <p>- métapoétique : sur l'usage des iambes v. 5</p> <p>- religieux</p>	<i>hendécasyllabe</i>
37	<p>Raille Ameana qui exige un prix trop élevé en échange de ses faveurs.</p> <p>Violentes insultes et invectives contre une femme qui refuse de lui rendre des vers d'amour.</p>	Satirique	<p>- érotique : dysphorique</p> <p>- pomographique</p> <p>- métapoétique : sur l'usage des graffitis (poèmes ?) v. 9-10</p> <p>- programmatique</p> <p>- scatologique</p>	<i>choliambé</i>
38	<p>Toujours contre Ameana (c. 41) dont il décrit la laideur, par opposition à Lesbie.</p>	Plaintif	<p>- érotique : dysphorique</p> <p>- métapoétique</p>	<i>hendécasyllabe</i>
39	<p>Remercie son domaine où il s'est réfugié pour soigner un refroidissement après avoir lu le mauvais discours</p>	Satirique	scatologique	<i>choliambé</i>

	d'un ami chez qui il voulait être invité à dîner.			<i>hendécasyllabe</i>
40	Idylle d'Acné et de Septimius qui se font des serments confirmés par les éternuements favorables de l'Amour.	Satirique	- érotique : dysphorique - métapoétique	<i>hendécasyllabe</i>
41	Joie de voir revenir le printemps et de quitter la Bithynie (56 av. J.-C.).	Satirique	- pamphlétaire (allusion à Mamurra, v. 4)	<i>hendécasyllabe</i>
42	Dénonciation d'un scandale social : le luxe dans lequel vivent Porcius et Socraton, « favoris » de Pison,	Satirique	- métapoétique - pomographique	<i>hendécasyllabe</i>
43	contrairement à Veranius et Fabullus (cf. c. 28) Veut couvrir Juventius de baisers (cf. c. 5 & 7).	Satirique	- érotique - pamphlétaire (allusion à Mamurra, v. 5)	<i>choliambe</i>
44	Hommage très ironique à Cicéron. A Licinius Calvus avec lequel, la veille, il a composé des vers par jeu, ce qui l'a tant excité qu'il	Célébration	- satirique : critique littéraire - symposial	

	n'a pu s'endormir.			<i>hendécasyllabe</i>
45	A Lesbie (inspiré d'un fgt de Sappho); sur la violence de son amour pour elle. Dégoût face à la réussite de deux césariens, Nonius et Vatinius.	Erotique	satirique (décalage serments solennels / éternuements)	<i>hendécasyllabe</i>
46	Bon mot d'un quidam à propos de l'éloquence de Calvus lors du procès de Vatinius (cf. c. 52).	Célébration		<i>hendécasyllabe</i>
47	Contre des césariens décrits comme des personnages répugnants.	Satirique	pomographique (<i>uerpus Priapus</i> v. 4)	
48	Promenade dans Rome à la recherche de Camerius, que le poète soupçonne d'être caché quelque part avec une jeune fille.	Erotique		<i>hendécasyllabe</i>
49	A Caton : surprenant un jeune homme qui se masturbait, Catulle l'a pénétré.	Satirique	- critique littéraire - métopoétique (fait un mauvais poème)	<i>hendécasyllabe</i>
50	César et Mamurra sont semblables par leurs débauches.	Métapoétique	- célébration - symposial - érotique (// relation	<i>hendécasyllabe</i>

	A Caelius ; Lesbie est devenue une prostituée.		sexuelle) -structurant	
51	Quête de Camerius (suite du c. 55).	Erotique	- dysphorique - métapoétique	<i>strophe saphique</i>
52	Bassesses (y compris sexuelles) de Rufa, femme d'un citoyen de Bologne.	Satirique	pamphlétaire	<i>tronètre iambique archiloquien</i>
53	A une personne (non identifiée) accusée d'insensibilité et de dureté de cœur.	Pomographique	- satirique - pamphlétaire (Vatinus)	<i>hendécasyllabe</i>
54	<i>Epithalamion</i> : hymne de mariage en l'honneur de Junie et Manlius Torquatus, rythmé par les invocations au dieu Hyménée.	Satirique	- pamphlétaire - métapoétique (v. 6-7) - scatologique	<i>hendécasyllabe</i>
55	Chant amébée entre un chœur de filles et l'autre de garçons sur le thème du mariage, rythmé par les invocations au dieu Hyménée.	Erotique		
56	Légende d'Attis et de Cybèle. Attis s'émascule dans un moment de	Pomographique		<i>hendécasyllabe</i>

57	délire ; quand il reprend ses esprits, il est trop tard : il sera à jamais esclave de Cybèle.	Satirique	- pamphlétaire - pornographique	<i>hendécasyllabe</i>
58 a	Noces de Thétis et de Pélée, en trois temps : 1. rencontre et préparation des noces.	Erotique	- dysphorique - pornographique	<i>hendécasyllabe</i>
58 b	2. description du voile qui couvre le lit nuptial : légende d'Ariane abandonnée par Thésée.	Erotique	- mythologique - épique pornographique	<i>choliambé</i>
59	3. banquet des dieux et prédictions des Parques (naissance d'Achille et guerre de Troie).	Satirique		<i>choliambé</i>
60	A son patron Ortales qui lui a commandé un travail ; difficulté de travailler dans un profond chagrin, suite à la mort de son frère.	Plaintif	mythologique	<i>strophe glyconéenne</i>
61	La boucle de Bérénice, traduit de Callimaque : plaintes d'une boucle de la chevelure de Bérénice offerte en sacrifice par la	Célébration	- religieux - érotique - satirique tendance pornographique (intermède fescennin, v. 126 sq). - mythologique, v. 17-20 - épique, v. 226-230 - structurant - religieux - érotique, parfois	<i>hexamètre dactylique</i>

<p>62</p>	<p>reine pour que son époux revienne du combat.</p>	<p>Célébration</p>	<p>dysphorique (chœur des filles) - satirique (critique sociale)</p>	<p><i>galliambe</i></p>
<p>63</p>	<p>Interroge la porte de Caecilius, apparemment citoyen de Vérone, sur les mœurs des habitants de la maison ; elle révèle des histoires d'adultère.</p>	<p>Mythologique</p>	<p>-célébration- religieux (v. 12 sq., v. finaux) -plaintif (v. 50 sq) - métapoétique (v. 91-93): refus de ce genre de poésie</p>	<p><i>hexamètre dactylique</i></p>
<p>64</p>	<p>A son ami Manlius ou Allius qui lui demande d'écrire des vers de consolation et de rentrer à Rome ; avoue qu'après la mort de son frère, il n'a plus goût à rien. C. 65 inversé.</p> <p>Poème concentrique sur quatre thèmes :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. reconnaissance envers Allius. 2. déclaration d'amour à sa maîtresse. 3. Laodamie et Protésilée (héros de la guerre de Troie). 4. mort de son frère dans la région de Troie. <p>A Rufus avec qui</p>	<p>Mythologique</p>	<p>-épique -célébration - érotique / érotique dysphorique -plaintif - métapoétique : anti-programmatique - funèbre (très furtif - v. 241-8) -structurant</p> <p>- funèbre -érotique (v. 19 sq) -mythologique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>

65	<p>personne ne veut coucher parce qu'il sent trop mauvais.</p> <p>De l'inconstance des femmes.</p> <p>Même thème que c.69 ; cette fois, il s'agit</p>	Métapoétique	<p>-programmatische -structurant</p>	<i>distique élégiaque</i>
66	<p>explicitement d'un rival de l'interlocuteur du poète.</p> <p>A Lesbie dont une récente trahison a malheureusement ravivé la flamme du poète.</p>	Mythologique	<p>- plaintif</p> <p>- érotique / érotique dysphorique (séparation des époux) -étiologique</p>	<i>distique élégiaque</i>
67	<p>Un ami de Catulle est devenu son pire ennemi, au mépris des services rendus par le poète.</p> <p>Gellius couche avec sa tante et son oncle.</p>	Satirique	<p>pomographique</p>	<i>distique élégiaque</i>
68 a	<p>(Cf c.72) Plus Lesbie est infidèle, plus Catulle la maudit... mais plus il l'aime.</p> <p>Le poète essaie de se persuader d'oublier une maîtresse inconstante malgré son amour envers elle.</p>	Métapoétique	<p>- funèbre</p> <p>-programmatische - érotique / érotique dysphorique -structurant</p>	<i>distique élégiaque</i>

<p>68 b</p>	<p>A Rufus (<i>cf.</i> c 69), un ami qui l'a trahi.</p> <p>Comptine à propos de Gallus qui aide son neveu à tromper son propre frère.</p> <p>Invectives contre un inconnu qui a séduit une innocente jeune fille.</p> <p>Contre Lesbius que Lesbie a préféré au poète.</p>	<p>CAS PARTICULIER</p>	<p>[Réunit tous les traits thématiques de ce groupe central, y compris le thème amoureux hérité de la première partie, en les reliant par association d'idées]</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
<p>69</p>	<p>Raille Gellius (c 74) pour sa pratique régulière de la fellation.</p> <p>A Juventius qui a préféré au poète un homme insignifiant.</p>	<p>Satirique</p>	<p>dysphorique</p> <p>- érotique</p> <p>- dysphorique</p> <p>- pornographique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
<p>70</p>	<p>A Quintius, auquel il demande de lui laisser ce qu'il a de plus cher au monde.</p>	<p>Erotique</p>		<p><i>distique élégiaque</i></p>
<p>71</p>	<p>Lesbie insulte Catulle ; cela prouve qu'elle ne l'a pas oublié.</p>	<p>Satirique</p>		<p><i>distique élégiaque</i></p>
<p>72</p>	<p>Contre Arrius, descendant d'affranchis, à la prononciation</p>	<p>Erotique</p>	<p>dysphorique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>

	<p>pédante.</p> <p><i>Odi et amo.</i></p>			
73	<p>Supériorité de la beauté de Lesbie sur celle de toutes les autres femmes.</p> <p>A Lesbie ; lui affirme son amour et sa fidélité.</p>	Plaintif	<p>pornographique</p> <p>dysphorique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
74	<p>Contre Gellius (c. 74 et 80), coupable d'inceste avec les femmes de sa famille...</p>	Satirique		<p><i>distique élégiaque</i></p>
75	<p>... et son oncle...</p>	Erotique	<p>- religieux</p> <p>- plaintif</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
76	<p>... et notamment sa mère.</p> <p>A Gellius qui a fini par coucher avec la maîtresse du poète.</p>	Erotique		<p><i>distique élégiaque</i></p>
77	<p>Les insultes échangées par Lesbie et le poète seraient en fait des preuves d'amour.</p>	Plaintif	<p>érotique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
78 a	<p>Contre César, auquel Catulle se soucie peu de plaire.</p>	Satirique	<p>érotique dysphorique ou pornographique (?).</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
78 b	<p>Contre <i>Mentula</i> (= Mamurra, cf. c. 29).</p> <p>La <i>Zmyrna</i> de</p>		<p>- érotique : dysphorique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>

(fgt)	Cinna vient d'être publiée après neuf ans d'écriture ; Catulle lui prédit un grand avenir (ironie ?) et critique d'autres poètes, dont Volusius.	Satirique	- pamphlétaire (Lesbius = Clodius ?) pomographique	<i>distique élégiaque</i>
79		Satirique	- dysphorique - satirique (v. 3-4)	<i>distique élégiaque</i> <i>distique élégiaque</i>
80	Consolation à Calvus après la mort de sa muse, Quintilia.	Satirique	dysphorique	<i>distique élégiaque</i>
81	Contre Aemilius, dont tous les orifices sont de la même saleté et de la même laideur.	Erotique		<i>distique élégiaque</i>
82	Contre Victus, affligé d'une mauvaise haleine.	Erotique	- dysphorique (les amants ont rompu) - satirique	<i>distique élégiaque</i> <i>distique élégiaque</i> <i>distique élégiaque</i>
83	A Juventius auquel le poète a volé un baiser, provoquant ainsi sa colère.	Erotique		<i>distique élégiaque</i>
84	Deux jeunes Véronais, Caelius (cf. c. 58 a) et Quintius (cf. c. 82) sont amoureux de deux autres, le frère et la sœur (Aufillenus et Aufillena); le poète souhaite le bonheur de Caelius, qui fut bon pour lui.	Satirique	dysphorique - métapoétique	<i>distique élégiaque</i>
85				<i>distique élégiaque</i>
86		Erotique		<i>distique élégiaque</i>

87	S'étant rendu en Asie mineure, le poète apporte au tombeau de son frère les offrandes traditionnelles et lui dit un adieu définitif.	Erotique	- pomographique - mythologique (v. 5-6)	
88	Epigramme de circonstance (Thomson p. 539); Catulle affirme à son ami Cornelius (cf. c.1) qu'il sait garder les secrets.	Erotique		
89	A Silon le <i>Ieno</i> qui refuse de rendre au poète une importante somme d'argent.	Satirique	religieux	<i>distique élégiaque</i>
90	A un inconnu; Catulle nie avoir jamais dit du mal de sa maîtresse.	Satirique		
91	A un inconnu; Catulle nie avoir jamais dit du mal de sa maîtresse.	Satirique		
92	<i>Mentula</i> (cf. c. 29) a des ambitions littéraires, mais les Muses de Piérie ne veulent pas de lui.	Satirique	dysphorique	<i>distique élégiaque</i>
93	Vénalité des jeunes gens.	Erotique	pamphlétaire	<i>distique élégiaque</i>
94	Grand bonheur amoureux : Lesbie revient vers le poète alors que celui-ci avait abandonné tout espoir.	Satirique	- pomographique - pamphlétaire	
95		Satirique	- critique littéraire - célébration - métapoétique	<i>distique élégiaque</i>

96	<p>Violentes invectives contre Cominius auquel Catulle souhaite une mort atroce.</p> <p>Souhait de voir durer longtemps le bonheur amoureux que lui procure sa maîtresse.</p>	<p>Satirique</p>	<p>- érotique - métaboétique (v. 3-4)</p> <p>- scatologique - pornographique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
97	<p>Reproche à Aufillena (<i>cf.</i> c. 100) de se faire payer sans accorder ses faveurs en retour.</p>	<p>Funèbre</p>	<p>- scatologique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
98	<p>A Aufillena qui a eu des enfants de son propre oncle.</p>	<p>Satirique</p>	<p>dysphorique</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
99	<p>A Nason, homosexuel impopulaire à Rome.</p>	<p>Satirique</p>	<p>satirique (v. 3-4)</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>
100	<p>A Cinna ; raille Moecilia (de <i>moecha</i> - en fait Mucia, épouse de Pompée) qui accorde ses faveurs à tous les pompéiens.</p> <p><i>Mentula</i> possède un domaine qui le rendrait riche s'il ne dépensait pas plus qu'il ne gagne.</p>	<p>Erotique</p> <p>Erotique</p>		<p><i>distique élégiaque</i> <i>distique élégiaque</i></p>
			<p>métaboétique (adieu à la poésie funèbre v. 10).</p>	<p><i>distique élégiaque</i></p>

	<i>Idem.</i>			<i>distique élégiaque</i>
101	Contre Gellius (c. 74, 80, 88-91) avec lequel Catulle se bat à coup de productions littéraires sans arriver à lui faire admettre qu'il lui est inférieur en talent.	Funèbre		<i>distique élégiaque</i>
102		Célébration		<i>distique élégiaque</i> <i>distique élégiaque</i> <i>distique élégiaque</i>
103		Satirique	satirique (réfutation de la rumeur lancée par un bavard)	<i>distique élégiaque</i>
104		Erotique	- critique littéraire - pamphlétaire - pornographique	<i>distique élégiaque</i>
105		Satirique	célébration	<i>distique élégiaque</i>
106				

107		<p>Satirique</p> <p>Erotique</p>		
108		<p>Satirique</p>		
109		<p>Erotique</p>	<p>pomographique</p>	
110		<p>Satirique</p>	<p>pomographique</p>	
111		<p>Satirique</p>	<p>- pamphlétaire</p> <p>- pomographique</p>	
112		<p>Satirique</p>		
113				

		<p>Satirique</p>	<p>- pamphlétaire - pornographique</p>	
<p>114</p>		<p>Satirique</p>	<p>- pamphlétaire - pornographique</p>	
<p>115</p>			<p>- satirique - critique littéraire - structurant</p>	
<p>116</p>		<p>Satirique</p> <p>Métapoétique</p>		

Chapitre 2. La pensée poétique de Tibulle : le poème comme recueil en miniature, le recueil comme ensemble de poèmes homogènes

Le recueil des poèmes de Tibulle⁴⁸³ est constitué de deux livres distincts rassemblant respectivement dix et six textes intégralement composés en distiques élégiaques ; la tradition manuscrite a porté jusqu'à nous une œuvre parfois lacunaire mais dont les conditions de publication attestent que sa composition est due à la main même de son auteur, au moins pour le livre I puisque certains doutent que le poète ait eu le temps d'achever le livre II avant sa mort⁴⁸⁴. De fait, les deux livres d'élégies de Tibulle ont été publiés à plusieurs années d'intervalle, ce qui est d'ailleurs aussi le cas des quatre livres de son contemporain Propertius ; la chronologie sommaire proposée dans notre introduction générale nous a permis d'indiquer quelques dates à ce sujet pour montrer que la production des deux poètes remontait à la même époque et s'inscrivait, dans l'histoire de la poésie élégiaque latine, entre les générations des *neoterici* et de Gallus et la dernière étape de l'élégie romaine incarnée après eux par Ovide.

Il suffira de peu de mots pour évoquer les différences qui existent entre les élégies de Tibulle et le recueil des *Carmina* de Catulle qui faisait l'objet de notre premier chapitre. D'abord, le recueil tibullien obéit à une unité métrique à laquelle l'œuvre de Catulle n'a pas habitué le lecteur ; ensuite, corrélativement, l'organisation même des livres I et II du *Corpus Tibullianum* présente un caractère uni et homogène qui tranche sur la manière néotérique diverse et fourmillante reposant sur la présentation simultanée de plusieurs genres poétiques

⁴⁸³ Comme annoncé en introduction de ce travail, ce chapitre est consacré à l'étude des livres I et II du *Corpus Tibullianum*, les seuls dont l'attribution à Tibulle soit absolument certaine et qui, par ailleurs, forment un ensemble clairement distinct de la suite de l'ouvrage et tout à fait cohérent, ainsi que nous nous attacherons à le montrer. Notre édition de référence sera celle des *Albii Tibulli aliorumque carmina* par G. Luck (1992) ; nous signalerons le cas échéant les vers sur lesquels nous ne suivons pas le texte de G. Luck. Le reste du *Corpus* fera l'objet d'un examen à part dans le chapitre 3 du présent travail : « La pensée poétique de Lygdamus, du *Panegyrique de Messalla*, de Sulpicia : vers une conception proprementienne de l'élégie ? ».

⁴⁸⁴ Voir sur ce point *infra*, notre état de la question.

brefs. C'est qu'après la génération des *neoteroi*, friands de mélanges des mètres et avides d'exercer leur talent sur le plus grand nombre possible de genres de poésie brève, l'époque du rassemblement d'arts poétiques différents en une seule œuvre est manifestement révolue. Avec Gallus, le grand absent de la généalogie élégiaque romaine, s'est ouverte une ligne plus spécifique et les auteurs qui lui succèdent composent sur son modèle des recueils aux arts poétiques plus restreints, réunis autour d'un mètre unique bien que double : le distique élégiaque. C'est donc manifestement par le biais du filtre « gallien » que Tibulle lit à son tour les poèmes des *neoteroi* et notamment ceux de Catulle ; il nous faut supposer que grâce à l'intervention de son prédécesseur, notre chevalier avait nettement conscience de la dichotomie entre les poèmes en vers polymétriques, objet de la première partie du recueil catullien, et les poèmes en distiques élégiaques, objet de sa seconde partie, eux-mêmes distribués entre inspiration épigrammatique et inspiration élégiaque ou à tendance élégiaque, ainsi que nous l'avons observé à plusieurs reprises dans notre chapitre 1. De cette poésie fortement imprégnée d'hellénisme et des résultats de la quête poétique du *neoteros*, Tibulle a pu tirer un enseignement dont il incombe au lecteur de retrouver les traces dans ses élégies puisque Gallus, autre influence romaine majeure, manque à notre documentation actuelle ; bien que sa voie poétique soit en effet fort différente des chemins empruntés par Catulle ainsi que nous aurons l'occasion de le montrer, il existe néanmoins entre eux quelques points de contact.

Eu égard à la chronologie de la composition des livres tibulliens d'élégies et à leurs caractéristiques intrinsèques, le premier enjeu de notre étude structurelle ne sera donc pas de montrer, comme ce fut le cas pour Catulle, que l'ordre des poèmes et leur répartition en deux livres n'est point le fruit du hasard ni d'une main étrangère, mais plutôt que cet ordre fait sens dans la perspective précise du travail de Tibulle et de sa participation à la construction et à la définition d'une élégie proprement romaine, influencée par un certain nombre de lectures grecques (notamment hellénistiques) et latines que cette étude nous donnera l'occasion d'évoquer ponctuellement. En outre, la division même du recueil en deux livres pose une question nouvelle que l'organisation du recueil catullien, en l'absence de traces irréfutables de division en plusieurs *libelli* aux limites clairement marquées, n'avait pas soulevée. En publiant un second livre de six élégies plusieurs années après la parution de la décade que constitue le premier livre, Tibulle se livre en effet à une démarche dont il nous faudra examiner le caractère à la fois double et uni. C'est que ces deux collections peuvent être considérées à la fois comme deux recueils distincts dont il faudra dire s'ils creusent le même sillon poétique ou s'ils empruntent des voies différentes dans le champ élégiaque

auquel ils se rattachent, et comme un seul et même grand recueil de seize poèmes dont les deux temps, une fois mis côte à côte et reçus dans un même mouvement de lecture, transcendent leurs différences pour former une unité supérieure dont nous nous efforcerons de mettre à jour les caractéristiques globales. On voit que dans le cas précis de Tibulle, ce sont bien les conditions même de la genèse de l'ouvrage qui nous invitent d'emblée à prévoir au moins deux niveaux d'étude du corpus : l'échelle du livre et celle, plus large, de la réunion des deux livres en un recueil. Comme nous l'avons fait dans le cas de Catulle, nous procéderons donc à un examen attentif des repères structurels dégagés par une lecture à la fois linéaire et tabulaire de l'œuvre avant d'exposer le schéma et les enjeux de sa structure d'ensemble, et d'essayer de déterminer si la publication du second livre et sa réunion avec le premier sont les signes du soin de leur auteur à approfondir les fondements de son inspiration tels qu'ils ont déjà été exposés et exploités quelques années plus tôt.

A ces deux niveaux d'analyse structurelle de l'œuvre, qui correspondent à notre quête globale de l'existence d'une pensée élégiaque du recueil et de ses caractéristiques, il faut ajouter une question propre à notre poète, portant plus spécifiquement sur la pensée tibullienne du poème, qui est probablement l'une des plus souvent traitées – et avec le plus de difficultés – par les commentateurs : la structure interne de ses élégies est en effet réputée obscure et difficile à dégager, leurs thèmes principaux, s'il y en a, ne sont pas toujours suivis dans les différents développements du discours et parfois, un seul et même texte peut offrir à la sagacité du lecteur des passages qui ne semblent pas avoir de lien réel entre eux, voire se contredisent franchement, au moins en apparence.

Ici, comme souvent, deux lignes principales s'opposent et s'affrontent dans le champ de la critique tibullienne. La première, qui est également la plus ancienne, renonce à soumettre systématiquement les textes du corpus à l'étude structurelle et préfère y lire une sorte de succession de vignettes thématiques ou de réflexions plus ou moins générales variant éventuellement, de manière parfois lâche, autour d'un même motif de départ, ou appelées les unes par les autres selon des règles fluctuantes et manquant de logique. La seconde, apparue plus récemment et aujourd'hui plus souvent suivie par les critiques, considère au contraire que Tibulle, comme les autres élégiaques latins, a bel et bien une approche consciente et concertée de la structure interne de ses propres poèmes et que ce n'est point parce que celle-ci est moins nettement apparente que le critique est dispensé de l'étudier. Les tenants de cette seconde ligne ont proposé plusieurs solutions pour mieux appréhender le dessin des poèmes tibulliens ; citons par exemple les trois principales techniques d'écriture que l'un d'eux, Robert J. Ball, a mises en avant dans son article « Tibullus's structural

strategy : the internal design » (1978), dont le titre même proclame le parti pris de l'auteur en faveur d'un travail spécifique de Tibulle sur la construction réfléchie de ses propres textes : enchaînement des thèmes par associations d'idées rigoureuses à définir au cas par cas, structure circulaire, enfin unité dramatique cachée reliant en profondeur des passages apparemment dépareillés, chacun de ces procédés pouvant s'appliquer à une élégie considérée dans son ensemble ou bien compléter le schéma des deux autres un poème donné⁴⁸⁵.

Il nous semble que ces deux lignes, quoique bien illustrées et portées par des arguments méritant réflexion, présentent à part égale à la fois un apport non négligeable à l'étude de la composition interne des élégies de Tibulle et un certain nombre de points faibles qui tiennent peut-être aux postulats mêmes des critiques qui les défendent. Toutes deux procèdent d'un effort légitime de décryptage et de compréhension des poèmes, et sont à ce titre d'autant plus louables qu'elles offrent des clés utiles au lecteur soucieux de ne pas perdre le fil des pensées du poète : la clé de la non-structure dégage à juste titre, nous allons expliquer pourquoi, le commentateur du souci – et de la difficulté – d'appliquer au texte qui nous occupe des outils performants dans le cas d'autres poètes mais souvent invalidés par la nature même du travail de Tibulle ; au contraire, la clé de la structure interne concertée l'invite à reconnaître sur ce point une particularité tibullienne forte tout en soumettant les poèmes concernés à une analyse tout aussi rigoureuse que le serait l'étude de textes à la composition plus claire. Dans cette perspective, ces deux lignes critiques peuvent même apparaître comme complémentaires pour peu que l'on adopte une vue globale de l'œuvre et des niveaux de lecture qu'elle comporte : décousu en apparence, ce qui justifierait l'adoption de la première ligne d'analyse dans une approche préalable du recueil, le propos de notre poète serait en fait soigneusement organisé en profondeur et il incomberait au lecteur de remplacer son impression première de désordre par les postulats de la seconde ligne afin d'accéder à la manière tibullienne cachée. Ainsi, plutôt que d'une opposition de principe entre tenants de la non-structure et tenants de la structure concertée, nous serions en présence d'une différence entre approches en fait complémentaires, à réunir au sein d'une analyse qui se voudrait la plus exhaustive possible⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Pour plus de détails sur l'opposition entre les deux grandes lignes critiques des études sur Tibulle, voir *infra* notre « I. Etat de la question ».

⁴⁸⁶ On voit que l'opposition entre ces deux lectures de la structure interne des élégies de Tibulle et notre proposition de réunion à la faveur d'une distinction entre niveaux d'analyse plutôt qu'entre postures scientifiques, ne sont pas sans points communs avec la présentation que nous faisons, dans l'introduction à notre chapitre sur Catulle, de la querelle de la diversité et de l'unité que nous

Allons plus loin encore. L'élaboration de ces deux lignes critiques et notre proposition de réunification procèdent toutes trois de la volonté d'appliquer à l'œuvre de Tibulle les grilles de lecture et d'analyse qui sont celles du commentateur face à des poèmes à la composition plus facile à appréhender, comme certains des *carmina* de Catulle pour ne citer qu'eux. On se souvient notamment que lors de notre étude du recueil catullien, notre classification par registres d'inspiration adoptait pour unité de base le *carmen*, considéré comme entité faisant sens quelles que soient ses subdivisions – y compris dans le cas des poèmes les plus longs – et que notre examen détaillé de la structure d'ensemble des *Carmina* reprenait et prolongeait ce postulat en définissant les blocs de sens du recueil comme autant de groupes organisés de poèmes confirmant ou infirmant l'orientation de leur ligne de sens principale⁴⁸⁷. Or, et nous repensons ici à la ligne critique de la non-structure tibullienne et à son refus de plier la spécificité du poète majeur du *Corpus* aux outils classiques d'analyse de composition interne, dans la mesure où de toute évidence, les élégies de Tibulle n'offrent pas au lecteur une prise assez solide pour être reçues elles aussi comme unités de sens denses et cohérentes susceptibles d'étayer un examen structurel global semblable à celui que nous avons proposé pour les *Carmina* de Catulle, il nous faut envisager dès à présent une nouvelle manière, non point seulement de les décrire et de les analyser, mais aussi tout simplement de les définir.

Dès lors, pour suivre la logique bien particulière du recueil et des poèmes de Tibulle, nous chercherons à fourbir de nouveaux outils de définition qui ne serviront probablement qu'à lui car il est, pour ce que nous lisons aujourd'hui de la poésie latine élégiaque et pré-élégiaque du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, absolument unique sur ce point. Voici une première proposition en ce sens : il nous semble que l'analyse gagnerait, au moins pour une partie de l'étude, à ce que les élégies tibulliennes soient considérées comme des recueils en miniature plutôt que comme des poèmes au sens le plus courant du terme. Plus précisément encore, si l'on accepte la définition selon laquelle un poème est une unité de sens au propos presque immédiatement identifiable, de sorte qu'en quelques vers seulement – parfois beaucoup moins s'il est très bref – le lecteur sait de quoi il retourne et tient le fil d'un thème qui le mènera jusqu'à la fin malgré d'éventuelles digressions intermédiaires, on peut assez aisément y associer la définition du recueil comme groupe organisé de poèmes, ne répondant

propositions de ramener à une complémentarité entre diversité de surface et unité de profondeur. Voir sur ce point l'introduction à notre chapitre sur Catulle.

⁴⁸⁷ Nous renvoyons ici plus précisément à deux parties de notre chapitre sur Catulle : « II. Classification des poèmes de Catulle » et « IV. Structure générale du recueil ».

pas nécessairement pour sa part à l'exigence d'unité de propos⁴⁸⁸. Un recueil peut certes rassembler des *carmina* qui illustrent tous la même thématique générale – ce sera notamment le cas des recueils élégiaques d'Ovide, composés comme des ensembles spécifiques par types de discours – mais peut aussi se présenter comme une œuvre plus éclatée et disparate rassemblant diverses préoccupations thématiques – comme chez Catulle et Propertius – voire divers genres poétiques, comme chez Catulle. Que l'on se souvienne ici de l'expression de Marie Ledentu à propos de Catulle justement, que nous avons d'ailleurs utilisée pour notre propre analyse des *Carmina* : un recueil de poèmes peut être une « vitrine » ou encore un « florilège⁴⁸⁹ » des capacités artistiques de son auteur, que celui-ci se soit limité à un genre précis ou qu'il ait au contraire parcouru un large champ de possibilités. Il pourra donc être fructueux d'examiner dans quelle mesure les élégies de Tibulle, considérées individuellement, répondent à cette logique globale d'une vue d'ensemble éventuellement décousue, mais dont l'unité est à chercher ailleurs que dans la simple surface thématique, plutôt qu'à la logique plus restreinte et précise du poème comme totalité construite et immédiatement cohérente, presque comme système.

Voilà donc qu'aux deux niveaux d'étude de la structure de l'ouvrage que nous avons définis plus haut – chaque livre lu seul, et les deux livres lus ensemble comme un même recueil – s'en superpose un troisième, celui de la structure de chaque élégie étudiée dans la particularité de ses propres divisions et de leurs interrelations sémantiques, thématiques ou lexicales. Là encore, il nous faudra examiner la forte complémentarité qui existe entre ces trois niveaux structurels et notamment entre ce que nous nommerons à notre tour la structure tibullienne externe – soit la structure d'ensemble de l'œuvre – et la structure tibullienne interne – soit l'art de la composition pour chaque élégie : outre sa conception et sa pratique tout à fait singulières du poème comme équivalent réduit de recueil, c'est là en effet une autre caractéristique forte de notre poète que de conserver par ailleurs une pensée réelle du recueil qui ne soit point supplantée, mais bien plutôt complétée par celle de l'élégie comme petit recueil. D'ailleurs, on le verra, les motifs qui parcourent ces seize élégies sont en nombre réduit, organisés autour de quelques grands thèmes récurrents – certains sont

⁴⁸⁸ En poésie antique, ces définitions ne sont bien sûr applicables qu'aux genres poétiques brefs, et notamment parmi eux aux élégies. On sait qu'une œuvre poétique longue épique, telle que l'*Enéide* de Virgile, ou didactique, telle que le *De natura rerum* de Lucrèce, est globalement considérée comme un seul et même *carmen*, même si elle est divisée en chants eux-mêmes fort longs, et que, dans ce cas, la notion de recueil n'a pas lieu d'être invoquée. Cette différence de signification est le strict corollaire d'une différence de genre et donc d'art poétique.

⁴⁸⁹ M. Ledentu (2004, p. 279).

présents dans presque tous les poèmes des deux livres – qu’ils illustrent inlassablement de manière délibérément répétitive sur le fond, mais enrichie d’une élégie à l’autre d’un certain nombre de variations ornementales quant à sa forme. Tout le recueil ressemble donc à un vaste tissage dans lequel le même jeu de fils et de couleurs sert à élaborer tout au long des pièces successives une série de figures sinon identiques, du moins fort ressemblantes et vite familières à qui se livre à une lecture linéaire de l’ouvrage. Cette quasi-unité thématique de l’œuvre invite à la considérer comme un tout particulièrement cohérent se prêtant aisément à un exercice transversal de repérage des motifs et de leur évolution d’un poème à l’autre.

Corollaire logique de ce dédoublement des niveaux de lecture entre structure externe et interne, le propos métapoétique de Tibulle doit lui aussi être cherché dans la complémentarité entre pensée du poème comme recueil miniature et pensée du recueil comme groupe cohérent de poèmes en écho. La réflexion du poète sur son propre travail et l’évolution de son art poétique sont donc à mesurer également selon ces deux échelles. Comme chez Catulle – et ce sera encore plus nettement le cas de Propertius et, à sa suite, d’Ovide –, les marques de début et de fin de recueil, de livres, voire de groupes significatifs d’élégies, ajoutent à leur rôle de jalons structurels externes celui d’indices programmatiques susceptibles de fournir en lecture métapoétique de précieux renseignements sur le type de poésie que l’auteur se propose de pratiquer dans une série de textes, et sur le retour critique qu’il effectue éventuellement sur cette pratique par la suite, ou bien au contraire sur le développement fidèle qu’il compte lui donner⁴⁹⁰. Quant à l’échelle structurelle interne, celle du poème lui-même conçu comme recueil en réduction, il nous faudra nous demander si le traitement proprement tibullien qui en est fait ne recouvre pas lui aussi une signification métapoétique à déchiffrer : si, comme nous le pressentons, la lecture de chaque élégie de Tibulle comme avatar miniature de recueil est pertinente, alors chaque poème est porteur de son art poétique propre – qu’il conviendra de confronter avec ceux du groupe de textes dans lequel il est inclus, du livre et finalement de tout le recueil – et acquiert une sorte d’autonomie programmatique tout autant qu’il complète la ligne métapoétique générale du recueil, dans un va-et-vient permanent de la lecture et de l’analyse entre les niveaux interne et externe.

⁴⁹⁰ Que l’on se souvienne ici, une fois encore, de l’interprétation métapoétique que nous avons faite de la structure bipartite des *Carmina* de Catulle : les poèmes qui marquaient le début et la fin de chaque partie ainsi que ceux qui en structuraient le déroulement interne, et que nous avons pour cette raison qualifiés de « structurants », comportaient aussi une dimension programmatique décelable à travers leur analyse détaillée et leur mise en regard, et révélaient les grandes lignes du projet poétique développé par l’auteur dans chacune des deux grandes sections de l’ouvrage. Le même genre de lecture critique sera appliqué aux deux livres d’élégies de Tibulle.

Afin de prendre pleinement possession de ces différents niveaux de lecture et de leurs fructueuses relations, notre parcours dans les deux premiers livres d'élégies du *Corpus Tibullianum* suivra une ligne directrice susceptible de se montrer assez éclairante pour orienter efficacement l'analyse de cet ouvrage concis et si homogène qu'il peut en paraître répétitif. L'examen des thèmes principaux autour desquels se construisent les poèmes de Tibulle doit permettre de confirmer ou d'infirmer cette impression première tout en préparant le double travail de repérage structurel que nous nous proposons de mener ; l'étude de leurs variantes d'une élégie à l'autre puis de leur répartition au sein des deux livres peut en effet guider l'analyste, confronté à cette double difficulté de poèmes construits comme de petites images du recueil et d'un recueil composé de poèmes thématiquement et stylistiquement très ressemblants. Ainsi, de l'échelle du distique ou groupe cohérent de distiques traitant d'un même motif à celle du texte vu comme succession de motifs dont il conviendra d'exprimer clairement ce qui les relie, puis à celle du livre organisé en dix ou six étapes significatives, enfin à celle du recueil bipartite dont le propos réflexif global est révélé par le passage progressif de l'un à l'autre de ces niveaux d'étude, le champ de vision critique du lecteur s'élargit peu à peu, sa compréhension de l'œuvre se fait à la fois plus vaste et plus précise et l'analyse structurelle s'enrichit de ces étapes tout autant qu'elle prend appui sur elles. Telle est donc la progression que suivra le présent travail dans les méandres d'un texte à la composition strictement originale dont le reste de notre corpus n'offre aucun équivalent.

I. Etat de la question

Comme nous l'avons fait dans notre chapitre sur Catulle, nous proposons ici un état de la question constitué d'un relevé commenté des articles et ouvrages dont les thèses et réflexions nous paraissent les plus utiles et les plus pertinentes pour notre sujet. Une partie importante en sera consacrée au traitement critique des problèmes de composition de l'œuvre, d'abord de sa structure externe, puis de la structure interne des élégies pour reprendre la terminologie de Robert J. Ball ; seront ensuite examinés les propos portant sur le traitement des thèmes tibulliens récurrents et sur les diverses influences de notre poète.

Notre attention se portera tout particulièrement sur les références datant de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle. Pour tout ce qui précède, on se reportera avec profit à l'ouvrage considérable d'A. Cartault (1906) qui présente un relevé chronologique de toutes les éditions du *Corpus Tibullianum* et références importantes à son sujet depuis le XV^e siècle, avec une attention plus particulière pour le XIX^e : le spécialiste commente chacun des volumes ainsi

présentés en définissant brièvement sa méthode d'analyse propre et en y apportant un jugement scientifique et personnel. Quoiqu'ancien maintenant, ce travail méthodique et rigoureux est extrêmement précieux pour les spécialistes modernes qui souhaitent se faire une idée précise des recherches de philologues plus anciens. En ce qui concerne le XX^e siècle, jusqu'à 1970, on consultera également H. Harrauer (1971) et sa bibliographie non commentée mais très complète non seulement sur Tibulle et le *Corpus Tibullianum*, mais aussi sur l'ensemble de l'épigramme latine depuis 1900, avec un choix des références les plus importantes d'avant 1900 ; jusqu'en 1985, on trouvera également de riches indications chez R. J. Ball (1975) et chez P. Murgatroyd (1987) qui a établi une bibliographie commentée des éditions, commentaires, monographies et articles les plus importants sur Tibulle et livre sur chacun une appréciation à la fois scientifique et personnelle. Pour un bilan critique plus récent encore, on consultera avec profit l'introduction du commentaire de R. Maltby (2002).

A. Les problèmes de composition

1. Externe...

Les critiques qui penchent pour un arrangement strictement chronologique des élégies de Tibulle sont rares ; on compte néanmoins parmi eux Luis A. de Cuenca (1983), qui est de cet avis en ce qui concerne du moins le livre II mais n'étaye pas suffisamment son propos pour être vraiment convaincant. D'autres tâchèrent de replacer les poèmes dans l'ordre qui leur semblait devoir être celui de leur date de composition en considérant que c'est lui qui faisait le plus sens, ainsi H. Belling (1897) et W. Wimmel (1968), tandis qu' A. Cartault (1906) déclarait déjà que c'était impossible en raison du faible nombre d'informations datables que l'on peut tirer des élégies elles-mêmes. Ulrich von Wilamowitz (1913) doutait pour sa part de la volonté du poète de conférer une quelconque unité à ses livres d'élégies. A ces quelques exceptions près, les spécialistes cherchent pour la plupart à retrouver dans les deux livres de Tibulle des schémas significatifs, qu'ils fondent selon les cas sur des critères différents ; le dernier chapitre de l'ouvrage de Robert J. Ball (1983) présente un bon état de cette question et nous en reprendrons ici certains éléments complétés par nos propres observations et réflexions.

Comme ce sera également le cas pour la structure interne des élégies de Tibulle, certaines tentatives d'élaboration de l'arrangement externe des deux livres reposent sur des considérations mathématiques et sur le dénombrement de vers : ces observations conduisirent chez J. Marouzeau (1946) et J. Martin (1948) à des rapprochements entre élégies

deux à deux selon la somme des vers des paires ainsi formées – Martin unit notamment I, 5-I, 6 adressées à Délie, et I, 8-I, 9 adressées à Marathus, en constatant que les sommes des vers de ces paires sont égales –, et chez Léon Hermann (1978), à des découpages et réarrangements d'élégies pour former des séquences de dix-huit vers censées, dans l'esprit du spécialiste, correspondre au format effectif d'une page de manuscrit antique. C'est également à ce type de lecture mathématique que se livre Helena Dettmer (1980 et 1983), inspirée notamment par les travaux d'O. Skutsch sur le *Monobiblos* de Propertius dont nous aurons à reparler dans notre chapitre 4, et par Claude Meillier (1985) qui estime que les élégies et groupes d'élégies des deux livres répondent à l'élaboration de schémas en partie symboliques fondés sur des nombres de vers récurrents, qui permettent selon le spécialiste de conférer à une œuvre de poèmes brefs une unité globale concertée répondant à un plan aussi élaboré que celui d'un poème continu. Partant du principe élaboré par Skutsch que le recueil augustéen repose avant tout sur une structure concentrique, confirmée par des correspondances numériques en nombre de vers entre les paires d'élégies ainsi formées, Dettmer calcule quant à elle non seulement la moyenne des vers de chaque paire du livre I, mais aussi la différence entre les deux poèmes de chaque paire et remarque que les nombres ainsi obtenus dessinent des schémas qui confirment à ses yeux le caractère concentrique de l'arrangement, à condition de faire correspondre I, 2 à I, 8 et I, 3 à I, 9 et non l'inverse comme on pourrait s'y attendre puisque le milieu du livre en nombre de poèmes est situé entre I, 5 et I, 6. Ce type de lecture confirme deux choses : l'arrangement des recueils n'est pas fortuit, et les jeux de nombres tiennent sans doute un rôle dans la disposition des poèmes et/ou dans le choix de leur longueur exacte. Ce n'est pourtant qu'une grille d'analyse possible parmi bien d'autres, qui n'épuise pas, loin s'en faut, le sens de la structure du livre tibullien et méconnaît notamment sa dimension linéaire : nous verrons pour notre part que la succession des élégies est au moins aussi importante que leur dessin tabulaire, comme c'était déjà le cas chez Catulle qui jouait précisément sur cette dimension horizontale pour créer de constants effets de surprise et de rappel.

D'autres critiques ont proposé pour le livre I des lectures par paires non étayées par des remarques mathématiques, mais reposant simplement sur des observations et rapprochements thématiques parfois trop généraux pour être tout à fait convaincants. Barry B. Powell (1974) note ainsi avec justesse une correspondance délibérée entre I, 1 et I, 10 et considère que le poète, s'il a ainsi encadré son livre par deux élégies qui se répondent entre elles, a dû en faire autant pour les cycles qu'il contient. Il rapproche dès lors I, 1 et I, 6, qui encadrent le cycle de Délie, et I, 4 et I, 8, qui encadrent selon lui le cycle de Marathus alors

que celui-ci s'achève en fait en I, 9, que le critique fait étrangement correspondre à I, 5 sur des critères strictement thématiques. Autres tenants de l'hypothèse d'une structure externe concertée et extrêmement subtile pour chacun des deux livres, R. J. Littlewood (1970), Eleanor W. Leach (1978) et Guy Lee (1990³) proposent une lecture par paires conjointes séparées les unes des autres par des poèmes isolés, en l'occurrence I, 2-I, 3⁴⁹¹, I, 5-I, 6 et I, 8-I, 9, soit respectivement deux paires à Délie et une à Marathus, séparées par I, 4 à Marathus et I, 7 à Messalla. Nous ne pouvons totalement adhérer à ces schémas par paires dans la mesure où nous trouvons judicieux de rapprocher et/ou de distinguer les élégies du livre I selon des critères plus complexes que l'identité des destinataires amoureux ou le thème général du poème – si tant est qu'il y en ait un. La paire la plus évidente, la plus structurante et la plus significative du livre I, celle sur laquelle s'accordent la plupart des critiques, reste en fait I, 1 / I, 10, dont le rapprochement est également remarqué par Marco Grondona (1975) qui le fonde sur des comparaisons textuelles précises entre les débuts et fins des deux poèmes, R. J. Littlewood (1970) qui met en évidence leur traitement parallèle de thèmes proches ou antithétiques, Eleanor W. Leach (1978 et 1980), Helena Dettmer (1980 et 1983), Guy Lee (1990³), Claude Rambaux (1997) et R. Maltby (2002).

Partisan d'une lecture plus thématique et signifiante de la composition globale du recueil, David O. Ross (1975) relève comme nous dans le livre I la présence d'un trio d'ouverture, I, 1-I, 2-I, 3, la présence d'une série cohérente à partir de I, 6, et bien entendu le parallèle délibéré entre I, 1 et I, 10 ; les conclusions du critique, dans un ouvrage essentiellement consacré à l'influence de Gallus sur la poésie élégiaque romaine, sont succinctes mais nous les trouvons pertinentes en ce qu'elles s'appuient sur des observations qui rejoignent notre propre lecture et aurons donc amplement l'occasion d'étayer cette proposition de structure. David F. Bright (1978) suggère que l'arrangement externe du livre se fait selon des considérations linéaires et progressives puisque telle est aussi la manière de la composition interne des poèmes eux-mêmes, et conformément à la tradition critique sur ce point, il rapproche bien entendu I, 1 de I, 10. Bright considère également comme structurantes la présence de Messalla (bien qu'il concède que les élégies où apparaît le grand homme ne permettent pas à elles seules de construire la structure des livres) et celles de

⁴⁹¹ J. Martin (1948) considère pour sa part que I, 3 est une élégie à Messalla parce qu'il y est aussi interpellé ; cependant, il apparaît également en I, 1 et I, 5, que nul ne songe pourtant à qualifier d'élégies à Messalla, et Délie apparaît aussi en I, 1 que la plupart des critiques excluent de ce schéma par paires. On voit combien le strict critère du destinataire est, chez Tibulle, un élément délicat qui doit certes être pris en compte et peut aider à faire apparaître des schémas structurants, mais ne suffit nullement à élaborer à lui seul le dessin de l'ensemble du livre.

Délie et de Marathus, comme nous le ferons nous-mêmes plus bas, et il examine les cycles qui leur sont consacrés en étudiant l'évolution des thèmes et des récits dans les poèmes concernés ; nous pensons également que c'est là un point essentiel de la construction des livres tibulliens et le montrerons en temps voulu. Eleanor W. Leach (1978) estime que, comme ceux des *Bucoliques* de Virgile et du premier livre des *Satires* d'Horace, les dix poèmes du livre I de Tibulle sont disposés par triades concentriques organisées de manière à montrer l'évolution de la présentation et de la définition du poète par lui-même, élément essentiel pour des recueils qui marquaient le début de la carrière de leurs auteurs et devaient leur permettre de se placer de manière claire dans la tradition littéraire et dans leur propre époque ; ces triades ne sont donc pas des divisions statiques et étanches, mais plutôt les diverses étapes d'une progression linéaire à peu près continue, point selon nous fort pertinent que notre propre analyse contribuera à étayer. En comparant pas à pas les pratiques des trois poètes en la matière, la spécialiste en vient à la conclusion que leurs prises de position littéraires et leurs propos métapoétiques sont placés à des endroits stratégiques, et que le nombre même de dix poèmes doit être considéré comme un avertissement de ce que le recueil suit une structure délibérée et significative. Albert Foulon (1990) observe dans le cas du livre I une alternance entre élégies paires à portée générale, et impaires à portée plus personnelle ; il nous semble toutefois que cette distinction doit être fortement nuancée dans la mesure où, on le verra, discours généraux et discours personnels ne cessent en fait d'alterner à l'intérieur des poèmes eux-mêmes. Le critique a néanmoins le mérite d'attirer l'attention sur le soin particulier apporté par Tibulle à la composition de son recueil et de suggérer, comme beaucoup d'autres, un rapprochement significatif entre I, 1 et I, 10. En approfondissant ses recherches dans un article postérieur, Albert Foulon (1992) précise sa pensée et son analyse de la composition externe, et en vient à considérer que l'agencement des élégies de Tibulle répond avant tout au principe de *uariatio* ; il en propose plusieurs architectures possibles autour de quelques grands thèmes, tels le bonheur et le malheur amoureux, les conseils du *praeceptor amoris*, la prière ou encore la vie campagnarde : on verra que ce type de lecture tend à se rapprocher de la nôtre et que nous sommes nous aussi persuadée de la valeur structurante des grands thèmes récurrents dans l'œuvre du chevalier, ce que la plus grande partie de cette étude tâchera de montrer. R. Maltby (2002) estime que le livre I est fondé sur l'alternance de paires de poèmes réparties entre les deux cycles amoureux qui y apparaissent (celui de Délie en I, 2-I, 3 et I, 5-I, 6, et celui de Marathus en I, 4 puis I, 8-I, 9) séparés par une élégie isolée, I, 7 à Messalla. Il ne fait pas entrer dans ce schéma les élégies I, 1 et I, 10, qu'il considère comme bornes générales livrant l'idéal du poète puis sa

dégradation ; pourtant, Délie comme Messalla apparaissent en I, 1, ce qui doit au moins inviter à la rapprocher d'un des deux cycles amoureux plutôt que de l'autre.

En ce qui concerne le livre II, certains pensent qu'il est inachevé et étayent cette thèse par divers arguments dont le principal est qu'il est bien trop bref pour un recueil de poèmes : c'est notamment le cas de Guy Lee (1990³), qui ne retrouve pas en II la belle organisation complète et réfléchie qu'il décelait en I mais n'avance pas d'argument décisif pour défendre une thèse que, pour cette raison, nous considérons comme tout à fait douteuse. Ludwig Bernays (2004), dans son article sur l'élégie IV, 3 (III, 9) de Sulpicia, suggère pour sa part de replacer l'élégie II, 2 de Tibulle dans le cycle de Sulpicia, au motif que selon lui elle correspond davantage à son esthétique et à son type de composition bien ramassée qu'à celles des livres I et II du *Corpus*. Là encore, ce sont des éléments trop vagues et trop peu étayés pour être décisifs, sans compter que la place de II, 2 dans le livre de Tibulle se justifie également par son insertion significative dans la structure globale de l'ouvrage, ainsi que le montrera notre propre analyse ; en outre, la thèse reprise par Bernays date en fait d'un temps ancien de la critique tibullienne : elle était par exemple formulée par Johann Voss (1811), induit en erreur par l'identification de certains manuscrits et commentateurs entre le *Cornutus* de II, 2 et le *Cerinthus* du cycle de Sulpicia, et n'est plus guère en vigueur de nos jours.

Contre cette position, les nombreux tenants de la complétude du livre II ont multiplié les démonstrations pour étayer leur opinion. Ainsi, David F. Bright (1978) est résolument favorable à la thèse d'un livre II achevé et arrangé par l'auteur lui-même comme le fut le livre I – peut-être même planifié dès la rédaction du livre I dont il offre comme une version abrégée –, et il y étudie le cycle de Némésis comme il le fait pour ceux de Délie et de Marathus de manière à établir des parallèles structurels entre les deux livres prouvant qu'ils résultent d'un semblable travail d'élaboration. Le critique en arrive à la conclusion que le livre II a été conçu et voulu par le poète comme un complément nécessaire au livre I, qu'il éclaire et prolonge de manière évidente ; il est cependant très possible, les poèmes présentant manifestement des dates de composition diverses, que l'élégiaque ait réuni des pièces déjà existantes et les ait ajustées entre elles au moment de composer son recueil. Helena Dettmer (1980 et 1983) le suit sur la thèse de l'arrangement des deux livres par Tibulle lui-même puisque selon elle, le second répond comme le premier à une structure concentrique rigoureuse ; les trois paires concentriques du livre II comptent toutes un total de soixante-douze vers, ce qui confirme assurément que leur disposition n'est pas fortuite, avec cependant une seconde possibilité consistant en un arrangement par paires alternées dont les

sommes de nombres de vers diminuent progressivement par tranches de 30. R. Maltby (2002) constate que les six élégies du livre II correspondent aux six *Hymnes* de Callimaque ou encore aux six livres du *De natura rerum* de Lucrèce, et il y distingue un schéma avec lequel nous sommes pour notre part entièrement d'accord : le dessin du livre suivrait le plan AABBAB, avec en II, 1, II, 2 et II, 5 des descriptions de rites ou cérémonies et en II, 3, II, 4 et II, 6, le cycle amoureux de Némésis dans lequel on retrouve la dégradation des valeurs et le pessimisme hérités du livre I. La lecture personnelle que nous proposerons pour cette structure ira également dans le sens d'un livre aussi réfléchi et délibérément arrangé que le premier.

Claude Rambaux (1997) est l'un des seuls critiques à proposer non seulement un examen complet de la structure des deux livres de Tibulle, mais aussi une superposition de plusieurs structures envisageables respectivement fondées sur des rapprochements thématiques et/ou énonciatifs à géométrie variable entre élégies (rapprochement par paires conjointes, par paires concentriques ou encore par cycles entrelacés), qui a le mérite de prouver que le caractère extrêmement pensé et sophistiqué de la structure tibullienne externe ne se livre pas immédiatement à l'analyse mais demeure un dispositif complexe que des études différentes peuvent élucider différemment. Pour éclairer au mieux les relations entre les arrangements des deux livres d'élégies du chevalier, nous tâcherons nous aussi de tenir compte du caractère sophistiqué de cette organisation et d'en proposer plusieurs schémas complémentaires et non exclusifs.

2. ... et interne

On trouvera dans le premier chapitre de l'étude de Lothar Preiss (1946) et dans le premier chapitre de l'ouvrage de Robert J. Ball (1983), complété plus tard par le même auteur dans un article strictement bibliographique (1989), des états assez complets de la question de la composition interne des élégies de Tibulle, dont nous reprenons ici quelques éléments tout en les enrichissant par nos propres observations sur le sujet.

Les tenants de l'absence de cohérence dans la structure interne des élégies de Tibulle, héritiers en cela des éditeurs de la Renaissance qui proposèrent même un réarrangement des textes pour retrouver une logique soi-disant absente de la version originale – ainsi Joseph Scaliger (1577), taxé pour cette raison de « désinvolture extraordinaire » par A. Cartault (1906, p. 546) – ou supposèrent des lacunes là où ils ne comprenaient pas les passages d'un thème à l'autre – ainsi Christian Gottlob Heyne, auteur d'une édition en 1755 –, sont pour la plupart des critiques anciens dont la lecture pêche par manque d'observation exacte des

thèmes récurrents et des transitions ménagées entre les sections des poèmes, manque que la présente étude, suite à bien d'autres, s'est fixé pour but de pallier ; parmi les héritiers de cette thèse, citons notamment J. Voss (1811) et F. Jacoby (1909 et 1910).

Cependant, l'ordre des textes tel qu'il est transmis par les manuscrits a été rétabli par G. Volpi (1749) et dès le XIX^e siècle, une lecture plus raisonnée a commencé à apparaître, dont l'un des précurseurs (considéré comme tel par A. Cartault [1906], Lothar Preiss [1946] et Robert J. Ball [1983]) est L. Dissen (1835) à une époque où les tenants de l'absence de logique étaient pourtant largement majoritaires ; le spécialiste fut en effet le premier à envisager les élégies tibulliennes dans leur ensemble, en cherchant à les interpréter comme un tout cohérent plutôt qu'en les découpant section par section, voire distique par distique comme ses prédécesseurs. Cette lecture concertée des élégies de Tibulle fit date et ses premiers adeptes s'appuyèrent d'abord sur l'élaboration de schémas mathématiques censés rendre compte de la structure interne des poèmes par le repérage de sections définies par leur nombre de distiques ; parmi les tenants de cette méthode, énumérés notamment par Robert J. Ball (1983), citons entre autres H. Fritsche (1875), F. J. Riemann (1878) et B. Maurenbrecher (1897). Ce type de lecture systématique ne rend cependant pas compte de l'évolution thématique des élégies et de leur construction narrative réelle, ce à quoi palliera progressivement la critique dans les années suivantes. Parmi les premiers témoins de cette tendance, citons H. T. Karsten (1887 a pour I, 1-I, 4, 1887 b pour I, 5-I, 10 et 1888 pour le livre II), qui pour chaque élégie, après avoir examiné les transpositions et modifications textuelles opérées par ses prédécesseurs et proposé un ordre personnel de lecture du texte, livre une analyse du sens et des thèmes en essayant d'accéder à une logique de composition interne qui repose souvent sur les principes de variation et d'interruption du discours ; parfois cependant, par exemple pour I, 2, Karsten échoue à retrouver cette logique et se range à la tendance ancienne de la critique tibullienne en proposant des transpositions de vers ou en notant qu'il ne comprend pas le lien entre telle et telle section du texte. De même, Eduard Wölfflin (1894) a repéré deux principes de composition interne chez Tibulle, l'eurythmie (disposition soignée de groupes de vers de même longueur, héritée de ses prédécesseurs) et une « scharfe Disposition der Gedanken » (p. 270) qui préfigure la lecture de plus en plus liée qu'en feront les critiques ultérieurs. Eduard Wölfflin étaye son idée par quelques exemples tirés des élégies I, 10, I, 1 et I, 3, dont il montre que l'enchaînement des idées est non seulement voulu par l'auteur, mais aussi préparé par des techniques d'appel, d'annonce et de reprise des thèmes les uns par les autres, ainsi que nous le montrerons nous-même en détail pour toutes les élégies du corpus.

Cette lecture concertée est également suivie par M. Schuster (1930), Lothar Preiss (1946), J. P. Elder (1962), W. Wimmel (1968), Christian Christandl (1970), J. M. Fisher (1970), Marco Grondona (1971, 1975 et 1977), H. Koch (1971), F. Lenz et K. Galinsky (1971), M. Putnam (1973), D. M. Kriel (1977), M. Swoboda (1977) et Claude Rambaux (1997) qui, dans leurs études et commentaires respectifs, la fondent sur des observations stylistiques et lexicales extrêmement variées, riches et utiles. Le bref état de la question proposé à ce sujet par Helena Dettmer (1983) montre également que de manière plus générale, les études les plus récentes sont favorables à l'observation de structures concertées pour les élégies de Tibulle, et non plus à la thèse d'une succession de thèmes à peine liés les uns aux autres ; Dettmer note cependant que ce faisant, chaque critique propose en quelque sorte sa propre lecture et que toutes sont justes même si elle exprime elle-même une préférence pour la quête de structures concentriques, dont le détail de notre analyse montrera pourtant qu'elles ne sont pas toujours détectables dans les poèmes de Tibulle et que force est de constater que l'élégiaque a cherché à faire varier les schémas internes au sein de ses poèmes.

M. Schuster (1930) et Lothar Preiss (1946) sont tous deux encore très influencés par la lecture psychologisante qui régna longtemps sur la critique de la poésie latine, et notamment par une conception de l'élégie comme reflet des états d'âme de celui qui la compose, et même de sa mentalité et de son caractère ; la structure interne d'une élégie tibullienne est pour eux déterminée par les aléas des pensées et émotions du poète et par son ressenti personnel de l'expérience qu'il essaie de transmettre au lecteur. Ce défaut mis à part, les deux spécialistes ont bien repéré le caractère récurrent de motifs tibulliens fondamentaux et Preiss, allant plus loin encore dans ce sens que son prédécesseur, a montré comment leurs variations et enchaînements déterminaient la structure interne des élégies du chevalier qui, selon lui, ont toujours pour noyau un motif unique autour duquel on peut disposer les autres comme autant de petits ornements et digressions. Une autre des techniques de composition observées par Preiss consiste dans le retour final au thème abordé au début du poème ; cette remarque fondée sur des observations strictement thématiques nous semble pertinente, et nous verrons que notre propre approche de la structure interne des textes nous amène parfois à la même conclusion.

Marco Grondona (1977) considère que certaines des petites sections qui composent les lignes générales des élégies de Tibulle peuvent être assimilées à de petites épigrammes, par leur forme comme par leur fonctionnement narratif et thématique interne ; la même hypothèse est d'ailleurs formulée dans une deuxième partie de l'article à propos de certains passages des *Elégies* de Propertius et de la *Bucolique* X de Virgile. Pour étayer sa thèse, le

spécialiste propose des rapprochements stylistiques avec certaines épigrammes hellénistiques issues pour la plupart de l'*Anthologie Palatine*, qui montrent que cette littérature brève faisait assurément partie des lectures de notre poète et l'a influencé dans sa conception de l'arrangement interne par vignettes successives. Nous pensons que ce genre de lecture n'est pas incompatible avec celle que nous nous proposons de mener et qui tendra à montrer que les procédés tibulliens de composition ne donnent pas pour autant un résultat morcelé ni décousu, mais bel et bien unitaire même si cette unité reste quelque peu déconcertante.

Parmi les études entrant dans la catégorie de l'approche concertée des élégies de Tibulle, citons à nouveau l'article de Robert J. Ball (1978), dont les principes essentiels d'analyse ont déjà été évoqués à titre d'exemple dans notre introduction et qui compte parmi les grands défenseurs de la lecture cohérente de leur structure interne. Dans cet article, le spécialiste se fonde sur la lecture de poèmes que nous signalerons au cours de l'analyse ; même si nous n'en reprenons pas le détail afin d'en proposer une approche plus personnelle, nous le comptons assurément parmi les grands théoriciens de l'étude raisonnée des élégies tibulliennes. La position de Ball au sein de la critique tibullienne et sa méthode de lecture de la structure interne des poèmes sont déjà longuement exposées dans sa thèse de doctorat (1971) et s'affirment encore davantage dans son ouvrage *Tibullus the elegist* (1983) où, à la faveur d'un examen précis de chaque poème des livres I et II, le spécialiste invite à une lecture précise des textes à la fois comme objets individuels faisant sens par eux-mêmes et comme élégies destinées à être lues en séquence, dans un ordre qu'il considère comme voulu par le poète ; ce faisant, Ball ajoute pour chaque texte des commentaires extrêmement riches sur les principales études qui en ont été proposées avant lui. Ces deux volumes lui permettent à douze ans d'écart de réaffirmer le caractère concerté de la structure interne des élégies tibulliennes, de caractériser les apparentes digressions du poète comme autant de passages en réalité significatifs dont le rôle structurant apparaît à la faveur de leur relecture en contexte, et de détailler sa propre approche des principales techniques de composition du chevalier en montrant leur cohérence globale et leur caractère délibéré, pour conclure que « the elegies do not convey any simple message, but they do impart a number of ideas, all ultimately related to the poet's own psyche. (...) All the motifs blend and combine to produce loosely constructed but artistically related elegies » (1971, p. 309).

Se distinguant de la ligne critique qui cherche à appliquer à la lecture des poèmes de Tibulle une série de schémas fixes toujours récurrents, David F. Bright (1978) note explicitement que pour lui, la particularité tibullienne consiste à procéder, dans le cadre de la

composition interne, par enchaînements d'idées et de thèmes plutôt que par arrangements géométriques (concentriques par exemple), sans que cela signifie pour autant que les sections ainsi organisées dans la linéarité ne fassent pas sens ensemble. Cette posture mesurée et pourtant rigoureuse nous semble pour notre part des plus judicieuses.

En digne héritier des méthodes de Ball et de manière plus générale de la tendance récente de la critique tibullienne, Guido Donini (1984) considère que le dualisme thématique de la plupart des élégies du chevalier ne met nullement en péril leur unité profonde et applique cette lecture à I, 1, où il étudie le développement particulier des rapports entre les motifs des joies de la campagne – deux premiers tiers du texte selon le spécialiste – et de l'amour pour Délie – dernier tiers du texte. Le critique conclut à une articulation interne des sections thématiques autour de distiques de transition et de digression qui ne doivent pas distraire le lecteur du développement de la ligne narrative principale.

La lecture concertée de la structure interne des élégies est également suivie, mais avec quelques réserves, par Guy Lee (1990³), qui note le caractère extrêmement original à cet égard de l'art tibullien de la composition et adopte une position modérée en reconnaissant à la fois l'existence d'indices lexicaux permettant de comprendre la cohérence globale du texte, et la difficulté de mettre parfois en évidence des liens véritablement logiques et rationnels entre vignettes accumulées : c'est que le poète, explique le spécialiste, a davantage de goût pour le détour subtil et l'accumulation de sections diverses que pour la linéarité évidente dans l'exposé de ses idées et récits. Dans la stricte lignée de Guy Lee, J. Veremans (1991) applique pour sa part ce type de lecture au cas particulier de l'élégie I, 6 sur des critères thématiques et stylistiques.

Enfin, Claude Rambaux (1997) considère que le caractère parfois insaisissable de la construction interne des élégies de Tibulle est dû à un projet littéraire centré autour du motif de répétition : selon le spécialiste, le poète cherche en effet à élucider l'aspect résolument répétitif des aventures qu'il raconte – et notamment des trois grands cycles amoureux de Délie, de Marathus et de Némésis – et cela explique à la fois la récurrence inlassable de certains thèmes qui en représentent les étapes les plus significatives, et leur agencement unique et parfois apparemment relâché au sein des poèmes. Cet angle de lecture n'est pas sans intérêt et il conduit Rambaux à proposer de chaque élégie tibullienne une lecture concise mais éclairante, qui montre que le poète construit ses textes de manière à en dévoiler le plus tardivement possible le propos principal et l'intention, sans pour autant méconnaître la cohérence de l'ensemble qu'elles forment.

B. Les grands thèmes tibulliens

Parmi les rares critiques qui se sont intéressés à l'étude spécifique des grands thèmes tibulliens, on citera notamment Lothar Preiss (1946), qui les utilise comme base de son étude de la structure interne des élégies de Tibulle et les rattache systématiquement à des éléments psychologiques, et Christian Christandl (1970), qui établit une liste de motifs récurrents dont il revendique la subjectivité du choix – parmi eux, celui de *l'exclusus amator*, du bonheur amoureux, des rivaux ou encore du choix de vie –, et étudie leurs évolutions et variations au fil des seize élégies des livres I et II du *Corpus Tibullianum*. Ce faisant, Christandl démontre que le poète joue sans cesse sur le renouvellement de ses thèmes privilégiés et n'en propose jamais de répétition à l'identique ; le spécialiste relie ce procédé aux nécessités poétiques de chaque élégie en montrant comment la construction d'un poème détermine le traitement réservé à chaque motif particulier, et met en garde contre une lecture trop globale qui chercherait à tout prix une cohérence générale dans le traitement tibullien de tel ou tel thème en oubliant ses conditions particulières d'insertion dans un poème donné. Eleanor W. Leach (1980) étudie l'évolution des grands thèmes au sein du livre I en tâchant de déterminer dans quelle mesure leur traitement contribue à définir la posture littéraire du poète lui-même, et donc à lui tenir lieu d'art poétique. H. C. Gotoff (1974) et Julia H. Gaisser (1983) se penchent plus spécifiquement sur les thématiques amoureuses de Tibulle en montrant comment elles dessinent la posture élégiaque propre à notre poète. Guido Donini (1984) repère en I, 1 deux des sujets principaux que nous y décelons aussi – la vie amoureuse et le rêve d'une vie campagnarde – et étudie leur traitement particulier en notant l'originalité de l'art tibullien sur ce point. C. Codoñer Merino (1985) s'intéresse également tout particulièrement aux thèmes de la vie amoureuse et du rêve d'une vie champêtre en suivant leur évolution et leurs diverses représentations au fil des poèmes. Albert Foulon (1992) mène un travail de repérage de motifs récurrents et structurants dans toute l'œuvre et Françoise Daspet (1992) réfléchit plus particulièrement au rêve champêtre de Tibulle, qu'elle compare à des motifs semblables chez d'autres poètes – ainsi Lucrèce et Virgile – pour aboutir à la conclusion que le traitement de ce thème par Tibulle révèle son idéal élégiaque propre.

La question des rapports de Tibulle avec la posture de poète augustéen et avec l'éloge du prince a été traitée par un certain nombre de critiques surpris par l'absence d'Auguste dans les élégies du chevalier et par le ton très particulier de l'élégie II, 5 à Messalinus. Anne Gosling (1987) en répertorie les éléments pro- et/ou anti-augustéens et souligne que même en II, 5, Tibulle se désigne avant tout comme un poète du personnel, influencé par sa *puella*,

plutôt que comme un poète officiel. L'opposition du poète à la vie de soldat a également amené Robert J. Ball (1981) à s'interroger sur l'éventuelle existence d'une poésie anti-augustéenne chez Tibulle. De manière plus générale, il existe parmi les rares auteurs qui se sont penchés sur la question une sorte de consensus autour de l'idée que, plutôt qu'Auguste lui-même, c'est avant tout Rome que célèbre Tibulle ; il se désigne ainsi lui-même comme poète romain plus qu'augustéen et, au vu de ce que nous savons de la poésie néotérique et de ce que nous devinons de la production de Gallus, l'élegie II, 5 de notre chevalier peut être considérée comme la première émergence de la représentation élégiaque classique de la Ville : voir sur ce point W. Wimmel (1961), C. Neumeister (1987), N. Methy (1992) et T. Iwasaki (1998).

Enfin, les arts poétiques de Tibulle, c'est-à-dire les passages de I, 4 et de II, 4 que nous repérerons également comme tels dans notre classification, ont notamment été examinés par Albert Foulon (1990) ; ils ont pourtant un caractère si particulier que le premier des deux, issu du discours direct de Priape en I, 4, a autrefois été déplacé (ainsi par H. T. Karsten [1887 a]) parce que l'on considérait qu'il n'avait pas de lien assez solide avec le reste des propos du dieu.

C. Influences de Tibulle

L'influence des poètes grecs sur Tibulle est reconnue dès Joseph Scaliger (1577), mais les spécialistes ne s'entendent pas toujours sur son importance exacte et, d'une manière générale, le consensus veut que l'on considère Tibulle comme moins tributaire des modèles grecs que ne le sont Catulle et Properce.

Pour tâcher de pallier à l'imprécision de ce genre d'impression générale, Francis Cairns (1979) s'est tout particulièrement penché sur l'héritage hellénistique de Tibulle. Outre quelques réflexions hautement intéressantes sur l'évolution générale de l'élegie érotique et sur son passage progressif des Grecs aux Romains, le critique se livre à un repérage systématique des thèmes et centres d'intérêts empruntés par Tibulle à ses prédécesseurs et notamment, outre l'aspect déterminant des motifs amoureux, la posture de pauvreté, de simplicité et de modestie qui est la sienne tout au long de l'ouvrage. Il est repris en cela par Helena Dettmer (1983) qui ajoute à ces observations quelques remarques sur l'éventuelle influence de contemporains de Tibulle sur sa propre poésie, notamment Virgile, Horace et Properce. Les travaux d'A. W. Bulloch (1973) et A. Dubla (1978) permettent d'établir certains parallèles précis entre des thèmes traités par Tibulle et leurs antécédents hellénistiques,

notamment chez Callimaque et Théocrite ; Dubla note à cet égard que le caractère implicite de ces réminiscences fournit une indication précieuse sur le public auquel était destiné l'œuvre de Tibulle, qui se devait d'être très instruit pour déceler les allusions intertextuelles. La mise en perspective avec des sources grecques est également étudiée de près par R. Jiménez Zamudio (1976) et Luis A. de Cuenca (1983), qui s'attachent respectivement à retrouver dans l'élégie II, 5 de Tibulle les traces de la *Pythique* IV de Pindare et de l'hymne callimaquéen à Apollon. Eleanor W. Leach (1980) décèle en I, 7, notamment dans les digressions consacrées au Nil et à Osiris, des influences callimaquéennes ; le choix même de l'Égypte comme décor principal de cette élégie à Messalla doit d'ailleurs être considéré comme une allusion en forme d'hommage aux poètes alexandrins. Albert Foulon (1990) note à son tour que Tibulle ne cite pas ses prédécesseurs et en déduit que l'imitation des modèles hellénistiques se fait implicitement, mais que l'on ne peut pas pour autant affirmer qu'elle est entièrement absente ; ses articles de 1977, 1980 a et b, 1983 et 1987 ont d'ailleurs permis de démontrer le contraire en mettant en évidence des réminiscences de Théognis et des Alexandrins dans une sélection de textes du chevalier.

L'influence d'auteurs latins sur Tibulle est un thème peu abordé par la critique, probablement en raison du silence qu'il garde sur ce point comme sur ses prédécesseurs grecs. Citons cependant, à titre d'exceptions, l'article de S. d'Elia (1953) qui observe une série d'échos textuels et thématiques entre les œuvres de Tibulle et de Propertius, celui de R. J. Bell (1976) qui décèle une influence propertienne dans la manière dont Tibulle passe parfois sous silence le lien logique entre deux idées exprimées dans une même élégie, et celui d'Eleanor W. Leach (1978), qui estime que le dessin des *Bucoliques* de Virgile a dû influencer Horace pour le livre I de ses *Satires* et Tibulle pour son propre livre I – point déjà abordé par Lothar Preiss (1946) –, et pense reconnaître chez Tibulle en I, 10 une subtile réponse à la *Bucolique* X de Virgile et au personnage de Gallus, par rapport auquel Tibulle s'oppose poétiquement en renonçant explicitement au métier des armes pour n'embrasser que la carrière amoureuse. Dans une réflexion postérieure, Leach (1980) précise et développe sa position en considérant que Gallus et ses quatre livres d'élégies constituent probablement pour Tibulle une influence tout aussi décisive que le sont Virgile et Horace, et qu'il faut poursuivre la quête d'allusions poétiques cachées derrière certains vers tibulliens pour pallier à l'absence de références explicites. La spécialiste affirme ainsi que le choix même de l'élégie et de l'énonciation subjective confiée à *ego* devaient être comprises, à l'époque de la publication du livre I, comme une marque d'inscription dans la lignée ouverte à Rome par Gallus, et que les dix

poèmes de ce livre proposent une version à la fois réduite, renouvelée et personnalisée d'un genre pratiqué auparavant sur un recueil de plus grande ampleur.

II. Répertoire des grands et petits thèmes des poèmes de Tibulle

De l'ensemble métriquement homogène que constitue le recueil d'élégies de Tibulle émergent quelques pôles thématiques dont on peut suivre les reprises tout au long de ses deux livres. Notre poète semble avoir pioché infatigablement dans un réservoir restreint de motifs et joué à les marier, à les dissocier et à les faire varier autour d'une ligne stable d'un bout à l'autre du recueil. Le traitement qu'il en propose est lui-même plus constant que ne l'était chez Catulle celui des dominantes et sous-dominantes, et les variations thématiques de Tibulle, toujours réduites et mesurées, ne constituent pas un éventail de pistes d'inspiration aussi large que celui de son prédécesseur.

Que l'on se souvienne, pour mieux comprendre cette remarque, du nombre de personnages et de sujets de moquerie différents que comporte à lui seul, par exemple, le registre satirique des *Carmina* : femmes, hommes, jeunes garçons, personnages publics, ennemis ou amis personnels du poète, raillés tantôt pour leur sexualité déviante, tantôt pour leurs ambitions littéraires ou politiques, pour leur hygiène corporelle, leur gestion des finances ou leur cupidité, chacun présentant une variante bien personnelle du défaut ou du comportement pour lequel il est ainsi moqué... Grâce à la multiplication de ces variables, chaque poème présente un traitement unique de ce registre, quels que soient les échos de l'un à l'autre et notamment la communauté de ton et de procédés stylistiques et humoristiques qui nous ont permis de les classer sous la même bannière dominante susceptible de transcender leurs particularités sans les effacer. Tout ce petit monde fourmillant, tout ce personnel convoqué par Catulle sur la scène de son recueil est absent des textes de notre poète élégiaque. Le nombre de personnages que l'on rencontre chez Tibulle est extrêmement réduit, chaque thème est associé à un ou deux d'entre eux seulement et ce sont presque toujours les quelques mêmes motifs récurrents qui accompagnent le traitement d'un thème. Les variations thématiques des élégies tibulliennes ont donc un caractère beaucoup plus ponctuel et limité que celles des *carmina* catulliens.

Ce nombre restreint de thèmes et de personnages va de pair avec une harmonie tonale, une sorte d'atmosphère égale à laquelle l'étude du recueil de Catulle n'avait guère habitué le

lecteur. Ici, les différences de ton sont elles aussi peu nombreuses et rarement aussi radicales et déroutantes que chez le poète de Vérone. Le voyage que nous proposent ces élégies est dépourvu de chocs violents et de brutaux changements de cap ; régularité et linéarité le caractérisent, même au sein des variations d'un ton tantôt plaintif, tantôt enthousiaste, tantôt didactique, mais dont l'expression reste d'une intensité modérée et toujours comparable. De cette ligne générale se détachent quelques exceptions : certains passages tranchent sur l'ensemble en imposant des figures de style, des images et un vocabulaire particulièrement intenses ou violents, peu familiers aux lecteurs de Tibulle. A ces occasions, la surprise est réelle et sans doute soigneusement ménagée, mais elle ne constitue pas un procédé systématique d'écriture et de composition contrairement à ce que nous avons observé lors de notre examen des *Carmina*. Tibulle fait donc globalement le choix de la cohérence et du maintien à l'identique des grandes lignes thématiques et tonales qui caractérisent sa pratique de l'élégie, plutôt que celui de la variation radicale et inattendue comme élément d'écriture à part entière.

Or, il se trouve que, forte du constat premier de la diversité délibérément surprenante des poèmes de Catulle, nous avons jugé bon, avant de prétendre atteindre à l'unité de fond qui sous-tend la pratique et le propos du Véronais, d'essayer d'ordonner cette variété de surface en proposant une classification de ses poèmes accompagnée de la description des thématiques et catégories sur lesquelles elle reposait. Disons d'emblée que l'ambition de réaliser une semblable classification nous paraît inappropriée dans le cas de Tibulle. Certes, il ne serait pas tout à fait impossible de répartir les seize élégies de notre poète en quelques groupes de classement, par exemple en s'appuyant sur leurs personnages ou thèmes principaux les plus aisément identifiables, mais il nous semble que ce procédé d'analyse serait contre-performant dans l'approche d'un ouvrage tel que les deux premiers livres du *Corpus Tibullianum* : cela reviendrait en effet à réduire l'épaisseur thématique du texte en imposant de subordonner chaque digression, chaque changement de couleur, de décor ou de discours à la catégorie dominante du poème. Cette lecture était adéquate pour le recueil de Catulle, où un *carmen* est effectivement un poème, c'est-à-dire un texte à l'écriture et au discours globalement cohérents et suivis, mais elle ne l'est plus pour celui de Tibulle où une élégie est aussi davantage qu'un poème, un recueil en miniature dont toutes les étapes ne peuvent être considérées comme les seuls développements ou variations de l'une d'entre elles.

En d'autres termes, il nous faut proposer un angle d'étude des principaux thèmes tibulliens qui permette de conserver à chacun d'entre eux une relative autonomie dans la

lecture linéaire des élégies comme dans la lecture tabulaire de la structure externe du recueil. On se souvient que dans le cas de Catulle, nous avons employé l'expression « couches d'inspiration » : quelles que soient la complexité, la richesse et l'inventivité de l'inspiration de chaque *carmen*, il restait toujours possible de hiérarchiser ces couches en décrivant la façon dont l'une d'entre elles, la dominante, s'enrichissait de la multiplication des autres, sous-dominantes et traits secondaires. Chez Tibulle, en revanche, les couches d'inspiration ne sont pas tant des apports et des ajouts à la ligne de composition de départ que des lignes de composition autonomes successives, dont le lecteur doit reconstituer lui-même les liens. Le thème tibullien n'a donc pas le même statut ni la même fonction structurelle que le thème catullien et l'analyste gagne à étudier le premier dans sa transversalité tout autant que dans sa linéarité, c'est-à-dire dans le double mouvement de son insertion dans la suite de motifs d'un poème donné – ce que nous nommons « linéarité » – et de son repérage dans différents poèmes successifs ou non – ce que nous appelons « transversalité ». Dans cette perspective, il apparaît clairement que le système de dominantes, sous-dominantes et traits secondaires que nous avons élaboré spécialement pour Catulle est caduque dans le cas de Tibulle, et nous ne croyons pas pertinent de réutiliser ici le rapport entre couche d'inspiration dominante et couches subordonnées. Aussi préférons-nous le procédé de *répertoire* des thèmes tibulliens, ce qui nous permettra de suivre leur piste l'un après l'autre en transversalité comme en linéarité, à celui de *classification* par poèmes.

A. Présentation des thèmes repérés

Le choix de l'harmonie thématique et tonale que nous évoquions en introduction de cette partie n'empêche pas que les grands thèmes tibulliens soient aisément repérables à une série de signes distinctifs que le poète semble prendre soin d'offrir en évidence à son lecteur. Le caractère récurrent de ces motifs nous conforte dans l'idée que chacun d'entre eux est livré avec sa panoplie de caractéristiques – thématiques, stylistiques, lexicales – qui fonctionnent élégie après élégie comme autant de marqueurs thématiques répétitifs, permettant en lecture linéaire de matérialiser les étapes de la structure interne de chaque poème même si le rapport de l'une à l'autre n'est pas toujours des plus clairs. C'est cette série de caractéristiques fortes que nous allons répertorier et décrire après avoir fourni quelques précisions sur les différences de statut que nous leur accordons au sein du présent répertoire.

1. Différences de statut

Il nous paraît judicieux, à ce stade de l'élaboration de notre répertoire, de nous attarder quelques instants sur un point que nous n'avons fait qu'effleurer en introduction de cette partie : l'importance respective des thèmes traités par Tibulle et le statut à accorder à chacun d'entre eux dans la composition de ses élégies. Nous venons en effet d'exprimer notre refus de considérer qu'il est possible dans chaque texte de hiérarchiser les registres d'inspiration en élevant l'un d'eux au rang de dominante de préférence à tous les autres, comme nous le faisons pour le recueil des *Carmina*, et nous avons annoncé notre préférence pour une lecture qui envisagerait une égale importance entre les thèmes, vus comme lignes d'inspiration successives plutôt que comme registres subordonnés entre eux. Pour autant, nous allons définir trois statuts différents que tous les grands thèmes tibulliens peuvent revêtir tour à tour et dont notre tableau final de répartition conservera la trace : il s'agit des statuts de sujet principal, sujet non principal et simple allusion.

Bien que cette présentation ternaire rappelle en apparence notre système catullien de dominante, sous-dominante et trait secondaire, elle s'en distingue en réalité tant dans sa définition que dans l'utilisation qui en sera faite. Ainsi, par l'expression de « sujet principal », nous ne désignons pas le sujet « dominant » de l'élégie au sens où sont « dominantes » les catégories ainsi qualifiées dans notre classification des *carmina* de Catulle. Encore une fois, nous n'établissons pas ici de hiérarchie entre thèmes, mais tentons pour préparer l'étude détaillée de la structure interne des poèmes de repérer pour chaque texte le thème qui constitue le point de départ de la composition en linéarité, point à partir duquel fleurissent et se développent de manière plus ou moins indépendante – et nous verrons dans quelles conditions cette indépendance peut se réaliser – les autres motifs traités par notre auteur. Pour le dire de façon plus imagée, la classification des *Carmina* par dominantes permettait de répondre à la question : « De quoi Catulle parle-t-il dans ce poème ? », alors que le repérage du sujet principal de chaque élégie tibullienne dans notre répertoire répond à la question : « De quoi Tibulle parle-t-il *d'abord* dans ce poème ? »

Dès lors, le sujet principal d'une élégie n'est pas nécessairement celui auquel est consacré le plus grand nombre de distiques, ni forcément celui par lequel elle commence effectivement : l'analyse des structures internes nous donnera l'occasion de dire que le déroulement linéaire des poèmes tibulliens fait l'objet de polarisations qui permettent parfois de reconnaître dans un thème traité en deuxième ou troisième position le sujet principal, non pas dont est parti le poète cette fois, mais auquel il veut amener le lecteur, ce qui en fait de la même façon le point focal de la ligne de composition puisque c'est lui qui oriente la

disposition des motifs qui le précèdent. Il y a plus délicat encore : une même élégie de Tibulle peut comporter plusieurs sujets principaux⁴⁹² ; nous en compterons souvent deux et même trois dans un seul poème – on voit ici se dessiner un point discriminant supplémentaire entre ce système et celui que nous avons mis en place pour l'étude des *Carmina*, dans lequel, on s'en souvient, un même *carmen* ne pouvait avoir qu'une seule dominante. Cela vient de ce que cette polarisation que nous évoquions à l'instant peut naturellement se faire autour non pas d'un, mais de plusieurs pôles dont l'analyse de la structure interne révélera les liens et échos, d'autant plus que les six grands motifs tibulliens sont dès l'abord liés par un certain nombre de préoccupations récurrentes du poète, conformément à l'égalité tonale qui règne sur presque tout le recueil ; la description et l'illustration des thèmes de notre répertoire le montreront amplement

Outre ces pôles principaux, Tibulle traite dans chaque poème un certain nombre de motifs supplémentaires que nous appellerons sujets non principaux. Nous préférons cette tournure à l'adjectif « secondaire » qui induit une hiérarchisation des thèmes selon leur importance, ce que nous réfutons, nous l'avons dit, dans le cas qui nous occupe. Il nous semble que l'ambiguïté de ce terme peut être évitée en distinguant tout simplement les motifs qui orientent la ligne thématique du texte de ceux qui ne l'orientent pas, mais qui pour autant ne sont ni inférieurs, ni subordonnés aux premiers. Ils sont abordés et développés avec un soin égal, quand même cela ne se traduirait pas par une égalité numérique en distiques. S'ils ne constituent pas les points focaux de l'inspiration du poète, si ce n'est pas sur eux qu'est attiré d'abord le regard du lecteur, ils n'en font pas moins l'objet de développements à part entière qui contribuent à diriger la lecture du poème vers ses pôles principaux dans la mesure où ils servent tour à tour de transition entre eux, d'écho thématique ou au contraire de temps de variation entre motifs récurrents. Puisque nous avons annoncé dès notre introduction que les élégies de Tibulle pouvaient être comparées à des recueils en miniature, c'est probablement cette image qui éclairera le mieux ce point de notre propos : dans l'organisation d'un recueil, nous avons pu le vérifier lors de notre étude des *Carmina*, tout poème a la même importance que tout autre au regard de la composition détaillée de l'ouvrage, mais quelques-uns seulement revêtent une valeur effectivement structurante lorsqu'il s'agit de procéder à une lecture tabulaire de sa composition

⁴⁹² Pour être plus précise encore, seules neuf des seize élégies de Tibulle n'ont qu'un seul et unique sujet principal, et il s'agit presque toujours de la thématique amoureuse dont on trouvera la description *infra* avec celle des cinq autres grands thèmes tibulliens. Ce n'est pas là un hasard et nous aurons à plusieurs reprises l'occasion d'analyser et d'interpréter cette caractéristique du recueil.

d'ensemble. Il en est un peu de même des sujets principaux de Tibulle, points focaux de la composition de chaque élégie, et de ses sujets non principaux, pièces indispensables à la structure interne même si elles n'en sont pas les pôles ou les marqueurs.

Mais les occurrences des thèmes de prédilection de notre poète ne sont pas toujours assez amples ou développées pour pouvoir être systématiquement considérées comme les sujets principaux ni, à plus forte raison, comme les sujets principaux des élégies : la plupart des grands thèmes font à l'occasion l'objet de simples allusions, troisième statut de notre répertoire. De fait, dans une élégie donnée, nous appellerons allusion tout motif – qu'il apparaisse ou non sous la forme de sujet, principal ou non, à d'autres endroits de l'élégie – qui n'est qu'effleuré, suggéré par le poète à la faveur d'un ou deux termes, d'une image ou d'une référence renvoyant explicitement à son traitement traditionnel sans pour autant en convoquer assez d'éléments pour fournir la matière d'un sujet à part entière.

L'allusion a deux caractéristiques principales qui nous aideront à l'identifier au fil de l'ouvrage. La première est que contrairement aux sujets principaux et non principaux des poèmes, elle ne jouit pas de cette relative autonomie que nous avons évoquée à plusieurs reprises et dont nous aurons l'occasion d'examiner plus précisément les enjeux. En d'autres termes, dans la linéarité thématique de l'élégie, l'allusion est toujours insérée dans le développement d'un sujet différent dont elle ne s'affranchit pas réellement ; elle lui reste étroitement liée et ne détourne pas le lecteur du propos qu'il est en train de parcourir, mais se contente de faire surgir l'espace d'un instant l'ombre d'un autre thème sans le réaliser totalement. Le second trait particulier de l'allusion est sa brièveté : contrairement aux sujets principaux et non principaux, son volume réel en nombre de vers contribue bel et bien à la définir puisque tant la concision de l'évocation du motif que l'insertion dans un autre développement supposent qu'elle ne dépasse pas la taille du distique, généralement utilisé par Tibulle comme unité de sens de base dans le traitement de ses thèmes favoris, voire celle du simple vers quand elle est particulièrement fugace. Au-delà, on peut considérer que le thème est pleinement réalisé et que le cours du développement précédent est rompu, quand même ce serait pour être repris plus loin, ce qui revient à dire que l'on se trouve en présence d'un vrai sujet et non plus d'une simple allusion⁴⁹³. Enfin, la fonction de l'allusion dans une

⁴⁹³ De fait, les sujets de quatre vers seulement ne sont pas rares, comme on le constatera en consultant en annexe de ce chapitre, p. 665 *sq.*, notre « Tableau récapitulatif du contenu et des thèmes des élégies de Tibulle » qui rappelle pour chacune des élégies des deux livres la liste des thèmes qui y sont traités – accompagnés d'un bref résumé – et les numéros des vers qui leur sont consacrés. Inversement, il pourra arriver que l'on trouve des développements de sujets ne comptant pas plus

composition linéaire du genre de celle de Tibulle n'est pas seulement ornementale, contrairement à ce que l'on pourrait croire : cette dimension du procédé est bien réelle mais elle est doublée d'un rôle structurel tout à fait conséquent que l'étude de la composition interne des poèmes nous permettra de mettre à jour.

2. Description et illustration des thèmes

Nous avons précisé dans le titre de cette partie de notre étude que ce répertoire rassemblait les « grands et petits thèmes » de notre poète élégiaque et avons dit que les « grands » thèmes étaient au nombre – fort restreint – de six. Peut-être devrions-nous ajouter ici que les adjectifs « grands » et « petits » ne rendent compte que de l'importance quantitative du traitement de ces motifs, puisque l'on distingue aisément, au sein du recueil, des thèmes de prédilection constamment récurrents et auxquels sont accordées des places à peu près équitables d'une part, et d'autre part des thèmes rares dont les occurrences sont à la fois peu fréquentes et peu développées en moyenne. Ces derniers, en nombre plus réduit encore que les précédents, ne doivent certes pas être négligés dans l'analyse thématique et structurelle des deux premiers livres du *Corpus Tibullianum*, mais leur faible représentation nous invite d'elle-même à les rassembler dans une catégorie distincte de celle des « grands » thèmes. Tous seront examinés par ordre d'apparition dans le recueil en tant que sujets principaux ou non des poèmes concernés.

a. Les six grands thèmes tibulliens, ou la vie rêvée du poète élégiaque⁴⁹⁴

Le premier des grands thèmes à être traité par notre poète est celui sur lequel s'ouvrent l'élegie I, 1 et, par la même occasion, la décade des poèmes du livre I ainsi que le recueil tibullien tout entier. Il s'agit du *rêve d'une vie campagnarde*, auquel sont consacrés les vers 1-10 de l'élegie⁴⁹⁵ et qui apparaît déjà à la faveur de ces cinq distiques sous une forme pleine,

d'un distique à la suite, mais nous verrons le cas échéant pourquoi nous considérons qu'il faut effectivement les lire comme des sujets et non comme de simples allusions.

⁴⁹⁴ Cinq de ces six grands thèmes apparaissant dès l'élegie I, 1 sous forme de sujet principal ou non, c'est ce texte initial et largement programmatique qui nous fournira la première illustration de la plupart des motifs répertoriés ici. D'emblée, nous sommes donc face à une élégie de référence, une élégie matrice fournissant le prototype à partir duquel le lecteur peut dans un premier temps repérer les éléments constitutifs des grands thèmes tibulliens, et dans un second temps identifier ces derniers tout au long de l'ouvrage grâce à la grille thématique de I, 1.

⁴⁹⁵ Les v. 3-4 comportent une allusion au thème du refus de la guerre, allusion à laquelle nous reviendrons brièvement *infra* au moment de présenter ce motif qui occupe la troisième place par ordre

offrant à la lecture tous les éléments fondamentaux du motif tel que nous le retrouverons, agrémenté de variations, dans la suite du poème et tout au long de l'ouvrage. Le narrateur y exprime au subjonctif d'injonction son désir de mener une vie champêtre qui le voie travailler durement aux productions de la terre, avec pour seules récompenses souhaitées de fructueuses récoltes⁴⁹⁶ et la tranquillité que doit lui garantir ce mode de vie préservé de l'agitation urbaine des hommes importants, surtout au sein de son *focus*, « foyer » (v. 6), symbole d'une intimité heureuse allant souvent de pair avec le rêve campagnard. Ce thème d'ouverture est caractérisé – et ce sera constamment le cas dans ses autres représentations – par l'humilité et la simplicité des souhaits du poète. Ainsi, le premier distique (relayé en cela par le troisième) met en place une facette récurrente de ce motif : le refus des richesses créatrices de contrainte et le choix de la pauvreté, garante au contraire de la paix de l'esprit⁴⁹⁷. Que l'on en juge par l'opposition lexicale entre l'*incipit* de l'élégie : *diuitias alius...* (v. 1) et le début du troisième distique qui en constitue le pendant logique : *me mea paupertas*⁴⁹⁸... (v. 5) ; l'harmonie de ce chiasme réunissant en ses extrémités l'opposition entre richesses et pauvreté et en son centre les personnes auxquelles elles sont respectivement destinées, dans ce contraste entre l'indéfini *alius* et l'expression redoublée de la première

d'apparition dans notre répertoire ; les v. 9-10 comportent pour leur part une allusion au thème du sentiment religieux, que nous présenterons en deuxième position.

⁴⁹⁶ Le lexique strictement champêtre et agricole du passage suffit en quelques termes choisis à planter le décor de ce premier thème : Tibulle se rêve *rusticus*, « campagnard » (v. 8), et se voit déjà cultiver *teneras uites*, « de tendres vignes » (v. 7) et *grandia poma*, « de grands arbres fruitiers » (v. 8).

⁴⁹⁷ Ce choix littéraire, motif récurrent dans tout l'ouvrage, repose-t-il sur un substrat biographique ? Quelques vers plus bas, Tibulle écrit que son domaine était *fel[ix] quondam, nunc paup[er]*, « fécond jadis, maintenant pauvre » (v. 19). Il précise plus loin : *non ego diuitias patrum fructusque requiro / quos tulit antiquo condita messis auo*, « je ne réclame pas les richesses de mes pères, ni les profits qu'apportait à mon antique aïeul la récolte une fois remise » (v. 41-42). Vraisemblablement, il n'a pas réellement eu le choix de préférer la pauvreté à la richesse ; G. Lee (1990³, p. 114) émet l'hypothèse que, comme Properce et Horace, la famille de Tibulle ait été dépossédée de son domaine après la bataille de Philippes. Pour autant, ce motif correspond également à une posture d'inspiration nettement hellénistique ainsi que l'a montré F. Cairns (1979), et a donc autant valeur de marqueur de l'insertion dans une lignée poétique que d'éventuelle indication autobiographique : on en trouve d'ailleurs un écho chez Virgile, dans la bouche du chevrier Meliboeus qui reproche à la *discordia*, « discorde » (*Bucoliques*, I, v. 71) ambiante d'avoir réduit la taille de son troupeau, *quondam felix pecus*, « troupeau autrefois abondant » (*ibid.*, v. 74).

⁴⁹⁸ Voici dans leur entier les deux vers dont sont respectivement issus ces groupes : *diuitias alius fuluo sibi congerat auro*, « qu'un autre entasse pour lui des richesses d'or jaune », et *me mea paupertas uitae traducat inertii*, « moi, puisse ma pauvreté me permettre de passer ma vie dans l'inactivité ». On voit que les termes finaux de ces vers complètent et soulignent les effets créés par les termes initiaux cités dans le cours de notre rédaction, l'*aur[um]* du v. 1 rehaussant de son éclat et de sa signification la mention initiale des *diuiti[ae]*, et le rêve de la vie *iner[s]* du v. 5 s'accordant avec le vœu de pauvreté dans la mesure où cette *inertia* n'est pas, nous le redisons, le refus du travail de la terre, mais bien celui des activités contraignantes imposées aux hommes riches par leur position sociale.

personne du singulier au début du vers 5, est encore accentuée par une scansion parallèle puisque ces groupes occupent tous deux les deux pieds et demi qui précèdent la césure penthémimère de leurs hexamètres respectifs, avec allongement dans le second cas du deuxième dactyle en spondée comme pour mieux figurer la tranquillité garantie par la pauvreté et son rythme de vie apaisé. Les *frugum aceru[i]*, « tas de grains » (v. 9) dont rêve le poète sont donc bien, une fois encore, la seule forme de richesse qui puisse le combler.

A ce premier motif succède immédiatement un thème qui parcourt toutes les élégies du livre I et la majorité de celles du livre II : *l'expression d'un sentiment religieux et/ou d'actes de piété*, objet des vers 11-24 de notre poème. Selon le traitement qui en est fait, ces deux facettes ne sont pas toujours aussi distinctes l'une de l'autre que peut le laisser penser notre intitulé : ce thème se caractérise simplement par la représentation poétique de toute pensée ou acte à dimension religieuse prégnante, telles l'invocation à des divinités ou la mise en scène de cérémonies ou pratiques religieuses. On pourra considérer que dès lors que Tibulle évoque dans une élégie un acte de piété, il y exprime par là même un sentiment religieux ; l'inverse est sans doute moins vrai puisque le poète, on le verra, donne à l'occasion libre cours à l'expression d'une sorte de dévotion personnelle sans que celle-ci se matérialise nécessairement dans l'espace de la fiction poétique par un acte concret – autre, bien entendu, que celui de l'écriture même. En tout état de cause, il ne nous importe pas ici de savoir si Albius Tibullus était bien un Romain pieux ni quelles étaient ses croyances, mais d'étudier la façon dont, chez le poète Tibulle, la poésie religieuse envahit le champ élégiaque. Ainsi, la première illustration du motif est à la fois expression d'un sentiment religieux et représentation d'actes de piété concrets : le narrateur manifeste sa dévotion aux dieux – en l'occurrence aux divinités rustiques – en énumérant les offrandes et sacrifices qu'il leur fait. Le passage s'ouvre de manière éloquente sur un verbe qui rassemble précisément les deux facettes de notre motif : *ueneror*, « je vénère » (v. 11), cette fois au présent de l'indicatif, mode du réel, et non plus comme les vers 1-10 au subjonctif. Sont notamment présents dans cette liste de dévotions, distique après distique, *flava Ceres*, « la blonde Cérès » à l'incipit du vers 15, *Priapus*, « Priape » (v. 18), dieu des jardins et des récoltes fertiles, mais aussi *Lares*, « les Lares » (v. 20), signe d'un ancrage familial dans le monde agricole même s'ils ne sont pas par nature des dieux rustiques. Cette triade est encadrée par des mentions plus générales : en amont celle d'*agricolae de[us]*, « la divinité du cultivateur » (v. 14), singulier collectif⁴⁹⁹ qui annonce le détail des divinités, et en aval l'image d'un sacrifice joyeux auquel

⁴⁹⁹ Du moins pour la plupart des mss, seul le manuscrit P proposant ici une leçon en *deos* non suivie par les autres.

participent d'autres jeunes habitants de la campagne⁵⁰⁰, figurants d'une scène de liesse religieuse collective comme on en retrouvera souvent chez Tibulle.

Plus complexe est la présentation du troisième grand thème tibullien de cette élégie I, 1 par ordre d'apparition, le *refus de la guerre et de la militia*. La première occurrence du motif fournit le sujet des vers 49-54 du poème et il n'est pas aussi immédiatement identifiable que les deux premiers, mais le soin apporté à la composition des distiques qui nous occupent ici permet de réunir en peu de vers les éléments essentiels de sa caractérisation. L'originalité de ce passage vient de ce que le poète ménage une transition soignée avec ce qui précède : les vers 41-48 marquent un retour au motif initial du rêve d'une vie champêtre en insistant sur deux des traits que nous avons déjà observés, le refus des richesses et le goût de l'intimité tranquille⁵⁰¹, et c'est précisément sur ces éléments que Tibulle greffe le nouveau thème avant de le développer brièvement pour lui-même. Mépris de l'or et des profits, amour de l'immobilité et du foyer, ces deux motifs préparent en effet de manière idéale l'expression de l'aversion du poète pour les conquêtes, symboles de gains immodérés et de déplacements agités ; le refus de la guerre est toujours justifié par ces deux raisons qui en font le pendant presque naturel du rêve de la vie champêtre. L'opposition entre *ego* et les tenants de la vie guerrière est à son tour matérialisée par un balancement lexical binaire à l'échelle du simple distique, le premier de notre passage, dans lequel sont réunis les fondements du choix du narrateur⁵⁰². C'est la grande figure guerrière de la poésie de Tibulle, *Messalla*⁵⁰³ (v. 53),

⁵⁰⁰ *Agna cadet uobis, quam circum rustica pubes / clamet* « *io messes et bona uina date* », « une agnelle vous sera sacrifiée, et que la jeunesse campagnarde s'exclame autour d'elle : « *io ! donnez-nous de bonnes récoltes et de bons vins* » (v. 23-24). L'hexamètre du distique porte à lui seul toute la mise en scène du sacrifice en invitant le regard du lecteur à aller de *agna*, victime unique, centre de l'attention et des réjouissances, à *rustica pubes*, foule des assistants se cachant derrière un singulier collectif dont les deux termes connotent sinon le désordre, du moins un certain niveau sonore confirmé dès après l'enjambement par le verbe *clamet*. Le subjonctif *clamet*, proposé par le ms G et suivi par G. Luck, fait davantage sens que la leçon *clamat* sur laquelle font consensus les autres mss dans la mesure où il répond mieux au futur *cadet* du vers précédent en rendant l'aspect encore virtuel de cette scène prévisionnelle.

⁵⁰¹ *Parua seges satis est, satis est requiescere lecto*, « une petite moisson me suffit, il me suffit aussi de me reposer sur mon lit » (v. 43). Une fois encore, l'expressivité de l'hexamètre est frappante : l'union des extrémités, *parua seges* – évocation du choix de la pauvreté – et *lecto* – amour du confort et du repos garantis par un foyer douillet – se fait autour de la répétition centrale *satis est, satis est*, de part et d'autre de la césure penthémimère, insistant sur l'humilité du rêve du narrateur.

⁵⁰² *Hoc mihi contingat : sit diues iure, furorem / qui maris et tristes ferre potest pluuias*, « qu'il me soit donné de vivre ainsi : qu'il soit riche à bon droit, celui qui peut supporter la mer en furie et les pluies affligeantes » (v. 49-50). Brièveté lapidaire de la proposition initiale, regroupée avant la césure penthémimère et dans laquelle le pronom *hoc* renvoie à la description de la vie paisible qui précède, opposition entre *mihi* au début de l'hexamètre et *qui* au début du pentamètre, correspondance à la fin des deux vers entre les substantifs *furorem (maris)* et *(tristes) pluuias*, qui évoquent de manière concise mais expressive les désagréments des déplacements lointains pour cause de campagne guerrière,

protecteur admiré et conquérant au double visage, couronné de la gloire de ses exploits et incarnant précisément la vie que le narrateur ne veut pas mener, c'est Messalla, donc, modèle et contre-modèle à la fois, qui est ici interpellé en tant qu'homme des campagnes guerrières par opposition au mode de vie rêvé du poète. Ce personnage symbolique, dont l'apparition pourra selon les contextes nous servir à elle seule à identifier le thème du refus de la guerre, réunit autour de lui, dans le distique qui lui est consacré, le vocabulaire strictement militaire du passage qui éclaire rétrospectivement par sa précision la transition soignée entre le goût de la paix campagnarde et l'agitation brutale des conquêtes : le talent de Messalla n'est-il pas de *bellare (...) terra (...) marique*, « faire la guerre sur terre et sur mer » (v. 53) et de collecter *hostiles*⁵⁰⁴ (...) *exuuias*, « les dépouilles des ennemis » (v. 54) ? Voilà qu'en quelques mots seulement, Tibulle clôt de manière claire et explicite la première illustration de ce thème dont l'insertion dans la ligne des motifs précédents s'est faite sans heurt et, c'est le moins qu'on puisse dire, en toute cohérence⁵⁰⁵.

Puisque c'est le refus de la *militia* qui fournit la matière de la toute première allusion du texte, cette présentation est pour nous l'occasion d'en donner un exemple concret. Nous avons étudié les vers 1-10 de l'épigramme I, 1 à l'occasion de notre description du rêve champêtre de Tibulle, premier sujet principal de l'œuvre ; c'est au cœur de ce passage, vers 3-4, qu'apparaît notre allusion, insérée avec tant de soin dans le développement qui l'entoure que le lien entre éloge de la vie paisible à la campagne et refus de la vie de conquêtes se profile dès cet instant. On se souvient que l'opposition entre les *incipit* des premier et troisième distiques du poème, *diuitias alius* (v. 1) et *me mea paupertas* (v. 5), structurait une opposition thématique plus générale entre vie de l'homme riche accablé de soucis et de contraintes, et vie de l'homme pauvre, en l'occurrence du narrateur lui-même, uniquement préoccupé par

enfin reprise du thème de la richesse refusée, par le simple adjectif *diues* (v. 49) formant un spondée insistant, tous ces procédés concourent à peindre en peu de mots les grands traits du refus tibullien de la *militia*. *Sit* (v. 49) est la leçon du ms G suivi par G. Luck ; A, V, X *et al.* proposent *si*, mais cela ne fait guère sens.

⁵⁰³ Le protecteur de Tibulle, P. Valerius Messalla Corvinus, né en 64 av. J.-C. et mort en 8 ap. J.-C., consul pour l'année 31, était à la fois orateur, homme de guerre et homme d'État.

⁵⁰⁴ Les mss A, V, X *et al.* proposent une leçon en *exiles*, « de menues dépouilles », qui semble moins cohérente que la leçon en *hostiles* proposée par G et un correcteur de V et retenue par G. Luck : on voit mal en effet pourquoi le poète qualifierait d'*exiles* les dépouilles rapportées par son propre protecteur, qu'il a plutôt intérêt à flatter.

⁵⁰⁵ On voit que cette présentation nous a donné l'occasion de faire déjà quelques remarques sur la structure interne de l'épigramme I, 1, que nous détaillerons *infra* dans notre « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

l'avancée de ses récoltes et la paix de son foyer. Or, il est une inquiétude de l'homme riche qui doit tout particulièrement attirer notre attention :

Diuitias alius fuluo sibi congerat auro
et teneat culti iugera magna soli,
quem labor assiduus uicino terreat hoste
Martia cui somnos classica pulsa fugent⁵⁰⁶...

Le second distique cité comporte trois mots d'un vocabulaire qui, après la présentation du thème anti-guerrier, nous est devenu quelque peu familier : ainsi donc, être trop riche, c'est s'exposer au risque de craindre la moindre guerre, l'*host[is]* qui approche et, réunis à lui à la faveur d'une antéposition de l'adjectif le mettant en valeur, les *Martia classica*. Il n'est pas jusqu'aux sonorités claires de l'adjectif *Martia* qui ne rendent tangible la terreur qu'éprouve le riche quand il sait que le combat se déroule non loin de son domaine. Non contente de soumettre le *miles* à un rythme agité et dangereux, la vie guerrière étend donc sa nuisible influence jusque dans les maisons des riches propriétaires fonciers ; c'est en quelque sorte un effet secondaire tant de la possession de grands biens que des conquêtes à outrance. On voit bien ici ce qu'est une simple allusion thématique, et les vers 3 et 4 en constituent un prototype presque parfait : utilisation d'un vocabulaire marqué relevant d'un autre grand motif tibullien⁵⁰⁷, insertion naturelle dans le fil du propos comme c'est le cas ici à la faveur des deux propositions relatives introduites par *quem* (v. 3) et *cui* (v. 4), sans détourner le lecteur du développement qu'il est en train de suivre – rappelons que le *me mea paupertas* prend place juste après le distique allusif et que le rêve d'une vie campagnarde continue donc sans avoir subi de véritable interruption –, et même traitement indirect du thème auquel il est fait allusion puisque ce n'est pas la prise de position du narrateur sur la *militia*

⁵⁰⁶ « Qu'un autre entasse pour lui des richesses d'or jaune et détienne de grands arpents de sol cultivé, pour que ce labeur incessant se change en frayeur quand l'ennemi sera proche et que les sons que l'on tire des trompettes de Mars fassent fuir son sommeil » (v. 1-4). La leçon *magna* pour le v. 2 est celle de la plupart des mss et nous l'adoptons ici de préférence au *multa* retenu par G. Luck à la suite du ms G, qui ne nous paraît pas nécessaire à la compréhension.

⁵⁰⁷ Il faut noter qu'ici, puisque l'allusion précède la première occurrence du motif en tant que sujet à part entière (v. 49-54), on pourrait qualifier de cataphorique la valeur allusive du vocabulaire guerrier. De fait, ce n'est que rétrospectivement, après lecture du développement complet du thème, que l'on peut reconstituer la chaîne thématique dans le détail et identifier effectivement ce distique comme une allusion préparatoire au motif du refus de la *militia*. Ce procédé d'annonce à décoder en deux temps est l'un des éléments fondamentaux de ce que nous avons appelé la polarisation du poème chez Tibulle et contribue à orienter l'attention du lecteur, de manière détournée ou implicite, vers les sujets principaux des textes quand même ils ne sont voués qu'à apparaître plus loin dans la ligne de composition. Nous reviendrons souvent sur ce type de procédé dans notre étude des structures internes des élégies.

qui est évoquée ici, mais simplement une guerre à mettre au rang des risques à craindre quand on est riche. Quand même elle serait physiquement voisine, la guerre demeure donc radicalement extérieure à la situation personnelle de la catégorie d'hommes représentée par le pronom singulier indéfini *alius* (v. 1), de même que le motif du refus de la *militia* est proche de ce passage – il sera pleinement illustré, on l'a vu, avant la fin du poème – mais lui reste également extérieur et se contente d'y résonner comme les trompettes guerrières résonnent aux oreilles du propriétaire inquiet pour ses biens.

Il se trouve que le quatrième des grands thèmes tibulliens présentés en I, 1 est lui aussi préparé par une allusion, ou plus exactement par deux allusions furtives au sein de deux développements thématiques différents avant d'être réalisé dans la dernière partie de l'élégie : il s'agit de la *vie amoureuse du poète* ou de la *vie amoureuse en général* – pour sa première apparition dans le recueil, ce motif n'est illustré que sous sa forme individuelle et ne porte que sur la situation du narrateur. Il s'agit sans contestation possible du sujet le plus vaste, le plus récurrent mais aussi le plus variable de tout le recueil : il est en effet présent dans les seize élégies qui nous occupent, est pleinement réalisé dans quinze d'entre elles et constitue le sujet principal ou l'un des sujets principaux de la majorité de ces poèmes. Il offre également un large éventail de développements et de tonalités possibles et Tibulle procède dans ce cadre, ce qui est rare chez lui, à une multiplication des personnages topiques : au fil du recueil, le narrateur ne compte pas moins de trois partenaires amoureux auxquels il faudra ajouter les figures érotiques familières de la poésie élégiaque, tels par exemple ses rivaux ou au contraire les adjuvants de son amour. Nous évoquions en introduction de ce travail l'existence d'exceptions à l'harmonie tonale et à l'égalité d'intensité du recueil : elles aussi prendront place à plusieurs reprises dans des développements érotiques, faisant ainsi du thème de la vie amoureuse la colonne vertébrale de l'œuvre mais aussi l'une de ses principales lignes de variations. Sa première occurrence, aux vers 45-48 de l'élégie, l'associe d'emblée au premier personnage emblématique de la vie amoureuse du poète : Délie, dont Tibulle aimerait tant qu'elle complète son mode de vie idéal en vivant auprès de lui dans la tranquillité et la paix, Délie ici tendrement appelée *mea Delia*, « ma chère Délie » (v. 57), dont l'ascendant sur le narrateur est immédiatement présenté comme fort et exclusif puisque ce dernier se déclare *uinct[us]*, « lié » par les *uincla*, « liens » (v. 55) de la jeune fille⁵⁰⁸ et se peint

⁵⁰⁸ Cette dérivation sur une racine qui évoque les liens et la captivité a elle aussi une utilité dans le déroulement de la structure interne du texte : elle assure en effet la transition avec les vers 49-54 et le thème de la guerre et de la *militia* en suscitant l'image du prisonnier qui offre une liaison parfaite entre les deux motifs.

sous les traits du *ianitor*, « portier », condamné à attendre indéfiniment *duras (...) ante fores*, « devant les sévères battants de porte⁵⁰⁹ » (v. 56). Elle est qualifiée de *formas[a] (...) puell[a]*, « belle jeune fille » (v. 55), et comme cette beauté ne sera jamais décrite ni caractérisée plus précisément, le lecteur peut reconnaître dans cette mention un marqueur purement littéraire et conventionnel aidant souvent au repérage du thème érotique. Du reste, Délie elle-même, comme plus tard Marathus et Némésis, les deux autres amants du narrateur, est un personnage-code dont la seule évocation concourt à faire surgir ce thème, y compris sous la forme de simple allusion – il n’est pas même toujours besoin de la nommer : les substantifs *domina*, « maîtresse », ou *puella* fonctionnent eux aussi souvent comme marqueurs thématiques et c’est d’ailleurs grâce à eux qu’a été préparée par allusions l’apparition du nom de Délie, respectivement aux vers 46 et 52 dans des développements sur le rève champêtre puis sur le refus de la *militia*⁵¹⁰.

Le dernier grand thème du poème succède immédiatement à ces deux distiques consacrés au motif de la vie amoureuse ; il s’agit des *propos ou lamentations à caractère funèbre* illustrés pour la première fois par les vers 59-68 et dont l’enchaînement avec ce qui précède est assuré par la présence continue du personnage de Délie, facteur de lien thématique entre tous les développements de la dernière partie de I, 1 ainsi que nous le verrons en étudiant en détail la structure interne de cette élégie⁵¹¹. Comme les quatre motifs

⁵⁰⁹ Le *ianitor* peut devenir, d’un poème à l’autre, opposant ou adjuvant du narrateur puisqu’il a le pouvoir d’assurer son bonheur en ouvrant la porte ou au contraire de le désespérer en la laissant close. On retrouve notamment ce personnage dans une élégie érotique d’Ovide, où le narrateur l’implore de bien vouloir lui ouvrir : *ianitor – indignum ! – dura religate catena, / difficilem moto cardine pande forem !*, « portier attaché – c’est honteux ! – par une sévère chaîne, ouvre cette porte intransigeante, fais-la tourner sur ses gonds ! » (*Amours*, I, 6, v. 1-2). Le fait que, métaphoriquement, Tibulle se désigne lui-même ici comme le *ianitor* tant il passe de temps devant la porte de sa *puella* est une évocation originale du *topos* du *paraclausithyron*, élément essentiel de la poésie élégiaque amoureuse, dont on trouvera une version développée en I, 2 et une nouvelle occurrence, plus brève, en I, 5.

⁵¹⁰ Les deux distiques concernés sont : *quam iuuat immites uentos audire cubantem / et dominam tenero continuisse sinu*, « qu’il me plaît d’entendre les vents violents depuis ma couche et de tenir le tendre sein de ma maîtresse » (v. 45-46) et *o quantum est auri pereat potiusque smaragdi / quam fleat ob nostras ulla puella uias*, « tout ce qui existe d’or et d’émeraudes, que cela périsse plutôt qu’aucune jeune fille ne pleure jamais par ma faute » (v. 51-52) Nous conservons au v. 51 l’ordre *pererat potiusque* suggéré par la plupart des mss (Z+) de préférence à *potius pereatque*, adopté par G. Luck à la suite du ms E et d’éditeurs anciens, qui ne nous paraît pas indispensable à la compréhension du texte. On voit que dans ces deux distiques, la *puella* n’est qu’un élément du décor rêvé (v. 46) ou une raison supplémentaire de refuser de participer aux campagnes de guerre (v. 52), mais sa présence n’ouvre pas sur le traitement développé du thème amoureux : on reconnaît là la pratique de l’allusion thématique telle que nous l’avons déjà décrite et illustrée plus haut.

⁵¹¹ Pour une étude plus spécifique de l’évolution du thème funèbre chez les poètes élégiaques latins en commençant par Tibulle, voir également la thèse récente de L. B. T. Houghton (2006), qui montre

précédents, les propos à caractère funèbre parcourent l'ensemble de l'ouvrage en apparaissant dans les deux livres, et notamment dans leurs principales élégies structurantes et programmatiques. S'il est moins souvent présent dans l'inspiration tibullienne que l'expression du sentiment religieux ou l'évocation de la vie amoureuse par exemple, ce thème, constitué tantôt de l'évocation de scènes funèbres, tantôt de simples lamentations émanant de la voix narrative, n'en est pas moins caractérisé par des traits forts, aisément identifiables et que nous verrons apparaître à des moments parfois surprenants. D'ailleurs, n'est-ce pas déjà le cas de son insertion dans la ligne de composition de I, 1, où notre motif est traité sous sa forme figurative de mise en scène funèbre ? On se souvient que dans le développement précédent, le narrateur a évoqué en quelques mots les caractéristiques de son amour pour Délie et son vœu de l'avoir auprès de lui pour mener la vie à laquelle il aspire tant. Voilà qu'émerge de ce tableau sans qu'on s'y attende une image plus sombre parcourue de lexiques plus graves : soudain, le poète se voit *moriens*, « mourant » (v. 60), arrivé à sa *suprema (...) hora*, « dernière heure » (v. 59), accompagné dans ses derniers instants par une Délie peinte cette fois non plus sous les traits de la *formosa puella* au cœur insensible, mais sous ceux d'une pleureuse assistant aux funérailles de celui qu'elle aime. Deux anaphores diffusent progressivement cette image dans le passage qui nous occupe : la reprise du pronom *te* au début des vers 59 et 60⁵¹² et celle, au début des vers 61 et 63 – c'est-à-dire des deux distiques suivants –, du verbe *flebis*, « tu pleureras », futur de l'indicatif présentant la scène comme certaine⁵¹³. Cette scène de *fun[us]*, « funérailles » (v. 65) est complétée par des éléments traditionnels qui plantent efficacement le décor du propos : triste pendant du *lectus*

comment leur réappropriation de ce motif traditionnel permet successivement à chacun d'entre eux de proposer une définition de son propre travail par rapport à celui de ses prédécesseurs.

⁵¹² Respectivement : *te spectem*, « que je te regarde » et *te teneam*, « que je te tiens », leçon du ms B de préférence au consensus des mss Z+ en *et... et...* qui, faisant disparaître le pronom personnel complément d'objet direct, rend la syntaxe de ce distique trop elliptique.

⁵¹³ Le passage s'achèvera sur une dernière apparition en creux de Délie comme pleureuse : *tu Manes ne laede meos, sed parce solutis / crinibus et teneris, Delia, parce genis*, « et toi, ne blesse pas mes Mânes, mais épargne tes cheveux dénoués et épargne, Délie, tes tendres joues » (v. 67-68). Si l'injonction est négative et suppose que Délie n'accomplisse pas les gestes de lamentation attendus pour ne pas infliger une douleur supplémentaire aux Mânes du mourant, l'image mise en place par le distique, à la faveur de l'enjambement *solutis / crinibus* en correspondance avec *genis* à la fin du pentamètre, est bel et bien celle d'une pleureuse traditionnelle. A propos du v. 67, J. C. Yardley (1996, p. 270) suggère également que la demande du défunt aux vivants de ne pas blesser ses Mânes fasse allusion à un *topos* des épitaphes réelles qui réclamaient la bienveillance du passant pour des tombeaux exposés à toutes sortes de pillages ; c'est en effet très possible, mais la suite du distique déforme cette allusion en enjoignant la pleureuse à ne pas effectuer les gestes habituels, en une consigne funèbre prise à rebours qui invite à proposer du premier vers une autre lecture que nous venons de formuler.

sur lequel le poète comptait jouir de son repos campagnard⁵¹⁴, c'est à présent un lit funèbre *arsur[us]*, « fait pour l'incinération » (v. 61) qui l'accueille ; une nouvelle foule de figurants est présente, mais au lieu de se réjouir comme plus haut pendant les sacrifices agrestes, elle a ici du mal à retenir ses larmes et à conserver *lumina (...) sicca*, « les yeux secs » (v. 66).

Il nous faut à présent nous rendre à l'élégie I, 7 pour découvrir le dernier des six grands thèmes tibulliens, celui de la *cérémonie à caractère solennel* sur lequel s'ouvre ce poème en lui consacrant ses vers 1-22. Deux remarques s'imposent avant d'examiner cet ultime motif. D'abord, son apparition particulièrement tardive suppose que pour la composition des six premières élégies du livre I, le poète ait joué uniquement sur les cinq thèmes présentés en I, 1⁵¹⁵ ; que l'on songe ici à ce que nous disions plus haut de l'harmonie et de la cohérence thématiques et tonales de l'ouvrage de Tibulle et de son travail de reprise et variation des mêmes thèmes inlassablement explorés, ce que nous étudierons en détail plus loin et dont cette simple observation est un témoignage supplémentaire. Ensuite, la description d'un thème intitulé « cérémonie à caractère solennel » peut surprendre après l'évocation des propos à caractère funèbre et surtout de l'expression de sentiments ou d'actes religieux. De fait, ce motif se distingue des deux autres par ce que son unique occurrence – en cela, il est une exception parmi les grands thèmes tibulliens – est en effet une scène solennelle dont la dimension religieuse n'est pas représentée dans sa première illustration au début de l'élégie I, 7 ; c'est donc un motif défini par défaut et spécialement appliqué à un passage particulier où l'évocation de la cérémonie ne repose pas, ou pas encore, sur des éléments religieux ni funèbres. Il s'agit de la célébration de l'anniversaire de Messalla, en l'honneur duquel a été composée l'élégie toute entière, qui est donc un *genethliacon* ou poème d'anniversaire ; le lecteur assistera en II, 2 à une autre célébration d'anniversaire, celle d'un personnage nommé Cornutus dont nous aurons à reparler. Dans les deux cas, la dimension religieuse de la cérémonie passe notamment par la convocation du *Natalis*, « Anniversaire » et du *Genius*, « Génie », ces deux divinités personnelles⁵¹⁶ qu'en I, 7 on trouve respectivement aux vers 63 et 49, soit dans le dernier mouvement du texte qui n'en compte que soixante-quatre. En revanche, toute l'introduction de l'hommage poétique au grand homme ressemble à un

⁵¹⁴ Pour l'évocation du lit dans le rêve d'une vie champêtre paisible, voir *supra*, n. 501 p. 437.

⁵¹⁵ A une exception près toutefois : un passage particulier de I, 4 sur lequel nous reviendrons *infra* dans notre « b. Autres : passages méta-poétiques, nationaux et étiologiques ».

⁵¹⁶ Le *Genius* est en effet la divinité personnelle attachée à chaque homme au jour de sa naissance, et le *Natalis* est plus précisément celle qui préside aux jours anniversaires. On peut aussi les considérer comme confondues, *Natalis* n'étant alors qu'un autre nom du *Genius* qu'on lui attribue le jour anniversaire de la naissance de son protégé : voir M. C. J. Putnam (1973, p. 126) et F. Della Corte (1980, p. 206).

simple éloge, à un discours de compliment évoquant les hauts faits de celui que l'on veut honorer : cette dimension panégyrique du premier tiers du poème ne fait qu'une brève allusion à l'ancrage religieux qui sera développé bien plus loin⁵¹⁷ avant d'être investie d'une solennité toute profane puisque l'éloge de la cérémonie solennelle repose exclusivement sur l'évocation des conquêtes guerrières de Messalla⁵¹⁸.

On voit que la présentation de ces six grands thèmes aux caractéristiques claires et aux identités fortes dresse du recueil un tableau cohérent qui correspond bien à l'harmonie thématique et tonale que nous avons évoquée en introduction de cette partie de notre étude. Ce parcours rapide parmi les préoccupations principales de notre poète nous a montré comment se constituait un univers élégiaque dont les éléments s'accordent aisément entre eux : voilà qu'un narrateur qui dit s'appeler *Tibullus* – le nom apparaît pour la première fois dans l'élegie I, 3, vers 55 – et se désigne lui-même comme l'auteur de tous ces vers – nous verrons lors de notre examen d'un passage de II, 4 selon quelles modalités – exprime son souhait d'une vie paisible et laborieuse à la campagne, monde qu'il présentera souvent avec admiration comme un berceau de civilisation et de bonheur, auprès d'une *puella* nommée Délie qui malheureusement se montre inconstante et cruelle, comme le feront les autres élus du cœur de notre poète, ce qui lui fournira de nombreux sujets de récits et de lamentations. Ce rêve s'accompagne naturellement du refus de la vie guerrière qui, quand il s'y frotera apparemment contre son gré, ne lui apportera que désagréments divers ; elle symbolise à ses yeux la quête immodérée des richesses et de l'agitation, soit l'exact opposé de l'ambition modeste et tranquille qui l'anime. Le goût de la fête solennelle et des cérémonies religieuses imprègne cette poésie qui se veut aussi trace des célébrations et convoque divinités et grandes occasions pour chanter les moments importants de la vie civile ; enfin, la place essentielle de l'instant solennel dans la poésie élégiaque de Tibulle a un versant joyeux mais aussi un versant plus sombre, celui des cérémonies funèbres et de la lamentation funèbre en général.

⁵¹⁷ *Hunc cecinere diem Parcae fatalia nentes / stamina, non ulli dissoluenda deo*, « les Parques ont chanté ce jour, elles qui nouent les fils du destin sans qu'aucun dieu ne puisse les dénouer » (v. 1-2). On le voit, cette allusion est davantage mythologique et culturelle que véritablement religieuse, mais elle permet au moins au poète de préparer le second versant de la cérémonie, celui des invocations divines.

⁵¹⁸ Ainsi, par une subtilité de composition qui trompe l'attente du lecteur, le jour, « ce jour », *hunc (...)* *diem*, annoncé au v. 1 de l'élegie n'est pas d'abord le jour de l'anniversaire auquel est censé être dit ou offert ce poème, mais celui du triomphe gaulois de Messalla (en 27 av. J.-C.) qui fonde l'éloge guerrier rehaussant de son éclat la cérémonie d'anniversaire. Sont alors successivement évoquées les grandes conquêtes du héros : la Gaule (v. 9-12), la Cilicie (v. 13-16), la Syrie et la Phénicie (v. 17-20), l'Égypte (v. 21-22). Nous reviendrons sur la composition détaillée de ce passage lors de l'étude de la structure interne de l'élegie I, 7.

Déjà, une forme d'art poétique à plusieurs facettes parfaitement compatibles entre elles se dessine ; déjà, l'élégie tibullienne se donne à voir elle-même comme trace et réceptacle de thèmes qui lui sont propres et ont en commun de comparables degrés d'intensité tonale et le sérieux de leurs traitements respectifs – nous verrons que Tibulle désigne parfois sa poésie comme légère, mais jamais comme une simple plaisanterie sans fondement littéraire solide, contrairement à certains bons mots satiriques de Catulle qui semblaient à première lecture n'avoir pour raison d'être que le plaisir de la farce subtile. Que l'on songe plus particulièrement à ce procédé d'écriture (mais également, on s'en doute, de composition à l'échelle de la structure externe du recueil) qui consiste à réunir dans la toute première élégie du premier livre cinq des six grands thèmes récurrents de l'œuvre, le sixième étant d'ailleurs réduit à une seule occurrence et offrant des liens étroits avec d'autres motifs, de sorte que sa découverte en I,7 ne constitue pas une rupture tonale ou thématique radicale. Cette compatibilité fondamentale des grands thèmes rassemblés en un seul poème nous conforte certes dans notre vision des deux premiers livres du *Corpus Tibullianum* comme ensemble harmonieux, mais ce n'est pas tout : elle témoigne également du soin apporté par le poète à la structure interne de l'élégie et montre déjà que, quels que soient les écarts thématiques entre les motifs successifs, les liens qui les unissent ne sont pas de vagues associations d'idées sans but ni chemin précis, mais procèdent au contraire d'un effort d'harmonisation délibérée, de lissage de la ligne de composition du texte afin que les enchaînements se fassent toujours sur quelque élément bien fondé, ce que nous aurons l'occasion de redire et de démontrer à bien plus grande échelle dans notre partie dédiée exclusivement à l'examen des structures internes. On pressent d'emblée que si associations d'idées il y a, elles sont probablement mesurées, calculées et ajustées les unes aux autres, et non dues au hasard des vagabondages d'un esprit distrait.

Le dernier enseignement à tirer de cette étude avant de nous attacher à la seconde catégorie du répertoire, celle des « petits » thèmes, concerne la figure du poète élégiaque lui-même et la posture qu'il adopte dans sa propre fiction poétique. Tibulle auteur et narrateur dresse de l'élégiaque un portrait finalement assez précis : il le montre et *se* montre comme un poète à l'écart de l'agitation du monde, épris de simplicité et attaché à conserver la trace des moments solennels de la vie – jour anniversaire de la naissance, jour de gloire du conquérant célébrant son triomphe, sacrifices aux dieux importants et même prévision, au sens étymologique du terme, de sa propre mort. En outre, le poète élégiaque entretient avec son sujet une relation d'infériorité qui n'est peut-être qu'une mise en scène mais qui caractérise l'angle d'approche de la plupart des grands thèmes, à la manière d'un photographe d'art qui

aurait une prédilection pour le cadrage en contre-plongée sans que cela signifie qu'il se sente personnellement inférieur à l'objet de l'image. Humble rêve d'un mode de vie idéal, refus de la gloire promise au conquérant, admiration sincère pour le protecteur adulé par toute la cité pour ses exploits, patience de l'attente devant les *duras fores* de la bien-aimée, hommages aux divinités honorées avec espoir et ponctualité : *ego* comme centre et origine de la narration élégiaque est bien modeste, bien discret, comme volontairement – peut-être faussement – effacé, et il veille soigneusement à ce que cela soit sensible dans ses vers. Nous garderons en mémoire ces quelques éléments auxquels nous aurons à plusieurs reprises l'occasion d'apporter compléments et explications.

b. Autres : passages métopoétiques, nationaux et étologiques

On pourra se demander avec raison pourquoi les passages métopoétiques, nationaux et étologiques du recueil de Tibulle sont ainsi réunis dans une catégorie distincte de la première alors que le sixième des « grands » thèmes du poète ne compte qu'une occurrence et pourrait donc lui aussi être considéré comme un « petit » thème à ranger avec les autres passages d'exception. Certes, on se souvient que le motif de la cérémonie solennelle propre à l'élegie I,7 n'est défini que par défaut et constitue en fait le versant profane de la représentation de célébrations à caractère religieux, avec laquelle il présente dès lors un certain nombre de points communs qui contribuent à le faire paraître familier à un lecteur déjà habitué aux scènes de liesse et de célébration qui le précèdent dans le recueil ; mais ce n'est pas là la raison de ce choix de classement. Nous appellerons « petits thèmes » les thèmes qui ne fournissent jamais le sujet principal d'un poème, alors que c'est bel et bien le cas de chacun des six thèmes que nous avons qualifiés de « grands ». Le fait que ces petits thèmes soient fort peu nombreux – trois occurrences seulement dans l'ensemble des seize élégies – s'accorde particulièrement bien avec leur statut d'exceptions, et nous ne croyons pas évidemment qu'il s'agisse là d'une heureuse coïncidence. Cependant, cette faible représentation quantitative ne doit pas occulter l'importance structurelle dont ces trois passages d'exception sont investis ainsi que nous le montrerons plus loin. Deux d'entre eux sont des digressions métopoétiques tandis que le troisième prend l'aspect d'une rêverie nationale et étologique.

Les passages métopoétiques de I, 4 et II, 4

Le premier de ces trois moments à part est situé dans l'épigramme I, 4 dont il occupe les vers 57-72, c'est-à-dire l'avant-dernier segment thématique dans la ligne de composition du poème. Comme c'est souvent le cas des développements tibulliens, dont nous avons déjà évoqué la relative autonomie au sein des structures internes, ces huit distiques pourraient aisément être lus seuls, comme un texte indépendant, et n'en feraient pas moins sens. L'épigramme I, 4 est un dialogue poétique entre l'auteur-narrateur et le dieu Priape, auquel le premier demande des conseils sur la manière de plaire aux jeunes garçons et, fort de cet enseignement, compte le transmettre à son tour à ceux qui en auraient besoin⁵¹⁹. Le dieu répond favorablement à cette requête en confiant à Tibulle ses connaissances en la matière ; un cadre didactique est donc en place dès les tout premiers distiques du poème. En délivrant les conseils demandés, Priape se rend compte en même temps que le lecteur que ceux-ci consistent surtout à se plier à tous les caprices des jeunes gens que l'on désire séduire et s'interrompt pour se lamenter de cet état de fait : il était un temps, constate-t-il, où les *artes*, « arts » (v. 57) suffisaient par leur aura prestigieuse à ouvrir le cœur des jeunes hommes ; à présent, seuls les *munera*, « présents » (v. 58) peuvent y parvenir⁵²⁰. Suit alors une digression sur la valeur infinie de la poésie, si supérieure à celle des cadeaux clinquants parce qu'elle offre, elle, l'éternité⁵²¹, et sur ses thèmes de prédilection – où l'on s'aperçoit que l'amour figure en fort bonne place, que ce soit sous sa forme joyeuse ou au contraire sous son aspect le plus douloureux et plaintif :

Blanditiis uult esse locum Venus ipsa : querelis
supplicibus, miseris flentibus illa fauet⁵²².

⁵¹⁹ Pour le détail des thèmes et de la composition de I, 4, ainsi que de II, 4 et II, 5 dont sont issus les deux autres passages d'exception dont nous traitons dans cette partie, voir *infra*, « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

⁵²⁰ Ce n'est pas par hasard que nous parlons ici de *lamentation* de Priape ; que l'on en juge par le premier vers du passage : *heu male nunc artes miseris haec saecula tractant*, « hélas ! notre siècle traite maintenant bien mal les pauvres arts » (v. 57), dans lequel la succession, en tête de vers, de l'interjection *heu* et de l'adverbe *male* sémantiquement proche de l'adjectif *miseris*, qui contribue à diffuser l'expression péjorative dans le texte, crée délibérément un climat plaintif.

⁵²¹ *Quem referent Musae, uiuet, dum robora tellus, / dum caelum stellas, dum uehet amnis aquas*, « celui dont les Muses rapporteront le nom vivra aussi longtemps que la terre portera des chênes, le ciel des étoiles et que le fleuve charriera des eaux » (v. 65-66).

⁵²² « Vénus elle-même veut qu'il y ait une place pour les mots caressants : quant aux plaintes des suppliants, quant aux pleurs des malheureux, elle les assiste aussi » (v. 71-72). Nous suivons pour ces deux vers les leçons des mss Z+, non retenues par G. Luck dont nous nous éloignons sur ce point : v. 71, le *ipsa* de Z+ fait tout à fait sens et il est inutile de le remplacer, comme le fait Heyne, par *illa* ; v. 72, le participe présent *flentibus* de Z+ ne nuit pas à la construction de la phrase et il n'est pas utile de le remplacer, comme le suggérèrent des éditeurs de la Renaissance, par le substantif *flentibus*.

Vénus, image de l'inspiration amoureuse et marqueur métapoétique du discours de l'auteur sur sa propre pratique, apparaît ici comme l'incarnation de l'élégie amoureuse, lieu des *blanditi[ae]* mais aussi des *querell[ae]* qui sont à la fois opposées et réunies à la faveur de la disposition des termes aux deux extrémités de l'hexamètre. Ce distique qui clôt le passage apparaît comme le point culminant de la théorie de l'immortalité poétique élaborée par le personnage de Priape, dont les étapes précédentes convoquent successivement les figures classiques d'inspiration divine – *Pieridas*, « les Piérides », encadrant le distique 61-62 dont c'est le premier et le dernier mot, repris par le nom *Musae* aux vers 65 et 67 –, les auteurs eux-mêmes désignés comme *doct[i] (...) poet[ae]*, « les poètes savants » (v. 61), et trois sujets poétiques mythologiques à valeur d'illustration, successivement associés à l'éternel pouvoir d'évocation de la poésie ou au contraire à la finitude irréversible à laquelle sont condamnés ceux qui refusent de suivre le pur chemin des Muses et lui préfèrent la vénalité en amour : ce sont les allusion aux personnages de *Nis[us]* (v. 63), de *Pelo[ps]* (v. 64) et d'*Attis* (v. 67-70), sur lesquels nous reviendrons.

De ces éléments divers s'élève un propos très construit sur la valeur de la poésie et un art poétique proprement tibullien nourri de références littéraires ; examinons les apports en ce sens du second passage métapoétique de l'ouvrage avant de résumer ensemble les principaux enjeux de ces deux discours. Ce second passage appartient à l'élégie II, 4, vers 13-20. Nous sommes cette fois dans le premier tiers du poème et non pas dans sa dernière partie comme en I, 4. Le propos du poète s'ouvre sur une longue plainte dans laquelle il dénonce la cruauté du *seruitium*, « l'esclavage » (v. 1) auquel il est réduit pour vouloir plaire à sa maîtresse⁵²³ ; ses souffrances sont d'autant plus grandes que les moyens dont il dispose habituellement pour s'assurer les faveurs des jeunes femmes, c'est-à-dire ses vers, semblent

⁵²³ A propos du thème du *seruitium amoris* chez les élégiaques latins, voir les articles de F. O. Copley (1947) et R. O. A. M. Lyne (1979) tout spécialement consacrés à ce sujet. Copley et Lyne relèvent quelques exemples grecs de l'illustration de ce motif en remarquant qu'ils sont généralement liés à des épisodes mythologiques et examinent brièvement les usages latins de ce thème. Copley considère que si les Grecs voyaient déjà dans la comparaison entre amour et esclavage l'expression du versant strictement sentimental du registre amoureux, les Latins allèrent plus loin en en faisant un véritable système, un mode de vie codifié se reflétant dans toutes leurs élégies. Pour Lyne, le motif n'est pas encore fixé comme situation élégiaque traditionnelle avant Gallus ; observant ce que Virgile dit de ce dernier dans sa *Bucolique* X, le spécialiste estime que Gallus lui-même ne devait pas encore en proposer une version complète. Sa thèse est que le véritable créateur du *seruitium amoris* est Propertius dans son *Monobiblos*, ce qui signifie qu'au moment de la rédaction des livres II, III et IV de Propertius et II de Tibulle, le motif est déjà bien codifié ; cependant, le livre I de Tibulle donne quelques exemples d'une sorte de version non encore totalement achevée de ce code, dont Lyne propose à la fin de son article une comparaison synthétique avec le plein développement qu'il acquiert chez Propertius.

vains désormais. C'est précisément sur ce thème que commence la digression métapoétique qui nous occupe ici et dont voici les quatre distiques dans leur intégralité :

Nec prosunt elegi nec carminis auctor Apollo :

illa⁵²⁴ caua pretium flagitat usque manu.

Ite procul, Musae, si non prodestis amanti :

non ego uos, ut sint bella cananda, colo,

nec refero Solisque uias nec qualis, ubi orbem

compleuit, uersis Luna recurrit equis.

Ad dominam faciles aditus per carmina quaero :

ite procul, Musae, si nihil ista ualent⁵²⁵.

On voit que cet extrait n'est pas sans lien avec celui de I, 4 dont nous venons de proposer une lecture ; le thème de la vénalité, rivale directe de l'art qui autrefois suffisait à assurer la valeur d'un cadeau à l'être aimé, apparaît dès le premier distique à la faveur de la proposition *pretium flagitat* (v. 2), dont le vocabulaire est délibérément cru et comme désabusé. Mais tandis que I, 4, après la lamentation de Priape, exigeait avec quelque espoir de réussite un retour sans délai à la considération de la poésie en amour, ces vers entérinent au contraire le triste constat que l'évolution des mœurs est désormais irréversible et qu'elle condamne les poètes amoureux à renoncer à leur art. Sur un mode négatif et déceptif extrêmement pessimiste, tout le passage est donc parcouru par le motif de l'inutilité de la poésie en pareil cas : son début, *nec prosunt*, composé de trois syllabes longues à l'effet pesant et insistant, est repris avec dérivation grammaticale par le *non prodestis* du vers 15 et enfin par toute la deuxième moitié du vers 20 après la césure du pentamètre, *si nihil ista ualent*, à la faveur d'un effet de clôture qui fait de cette préoccupation l'élément majeur de la digression⁵²⁶. Sont présentes comme en I, 4 les figures inspiratrices divines : les *Musae*, dans la formule de rejet répétée en anaphore *ite procul, Musae* (v. 15 et 20), et le dieu Apollon

⁵²⁴ Cet *illa* renvoie à la *puella* mentionnée au v. 6 et dont nous n'apprendrons qu'au dernier distique qu'il s'agit de Némésis.

⁵²⁵ « Et ni les vers élégiaques, ni Apollon, inspirateur de mon poème, ne me sont plus utiles : elle exige un prix en tendant la paume de la main. Allez au loin, Muses, si vous êtes inutiles à l'amant : je ne vous honore pas, moi, pour pouvoir chanter les guerres, et je ne relate pas les trajets du Soleil ni comment la Lune, une fois qu'elle a accompli son parcours circulaire, revient en faisant faire demi-tour à ses chevaux. Ce que je demande par mes poèmes, c'est un accès facile auprès de ma maîtresse : allez au loin, Muses, s'ils n'ont aucune valeur. » Conformément à la version retenue par G. Luck (1998²), nous conservons pour le v. 17 la leçon *nec qualis*, issue du ms Y, de préférence à *aequalis* des mss A, V, X et al. qui nous semble brouiller la syntaxe de la phrase.

⁵²⁶ ... ce qui contribue du reste à la lier au thème de la cruauté de la *puella* et donc à assurer la cohésion interne du texte.

(v. 13) qui occupe ici la place que tenait Vénus en I, 4 – à ceci près qu’entre-temps, le poète a amèrement constaté son inefficacité en amour – puisque sa mention fonctionne elle aussi comme marqueur de discours métopoétique explicité par l’apposition *carminis auctor* dans laquelle le terme *auctor* doit être compris au sens strict d’« instigateur », « initiateur », « inspireur ». La nature de ce *carm[en]*, qui participe lui aussi de l’effet de boucle du passage puisque le substantif apparaît au singulier dans le premier distique et au pluriel dans le dernier, est précisée d’emblée : il est composé d’*elegi* (v. 13), de vers élégiaques, la seule poésie que Tibulle sache composer, semble-t-il dire, et la seule en tout cas dont il ait jamais cru qu’elle puisse lui ouvrir la porte de sa *domina*. C’est que telle est bien la seule fonction valable à ses yeux de la poésie élégiaque amoureuse si l’on en croit les vers 16-19 de notre digression : il y refuse en effet les thèmes guerriers si prisés par les auteurs épiques, ces *bella* (v. 16) dont le rejet était préparé de longue date par le motif du refus de la vie de soldat, mais aussi les thèmes didactiques de la poésie savante, ici représentés par des considérations astrologiques touchant aux *Solisque ui[ae]* (v. 17) ou à l’*orb[is]* de la Lune (v. 17-18). Cette *recusatio* est complétée par un programme imagé mais fort explicite : s’assurer *ad dominam faciles aditus* (v. 19) – en d’autres termes, accéder concrètement au foyer de sa bien-aimée mais aussi, sur le plan métopoétique, accéder aux thèmes amoureux qui ne se révéleront et ne s’épanouiront que *per carmina* (*ibid.*).

Ces digressions métopoétiques appellent plusieurs remarques. D’abord, le fait que nous n’en identifions que deux dans ce répertoire thématique ne signifie pas pour autant que nous limitons exclusivement à cette poignée de distiques le propos métopoétique de Tibulle, loin s’en faut. Seulement, il n’est pas d’autre moment de l’ouvrage qui se désigne explicitement comme un propos du poète sur sa propre pratique artistique, son contenu adéquat et sa fonction première. Cela n’empêche nullement le lecteur de proposer une interprétation métopoétique d’autres passages du recueil, mais ce type de lecture se fera alors sur des extraits qui traitent comme sujet premier un thème aussi tibullien que le refus de la *militia* ou encore les déboires de la vie amoureuse et qui demande à être lu à un autre niveau pour délivrer sa signification théorique si elle existe. Ici, au contraire, c’est bien le métopoétique qui est le sujet premier des textes concernés : nous l’avons signalé en repérant les termes techniques de discours sur la poésie – tels *carmen*, *elegi* ou *poetae* – ainsi que les marqueurs évidents de changement du niveau de discours – telle l’incarnation de l’inspiration dans les figures des Muses, de Vénus et d’Apollon. La signification métopoétique de ces deux passages ne se cache donc pas derrière un thème à décoder et, quand il y expose ses programmes et anti-programmes, le poète ne feint pas d’exposer d’abord un discours

différent traitant de quelque autre motif familier, comme un écran qui masquerait le sens réel de ses propos. Nous l'avons déjà dit et nous le redisons : chez Tibulle comme chez Catulle, le discours métapoétique peut se dissimuler partout, et jusque dans la structure externe de l'ouvrage ; pour autant, ses passages à thème explicitement métapoétique ne sont et ne restent toujours qu'au nombre de deux.

De ces deux extraits, nous avons vu aussi que le second présentait un certain nombre de points communs avec le premier, si bien qu'une lecture juxtaposée nous permettra de mettre en évidence leur complémentarité et donc de les éclairer mutuellement en établissant entre eux plusieurs passerelles programmatiques. L'art poétique qui s'en dégage est explicitement révélé par II, 4 mais déjà présent, sous une forme peut-être plus allusive mais efficacement préparatoire, dans le passage de I, 4. Pour mieux le démontrer, revenons quelques instants sur ces références littéraires auxquelles nous avons fait allusion plus haut sans en détailler alors le contenu. Le thème commun aux deux extraits du règne de la vénalité des jeunes gens sur les relations amoureuses n'est pas choisi au hasard ; Tibulle l'emprunte à son prédécesseur Catulle et plus précisément encore à un poème composé dans le mètre dont il revendique l'usage en II, 4 – quand même ce serait sur un mode déceptif traduisant l'amer constat de son inutilité en amour –, le distique élégiaque : il s'agit du c. 106 du Véronais, distique raillant la propension de certains jeunes gens à fréquenter les crieurs publics pour mieux *se uendere*, « se vendre⁵²⁷ ». Or, on se souvient que ce distique obéissait à une dominante satirique : Tibulle s'approprie donc le thème et le mètre de l'intertexte, mais il en modifie la tonalité puisqu'il adopte dans sa reprise le mode de la lamentation et de l'amertume ainsi que le développement, puisqu'il l'insère dans deux élégies longues et en fait le support de passages métapoétiques, ce qui le distingue radicalement du traitement bref et incisif que lui réserve Catulle. Le substrat catullien fournit donc un motif amoureux à notre poète mais la réécriture, elle, est proprement tibullienne. Plus encore, elle réalise déjà en même temps qu'elle le présente une partie du programme poétique de l'élégiaque : il était annoncé en I, 4 que Vénus accueillait favorablement les plaintes des amoureux, c'est-à-dire que la poésie élégiaque amoureuse est un lieu privilégié de lamentation ; or, la digression métapoétique de II, 4 n'est-elle pas précisément l'illustration de ce propos, elle qui complète et assombrit la plainte de Priape en la teintant d'un pessimisme plus radical encore sur la valeur de la poésie en amour ? Cela revient à montrer au lecteur attentif une filiation

⁵²⁷ A propos du c. 106, voir *supra* notre chapitre sur les *Carmina* de Catulle, et plus précisément encore, dans la partie de l'étude consacrée à l'examen de la structure générale du recueil, l'analyse de la décade de retour à l'équilibre 99-109.

poétique revendiquée, celle de l'inspiration amoureuse catullienne, tout en mettant en évidence dans le même mouvement ce qu'il y a de particulier dans le traitement tibullien du thème. Conformément aux codes du propos métapoétique, il y a donc bien ici à la fois discours sur une pratique et réalisation de cette même pratique.

Mais le thème de la vénalité n'est pas le seul à être issu d'un intertexte. La référence récurrente aux Muses, à Vénus et à Apollon comme divinités tutélaires de l'inspiration poétique, et plus précisément encore de son pan amoureux, est chose classique dans la poésie antique érotique ; nous la retrouverons d'ailleurs chez Properce, contemporain de Tibulle et soumis aux mêmes influences que lui⁵²⁸. Cependant, si la mention des Muses est en soi chose trop vaste et répandue chez les poètes pour constituer un marqueur programmatique fiable, il existe en revanche dans cette évocation répétée en I, 4 et II, 4 trois indices précis d'appartenance générique ou du moins d'intertextualité proche ; c'est une fois encore à Catulle qu'ils nous renvoient et à travers lui, au mouvement néotérique et à la poésie grecque. D'abord, on se souvient peut-être de l'apparition des Muses dans un autre distique satirique de Catulle, le c. 105, où elles refusent violemment les contributions littéraires de Mamurra-Mentula et le précipitent du haut de *Piple[us] (...) mon[s]*, « le mont de Pimpla » (c. 105, v. 1⁵²⁹). Or, nous l'avons mentionné lors de l'analyse de ce *carmen*, Pimpla est un lieu de Piérie associé au culte des Muses elles-mêmes volontiers appelées *Pierides* en raison de cet ancrage géographique traditionnel. C'est là justement le qualificatif que choisit Tibulle en I, 4 pour sa première présentation des Muses dans un passage métapoétique et il insiste sur cet élément au point d'en faire, nous l'avons dit sans citer le distique dans son intégralité, le premier et le dernier terme des vers 61-62 :

*Pieridas, pueri, doctos et amate poetas,
aurea nec superent munera Pieridas*⁵³⁰.

La précision ne réapparaîtra pas en II, 4 où les Muses sont simplement appelées *Musae*, ce qui prouve que dans le recueil de Tibulle, l'adjectif substantivé *Pierides* est marqué comme variante du substantif *Musae* et que son utilisation revêt donc une signification particulière –

⁵²⁸ Renvoyons par exemple à l'élegie III, 3 de Properce, décisive sur le plan métapoétique et sur laquelle nous reviendrons longuement dans notre chapitre 4, qui met en scène, dans un rêve d'inspiration callimaquénienne, le poète tenté par l'épopée et ramené dans le droit chemin – celui de l'élegie amoureuse – par Apollon et les Muses.

⁵²⁹ A propos du c. 105, voir également *supra*, l'analyse que nous en avons proposée dans notre chapitre sur les *Carmina* de Catulle au sein de l'analyse de la décade de retour à l'équilibre 99-109.

⁵³⁰ « Aimez les Piérides, enfants, et aimez les savants poètes, et que les présents en or ne prennent point le pas sur les Piérides ».

probablement pas celle de la précision géographique en soi, qui tend à disparaître de plus en plus dans le langage des poètes latins⁵³¹, mais plutôt en l'occurrence, nous semble-t-il, la référence directe au texte catullien. Mais ce n'est pas tout ; il est deux autres expressions ici associées aux *Pierides* dont la piste nous conduit plus sûrement encore au recueil des *Carmina* : il s'agit des *doct[i] poet[ae]* du vers 61 et des *munera* du vers 62. Nous les avons déjà observées au moins partiellement dans des poèmes catulliens et souvent même, comme ici, en association directe avec les Muses : que l'on se souvienne d'abord des *muneraque et Musarum (...) et Veneris*, « les présents des Muses et de Vénus » (c. 68 a, v. 10), ensuite des *cart[ae] / doct[ae] (...) et laborios[ae]*, « volumes savants et laborieux » de Cornelius Nepos (c. 1, v. 6-7), des *doct[ae] uirgin[es]*, « doctes vierges » du c. 65, vers 2 – le substantif décliné *Musarum* apparaît au vers suivant pour assurer l'identification de ces *uirgines* – et enfin de l'amie du poète Caecilius qui est dite *Sapphica (...) / Musa doctior*⁵³², « plus savante que la Muse de Sapho » (c. 35, v. 16-17). Par référence intertextuelle, l'occurrence de l'adjectif *doctus* chez Tibulle en I, 4, vers 61 dans un discours métopoétique place donc d'emblée le lecteur face à un certain type d'ambition littéraire et de poésie, hérité de la génération des *neoteroi* et de leurs modèles : le poète *doctus*, « savant », celui qui obéit à une Muse elle aussi *docta*, est, comme nous l'avions dit dans notre chapitre sur Catulle, le poète appliqué et raffiné qui compose avec soin et une science consommée de l'art poétique des textes qui peuvent paraître légers par leurs thèmes, mais dont l'écriture repose sur le souci du détail, de la perfection du style, de la référence mythologique ou littéraire pointue, à la manière d'un Callimaque et de divers poètes hellénistiques. Tibulle ne dit pas autre chose en II, 4 quand il présente son programme doublé d'une *recusatio* : les sujets qu'il ne traitera pas peuvent paraître plus « savants » que ceux auxquels il se consacre, mais il sait lui qu'il s'inscrit dans la lignée cultivée et soignée des poètes hellénistiques et notamment des élégiaques pour lesquels la science poétique n'est pas nécessairement affaire de didactisme. Quant à la mention des *munera*, elle fait elle aussi allusion, nous l'avions montré lors de l'étude des

⁵³¹ Par métonymie, *Pierides* a en effet peu à peu remplacé *Musae* sans que cela corresponde nécessairement à une insistance sur l'origine géographique légendaire des Muses : voir également dans ce sens la *Bucolique* III de Virgile, dans laquelle Damoetas implore ses Muses d'abord sous le substantif *Mus[ae]* puis sous le substantif *Pierides* (v. 84-85), et l'épigramme V, 7 des *Tristes* d'Ovide où le poète mentionne *carmina (...) Pieridasque meas*, « mes vers et mes Piérides » (v. 32). Le procédé est hérité de la poésie grecque : ainsi, chez Hésiode et chez Solon par exemple, l'expression est encore sous sa forme complète *Μοῦσαι Πιερίδες*, « les Muses de Piérie » (Hésiode, *Le Bouclier*, v. 206 ; Solon, édition de D. E. Gerber [1999], fgt 13, p. 128, v. 2), et chez Pindare, on trouve de manière récurrente l'adjectif substantivé *Πιερίδες* seul (voir *Olympique* X, v. 96 ; *Pythique* I, v. 14 ; VI, v. 49, etc.).

⁵³² Pour cette série de références catulliennes, voir *supra* notre chapitre sur les *Carmina*, et notamment « III. A. *Carmina* de dédicace et d'accompagnement : 1, 50, 65, et 68 a ».

Carmina, à une expression grecque qui désigne la poésie de cette manière un peu précieuse. Notons qu'ici, il ne s'agit pas à proprement parler des *munera Musarum* comme chez Catulle, mais bien des *aurea munera*, c'est-à-dire de cadeaux tangibles (voire d'espèces sonnantes et trébuchantes) qui séduisent les jeunes gens vénaux. Mais la subtilité et l'humour fin de l'écriture de Tibulle ont justement dissocié, au sein de l'hexamètre, le groupe nominal allitératif *aurea munera* pour rapprocher le substantif du terme *Pieridas* placé en fin de vers, de sorte que visuellement au moins, le lecteur a l'impression, contrairement à la syntaxe de la phrase, que le vers comporte une allusion aux *munera Pieridum*. De fait, c'est bien l'opposition entre présents coûteux et présents des Muses qui se joue dans le distique et plus largement dans tout le passage, et l'intertexte catullien aide à l'identifier. Du reste, même si le terme lui-même n'apparaît pas, il est à nouveau question de ces mêmes *munera* en II, 4, vers 13-20 à la faveur de l'opposition répétée entre le *pretium* exigé par la *puella* et les *elegi* désormais sans valeur à ses yeux.

Il nous reste à évoquer en quelques mots les trois allusions mythologiques de I, 4 et à déceler leurs enjeux métopoétiques à la lumière de ce que nous savons à présent du programme de Tibulle. Rappelons que le poète cite successivement *Nisus* ou « Nisos », Pélops et Attis, sans leur réserver d'ailleurs des traitements très égaux puisque les deux premiers personnages se partagent un distique⁵³³ alors que le troisième en occupe deux à lui seul⁵³⁴. Nisos, roi de Mégare, fut trahi par sa fille Scylla qui par amour pour son ennemi Minos, lui arracha la *purpurea (...) coma* (v. 63) qui le rendait invincible. Quant à Pélops, l'épisode de sa légende auquel il est fait allusion ici est le banquet offert aux dieux par son père Tantale lors duquel Pélops lui-même, découpé en morceaux, fut servi aux convives ; lorsque les dieux voulurent le ressusciter, une de ses épaules, *humer[us]*, manquait et fut remplacée par un morceau d'*ebur*⁵³⁵ (v. 64). Une fois encore, il n'est pas tant question ici

⁵³³ *Carmines purpurea est Nisi coma : carmina ni sint, / ex humero Pelopis non nituisset ebur*, « c'est grâce à la poésie que le cheveu pourpre de Nisos existe : sans les poèmes, l'ivoire n'aurait jamais brillé de l'épaule de Pélops » (v. 63-64).

⁵³⁴ *At qui non audit Musas, qui uendit amorem, / Idaeae currus ille sequatur Opis / et tercentenas erroribus expleat urbes / et secet ad Phrygios uilia membra modos*, « mais celui qui n'écoute pas les Muses, celui qui vend son amour, que celui-ci suive le char d'Ops de l'Ida, parcourt dans ses errances plusieurs fois trois cents villes et se coupe les parties génitales sur une musique phrygienne » (v. 67-70). Ops est la déesse romaine de l'abondance agricole. Originellement épouse de Saturne, elle fut ensuite confondue avec Cybèle, déesse phrygienne de l'Ida, parce que celle-ci avait elle-même été confondue avec Rhéa, épouse de Chronos identifiée à Saturne. La fusion entre Ops et Cybèle est ici très explicite.

⁵³⁵ Ces deux mythes de transformation – celle de Scylla en aigrette suite à sa trahison et celle de Pélops découpé puis reconstitué – inspireront également, plus tard, l'Ovide des *Métamorphoses* qui les contera respectivement en VIII, v. 1-151 et VI, v. 406-411.

d'identification générique par le biais de références à des intertextes pris pour modèles – les traitements poétiques grecs de ces deux mythes sont en effet de genres divers auxquels Tibulle ne cherche pas à se rattacher ici⁵³⁶ – mais plutôt d'illustration de cette fameuse immortalité garantie par la poésie, de quelque nature qu'elle soit. Par cette allusion à des mythes connus du lecteur, et surtout du lecteur lettré qui en a lu les récits poétiques antérieurs et identifie donc aisément les éléments emblématiques qui sont donnés ici, Tibulle démontre effectivement, en même temps qu'il en propose une théorie, que l'art tient un rôle essentiel dans la conservation de légendes dont on pourrait croire à tort qu'elles survivent par leurs propres moyens en se transmettant de génération en génération sans l'intervention de *docti poetae*, mais dont en réalité la force orale a tant diminué que c'est la poésie qui en est désormais le dépositaire attitré et durable. Telle est la signification de la répétition au vers 63 du substantif *carmen* avec dérivation du singulier au pluriel entre les deux hémistiches de l'hexamètre, et de l'insistance sur son rôle primordial pour l'existence des héros mythologiques dans la mémoire du lecteur romain.

Quant à l'allusion à Attis, elle ne se distingue pas des deux premières uniquement par le nombre de vers qui lui sont consacrés mais aussi par la nature même du mythe et par la lecture qui en est proposée. La référence au c. 63 de Catulle consacré aux plaintes d'Attis n'est pas, cette fois, doublée d'une reprise métrique puisque, on s'en souvient, ce *carmen* était composé en galliambes, par identification avec la fonction de son personnage principal, Galle de Cybèle ; mais l'on a peut-être gardé en tête l'aspect métapoétique de ce texte qui s'achève sur une *recusatio*, le *neoteros* exprimant clairement son refus de composer un autre poème de ce type, ainsi que sur une supplication à la déesse pour ne pas être châtré comme Attis, c'est-à-dire pour ne pas perdre comme lui la liberté de son inspiration⁵³⁷. Tibulle se réapproprie la figure catullienne d'Attis qui, tel un avatar religieux d'Orphée, est à la fois sujet de poèmes et lui-même *auctor* de poésie puisqu'il sait chanter *ad Phrygios (...) modos* (I, 4, v. 70) ; mais cette poésie est une fausse poésie, une inspiration contrainte par la folie que lui impose la déesse et qui le pousse, en se châtrant lui-même, à renoncer à son indépendance artistique en même temps qu'il apprend les modes musicaux qui honoreront la divinité. Attis a eu le tort de

⁵³⁶ Dans la littérature grecque, il est par exemple question de Pélopes chez Pindare, qui raconte cet épisode dans sa première *Olympique*, v. 59 *sq.*, et de Scylla chez Eschyle qui résume en quelques vers sa légende dans les *Choéphores*, v. 613-622. C'est peut-être à ces antécédents prestigieux que Tibulle fait allusion quand il évoque l'éternité garantie aux mythes par le biais de la poésie.

⁵³⁷ A propos du c. 63 de Catulle, voir *supra* l'analyse que nous en avons proposée dans l'analyse de la structure générale des *Carmina* et plus précisément du groupe final de la section 1, composé des c. 61 à 64.

s'attacher à une fausse *Musa*, à une déesse qui ne lui promettait en échange de son amour qu'une fonction de Galle à ses côtés, autant dire un asservissement complet. L'avertissement est clair : *qui uendit amorem* (v. 67) en échange d'un cadeau coûteux ou honorifique se voit déposséder de son inspiration de poète, tarie et dévalorisée par ses concessions à la vénalité. Or, ce seront précisément ces concessions explorées que fera le poète en II, 4, en se résignant au nouvel ordre amoureux qui veut que jamais les *elegi* ne retrouvent leur supériorité marchande sur les *aurea munera* : il ne sera pas réduit au silence mais se condamnera lui-même, dans la suite de l'élégie telle que nous l'analyserons en détail plus loin, à ne plus chanter que la *puella* qui lui résiste, comme Attis est contraint par sa castration à consacrer son chant à Cybèle exclusivement⁵³⁸.

Le passage national et étiologique de II, 5

On voit que la richesse des deux passages métapoétiques du recueil de Tibulle nous conduit bien au-delà de la simple description d'un thème ; les enjeux du motif métapoétique sont tels que ces quelques distiques suffisent à établir toute une théorie tibullienne de la poésie amoureuse élégiaque, de ses thèmes de prédilection et du type d'écriture qu'elle suppose. Il nous reste à examiner plus brièvement le troisième et dernier passage d'exception de l'ouvrage. Il s'agit des vers 19-66 de l'élégie II, 5 consacrée à l'élection de Messalinus, fils de Messalla, à la charge de *quindecemuir* préposé à la garde des livres sibyllins. Le poème, dominé par le motif de la cérémonie religieuse, s'ouvre sur une invocation à Phoebus, dieu oraculaire par excellence et divinité tutélaire de ces ouvrages déposés dans son temple du Palatin. La Sibylle est mentionnée pour la première fois au vers 15 et il est précisé que toutes ses prédictions aux Romains furent exactes et vérifiées : commence alors la longue digression au cours de laquelle le poète rappelle le contenu de ces prédictions et en livre une présentation personnelle constituée essentiellement des thèmes nationaux et étiologiques qui seyant à un tel sujet, chose unique en son genre dans les seize élégies de l'ouvrage. Le procédé narratif choisi par Tibulle invite le lecteur à se reporter au moment où Enée lui-même entendit ces prédictions de la bouche de l'oracle et apprit quel serait le destin de ses descendants et de ce Latium où il s'était établi après sa longue errance⁵³⁹ ; la digression est

⁵³⁸ Pour une lecture et une analyse complémentaires de ces deux passages métapoétiques, et plus précisément encore de I, 4, v. 61-66 et II, 4, v. 15-20, voir également A. Foulon (1990).

⁵³⁹ Une brève allusion au passé du personnage permet l'intrusion furtive de l'univers épique dans l'élégie, mais d'une façon toute tibullienne et réappropriée : comme pour Nisus, Pélops et Attis en I, 4, Tibulle réduit ici les éléments allusifs au strict minimum pour ne donner à voir au lecteur qu'une figure emblématique résumée par son trait essentiel et facile à reconnaître : *haec dedit Aeneae sortes*,

divisée en deux temps, une longue description du Latium antique (v. 21-38) suivie sans transition par les paroles de la Sibylle rapportées au discours direct (v. 39-64). Le passage est largement imprégné de grands thèmes tibulliens qui contribuent à imprimer fortement la marque du poète sur le traitement qui lui est réservé, mais nous nous concentrerons pour cette présentation sur les aspects strictement nationaux et étiologiques du motif. Ainsi, la lignée de héros fondateurs née du Troyen apparaît déjà, d'*Ascani[us]*, « Ascagne » (v. 50) aux frères ennemis qui encadrent le distique 23-24, *Romulus* en début d'hexamètre – place logique du vainqueur du terrible combat qui les oppose – et *Rem[us]* relégué en vaincu à la fin du pentamètre⁵⁴⁰, en passant par la Vestale qui leur donne naissance après les avoir conçus avec Mars, *Marti placitura sacerdos / Ilia*, « Ilia, la prêtresse qui devait un jour plaire à Mars » (v. 51-52). Avec eux surgissent de terre les villes qu'ils fonderont : *Alba*, « Albe la Longue » (v. 50) et Rome dont la première occurrence, vers 21, se fait entre les césures penthémimère et hephthémimère et dont l'avenir glorieux est déjà préfiguré par son qualificatif d'*aetern[a] (...) urb[s]*, « ville éternelle » (v. 23). Les conditions mythiques de la naissance de la Ville sont aussi évoquées par le biais de l'affrontement entre les deux frères (v. 23-24) et, comme le laissait présager le vers 23, l'accent est vite mis sur la puissance de Rome et de ses dieux. La Sibylle voit en effet que le nom de Rome est *terris fatale regendis*, « fatal aux terres sur lesquelles elle doit régner » (v. 57) et ce, sur toute l'étendue des terres connues⁵⁴¹ ; il est vrai que Jupiter lui-même a décidé de l'emplacement où devait s'établir

postquam ille parentem / dicitur et captos sustinuisse Lares, « elle rendit les oracles à Enée après que celui-ci, dit-on, eut porté sur son dos son père et ses Lares pris aux Grecs » (v. 19-20) ; contrairement à G. Luck (1998²), nous adoptons ici la leçon de la plupart des mss (Z+) pour le v. 20, qui suggèrent *captos* plutôt que le *raptos* proposé par Heyne et Scaliger et qui ne nous semble nullement nécessaire à la compréhension de la phrase. Le motif est repris au v. 40 : *...Troica qui profugis sacra uehis ratibus*, « toi qui transportes les objets sacrés de Troie sur une barque fugitive ». A ce stade du texte, la grandeur du héros ne tient donc pas tant encore à ses exploits guerriers qu'au geste de courage et de *pietas* qu'il accomplit pour sauver Anchise et les Lares des flammes de Troie vaincue : l'univers ainsi créé, religieux et solennel, est très nettement tibullien.

⁵⁴⁰ *Romulus aeternae nondum formauerat urbis / moenia, consorti non habitanda Remo*, « Romulus n'avait pas encore dessiné les remparts de la ville éternelle que ne devait pas habiter son frère Rémus ». Nous suivons pour le v. 23 la leçon des mss Z+, *formauerat*, en lieu et place du *firmauerat* retenu par G. Luck (1998²) à la suite du ms B et qui ne nous paraît pas apporter plus de sens à la phrase.

⁵⁴¹ Cet élément est rendu par la juxtaposition de trois propositions relatives de lieu commençant en anaphore par l'adverbe *qua* (v. 58-59), ce qui donne au lecteur l'impression que l'extension géographique de la puissance de Rome est en train de se faire sous ses yeux : *qua sua de caelo prospicit arua Ceres, / quaque patent ortus et qua fluitantibus undis / solis anhelantes abluit amnis equos*, « partout où, depuis le ciel, Cérès observe ses champs, où se lèvent les astres et où le fleuve, dans ses ondes ballottantes, lave les chevaux essoufflés du soleil » (v. 58-60). La dernière proposition est une allusion au fleuve Océan dont les Anciens croyaient qu'il entourait les terres émergées ; elle marque donc bien le degré suprême d'extension de la puissance de Rome.

Enée : *tibi Laurentes assignat Iuppiter agros*, « Jupiter t'assigne les champs des Laurentes » (v. 41), et qu'un jour, le Palatin portera fièrement *Iouis ar[x]*, « la citadelle de Jupiter » (v. 26).

Les grands traits du discours national et étiologique apparaissent ici dans toute leur clarté. La célébration de la puissance de Rome, avatar glorieux de la Troie antique qui se réincarnera fièrement en elle⁵⁴², prend racine dans les conditions mêmes de sa naissance et dans la généalogie de ses fondateurs, tant il est vrai que non content d'être un héros issu du noble univers épique, Enée lui-même, et après lui toute sa lignée, peuvent se targuer de compter parmi leurs ascendants la déesse Vénus : le Troyen n'est-il pas dit *uolitantis frater Amoris*, « frère de l'Amour voletant⁵⁴³ » (v. 39) ? Les deux versants de ce thème, rappel des origines et éloge de la force actuelle, se nourrissent donc étroitement l'un de l'autre et participent à la construction d'une légende romaine qui présente la supériorité de la Ville comme un décret des destins arrêté depuis longtemps. Ajoutons que l'irruption de cette préoccupation au sein de l'œuvre de Tibulle et d'une élégie consacrée à la célébration d'une personnalité précise n'est pas sans lien avec des événements historiques et littéraires contemporains de notre poète. L'époque est en effet à la mise à l'honneur de Rome et de ses origines. Le temple d'Apollon Palatin qui sert de décor à II, 5 a été consacré par Auguste en 28 avant Jésus-Christ pour commémorer l'intervention du dieu à ses côtés lors de la bataille d'Actium en 31, et cet événement inspire également un autre élégiaque, Properce, dont deux poèmes sont explicitement consacrés au monument et à sa place dans la geste d'Auguste⁵⁴⁴. L'inspiration nationale et étiologique commune à ces deux poètes ne se limite pas à cela : toute la description de l'ancien aspect du Latium bucolique et primitif, qui occupe les vers 21-38 de notre poème, entre en résonance avec l'élégie IV, 1 a de Properce, consacrée au même motif dont elle offre un traitement plus développé qui compare point par point les sites antiques à leurs équivalents contemporains⁵⁴⁵. Quant à la rencontre d'Enée avec la

⁵⁴² *Troia quidem tunc se mirabitur et sibi dicet / uos bene tam longa consuluisse uia*, « alors, Troie s'admira elle-même et se dira que vous avez, pendant cette si longue route, pris de bonnes décisions » (v. 61-62). Au v. 62, la leçon *longa uia* est une suggestion de Voss et Scaliger, également retenue par G. Luck, et qui nous semble en effet mieux respecter le sens et la syntaxe du verbe *consuluisse* que ne le fait l'accusatif *longam uiam* des mss Z+.

⁵⁴³ Notons brièvement que cette manière de rappeler l'origine divine d'Enée ne doit rien au hasard : Tibulle, poète amoureux par excellence ainsi que nous l'ont confirmé ses programmes de I, 4 et II, 4, insiste justement, à la fin de l'hexamètre, sur la parenté d'Enée avec le dieu Amour comme pour mieux ménager un lien entre ce passage national et étiologique et l'un de ses grands thèmes de prédilection.

⁵⁴⁴ Ce sont les élégies II, 31 et IV, 6 de Properce.

⁵⁴⁵ Cf. Properce, IV, 1 a, surtout v. 1-30. Notre étude du recueil de Properce nous donnera l'occasion d'aborder ce thème de IV, 1 a. La dimension champêtre de ces vers de Tibulle, censés rendre compte de l'aspect du Latium des origines, tient à quelques détails évocateurs efficacement réunis qui

Sibylle, elle est en elle-même une référence directe au poème de Virgile, composé probablement à la même époque que le second livre d'élégies de Tibulle⁵⁴⁶. Certains éléments du destin qui attend le héros dans le poème tibullien sont même teintés d'une coloration presque épique, notamment la *Victoria* (v. 45) qui va accompagner son entreprise de conquête du Latium et lui permettra de l'emporter sur son rival Turnus, auquel une apostrophe sans concession prédit *Rutulis incendia castris*, « l'incendie des camps rutules » (v. 47) et *necem*, « le trépas » (v. 48), deux expressions regroupées en écho à la fin des deux vers d'un même distique, et enfin l'apothéose finale qui couronnera son destin exceptionnel puisque la Sibylle lui annonce :

Illic sanctus eris, cum te ueneranda Numici
unda deum caelo miserit Indigetem⁵⁴⁷.

Est-ce à dire que le poète élégiaque a oublié ici la récente *recusatio* de II, 4 et sa résolution de ne pas chanter les guerres, pour inscrire ainsi dans son poème la trace des grandes batailles fondatrices du cycle d'Enée et de l'histoire romaine ? La lecture de ces quelques vers est délicate et mérite d'être menée avec soin et nuances. Il nous faut bien préciser que la mention des guerres dans le passage programmatique de II, 4 ne doit pas être prise au pied de la lettre comme le refus d'évoquer tout combat mémorable, mais bien plutôt comme un élément métonymique renvoyant plus largement au rejet du genre poétique qui fonde son propos sur l'évocation des guerres, c'est-à-dire, nous l'avons précisé, l'épopée. Or, Tibulle propose ici une reprise tout à fait personnelle des thèmes épiques tels que Virgile les traitera dans son *Enéide* et les imprègne de la tonalité élégiaque qui est la sienne avec constance et fermeté tout au long de l'ouvrage ; un certain nombre d'éléments nous ont déjà permis de le montrer et cette analyse se précisera encore lors de l'étude de la structure interne de II, 5. Dès lors, les motifs nationaux et étiologiques n'entrent pas en contradiction avec l'ambition

permettent d'imprégner ce « petit » thème de celui du rêve d'une vie à la campagne, ainsi que nous le verrons précisément lors de notre examen détaillé de II, 5 *infra*, en « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

⁵⁴⁶ L'*Enéide*, notamment son livre VI et la descente d'Enée aux Enfers aux côtés de la Sibylle de Cumès et d'Anchise, peut sans doute être considérée comme un intertexte pour ce passage, bien qu'elle soit encore inédite à l'époque de la parution du second livre de Tibulle. Certes, le chevalier devait en avoir lu des passages lors de la genèse de l'œuvre, mais il est impossible de déterminer en quoi ils consistaient exactement ; voir sur ce point M. C. J. Putnam (1973, p. 185) et F. Della Corte (1980, p. 268). On relèvera cependant que chez Virgile aussi sont évoqués les descendants d'Enée – et notamment la ville d'Albe, Ilia et Romulus – et l'extension exceptionnelle de la future puissance de Rome, dont il est dit *imperium terris, animos aequabit Olympo*, « elle saura rendre son pouvoir égal à l'ensemble des terres, et son courage égal à la hauteur de l'Olympe » (*Enéide*, VI, v. 782).

⁵⁴⁷ « Là, tu seras sacré, lorsque l'onde vénérable du Numicius t'auras envoyé au ciel pour y être un Indigète » (v. 43-44), c'est-à-dire un dieu proprement romain.

élégiaque ni avec les procédés d'écriture propres au poète, puisque ces derniers contribuent à forger ce passage d'exception tout autant qu'ils forgent les grands thèmes tibulliens classiques regroupés dans la première catégorie de notre répertoire. Il y a donc ici à la fois rupture avec la ligne d'inspiration à laquelle a été habitué le lecteur (à la faveur de l'irruption au cœur de l'élégie de personnages héroïques et de situations glorieuses dont ce genre n'était pas jusqu'alors, du moins sous le stylet de Tibulle, le dépositaire traditionnel) et conformité tonale avec le reste de sa production poétique, soumis au même type de composition et de présentation.

C'est là du reste le point commun entre ces trois passages particuliers et le trait sur lequel nous concluons leur présentation. Nous avons dit des six « grands » thèmes tibulliens qu'ils constituaient un univers élégiaque harmonieux et que l'art poétique qui se dégageait de leur étude apparaissait comme cohérent, premier indice de ce que la composition du recueil et des élégies une à une est loin d'avoir été pensée de manière aussi décousue qu'on pourrait le croire à première lecture. Les deux passages métapoétiques de I, 4 et II, 4 et le passage national et étiologique de II, 5 sont assurément en léger décalage thématique par rapport à ce tableau globalement homogène ; mais leur imprégnation constante et soignée par le ton des grands motifs répertoriés plus haut permet en quelque sorte de corriger ce décalage, et d'ajuster aux autres pièces de l'ensemble celles qui ne paraissent pas taillées pour s'y emboîter parfaitement. Ainsi, ces trois moments différents dans le parcours du lecteur au sein de l'œuvre de Tibulle répondent à un équilibre consommé entre conformité exacte à la ligne de composition générale et excentricité attisant la surprise et attirant l'attention ; ni tout à fait semblables aux autres, ni tout à fait différents, ils constituent des pôles essentiels de la structure externe du recueil telle que nous la détaillerons plus loin.

B. Tableau de répartition

Ce tableau de répartition permet de visualiser le nombre de sujets traités dans chacune des seize élégies des livres I et II du *Corpus Tibullianum*. Les grands thèmes sont classés dans l'ordre dans lequel nous les avons étudiés tout au long de ce répertoire, c'est-à-dire dans leur ordre d'apparition dans le recueil. Ici sont donc présentés à la fois les six thèmes principaux des élégies et les occurrences des passages d'exception qui constituent la seconde catégorie de notre répertoire ; il est aisé d'évaluer immédiatement pour chacun d'entre eux l'importance qu'il revêt au sein du recueil en terme de nombre d'apparitions.

Pour chaque élégie, nous avons coché tous les thèmes qui lui fournissent des sujets à part entière. Sont cochés d'une croix bleue le ou les thèmes qui constituent les sujets principaux des élégies ; sont cochés d'une croix en italique et entre parenthèses les thèmes qui ne font l'objet que d'allusions dans les élégies concernées. Quand, dans un poème donné, un thème apparaît à la fois sous forme de sujet pleinement développé et à un autre endroit sous forme de simple allusion – ce qui est un cas répandu, conformément aux procédés de composition propres à Tibulle –, nous ne signalons dans le tableau que son statut de sujet plein, voire de sujet principal. Ses occurrences allusives seront évoquées lors de l'analyse détaillée des élégies ainsi que dans notre tableau récapitulatif du contenu des poèmes, en annexe de ce chapitre⁵⁴⁸.

	RC (A)	SR (B)	RG (C)	VA (D)	CF (E)	CS (F)	A (G)
I, 1	X	X	X	X	X		
2	X	X	X	X			
3	X	X	X	X	X		
4		X		X			X
5	X	X		X			
6		X		X			
7	(X)	X		(X)		X	
8		X		X			
9		X		X			
10	X	X	X	X	X		
II, 1	X	X		X			

⁵⁴⁸ Voir p. 665 *sq.* Dans le tableau de répartition qui suit ainsi que dans le tableau annexe, nous utiliserons pour plus de commodité les abréviations suivantes : – pour le *rêve* d'une vie *campagnarde* : RC ; – pour l'expression d'un *sentiment religieux* et/ou d'actes de piété : SR ; – pour le *refus* de la *guerre* et de la *militia* : RG ; – pour la *vie amoureuse* du poète ou *vie amoureuse* en général : VA ; – pour les propos ou lamentations à *caractère funèbre* : CF ; – pour la cérémonie à *caractère solennel* : CS ; – enfin, pour les trois passages d'exception également appelés « *autres* » : A.

Les lettres inscrites en italiques et entre parenthèses à côté de chacune de ces abréviations nous serviront à désigner plus efficacement les thèmes par ordre d'apparition dans le recueil au cours de l'analyse détaillée des élégies et à établir plus loin un tableau récapitulatif de la structure interne des poèmes.

	RC (A)	SR (B)	RG (C)	VA (D)	CF (E)	CS (F)	A (G)
2	(X)	X		X			
3	X		X	X			
4				X	X		X
5	X	X		X			X
6	(X)	(X)	X	X	X		

III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème

Ce parcours à travers les thèmes de prédilection de Tibulle nous a déjà donné un bref aperçu de ses procédés de composition interne ; il nous a surtout fourni les premiers outils nécessaires à l'analyse précise de ces seize élégies en nous permettant de repérer dans chaque cas les sujets principaux, les sujets non principaux et les simples allusions, ainsi que les techniques d'écriture qui les relient les uns aux autres et la conception du poème que révèlent ces procédés. Pour ce point de l'étude, nous examinerons ensemble les élégies qui ont le même nombre de sujets, afin de traiter en un même mouvement tous les textes susceptibles d'obéir sinon à une structure interne identique, du moins à un art identique d'assembler un nombre donné de thèmes divers selon une logique proche de l'élaboration d'un recueil qui serait composé de poèmes obéissant à une inspiration plus concentrée que celle de Tibulle.

Dans cette perspective, nous étudierons les seize élégies tibulliennes en trois groupes d'importance numérique à peu près égale, regroupant tous, même si les proportions ne sont pas les mêmes, des poèmes des deux livres. Le nombre de sujets abordés dans les poèmes allant de deux à cinq – sans compter les simples allusions –, nous nous pencherons d'abord sur les élégies comptant quatre et cinq sujets pleinement réalisés, puis sur celles qui en comptent trois et enfin sur celles qui n'en comptent que deux. La raison de ce choix est que, bien que l'on puisse supposer d'emblée que les procédés d'écriture du poète soient adaptés au nombre de sujets réunis dans un même texte et qu'ils ne soient donc pas tout à fait les mêmes dans un poème qui en comporte cinq que dans un poème qui en comporte deux, l'examen prioritaire des élégies les plus riches à cet égard nous permettra d'identifier un plus

grand nombre de techniques de composition interne dans la mesure où le jeu entre plusieurs thèmes différents est pour l'auteur, nous le verrons, un lieu d'exploration privilégié de son art et de l'exercice de sa pensée personnelle du poème. De fait, si le talent particulier de Tibulle consiste bien d'abord à associer des motifs différents dans un seul et même texte en soignant les liens et échos entre eux pour que la composition finale obéisse à une logique précise et ne soit pas pure improvisation, c'est avant tout la multiplication de ces motifs qui est le moteur de la quête poétique et de l'élaboration des techniques propres à ce genre de travail. Dès lors, tout porte à croire que l'étude de la composition des élégies à quatre et cinq sujets nous fournira l'essentiel des outils dont nous aurons besoin pour la suite de ce temps de l'étude et nous offrira un aperçu assez précis des techniques propres au poète pour que nous puissions ensuite les reconnaître et observer leurs éventuels développements et variations dans les élégies à trois puis deux sujets.

A. Élégies à quatre sujets et plus : l'art de la variation

Dans cette perspective, les poèmes à quatre et cinq sujets seraient donc les ateliers de prédilection de Tibulle, le lieu où s'élaborerait en priorité sa technique personnelle de l'élégie. Le procédé dominant de ces cinq textes – quatre sont présents dans le livre I et un seul dans le livre II – pourrait être celui de la variation : variation des motifs autour du nœud thématique qui leur sert de lien, certes, mais également variation des procédés d'écriture mis en œuvre pour les présenter, les enchaîner, préparer ou rappeler leurs occurrences respectives. C'est donc bien ici que se joue toute la particularité du traitement des thèmes par notre poète : entre autonomie des motifs à la façon d'un recueil et logique inhérente à la structure de chacune des élégies, le travail de l'auteur se développe et s'épanouit sans relâche d'un texte à l'autre en proposant au lecteur des techniques sans cesse répétées et sans cesse renouvelées en fonction du dessin et de la ligne de composition propres à chaque poème. C'est ce que nous allons observer et vérifier en nous livrant à l'étude détaillée des élégies I, 1, I, 2, I, 3, I, 10 et II, 5.

1. Livre I

Les élégies à quatre ou cinq sujet réalisés que comporte ce livre se répartissent en son sein de façon tout à fait remarquable : un trio de tête – I, 1 à I, 3 – ouvre le recueil en grande pompe puisque nous ne compterons pas moins de cinq sujets pour I, 1 et I, 3 et quatre pour

I, 2, et à cette ouverture particulièrement riche et foisonnante répond une conclusion à sa hauteur puisque I, 10 comporte elle aussi cinq sujets réalisés. Plus étonnante encore est la similitude entre les combinaisons de sujets de ces poèmes : dans les quatre cas, elle est exactement la même, à ceci près que I, 2 compte un sujet de moins que ses trois comparses. Ainsi, les cinq grands thèmes présentés en I, 1 et qui sont par ordre d'apparition le rêve de la vie campagnarde, l'expression d'un sentiment religieux, le refus de la vie guerrière, la vie amoureuse et les propos à caractère funèbre, sont également les sujets réalisés de I, 3 et I, 10 et, à l'exception du dernier, de I, 2. Cet effet de répétition retiendra d'autant plus notre attention que la combinaison des quatre sujets de II, 5 - unique élégie du livre II à en comporter plus de trois - est différente. En revanche, l'élément de variation de cette combinaison de thèmes réside, nous allons le voir immédiatement, dans la répartition entre sujets principaux et sujets non principaux, qui n'est pas la même pour les quatre poèmes.

a. L'élégie I, 1 comme texte d'ouverture et de présentation

Nous avons déjà largement étudié l'élégie I, 1 à l'occasion de l'élaboration de la première catégorie de notre répertoire, celle des six grands thèmes tibulliens dont, on s'en souvient, cinq sont présents dans le seul poème d'ouverture⁵⁴⁹. Un bref rappel sur le paysage thématique du poème suffira donc à préparer l'étude complète des procédés qui relient les motifs entre eux et assurent la cohérence de la ligne de composition de cette élégie, et dont nous avons déjà donné plusieurs exemples plus haut.

Notre poème commence, nous l'avons dit, sur l'expression du rêve d'une vie champêtre (v. 1-10) suivie de celle d'un sentiment religieux et d'actes de piété à l'égard des dieux rustiques (v. 11-24). Ces deux motifs entrelacés se partagent en alternance tout le premier mouvement de l'élégie : le rêve campagnard revient en effet aux vers 25-34 et 41-48 tandis que les sentiments et actes religieux occupent les vers 35-40. Après le vers 48 - soit à un peu moins des deux tiers du texte, qui en compte soixante-dix-huit - un basculement s'opère en direction de deux autres thèmes, le refus de la vie militaire (v. 49-54 et 75-78) et l'évocation de la vie amoureuse du narrateur (v. 55-58 et 69-74), qui ont été préparés par des allusions dans la première partie. Au cœur de la disposition concentrique de ces deux motifs dans le dernier tiers du poème se loge le cinquième grand thème présenté, celui de la scène

⁵⁴⁹ Voir *supra* dans notre « II. Répertoire des petits et grands thèmes de Tibulle », la présentation des six thèmes principaux, p. 434 *sq.*

funèbre – en l’occurrence, des propres funérailles du poète (v. 59-68). Rien n’avait préparé ce thème qui fait ainsi figure de thème marginal et surprenant, bien qu’en réalité il ne le soit pas tant que cela, et constitue donc le seul des cinq grands thèmes ici représentés qui ne soit pas sujet principal de l’élégie. Sur cinq sujets réalisés, l’élégie compte donc quatre sujets principaux, un sujet non principal, quatre allusions à ses propres sujets et aucune allusion à un thème extérieur.

Les quarante-huit premiers vers de l’élégie obéissent à une répartition assez harmonieuse puisque leurs deux thèmes principaux, le rêve campagnard et le sentiment religieux, comptent respectivement quatorze et dix distiques. Ainsi que nous l’avons signalé lors de la présentation du thème religieux, la cohérence tonale entre eux est assurée par ce que nous appelons imprégnation d’un thème par l’autre : le sentiment religieux, qui arrive en deuxième place dans la ligne de composition de l’élégie, est imprégné de motifs rustiques comme pour mieux prolonger l’atmosphère créée par le thème d’ouverture. Nous ne reviendrons pas sur sa première occurrence, dans laquelle nous avons déjà relevé la présence de dieux agricoles – Cérès et Priape – et familiaux – les Lares – ainsi que la représentation d’un grand sacrifice champêtre auquel participe *rustica pubes*, « la jeunesse campagnarde » (v. 24). Disons brièvement ce qu’il en est de la seconde (v. 35-40). Comme plus haut, une divinité des champs est conviée individuellement dans le discours élégiaque : il s’agit de *Pal[es]*, « Palès » (v. 36), la déesse tutélaire des troupeaux⁵⁵⁰ ; comme plus haut, des gestes d’adoration sont également évoqués : le narrateur dit avoir coutume de *placidam (...) spargere lacte Palem*, « arroser Palès de lait pour l’apaiser » (*ibid.*) et d’offrir aux dieux *e paupere mensa / dona*, « les dons de ma pauvre table » (v. 37-38) ; ces mêmes dieux sont invoqués indistinctement par le vocatif pluriel *diui*, « dieux » (v. 37), qui contribue à l’intensité de la ferveur religieuse ici exprimée. Tout cela s’inscrit d’ailleurs parfaitement dans l’ambiance campagnarde créée par le thème d’ouverture, dont les autres occurrences reprennent les traits et motifs que nous avons répertoriés lors de notre présentation thématique et notamment le choix de la pauvreté et de la tranquillité, le goût du travail agricole et l’évocation du bétail⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ Palès était une divinité spécifiquement italienne dont on célébrait la fête (les Parilia) le jour de la fondation de Rome, le 21 avril ; voir M. C. J. Putnam (1973, p. 55) et G. Lee (1990³, p. 114). Elle est évoquée à la date des Parilia par Ovide, *Fastes*, IV, v. 721 sq. Comme Tibulle, Ovide précise que cette déesse *placanda est*, « doit être apaisée » (v. 777) si l’on veut obtenir d’elle la fécondité des troupeaux, et que le laid tiède est une offrande prisée par elle (v. 746).

⁵⁵¹ Par exemple, le narrateur dit *contentus uiuere paruo*, « vivre en se contentant de peu » (v. 25) ou encore heureux de *tenuisse bidentem*, « tenir le hoyau » (v. 29 ; certains mss portent *bidentes*, ce qui ne

Quant aux transitions entre ces deux thèmes et à leur succession au sein de la ligne de composition du texte, elles sont elles aussi soignées et polies de façon à ce que le passage de l'un à l'autre se fasse tout naturellement, ce que prépare déjà leur cohérence tonale. Nous donnerons deux exemples de ce procédé d'enchaînement pour mieux illustrer notre propos sur ce point. Nous avons signalé au moment de l'étude des vers 1-10 de I, 1 que ce passage comportait deux allusions, la première au refus de la *militia* (v. 3-4) et la seconde, précisément, au thème religieux (v. 9-10). Or, cette seconde allusion prend place à la fin de la première occurrence du motif champêtre, juste avant la première occurrence du thème religieux : en d'autres termes, elle sert de préparation au motif qui suit immédiatement le développement dans lequel elle est insérée. Il s'agit de la mention d'une déesse dont les vertus ne sont pas uniquement agricoles, *Spes*, « l'Espérance » (v. 9) que le poète investit – au subjonctif, comme dans tous les vers 1-10 – d'une part de responsabilité dans le bon déroulement de son projet de vie à la campagne⁵⁵². L'énonciation du distique qui lui est consacré, son vocabulaire saturé de références au monde agricole et au souhait d'abondance le rattachent sans doute possible au développement du premier thème, mais l'irruption dans ce contexte du nom de la divinité, bien qu'encore circonscrite par les précautions d'écriture que nous venons d'énoncer, est une annonce du développement qui suit : tout cela en fait une allusion en bonne et due forme, selon les caractéristiques de ce procédé telles que nous les avons établies plus haut. Le second exemple, situé un peu plus bas dans le poème, est à l'inverse celui d'une transition entre une occurrence du motif religieux et le dernier développement consacré au rêve de la vie champêtre. Le narrateur vient d'évoquer ses dévotions envers Palès et les *dona* qu'il offre régulièrement aux dieux rustiques en général ; ces offrandes modestes leur sont présentées dans des récipients d'argiles pour lesquels il réclame l'indulgence des divinités, à la deuxième personne du pluriel de l'impératif, au nom

change guère le sens de la phrase) et d'*increpuisse boues*, « de sermonner les boeufs » (v. 30). Comme souvent dans ce motif, la *dom[us]*, « maison » (v. 32) garante de calme et de paix figure en bonne place dans la suite du développement – en l'occurrence à la fin d'un pentamètre concluant une longue phrase de deux distiques entiers.

⁵⁵² *Nec Spes destituat, sed frugum semper aceruos / praebeat et pleno pinguia musta lacu*, « et que l'Espérance ne me déçoive point, mais qu'elle me fournisse toujours des tas de grains et emplisse ma cuve d'abondantes vendages » (v. 9-10). Nous retrouverons plus longuement *Spes* dans la toute dernière élégie du recueil, II, 6, ce qui attirera alors tout particulièrement notre attention. Cette déesse romaine avait un temple sur le *forum holitorium*, ce que les commentateurs tendent à mettre en rapport avec les *frugum (...) aceru[i]* que le poète attend d'elle et à part lesquels elle ne semble point avoir d'attributs strictement agricoles ; voir M. C. J. Putnam (1973, p. 51-52) et F. Della Corte (1980, p. 125 et p. 288).

du caractère primitif et authentique de cet humble matériau⁵⁵³. A cet instant, nous sommes donc bien encore, par le vocabulaire et l'énonciation, dans l'expression du sentiment religieux, mais cet élément fournit au poète une transition idéale avec la réaffirmation de son refus des richesses et de son goût pour la pauvreté qui, dès le vers 41, inaugure un ultime développement du rêve de la vie agricole : ici, pas d'allusion insérée dans une autre section de l'élégie, mais une simple dérivation thématique qui sous une apparence errante, conduit en fait le lecteur d'un point très précis de la ligne de composition à un autre.

Les procédés de composition qui régissent la ligne thématique de la deuxième partie du poème sont très proches de ceux que nous venons d'examiner. Ainsi que nous l'avons déjà dit, les allusions au motif guerrier (v. 9-10) et à la *domina* (v. 46) ou *puella* (v. 52) qui sera nommée plus bas préparent cette partie en orientant la lecture du poème vers ces deux derniers thèmes principaux, annoncés dès le premier temps du texte. Lors de notre présentation du refus de la *militia*, nous avons également montré que ce motif se greffait sur le rêve champêtre à la faveur d'une dérivation thématique sur le mépris des richesses et le goût de la tranquillité. Le personnage de la *puella* qui apparaît allusivement dans la vie rêvée du poète et dans son refus de la vie de soldat ne demande lui aussi qu'à s'épanouir dans la réalisation du sujet amoureux, dès le vers 55, tout en ménageant un lien thématique avec le motif précédent puisque la mention des *uincla*, « liens » (v. 55) qui retiennent le poète auprès de Délie est un écho du thème guerrier et de la figure du captif, mais adapté au motif érotique qui éclôt à cet endroit⁵⁵⁴. Ce même lien sert également à la dernière transition du texte entre la deuxième occurrence du motif amoureux (v. 69-74) et celle du refus de la guerre (v. 75-78) puisque le poète se déclare bon soldat dans les *rix[ae]*, « luttes » (v. 74) de

⁵⁵³ *Adsitis, diui, neu uos e paupere mensa / dona nec e puris spernite fictilibus. / Fictilia antiquus primum sibi fecit agrestis, / pocula de facili composuitque luto*, « venez, dieux, et ne méprisez pas ces dons de ma pauvre table et de mes vases en terre dépourvus d'ornements. Ce sont des vases en terre que se fabriquèrent d'abord les antiques paysans, et ils façonnèrent des coupes dans une argile souple » (v. 37-40).

⁵⁵⁴ La transition entre ces deux thèmes en début de deuxième partie, le refus de la guerre occupant les v. 49-54 et l'amour pour Délie les v. 55-58, est aussi assurée par un balancement syntaxique binaire opposant deux modes de vie, l'un – la vie de conquêtes – associé au personnage emblématique de Messalla et l'autre – la vie amoureuse – associé au narrateur lui-même. Le distique 53-54, évoqué par nos soins lors de la présentation de ce thème, commence ainsi sur *te bellare decet...*, « à toi, il te convient de faire la guerre » (v. 53) ; en réponse et en opposition, le distique 55-56 commence sur *me retinent uinctum formosae uincla puellae*, « mais moi, les liens d'une belle jeune fille me tiennent attaché » (v. 55). On voit que, plus qu'une figure de style ou qu'un simple ornement du discours, le balancement syntaxique entre *te* et *me* est également un balancement thématique entre deux motifs qui se succèdent à cet endroit précis du texte.

Vénus – le nom de la déesse apparaît au vers 73 – mais pas dans les combats militaires⁵⁵⁵ : par le biais d'une métaphore, la dérivation thématique est donc une fois encore le procédé privilégié de transition de notre poète. Notons d'ailleurs que, si les thèmes guerriers et amoureux s'insèrent harmonieusement dans le motif initial de la vie agricole en prolongeant le souhait de tranquillité et l'humilité du rêve du poète, ils assurent par là même la diffusion de ces traits tout au long du texte, ce qui contribue efficacement à la cohésion des deux parties du poèmes et donc à la cohérence générale de sa composition.

Enfin, nous l'avons dit, le cœur de cette deuxième partie est consacré à la présentation du motif à caractère funèbre, dont nous avons décrit les principaux traits lors de l'élaboration de notre répertoire. Dans le dernier tiers du poème, la répartition entre les trois sujets abordés est parfaitement équitable : refus de la *militia*, évocation de la vie amoureuse et scène de funérailles se voient attribuer cinq distiques chacun. D'où vient alors que nous considérons les deux premiers comme sujets principaux du poème, mais non pas le troisième ? La réalisation du sujet ne fait certes aucun doute : ses cinq distiques forment un seul bloc et sont parcourus des caractéristiques du discours funèbre telles que nous les avons repérées. Pour autant, le statut thématique de ce développement n'est pas exactement celui des quatre sujets principaux du poème : il ne s'agit pas, contrairement à eux, d'un motif parcourant tout le texte jusqu'à en devenir un pilier récurrent. A cet égard, le fait que le thème funèbre soit le seul à ne compter dans le poème qu'une occurrence, quand même elle serait à elle seule aussi longue que les occurrences réunies d'autres motifs, incite davantage encore à le lire comme un sujet non principal, en focalisant l'attention du lecteur sur les sujets récurrents et notamment, dans le dernier tiers du texte, sur les motifs guerriers et amoureux qui encadrent en chiasme la scène funèbre. Dès lors, cette scène apparaît davantage comme l'excroissance du motif du *carpe diem* présent dans le thème de la vie amoureuse⁵⁵⁶ que comme un sujet essentiel de I, 1 ; cette excroissance donne lieu à la pleine

⁵⁵⁵ *Hic ego dux milesque bonus : uos, signa tubaeque, / ite procul...*, « c'est là que moi, je suis bon chef et bon soldat : mais vous, enseignes et trompettes, éloignez-vous » (v. 75-76). Ici aussi, c'est le balancement syntaxique entre *ego* et *uos*, de part et d'autre de la césure hephthémimère de l'hexamètre, qui permet le retour au motif guerrier.

⁵⁵⁶ C'est là en effet le principal motif de la deuxième occurrence du thème amoureux. Le narrateur cherche à convaincre Délie de vivre pleinement leur passion avant que la vieillesse et la mort ne les interrompent : *iam ueniet tenebris Mors adoperta caput, / iam subrepet iners aetas, neque amare decebit (...). / Nunc leuis est tractanda Venus...*, « bientôt viendra la Mort à la tête couverte de ténèbres, bientôt se fauilera l'âge auquel on reste inactif, et s'aimer ne sera plus convenable. (...) C'est maintenant qu'il nous faut pratiquer souvent la légère Vénus » (v. 70-71 et 73). (Au v. 70, nous retenons la leçon *neque* issue de l'ensemble des mss plutôt que le *nec* choisi par G. Luck, qui est issu d'anthologies et n'a rien d'indispensable à la construction de la phrase et du vers.) L'opposition lexicale entre la répétition de

réalisation d'un thème développé pour lui-même et qui accède ainsi au rang des sujets du poème, mais elle ne constitue pas un élément fondamental de la ligne générale dominée par le rêve d'ouverture du poème. En d'autres termes, la vie rêvée de Tibulle telle qu'elle est présentée dans cette élégie comporte à la fois un décor campagnard, des actes de piété, le refus de la guerre et la présence de la *puella*, mais pas nécessairement cette scène funèbre qui n'apparaît qu'une fois et dans laquelle nous décelons plutôt une variante ou un prolongement du rêve tibullien sur Délie qu'une étape de la vie qu'il se propose de mener dans sa fiction poétique.

Nous concluons cette étude de la structure interne de l'élégie I,1 par quelques remarques plus générales liées à sa fonction structurante d'ouverture. Les cinq thèmes présentés ici obéissent à un schéma doublement concentrique que l'on pourrait retranscrire ainsi : A-B-A-B-A / C-D-E-D-C⁵⁵⁷. Parmi eux, les quatre sujets principaux du poème (A, B, C et D) sont aussi ceux que l'on retrouvera le plus souvent dans l'ouvrage, le cinquième (E) ne comptant que cinq occurrences dans l'ensemble des deux livres. Aussi la présentation thématique de I, 1 est-elle fidèle au paysage d'ensemble du recueil, sans être exhaustive pour autant puisqu'elle ne comporte ni le sixième grand thème, celui de la cérémonie solennelle non religieuse, ni les « petits » thèmes que nous avons analysés plus haut. Sorte de photographie foisonnante et annonciatrice des grandes lignes de l'œuvre, I, 1 acquiert par là même une dimension programmatique encore renforcée par la présence en quelques vers seulement des deux personnages emblématiques que sont Messalla et Délie. Eux aussi parcourront tout le recueil, relayés en cela par des figures équivalentes – ainsi Messalinus, sorte d'avatar de Messalla comme nous le verrons plus loin, ou les autres amants du poète, Marathus et Némésis – qui fonctionnent à leur suite comme autant de marqueurs thématiques renvoyant aux fondements des motifs tels qu'ils ont été illustrés dans l'élégie d'ouverture. Mais la fonction programmatique de I,1 ne se limite pas à son paysage thématique ni à ses personnages topiques : les nombreux procédés d'écriture qui assurent la cohérence linéaire du poème, la succession logique des thèmes et leurs liens et échos annoncent eux aussi, au moins en partie, le type de composition interne auquel le lecteur

iam en anaphore sur deux vers et la présence, à la même place, d'un *nunc* associé à la tournure d'obligation de l'adjectif verbal *tractanda* expriment bien cette injonction à jouir du présent. En outre, la mention de *Mors* et de *iners aetas* qui attend les amants contribue à lier harmonieusement ce passage amoureux au thème funèbre qui le précède immédiatement.

⁵⁵⁷ Pour ce schéma synthétique comme pour ceux de toutes les autres élégies de Tibulle, nous utilisons les lettres associées aux thèmes tibulliens telles que nous les avons faites apparaître *supra* dans notre tableau récapitulatif de la répartition des thèmes dans les seize poèmes, p. 461.

aura affaire tout au long de l'ouvrage. Une fois ses thèmes de prédilection et ses techniques récurrentes présentés en I, 1, la palette du poète est prête et c'est en la travaillant sans relâche, en mélangeant les teintes et en variant les nuances que notre élégiaque bâtit la suite de son œuvre⁵⁵⁸.

Reste une ultime observation qui nous semble nécessaire à l'issue de la première étude complète d'une structure interne de poème. Nous avons évoqué à plusieurs reprises, dans nos introductions à ce chapitre et à ses différentes parties, l'autonomie relative dont jouissent les thèmes abordés par Tibulle au sein de ses poèmes, autonomie qui du reste, avons-nous dit, nous autorisait à comparer les élégies tibulliennes à autant de petits recueils miniatures. L'analyse de I, 1 nous permet justement de préciser les conditions dans lesquelles se développe cette autonomie. Les thèmes de l'élégie ne sont certes pas sans lien les uns avec les autres et l'étude des transitions et des échos de l'un à l'autre nous l'a confirmé. Pour autant, chacun d'entre eux présente un développement plein, indépendant des éléments hérités de ses prédécesseurs ou annonciateurs de ses successeurs et qui, même s'ils assurent leur harmonie tonale et sont reçus comme tels par le lecteur, ne sont pas pour autant absolument nécessaires à sa compréhension ni à l'épanouissement de ses caractéristiques propres. Entre autonomie de développement et cohérence mutuelle dans la linéarité thématique du poème, chacun de ces passages nettement identifiables acquiert donc un double statut d'élégie à part entière et de pièce indispensable à la construction du texte. L'exercice est du reste aisé à réaliser : chaque section peut être lue et comprise comme si elle était un poème individuel ; inversement, il suffit de porter à nouveau un regard global sur toute l'élégie pour constater que ces différentes sections ont été spécialement arrangées pour bâtir un poème à part entière, obéissant à une ligne solide et bien suivie. Il y a donc bien ici une sorte d'équivalence entre la composition du texte telle que l'entend Tibulle et la composition d'un recueil telle que l'entendent d'autres auteurs, notamment, selon les modalités mises en évidence dans le

⁵⁵⁸ A propos du rôle programmatique de I, 1 sur un plan thématique mais aussi par l'atmosphère globalement pessimiste qui s'en dégage, voir également J. M. Fisher (1970). Pour des analyses complémentaires de sa structure interne, voir également W. Wimmel (1976, p. 84-89), R. J. Ball (1983, p. 19-35), H. Dettmer (1983, p. 1963) qui répertorie quelques études selon qu'elles la voient bipartite, tripartite ou concentrique, et C. Rambaux (1997, p. 7-13). La lecture de la structure interne de cette élégie repose généralement sur une approche essentiellement narrative qui vise à mettre en évidence, dans la mesure du possible, le déroulement logique du propos du poète ; en choisissant pour notre part de repérer précisément les thèmes récurrents par séquences, nous pensons arriver à une présentation peut-être plus complexe, mais également plus exacte de l'art de la composition interne du poète : on peut sur ce point renvoyer à l'article de G. Donini (1984) qui livre une analyse plus thématique proche de la nôtre, mais que nous ne rejoignons pas entièrement puisque Donini ne décèle que deux thèmes principaux en I, 1 – le motif campagnard et le motif érotique – et ne considère les autres que comme des éléments ornementaux à fonction strictement digressive ou transitionnelle.

premier chapitre de notre travail, Catulle lui-même. La suite de notre examen des structures internes nous permettra de confirmer encore ce propos.

b. L'élégie I, 2 ou le triomphe de Délie et de Vénus

La deuxième élégie du livre I est la première grande élégie du cycle de Délie, si l'on considère que les apparitions de la *puella* en I, 1 n'étaient pour le poète que l'occasion de présenter le thème érotique autour duquel le poème n'était pas exclusivement centré bien qu'il en soit l'un des sujets principaux. Un peu plus longue que la précédente - elle compte en effet cent vers⁵⁵⁹ - I, 2 obéit toutefois à une inspiration plus concentrée puisqu'elle ne comporte que deux sujets principaux accompagnés de deux sujets non principaux, cinq allusions à l'un ou l'autre de ses sujets mais aucune allusion à un thème extérieur. Dans un premier mouvement amoureux divisé en deux temps, Tibulle chante longuement sa passion pour la belle, sa tristesse de ne pouvoir toujours entrer chez elle et les ruses qui permettent aux amants illégitimes de ne pas être découverts (v. 1-24 et 43-66) ; entre ces deux temps est intercalé un hommage à Vénus, protectrice des cœurs des amants (v. 25-42), qui élève le motif de l'expression de sentiments religieux au rang de sujet principal à l'égal du thème amoureux. La deuxième grande partie de l'élégie est d'ailleurs exclusivement consacrée au développement de ce second motif (v. 81-100) puisque le narrateur y expose sa crainte d'avoir été puni par la déesse pour impiété et rappelle combien ses décrets contre les contempteurs de l'amour peuvent être violents. Entre ces deux parties de longueur inégale, une section du poème, sorte de pause dans la ligne générale, est consacrée au développement des deux sujets non principaux, le refus de la *militia* et le rêve d'une vie rustique et paisible : en effet, le poète y fustige l'un de ses rivaux pour avoir préféré les conquêtes à la compagnie de Délie (v. 67-72) et rappelle son propre souhait de mener une existence de labeur et de pauvreté à la campagne, pourvu que ce soit auprès de sa bien-aimée (v. 73-80). Si l'on transcrit le schéma thématique de I, 2 en utilisant, comme nous l'avons fait pour I, 1, les lettres de l'alphabet associées aux thèmes par ordre d'apparition dans le recueil,

⁵⁵⁹ Nous adopterons pour I, 2 la numérotation de l'édition de G. Luck (1998²) qui accorde à la lacune située après le v. 25, et qui se réduit probablement à un hexamètre, le numéro 26 et poursuit ensuite sa numérotation normalement.

on obtient donc un dessin de type D-B-D / C-A / B, dans lequel cette fois seuls D et B sont sujets principaux.

Grâce à la concentration de tous ces motifs autour de la figure dominante de Délie, la cohérence thématique est parfaitement maintenue d'un bout à l'autre du texte et la ligne de composition suit une série de variations inégales autour du motif-pivot de la *puella* désirée et de l'amour honoré. Quelques mots suffiront à montrer comment les deux sujets non principaux de la section 67-80 s'ajustent aux thèmes précédents, notamment à la dimension érotique, et garantissent la linéarité de l'élégie. Le long mouvement amoureux des vers 43-66, dont nous détaillerons le contenu plus bas, s'achève sur une tendre évocation de Délie, présente au vers 66 comme dans tout le poème à la deuxième personne du singulier. Cette énonciation est maintenue dans la section centrale où le duo formé par *ego*, le narrateur amoureux, et *te, Delia*, la *puella* tant désirée, devient trio à la faveur de l'intervention de *ille*, une troisième personne du singulier venant compléter le triangle amoureux puisqu'il s'agit bien d'un rival du poète. La rivalité des deux hommes n'est pas directement mise en scène, mais l'insertion particulièrement soignée de *ille* dans le duo amoureux entre *ego* et *te* suffit à la suggérer fortement⁵⁶⁰ : ainsi, les deux sujets non principaux du poème s'inscrivent délibérément dans le schéma érotique mis en place dans la première partie de l'élégie. Du reste, ils bénéficient de deux développements de longueurs à peu près comparables, en cadence légèrement majeure – ils comptent respectivement trois et quatre distiques –, articulés autour d'un balancement syntaxique rappelant ceux que nous avons observés en I, 1 : deux personnages y sont en effet opposés – en l'occurrence *ille* (v. 67 et début du v. 69), le rival, et *ipse* qui lui répond directement au début du vers 73 et se rapporte ici à la première

⁵⁶⁰ Voici le moment précis de la transition entre le thème érotique des vers 43-66 et le thème guerrier des vers 67-72 : (...) *nec te posse carere uelim. / Ferreus ille fuit, qui, te cum possit habere, / maluerit praedas stultus et arma sequi*, « ... et je ne voudrais pas même pouvoir éprouver le manque de toi. Il était de fer celui qui, alors qu'il pouvait te posséder, a préféré, l'idiot, suivre l'appel du butin et des armes » (v. 66-68). Au v. 67, la leçon *posset*, issue du ms G de préférence au *possit* de la plupart des autres mss, est retenue par la plupart des *recentiores*, à juste titre selon nous, pour faire concordance avec le parfait *fuit*. Les termes du dernier hémistiche du pentamètre 66 trouvent leur équivalent quelque peu transformé dans le distique suivant : *nec uelim* devient *maluerit*, avec passage de la première à la troisième personne du singulier, et *te posse carere* devient *te cum posset habere*, remplaçant ainsi l'image du manque redouté de la personne aimée par celle du refus de la plénitude amoureuse, ce qui fonde manifestement le narrateur à traiter ensuite son rival de *stultus*. Cette subtile démarcation accompagne les premiers traits du thème militaire qui s'ouvre à cet endroit, à la faveur de l'adjectif *ferreus*, mis en valeur au début du premier distique et particulièrement bien choisi puisqu'il renvoie à la fois à la dureté de cœur du rival – participant ainsi de l'imprégnation du motif guerrier par le motif érotique – et, par métonymie, à la figure topique du soldat bardé de fer protecteur, figure prolongée à dessein au vers suivant par l'évocation des *praed[ae]* et des *arma* qui, en bons marqueurs thématiques, suffisent à eux seuls à faire surgir l'image de la *militia*.

personne du singulier, c'est-à-dire au narrateur lui-même –, mais aussi deux modes de vie, le désir acharné de conquêtes et de richesses et la douceur d'une vie de labeur et d'amour que la pauvreté n'altère pas⁵⁶¹, et donc deux développements thématiques distincts, le premier (v. 67-72) dominé par *ille* et la *militia* et le second (v. 73-80) par *ipse*, le *labor* et la *paupertas*. On voit comment cette section centrale des sujets non principaux maintient ensemble les fils de la réalisation effective des motifs entre indépendance de leurs traits caractéristiques et ajustement soigné à la ligne de composition du poème pour en maintenir la cohérence générale.

Quant aux sujets principaux que sont la vie amoureuse de Tibulle et Délie et l'expression de sentiments voire d'actes pieux, ils sont si imprégnés l'un de l'autre qu'il est parfois difficile pour certains distiques de déterminer auquel des deux thèmes ils se rattachent, conformément à ce procédé tibullien qui veut que, en se colorant mutuellement, les motifs peuvent se succéder librement sans rompre le fil général du texte. La structure que nous proposons pour I, 2 est donc le résultat de choix que nous allons tâcher d'éclairer à présent. Les marques les plus nettes du thème érotique dans le premier mouvement du poème sont le *topos* du *paraclausithyron*, dont nous avons vu une première évocation en I, 1 et qui est ici pleinement développé, et celui du *praeceptor amoris* qui apprend aux amoureux illégitimes à jouer de la ruse pour communiquer et se voir sans danger. Le *paraclausithyron*, aux vers 7 à 14, met en scène le narrateur déçu de ne pouvoir entrer chez sa *puella* et s'adressant à la porte close sur les deux modes de la menace et de la supplication, ce qui fait de ces quelques distiques un passage érotique topique par excellence :

lanua difficilis dominae, te uerberet imber,
te louis imperio fulmina missa petant.

⁵⁶¹ Nous retrouvons ici les traits désormais familiers de ces deux motifs. Dans la section 67-72, outre ce que nous disions dans la note précédente, l'image de la guerre apparaît à la faveur de l'évocation des *uict[ae] (...) cateru[ae]*, « bataillons vaincus » (v. 69) et des *Martia castra*, « le camp de Mars » (v. 70), et celle de la quête de richesses, à la faveur de cet hexamètre à la structure répétitive et insistante se rapportant toujours au rival honni : *totus et argento contextus, totus et auro*, « couvert entièrement de tissus d'argent, et entièrement de tissus d'or » (v. 71 ; *contextus* est la leçon des mss Z+ et nous la conservons de préférence au *contectus* choisi par G. Luck, qui est une proposition d'éditeur non indispensable à la compréhension). Dans la section 73-80, le narrateur exprime à nouveau son désir de *boues (...)* / *iungere*, « atteler les bœufs » (v. 73-74) et de *pascere (...)* *pecus*, « faire paître le bétail » (v. 74) et affirme, conformément à l'humilité habituelle de son rêve champêtre, pouvoir dormir *in dura (...)* *humo*, « sur la terre dure » (v. 76) et se passer de *Tyrio (...)* *toro*, « un lit de Tyr » (v. 77), pourvu que ce soit avec *Delia* qui figure ici en bonne place, au dactyle cinquième de l'hexamètre initial (v. 73).

lanua, iam pateas uni mihi, uicta querelis,
neu furtim uerso cardine aperta sones⁵⁶².

Le rôle de *praeceptor amoris* est tenu par deux figures ambiguës : il s'agit de Vénus (v. 15-24) et d'une mystérieuse *saga*, « magicienne » (v. 44) qui fournit le sujet de la deuxième occurrence du thème amoureux (v. 43-66). La première enseigne à l'amant prudent à *furtim molli decedere*⁵⁶³ *lecto*, « quitter subrepticement un lit moelleux » (v. 19) et à *pedem nullo ponere posse sono*, « pouvoir poser son pied sans le moindre bruit » (v. 20), ainsi qu'à *uiro coram nutus*⁵⁶⁴ *conferre loquaces*, « échanger des signes éloquentes en présence du mari » (v. 21). Voilà qu'à la faveur de ces quelques formules, un autre personnage topique de triangle amoureux renforce la réalisation du thème érotique : il s'agit du *uir*, l'époux ou amant légitime de la *domina*, dont les amants doivent toujours se cacher et que nous avons déjà rencontré chez Catulle, c. 83. En outre, le *lect[us]* dont nous avons souligné l'importance dans le développement du motif de la vie campagnarde⁵⁶⁵ est ici réinvesti par le thème amoureux et devient, on le voit, le symbole de l'amour illégitime et fugitif de l'amant élégiaque et de sa *puella*. Quant à la *saga*, elle a recours à la magie et à ses pratiques effrayantes pour fournir aux amants *cantus, quis fallere posses*, « des incantations qui permettent de tromper » (v. 55) et leur garantir grâce à ses sorts un aveuglement complet du mari soupçonneux⁵⁶⁶ : à but semblable, moyens différents puisqu'ici, s'éloignant du rôle traditionnel du *praeceptor amoris*, la *saga* ne mise plus sur la ruse et l'habileté des amants eux-mêmes mais sur des pouvoirs étonnants sur lesquels nous reviendrons plus loin.

⁵⁶² « Porte d'une maîtresse difficile, que la pluie te frappe, que Jupiter dans sa toute-puissance t'envoie sa foudre et t'atteigne. Porte, maintenant, ouvre-toi pour moi seul, vaincue par mes plaintes, et veille, quand tu t'ouvriras en tournant subrepticement sur tes gonds, à ne pas faire de bruit » (v. 7-10). La *difficilis domin[a]*, cette maîtresse qui ne se laisse pas atteindre et dont la sévérité se manifeste par une porte toujours fermée, forme un couple élégiaque érotique topique avec le narrateur suppliant dont les *querell[ae]* ne la touchent pas et dont, plus bas dans le texte, la voix est effectivement qualifiée de *suppl[ex]*, « suppliante » (v. 14) ; c'est pour cette raison de cohérence narrative que nous choisissons avec G. Luck (1998²) de conserver au v. 7 le *dominae* du ms H de préférence au *domini* suggéré par d'autres mss.

⁵⁶³ *Decedere* est la leçon des mss Z+ et nous la retenons de préférence au *derepere* choisi par G. Luck (1998²), qui est issu d'une anthologie plus tardive et ne nous semble pas indispensable pour éclairer le sens de l'expression.

⁵⁶⁴ Le ms G porte en cet endroit *uultus*, qui désigne alors les expressions des visages des amants plutôt que les signes de tête eux-mêmes et ne change pas radicalement le sens de la phrase.

⁵⁶⁵ Voir n. 501, p. 437.

⁵⁶⁶ *Ille nihil poterit de nobis credere cuiquam, / non sibi, si in molli uiderit ipse toro*, « celui-ci ne pourra pas accorder foi à ce qu'on lui dira de nous, ni s'accorder foi à lui-même, même s'il nous voit de ses yeux dans une couche moelleuse » (v. 57-58). Ce distique réunit à lui seul les deux éléments que nous relevions à l'instant, le mari à tromper et le lit symbolique de la rencontre des amants.

Le lien entre les deux sujets principaux du poème est précisément assuré par le personnage de Vénus qui, entre les distiques 23-24 et 25-26, passe du rôle de *praeceptor amoris* à celui de divinité tutélaire des amants, en offrant en particulier sa protection au narrateur lui-même. Comme toute divinité, elle peut à tout moment retourner son pouvoir contre ceux qui l'offensent et punir au lieu de protéger. Ces deux facettes de la puissance de Vénus fournissent le sujet des deux occurrences du motif de l'expression de sentiments religieux : la première (v. 25-42), découlant naturellement du thème du *praeceptor amoris* qui montre une Vénus favorable au narrateur et à tous les amants prêts à mettre son enseignement en application, proclame que celui qu'elle protège *eat tutusque sacerque / qualibet*, « va, sûr et sacré, où il lui plaît » (v. 29-30) sans jamais souffrir des voleurs ou des *pigra (...) hibernae frigora noctis*, « froids pétrifiants de la nuit d'hiver » (v. 31), ni même de ceux qui pourraient observer ses manœuvres nocturnes pour rejoindre sa *puella* et le dénoncer ensuite⁵⁶⁷. À l'inverse, la seconde (v. 81-100), rompant brusquement avec les motifs qui précèdent et notamment avec la section des sujets non principaux à laquelle elle succède immédiatement, revient au propos sur lequel s'est ouvert le poème et montre à nouveau un narrateur se lamentant peut-être de ne pouvoir entrer chez Délie comme c'était déjà le cas dans la première occurrence du motif amoureux. Le poète se demande alors s'il a commis quelque erreur et s'il doit ses souffrances à son *impia lingua*, « langue impie » (v. 82) ou s'il a été en quelque façon *incestus*, « impur » (v. 83). La porte close de la *puella* est alors remplacée par le *sanct[us] (...) post[is]*, « portail sacré » (v. 84) du temple de la déesse, auquel Tibulle envisage de se rendre en *supplex* (v. 87) si cela peut lui rendre la confiance de la divinité. Cette démarcation du motif du *paraclausithyron* ainsi transposé dans l'univers religieux s'accorde bien avec les plaintes et supplications que le poète adresse à Vénus jusqu'à la fin⁵⁶⁸, comme il les adressait à la porte de Délie au début du poème.

Nous touchons à la fin de notre étude de I, 2, à laquelle il ne nous reste plus qu'à ajouter quelques mots sur les allusions qui contribuent à unir et à harmoniser les deux sujets principaux du poème puisque le thème de la vie amoureuse comporte trois allusions à

⁵⁶⁷ De fait, la rage de Vénus s'abattraît aussitôt sur eux : *nam fuerit quicumque loquax, is sanguine natam, / is Venerem e rapido sentiet esse mari*, « de fait, si n'importe lequel d'entre eux parle, il sentira bien que Vénus est née du sang et d'une mer impétueuse » (v. 41-42). Au v. 42, *contra* G. Luck (1998²), nous retenons le *rapido* des mss Z+ plutôt que le *rabido* suggéré par des éditeurs, sans que cela ne modifie d'ailleurs radicalement l'image ainsi suscitée.

⁵⁶⁸ Le poème s'achève en effet sur le distique suivant : *at mihi parce, Venus : semper tibi dedita seruit / mens mea : quid messes uris acerba tuas ?*, « mais moi, épargne-moi, Vénus ; mon esprit t'a toujours été dévoué et te sert toujours : pourquoi, impitoyable, brûles-tu tes propres récoltes ? » (v. 99-100). La leçon *dedita*, que nous retenons pour le v. 99 à la suite des mss A et X+ et de G. Luck, est remplacée dans d'autres mss (en l'occurrence G et V) par *debita*, ce qui ne modifie guère le sens de la phrase.

l'expression de sentiments religieux et qu'inversement, l'expression de sentiments religieux comporte deux allusions au thème de la vie amoureuse. Les allusions religieuses qui parcourent la première occurrence du thème érotique sont tout simplement matérialisées par trois divinités apparaissant dans l'ordre suivant : Bacchus (v. 3) que Tibulle nomme pour désigner par métonymie le vin dans lequel il cherche l'oubli de sa triste situation au tout début du poème⁵⁶⁹, Jupiter (v. 8) présent dans l'extrait du *paraclausithyron* que nous citons plus haut, et Vénus (v. 16) dont le rôle de *praeceptor amoris* dans cette première partie est introduit en ces termes ambigus : *fortes adiuvat ipsa Venus*, « Vénus elle-même favorise les courageux ». On voit qu'aucune de ces mentions ne correspond en soi à l'expression délibérée d'un sentiment religieux : une métonymie, une imprécation ressemblant davantage à un trait de langage qu'à un véritable appel à la puissance divine, enfin une formule qui semble préparer un hommage à Vénus tel que celui qui commence au vers 26 et ouvre en réalité le thème du *praeceptor amoris*, ne sont certes pas à proprement parler les éléments attendus de ce genre de motif mais elles entrent en résonance les unes avec les autres et la multiplication des noms de divinités vise à préparer efficacement la transformation de Vénus en protectrice des amants. Quant aux allusions érotiques en contexte religieux, elles consistent en deux scènes topiques ayant à voir avec le motif du *paraclausithyron*, dont on s'aperçoit dès lors qu'il parcourt en fait tout le texte et est bien le motif amoureux dominant de I, 2 : tout en énumérant les bienfaits de Vénus à son égard, le narrateur rappelle brièvement, dans la première occurrence du thème, que tout ce qui lui importe est *reseret modo Delia postes / et uocet ad digiti me taciturna sonum*, « que Délie ouvre seulement son portail et m'appelle sans mot dire, au seul bruit de son doigt » (v. 33-34). De la même manière, plus loin, en prévenant le lecteur de la cruauté de Vénus envers ceux qui l'offensent, il mentionne le cas d'un homme qui, devenu vieux déjà, eut à subir les foudres de la déesse : *stare nec ante fores pudit*, « il n'eut pas même honte de rester debout devant une porte » (v. 95). Dans les deux cas, la brève réapparition d'un motif marqué comme érotique mais insuffisamment développé pour constituer une réalisation complète du thème,

⁵⁶⁹ *Adde merum uinoque nouos compesce dolores, / occupet ut fessi lumina uicta sopor, / neu quisquam multo percussum tempora Baccho / excitet, infelix dum requiescit amor*, « donne encore du vin pur ! Réprime par le vin mes douleurs nouvelles, pour que la torpeur s'empare de mes yeux vaincus par l'épuisement ! Et que personne ne me réveille quand les nombreux coups de Bacchus auront étourdi ma tête, pendant le repos de mon malheureux amour » (v. 1-4). Ce motif, qui évoque l'atmosphère symposiale que nous trouvons parfois chez Catulle, s'en distingue par ce qu'il n'est en fait qu'expression de la douleur amoureuse du narrateur et donc partie intégrante du thème érotique, malgré la répétition insistante au long de ces deux distiques de mots désignant le vin : *merum, uinum* et *Bacchus*.

correspond bien au procédé de l'allusion tel que nous l'avons déjà repéré et vient compléter le tableau des techniques d'écritures de I, 2 dans la lignée de celles de I, 1⁵⁷⁰.

c. L'élégie I, 3 ou l'épanouissement du thème funèbre

L'élégie I, 3 marque le retour à la combinaison des thèmes présentés en I, 1 et réserve notamment une place toute particulière aux propos à caractère funèbre, dont elle offre d'ailleurs la seule illustration du recueil en tant que sujet principal. Retenu à Corfou par une maladie qui l'inquiète⁵⁷¹, le poète se livre à une longue lamentation angoissée dans laquelle il implore la Mort de ne pas s'abattre sur lui alors qu'il est seul et loin de sa famille (v. 1-10). Ce motif funèbre initial parcourt le poème en subissant plusieurs variations : sa seconde et plus longue occurrence (v. 51-82) occupe en fait presque toute la deuxième partie du texte qui compte quatre vingt quatorze vers en tout et elle se divise en plusieurs moments très différents dont nous détaillerons le contenu plus bas. Ce premier sujet principal est doublé d'un second, l'expression du sentiment religieux et d'actes de piété sans dimension funèbre cette fois, qui prend essentiellement place dans la première partie de l'élégie à la suite du thème d'ouverture (v. 11-34) et n'apparaît dans la seconde que sous forme d'allusions. Les trois sujets non principaux du texte – le rêve d'une vie campagnarde, le refus de la guerre et la vie amoureuse – se répartissent entre les deux moitiés du poème qu'ils ferment à tour de rôle, les deux premiers se succédant en une rêverie nostalgique autour de l'Age d'Or à la fin de la première partie (v. 35-50) et le troisième apportant à la deuxième partie une conclusion apaisée et pleine d'espoir (v. 81-94) qui adoucit quelque peu la noirceur des angoisses précédentes. Le schéma thématique de I, 3 est donc le suivant : E-B-A-C / E-D, dans lequel seuls E et B sont sujets principaux. Cet effet de réduction du nombre de thèmes entre les deux moitiés de l'élégie contribue considérablement à l'épanouissement du thème funèbre et à l'enrichissement du traitement qui lui est réservé dans la seconde partie. A ces deux sujets principaux et trois sujets non principaux s'ajoute une série d'allusions aux sujets du poème –

⁵⁷⁰ Pour des lectures complémentaires de la structure interne de I, 2, voir également R. J. Ball (1978 et 1983, p. 36-49), W. Wimmel (1983) et C. Rambaux (1997, p. 14-17).

⁵⁷¹ *Me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris*, « la Phéacie me retient, malade, sur ses terres inconnues » (v. 3). La Phéacie est le nom archaïque – et notamment homérique – de Corfou ; voir sur ce point M. C. J. Putnam (1973, p. 74-75), qui considère que l'allusion à l'épopée d'Homère est délibérée sans pour autant devoir être considérée comme excessivement prégnante pour le texte, F. Della Corte (1980, p. 151) et G. Lee (1990³, p. 119).

quatre en tout –, mais aucune allusion à un sujet extérieur. Les procédés d'écriture et de liaison mis en œuvre ici étant en grande partie semblables à ce que nous avons pu observer en I, 1 et I, 2, nous en proposerons une analyse plus synthétique que nous ne l'avons fait jusqu'alors.

La mise en place du motif funèbre dans les cinq premiers distiques du poème se fait progressivement, par ajouts successifs de sens et d'informations distique après distique. A une interpellation à Messalla que Tibulle était censé suivre en Grèce⁵⁷² succède ainsi une première supplication à la Mort⁵⁷³, suivie à son tour de l'énumération par distiques successifs des trois figures féminines sur lesquelles, en d'autres circonstances, le narrateur pourrait compter pour prendre soin de lui à sa dernière heure : *mater*, « ma mère », dernier mot de l'hexamètre 5, *soror*, « ma sœur », au premier pied de l'hexamètre 7, enfin *Delia* en tête de l'hexamètre 9. La dimension strictement funéraire du passage se développe parallèlement à la mention de ces trois noms et diverses pratiques apparaissent alors : la mère du poète, si elle était présente, recueillerait ses restes *in maestos (...) sinus*, « sur son sein affligé » (v. 6) ; sa sœur endosserait le rôle traditionnel tenu en I, 1 par Délie, celui de la pleureuse qui se lamente *effusis ante sepulcra comis*, « devant le tombeau, cheveux dénoués » (v. 8). On voit que les propos à caractère funèbre de ces dix premiers vers répondent bien aux attentes éveillées par leur présentation en I, 1 : ils ont un caractère personnel et intime, et mettent en scène les proches du défunt dans des attitudes qui suggèrent une grande douleur, conformément au *topos* du genre. Or, ces traits caractéristiques sont concurrencés aux vers 51-82 par deux variations importantes. Cette seconde occurrence du thème s'ouvre en effet sur un passage proche des vers 1-10 par son ton et son atmosphère : le narrateur y implore Jupiter à la

⁵⁷² *Ibitis Aegeas sine me, Messalla, per undas, / o utinam memores ipse cohorsque mei !*, « vous irez sans moi, Messalla, par les ondes de la mer Egée – pourvu que ta cohorte et toi-même, vous conserviez mon souvenir ! » (v. 1-2). L'interjection *o* au début du pentamètre, l'expression du souhait à la faveur de l'adverbe *utinam*, enfin la mise en valeur en fin de pentamètre du pronom personnel *mei*, objet du souvenir qu'espère le narrateur, confèrent d'emblée à ce texte un ton plaintif qui le caractérisera de manière récurrente. Par ailleurs, nous ne considérons pas que ce distique comporte d'allusion à un thème guerrier ou anti-guerrier dans la mesure où les termes *Messalla* et *cohors* sont ici employés de façon neutre, sans préciser ce que le protecteur de Tibulle et sa suite vont faire en Grèce.

⁵⁷³ *Abstineas avidas Mors modo nigra manus. / Abstineas, Mors atra, precor (...) ...*, « retiens seulement tes mains avides, Mort noire. Retiens-les, sombre Mort, je t'en prie » (v. 4-5). Pour le v. 4, *contra* G. Luck (1998²), nous suivons la leçon des mss Z+ et non celle des copies G et Q qui suggèrent *Mors precor atra* au lieu de *Mors modo nigra*. Nous pensons que cette correction a été appelée par le désir d'intensifier le parallélisme entre les deux vers, ce qui n'est pourtant pas nécessaire : l'anaphore du verbe *abstineas* à la deuxième personne du singulier du subjonctif présent, plus humble que l'impératif, la répétition du vocatif *Mors* avec effet de *uariatio* sur l'adjectif épithète, enfin la place significative du verbe *precor* avant la césure hephthémimère de l'hexamètre 5, tout cela suffit amplement à donner à ce passage un ton suppliant et à confirmer l'aspect plaintif du distique précédent.

seconde personne du singulier de l'épargner comme plus haut il implorait la Mort, mais demande humblement, s'il a bel et bien atteint le nombre de ses *fatales (...) ann[i]*, « années fixées par le destin » (v. 53), que l'épithète suivante figure sur sa tombe :

'Hic iacet immitti consumptus morte Tibullus,
Messallam terra dum sequiturque mari⁵⁷⁴.'

Cette inscription mortuaire au cœur de l'épithète ne sera évidemment pas sans retenir notre attention au moment d'étudier la structure externe du recueil tibullien. Notons pour l'heure que cette épithète représente le point d'orgue du développement personnel et intime du motif funèbre de I, 3 : dès le vers suivant commence en effet une longue rêverie à la fois funèbre et mythologique sur les lieux de l'au-delà, en deux parties distinctes. La première (v. 57-64) est tout à fait surprenante : imprégnée de thèmes amoureux trop diffus pour que l'on puisse y repérer des allusions précises, elle consiste en une description des Champs Élysées, *camp[i] (...) Elysi[i]* (v. 58), auxquels le poète pense être destiné parce qu'il a toujours cédé au dieu Amour⁵⁷⁵. Le paysage y est idyllique ; ce ne sont que *choreae cantusque*, « chœurs et chants » (v. 59), *aves*, « oiseaux » au *dulce (...) carmen*, « doux chant » (v. 60) et *odorat[ae] (...) ros[ae]*, « roses parfumées » (v. 62). La seconde partie, plus longue (v. 65-82), est aussi plus classique en pareil contexte : sombre et angoissante, elle consiste en une évocation des Enfers, séjour des malheureux, et de leurs figures traditionnelles⁵⁷⁶. Tout ici n'est que *nox profunda*, « nuit profonde » (v. 67), tout y est *niger* (v. 68) ou *at[er]* (v. 76), « noir », tout y est *scelerat[us]*, *fer[us]*, et *impi[us]*, « criminel », « féroce » et « impie » (v. 67, 69 et 70), en parfait contraste avec le passage précédent. On voit que cette extension descriptive à dimension mythologique et donc universelle plutôt que personnelle, colore de manière tout à fait originale le thème funèbre dont les premières occurrences ne laissaient guère deviner un tel développement. Cette greffe mythologique sur un discours intime – ou qui se donne à lire

⁵⁷⁴ « Ci-gît Tibulle, qui succomba à une mort affreuse alors qu'il suivait Messalla par terre et par mer » (v. 55-56).

⁵⁷⁵ *Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori...*, « mais moi, parce que je me montre toujours facile au tendre Amour... » (v. 57). Ce vers invite à une lecture métopoétique : le poète n'a pas seulement cédé à l'Amour dans sa vie intime, il a aussi largement cédé à l'inspiration amoureuse dans son travail d'élégiaque.

⁵⁷⁶ S'y succèdent ainsi les gardiens *Tisiphone* (v. 69 ; le nom a diverses formes selon les mss, qui l'écrivent tantôt *Tesi-*, *Tesy-* ou encore *Thesiphone*) et *Cerberus* (v. 70), et les prisonniers accompagnés de leurs supplices : *Ixion* et sa roue (v. 73-74), *Tityos* et les oiseaux qui dévorent ses entrailles (v. 75-76 ; là aussi, le nom du personnage a des graphies variables selon les mss), *Tantalus* et l'eau qui ne se laisse point boire (v. 77-78), enfin *Danaï proles*, « les descendantes de Danaos » (v. 79) et leur tonneau sans fin.

comme tel⁵⁷⁷ – participe de l'élaboration du caractère propre de l'épigramme tibullienne, entre propos d'*ego* et réflexions descriptives générales ; en outre, elle confirme ce que nous disions sur l'épanouissement et les variantes du thème funèbre en I, 3, en ouvrant des portes auxquelles le lecteur ne s'attendait point.

L'unique occurrence de l'expression de sentiments et d'actes religieux est elle aussi le lieu de variations autour d'un thème. Son intégration à la ligne de composition de l'épigramme est préparée par le dernier distique de la section 1-10 : nous l'avons dit, Délie y apparaît parmi les personnes que le narrateur aimerait avoir auprès de lui avant de mourir, et il est précisé qu'avant son départ en mer, la *puella* avait consulté *omnes (...) deos*, « tous les dieux » (v. 10). Cette indication fait transition avec la première partie du développement religieux, vers 11-22 : un *illa* au début du vers 11 reprend le *Delia* du début du vers 9 pour enchaîner avec l'évocation des signes et augures pris par les amants avant le périlleux voyage. Sont alors évoqués les *sacr[ae] (...) sort[es]*, « sorts sacrés » (v. 11) consultés par Délie et les *aves* et autres *dira*, « oiseaux » et « funestes présages » (v. 17) invoqués par le narrateur pour ne pas partir quand il avait un mauvais pressentiment. La deuxième partie du développement est l'expression classique de sentiments religieux, selon les modalités déjà mises en œuvre pour cette thématique : parce que Délie pratique son culte, c'est Isis que le narrateur implore de le secourir⁵⁷⁸ en espérant avoir encore une fois l'occasion de vénérer *patri[i] (...) Penates*, « [s]es Pénates paternels » (v. 33) et *antiqu[us] (...) Lar[is]*, « [s]on Lare antique » (v. 34), ce qui met en abyme l'expression du sentiment religieux en en faisant l'objet même de sa prière. Ce thème est repris dans la seconde partie de I, 3 par une simple allusion qui contribue à souder les différents développements thématiques du poème : par dérivation autour de la mention de Jupiter au vers 49 – nous verrons dans quel contexte –, une dernière imploration échappe au narrateur selon une énonciation et un vocabulaire typiques de l'invocation religieuse⁵⁷⁹, en

⁵⁷⁷ Pour preuve, les v. 57-82 sont encadrés par deux propos très personnels : le v. 57 que nous citons *supra*, qui commence par le pronom personnel *me* en bonne place, et les v. 81-82 : *illic sit, quicumque meos uiolauit amores / optauit lentas et mihi militias*, « que soit mis là-bas quiconque a déshonoré mes amours et m'a souhaité de longues campagnes ». L'adjectif possessif *meos* et le pronom personnel *mihi* contribuent au retour du discours intime comme s'il ne disparaissait jamais tout à fait derrière le propos universel. En outre, ce distique personnel est l'occasion d'une jonction avec deux sujets non principaux, la vie amoureuse du poète et le refus de la guerre, à la faveur d'une double allusion très concise.

⁵⁷⁸ Selon un schéma de prière attendu, la supplication est à la deuxième personne du singulier : *nunc, dea, nunc succurre mihi (...)*, « à présent, déesse, à présent viens à mon secours » (v. 27).

⁵⁷⁹ *Parce, Pater : timidum non me periuria terrent, / non dicta in sanctos impia uerba deos*, « épargne-moi, Père : je n'éprouve pas la crainte qui terrasse les coupables de parjures ou de paroles impies prononcées contre les dieux sacrés » (v. 51-52). Le thème funèbre reprend possession du texte juste après ce distique et empêche donc le sentiment religieux d'accéder à un développement complet, mais

ouverture de la seconde occurrence du thème funèbre. A la fois allusion et transition entre des parties différentes, l'expression du sentiment religieux s'insère donc habilement dans la trame thématique de la ligne du poème.

Nous ne dirons que quelques mots des trois sujets non principaux du texte. Bien que préparé par deux procédés différents – l'imprégnation du thème religieux par la présence de Délie et du thème funèbre par la description du séjour des amants, ainsi qu'une simple allusion (v. 21-22) aux dangers qui guettent quiconque s'oppose à l'Amour – le thème érotique ne fait l'objet d'un développement réel qu'à la fin du poème, que par focalisation rétrospective, il illumine de son caractère optimiste : inséré à la suite de la description des Enfers par un balancement binaire entre *illic*, « là-bas » (v. 81) qui renvoie à la noirceur de ce séjour et *at tu*⁵⁸⁰, « mais toi » (v. 83) qui annonce par contraste une image agréable, le tableau qui se dresse sous nos yeux est celui d'une Délie *casta*, « chaste » (*ibid.*) surveillée par une *sedula (...) anus*, « vieille femme empressée » (v. 84), qui attend le retour du poète pour accourir à sa rencontre en toute simplicité et enthousiasme, *nudato (...) pede*, « le pied nu » (v. 92). Ce rêve de bonheur et de pureté n'est pas sans lien avec la section 35-50 : inspiré par l'évocation de ses dieux Lares (v. 33-34), le narrateur se livre à une sorte de réflexion sur le mythe de l'Age d'Or qu'il organise soigneusement autour de deux préoccupations habituelles, les bienfaits de la vie champêtre (v. 35-46) et les méfaits de la vie de conquêtes guerrières (v. 47-50). Les éléments traditionnels de ces motifs tibulliens sont bien présents⁵⁸¹, mais ils sont ici constamment rapportés soit à *Saturno (...) rege*, « l'époque du règne de Saturne » (v. 35), soit à l'époque placée *Ioue sub domino*, « sous la domination de Jupiter » (v. 49). Ce bref détour par les Ages mythiques fait de cette fin de première partie l'équivalent, en terme de variations de motifs, de la description des séjours de l'au-delà pour le thème funèbre : brusquement, le discours personnel cède la place à un discours plus général reposant sur divers éléments mythiques et mythologiques bien connus du lecteur, mais adaptés au cadre tibullien habituel du thème dans lequel ils sont finalement réinsérés

comme l'énonciation implorative se poursuit au distique suivant, l'insertion de l'allusion dans la suite de la ligne thématique se fait de manière très naturelle.

⁵⁸⁰ *At tu* est présent sur la plupart des mss et uniquement omis par le texte d'une anthologie plus tardive.

⁵⁸¹ L'Age d'Or était ainsi ce temps où l'homme n'était pas gouverné par la quête d'*externa (...) merce*, « les marchandises étrangères » (v. 40), où il ne voyageait pas *in longas (...) uias*, « en de longs trajets » (v. 36) et où la nature était spontanément fertile et généreuse : *ipsae mella dabant quercus*, « les chênes donnaient du miel d'eux-mêmes » (v. 45). C'était aussi cette époque où les armes et la guerre n'existaient pas : *non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem / immitti saeuus duxerat arte faber*, « il n'y avait pas d'armée, pas de colère, pas de guerres, et un artisan cruel n'avait pas encore façonné l'épée par son art terrible » (v. 47-48).

par la réapparition du propos intime. Lieu d'épanouissement et d'enrichissement considérable du motif funèbre, I, 3 est donc aussi plus largement le lieu des variations de sujets autour de la ligne attendue et fixée depuis I, 1⁵⁸².

d. L'élégie I, 10, clôture du livre I en réponse à son ouverture

Quatrième et dernière élégie du livre I à compter plus de trois sujets développés, I, 10 présente la même combinaison thématique que I, 1 et I, 3. Si sa répartition entre sujets principaux et non principaux lui est tout à fait propre, les motifs traités et les procédés de liaison, d'imprégnation et de dérivation qui les lient n'en rappellent pas moins le paysage thématique de I, 1 auquel nous trouvons ici plus d'un écho. Ainsi le poète commence-t-il son texte sur une longue lamentation de refus de la *militia*, prononcée alors que lui-même est appelé à la guerre contre sa volonté (v. 1-14) ; ce thème constitue le sujet principal de toute la première moitié du poème, où il se diffuse à la faveur d'une seconde occurrence (v. 29-32⁵⁸³). Cette première moitié de texte – l'élégie compte en tout soixante-huit vers conservés – est complétée par une longue occurrence du deuxième sujet principal du poème, l'expression d'un sentiment religieux et d'actes de piété (v. 15-28). A la faveur d'une allusion et d'une forte imprégnation, ces passages anti-guerriers et religieux préparent efficacement le troisième et dernier sujet principal du texte, le rêve désormais récurrent d'une vie champêtre (v. 39-52) dont les éléments sont les mêmes que ceux de sa présentation en I, 1. Pour compléter ce paysage thématique riche et varié, deux sujets non principaux s'ajoutent aux trois principaux : un bref propos à caractère funèbre (v. 33-38) narrativement lié au motif du refus de la guerre et un développement plus consistant consacré au thème amoureux (v. 53-66), qui ferment respectivement les première et deuxième moitiés du texte. Le tout dernier distique (v. 67-68) constitue une brève clôture à caractère religieux. Le schéma d'ensemble de l'élégie I, 10, pour reprendre notre notation habituelle, est donc le suivant : C-B-C-E / A-D-B, dans lequel C, B et A sont les sujets principaux. Ces trois sujets principaux avaient déjà ce

⁵⁸² Pour des analyses complémentaires de la structure interne de I, 3, voir également R. J. Ball (1983, p. 50-65) et C. Rambaux (1997, p. 18-23).

⁵⁸³ Nous suivons à nouveau la numérotation de G. Luck (1998²) qui choisit cette fois de ne pas tenir compte de la lacune de longueur inconnue qui intervient après le v. 25 et accorde au premier vers intact après cette lacune le numéro 26, comme si elle n'existait pas. Il en est de même pour la seconde lacune du texte, présente après le v. 50 et qui ne modifie pas non plus la numérotation de la fin de l'élégie puisque le premier hexamètre intact après elle est numéroté 51.

statut, on s'en souvient, en I, 1 ; quant aux deux sujets non principaux, le premier – les remarques à caractère funèbre – était principal en I, 3 mais ne l'est pas ici, et le second – la vie amoureuse – était principal en I, 1 mais ne l'est pas ici. Ces cinq sujets développés sont reliés entre eux par cinq allusions dont aucune ne se rapporte à un thème extérieur au poème et qui participent ainsi de la cohérence générale de la ligne thématique.

Les deux occurrences du thème anti-guerrier qui domine la première partie du poème ont beaucoup en commun avec ses développements dans des élégies déjà observées : ainsi leur propos d'ensemble est-il familier au lecteur puisque, conformément aux motifs mis en place dès I, 1, le désir de conquêtes est ici associé d'emblée à la cupidité, à la destruction et à la mort. L'inventeur présumé des *enses*, « épées » (v. 1), instrument honni s'il en est pour la symbolique guerrière et meurtrière qu'il porte dans ce thème, est ainsi qualifié de *ferreus*, « de fer » (v. 2), terme déjà appliqué en I, 2, vers 67 à l'amant de Délie qui avait préféré la vie militaire à la compagnie de la jeune femme : le *ferreus* est bien une fois encore celui qui n'a pas de cœur ni de sensibilité et qui, armé de fer, répand la désolation. Les *caedes*, « massacres » et *proelia*, « combats » (v. 3) liés à la guerre ne sont que de plus courts chemins vers la mort et le grand responsable de tout cela, aux yeux de Tibulle, est le désir insatiable *diuitis (...) auri*, « de l'or qui rend riche » (v. 7). Comme à l'accoutumée, le poète opère une distinction syntaxique binaire entre les hommes faits pour ce mode de vie et lui-même : les deux distiques de la seconde occurrence du thème, vers 29-32, sont ainsi respectivement associés à *alius*, « un autre » (v. 29) et *mihi* (v. 31), représentant de l'immobilité et de la tranquillité par opposition au bouleversement de la vie de guerrier⁵⁸⁴. On voit que les traits caractéristiques mobilisés par ce premier sujet principal font écho aux traitements qui lui ont déjà été réservés dans des élégies précédentes et constituent un thème riche, bien développé, suffisamment autonome pour être lu comme un poème indépendant.

Il en est de même de l'expression du sentiment religieux et d'actes de piété, deuxième sujet principal du texte lui aussi conforme aux attentes du lecteur et reposant sur quelques caractéristiques fortes qui le rendent aisément identifiable. Comme en I, 1, le narrateur s'adresse aux divinités à la deuxième personne et se met en scène accomplissant un sacrifice

⁵⁸⁴ ... *ut mihi potanti possit sua dicere facta / miles et in mensa pingere casta mero*, « pourvu que le soldat puisse me raconter ses exploits pendant que je bois et les dessiner sur ma chaste table avec du vin pur » (v. 31-32). Ce distique exprime avec concision et précision la position du poète élégiaque par rapport au *miles* de retour de campagne : le rôle du poète est de rester immobile, de prêter l'oreille au chant des exploits auxquels il ne souhaite point prendre part et de se contenter, comme fenêtre ouverte sur la vie de conquêtes, que de cette *mensa* sur laquelle le soldat tracera des dessins. Jouir des plaisirs de la vie et n'entendre que de loin le récit des combats, telle est la position élégiaque ici mise en scène par Tibulle.

pour leur plaire. Les dieux invoqués ici sont ses *patrii* (...) *Lares*, « Lares paternels » (v. 15), déjà présents dans la première élégie du livre ainsi qu'en I, 3 et considérés comme les mieux à même de le protéger de cette guerre où on veut l'enrôler de force⁵⁸⁵. Leur dimension familiale est soulignée avec insistance par la mention en fin de pentamètre de l'*au[us]*, « aïeul » (v. 18) du poète auquel ils appartenaient déjà en I, 1. Le contenu de la prière du narrateur est simple : *aerata* (...) *depellite tela*, « chassez les traits d'airain » (v. 25), leur demande-t-il humblement, en promettant en échange comme *hostia*, « victime », une *rustica*⁵⁸⁶ *porcus*, « truie campagnarde » (v. 26) : les deux éléments que nous mentionnions à l'instant, adresse directe aux dieux et fiction d'acte de piété, participent donc bien à la construction de ce thème en I, 10. Notons également que le sentiment religieux est l'objet d'une des allusions du texte et que celle-ci, incluse dans l'un des développements de la deuxième partie, sert de relais entre le passage consacré à ce thème, que nous venons d'évoquer, et le distique de clôture du texte : au subjonctif de souhait, la Paix est brièvement priée d'accorder la fécondité aux campagnes⁵⁸⁷ ; c'est elle également, en qui l'on peut voir une jonction entre refus de la guerre, sentiment religieux et rêve champêtre, qui est invoquée une dernière fois dans un désir de tranquillité et de fertilité agricole à la fin du poème, et donc de tout le livre I⁵⁸⁸.

Cette remarque nous fournit une transition idéale avec le dernier sujet principal du texte, le rêve d'une vie champêtre. On vient de voir que celui-ci rejoignait les deux autres sujets principaux dans le dernier distique de l'élégie I, 10 à la faveur de l'évocation de *Pax*. En fait, comme c'était déjà le cas en I, 1, il imprègne plus largement encore ces thèmes dont il constitue en quelque sorte une facette logique et cohérente : les bouleversements et meurtres

⁵⁸⁵ Ce motif précis fournit même la matière de l'allusion au sentiment religieux au début de la seconde occurrence du refus de la *militia*, allusion qui sert en fait de transition entre les deux développements puisque, après la longue expression de sa dévotion à ses Lares et avant la distinction entre *alius* et lui-même, le poète enchaîne en ces termes : *sic placeat uobis : alius sit fortis in armis*, « puissiez-vous en décider ainsi : qu'un autre soit courageux sous les armes » (v. 29).

⁵⁸⁶ Ou, selon les mss G et Q, une truie *mystica*, « de mystères », ce qui nous semble moins bien correspondre au contexte et à l'imprégnation progressive du texte par le thème campagnard et n'est d'ailleurs pas retenu par les éditions de référence les plus récentes.

⁵⁸⁷ *Interea Pax arua colat...*, « entretemps, que la Paix cultive les champs » (v. 45). Ce n'est pas la seule apparition de la paix dans un développement non religieux, mais c'est la seule dont l'énonciation, caractéristique de la prière ou de l'invocation, constitue une véritable trace de sentiment religieux.

⁵⁸⁸ *At nobis, Pax alma, ueni spicamque teneto, / profluat et pomis candidus ante sinus*, « mais viens auprès de nous, Paix nourricière, ton épi à la main, et que de ta robe blanche s'écoulent des fruits en profusion » (v. 67-68 ; *profluat* est la leçon du ms G, les mss A, V, et X portent *praefluat* et le ms H *perfluat* mais les trois verbes sont à peu près synonymes).

de la guerre ne s'opposent-ils pas naturellement à la sérénité de la campagne⁵⁸⁹ ? Quant aux dieux Lares, leur évocation est constamment imprégnée de motifs champêtres qui ne se limitent pas à la *rustica porcus* que le poète, se voyant déjà propriétaire de bétail, se propose de leur sacrifier : c'est toute leur origine champêtre et rude qui est glorifiée, le *prisc[us]* (...) *stip[es]*, « tronc archaïque » (v. 17) dont ils sont faits, l'*uua*⁵⁹⁰, « la grappe de raisin » (v. 21) et les *spicea sertae*, « couronnes d'épis » (v. 22) dont les ornaient leurs premiers adorateurs. La réalisation du thème agricole dans la deuxième partie du poème est donc largement préparée par les allusions et imprégnations de la première, et cette diffusion du motif dans le texte contribue à l'élever au sujet de rang principal puisqu'on le voit, le poème est orienté de façon à attirer le regard du lecteur vers ce troisième sujet, quand même son développement ne serait pas plus long que celui d'un sujet non principal qui ne bénéficierait pas pour sa part de cette large diffusion. Ces procédés contribuent une fois de plus à maintenir l'équilibre entre autonomie des sections thématiques et cohésion de la ligne d'ensemble. Associée comme en I, 1 à la paix et à la longévité⁵⁹¹, la vie champêtre idéalisée s'oppose logiquement aux propos à caractère funèbre sur lesquels nous reviendrons dans un instant ; elle est également synonyme ici comme ailleurs de pauvreté heureuse, de *parua (...) casa*, « petite chaumière » (v. 40), et de labeur de bonne volonté auprès des *oues*, « brebis » et des *agn[i]*, « agneaux » (v. 41).

Il ne nous reste plus qu'à dire quelques mots des deux sujets non principaux du texte qui comme les autres, sont à la fois développés de manière autonome et insérés dans la ligne thématique du texte par un propos cohérent et des procédés précis de jonction. Le refus de courir au-devant de sa propre mort en allant à la guerre est l'occasion pour le narrateur d'insister sur le caractère sombre et angoissant des Enfers qui attendent les combattants, rappelant ainsi de manière concise le traitement particulier du thème funèbre tel qu'il fut inauguré en I, 3 : ici, pas d'épithète personnelle, pas de plainte intime à l'idée de perdre un

⁵⁸⁹ De fait, le temps serein où les armes et les guerres n'avaient pas encore été inventées est associé à une époque ancienne de tranquillité agricole, à la faveur d'une allusion au thème champêtre insérée dans la première occurrence du refus de la *militia* : *non arces, non uallus erat, somnumque petebat / securus uarias dux gregis inter oues*, « il n'y avait ni forteresse, ni palissade, et le général, en toute sûreté, cherchait le sommeil parmi les nombreuses brebis de son troupeau » (v. 9-10 ; v. 9, *arces* est la leçon des mss Z+ et nous la conservons parce qu'elle nous semble accompagner *uallus* de façon cohérente, *contra* G. Luck qui retient la suggestion d'éditeur *acies*).

⁵⁹⁰ C'est la leçon de la plupart des mss même si X et V proposent respectivement *urna* et *una*, qui font moins sens.

⁵⁹¹ *Sic ego sim, liceatque caput candescere canis, / temporis et prisci facta referre senem*, « que je sois ainsi, et qu'il me soit permis de voir blanchir mes cheveux sur ma tête et de rapporter, quand je serai vieux, les événements d'une époque reculée » (v. 43-44).

être cher, mais l'évocation universellement valable de deux figures infernales emblématiques, *audax / Cerberus*, « le téméraire Cerbère » (v. 35-36) et Charon, *Stygiae nauita (...) aquae*, « le marin de l'eau du Styx » (v. 36), ainsi que des condamnés qui peuplent ce séjour⁵⁹². En quelques mots bien choisis, Tibulle ménage donc au cœur de I, 10 un écho aux propos funèbres de I, 1 en remplaçant leur dimension personnelle par la description à influence mythologique de I, 3 : il y a à la fois réponse à un thème ouvert en début de livre et, par la reprise du motif des Enfers de I, 3, lien avec une autre élégie et donc clôture du livre dans son entier. Le second sujet non principal du texte subit lui aussi une modification de traitement par rapport à sa présentation en I, 1 : il s'agit du motif érotique, logiquement relié au rêve de la vie campagnarde par l'idée qu'une femme accompagne le paysan heureux, mais ici cette femme n'a pas de nom. Délie a disparu et il ne reste qu'une anonyme *puella*⁵⁹³ (v. 59), elle aussi désincarnée et universelle, comme s'il s'agissait en I, 10 d'effacer du texte les traces supposées biographiques de *Tibullus* pour les remplacer par des situations dans lesquelles tout homme peut se reconnaître. Le propos érotique des vers 53-67 consiste du reste en une comparaison générale entre les luttes amoureuses et la violence guerrière et s'achève sur une allusion claire au thème du refus de la *militia*⁵⁹⁴ en un effet de boucle qui rappelle à la fin de l'élégie le motif sur lequel elle a commencé. Ainsi délestée de son implication personnelle et rattachée de près à l'un des sujets principaux du texte, cette section thématique tient ensemble les fils de la cohérence à l'échelle du poème, de

⁵⁹² *Illic percussisque genis ustoque capillo / errat ad obscuros pallida turba lacus*, « là-bas, une foule blafarde aux joues meurtries de coups et à la chevelure brûlée erre auprès des lacs obscurs » (v. 37-38 ; parmi les nombreuses leçons proposées par les mss pour le deuxième mot du distique, nous retenons celle des mss Z+, *percussisque*, qui fait parfaitement sens et n'a pas besoin d'être remplacée par le *perthusisque* retenu par G. Luck). Ce distique saturé de termes expressifs et effrayants – les quatre participes et adjectifs qualificatifs, notamment, évoquent à la fois la souffrance, la dégradation des corps et l'obscurité des Enfers – contribue à l'efficacité du développement de ce motif, richement illustré bien que six vers seulement lui soient consacrés.

⁵⁹³ Non seulement cette *puella* n'a pas de nom, mais, dans la section consacrée au thème champêtre, elle est même devenue *uxor*, « épouse » (v. 42 et 52) ; les deux occurrences du terme préparent, sous forme d'allusion et de transition avec ce qui suit immédiatement, le plein développement du motif érotique avec lequel elles sonnent comme légèrement discordantes sur ce point précis. L'idéal de vie campagnarde du poète se serait-il assagi et régulé depuis I, 1, l'évolution du thème amoureux dans le livre I irait-elle vers l'apaisement des passions et davantage de dignité ? Il est encore trop tôt pour le dire, mais nous reviendrons sur ce point lors de l'examen de la structure générale externe de l'œuvre.

⁵⁹⁴ *Sed manibus qui saeuus erit, scutumque sudemque / is gerat et miti sit procul a Venere*, « mais celui qui fera de ses mains un usage cruel, qu'il porte un bouclier et un pieu et se tienne éloigné de la douce Vénus » (v. 65-66). Le rapprochement en opposition entre *scutumque sudemque* (groupe rejeté après la césure hephthémimère de l'hexamètre et uni par sa paronomase et la répétition insistante de la particule *-que*) et *Venere* en fin de pentamètre exprime clairement le refus tibullien de la violence guerrière dans les affaires amoureuses, et l'opposition traditionnelle entre un mode de vie rejeté et un mode de vie glorifié.

l'autonomie de traitement et de la réponse décalée à I, 1, invitant à lire cette clôture de livre comme une conclusion fidèle mais non strictement identique à son introduction⁵⁹⁵.

2. Livre II : l'élégie II, 5 ou le triomphe de Messalinus et de Rome

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer assez longuement le passage national et étologique de II, 5 auquel était consacrée une partie de notre présentation des « petits » thèmes tibulliens⁵⁹⁶. Il se trouve que des trois élégies qui comportent un « petit » thème, celle-ci est la seule à compter plus de trois sujets développés en tout ; cependant, elle partage avec les deux autres – I, 4 et II, 4 – une caractéristique structurelle importante : toutes n'ont qu'un seul et unique sujet principal, et manifestent donc de la part du poète un effort de concentration de l'inspiration qui retiendra tout particulièrement notre attention au moment d'examiner la structure externe de l'ensemble des deux livres. Ainsi que nous l'avons déjà dit, II, 5 est une élégie à la gloire de Messalinus pour son élection comme *quindecemvir* à la garde des livres sibyllins : en fait placé essentiellement sous la tutelle de Phoebus, le texte est incontestablement dominé par l'expression de sentiments religieux et d'actes de piété. Le motif de la cérémonie religieuse accompagnée d'invocations est donc le sujet principal du poème, dans lequel il se diffuse en trois occurrences (v. 1-18, 67-82 et 113-122) et deux allusions insérées dans d'autres développements thématiques. La longue digression nationale et étologique des vers 19-66 est étroitement encadrée par ce thème prédominant. Notons en outre que ce long poème – cent vingt-deux vers en tout – est divisé en deux parties très inégales, la première centrée autour du thème de la divination et des figures oraculaires, qui en occupe les deux premiers tiers, alors que la seconde, consacrée pour sa part à des invocations variées, n'en occupe que le dernier. Outre la troisième et dernière occurrence du sujet religieux principal, cette deuxième partie compte également deux développements de sujets non principaux, le rêve de la vie champêtre (v. 83-100) et l'évocation de la vie amoureuse du poète (v. 101-112). Le schéma thématique de II, 5 est donc le suivant : B-G-B / A-D-B, dans lequel B est sujet principal et G, A et D sujets non principaux, auxquels s'ajoutent deux allusions au motif religieux mais aucune allusion à un thème extérieur.

⁵⁹⁵ Pour des analyses complémentaires de la structure interne et des thèmes de I, 10, voir également M. Grondona (1975, notamment p. 15-24), R. J. Ball (1983, p. 143-149), J. Veremans (1994) et C. Rambaux (1997, p. 57-61).

⁵⁹⁶ Voir à ce sujet *supra*, notre « II. Répertoire des grands et petits thèmes des poèmes de Tibulle ».

Dès les tout premiers vers de notre élégie, le ton religieux est donné. La situation d'élocution (invocations à Apollon à l'occasion de la nomination d'un personnage important) est mise en place au premier distique, à la faveur d'un *incipit* explicite : *Phoebe, faue*, « Phoebus, sois favorable » (v. 1), prolongé par l'annonce de l'événement solennel qui sert de prétexte narratif au poème : *nouus ingreditur tua templa sacerdos*, « un nouveau prêtre entre dans ton temple » (*ibid.*). L'adresse à la divinité au vocatif et à la deuxième personne du singulier ainsi que l'appel à sa bienveillance sont caractéristiques du thème religieux tel que nous l'avons observé dans d'autres élégies tibulliennes ; elles permettront d'ailleurs au lecteur de repérer l'une des deux allusions à ce sujet principal au cœur du développement érotique⁵⁹⁷. Le poète évoque également, en quelques mots seulement, les éléments concrets de la cérémonie : il mentionne les *aras*, « autels » (v. 6) et demande au dieu de venir *ad tua sacra*, « à ta cérémonie » (*ibid.*), dressant ainsi efficacement le décor de tout le texte. La seconde allusion au sujet principal, insérée dans la section consacrée à la vie champêtre, ajoute un bref élément au motif de l'évocation concrète d'une cérémonie religieuse puisqu'il s'agit de la mention des *Parilia* (v. 87), fêtes agricoles consacrées à la déesse Palès qui était déjà mentionnée en I, 1. Enfin, les raisons de l'invocation à Apollon sont triples ; certes, il est le dieu tutélaire des livres sibyllins dont Messalinus a désormais la charge⁵⁹⁸, mais il est aussi plus généralement le dieu des pratiques oraculaires et divinatoires⁵⁹⁹ et le dieu de la poésie

⁵⁹⁷ *Pace tua pereant arcus pereantque sagittae, / Phoebe, modo in terris erret inermis Amor*, « que par ta paix périssent les arcs et périssent les flèches, Phoebus, et que seul sur terre erre l'Amour désarmé » (v. 105-106). La mention des *arcus* et des *sagittae* n'est pas ici une allusion au refus de la guerre : il s'agit d'une simple métaphore de la cruauté des rapports amoureux, ainsi que nous le verrons un peu plus bas en étudiant le développement de ce thème aux v. 101-112.

⁵⁹⁸ *Phoebe, sacras Messalinum sine tangere chartas / uatis...*, « Phoebus, permets que Messalinus touche les volumes sacrés de ta prophétesse » (v. 17-18). La mention de la *uat[e]s*, v. 17, prépare le long excursus national et étiologique des v. 19-66 puisque ce substantif de transition est repris v. 19 par le pronom démonstratif *haec*. C'est donc le personnage de la Sibylle qui fait le lien entre les deux premières sections thématiques de l'élégie. C'est elle aussi, à la fin des vers nationaux et étiologiques, qui prépare le retour aux thèmes et à l'énonciation de la section religieuse, à la faveur de la reprise à son sujet du substantif *uates* (v. 65) et du retour de *Phoebe*, vocatif accompagné comme plus haut par la deuxième personne du singulier : *...te sibi, Phoebe, uocauit*, « elle t'a appelé à elle, Phoebus » (*ibid.*).

⁵⁹⁹ *Tu procul euentura uides, tibi deditus augur / scit bene quid fati prouida cantet auis, / tuque regis sortes, per te praesentit haruspex, / lubrica signauit cum deus exta notis*, « tu vois ce qui se produira dans longtemps, l'augure qui t'est voué sait bien ce que l'oiseau divinatoire chante à propos du destin, et c'est toi qui régis les sorts, c'est par toi que pressent l'haruspice quand le dieu a signé de ses marques les entrailles luisantes » (v. 11-14 ; v. 11, nous suivons avec G. Luck la leçon du ms H *deditus* à la place du *debitus* des mss Z+ qui nous paraît faire moins sens). L'anaphore avec dérivation sur le pronom personnel de la deuxième personne du singulier, qui n'apparaît pas moins de quatre fois en quatre vers, contribue à inscrire le rôle tutélaire de Phoebus dans le texte même. Dans la deuxième occurrence du thème religieux, quatre figures oraculaires sont placées sous le patronage d'Apollon : *Amalthee* (v. 67), c'est-à-dire la Sibylle de Cumes, *Mermessia* (...) *Herophile* (v. 67-68), une oracle de

officielle et sacrée dont se réclame ici Tibulle : à ses attributs strictement religieux s'ajoute donc une dimension métapoétique qui parcourt tout le texte. Notre élégiaque ne se désigne-t-il pas lui-même comme *uat[es]*⁶⁰⁰ (...) *sac[er]*, « poète sacré » (v. 114), protégé par la divinité puisqu'il affirme : (...) *dium seruat tutela poetas*, « la protection des dieux garde les poètes » (v. 113) ? Ne demande-t-il d'ailleurs pas à son dieu tutélaire de l'accompagner *cum cithara carminibusque*, « avec sa cithare et ses chants » (v. 2), comme si Apollon était auteur du poème au même titre que lui-même ? Enfin, ne précise-t-il pas que la Sibylle a prédit les destins à Enée *senis (...) uersibus*, « en vers de six pieds chacun » (v. 16), ce qui est à la fois une allusion à l'emploi de l'hexamètre dactylique dans l'épopée de référence qu'est l'*Enéide* et une confirmation du lien étroit entre célébration religieuse et production poétique ? Tibulle endosse bien ici un rôle de poète hymnique dont ces différents éléments contribuent à dessiner la figure⁶⁰¹.

Le personnage de Messalinus lui-même, par comparaison, s'en trouverait presque négligé si la troisième et dernière occurrence du thème religieux qui clôt le texte ne comportait une seconde mention de son nom qui n'est pour l'instant apparu que dans la section d'ouverture (v. 16). Encore le tableau peint ici n'est-il plus en lien avec l'intronisation du jeune homme à la garde des livres sibyllins : il s'agit du vœu exprimé par le poète d'avoir bientôt l'occasion de voir le triomphe militaire de Messalinus et de pouvoir personnellement le *celebr[are]*, « célébrer » (v. 115), ce que l'on peut aisément interpréter comme le désir de lui

Troade préposée à deux sanctuaires d'Apollon, *Phoeto Graia* (v. 68), la Pythie de Delphes, *Tiburs* (v. 69), la Sibylle de Tibur. Sur cette énumération des oracles apolliniennes gréco-romaines, voir M. C. J. Putnam (1973, p. 191), F. Della Corte (1980, p. 279), L. A. de Cuenca (1983, p. 138-139) et G. Lee (1990³, p. 157-158).

⁶⁰⁰ On se rappelle que le même substantif désigne la Sibylle : outre une fonction structurante puisqu'il maintient un lien lexical entre différentes sections du poème, le terme *uates* désigne ici explicitement des personnages directement inspirés par le dieu et amorce donc l'élaboration chez Tibulle d'un art poétique d'auteur religieux, dont toute l'élégie II, 5 est une illustration.

⁶⁰¹ Les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner les parallèles entre cette élégie et l'Hymne à Apollon de Callimaque, et notamment entre les évocations du dieu qui laissent supposer que Tibulle avait au moins en tête, sinon sous les yeux, le poème de son antécédent hellénistique. Voir sur ce point M. Pino (1972) et l'étude détaillée de L. A. de Cuenca (1983) qui établit une liste des parallèles dans le traitement de la figure d'Apollon entre les deux poètes (dieu des arts, de la divination, beau jeune homme entre autres), et conclut à un caractère légèrement plus officiel chez Callimaque qui voit dans le dieu un représentant de l'autorité politique et artistique, et légèrement plus personnel et lyrique chez Tibulle qui en fait un personnage pacifique, protecteur des mortels et de leur bonheur. R. Jiménez Zamudio (1976) y décèle une influence de la *Pythique* IV de Pindare, dont il considère qu'elle a pu fournir au moins l'idée de la structure d'ensemble de l'élégie et de l'entrelacement de ses thèmes et points de vue. D. O. Ross (1975, p. 153) propose pour sa part une lecture également très détaillée de II, 5 en suggérant quelques rapprochements avec la posture hymnique d'Horace dans les *Odes*, car ces deux figures de poètes augustéens lui semblent souffrir communément d'une vision réductrice et simpliste qu'il se propose, en quelques pages, de commencer à rectifier.

composer un panégyrique comme il le fait ailleurs – songeons à l’élégie I, 7, sur laquelle nous reviendrons – pour son père Messalla. Ces quelques vers appellent trois brèves remarques. D’abord, nous considérons qu’ils relèvent tout à fait explicitement de l’expression de sentiments religieux puisque ce souhait est soumis à l’approbation et à la protection de Phoebus, comme l’est tout le poème et comme l’exigent les codes de ce type de poésie⁶⁰². Ensuite, l’image du triomphe, pour bien insérée qu’elle soit dans le sujet principal du poème, est tout de même un motif original légèrement décalé par rapport à la ligne thématique d’ensemble⁶⁰³ et qui n’est pas sans rappeler l’exaltation nationale des vers 19-66 et la prédiction des glorieux destins de Rome : sont ici évoqués les *praemia belli*, « prix de la guerre » (v. 115), les *currus*, « chars » (v. 116) de Messalinus et les *oppida uicta*, « places fortes vaincues » (*ibid.*) par ses soins, le *laurus*, « laurier » (v. 117) dont il sera coiffé et le ‘*io (...)* *Triumphe*’, « io ! Triomphe ! » (v. 118) que crieront ses soldats lors de la procession. Enfin, cette apparition de la poésie panégyrique au cœur de la poésie hymnique, sans constituer un thème à part entière, est tout de même suffisamment soignée pour revêtir à nos yeux un double rôle structurant, à la fois interne – en tant qu’écho au thème national qu’elle prolonge et diffuse jusqu’à la fin de l’élégie – et externe, puisqu’elle entre en résonance avec certains passages du recueil consacrés à Messalla dont, notons-le, il est fait mention ici même⁶⁰⁴ ; cela contribue à ériger Messalinus en figure « messallienne », en relais du personnage de Messalla, comme dans d’autres contextes Marathus et Némésis apparaîtront comme relais de Délie.

⁶⁰² Que l’on en juge par le distique final, qui succède immédiatement à l’expression de ce souhait et à l’image du triomphe : *annue : sic tibi sint intonsi, Phoebus, capilli, / sic tua perpetuo sit tibi casta soror*, « dis oui : et que tes cheveux, Phoebus, restent non coupés, que ta sœur reste chaste pour toujours » (v. 121-122 ; les mss A, V, X *et al.* portent au v. 122 *perpetua* au lieu du *perpetuo* de G et du correcteur de V : c’est alors un adjectif à accorder avec *soror* plutôt qu’un adverbe, mais cela ne modifie pas le sens). Les vœux compensatoires exprimés pour la divinité en échange de ses faveurs sont bien le signe d’une prière propitiatoire en règle. Du reste, toute la section 113-122 est au subjonctif de souhait, comme il se doit en pareil contexte.

⁶⁰³ A propos de l’image du triomphe chez les élégiaques latins, particularité poétique romaine commandée par une institution spécifique dont les Grecs n’avaient pas d’équivalent, voir l’étude riche et complète de K. Galinsky (1969) qui propose une comparaison des traitements du motif chez Tibulle, Propertius et Ovide.

⁶⁰⁴ *Tunc Messalla meus pia det spectacula turbae / et plaudat curru praetereunte pater*, « alors, que mon cher Messalla offre à la foule le spectacle d’un homme pieux et, en père, qu’il applaudisse au passage du char » (v. 119-120). L’adjectif possessif *meus* du v. 119 peut être compris à la fois comme une marque d’affection et d’intimité avec le grand homme et, dans une lecture métagoétique, comme le rappel de la mention de ce personnage dans d’autres élégies : « mon cher Messalla » est aussi « ce Messalla dont j’ai déjà parlé plus haut dans mon recueil ».

Pour hymnique et panégyrique qu'il se montre soudain, notre élégiaque n'en reste pas moins également poète amoureux et poète des campagnes. Ces deux motifs apparaissent sous forme de sujets non principaux dans la deuxième partie du poème, et tout en étant largement imprégnés par les motifs religieux dominants, ils présentent aussi quelques-unes de leurs caractéristiques familières. L'introduction du thème campagnard est préparée par le motif oraculaire de la fin de la première partie du poème : une branche de laurier, *laurea* (v. 81) a été brûlée pour interroger Apollon sur l'état des récoltes de l'année à venir et, à la faveur d'une petite variation lexicale, ce même laurier, *laurus* (v. 83) assure la transition avec le motif champêtre⁶⁰⁵. Les signes sont bons et les laboureurs peuvent se réjouir : l'année qui les attend est conforme aux éléments traditionnels de ce grand thème tibullien puisqu'elle comporte *spicis horrea plena*, « des greniers pleins d'épis » (v. 84) mais aussi la promesse d'une « descendance », *fetus* (v. 91) et de la longévité à la faveur des mots *auus*, « aïeul » (v. 93) et *sen[ex]*, « vieillard » (v. 94), le tout sous la tutelle de *Ceres* (v. 84) et de *Bacch[us]* (v. 87), piliers de l'imprégnation de cette section par le motif religieux. A la fin de cette section thématique, la mention de la *pubes*, « jeunesse » (v. 95), autre élément déjà repéré du motif agricole, sert de transition avec le traitement du thème amoureux : les ébats des jeunes campagnards ne sont pas toujours d'une douceur exemplaire et cela rappelle à notre poète que lui-même souffre de son amour pour la belle Némésis⁶⁰⁶ (v. 111). Ainsi, de la mention des présages agricoles au tableau succinct de la vie agricole en général, puis de l'évocation des amours tumultueuses des jeunes gens à sa situation personnelle, Tibulle, poète de la cérémonie et de l'invocation religieuse, poète hymnique d'Apollon qui l'inspire comme il

⁶⁰⁵ C'est également un *laurus* qui ceint la tête de Messalinus triomphant au v. 117 : on voit que la fonction structurante de cette reprise lexicale se diffuse à plusieurs échelles jusqu'à la fin du texte.

⁶⁰⁶ Le cheminement entre ces deux motifs est le suivant : sous le coup de la boisson, les jeunes hommes des champs ont tendance à proférer contre leurs *puellae* des *maledicta*, « mauvaises paroles » (v. 101) dont ils se repentent ensuite, tant il est vrai que Cupidon, en lançant ses flèches, cause des malheurs : *heu heu, quam multis ars dedit ista malum !*, « hélas ! son art a déjà causé du malheur à tant de personnes » (v. 108 : G. Luck retient pour ce vers la suggestion d'éditeur *eheu* au lieu du *heu heu* des mss). D'ailleurs, le narrateur lui-même est l'une de ses principales victimes : *et mihi praecipue (...)*, « et à moi, en particulier » (v. 109). La transition avec le retour final du thème religieux se fait à la faveur du rôle de Némésis comme figure inspiratrice, ce qui renoue avec la dimension métapoétique des multiples invocations à Apollon : *usque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus / uerba potest iustos aut reperire pedes*, « je continue à chanter Némésis, sans laquelle aucun de mes vers ne peut trouver les mots ni les mètres justes » (v. 111-112 ; au v. 112, *reperire* est la leçon des mss A et X+, tandis que G et V portent *repperisse*, infinitif parfait à valeur d'aspect qui ne modifierait pas notre traduction). Cette égale puissance inspiratrice des dieux et de la *puella* est un trait de l'art poétique élégiaque tel qu'on le retrouvera notamment chez Properce. Dans son analyse de II, 5, A. Gosling (1987, p. 338-339) voit, de manière selon nous tout à fait pertinente, cette section amoureuse du poème comme lien délibéré avec les autres élégies de la collection et *exemplum* personnel venant illustrer et varier le caractère officiel et national du reste du texte.

inspira la Sibylle, se repositionne en quelques vers seulement en élégiaque traditionnel obsédé par ses thèmes récurrents, jusqu'à réintroduire la poésie de l'intime et de la douleur amoureuse dans une élégie qui n'a *a priori* rien à voir avec ce type de motifs. C'est là un des traits de la manière tibullienne que de mêler ainsi dans un seul et même poème les arts poétiques et les niveaux de poésie sans briser la ligne thématique du texte, qui se déroule sans cahots à la faveur des nombreux liens et transitions ménagés entre sections.

Il nous reste à dire quelques mots d'une dimension de la digression étiologique et nationale (v. 19-66) que nous n'avons pas développée lors de sa présentation dans notre répertoire thématique. Le lien entre ce thème et les autres sujets du texte est assuré par des imprégnations de cette section par les traits champêtres et amoureux dont la deuxième partie de l'élégie offre des développements explicites, ainsi que par une dimension religieuse : ainsi, sans que l'on puisse précisément parler d'allusions, le poète ajoute à son récit étiologique une couleur particulière qui contribue à l'insérer dans le déroulement de la ligne thématique de II, 5, selon cet équilibre très tibullien entre indépendance des sections d'inspiration et cohérence générale du propos. Ainsi, lors de la description du Latium à l'arrivée d'Enée, Tibulle évoque l'*exiguus (...) linter*, « l'étroit esquif » (v. 34) dont se servaient les indigènes pour circuler sur les étangs de la région et le personnage qu'il choisit de placer dans cette barque est une *puella* qui se dirige *ad iuuenem*, « vers un jeune homme » (v. 36). Les éléments lexicaux sont trop imprécis pour caractériser une allusion en bonne et due forme, mais le thème amoureux n'est pas loin et le lecteur gardera cette imprégnation en mémoire jusqu'à l'irruption du développement érotique dont ce motif constitue une sorte d'aperçu par anticipation. De même, un peu plus haut, c'est l'aspect champêtre du Latium antique qui prépare par imprégnation le développement des vers 83-100 et structure l'orientation du poème en attirant l'attention du lecteur sur des éléments voués à émerger plus loin : ici apparaissent les *uaccae*⁶⁰⁷, « vaches » (v. 25) et les *humiles (...) casae*, « humbles chaumières » (v. 26) qui caractérisent ce paysage originel, ainsi que les dieux des champs dont les anciens Latins pratiquaient le culte : *Pan* (v. 27) et *facta agresti lignea falce Pales*, « une Palès de bois, fabriquée par la faux d'un paysan » (v. 28) que joute *uagi pastoris (...) uotum*, « l'offrande votive d'un berger errant » (v. 29). Comme pour le thème amoureux, les motifs ne sont pas

⁶⁰⁷ Ces *uaccae* paissent *herbosa Palatia*, « les herbes du Palatin » (*ibid.*), c'est-à-dire qu'elles étaient précisément sur la colline où se situent, au moment où est écrite l'élégie II, 5, le temple d'Apollon Palatin, les livres sibyllins et donc la cérémonie d'intronisation de Messalinus toute entière. La fiction poétique comporte une mise en situation qui répond aux codes de cette poésie hymnique : le poète feint de se tenir lui-même sur le Palatin et de montrer au lecteur le paysage qui se déploie sous ses yeux au moment de la fête proprement dite.

assez précis pour constituer des allusions, mais il y a ici imprégnation du passage national et étologique par le sentiment religieux et la vie champêtre qui sont développés de part et d'autre de cette section. Nous retrouvons donc bien dans cette ultime élégie à quatre sujets développés les techniques d'écriture et de composition qui parcourent les quatre premières, et caractérisent le soin tibullien porté à la structure interne de ces poèmes thématiquement variés et à la cohérence de ces thématiques au sein de lignes de composition pour le moins complexes⁶⁰⁸.

A l'issue de notre dernière étude d'une élégie à quatre sujets développés, nous sommes donc en mesure de préciser ce qu'est ce principe de variation dont nous avons pressenti qu'il pourrait conduire la lecture de ces cinq poèmes. Nous avons examiné nombre de schémas de répartition des thèmes au sein des diverses lignes d'inspiration, nombre de techniques de transition ou de liaison entre sections – tantôt thématiques, tantôt énonciatives et stylistiques, tantôt lexicales, tantôt combinant plusieurs de ces procédés –, nombre de moyens de focalisation des élégies, destinés à préparer ou rappeler les occurrences des divers thèmes développés en orientant à dessein la lecture dans ce sens. Nous avons vu également que, même dans des combinaisons de thèmes semblables, les rapports de force entre sujets principaux et sujets non principaux et, plus généralement, le traitement même de chaque sujet variaient d'une élégie à l'autre, comme une série de tableaux qui seraient peints à partir de la même palette sans pour autant représenter la même chose. Il n'est pas jusqu'à la réponse thématique de I, 10 à I, 1 qui ne soit suffisamment décalée pour faire intervenir le principe de variation dans la structure même d'un livre entier, ce que nous aurons l'occasion de redire et de préciser lors de notre examen de la charpente d'ensemble de l'ouvrage. Enfin, l'élégie II, 5 fait clairement figure d'exception dans ce paysage à la fois harmonieux et varié : Tibulle y prend ses distances avec les combinaisons thématiques de ses autres poèmes à quatre ou cinq sujets développés, il y introduit même un sujet unique dans le recueil – la digression étologique et nationale qui constitue l'essentiel de sa première partie – et, après s'être clairement érigé en poète de l'élégie amoureuse, de l'élégie champêtre et éventuellement de l'élégie funèbre, il confirme ici le dernier de ses grands rôles élégiaques, celui de la poésie hymnique traversée, plus encore que par la simple expression de sentiments religieux, par un souffle à la fois panégyrique et national-étologique qui lui confère une dimension différente de celle des élégies à Délie ou d'un poème aussi humble et homogène que l'est par exemple I, 1. Ainsi, l'enrichissement et la complexité de l'art poétique

⁶⁰⁸ Pour des analyses complémentaires de la structure interne de II, 5, voir également R. J. Ball (1983, p. 185-217) et C. Rambaux (1997, p. 77-84).

de Tibulle, à la fois régulier et polymorphe tel qu'il se révèle dans les poèmes à quatre sujets et plus, sont eux aussi soumis au principe de variation qui commande la composition de ce premier groupe de textes.

B. Elégies à trois sujets : l'art de l'équilibre

Après cette série d'élégies à quatre et cinq sujets réalisés, le groupe des élégies à trois sujets apparaît comme le plus fourni que nous ayons à étudier puisqu'il compte six poèmes alors que le suivant, celui des élégies à deux sujets, n'en comptera comme le précédent que cinq. La prédominance de la représentation du livre I par rapport au livre II s'inverse ici : deux des poèmes à trois sujets appartiennent au premier – ce sont les élégies I, 4 et I, 5 – alors que le second n'en comporte pas moins de quatre – il s'agit de II, 1, II, 3, II, 4 et II, 6. Ce corpus reprend et prolonge les thèmes déjà observés dans les élégies à quatre et cinq sujets avec notamment l'affirmation de la nette prédominance du thème amoureux, mais aussi l'épanouissement à ses côtés du motif de la vie champêtre idéalisée et de ses actes de piété caractéristiques. A ce paysage thématique déjà bien connu s'ajoutent les deux passages métapoétiques que nous avons répertoriés plus haut et qui appartiennent respectivement aux élégies I, 4 et II, 4.

Nous verrons que les procédés d'assemblage des sections thématiques au sein des lignes de composition de ces poèmes ne sont pas sans rappeler par de nombreux aspects ceux que nous avons étudiés précédemment. Toutefois, les sujets des textes sur lesquels nous allons nous pencher à présent étant moins nombreux, nous assistons ici à la première étape de la concentration de l'inspiration qui est à l'œuvre dans certains passages du recueil et qui trouvera son ultime accomplissement dans les élégies à deux sujets réalisés. Entre l'art de la variation qui caractérise les poèmes à quatre sujets et plus et l'art de la concentration qui caractérisera le dernier groupe de textes, les élégies à trois sujets illustrent donc tout particulièrement l'art tibullien de l'équilibre entre autonomie des thèmes rassemblés et liens de l'un à l'autre, que nous observerons ici plus encore qu'ailleurs, mais aussi entre multiplication des développements thématiques et cohérence de la ligne narrative des poèmes, enfin entre répétition d'éléments bien connus du lecteur et variations tonales sur ces mêmes motifs. Après l'élaboration de la palette du peintre que nous avons pu voir à l'œuvre dans notre examen du précédent groupe d'élégies, les pièces à trois sujets réalisés seraient donc par excellence le lieu de perfectionnement des techniques proprement tibulliennes, et

de l'accomplissement de son art poétique et de sa conception du poème comme recueil en miniature mais aussi comme ensemble porteur de sens.

1. Livre I

Si les élégies à trois sujets réalisés sont en nette minorité dans le livre I, elles n'en présentent pas moins deux caractéristiques importantes qui retiendront tout particulièrement notre attention dans cette étude mais aussi lors de l'examen de la structure d'ensemble de l'œuvre. D'abord, bien que la combinaison de leurs thèmes ne soit pas exactement la même, elles partagent le même sujet principal : le thème de la vie amoureuse du poète, et participent donc à ce processus de concentration de l'inspiration autour de l'art poétique érotique dont le groupe des poèmes à deux sujets réalisés constituera le point culminant. Ensuite, leur place au sein du livre mérite d'être dès à présent remarquée : I, 4 et I, 5 se succèdent en effet à peu près au milieu du livre I ou plus exactement à la fin de sa première moitié, juste après le trio d'ouverture I, 1-I, 3 dont nous avons proposé une étude détaillée lors de notre examen des poèmes à quatre et cinq sujets développés. Avant même que nous ne nous penchions sur la structure externe de ce livre, le rôle déterminant de ce couple d'élégies particulièrement uni se dessine donc comme une étape essentielle de son organisation d'ensemble. Mais pour l'heure, analysons d'abord la structure interne de ces deux poèmes amoureux.

a. L'élégie I, 4 ou le triomphe de Marathus et de Priape

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier une partie de l'élégie I, 4 lors de notre présentation des « petits » thèmes tibulliens, et plus précisément des passages métopoétiques puisque les vers 57-72 sont l'une des deux illustrations de ce thème dans le recueil de notre poète⁶⁰⁹. Nous avons dit alors que le principal locuteur du poème était le dieu Priape, interrogé en introduction par le narrateur sur les moyens les plus sûrs de séduire les jeunes garçons puisqu'il est à la fois dieu des jardins et dieu des amours homosexuelles⁶¹⁰. Il existe donc chez Tibulle une équivalence entre les couples Délie et Vénus d'une part, *puella* et divinité tutélaire de sa vie amoureuse hétérosexuelle telles qu'elles sont mentionnées en I, 2

⁶⁰⁹ Voir à ce sujet *supra*, notre « II. Répertoire des grands et petits thèmes tibulliens ».

⁶¹⁰ Voir sur ce point E. Delbey (2001, p. 100).

par exemple, et Marathus et Priape d'autre part, *puer* et divinité tutélaire de sa vie amoureuse homosexuelle qui apparaissent tous deux pour la première fois dans le poème qui nous occupe à présent. I, 4 est ainsi incontestablement dominé par le thème érotique, auquel sont consacrés soixante-deux de ses quatre-vingt-quatre vers et qui subit un certain nombre de variations dont nous détaillerons la succession. Les deux autres sujets développés ici sont la réflexion métopoétique de Priape sur la valeur et la fonction de la poésie et une brève expression de sentiment religieux (v. 21-26), insérée elle aussi dans le discours prêté au dieu et préparée par l'unique allusion du texte, au début de la première occurrence du motif érotique. La première élégie du cycle de Marathus comporte donc un sujet principal, deux sujets non principaux d'importance numérique inégale et une seule allusion à l'un de ses sujets, sans renvoi à un thème extérieur : nous assistons bien ici à une première étape de concentration de l'inspiration de Tibulle, supérieure à ce que nous avons pu observer dans les poèmes à quatre et cinq sujets développés. Quant à la structure d'ensemble du texte, si l'intermède religieux est trop bref et trop peu autonome pour constituer une rupture claire entre deux grandes parties, le passage métopoétique marque en revanche une pause assez importante dans le déroulement narratif du poème pour être détaché nettement du thème amoureux, ce qui nous amène à proposer pour I, 4 le schéma suivant : D-B-D / G / D, dans lequel seul D est sujet principal.

Nous ne dirons que peu de choses des trois distiques consacrés à l'expression d'un sentiment religieux. Dans les tout premiers vers du discours de Priape, qui commence au vers 9, le dieu aborde brièvement la question des serments en affirmant que ceux qui sont prêtés dans un cadre amoureux sont aisément annulés par les divinités. Quatre d'entre elles sont citées à l'appui de ce propos : *Ven[us]* (v. 21), Jupiter – au datif *Ioui* – également désigné par la périphrase *Pater ipse*, « le Père lui-même » (v. 23), *Dictynna*⁶¹¹ (v. 25) et *Minerua* (v. 26). Ce bref passage est encadré par les termes *periuria*, « les parjures » (v. 21) et *impune*, « impunément » (v. 25), qui suffisent à en résumer le propos en lecture tabulaire. Ce développement thématique pourrait être lu seul comme un discours général sur la validité relative des serments d'amour, mais en contexte, on voit à quel point il est imprégné par le thème amoureux général : plutôt qu'expression directe de piété, il est référence à une situation dans laquelle la piété entre en jeu, et encore n'est-ce qu'en lien avec un engagement

⁶¹¹ C'est le surnom de Diane comme déesse de la chasse pour G. Lee (1990³, p. 124), et celui d'une nymphe crétoise identifiée à Artémis pour M. C. J. Putnam (1973, p. 92) ; en effet, la nymphe Britomartis est également appelée Δίκτη et par ailleurs, le nom grec du filet de chasse est δίκτυον, ce qui correspond bien à cette fonction de Diane. Elle est également appelée sous ce nom par Ovide (*Métamorphoses*, II, v. 441), qui un peu plus bas lui rend son nom traditionnel de *Diana* (*ibid.*, v. 451).

amoureux premier qui exigerait d'être étayé par un serment à caractère religieux. L'autonomie de ces trois distiques n'est donc que formelle puisque leur insertion dans la ligne thématique du texte semble prévaloir sur le développement d'un thème indépendant. Il en est de même pour l'allusion au motif religieux qui ouvre le poème. Bien que la situation d'énonciation des premiers vers de l, 4 feigne d'inviter le lecteur à considérer que le narrateur va se livrer à l'expression d'un sentiment religieux, cet *incipit* en trompe-l'œil n'est en fait que l'amorce déguisée du grand thème amoureux de l'élégie et non pas d'une prière en bonne et due forme. Que l'on en juge par la manière dont le deuxième distique nous oriente immédiatement dans la direction voulue par le poète :

'Sic umbrosa tibi contingant tecta, Priape,
ne capiti soles, ne noceantque niues ;
quae tua formosos cepit sollertia ? certe
non tibi barba nitet, non tibi culta coma est,
nudus et hibernae producis frigora brumae,
nudus et aestiui tempora sicca Canis⁶¹².'

Certes, le nom du dieu occupe une place de choix à la fin du premier hexamètre du poème ; il est au vocatif et ces trois premiers distiques sont parcourus par la répétition avec dérivation du pronom personnel de la deuxième personne du singulier, ce qui correspond à l'énonciation tibullienne classique dans les sections consacrées à l'invocation d'une divinité. Le subjonctif de souhait du premier distique ressemble bien quant à lui à une démarche propitiatoire : en souhaitant au dieu de ne pas être trop incommodé par les aléas de la météorologie, habilement résumés au vers 2 par le balancement binaire entre *soles* et *niues* respectivement placés à la fin de chaque hémistiche et unis par une rime interne, le poète s'assure une écoute favorable de sa part. Pourtant, dès le vers 3, la question directe de la stratégie de séduction des *formos[i]*, suivie par l'expression de doutes quant à l'attrait esthétique d'un personnage qui, en tant que dieu des jardins, offre une apparence quelque peu rustique, inscrit la préoccupation amoureuse au cœur d'un texte qui ne s'en éloignera presque plus jusqu'à son dernier vers. Or, non content de ne pas trouver de prolongement

⁶¹² « Que des toits ombragés te reviennent, Priape, de manière à ce que ni le soleil, ni la neige ne nuisent à ta tête ; quelle est cette adresse qui t'a permis de séduire de beaux garçons ? assurément, tu n'as pas une barbe éclatante ni une chevelure bien soignée, tu traverses nu les froids des brumes hivernales et, nu toujours, l'époque sèche de la canicule estivale » (v. 1-6). Nous avons reproduit ici tout le discours d'ouverture placé dans la bouche du narrateur, auquel la suite de l'élégie, attribuée à Priape, constitue la réponse. Au v. 1, contrairement à G. Luck, nous conservons *tecta*, leçon des mss, de préférence au *tesqua* douteux suggéré par un éditeur.

thématique immédiat dans ce qui suit – ce qui, on s’en souvient, est l’une des caractéristiques de l’allusion –, le distique initial est oblitéré et partiellement invalidé par les vers 3-4 : en effet, le narrateur ne réclame pas ici, comme dans une invocation traditionnelle, une protection ou un soutien de la part de la divinité, mais bien un simple enseignement amoureux, c’est-à-dire que le semblant de prière qui lui est adressé d’abord n’est qu’un prétexte narratif servant à introduire le thème du *praeceptor amoris* qui domine la ligne d’inspiration de tout le texte. L’habile technique d’écriture ici mise en œuvre par Tibulle consiste donc bien à utiliser un motif non pas pour lui-même, mais uniquement pour préparer le développement d’un autre, ce qui contribue efficacement à orienter d’emblée le poème en désignant son sujet principal par le biais d’un dévoilement.

Le thème érotique ainsi introduit offre aux yeux du lecteur un vaste panorama de ses différentes possibilités de traitement thématique et tonal. Ses développements sont une belle illustration de l’équilibre entre variation des angles d’approche et concentration de l’inspiration autour d’une ligne uniforme ; l’apparition de Marathus et les conseils du *praeceptor amoris* Priape vont de pair avec un jeu poétique permanent entre cohérence du propos d’ensemble – la situation fictive de dialogue avec la divinité y contribue largement – et diversité des motifs amoureux qui se succèdent entre les vers 1-20, 27-56 et 73-84. Ainsi, les premiers conseils du dieu appellent le narrateur à la prudence et à la modération amoureuse en l’exhortant à ne pas succomber à tous les charmes des jeunes garçons, mais aussi à la persévérance en lui assurant que tous finissent un jour par céder⁶¹³ (v. 9-20). Le ton didactique de cette première leçon réapparaît aux vers 39-56, où le dieu encourage son disciple à satisfaire aux moindres caprices de l’élue de son cœur quels que soient les efforts exigés⁶¹⁴ : c’est là, on s’en souvient, le propos qui l’amènera au constat que la poésie ne suffit

⁶¹³ Deux procédés d’écriture remarquables matérialisent le ton didactique des conseils de Priape : l’expression de l’ordre et de la défense, et le discours généralisant sur les jeunes gens accompagné d’exemples plus précis. En ce qui concerne l’ordre et la défense, que l’on songe au premier verbe du discours direct du dieu, à l’impératif présent de la deuxième personne du singulier : *o fuge te tenerae puerorum credere turbae*, « garde-toi de faire confiance à la tendre foule des jeunes garçons » (v. 9), et à cet emploi du subjonctif présent de la troisième personne du pluriel : *sed ne te capiant (...) / taedia*, « mais que le dégoût ne s’empare pas de toi » (v. 15-16 ; v. 15, *ne te* est le consensus de la plupart des mss, seuls B et H donnent *te ne* qui ne changerait d’ailleurs pas le sens). Quant à la dichotomie entre discours généralisant et exemples individuels, notons que l’essentiel de ce passage est au présent de l’indicatif à valeur de vérité générale confirmée par l’emploi de l’adverbe *semper*, « toujours » (v. 10) et du substantif *puer[i]* au pluriel (v. 9), ensuite décomposé en exemples énumérés à la faveur d’une anaphore sur le pronom démonstratif singulier *hic*, à l’incipit des v. 11, 12 et 13.

⁶¹⁴ Nous retrouvons dans cette seconde section de conseils pratiques les mêmes procédés d’écriture que précédemment. Le poète y multiplie en effet les expressions de l’ordre et de la défense : *tu (...) / cedas*, « toi, cède », à l’initiale des v. 39 et 40 (où *cedas* est traditionnellement conservé par les éditeurs de préférence au *credas* des mss qui ne fait pas sens en contexte immédiat), *neu comes ire neges*, « ne

plus à séduire les jeunes gens devenus trop vénaux et à un discours métopoétique quelque peu désabusé. Entre ces deux séries de préceptes pratiques, une réflexion plus générale sur le passage du temps et les dommages irréparables de l'âge qui grèvent la vie amoureuse est insérée aux vers 27-38⁶¹⁵ : ce destin commun doit nous encourager selon Priape à vivre nos amours pleinement et sans hésiter. Ce motif du *carpe diem* est depuis l'élégie I, 1 l'un des traits caractéristiques du discours amoureux tibullien traditionnel. Ce paysage thématique varié est complété dans les derniers vers du poème, juste après le développement métopoétique qui clôt le discours direct de Priape et constitue donc bien une rupture dans la ligne du récit, par l'abandon de cette situation d'énonciation à la faveur d'une conclusion narrative de facture classique dans laquelle le poète révèle son désir de devenir à son tour *praeceptor amoris*⁶¹⁶ (v. 73-80) avant de céder à la plainte amoureuse et à l'expression des

refuse pas de l'accompagner » avant la césure penthémimère du v. 41, *ipse (...) pelle*, « chasse toi-même » (v. 46) ou encore *nec te paeniteat*, « et ne regrette pas » avant la césure penthémimère du v. 47. Le système des temps est ici complété par un futur de l'indicatif qui présente comme certains les résultats de l'application de ces bons conseils : *tum tibi mitis erit, rapias tum cara licebit / oscula*, « alors, il se montrera doux envers toi, il te sera permis de lui dérober de chers baisers » (v. 54-55 ; v. 54, les deux *tum* connaissent selon les mss des variantes qui ne modifient pas le sens de la phrase, et le *mihī* porté par les mss Z+ à la place du *tibi* de G et du correcteur de V ne fait pas sens en contexte puisque nous sommes toujours dans les conseils de Priape au narrateur). Enfin, le double procédé de généralisation et de détail par l'exemple est lui aussi à l'œuvre dans ce passage, grâce à l'emploi d'un pronom relatif indéfini : (...) *puero quodcumque tuo temptare libebit*, « il te plaira de tenter n'importe quoi pour ton jeune amant » (v. 39) ensuite détaillé par une série d'exemples introduits par des conjonctions de coordination et de subordination en anaphore, distique après distique : *neu* (v. 41), *uel si* (v. 45), *nec* (v. 47), *nec* (v. 49) et enfin *si* (v. 51), qui permettent au dieu d'examiner plusieurs cas de figures.

⁶¹⁵ *Vidi iam iuuenem, premeret cum senior aetas, / maerentem stultos praeterisse dies. / Crudeles diui ! serpens nouus exiit annos : / formae non ullam Fata dedere moram*, « j'ai déjà vu un jeune homme, alors qu'un âge plus avancé le pressait, s'affliger d'avoir passé ses jours en idioties. Dieux cruels ! le serpent pour se renouveler se défait des années comme d'une peau : les Destins n'accordent aucun délai à la beauté » (v. 33-36 ; le v. 33 a beaucoup été corrigé : nous retenons le *iuuenem* des mss Z+ contrairement à G. Luck qui retient le *iuueni* suggéré par un éditeur, le *uidi iam* de la plupart des mss de préférence au *uidi ego iam* qui n'est suggéré que par G et le *senior* de G, V et X+ contrairement au *senior* qui n'est suggéré que par D). C'est ici le parfait de l'indicatif à valeur de vérité générale qui est utilisé, dans une intention tout à fait différente : il ne s'agit plus pour Priape d'énoncer les pratiques et mœurs des jeunes garçons dans un but pragmatique de séduction, mais plutôt de livrer un propos plus mélancolique sur le caractère inéluctable du passage du temps et de ses conséquences en amour.

⁶¹⁶ Une série de formules et de termes soigneusement choisis expriment cette ambition : *magist[er]*, « maître », mis en valeur à la fin du v. 75 ; *me (...) amantes / consultant*, « que les amants me consultent » (v. 77-78), où le sens et le mode du verbe *consultent* en enjambement lui confèrent une orgueilleuse dignité ; enfin *tempus erit, cum me Veneris praecepta ferentem / deducat iuuenum sedula turba senem*, « le temps viendra où je serai vieux et où la foule empressée des jeunes hommes m'entraînera pour leur dispenser les préceptes de Vénus » (v. 79-80 ; v. 80, nous retenons avec Luck le *deducat* du ms C mais les variantes *diducat*, mss Z+, et *seducat*, ms Q, ne modifient pas le sens de la phrase), où l'expression *Veneris praecepta*, la connotation laudative du substantif *turba* et l'opposition, à la fin de chaque hémistiche du pentamètre, entre le pluriel des *iuuen[es]* dépourvus d'expérience et le singulier

souffrances que lui fait subir le jeune Marathus et qui risquent de le désigner aux yeux du public comme un piètre *praeceptor*, incapable d'appliquer ses propres connaissances en la matière⁶¹⁷ (v. 81-84).

Ainsi, l'adoption par le narrateur du rôle de *praeceptor amoris*, la mention de Marathus et l'évocation de sa situation amoureuse personnelle n'interviennent que dans les tout derniers vers de I, 4, après le long discours à caractère didactique de la divinité tutélaire de l'amour homosexuel. Pourtant, nous pensons que l'élégie est focalisée de façon à orienter l'attention du lecteur vers cette dernière section, lui conférant ainsi plus d'importance qu'elle ne semble en avoir au premier abord et ménageant, aux côtés de l'intervention triomphante de Priape, une place essentielle au jeune Marathus. D'abord, l'abandon de la fiction énonciative qui consiste à confier la majeure partie de l'élégie à un autre locuteur attire nécessairement le regard sur les quelque six distiques finaux qui n'en font pas partie et contribue à les présenter comme une sorte de conclusion en excursus, ni tout à fait en rupture avec le reste du propos de I, 4, ni tout à fait dans la stricte lignée de ce qui a déjà été dit. Leur structure même contribue à recentrer progressivement le discours en le replaçant peu à peu sous l'autorité exclusive du narrateur qui, à mesure qu'il reprend possession du récit, le consacre à sa situation personnelle, remettant ainsi la parole intime au cœur de l'élégie en quelques vers seulement. Ainsi, le poète montre d'abord qu'une fois que Priape lui a délivré tout cet enseignement homosexuel, bien d'autres en bénéficieront à leur tour puisqu'en bon *praeceptor amoris*, il deviendra médiateur de cet enseignement précieux et le délivrera à qui le veut : *cunctis ianua nostra patet*, « ma porte est ouverte à tous » (v. 78). En fait, il s'avère finalement que c'est lui-même qui à la fois en a le plus besoin et à la fois peut le moins y recourir puisqu'à cause des caprices de Marathus (v. 81), *deficiunt artes deficiuntque doli*, « les arts sont déficients, les ruses le sont aussi » (v. 82). On voit que la composition de ces derniers distiques consiste en une focalisation progressive du récit, du moins intime au plus intime, jusqu'à la révélation du nom de Marathus et des malheurs qu'il inflige au narrateur. Un autre élément va dans le sens de cette orientation délibérée du poème vers ses derniers vers. On se souvient que le passage métapoétique de 57-72 – et donc avec lui tout le discours didactique de Priape – se termine sur l'évocation des *querel[ae]* amoureuses auxquelles Vénus, c'est-à-dire la poésie érotique, réserve une place de choix ; or c'est justement en

du *sen[ex]* aux vastes connaissances contribuent à faire apparaître l'image concrète de la classe d'amour tenue par le poète.

⁶¹⁷ *Parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam, / cum mea ridebunt uana magisteria*, « épargne-moi, enfant, je t'en supplie, pour que je ne devienne pas un honteux sujet de fable quand on rira de mes vains enseignements » (v. 83-84).

querela, en plainte, que s'achève I, 4 avec l'apparition du personnage de Marathus⁶¹⁸. En réalisant ainsi une partie du programme qu'il s'est fixé un peu plus haut par le biais de l'intervention de Priape, Tibulle confère donc au personnage de Marathus un rôle structurel et générique essentiel qu'il conservera dans ses autres apparitions, en digne relais de Délie et des figures amoureuses en général, de même que Priape comme *praeceptor amoris* reprend avec brio le rôle tenu par Vénus en I, 2 par exemple ; en outre, le poète légitime ainsi l'insertion de cette conclusion dans la ligne thématique de l'élégie, en rendant justice à la fois aux liens qu'elle entretient avec ce qui précède et à son caractère énonciatif et narratif original⁶¹⁹.

b L'élégie I, 5 ou le maintien de la prédominance du thème amoureux

En parfaite continuité thématique avec I, 4, cette élégie est elle aussi massivement dominée par le motif de la vie amoureuse du poète⁶²⁰, à cette nuance près qu'il s'agit cette fois d'une élégie hétérosexuelle et délienne s'inscrivant donc dans le cycle commencé en I, 1 et poursuivi en I, 2 et I, 3. Longue de soixante-seize vers, I, 5 se divise en deux moitiés presque égales dont la première présente tous les sujets développés dans le poème tandis que la seconde est exclusivement consacrée au sujet principal. Le thème érotique ouvre le texte en lui donnant d'emblée sa couleur dominante, digne prolongement des derniers vers de I, 4 : Tibulle se lamente en effet d'avoir perdu sa *puella* et la conjure d'avoir pitié de lui (v. 1-8). L'amour malheureux, les moyens de le surmonter et la colère dans laquelle il plonge le poète élégiaque font aussi l'objet, avec de multiples variations thématiques et tonales, des vers 37-76. La première moitié du poème est quant à elle complétée par un passage à

⁶¹⁸ *Heu heu, quam Marathus lento me torquet amore !*, « hélas, qu'il est tenace, l'amour dont Marathus me torture ! » (v. 81 : *heu heu* et *torquet* sont les leçons des mss Z+ que nous conservons de préférence aux *eheu* et *torret* de G. Luck suite à des suggestions d'éditeurs, qui ne modifient certes guère le sens de la phrase mais ne nous paraissent pas non plus nécessaires à sa compréhension). Tout est réuni pour faire de ce seul hexamètre une plainte amoureuse à part entière : la double interjection *heu heu*, qui fonctionne ici comme un marqueur de motif immédiatement repérable, mais aussi l'exclamative *quam*, le sens fort du verbe *torquere* et les places stratégiques du substantif *amore* en fin de vers et du nom propre *Marathus* avant la césure penthémimère.

⁶¹⁹ Pour des lectures complémentaires de I, 4, voir également R. J. Ball (1978 et 1983, p. 66-80) qui analyse tout particulièrement cette élégie sous l'angle de l'élaboration de l'art poétique élégiaque de Tibulle, C. Rambaux (1997, p. 24-29) et J. Radicke (2006).

⁶²⁰ C'est en raison de ce caractère particulièrement cohérent et compréhensible que H. T. Karsten (1887 b, p. 306) qualifia joliment, mais un peu rapidement, cette élégie de « *carmen unum et simplex* ».

caractère religieux décrivant une série de rites de guérison mis en œuvre par le narrateur quand Délie était malade (v. 9-18) et par un rêve de vie champêtre (v. 19-36) semblable sous bien des aspects à la première occurrence du motif en I, 1, à ceci près qu'après la rupture des amants, le rêve s'est douloureusement révélé irréalisable. Le schéma d'ensemble de la structure interne de I, 5 est donc le suivant : D-B-A / D, dans lequel seul D est sujet principal. S'y ajoutent deux allusions au motif religieux qui contribuent à le diffuser dans l'ensemble du poème sans pour autant concurrencer la prépondérance du motif érotique, et aucune allusion à un thème extérieur au poème. Une fois encore, une élégie à trois sujets développés apparaît donc comme une étape importante de la concentration de l'inspiration autour du thème amoureux.

Comme I, 4 à laquelle elle ressemble beaucoup à cet égard, I, 5 est largement consacrée à une série de développements du thème érotique divisé en sections qui apparaissent comme autant de petits récits insérés dans la ligne générale dominée par le personnage de Délie et le thème de l'amour déçu. Son *incipit* et toute sa seconde moitié ne comportent pas moins de six motifs topiques de la poésie élégiaque latine, et notamment de celle de Tibulle. L'introduction du thème est entièrement centrée sur les signes stylistiques de la plainte du narrateur, au point que les raisons elles-mêmes n'en sont mentionnées que par allusion et assez tardivement : il est bien question d'emblée d'un *discidium*, « une séparation » (v. 1, leçon du manuscrit H de préférence au *dissidium* des manuscrits Z+ qui est une graphie tardive du mot), mais ce n'est que plus bas que l'évocation d'un *furtiu[us]* (...) *lect[us]*, « lit fréquenté en cachette » (v. 7), de *Ven[us]* (v. 8) et d'un *compositum caput*, « tête posée avec la mienne » (*ibid.*) dissipe les derniers doutes sur le type de *discidium* évoqué par le poète. Les marques concrètes de lamentation saturent ces premiers distiques, de l'expression douloureuse du tourment qui ronge le narrateur⁶²¹ à l'humble demande d'indulgence qu'il adresse à Délie en la suppliant à la deuxième personne du singulier de l'impératif : *parce*, « épargne-moi » (v. 7), en tête d'hexamètre, et à la première personne du singulier de l'indicatif présent : *quaeso*, « je t'en supplie⁶²² » (v. 8), à la fin du premier hémistiche du

⁶²¹ Il se compare ainsi à *per plana citus sola uerbere turbo / quem celer assueta uersat ab arte puer*, « une toupie poussée sur un sol égal par une baguette, qu'un enfant rapide fait tourner avec son art coutumier » (v. 3-4 : v. 3, *turbo* est la leçon des mss Z+ et nous la conservons de préférence au *turben* souvent retenu par les éditeurs parce que c'est sous cette forme que le vers est cité par Charisius, mais les deux mots sont strictement synonymes).

⁶²² Ces deux verbes ne sont pas sans rappeler le *parce*, *puer*, *quaeso* de l'élégie I, 4, v. 83, adressé à Marathus ; ajoutons que le verbe *torqu[ere]* apparaît au v. 5 de I, 4 et reprend quant à lui le *torquet* du v. 81 de I, 4. Tout cela renforce considérablement le lien entre I, 4 et I, 5 et la cohésion de ce couple bien soudé.

pentamètre. Une fois le sujet principal ainsi mis en place et après l'interruption des deux sujets non principaux sur lesquels nous reviendrons un peu plus bas, les personnages et situations érotiques topiques se succèdent en une sorte d'exposé élégiaque des différents traitements possibles du motif. Ainsi, Tibulle énumère d'abord les différents moyens mis en œuvre pour oublier sa bien-aimée après leur *discidium* et leur échec prévisible (v. 37-46), puis, en des termes violents qui tranchent sur le caractère harmonieux du reste du poème, il invective une figure pittoresque fort redoutée des amants de poésie, la fameuse *lena* qui éloigne d'eux leurs bien-aimées (v. 47-58). S'adressant alors successivement à sa *puella* (v. 59-66) et à l'*amator* qu'elle lui a préféré (v. 69-76), il les met respectivement en garde contre l'attrait des richesses, vantant au contraire les qualités de l'amant *pauper*, « pauvre », terme répété quatre fois en anaphore aux vers 61-65, et contre le caractère fluctuant de la fortune amoureuse qui remplace rapidement un amant par un autre⁶²³. Entre ces deux derniers motifs est intercalé un distique qui rappelle le *topos* du *paraclausithyron* sans le réaliser complètement, puisque le discours à la porte ou à la maîtresse qui la tient close n'est pas retranscrit : ici, seule l'image de l'amant devant la porte fermée est évoquée, mais cela suffit à ajouter une section supplémentaire à cette petite liste de motifs topiques⁶²⁴. On voit qu'une fois encore, la ligne d'inspiration de l'élégie respecte un équilibre délicat entre variation des propos et concentration de la composition autour d'un thème unique ; en multipliant ainsi les angles d'approche du grand sujet amoureux, l'art tibullien confirme sa propre capacité à retravailler et renouveler sa matière première tout en lui conservant son caractère familier pour un lecteur désormais rompu à l'univers des élégies « déliennes ».

⁶²³ *At tu, qui potior nunc es, mea furta timeto : / uersatur celeri Fors leuis orbe rotae. / (...) Nescio quid furtiuus amor parat : utere quaeso, / dum licet : in liquida nat tibi linter aqua,* « mais toi, qui es pour l'instant le plus puissant, crains mes ruses : la Fortune tourne sur le cercle rapide de sa roue légère. (...) Je ne sais ce que l'amour prépare en cachette ; profite-en, je t'en supplie, tant qu'il t'est permis : ton esquif vogue sur une eau incertaine » (v. 69-70 et 75-76 ; v. 69, nous retenons le *timeto* des mss Z+ de préférence au *caueto* douteux issu d'un ms perdu et retenu par Luck, et v. 76, le verbe *nat* des mss G, X et V corrigé fait effectivement davantage sens que le *nam* de A, V et al.). Cette section endosse le rôle du propos général sur les grandes lois de la vie amoureuse que l'on observe régulièrement dans les développements érotiques de Tibulle, à la manière du motif du *carpe diem* dont nous parlions en I, 1 et I, 4 notamment. Pour la fonction de clôture de cette dernière section au sein de l'élégie et les parallèles subtils que l'on peut établir entre elle et l'*incipit* de I, 5, voir D. M. Kriel (1977, p. 2-3).

⁶²⁴ *Heu canimus frustra, nec uerbis uicta patescit / ianua, sed plena est percutienda manu,* « hélas, c'est en vain que je chante et mes paroles ne peuvent vaincre la porte ni l'ouvrir, mais je dois encore la frapper à pleine main » (v. 67-68 ; le *uicta* du v. 67, leçon de G, du correcteur de V et de X+ qui suggère en creux que dans d'autres circonstances, ce sont directement les mots du poète qui abattent les résistances de la porte, nous semble faire davantage sens que le *iuncta* de A et V). Le deuxième vers du distique, on le voit, est une nouvelle allusion au motif de la vénalité et de la nécessité d'offrir des cadeaux de prix pour s'attirer les grâces de quelqu'un ; ce thème déjà abordé en I, 4 contribue lui aussi à unir le couple I, 4-I, 5.

Revenons plus précisément sur certains éléments de ces vignettes successives pour mieux illustrer la façon dont le poète tient l'équilibre entre répétition et variation des motifs érotiques. L'univers narratif proprement élégiaque dressé à la faveur de ces quelques *topoi* a pour personnage principal un amoureux éperdu qui ne connaît que deux manières d'essayer d'oublier sa cruelle amie : *saepe aliam ten[ere]*, « en tenir souvent une autre dans [ses] bras » (v. 39), ce qui est systématiquement voué à l'échec puisque c'est toujours à sa *domin[a]*, « maîtresse » (v. 40) qu'il finit par penser, et *saepe (...) tempt[are] curas depellere uino*, « tenter souvent de chasser les soucis par le vin » (v. 37). L'anaphore de l'adverbe temporel *saepe* en tête de ces deux distiques invite naturellement à les considérer comme un seul et même propos que l'on pourrait intituler : « recettes tibulliennes pour se remettre d'un chagrin d'amour ». Or, si c'est la première fois que notre poète mentionne la conquête d'autres femmes pour essayer d'oublier Délie, ce n'est pas la première fois en revanche qu'on le voit tâcher de noyer sa souffrance dans le vin : que l'on se souvienne de l'*incipit* de I, 2⁶²⁵ où trois termes différents, *merum*, *uinum* et *Bacchus*, désignaient le breuvage dans lequel il cherchait une consolation après avoir essuyé un cuisant refus de la part de sa maîtresse. Il existe d'ailleurs une autre reprise de motif de I, 2 dans l'élégie I, 5 : c'est le fameux personnage de la *lena*, sur lequel nous allons nous attarder quelques instants et qui n'est pas sans rappeler la *saga* des vers 42-66 de la première grande élégie délienne.

On se souvient que cette magicienne aux pouvoirs mystérieux entièrement voués à servir des buts strictement amoureux apparaissait comme un adjuvant du narrateur, puisque par ses incantations, elle lui garantissait une réussite totale de ses stratégies de séduction. La figure d'une femme sans nom, uniquement désignée par sa profession, se mêlant de la vie intime des amants en œuvrant à leur rapprochement ou à leur éloignement trouve ici un avatar négatif puisque la *lena* de I, 5, elle, est clairement une opposante au narrateur dont elle a incité Délie à se séparer pour prendre à sa place un *diues amator*, « amant riche » (v. 47). Le respect teinté de crainte que Tibulle portait à la *saga* se mue dès lors en une haine féroce envers la *lena*, contre laquelle il prononce de vives imprécations : il la condamne à manger *sanguineas (...) dapes*, « des mets sanguinolents » (v. 49) et à accompagner *cum multo (...) felle*, « avec beaucoup de fiel » (v. 50) les nourritures que, *fame stimulante*, « sous l'aiguillon de la faim » (v. 53), elle aura volées *sepulcris*, « sur les tombeaux » (*ibid.*), ce qui est un signe de mendicité extrêmement dégradant⁶²⁶. Les créatures animales dont le narrateur peuple cette

⁶²⁵ Voir *supra*, « A. Elégies à quatre sujets et plus : l'art de la variation. »

⁶²⁶ On se souvient que chez Catulle déjà (c. 59), Rufa, qui volait sa nourriture sur les bûchers pour subsister, était méprisée pour cela et identifiée comme extrêmement pauvre. Comme chez le *neoterus*,

image fantasmagorique ne sont pas plus flatteurs pour la *lena* : Tibulle la veut en effet entourée de *strix uiolenta*, « une stryge farouche⁶²⁷ » (v. 52) et poursuivie, *inguinibus nudis*, « les aines dénudées » (v. 55), par *e triuiis aspera turba canum*, « une foule cruelle de chiens des carrefours » (v. 56), ce qui porte une fois de plus la connotation d'une sexualité de prostituée. On voit que ces imprécations contre la *lena* tranchent sur le ton familier des poèmes de Tibulle, que ce soit par la violence sémantique du vocabulaire, la rudesse des sons de toutes les expressions que nous venons de citer ou le caractère sordide des images qu'elles suscitent. Cette rupture tonale avec le reste de l'épigramme et même, plus largement, avec l'ensemble d'un recueil globalement teinté de modération est un témoignage précieux de la technique de variation et de renouvellement des motifs mise en œuvre par notre auteur ; en outre, elle contribue à désigner ces quelques vers comme un ensemble de sens et de tonalité cohérent qu'une fois encore, on pourrait lire isolément, sans consulter le reste du poème auquel pourtant, à la faveur de son insertion dans la suite des vignettes érotiques topiques que nous détaillions plus haut, il s'ajuste de plein droit. Nous voilà une fois de plus face à ce juste équilibre tibullien entre la cohérence générale du propos et l'autonomie relative des sections thématiques liées les unes aux autres comme les poèmes d'un même recueil.

On comprend dès lors pourquoi le thème religieux et le rêve de la vie champêtre, dont les développements sont à la fois plus brefs et plus monolithiques, sont relégués au rang de sujets non principaux en comparaison des nombreux méandres de la grande ligne érotique. Le premier de ces motifs est relié à l'*incipit* amoureux par l'évocation du nom de Vénus à la fin de la plainte d'ouverture⁶²⁸, ce qui fait de la déesse des amants l'élément de transition entre les deux premières sections thématiques du poème. L'énumération des rites religieux accomplis par le poète lors de la maladie de sa Délie n'occupe que quelques vers mais la

l'évocation de la pauvreté et de la mendicité d'un personnage féminin acquiert ici une connotation sexuelle associée aux motifs de la prostitution et de la dépravation : la Rufa de Catulle pratique elle-même des faveurs sexuelles à un autre que son mari, et la *lena* de Tibulle prostitue de jeunes femmes à des hommes riches. Chez Catulle cependant, l'aspect satirique et pornographique de l'épigramme avait un aspect fortement railleur ; chez Tibulle, l'effet de ces quelques vers si inattendus est d'autant plus violent qu'il n'y a pas trace de moquerie, mais que les imprécations sont présentées comme tout à fait sérieuses.

⁶²⁷ La *strix* est un oiseau vampire dont on considérait qu'il suçait le sang de ses victimes, ce qui entre en résonance avec l'image de la *lena* elle-même comme vampire dévorant des chairs sanglantes. Ovide dresse son portrait dans les *Fastes* : *carpere dicuntur lactentia uiscera rostris, / et plenum poto sanguine guttur habent : / est illis strigibus nomen...*, « on dit que de leurs becs, elles déchirent les viscères laiteuses [des enfants], et elles ont le gosier plein du sang qu'elles boivent : on les nomme les stryges... » (VI, v. 137-139).

⁶²⁸ La supplication de la première occurrence du thème amoureux se clôt en effet sur ce pentamètre : *per Venerem quaeso compositumque caput*, « je t'en supplie par Vénus et par ta tête posée avec la mienne » (v. 8).

précision du vocabulaire fait littéralement apparaître les gestes de piété aux yeux du lecteur. Les verbes sont au parfait de l'indicatif, ce qui matérialise l'aspect réel du récit, et il est fait mention à la fois des accessoires rituels utilisés – *sulph[ur] pur[us]*⁶²⁹, « soufre pur » (v. 11), *sancta*⁶³⁰ *deueneranda mola*, « de la farine sacrée et vénérable » (v. 14), *fil[um]*⁶³¹ *tunic[a]que solut[a]*, « le fil d'une tunique décousue » (v. 15) – et des gestes magiques effectués, tels *te circum lustravi*, « j'ai fait des libations autour de toi » (v. 11) ou encore *uota nouem Triviae nocte silente dedi*, « j'ai donné neuf offrandes votives à Trivia⁶³² dans la nuit silencieuse » (v. 16). Ce passage gagné par la dévotion est intégralement parcouru par l'anaphore au début de chaque distique du pronom *ipse*, toujours rapporté à la première personne du singulier, ce qui participe de l'imprégnation du thème par le motif érotique puisque cette insistance fait valoir l'amour du narrateur pour Délie et l'intensité de ses efforts pourtant mal récompensés par le *discidium* actuel⁶³³. C'est d'ailleurs cet élément précis du passage religieux qui assure la transition avec le rêve campagnard, dernier des trois thèmes développés en I, 5 : se plaignant de ce qu'après tout ce dévouement, c'est un autre qui sera *felix*, « heureux » (v. 18) dans les bras de la *puella*, le poète expose avec nostalgie le type de *fel[ix] uit[a]*, « vie heureuse » (v. 19) dont il rêvait pour sa part auprès de la belle. Bonheur perdu et bonheur rêvé assurent donc la continuité du propos entre ces deux sujets non principaux. La section consacrée à la vie rustique idéale du poète répond quant à elle à une cohésion extrêmement soignée, assurée par un système de temps grammaticaux cohérents : l'ensemble du rêve est au futur de

⁶²⁹ Leçon des manuscrits Z+ à laquelle G. Luck, suite à des suggestions d'éditeurs, substitue un *sulph[ur] uiu[us]* qui ne nous paraît pas indispensable.

⁶³⁰ *Idem* : *sancta* est la leçon de Z+, de préférence à *salsa*, suggestion d'éditeur conservée par G. Luck qui ne fait guère sens.

⁶³¹ *Idem* pour *fil[um]* (Z+) de préférence au synonyme *linum* (G et Luck), non nécessaire et moins retenu.

⁶³² Leçon de H, suivie par Scaliger et l'ensemble des *recentiores* de préférence à *c(h)reme* (A, V, X+) qui ne fait pas sens. « Trivia » est le surnom de Diane quand elle est considérée comme la déesse des carrefours et de la nuit et assimilée à Hécate et à la Lune (voir F. Della Corte [1980, p. 178]).

⁶³³ Les deux allusions qui assurent la diffusion de ce thème après son développement des v. 9-18 sont respectivement insérées dans la section du rêve de la vie champêtre, où le poète évoque les offrandes dont il imaginait voir un jour Délie les remettre *deo (...) agricolae pro uitibus*, « au dieu des cultivateurs en remerciement du vin » (v. 27 : *uitibus* [A, correcteur de V et X+] est remplacé en G et V par *fructibus*, qui constitue une variante mineure quant au sens), et dans la section érotique, à la fin de ses imprécations contre la *lena* dont il considère que le soutien des dieux des amoureux peut lui assurer la réalisation prochaine : *eueniet : dat signa deus : sunt numina amanti, / saeuit et iniusta lege relictas Venus*, « cela se produira, le dieu en donne des signes : il y a des divinités pour l'amant et Vénus fait rage quand elle est négligée par une loi injuste » (v. 57-58 ; nous conservons *eueniet* [Z+] de préférence à *euenient*, retenu par G. Luck suite à une suggestion d'éditeur, sans que cela modifie pour autant le sens de la phrase). Dans les deux cas, outre l'extension limitée de ces apparitions thématiques réduites à un distique chacune, leur subordination totale au thème dans lequel elles sont insérées confirme leur simple statut d'allusion et le choix délibéré du poète de ne point les développer pleinement.

l'indicatif, ce qui, un instant, feint de le désigner comme encore réalisable, mais il est encadré par cette formule déceptive répétée deux fois à l'imparfait, *at mihi (...) / fingebam*, « mais je m'imaginai » (v. 19-20) et *haec mihi fingebam*, « voilà ce que je m'imaginai », avant la césure penthémimère de l'hexamètre 35. Comme à l'accoutumée, le rêve est fait de travail (*rura colam*, « je cultiverai les champs » [v. 21]), d'abondance (à la faveur par exemple de l'évocation des *plen[i] (...) lintr[es]*, « auges pleines » [v. 23]) et même de la présence d'un autre personnage cher qui, comme dans la première apparition du motif en I, 1, vient honorer de son amitié cette vie parfaite : *Messalla meus*, « mon cher Messalla⁶³⁴ » (v. 31), dont la fonction thématique, ici, est un simple renforcement du caractère idéal et exhaustif du rêve. Comme pour les autres sujets développés de I, 5 et avant elle de I, 4, ce thème endosse la triple fonction de motif déjà connu du lecteur mais renouvelé par l'adaptation au contexte précis de l'élégie concernée, de passage autonome répondant à ses propres codes stylistiques et thématiques et pouvant être lu seul, et d'élément à part entière de la ligne d'inspiration générale du poème dans laquelle il s'inscrit à la faveur du prétexte narratif qu'est ici la plainte du poète à la pensée de son amour perdu et des projets avec lui envolés⁶³⁵.

2 Livre II

Contrairement au livre I dont les élégies à trois sujets sont peu nombreuses et concentrées au milieu, le livre II en offre une abondance d'autant plus remarquable qu'elles sont harmonieusement réparties tout au long de cette seconde section du recueil. En effet, II, 1 est son poème d'ouverture, II, 6 son poème de clôture – et donc, par la même occasion, celui de tout le recueil tibullien – et entre elles, II, 3 et II, 4 se succèdent autour de son centre exact. Ce choix de composition, sur lequel nous reviendrons lors de notre travail sur la structure externe de l'ouvrage, nous invite d'emblée à considérer le livre II comme le représentant privilégié des élégies à trois sujets développés et donc de l'art poétique et des techniques particulières d'écriture dont elles sont porteuses. Que l'on songe à ce que nous

⁶³⁴ Comme en I, 1 également, les prénoms *Delia* et *Messalla* sont délibérément rapprochés au point de figurer ici dans le même distique – c'est d'ailleurs dans la section du rêve champêtre qu'apparaissent les deux seules occurrences du prénom de la *puella* en I, 5 et donc la seule preuve que cette élégie appartient bien au cycle délien.

⁶³⁵ Pour des analyses complémentaires de la structure interne de I, 5, voir également R. J. Ball (1983, p. 81-91), C. Rambaux (1997, p. 30-36) et D. M. Kriel (1977). Kriel la divise en sections plus brèves que celles que nous proposons, unit ces sections deux à deux pour proposer un plan concentrique et signale également les distiques dont il considère qu'ils tiennent le rôle de transition entre deux sections ; en effet, il cherche à détailler avec précision les étapes internes du dernier grand développement érotique du poème (v. 37-76) et identifie la succession de vignettes érotiques signalées lors de l'analyse comme autant de petits blocs distincts, alors que nous les voyons plutôt comme les subdivisions d'un seul et même mouvement thématique.

disions en introduction générale de ce chapitre, remarque que nous aurons d'ailleurs à cœur de préciser et de développer plus bas : si l'on veut bien voir en ce second livre un prolongement des pistes poétiques ouvertes par le premier, il apparaît dès lors également comme le lieu par excellence de la réalisation de cet équilibre tibullien dont les élégies à trois sujets offrent des illustrations diverses. L'affirmation de cet équilibre et des techniques d'écriture qui le sous-tendent semble donc être l'un des enjeux majeurs des différences et évolutions à l'œuvre entre les deux livres tibulliens du *Corpus*. L'étude détaillée des quatre élégies concernées nous permettra de poser les bases d'un examen plus approfondi de cette question dans la dernière partie de notre travail.

a. L'élégie II, 1 ou le triomphe de la campagne et de ses dieux

Des seize élégies du recueil, II,1 est l'une de celles qui présentent la plus grande cohérence thématique et narrative. Non seulement elle fait l'objet d'une concentration de l'inspiration autour de trois sujets développés seulement – deux d'entre eux sont sujets principaux et si étroitement liés thématiquement et stylistiquement qu'ils constituent un propos d'ensemble particulièrement homogène – mais elle obéit en outre à une unité de parole et de situation énonciative qui n'a guère comme précédent que le discours de Priape en I,4. En effet, elle est consacrée à la célébration de la fête agricole de la *lustratio*, purification rituelle des champs accompagnée de vœux de bonheur et de prospérité pour la saison à venir⁶³⁶. On devine dès lors quels sont les deux thèmes principaux du texte : l'expression de sentiments et d'actes religieux et l'hommage à la vie champêtre idéalisée le dominant incontestablement. Le discours intime qui apparaît, serait-ce brièvement, dans toutes les élégies étudiées jusqu'à présent est absent de ce poème à caractère à la fois solennel, festif, religieux et didactique, comme nous le verrons en détaillant les variations subies par ses deux thèmes principaux. La moitié de ce texte long de quatre-vingt-dix vers est consacrée au discours à caractère religieux, dont la principale occurrence occupe toute sa première partie (v. 1-36) ; la seconde comporte un long éloge de la vie champêtre (v. 37-66) et quelques distiques consacrés au seul sujet non principal du poème, le motif érotique (v. 67-

⁶³⁶ Cette purification des paysans, des champs et des bêtes aurait pu avoir lieu à divers moments de l'année à l'occasion de fêtes solennelles, mais certains commentateurs penchent pour la date du 29 mai, jour des Ambarvalia ; voir M. C. J. Putnam (1973, p. 152-153), F. Della Corte (1980, p. 236-237) et G. Lee (1990³, p. 146).

80) – préparé du reste par l'unique allusion du texte, dans ses tout premiers vers – avant de se clore sur un ultime passage religieux (v. 81-90), en une conclusion parfaitement cohérente avec ce qui précède. Le schéma structurel de II, 1 est donc le suivant : B / A-D-B, dans lequel seuls B et A sont sujets principaux et subissent une telle imprégnation mutuelle que, transcendant leurs différences de motifs, ils confèrent à l'élégie une atmosphère particulièrement harmonieuse et régulière, presque entièrement dépourvue de ruptures thématiques et tonales, dans laquelle célébration des divinités et éloge de la vie champêtre et de la civilisation agricole se fondent entièrement l'une dans l'autre.

Seul le développement érotique tranche quelque peu sur ce paysage homogène, et encore ce décalage n'est-il que très limité puisqu'il ne modifie pas la situation fictive d'énonciation du poème. En effet, bien qu'elle utilise aussi la première personne du singulier et même, à l'occasion, le pronom personnel qui s'y rapporte, la voix narrative n'est pas ici à proprement parler celle du *Tibullus* que nous avons vu aux prises avec Délie et Marathus, une *lena*, des divinités tutélaires lui enseignant les *praecepta amoris*, ou même les voyages de Messalla et la célébration du grand homme. Ou plus exactement, c'est bien lui, sans aucun doute, animé par des intentions poétiques et préoccupé par des thèmes que nous reconnâtrons aisément, mais pour une fois, les déboires intimes de *Tibullus*-personnage ne semblent guère intéresser *Tibullus*-narrateur. Le développement de l'unique sujet non principal de l'élégie en témoigne clairement. Après la longue occurrence du thème de la vie rustique idéalisée, le poète, énumérant les divers bienfaits du monde des champs, en vient à évoquer les origines agrestes de Cupidon et à digresser un peu sur les hauts faits du dieu de l'amour. En rappelant au tout début de cette section que ce dernier est né *inter agros*⁶³⁷ *interque armenta*, « au milieu des champs et des bêtes » (v. 67), Tibulle ménage une transition solide avec le thème champêtre qui précède immédiatement ; la cohésion interne du passage érotique est quant à elle assurée visuellement par la présence en regard, à la fin de ses premier et dernier vers, de deux noms du dieu, *Cupido* (v. 67) et *Amor* (v. 80). Entre ces deux extrémités bien remarquables, une série de petits personnages érotiques variés incarnent les jeux familiers auxquels se livre désormais le terrible enfant de Vénus : il y a là à la fois des *puell[ae]* et des *uir[i]*, qui se répondent à la fin des deux vers de l'hexamètre 71-72, et un *iuuen[is]* et un *sen[ex]*, placés quant à eux, dans un souci de *uariatio*, aux extrémités de l'hexamètre 73-74. On y voit un homme prononcer par amour, c'est-à-dire à cause de Cupidon, des paroles suppliantes *limen ad iratae*, « sur le seuil d'une femme en colère »

⁶³⁷ Leçon de A et X ; G et V portent ici *greges*, « les troupeaux », qui constitue une variante de sens minime.

(v. 74), bref écho au motif récurrent du *paraclausithyron*, et une jeune amoureuse parcourir de nuit les *caecas (...) uias*, « rues obscurcies » (v. 78) pour rejoindre son amant⁶³⁸. Mais de ce tableau amoureux traditionnel, *Tibullus*-personnage est entièrement absent : il n'est pas question de sa situation propre ni de ses états d'âme ou de ses douleurs privées, et nous sommes ici face à l'illustration du versant purement général et impersonnel du thème de la vie amoureuse. Que l'on songe un instant à un développement comparable inséré dans l'élégie II, 5 où, après une évocation de la vie à la campagne, l'irruption progressive du thème amoureux s'achève sur la mention de Némésis et de la souffrance du narrateur⁶³⁹, et l'on mesurera la distance entre cette centralisation du propos autour de l'intime et, à l'inverse, le retrait d'*ego* auquel nous assistons dans notre section érotique de II, 1. Du reste, l'allusion préparatoire à ce sujet non principal est du même ordre puisque dans les premiers vers de la célébration religieuse de la *lustratio*, le poète enjoint simplement les amants qui se sont unis la nuit précédente à se tenir à l'écart de la cérémonie pour cause d'impureté⁶⁴⁰ : là encore, la dépersonnalisation de la voix narrative, ici simple relais de la situation fictive de la fête agricole, est bel et bien à l'œuvre.

Si cette voix narrative ne chante point ses déboires personnels, elle consacre en revanche son talent à ce discours officiel d'hymne et de célébration que l'on a déjà vu à l'œuvre en II, 5 par exemple, élégie dont on comprend dès lors que II, 1 l'annonce sur plusieurs plans. Cependant, il s'agit bien ici d'une célébration toute agricole, héritée en cela de la présentation de ce thème en I, 1, ce qui place l'ouverture du livre II au carrefour des inspirations des deux pans du recueil tout en lui conservant une grande originalité dans le traitement même de ces motifs. Quelques mots sur les thèmes religieux et champêtres tels qu'ils sont développés en II, 1 nous permettront d'éclairer ce propos. L'expression de sentiments religieux et d'actes de piété est marquée par une invitation aux dieux à se joindre à la fête – le verbe *ueni*, « viens », à la deuxième personne du singulier de l'impératif, est présent aux vers 3 et 81 –, que ce soit à titre individuel, tels *Bacch[us]* et *Ceres* (v. 3 et 4), ou collectif, comme dans l'expression *di*

⁶³⁸ Le motif de la rencontre furtive des amants pendant la nuit est à ajouter à notre liste de situations élégiaques amoureuses topiques : nous le retrouverons par exemple dans l'élégie I, 6.

⁶³⁹ Voir *supra*, « A. 2. Livre II : l'élégie II, 5 ou le triomphe de Messalinus et de Rome ». Nous avons montré à propos de la section érotique des v. 101-112 de II, 5, comment le poète ramenait progressivement le discours à sa situation personnelle jusqu'à faire émerger l'élégie de la souffrance amoureuse intime au beau milieu du discours panégyrique à caractère officiel en l'honneur de Messalinus : voir sur ce point précis la n. 606, p. 490.

⁶⁴⁰ *Vos quoque abesse procul iubeo, discedat ab aris, / cui tulit hesterna gaudia nocte Venus*, « vous aussi, je vous ordonne de vous tenir éloignés, et que s'écarte des autels celui auquel, la nuit dernière, Vénus a procuré de la joie » (v. 11-12 ; *hesterna* [A, V corrigé et G] fait davantage sens que *externa* [H et X]).

patrii, « dieux de nos pères » (v. 17). Toutes ces apostrophes sont situées en début ou fin de vers, en un style solennel et cérémonieux qui donne le ton de cette élégie festive. Il n'est pas jusqu'à Cupidon lui-même, en guise de transition entre le développement amoureux et la conclusion religieuse du poème, qui ne soit interpellé au vocatif en tête d'hexamètre sous le terme respectueux de *Sancte*, « Sacré » (v. 81). Cette façon de convier le dieu de l'amour aux côtés des autres divinités n'est pas seulement un retour habile à l'expression de la piété après le bref excursus érotique : c'est également une manière pour l'inspiration religieuse et cérémonielle d'absorber et d'assimiler l'inspiration érotique, ce qui confirme l'effacement de la parole individuelle de *Tibullus* dans ce poème. La solennité de l'événement tient également à l'*incipit* de II, 1, conçu comme une phrase d'introduction réelle de cérémonie religieuse avec demande de silence à l'assistance et annonce de la nature du rite qui va être accompli⁶⁴¹. Cette introduction comporte aussi un sacrifice, un *sacer agnus*, « agneau sacré » s'avancant *ad aras*, « vers les autels » (v. 15) – et cette simple mention de lieu suffit à elle seule à dresser le décor attendu de toute la scène. A cette phase introductive succèdent l'exécution du rite lui-même, en un vers à valeur performative et à caractère très solennel⁶⁴², et une ultime étape postérieure à la cérémonie : celle de la fête elle-même, accompagnée généreusement de *fumos[i]* (...) *Falern[i]*, « vins fumés de Falerne » (v. 27). Une fois encore, nous l'avons déjà dit à propos de l'*incipit* de I, 2, le thème symposial n'existe pas chez Tibulle sous la forme indépendante que lui accordait Catulle, mais il constitue une sorte de motif secondaire adapté aux « grands » thèmes du poète selon les modalités exigées par le contexte. Ici, il est simple traduction du caractère joyeux et festif de la journée ainsi célébrée⁶⁴³.

⁶⁴¹ *Quisquis adest, faueat : fruges lustramus et agros, / ritus ut a prisco traditus exstat auo*, « que celui qui s'approche se taise : nous célébrons la *lustratio* des moissons et des champs, conformément au rite ainsi transmis depuis nos archaïques aïeux » (v. 1-2 : v. 1, nous retenons contrairement à Luck l'*adest* du consensus des mss au lieu de l'*ades* d'une suggestion d'éditeur, ce qui modifie à peine le sens de la phrase, et le *faueat* conjecturé par Scaliger et retenu par tous les *recentiores* de préférence au *ualeat* de Z+ qui n'est pas une formule religieuse).

⁶⁴² *Di patrii, purgamus agros, purgamus agrestes*, « dieux de nos pères, nous purifions les champs, nous purifions les paysans » (v. 17). Le présent de l'indicatif souligne la valeur performative de ce vers, qui est suivi, comme souvent dans les développements religieux des élégies de Tibulle, par une série de demandes de protection et de fécondité adressées aux dieux tutélaires des campagnes.

⁶⁴³ Nous parlions plus haut d'une imprégnation constante et mutuelle des deux sujets principaux du poème, l'expression d'actes de piété et l'idéalisation de la vie à la campagne, à la faveur du motif de la *lustratio* qui, par essence, les réunit tous deux. Les citations des deux notes précédentes témoignent de ce procédé dans le cas du premier sujet principal ; un dernier exemple finira de l'illustrer : les vœux de prospérité prononcés par le narrateur concernent des éléments strictement agricoles, ainsi la *mess[is]*, « récolte » (v. 19), la sécurité de l'*agna*, « agnelle » (v. 20), de *plen[i]* (...) *agr[i]*, « champs bien pleins » (v. 21 : *agr[i]* est la leçon de Z+, Luck retient *horre[i]*, « les greniers » suite à des suggestions d'éditeurs, ce qui constitue une variante minime mais non indispensable) pour le *rusticus*, « campagnard » (*ibid.*)

La transition entre les vers 1-36, première occurrence du thème religieux, et le développement champêtre des vers 37-66 se fait à la faveur de l'apparition d'un personnage que l'on n'attendait guère dans ce contexte, mais dont la présence s'explique aisément par une lecture métagoétique du passage : il s'agit de Messalla, invoqué au vocatif et à la deuxième personne du singulier aux vers 33-36. La situation fictive d'énonciation est toujours celle de la fête, de sorte que tout le discours qui suit, jusqu'à la conclusion religieuse des vers 81-90 incluse, est encore censé être tenu lors du banquet suivant la *lustratio*⁶⁴⁴, ce qui confirme le caractère narratif homogène de II, 1. Dans ce cadre à la fois solennel et joyeux, la fonction du grand homme n'est pas ici celle de protecteur personnel – ce qui renforce une fois encore le procédé de dépersonnalisation de la voix narrative – mais bien plutôt de muse de discours solennel comme, en d'autres contextes, Délie ou Némésis sont les muses du discours amoureux. De fait, le poète précise que Messalla est *gentis Aquitanae celebr (...)* *triumpho*⁶⁴⁵, « célèbre pour son triomphe sur le peuple d'Aquitaine » (v. 33) : cette mention d'un exploit militaire sans rapport apparent avec le propos général de II, 1 vise en fait, en glorifiant Messalla en une sorte d'embryon de panégyrique, à l'investir symboliquement du rôle d'inspirateur du discours solennel et de célébration, comme il l'est dans l'élégie I, 7 à lui consacrée et dont nous proposerons l'étude détaillée *infra*. La transition entre les deux premières sections thématiques du poème témoigne bien de ce procédé :

Huc ades aspira que mihi, dum carmine nostro
 redditur agricolis gratia caelitibus.
 Rura cano rurisque deos⁶⁴⁶...

La dimension métagoétique de ces vers est perceptible par l'usage du substantif *carmen* (v. 35) et du verbe *cano* (v. 37), à valeur à la fois performative et programmatique et dont l'emploi marque en fait le début du développement consacré à la vie champêtre, ainsi que l'indique la dérivation avec allitération sur le substantif *rur* au vers 37. Les distiques qui suivent constituent en fait un éloge en règle de la campagne en tant qu'univers civilisateur :

et, finalement, un *satu[r]* (...) *colon[us]*, « fermier bien pourvu » (v. 23, leçon de G et Q, les leçons en *satiri* ou *satyri* [A, H, V et X] ne font pas sens), conformément à cet idéal de prospérité en nature, et non point numéraire, qui est un élément important du thème champêtre chez Tibulle.

⁶⁴⁴ Ainsi, l'adresse à Cupidon au v. 81 vise bien à l'inviter *dapibus festis*, « aux banquets de fête », comme Bacchus ou Cérès dans les premiers vers du poème, en un effet de clôture cohérent du point de vue de la situation fictive du discours élégiaque.

⁶⁴⁵ Ou si l'on garde la leçon de Z+, *triumphis*, « par ses triomphes ».

⁶⁴⁶ « Viens ici et inspire-moi, tandis que grâce à mon poème, on rend grâce aux divinités des cultivateurs. Je chante les champs et les dieux champêtres » (v. 35-37). La deuxième personne du singulier des verbes *ades* et *aspira* désigne Messalla.

dans cette perspective, les *ruris dei* sont considérés comme porteurs de valeurs fondamentales et créateurs de la civilisation originelle dont tous désormais connaissent les bienfaits. Une série d'anaphores met à l'honneur le monde agricole et ceux qui le peuplent ; la dérivation du vers 37 sur *rus* est prolongée par les formes *rura* (v. 47) et *rure* (v. 49, 59 et 61), toutes placées en début de distique, comme l'est également le nom *agricola*, « cultivateur », répété au début des hexamètres 51 et 55. Les premiers vers de cette section thématique étant consacrés au rôle civilisateur fondamental des dieux de la campagne, le substantif *deos* (v. 37) est lui aussi repris par des pronoms démonstratifs se succédant en anaphore, ainsi *his*, après la césure hephthémimère du vers 37, et *illi* au début des hexamètres 39 et 41. Ces trois pronoms sont respectivement associés au substantif *magistr[i]*, « maîtres », mis en valeur à la fin de l'hexamètre 37⁶⁴⁷, et à une dérivation sur l'adverbe *primum*, « en premier » et l'adjectif *primi*, « premiers », placés entre les césures penthémimères et hephthémimères des vers 39 et 41. L'adverbe *primum* parcourt d'ailleurs tout le passage puisqu'on le retrouve à la même place aux vers 51, 53 et 59 ; l'adjectif *primus* fait lui aussi une nouvelle apparition au début du pentamètre 56. On voit que du point de vue strictement stylistique, ce passage obéit à une grande unité d'écriture : plusieurs réseaux de reprises et d'anaphores assurent sa cohésion et, tout en lui conférant un ton solennel qui l'inscrit idéalement dans la continuité de la célébration religieuse et festive des vers 1-36, invitent en même temps à le lire indépendamment comme un texte à la structure interne solide et aux caractéristiques bien marquées.

Le fond du propos, à la fois élogieux et didactique, n'est pas quant à lui sans rappeler un développement déjà évoqué ici, le passage de l'élégie I, 3, vers 35-46 consacré à l'Age d'Or. Nous avons vu alors comment la brève évocation de cet Age mythique constituait une variation du grand thème de l'éloge de la vie champêtre à la faveur d'une généralisation du propos inséré entre deux sections à caractère plus intime et personnel⁶⁴⁸. Ici, point d'insertion intime pour recentrer ensuite le discours autour d'un *ego* tibullien : une fois encore, le choix de la généralisation développée pour elle-même est synonyme de la dépersonnalisation de la voix narrative, qui se fait dans cette section simple vecteur de savoir. Les éléments essentiels

⁶⁴⁷ Une fois encore, comme Vénus en I, 2 et Priape en I, 4 mais dans un tout autre domaine, les dieux sont présentés par le poète comme les *magistri* des hommes, dans une fonction de transmission des connaissances et des savoir-faire qui enrichit considérablement la simple expression du sentiment religieux. Ce substantif est prolongé par une dérivation sur le verbe *docere*, « enseigner », dont on trouve les formes de parfait de l'indicatif, *docuere*, et de l'infinitif, *docuisse*, aux v. 39 et 41.

⁶⁴⁸ A propos de I, 3 en général et du traitement tibullien du mythe de l'Age d'Or en particulier, voir *supra* « A. 1. c. L'élégie I, 3 ou l'épanouissement du thème funèbre ».

de civilisation à porter au crédit de la campagne et de ses dieux sont selon Tibulle les suivants : progrès techniques dans le domaine de l'habitat et des transports⁶⁴⁹, élaboration de nourritures plus sophistiquées que les aliments bruts dont se contentaient les Anciens et, corrélativement, développement de l'agriculture organisée⁶⁵⁰, apparition du travail de la laine⁶⁵¹ et des rites religieux⁶⁵². Il faut enfin ajouter à cette liste un élément hérité de l'élégie I, 7 à Messalla qui trouve ici un second écho : la campagne est le lieu de naissance des arts de la danse, *chor[us]*, « le chœur » (v. 56), et de la musique, *carmen*, « le chant » (v. 54) joué sur une simple *auena*, « flûte » (v. 53), qui va de pair, semble-t-il, avec l'apparition d'une poésie rustique d'abord comprise comme chant d'accompagnement puisqu'il est dit que le paysan, le premier, *cantavit certo rustica uerba pede*, « a chanté des paroles campagnardes selon une mesure fixe » (v. 52). Nous nous souviendrons de ce point précis dans notre examen de la structure interne de I, 7 mais notons d'emblée que cette intrusion des arts dans un éloge champêtre constitue un trait particulier de l'élégie tibullienne, ainsi dépositaire des origines d'un certain type de poésie bucolique dont on peut considérer que notre poète nous offre sa version toute personnelle⁶⁵³ ; à cet égard, la reprise du substantif *carmen* et du verbe *canere*

⁶⁴⁹ C'est à la campagne que les hommes apprirent à *compositis (...) tigillis / exiguam uiridi fronde operire domum*, « couvrir une maison exigue de feuillage verdoyant en plaçant ensemble des branchettes » (v. 39-40 ; v. 40, le mot *tigillis* subit selon les mss quelques variantes graphiques) et à *plastro supposuisse rotam*, « placer une roue sous un chariot » (v. 42).

⁶⁵⁰ *Tum uictus abiere feri, tum consita pomus, / tum bibit irriguas fertilis hortus aquas*, « alors on abandonna les aliments non cultivés, alors on planta l'arbre fruitier, alors le jardin but les eaux d'irrigation qui le rendirent fertile » (v. 43-44 ; contrairement à G. Luck, nous retenons ici la leçon du consensus des mss *tum consita* contre la suggestion d'éditeur *tunc insita* qui ne constitue qu'une mince variation de sens). L'anaphore de l'adverbe de temps *tum*, qui renvoie ici à l'âge mythique et indéfini auquel le poète attribue ces progrès, est à ajouter aux nombreuses anaphores et reprises lexicales dont nous avons vu qu'elles structuraient solidement ce passage.

⁶⁵¹ Après avoir évoqué le *molle (...) uellus*, « la toison moelleuse » (v. 62) des brebis, le poète proclame : *hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque*, « de là vient le travail des femmes, de là viennent la laine à filer et la quenouille » (v. 63). L'harmonie rythmique de ce vers, dont la syntaxe respecte la césure hephthémimère, est renforcée par l'anaphore de l'adverbe *hinc* qui matérialise bien la dimension étimologique du passage champêtre. Notons également que le motif du travail de la laine est un écho à la première occurrence du thème religieux de II, 1, où il est réclamé aux v. 9-10 que pendant la cérémonie, *non audeat ulla / lanificam pensis imposuisse manum*, « nulle femme n'ait l'audace de poser sa main sur le tas de laine à filer ».

⁶⁵² *Rure puer uerno primum de flore coronam / fecit et antiquis imposuit Laribus*, « c'est à la campagne que pour la première fois, un enfant a fait une couronne de fleurs printanières et l'a posée sur les Lares antiques » (v. 59-60). Cet élément participe avec d'autres de l'imprégnation constante du motif champêtre par le thème religieux.

⁶⁵³ Pour un antécédent hellénistique en la matière, nous songeons par exemple à l'*Idylle* VII de Théocrite, qui a cependant un caractère nettement plus narratif que cette élégie tibullienne : alors qu'il est en route pour la fête des Thalysies, cérémonie consacrée à Déméter à laquelle les paysans font des offrandes agricoles pour la remercier pour l'abondance des récoltes, le narrateur rencontre un étrange personnage nommé Lycidas, berger, musicien et poète comme il y en a beaucoup dans le monde de la

par le biais de son fréquentatif *cantare* rappelle la transition métapoétique des vers 35-37 et donc la pratique artistique de l'auteur lui-même. Il y aurait ainsi chez Tibulle, outre une étiologie campagnarde de la naissance de la civilisation, une sorte d'étiologie poétique qui complète le paysage thématique traditionnel de l'élégie et enrichit d'une teinte supplémentaire les enjeux de l'éloge tibullien répété de la vie agricole.

Que retenir de notre analyse de ce riche poème ? Nous voyons à l'œuvre en II, 1 divers procédés d'inspiration et d'écriture qui éclairent d'un jour nouveau notre parcours dans les structures internes des élégies de Tibulle. Au carrefour des deux livres, traversé d'échos et de liens avec des pièces aussi diverses que par exemple I, 1, I, 2, I, 3, I, 7 ou encore II, 5, lieu de triomphe de la campagne et de ses dieux mais aussi d'une voix narrative dépersonnalisée, consacrée à la célébration religieuse et à l'éloge champêtre placé sous le patronage inspirateur de Messalla, ce texte pose les fondements d'une poésie tibullienne à la fois familière au lecteur par ses thèmes principaux et son ton solennel, et légèrement décalée par rapport au discours intime dont l'auteur nous avait habitués à retrouver des traces dans toutes les élégies étudiées jusqu'à présent. La suite de notre examen des structures internes ainsi que notre étude de la structure externe du recueil nous permettront de mieux cerner les enjeux à grande échelle de tous les procédés relevés en II, 1⁶⁵⁴.

b. L'élégie II, 3 ou la complexe apparition de Némésis

L'apparition en II, 3 de la troisième grande figure amoureuse du recueil après Délie et Marathus se fait selon des modalités complexes, à l'image de cette élégie à la structure insaisissable dont, comme pour II, 1, les deux sujets principaux (le motif érotique et le thème de la vie champêtre) sont perpétuellement imprégnés l'un de l'autre jusqu'à brouiller entièrement l'identité thématique de certains passages. Le prétexte narratif est pourtant simple : revenant au discours à caractère intime qui faisait défaut à II, 1, le narrateur explique à Cornutus, personnage principal de l'élégie précédente II, 2 sur laquelle nous reviendrons

bucolique, et il lui demande : *βουκολιασδώμεθα*, « chantons des chants de bergers » ou encore peut-être, si l'on veut bien y accorder un sens métapoétique, « composons des élégies bucoliques » (v. 36). Le passage tibullien, tourné vers l'origine campagnarde des arts, a cependant un aspect nettement plus étiologique qui lui est bien spécifique.

⁶⁵⁴ Pour des lectures complémentaires de la structure interne de II, 1, voir également M. Grondona (1971), R. J. Ball (1978 et 1983, p. 150-163) et C. Rambaux (1997, p. 37-43).

infra, que Némésis est partie pour la campagne, manifestement en compagnie d'un riche amant qui possède champs et récoltes. Le narrateur donne alors libre cours aux diverses manifestations de son chagrin et se livre à des digressions parfois difficiles à rattacher à la trame de départ. Nous sommes ici au cœur de cette obscurité tibullienne si redoutée par les commentateurs et dans laquelle nous tâcherons de poser quelques jalons éclairants.

Au milieu de cette élégie longue de quatre-vingt vers ⁶⁵⁵, un passage aisément identifiable est consacré à son unique sujet non principal, le refus de la vie de conquêtes (v. 33-48), motivé par l'amère critique de la cupidité et de ses maux, dont les guerres. De part et d'autre de ce centre en digression, les deux grands thèmes de l'élégie se partagent les divers développements : nous distinguons une brève introduction mettant d'emblée en place le thème érotique (v. 1-4) déjà imprégné de motifs champêtres dont nous verrons que leur traitement n'est pas toujours celui auquel les élégies précédentes avaient habitué le lecteur. Le motif amoureux réapparaît en fin de première partie (v. 21-32), juste avant l'intermède anti-guerrier et après la longue première occurrence du thème campagnard (v. 5-20) elle-même imprégnée de traits érotiques. Après l'exkursus central, une répartition semblable est opérée entre les deux thèmes principaux de l'élégie, le motif amoureux encadrant en deux temps (v. 49-60 et 71-80) la seconde occurrence de l'évocation des campagnes (v. 61-70). Le schéma général de la structure d'ensemble de II, 3 paraît donc remarquablement symétrique et équilibré pour un texte dont nous avons dit qu'il était plus complexe que d'autres : D-A-D / C / D-A-D, où seuls D et A sont sujets principaux. Nous considérons par ailleurs, on verra pourquoi, que cette élégie ne comporte pas à proprement parler d'allusion à l'un de ses thèmes mais plutôt une imbrication constante de leurs traits principaux ; quant aux allusions à des thèmes extérieurs, elle n'en comporte pas.

Nous ne dirons que quelques mots du motif central du refus de la *militia*. Quand cette section commence au vers 33, le thème de la cupidité des jeunes filles attirées par de riches

⁶⁵⁵ Pour la numérotation de II, 3, nous suivons comme à notre habitude l'édition de G. Luck pour Teubner. La première lacune du texte a fait disparaître le pentamètre du distique situé après le v. 14, mais certains manuscrits ne la matérialisent pas, de sorte qu'ils portent à cet endroit deux hexamètres consécutifs. Par ignorance de la taille exacte de cette lacune, l'hexamètre isolé qui succède au pentamètre 14 est numéroté 14 a et le distique qui suit, dont la syntaxe prouve qu'il finit une phrase que nous n'avons pas en entier, est numéroté 14 b et 14 c tandis que le numéro 15 est réservé au premier distique syntaxiquement indépendant après la lacune. Une seconde lacune est supposée après le v. 34 car le distique qui lui succède ne fait pas immédiatement sens à sa suite ; l'éditeur choisit à cet endroit, comme beaucoup d'autres, de ne pas tenir compte de la lacune dans sa numérotation et d'accorder à l'hexamètre suivant le numéro 35, bien que la phrase commencée en 33-34 ne soit manifestement pas terminée. Enfin, une dernière lacune évidente a fait disparaître l'hexamètre 75, pour lequel certains éditeurs ont même proposé un équivalent et que G. Luck inclut dans sa numérotation bien qu'il matérialise à cet endroit une ligne vide.

amants, qui est son moteur narratif, n'est pas encore apparu : il sera développé à partir du vers 49, conférant ainsi à notre sujet non principal une fonction d'annonce. Tout en déplorant le fait que seules les richesses assurent la séduction⁶⁵⁶, thème bien connu notamment depuis I, 4 et la lamentation de Priape, le poète réactive ici les divers éléments du refus de la vie de guerrier tels que nous avons pu les observer depuis sa présentation en I, 1 et en répertoire comme à l'accoutumée les pires *mal[a]*, « maux » (v. 36). Les conquêtes motivées par l'attrait du gain ne donnent que *discord[ia] arm[a]*, « des armes en discorde » (v. 37), *cruor*, « le sang », *caedes*, « le massacre » et *mors*, « la mort » (v. 38), elles soumettent l'homme aux *pericula*, « dangers » (v. 39), ornent ses vaisseaux de *bellica (...) rostra*, « trophées de guerre » (v. 40) et lui insufflent l'arrogant désir d'*immensos obsidere*⁶⁵⁷ *campos*, « investir des plaines immenses » (v. 41) et de soumettre à sa puissance la nature innocente, tels ces *ualid[a] (...) iug[a]*, « couples de bœufs solides » (v. 44) qui contribuent à lui construire des palais. Le passage est structuré par l'anaphore insistante et péjorative du substantif *praeda*, « le butin » placé en tête des vers 36, 37 et 39 et prolongé par la mention du *praedator*, « le chercheur de butin » au début de l'hexamètre 41, isolé par la césure trihémimère qui le suit. Ce passage bien caractérisé par un vocabulaire explicite est encadré par deux distiques qui contribuent à le repérer et réintroduisent dans ce discours à portée générale un propos à caractère un peu plus personnel : le premier, précédant la deuxième lacune du texte, est une invitation à rejoindre les rangs des combattants de l'amour conduits par le poète lui-même plutôt que ceux des conquérants avides de pouvoir, et le second exhorte l'interlocuteur à se contenter de peu contrairement aux *praedatores* meurtriers⁶⁵⁸.

⁶⁵⁶ *Ferrea non Venerem, sed praedam saecula laudant*, « ce siècle de fer ne loue plus Vénus, mais la quête du butin » (v. 35). La présence en tête d'hexamètre de l'adjectif *ferreus*, que nous avons déjà relevé en I, 2 et en I, 10, rappelle le pentamètre 2 de notre poème, où le même terme est placé au même endroit. Outre le lien structurel ainsi ménagé entre la première occurrence du sujet principal érotique et celle du sujet non principal, cette reprise lexicale réactive le thème bien connu du dénigrement par le poète du caractère insensible de ses rivaux et notamment, au v. 35, de ceux qui préfèrent la *militia* à la *militia amoris*.

⁶⁵⁷ Leçon des mss G et V corrigé, mais A, X et al. portent *obsistere*, qui est traditionnellement intransitif et se construit donc ici moins aisément.

⁶⁵⁸ Respectivement : *at tu, quisquis is es, cui tristi fronte Cupido / imperat, ut nostra sint tua castra domo*, « mais toi, qui que tu sois, à qui Cupidon commande de son front sévère d'établir ton camp dans ma demeure » (v. 33-34 ; au v. 33, *es* est la leçon de G et V corrigé tandis que A, V, X+ portent *est*, qui n'est pas retenu par les *recentiores* puisqu'il serait incompatible avec le *tua* du v. 34) et *at tibi laeta trahant Samiae conuiuia testae / fictaque Cumana lubrica terra rota*, « mais quant à toi, que les vases de Samos prolongent tes festins joyeux, ainsi que la terre luisante façonnée par la roue de Cumes » (v. 47-48 ; les vases de Samos et de Cumes étaient réputés pour être jolis mais peu coûteux). Au v. 47, *tibi* est le consensus des mss, mais la leçon *mih*i initiée par Scaliger a souvent été retenue, notamment par J. P. Postgate (1915²), M. C. J. Putnam (1973) et F. Della Corte (1980). Nous comprenons cette suggestion :

Ainsi que nous l'avions annoncé, les sujets non principaux de II, 3 sont unis par une imbrication mutuelle dont les deux distiques d'introduction du texte, qui constituent également la première occurrence du motif érotique, portent déjà l'empreinte :

Rura meam, Cornute, tenent uillaeque puellam :
ferreus est, eheu, quisquis in urbe manet.
Ipsa Venus laetos iam nunc migravit in agros,
uerbaque aratoris rustica discit Amor⁶⁵⁹.

Le fond du propos penche nettement en faveur de l'attribution de ce passage au sujet amoureux : la plainte matérialisée par *eheu* (v. 2) est motivée par l'éloignement de Némésis et, avec elle, d'*ipsa Venus* et d'*Amor* qui encadrent le distique 3-4. Il n'est nullement question ici d'évoquer la vie des champs et pourtant, ces quatre vers sont parcourus d'un vocabulaire rustique qui prépare l'émergence du second sujet principal, tels *agros* en fin d'hexamètre 3, *aratoris* et *rustica* de part et d'autre de la césure du pentamètre 4 ou encore *rura*, premier mot du poème auquel *puellam* répond en fin de vers 1, dissocié de son adjectif possessif *meam* comme pour mieux inscrire dans le texte à la fois la séparation des amants et l'irrévocable jonction entre thèmes ruraux et érotiques. De fait, la section qui suit est consacrée à un développement champêtre, sur un mode nettement infléchi par rapport à ce que nous en savons jusqu'alors : Tibulle n'exprime point son rêve d'une douce vie de paysan aux côtés de la *puella* mais présente les travaux des champs comme un labeur difficile et sans récompense auquel toutefois il se soumettrait sans hésiter si cela lui permettait de rejoindre la belle⁶⁶⁰.

chez Tibulle, c'est d'ordinaire à son propre mode de vie, et non à celui d'un interlocuteur, que le narrateur oppose la vie de guerrier ; mais ici, malgré la lacune, on peut supposer que le poète s'adresse toujours au *quisquis is es* du v. 33 et que c'est ce *tu* qui représente pour un temps le mode de vie habituel du narrateur. Nous conservons ainsi l'écho entre les deux amorces de ces distiques, *at tu* et *at tibi*, qui invite naturellement à lire le second comme réponse au premier et structure plus efficacement le passage que si l'on avait *mihī*. En outre, la seconde personne du singulier n'est manifestement plus ici Cornutus mais un interlocuteur indéfini, ainsi que l'indique le pronom relatif *quisquis* (v. 33).

⁶⁵⁹ « La campagne, Cornutus, et les villas retiennent ma bien-aimée : il est de fer, hélas, celui qui peut rester en ville. Vénus elle-même, désormais, est partie pour les champs joyeux, et l'Amour apprend les mots campagnards du laboureur » (v. 1-4 ; v. 2, *eheu*, leçon de H, est remplacé sur les mss Z+ par sa variante *heu heu*, et v. 3, le *laetos* de G et V corrigé est remplacé sur A et X+ par *latos*, ce qui correspond à une variation de sens minime, puisqu'il est seulement question de champs « vastes » au lieu de champs « joyeux »).

⁶⁶⁰ Nous voyons ici le narrateur travailler *agricolae modo*, « à la manière d'un cultivateur » (v. 7) en maniant *curuum aratrum*, « la charrue courbée » (*ibid.*) et *ualid[us] (...) biden[s]*, « le solide hoyau » (v. 6), et mener ses boues par les *arua serenda*, « champs à ensemercer » (v. 8). La concentration de ces éléments autour du motif du travail, sans évocation du plaisir pris à la sérénité de la vie champêtre ou de la prospérité qu'elle garantit, témoigne bien de l'inflexion de ce thème. Le vers d'introduction de ce passage pose le cadre de rêve érotique dans lequel il faut lire cette évocation des travaux des champs :

Dans ce même développement apparaît un personnage qui concentre autour de lui l'imprégnation de ce motif par les thèmes amoureux, jusqu'à préparer la transition avec la seconde occurrence érotique à partir du vers 21 : il s'agit du dieu Apollon, présenté ici comme paradigme de l'amour malheureux au moment où il devient le bouvier du roi thessalien Admète et se consacre au bétail pour guérir son chagrin d'amour⁶⁶¹. C'est ainsi qu'on le voit *pa[scere] (...) tauros*, « faire paître les taureaux » (v. 11), *stabulis expellere uaccas*, « faire sortir les vaches des étables » (v. 14 a) et porter un *uitulum (...) per agros*, « veau par les champs » (v. 17). Le zèle d'Apollon en quête d'oubli est rendu au début des vers 17 et 19 par l'anaphore de la tournure exclamative *o quotiens*, « combien de fois » se rapportant à ses derniers travaux. Bien que ses pouvoirs traditionnels soient impuissants à le soigner, puisque la *medic[a] (...) ar[s]*, « l'art de la médecine » (v. 14) comme les *carmina docta*⁶⁶², « chants savants » (v. 20) y échouent, il endosse brièvement la fonction didactique dont les dieux de Tibulle sont porteurs depuis I, 2, I, 4 et II, 1, et apprend aux paysans à fabriquer le *lacteus (...) liquor*, « lait bien fluide » (v. 14 c), en guise de rappel thématique de son rôle de *magister* des hommes. A cette série d'efforts ruraux sur laquelle plane l'ombre de l'amour malheureux succède naturellement le retour au thème érotique, la tristesse du dieu faisant écho à celle du narrateur en un effet de boucle harmonieux : incapable de rendre les oracles, ne soignant plus *inornatum caput*, « sa tête sans ornement » ni *crines solutos*, « ses cheveux défaits » (v. 25), le beau Phoebus est à son tour désigné comme la victime consentante d'*Amor* (v. 28) et de *Ven[us]* (v. 29), deux reprises lexicales qui renvoient directement, en chiasme, à l'*incipit* cité

o ego, cum aspicerem dominam (...)..., « mais moi, alors que j'apercevrais ma maîtresse... » (v. 5 : nous retenons ici, *contra* G. Luck, la leçon des mss *cum* plutôt que le *dum* suggéré par des éditeurs, « pourvu que je puisse apercevoir ma maîtresse », qui insiste davantage sur la dimension de contrainte et d'humble acceptation du passage).

⁶⁶¹ Tibulle ne précise pas à quel chagrin d'amour il fait allusion ici. Apollon était peut-être amoureux d'Alceste, la princesse dont Admète voulait obtenir la main, ou bien d'Admète lui-même, dont certaines variantes du mythe disent qu'il pourrait l'avoir aimé – en vain, ce sentiment restant sans retour. Callimaque fait une brève allusion à ce motif mythologique en adoptant la seconde version : le dieu y est dit « consumé d'amour pour Admète » (*Hymne à Apollon*, v. 49).

⁶⁶² Une fois de plus, comme en II, 1, le substantif *carmen* est rapproché du verbe *canere* (v. 19), placé comme lui après une césure de vers. Le fait que ces *carmina* soient *docta* n'est pas sans rappeler ce que nous disions de cet adjectif lors de notre examen des « petits » thèmes tibulliens et notamment des passages métopoétiques de I, 4 et II, 4, dans lesquels il apparaît : ce clin d'œil renforce l'équivalence narrative entre le dieu et le mortel, victimes de la même douleur amoureuse, par une équivalence métopoétique entre eux puisqu'ils sont également auteurs du même type de poésie. De fait, si Apollon chante des *carmina docta*, c'est qu'il pratique déjà la poésie dont Tibulle se réclame et c'est qu'il en est l'inspirateur et la divinité tutélaire par excellence. Vénus peut être considérée depuis I, 2 comme inspiratrice du fond – le grand thème érotique notamment – tandis qu'Apollon est l'inspirateur d'une forme et d'une certaine conception de la poésie comme art précis et délicat, savant même quand il traite de sujets humbles.

plus haut. Cette première grande partie, avant l'exkursus central du refus de la *militia*, se clôt sur une équivalence explicite entre le dieu et le mortel que les affres de l'amour renvoient tous deux également au statut de simples *fabulae*⁶⁶³.

On voit pourquoi II, 3 apparaît à première lecture comme une élégie à la structure insaisissable. L'imprégnation constante des deux sujets principaux l'un par l'autre, la digression mythologique autour du chagrin d'Apollon, à la fois modèle de l'amour malheureux et du bouvier consciencieux – ce qui, certes, en fait le symbole de la dualité thématique du poème, mais brouille également les pistes en rendant difficile l'identification de certains passages –, enfin cet excursus anti-guerrier motivé par un thème qui ne sera en fait développé qu'après lui ne facilitent guère le parcours du lecteur dans le poème. La dernière partie du texte est quant à elle plus aisée à analyser. Elle est portée par un retournement narratif qui fonctionne comme un coup de théâtre, non point seulement à l'échelle de II, 3 mais même à celle du recueil tout entier puisque le narrateur y prend à revers les thèmes auxquels il est d'ordinaire si attaché : les deux dernières occurrences du motif érotique (v. 49-60 et 71-80) proclament en effet l'acceptation des règles iniques du jeu de la séduction, le narrateur acceptant de couvrir sa bien-aimée de richesses si cela peut lui assurer ses faveurs, tandis que le dernier développement du thème rustique (v. 61-70) est un violent refus de l'avancée civilisatrice des campagnes accompagné d'un rêve de retour à des temps primitifs où l'amour ne s'encomrait guère de complications. Cette inversion des valeurs tibulliennes familières a deux implications essentielles à l'échelle du poème : d'abord, elle garantit aux sections des vers 49-80 une certaine autonomie narrative par rapport à la ligne de composition générale, au point que l'on pourrait une fois de plus lire ce passage comme un poème parfaitement isolé du reste de l'élégie⁶⁶⁴. Ensuite, elle confère à la

⁶⁶³ *Fabula nunc ille est : sed cui sua cura puella est, / fabula sit mauult quam sine amore deus*, « celui-ci est aujourd'hui une fable : mais celui qui se soucie de sa bien-aimée préfère être un sujet de fable plutôt qu'un dieu sans amour » (v. 31-32 ; au v. 31, à côté du consensus des mss, il existe une variante de H en *cara* pour *cura* : « celui à qui sa bien-aimée est chère »). A la fin de I, 4 déjà, le poète exprimait son souhait de ne pas devenir *turpis fabula* (v. 83) en raison de l'amour malheureux qu'il portait à Marathus : la *fabula* apparaît nettement chez Tibulle comme un récit plus ou moins mythique dépositaire des histoires d'amour triste qui ne connaîtront plus d'espoir, par opposition au cadre toujours mouvant de l'élégie qui, par sa structure sans cesse évolutive, maintient vivace la possibilité qu'un amour déçu se transforme bientôt en bonheur amoureux.

⁶⁶⁴ Corrélativement, il se trouve que, comme d'ordinaire chez Tibulle, le prénom de la personne aimée apparaît tardivement dans le poème, en l'occurrence au v. 51. Némésis n'est donc nommée pour la première fois que quand le narrateur cède aux nouvelles règles de la séduction monnayée : ce choix structurel contribue à associer cette figure au versant sombre du jeu amoureux, fait de cupidité et d'influence nuisible, tandis que l'autre personnage féminin des élégies érotiques de Tibulle, Délie, était pour sa part associée d'emblée au rêve serein et positif d'une vie agricole et amoureuse épanouie.

dernière partie de II, 3 un ton nouveau, fait à la fois de soumission et de revendication, qui introduit un élément de variation dans le traitement des deux sujets principaux et leur donne l'inflexion qui sera généralement la leur dans les autres élégies du cycle de Némésis.

Quelques brèves citations extraites de ces trois sections thématiques nous permettront d'illustrer ce propos en guise de conclusion à cette étude interne de II, 3. Suite à une sorte de malédiction agricole à l'encontre du riche amant de Némésis, qui sert de transition entre le premier développement érotique de cette dernière partie et son développement champêtre⁶⁶⁵, le brusque refus des avancées de la civilisation champêtre s'exprime de manière virulente à l'égard de *Bacche*, deux fois interpellé au vocatif⁶⁶⁶ (v. 63-64), de ses *deuot[i] (...) lac[us]*, « cuves maudites » (v. 64) et plus généralement des récoltes auxquelles le narrateur renoncerait bien volontiers pour un retour à l'état de nature, au *prisc[us] mo[s]*, « la coutume archaïque » (v. 68) des *ueteres*, « anciens » (v. 69), ainsi que le prouve cette formule d'adieu sans appel, isolée avant la césure penthémimère de l'hexamètre 67 : *o ualeant fruges*, « ô moissons, adieu ». De part et d'autre de cette inversion des valeurs campagnardes traditionnelles de l'élégie tibullienne, le double mouvement de soumission totale aux désirs de Némésis s'exprime lui aussi essentiellement au subjonctif présent, matérialisation sans équivoque du souhait qui structure tout le passage : la *praeda* tant décriée dans le motif central de refus de la vie de conquêtes est à présent appelée par les vœux du narrateur⁶⁶⁷ et accompagnée de la mention d'objets précieux destinés à séduire Némésis et désignés par leur origine, en écho inversé aux modestes *Samiae testae* qui clôturaient ce même motif central, ainsi les *uestes tenues*, « minces vêtements » tissées par une *femina Coa*, « femme de Cos » (v. 53) et *Africa puniceum purpureumque Tyros*, « l'Afrique [envoi] l'écarlate et Tyr la

Pour le dire de façon plus schématique, Némésis est donc dès sa présentation une sorte de Dédie dégradée.

⁶⁶⁵ *At tibi dura seges, Nemesim qui abducis ab urbe, / persoluat nulla semina sarta fide*, « mais quant à toi qui emmènes Némésis loin de la ville, qu'une sévère récolte te paie les grains semés sans tenir sa parole » (v. 61-62 ; au v. 61, nous conservons *contra* Luck le *seges* des mss plutôt que le *Ceres* suggéré par un éditeur, qui ne modifierait d'ailleurs pas l'idée de la phrase ; le *Nemesim* des mss A, V, X *et al.* ne peut se construire et la correction en *-im* est bienvenue). Le lexique agricole utilisé dans ce distique marque le début de la dernière occurrence du motif champêtre dans l'élégie tandis que la proposition relative *Nemesim qui abducis ab urbe*, avec l'antéposition insistante du nom de la *puella*, assure le lien avec le motif amoureux qui précède.

⁶⁶⁶ Bacchus n'est ici interpellé qu'en tant que symbole de la civilisation issue des campagnes, comme il l'était en II, 1 par exemple. Nous ne pensons pas que sa mention soit signe de l'expression d'un véritable sentiment religieux dans la mesure où elle fonctionne davantage comme formule provocatrice allant à l'encontre de l'éloge tibullien traditionnel du monde agreste que comme véritable prière.

⁶⁶⁷ *Iam ueniant praedae, si Venus optat opes*, « eh bien ! que vienne le butin, si Vénus a envie de richesses » (v. 50).

pourpre » (v. 58). Le poète ne saurait mieux traduire sa soumission à l'*imperium dominae*, « le pouvoir de [s]a maîtresse » (v. 79) et aux *uinclis uerberibusque*, « liens et bâtons » (v. 80) qui le matérialisent métaphoriquement qu'en acceptant ainsi, sans préavis, le règne des richesses sur la vie amoureuse alors qu'il l'avait toujours voulue jusqu'alors imprégnée de simplicité et d'humilité⁶⁶⁸.

c. L'élégie II, 4, ou le thème amoureux et les particularités de Némésis

En contraste avec la complexité thématique de la ligne de composition de II, 3, l'élégie II, 4, deuxième et avant-dernière étape du cycle de Némésis, offre au lecteur l'aspect d'un poème à l'inspiration aussi harmonieuse et homogène que l'était par exemple II, 1, à ceci près que sa cohésion se fait autour du motif érotique et non pas des thèmes champêtres et religieux. Nous avons déjà eu l'occasion de dire quelques mots de cette élégie longue de soixante vers seulement et de nous pencher plus particulièrement sur son passage méta-poétique (v. 13-20) lors de notre présentation des « petits » thèmes tibulliens⁶⁶⁹. Elle comporte un second sujet non principal auquel est consacré un développement de même longueur (v. 43-50) situé de manière presque symétrique de l'autre côté de son strict centre numérique : il s'agit d'un bref passage à caractère funèbre dans lequel le narrateur, se plaignant du mépris de Némésis envers les hommes qui ne lui apportent pas de cadeaux coûteux, lui souhaite avec amertume une mort solitaire par opposition à la mort longuement pleurée et commémorée d'une femme désintéressée. Autour de ces digressions, le sujet principal s'épanouit librement en trois occurrences de tailles inégales, deux brèves en introduction et conclusion du poème (v. 1-12 et 51-60) et une longue, exactement aussi longue à elle seule que les deux autres réunies, en son milieu (v. 21-42). Le schéma fort régulier de la structure interne de II, 4 est donc le suivant : D-G-D-E-D, dans lequel seul D est sujet principal, sans aucune allusion à un thème du poème ou à un motif extérieur. Cette remarquable concentration de l'inspiration autour du motif amoureux s'accompagne d'un grand dépouillement dans le traitement du thème : contrairement à ce que nous avons pu observer en II, 1 ou II, 3 par exemple, où deux sujets principaux s'entremêlaient étroitement

⁶⁶⁸ Pour des analyses complémentaires de la structure interne de II, 3, voir également R. J. Ball (1978 et 1983, p. 168-178) et C. Rambaux (1997, p. 67-74).

⁶⁶⁹ Voir sur ce point *supra*, « II. Répertoire des grands et petits thèmes tibulliens ».

tout au long du texte, les déboires de Tibulle et Némésis sont ici exposés dans une grande pureté thématique.

Cette concentration érotique s'inscrit du reste dans une parfaite continuité narrative avec les derniers vers de II, 3, confirmant ainsi le caractère homogène des éléments propres au cycle de Némésis. L'*imperium dominae* auquel le poète annonçait sa soumission totale en II, 3, v. 79 est prolongé par l'évocation, dès le vers 1 et au début du vers 3, du *seruitium*, « esclavage » dans lequel il est désormais plongé, lui aussi matérialisé métaphoriquement par les *uincla*, « liens » (v. 4) qui l'enchaînent. La perte de sa *libertas*, « liberté » (v. 2) s'accompagne d'une douleur extrême dont l'expression sature toute la première occurrence du thème amoureux et lui assure ainsi une forte cohésion interne : le *seruitium amoris* n'est point un sort heureux mais au contraire *triste*, « sévère » (v. 3) et le narrateur qui le subit se qualifie lui-même, en une plainte dont le ton parcourt tout le poème, de *mise[r]*, « malheureux » (v. 4). Deux métaphores de la souffrance complètent ce tableau expressif : celle du feu à la faveur d'une dérivation sur le verbe *urere*⁶⁷⁰, et celle du poison filée aux vers 11 et 12 par la dérivation sur l'adjectif *amarus* deux fois répété⁶⁷¹ et par la mention du *trist[e] (...) fe[l]*, « âpre fiel » dont toute la vie de notre poète est désormais imprégnée. Après la digression métopoétique qui, on s'en souvient, introduit dans l'élégie le thème de la cupidité en amour en démontrant que les vers de Tibulle sont désormais impuissants à séduire une maîtresse qui ne veut que des cadeaux de prix – de la même manière qu'en II, 3, c'était aussi un sujet non principal, le refus de la *militia*, qui faisait apparaître ce motif dans la ligne de composition –, le narrateur se répand longuement en plaintes sur cet état de fait⁶⁷²,

⁶⁷⁰ ... et seu quid merui seu quid peccauimus, urit. / Vror io..., « et que je l'aie mérité ou que j'aie commis quelque péché, il me brûle. Je brûle, ah ! » (v. 5-6 ; v. 5, la leçon *quid peccauimus* du consensus des mss vaut bien le *nil peccauimus* d'éditeur conservé par G. Luck, qui ne varie qu'en ce qu'il envisage la possibilité de l'innocence du narrateur en plus de celle de sa culpabilité, et nous l'y préférons). Nous sommes ici au cœur du discours de l'intime dont le poète s'était radicalement éloigné en II, 1 et dont le retour est favorisé par le cycle de Némésis : le passage en anadiplose de *urit*, à la troisième personne du singulier actif, à *uror*, à la première du passif, en témoigne.

⁶⁷¹ *Nunc et amara dies et noctis amarior umbra est*, « maintenant, le jour m'est amer et l'ombre de la nuit plus amère encore » (v. 11). Le rythme de ce vers est extrêmement régulier et soigné et souligne le caractère plaintif du ressassement de la douleur. La syntaxe correspond à la versification, puisque la césure penthémimère ménage une pause entre les termes *dies* et *et* et donc entre les deux sujets du verbe principal ; cette pause est accentuée par un ralentissement du rythme à cet endroit précis puisque la césure intervient au milieu de l'unique spondée du vers, tous les autres pieds, excepté le spondée final, étant des dactyles organisés en cadence majeure avec allongement de la deuxième partie du vers par rapport à la première.

⁶⁷² Les signes stylistiques de la plainte parcourent toute cette section 21-42, de la mention des *mal[a]*, « maux » (v. 36) et des *fletus rixaeque*, « pleurs et luttes » (v. 37) dont la cupidité est cause, à l'accusation répétée d'avarice contre la *puella* qualifiée de *rapa[x]*, « rapace » (v. 25) et d'*auar[a]*,

en élaboration de plans désespérés pour tâcher de satisfaire sa *domina* et en guise de transition avec le motif funèbre sur lequel nous reviendrons plus bas, en imprécations sans ménagement contre celle qui exige de lui des offres précieuses plutôt que l'amour pur et désintéressé qu'il lui porte : c'est ainsi qu'il lui souhaite, dans une violence qu'on ne lui connaissait guère à l'égard d'une *puella* et que l'on verrait plutôt à l'œuvre contre des personnages extérieurs comme la *lena*, de perdre toutes ses *opes*, « richesses » (v. 40) dans un *incendi[um]* « incendie » (v. 41) auquel personne ne l'aiderait à résister. Le retour du motif du feu est certes, métaphoriquement, la traduction du désir du narrateur de retourner contre Némésis la flamme d'amour qui le brûle lui-même, mais c'est également un lien thématique fort entre les deux premières occurrences du thème amoureux.

Plus haut dans cette même section, toutefois, le poète imagine qu'il se procurera des cadeaux de prix *per caedem et facinus*, « par le meurtre et le forfait » (v. 21) ou encore en pillant les *sacr[a] (...) fan[a]*, « temples sacrés » (v. 23), à commencer par celui de Vénus qui se montre si peu charitable envers lui : cette négation des valeurs de paix et de respect religieux dont les élégies de Tibulle se faisaient jusqu'à présent l'expression est en fait annonciatrice d'un retournement narratif du genre de celui de II, 3, qui intervient essentiellement dans l'occurrence conclusive du thème amoureux. De fait, la dernière section thématique du poème est structurée par la soumission totale et consentie aux exigences inconsidérées de Némésis, de même que la première était structurée par l'expression de la douleur, et la partie centrale par celle de la plainte révoltée envers la cupidité féminine. Ainsi, le nouveau *seruus amoris* qu'est devenu Tibulle en plusieurs étapes au fil du cycle de Némésis donne à sa maîtresse – dont le nom n'apparaît qu'à l'avant-dernier vers du poème, en une conclusion funeste l'associant aux pires manifestations de l'amour malheureux comme c'était déjà le cas à la fin de II, 3 – deux preuves distinctes et terribles de sa bonne volonté à son égard. La première consisterait, *iubeat si*, « si elle l'ordonnait » (v. 53), à *sedes (...) uendere auitas*, « vendre la demeure de [s]es aïeux » (*ibid.*) et avec elle les *Lares*, mentionnés à la fin du vers 54 et sommés à l'impératif de se soumettre eux aussi à la *le[x]*, « loi » (v. 52) de Némésis. Deux inversions sont ici à l'œuvre : l'acceptation du jeu de séduction commandé par la valeur des présents en une répétition du retournement narratif de II, 3, et, dimension

« cupide » (v. 35), deux adjectifs mis en valeur par leur position en fin d'hexamètre. A cette plainte impuissante s'ajoute une dimension de révolte qui s'exprime par une imprécation – *o pereat*, « qu'il périsse » (v. 27) – contre ceux qui offrent des cadeaux coûteux et confortent ainsi les *auarae* dans leur vice. Notons que sont également mentionnés ici, à titre d'exemple d'objets luxueux, la *Coa (...) / uestis*, « le vêtement de Cos » (v. 29-30) et le *Tyri[us] mur[ex]*, « murex de Tyr » (v. 28), comme dans le revirement de l'élégie II, 3 avec laquelle ils assurent ainsi un lien supplémentaire.

supplémentaire de cette soumission, l'abandon des valeurs religieuses familiales symbolisées depuis I, 1 par les dieux Lares si chers au cœur du poète. La seconde preuve consisterait à boire, pour séduire Némésis,

quicquid habet Circe, quicquid Medea ueneni,
quicquid et herbarum Thessala terra gerit⁶⁷³.

L'anaphore de l'indéfini *quicquid* et la gradation entre la mention de deux individus (*Circe* et *Medea*) et celle d'une région toute entière (*Thessala terra*) marquent bien le caractère absolu de la soumission à laquelle le narrateur se dit prêt. Mais surtout, cette acceptation de l'usage du poison pour soi-même fonctionne comme un rappel décalé du motif de la *saga* et des herbes magiques qui, en I, 2, étaient destinées non pas à Tibulle lui-même mais à son rival, le *uir* de Délie⁶⁷⁴. Que ce soit pour le motif du refus des richesses, celui du respect des dieux familiaux ou le motif érotique de l'utilisation de la magie pour séduire, on voit que Némésis n'est pas seulement un marqueur thématique amoureux comme le sont également Délie et Marathus, mais bien aussi un facteur d'inversion des grands thèmes tibulliens et donc, au niveau de la composition interne des élégies, de variation dans le traitement de ces thèmes.

Inserés dans la ligne principale que constitue le thème érotique ainsi désencombré de l'imprégnation champêtre de II, 3, les deux sujets non principaux de II, 4 manifestent un égal soin, de la part du poète, à l'équilibre entre ajustement au contexte de l'élégie et indépendance de lecture. Nous ne reviendrons point sur le détail des vers métapoétiques 13-20 mais rappellerons simplement qu'à la faveur de la mention de la *domin[a]* (v. 19) et du *pretium* (v. 14) que cette dernière exige en échange de ses faveurs, cette section thématique porte la trace des principaux motifs érotiques du poème tout en développant un propos théorique tout à fait propre selon les modalités que nous avons mises en évidence lors de l'élaboration de notre répertoire. Attardons-nous davantage en revanche sur l'intermède funèbre des vers 43-50. Le double procédé d'autonomie de la section et de cohérence de l'ensemble du texte est ici matérialisé de façon particulièrement frappante ; greffé aux imprécations du narrateur contre Némésis et au souhait de voir un incendie détruire ses biens, le motif se développe presque naturellement comme le point culminant de cette parole funeste puisque Tibulle finit par formuler la possibilité que Némésis meure dans l'incendie

⁶⁷³ « Tout ce que Circé, tout ce que Médée ont de poison, et tout ce que la terre de Thessalie porte d'herbes » (v. 55-56 ; v. 55, *quicquid* [G, V et X] est remplacé sur le ms A par *quidquam* qui ne modifie pas le sens).

⁶⁷⁴ Cf. à ce sujet I, 2, v. 44 *sq.* et *supra*, « A. 1. b. L'élégie I, 2 ou le triomphe de Délie et de Vénus ».

et par l'inscrire dans le texte même, au futur simple de l'indicatif marquant l'éventuel, en plaçant à la césure de l'hexamètre 43 le substantif qui fait basculer le texte dans le thème funéraire : *ueniet*⁶⁷⁵ *tibi mors*, « la mort viendra pour toi ». A partir de ce point bien amené dans le cours du récit, les caractéristiques du motif funèbre tibullien s'épanouissent indépendamment en quelques vers aisés à circonscrire grâce à la clarté des traits stylistiques et lexicaux qui les structurent, en une opposition binaire entre les funérailles solitaires de l'*auara* qu'est Némésis (v. 43-44) et celles plus enviables d'une femme qui se serait montrée *bona* (...) *nec auara*, « bonne et non pas cupide » (v. 45). Dans le premier cas, il n'y a personne *qui lugeat*, « pour prendre le deuil » (v. 43) ni pour assister à de *maest[ae]* (...) *exsequi[ae]*⁶⁷⁶, « funérailles affligées » (v. 44). Le vocabulaire des funérailles se multiplie avec dans le second cas la mention de *l'arden[s]* (...) *rogu[s]*, « bûcher en feu » devant lequel *flebitur*, « on la pleure » (v. 46) – dernier et plus noble avatar du motif du feu dont il nous semble dès lors qu'il participe de la focalisation du poème et oriente l'attention du lecteur vers ce motif funèbre – et du *tumul[us]*, « tombeau » (v. 48) élevé à la défunte. La section thématique se clôt même sur une épitaphe qui n'est pas sans rappeler celle que Tibulle écrit pour lui-même en I, 3, vers 55-56⁶⁷⁷ et qui constitue le point d'orgue de la pleine réalisation du thème funèbre dans une ligne générale essentiellement consacrée à un autre sujet⁶⁷⁸.

d. L'élégie II, 6 comme clôture originale du recueil

⁶⁷⁵ Leçon de A, B et al. ; ou, pour G, V et X, *ueniat*, « que la mort vienne ».

⁶⁷⁶ Leçon de G et V corrigé, ou son synonyme *obsequiae* pour A, V et X+.

⁶⁷⁷ Il ne s'agit en fait pas à proprement parler d'une épitaphe, mais d'une parole prononcée par un ancien amant de la *bona* défunte en visite sur le *tumulus* : ... et '*bene*' *discedens dicet* '*placideque quiescas, / terraque securae sit super ossa leuis*', « et il dira en s'éloignant : 'puisses-tu bien reposer, et en paix ; que la terre te garde en sécurité et soit légère au-dessus de tes os » (v. 49-50). Habilement, le poète rend impossible la constitution d'une épitaphe en bonne et due forme puisque, si l'on retranche de l'hexamètre les termes *et, discedens* et *dicet*, le distique n'est pas complet et le vers traditionnel de l'épitaphe et de l'élégie funèbre s'en trouve donc mutilé. L'épitaphe écrite est ici remplacée par une sorte de fausse épitaphe orale qui témoigne du moins, contrairement à des mots gravés une fois pour toutes sur la pierre, de ce que quelqu'un se souvient concrètement de la personne ensevelie, ce qui est bien le but de la démonstration de Tibulle. L'analogie avec une véritable épitaphe gravée sur la tombe est néanmoins entretenue par le *topos*, exprimé au v. 50, du souhait formulé pour le défunt que la terre ne pèse pas trop lourdement sur ses os, ainsi que le note avec justesse J. C. Yardley (1996, p. 270). Pour les v. 55-56 de l'élégie I, 3 qui, on s'en souvient, est le poème de l'épanouissement du thème funèbre, voir *supra*, « A. Elégies à quatre sujets et plus : l'art de la variation ».

⁶⁷⁸ Pour des lectures complémentaires de la structure interne de II, 4, voir également R. J. Ball (1983, p. 179-184), J. Veremans (1989) et C. Rambaux (1997, p. 75-78).

La troisième et dernière élégie consacrée à Némésis et aux souffrances qu'elle cause au poète est aussi l'ultime poème du livre II et donc du recueil tibullien. Un procédé unique parmi les élégies à trois, quatre et cinq sujets contribue à faire de ce texte de cinquante-quatre vers à la fois une clôture fidèle au paysage thématique des deux livres et un exemple original de superposition de motifs. En effet, les cinq thèmes représentés ici sont ceux que nous avons déjà observés dans deux autres élégies structurantes de l'œuvre, I, 1 et I, 10 : il s'agit de l'évocation de la vie à la campagne, de l'expression de sentiments religieux, du refus de la vie militaire, de l'évocation de la vie amoureuse et enfin du discours à dominante funèbre, mais le caractère tout à fait inédit de cette combinaison tient à ce que seuls les trois derniers font l'objet de développements en bonne et due forme, alors que les deux premiers n'apparaissent que comme simples allusions. La présence de deux allusions à des thèmes non pleinement réalisés dans le poème est chose unique jusqu'à ce point ; nous pensons, on verra pourquoi lors de notre étude de la structure externe du recueil, que le fait que ce soit précisément une caractéristique propre à II, 6 n'est pas un hasard. Le texte s'ouvre sur le départ en campagne de Macer⁶⁷⁹ et l'expression, explicite puis en creux, du refus du poète de mener une vie de soldat (v. 1-10) ; suit la première occurrence du motif érotique (v. 11-28) centrée, comme toujours quand Némésis est évoquée, autour du thème du chagrin amoureux mais aussi, pour la première fois, de l'espoir qui continue tant bien que mal à nourrir le poète. Ce motif revient en conclusion du poème (v. 41-54) dans une tonalité un peu différente de la précédente, à la faveur de l'apparition d'un personnage particulier, la *lena*. Le caractère original de cette dernière section nous invite à considérer l'apparition de la *lena* comme une seconde partie de poème, les autres développements étant suffisamment unis narrativement pour être lus comme un seul et même mouvement de texte qui, outre les passages anti-guerrier et érotique déjà cités, comporte également le troisième sujet réalisé du poème, un discours à caractère funèbre (v. 29-40) étroitement lié au personnage de Némésis et à la situation amoureuse du narrateur. Le schéma de la structure d'ensemble de II, 6 est donc le suivant : C-D-E / D, où D est sujet principal – préparé par une imprégnation constante de l'occurrence de C –, C et E sujets non principaux et où les deux allusions à des thèmes extérieurs au poème apparaissent dans les deux occurrences de D.

⁶⁷⁹ A propos de l'identité de Macer, voir F. Della Corte (1980, p. 286). Les deux hypothèses principales sont Aemilius Macer, poète didactique évoqué par Ovide en *Tristes*, IV, 10, v. 43-44 (*saepe suas Volucres legit mihi grandior aevo, / quaeque nocet serpens, quae iuuat herba, Macer*, « souvent, Macer, mon aîné par l'âge, m'a lu ses *Oiseaux*, ses écrits sur tous les serpents nocifs et l'herbe bénéfique »), ou Pompeius Macer, un poète d'inspiration épique et homérique. Dans les deux cas, si Macer est bien un poète, ce n'est pas seulement un choix de vie mais également un choix poétique qui se joue dans cette élégie finale.

Les occurrences des deux sujets non principaux de II, 6 comptent à peu près le même nombre de vers – respectivement cinq distiques pour le motif anti-guerrier et six pour le motif funèbre – et sont harmonieusement disposées au début des deux moitiés numériques du poème. Il y a ainsi une sorte de correspondance symétrique entre elles, doublée d’une gradation dans la gravité du ton à la faveur d’une évolution progressive du propos dans toute la première grande partie du texte, dont la première des deux occurrences du thème érotique constitue l’étape centrale et celles des sujets non principaux, par conséquent, les étapes initiale et conclusive. Ainsi, l’*incipit* de notre élégie répond à une tonalité plutôt légère où pointent même l’humour et l’ironie ; le caractère délicat de ces premiers distiques provient en effet, nous l’annoncions en introduction, d’une imprégnation du refus de la *militia* par des motifs amoureux. Dès le premier vers, le ton est donné et les deux sujets sont associés par un procédé de jonction que nous avons déjà observé au début de II, 1 et surtout de II, 3 : *castra Macer sequitur : tenero quid fiet Amori ?*, « Macer rejoint son camp : que va-t-il advenir du tendre Amour ? » (v. 1). Le balancement entre *castra* et *Amori*, opposés par le verbe *sequitur* qui, par le jeu de la syntaxe et de la versification – puisqu’il précède la césure penthémimère – se rattache au premier et non au second des deux termes, va se poursuivre tout au long de cette première section thématique. Ici, point de retournement narratif à la manière de II, 3 et de II, 4, point d’inversion d’un motif bien connu, mais au contraire une conformité certaine à ce que nous savons de ce thème depuis I, 1, ce qui fait de II, 6, sur ce point, une digne clôture de recueil : en quelques termes bien choisis, le poète dresse comme à son habitude l’image d’une armée en campagne, des *arma*, « armes » portés *collo*, « sur le cou » (v. 2), des *tela*, « traits » (v. 4), de la *galea*, « le casque » (v. 8), des *uires*, « forces » et de la *tuba*, « trompette militaire » (v. 10). Le refus de la *militia* est exprimé en un double mouvement, d’abord une demande au dieu Amour de punir ceux qui comme Macer préfèrent les conquêtes à la vie d’amant⁶⁸⁰, puis la proclamation toute ironique que lui-même choisirait la *militia* si seulement elle garantissait de ne point connaître les affres du chagrin amoureux :

⁶⁸⁰ Il lui demande même de les brûler : *ure*, « brûle » (v. 5) et de les rappeler *sub tua signa*, « sous tes enseignes » (v. 6). Ces deux détails renvoient respectivement à des éléments de II, 4 et de II, 3 : le motif du feu, hérité de II, 4, n’est pas ici un simple symbole de punition divine mais bien la demande, de la part du poète, de frapper de la flamme amoureuse les hommes qui cherchent à lui échapper et de leur faire connaître les souffrances de l’amour sans leur demander leur avis. Quant à l’image d’une armée regroupée sous les *signa* du dieu, c’est le motif de la *militia amoris* dont, en II, 3, le poète proposait déjà à son interlocuteur de rejoindre les rangs.

Quod si militibus parces, erit hic quoque miles,
ipse leuem galea qui sibi portet aquam.
Castra peto, ualeatque Venus ualeantque puellae :
et mihi sunt uires, et mihi facta tuba est⁶⁸¹.

Cette déclaration d'intention est en fait une transition avec la section thématique suivante consacrée au sujet principal érotique : puisque Tibulle admet, nous le redirons en étudiant le thème érotique des vers 11 *sq.*, qu'en réalité il est incapable de quitter la vie amoureuse, on peut imputer à ces deux distiques une intention ironique que confirment plusieurs détails stylistiques. D'abord, la mise à distance du narrateur par lui-même, vers 7-8, à la faveur de l'emploi de la troisième personne du singulier, apparaît comme un indice de ce qu'il ne faut point prendre cette phrase pour un discours intime conforme aux codes de ce type d'écriture tels que nous les avons observés chez notre élégiaque jusqu'à présent. Quand la première personne du singulier revient aux vers 9-10, c'est le style lui-même qui prend le relais et se charge de l'intention ironique : le caractère cavalier de la répétition du verbe *ualere* avec dérivation et le redoublement particulièrement insistant de la particule *-que*, le tout ne s'accordant guère avec la mention de *Venus* et des *puellae* qui furent jusqu'à présent associées à une inspiration d'un certain sérieux chez Tibulle, ainsi que l'anaphore de la formule *et mihi* au vers suivant nous paraissent être des traits de style à la fois trop insistants, trop grossiers et trop remarquables pour ne point cacher quelque intention humoristique qui n'est peut-être pas si éloignée de certains traits du style satirique des épigrammes de Catulle par exemple.

A l'autre extrémité de l'évolution tonale de cette première partie de poème, il en est tout autrement des vers consacrés au motif funèbre. Le lecteur a encore un souvenir récent de l'illustration de ce thème en II, 4, dernière élégie consacrée à Némésis avant II, 6. Par ailleurs, la ligne funèbre du recueil est apparue pour la première fois en I, 1, comme celles de tous les autres thèmes ici représentés, en passant par le grand poème funèbre qu'est I, 3 mais aussi par cette autre élégie structurante de fin de livre qu'est I, 10 : par le biais de ce motif, II, 6 reçoit donc un héritage issu des deux livres et des deux figures féminines représentatives de l'inspiration amoureuse de Tibulle, Délie et Némésis. Or, le traitement du thème aux vers 29-

⁶⁸¹ « C'est que, si tu épargnes les soldats, celui-ci aussi sera soldat qui porte lui-même son eau légère dans son casque. Je gagne le camp, adieu Vénus, adieu jeunes filles : moi aussi, j'ai des forces, et la trompette militaire est faite pour moi aussi » (v. 7-10 ; au v. 7, *hic* désigne clairement le narrateur lui-même, et au v. 10, nous retenons *contra* G. Luck la leçon *facta* des mss connus, de préférence aux diverses suggestions d'éditeurs qui ne nous paraissent pas nécessaires à la compréhension de la phrase).

40 du poème qui nous occupe à présent emprunte des éléments à ces diverses étapes de l'œuvre, mais ne peut être considéré comme strictement conforme à aucune d'entre elles. Des funérailles imaginaires du poète en I, 1, auxquelles Délie assistait en pleureuse inconsolable, et de celles de la *bona puella* de II, 4, cette section a conservé le caractère grave et comme sacré des rites concrets de la commémoration des morts : le narrateur évoque un *tumul[us]*, « tombeau » (v. 33) et un *sepulcr[um]*, « sépulcre » (v. 31), ainsi que les *dona*, « offrandes » (*ibid.*) et les *serta*, « couronnes » (v. 32) qu'il se promet d'y apporter. En écho à l'épithaphe orale de II, 4, un souhait de paix et de repos est exprimé au vers 30 pour la personne ensevelie⁶⁸². Il n'est pas jusqu'à l'évocation mythique et généralisante des Enfers en I, 10 qui ne conserve une trace dans la section funèbre de la dernière élégie du recueil, puisque les *infern[i]* (...) *lac[us]*, « lacs infernaux » (v. 40) y apparaissent avec toutes les connotations mythologiques et effrayantes qu'ils peuvent charrier et qui sont elles-mêmes un trait emprunté à l'épanouissement du motif en I, 3. Mais au-delà de ces couches successives venues en quelque sorte se déposer dans l'ultime illustration du thème, deux éléments nouveaux confèrent à ce développement un caractère éminemment original.

D'abord, la personne ensevelie ici est présentée comme un personnage réel dont le décès ne fait aucun doute, ce qui distingue ce motif des funérailles imaginaires – on pourrait presque dire : fantasmatiques – de poèmes comme I, 1, I, 3 ou II, 4 : il s'agit de la sœur de Némésis (*tu[a] [...] soror[r]*, « ta sœur » [v. 29]) pour laquelle le poète manifeste un respect certain qui se traduit stylistiquement par l'anaphore du pronom démonstratif à connotation laudative *illa* (v. 31, 33 et 36). Le lien de parenté qui existe entre la défunte et la *puella* sert même de prétexte narratif à l'insertion de cette section dans la ligne d'inspiration de II, 6 : le narrateur invoque en effet les *Manes*, « Mânes » (v. 37) de la *soror* pour inciter Némésis à être plus tendre avec lui⁶⁸³. Le motif funèbre apparaît donc à nouveau comme un élément stratégique d'argumentation dans la ligne de composition du poème : c'était déjà son cas en II, 4, où les doubles funérailles de l'*auara* et de la *bona* étaient en fait une amère critique

⁶⁸² ... *sic bene sub tenera parua quiescat humo*, « ainsi, que la petite repose bien sous une terre tendre » (v. 30). L'adverbe *bene* et le verbe *quiescere* sont directement issus de II, 4, v. 49.

⁶⁸³ C'est là précisément le motif de transition avec l'occurrence du thème érotique des v. 11-28 : *parce, per immatura tuae precor ossa sororis*, « épargne-moi, je t'en prie, par les os de ta sœur partie prématurément » (v. 29). La disposition des mots au sein de l'hexamètre est très expressive : l'impératif suppliant *parce*, relayé par le verbe *precor*, renvoie encore aux codes de la lamentation amoureuse adressée à la *puella* ; la disjonction du groupe nominal *immatura ossa* introduit progressivement dans le vers le motif funèbre qui se développe à sa suite ; enfin, la disjonction de *tuae sororis* apparaît comme un trait stratégique visant à toucher au cœur l'interlocutrice du narrateur dont le lien personnel avec la défunte n'est précisé qu'en fin de vers, ce qui lui donne un impact tout à fait déterminant.

contre une Némésis trop cupide, et non point un développement désintéressé motivé par le simple goût de la poésie funèbre. Le second élément essentiel de nouveauté dans le traitement de ce thème dans l'élégie finale du recueil est la représentation du fantôme de la *soror* : l'évocation mythologique des Enfers et de leurs funestes habitants en I, 3 et I, 10 est prolongée ici par l'évocation d'un tableau plus effrayant encore, celui d'une *maesta* (...) *soror*, « sœur affligée » (v. 38) se tenant *ante torum*, « devant le lit » (*ibid.*) de Némésis endormie, aussi *sanguinolenta*, « couverte de sang » (v. 40) qu'au jour de sa mort qui d'ailleurs, pour bien compléter la peinture, eut lieu dans des circonstances dramatiques puisqu'elle est *ab excelsa praeceps delapsa fenestra*, « tombée la tête la première d'une fenêtre élevée » (v. 39), expression dont les assonances en *-a-* et *-e-* et les allitérations en *-p-*, *-c-*, *-s-* et *-r-* semblent littéralement vouées à glacer le sang du lecteur. Ainsi, en II, 6, ce que nous appellerions aujourd'hui l'au-delà fait son entrée définitive dans l'élégie ; la représentation de Mânes affligés et d'un fantôme juvénile revenu des *infernus lacus* est un élément absolument inédit jusqu'alors dans l'univers funèbre de Tibulle, qui annonce l'usage qu'en fera un Propertius en consacrant – lui aussi vers la fin de son recueil – une élégie entière à l'évocation du fantôme de Cynthie⁶⁸⁴.

Entre la section du refus de la *militia* et celle de l'évocation funèbre de la sœur de Némésis, l'étape centrale de l'aggravation progressive du ton du poème est, nous l'avons dit, consacrée au thème érotique qui reviendra dans l'ultime développement thématique du poème. Ni légèreté ironique du ton, ni rappel funeste d'une défunte parmi les vivants, mais simple expression plaintive des souffrances de l'amour, les vers 11-28, préparés par l'imprégnation du thème anti-guerrier par les motifs amoureux – c'est là un procédé d'orientation de la lecture du poème qui contribue à identifier le thème érotique récurrent comme sujet principal de l'élégie –, proposent une jonction inédite entre les éléments habituels du cycle de Némésis et des détails de traitement venus de plus haut dans le recueil. La plupart des traits ici réactivés sont bien connus du lecteur : la transition avec la section anti-guerrière est assurée par le brusque retour à la réalité après la petite fanfaronnade des vers 7-10⁶⁸⁵, ce qui renvoie à la tonalité générale des élégies II, 3 et II, 4 et aux multiples

⁶⁸⁴ Il s'agit de l'élégie IV, 7 de Propertius, dans laquelle Cynthie défunte vient voir le poète pendant son sommeil et lui tient un long discours d'adieu.

⁶⁸⁵ *Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto / excutiunt clausae fortia uerba fores*, « je dis de grands mots, mais une fois que j'ai pompeusement dit ces grands mots, mes courageuses paroles tombent devant des battants de porte qui me sont fermés » (v. 11-12). Le contraste entre la répétition de la racine *magn-* dans l'hexamètre et l'évocation, furtive mais stratégique, du motif du *paraclausithyron* à la faveur de la mention des *clausae fores* dans le pentamètre traduit textuellement le retour à la réalité auquel le poète est confronté en ce début de développement érotique.

plaintes du narrateur à ce sujet. Sans surprise, l'expression traditionnelle de l'impuissance du narrateur face à la force de l'amour est elle aussi présente dans ces quelques vers : le dieu qui le fait tant souffrir est qualifié d'*acer Amor*, « fougueux Amour » (v. 15) doté de *tela*, « traits », de *sagittas*, « flèches » (*ibid.*) et bien entendu de *faces*, « torches » (v. 16) – ces trois mots se répondent à la fin des deux vers d'un même distique – et comme à son habitude, il s'attaque à un malheureux : *tu miserum torques*, « toi, tu tortures un malheureux », expression particulièrement concise et efficacement accusatrice, isolée par la césure penthémimère de l'hexamètre 17. L'ensemble rappelle bien les tout premiers vers de II, 4 et la lamentation douloureuse du poète traversé par les traits de la passion, mais les quelques distiques qui ferment cette première occurrence réservent au lecteur une surprise de taille : pour la première fois dans le cycle ternaire des élégies à Némésis, Tibulle exprime un mince espoir quant à sa situation amoureuse et il l'exprime par référence directe à *Spes*, « l'Espérance », dont il a déjà été question en I, 1, vers 9-10⁶⁸⁶. La déesse apparaît ici plus longuement que dans la première élégie du recueil : son nom parcourt en anaphore (v. 20, 21, 25 et 27) le développement amoureux et est associé à la faveur d'une brève digression aux rêves qu'elle suscite dans différentes catégories de la population. La première allusion à un thème extérieur au poème appartient d'ailleurs à ce passage : il s'agit d'une mention des travaux des champs, motivée par la confiance que le laboureur, comme tant d'autres corps de métiers, place en *Spes*⁶⁸⁷. L'association de *Spes* à un motif agricole d'autant plus remarquable qu'il n'est point réalisé par ailleurs en II, 6 est bien une référence directe à I, 1, dont le thème champêtre était l'un des sujets principaux et même le tout premier à être développé. Cette brève énumération des divers espoirs placés en la déesse se clôt sur l'expression de celui du

⁶⁸⁶ A propos de *Spes* en I, 1, voir *supra*, « A. 1. a. L'élégie I, 1 comme texte d'ouverture et de présentation ». Nous ne considérons pas ici que la mention de *Spes* soit à elle seule une allusion convaincante à l'expression d'un sentiment religieux, dont nous verrons une illustration plus concrète à la fin du poème : en I, 1, on s'en souvient, l'évocation de la déesse clôturait une série de souhaits de vie du narrateur et il réclamait ses faveurs et son soutien avant un développement religieux en bonne et due forme. Ici, bien qu'elle soit effectivement appelée *de[a]* à la fin du v. 28, *Spes* est davantage utilisée comme une allégorie de l'espoir que comme une figure réellement dotée de pouvoirs divins et capable de satisfaire les prières des hommes.

⁶⁸⁷ *Spes alit agricolos, Spes sulcis credit aratis / semina, quae magno faenore reddat ager*, « l'Espérance nourrit les cultivateurs, l'Espérance confie les semences aux sillons labourés pour que le champ les rende avec grand bénéfice » (v. 21-22). L'attention du lecteur est particulièrement focalisée sur cette allusion parce que c'est le seul vers du passage qui porte deux fois le nom de *Spes*, de part et d'autre de la césure penthémimère de l'hexamètre.

poète lui-même, qui amorce déjà la demande d'indulgence à Némésis en guise de transition avec le premier vers de la section funèbre⁶⁸⁸.

Après cette première partie dont on voit que les trois étapes respectent effectivement une gradation de ton et d'intensité de propos, la section érotique qui compose la seconde partie de II, 6 est paradoxalement à la fois en prolongement et en décalage par rapport au reste de la ligne de composition de l'élégie. Le décalage vient de ce que le personnage qui intervient ici, la *lena*, « maquerelle », substantif répété en anaphore aux vers 44-45, est porteur par connotation, depuis son apparition en I, 5, d'une certaine violence de propos qui tranche sur le ton homogène du traitement des grands thèmes tibulliens⁶⁸⁹. Mais à la fin de II, 6, si le ton subit une inflexion inévitable avec l'apparition de cette opposante haïe, la violence imprécatoire de I, 5 s'est beaucoup apaisée et ne trouve guère de trace que dans l'ultime distique du texte, qui constitue également la seconde allusion à un thème extérieur, en l'occurrence à l'expression du sentiment religieux :

... tunc tibi, lena, precor diras : satis anxia uiues,
mouerit e uotis pars quotacumque deos⁶⁹⁰.

Le verbe *precor* n'a pas ici, on s'en doute, la même implication qu'au vers 29 où il était simple supplication à une amante trop dure : l'imprécation explicite contre la *lena* et la confiance accordée à la puissance de nuisance des *dei* sont bien l'amorce d'une expression de croyance religieuse, mais d'une croyance pervertie, vouée au mal, qui tranche sur la piété tibullienne habituellement pure et visant au bien et à l'obtention de protection divine. Cette variation allusive du thème religieux est certes commandée par la noirceur traditionnelle du personnage de la *lena*, mais pour le reste, cette section érotique est conforme au ton de la première partie du poème et à une expression plus modérée, plus caractéristique des deux

⁶⁸⁸ *Spes facilem Nemesim spondet mihi, sed negat illa. / Ei mihi, ne uincas, dura puella, deam*, « l'Espérance me promet une Némésis docile, mais celle-ci dit non. Pauvre de moi, ne vaincs pas la déesse, cruelle jeune fille » (v. 27-28). Les termes érotiques topiques *facilem*, *negat* et *dura puella* ainsi que l'expression de la plainte *ei mihi* permettent de conclure ce développement sur une note conforme aux traits de style caractéristiques du thème, assurant ainsi la cohésion de cette section. Notons également que pour la première fois, l'unique apparition du nom de Némésis dans une élégie ne se fait pas à la fin et qu'il est au moins syntaxiquement, si ce n'est sémantiquement, associé à la mention de *Spes*, ce qui constitue une nouvelle focalisation en faveur de ces quelques distiques originaux.

⁶⁸⁹ A propos des violentes imprécations contre la *lena*, voir *supra*, « 1. b L'élégie I, 5 ou le maintien de la prédominance du thème amoureux ».

⁶⁹⁰ « Alors contre toi, maquerelle, j'implore les Furies : tu vivras assez anxieuse même si une infime partie de mes vœux seulement émeut les dieux » (v. 53-54 ; comme G. Luck, nous préférons garder au v. 53 le futur simple *uiues* suggéré par des éditeurs, qui forme un système de temps cohérent, plutôt que le subjonctif *uiuas* des mss Z+ qui nous semble se construire moins aisément).

premiers livres du *Corpus Tibullianum*, accompagnée d'une série de motifs érotiques élégiaques topiques qui apparaissent comme une conclusion tout à fait appropriée au traitement du thème de la vie amoureuse au fil du recueil. Sont évoqués ici les *tabell[ae]*, « tablettes » (v. 45) sur lesquelles les amants se font passer des messages⁶⁹¹, le *lim[en] dur[um]*, « seuil cruel » ou, pour les manuscrits Z+, *dir[um]*, « terrible » (v. 47) sur lequel le narrateur a été éconduit plus souvent qu'à son tour, enfin le personnage traditionnel du rival tant redouté : *quisue meam teneat, quot teneatue modis*, « qui tient celle qui est mienne, et de combien de manières la tient-il » (v. 52). Cependant, un retournement narratif final innocente la sombre Némésis (étonnamment qualifiée de *puella bona*, « bonne jeune fille » [v. 44]) des souffrances infligées au poète et en reporte comme en I, 5 l'entière responsabilité sur la *lena*, accusée de manière récurrente par un style insistant ménagé par une suite d'anaphores qui semblent littéralement la désigner du doigt⁶⁹². De cette manière, Némésis enfin réhabilitée semble s'unir au personnage plus positif de Délie et présente en II, 6 les deux aspects réconciliés de la figure féminine chez Tibulle, à la fois *dura* et *bona*. La *lena* n'a donc pas qu'une fonction structurante interne vouée à distinguer nettement la dernière occurrence du thème érotique du reste de la ligne d'inspiration de II, 6 : sur le plan thématico-narratif, elle est aussi en tant que repoussoir le facteur de la jonction finale entre Délie et Némésis, ce qui confère à II, 6 un rôle conclusif supplémentaire⁶⁹³.

En tant qu'élégie à trois sujets développés, l'ultime poème du recueil apparaît comme représentatif des six textes que nous avons étudiés dans cette section de notre travail. Par la combinaison thématique unique en son genre dont il est l'illustration, II, 6 est le point culminant de l'équilibre cherché par Tibulle tout au long des élégies à trois sujets réalisés, entre la variation des poèmes à quatre et cinq sujets et la concentration de ceux à deux sujets seulement. En effet, la présence en II, 6 des cinq thèmes réalisés dans l'élégie d'ouverture du recueil, quelles que soient par ailleurs les différences de traitement mises en évidence par notre analyse et qui confèrent à II, 6 son caractère éminemment original, est à la fois un rappel du principe de variation thématique qui régissait la composition de I, 1 et une première étape dans la concentration progressive de l'inspiration puisque deux de ces

⁶⁹¹ Ces *tabellae* qui servent à transmettre des mots d'amour, et aussi peut-être à composer des poèmes, apparaissent également chez Propertius qui en déplore la perte dans son élégie III, 23.

⁶⁹² Outre le substantif *lena* lui-même (v. 44-45), les adverbes *saepe* puis *tunc* sont respectivement répartis en anaphores aux v. 47 et 49, et 51 et 53, comme pour étendre encore dans le temps les agissements de la *lena* et leurs tristes conséquences.

⁶⁹³ Pour des analyses complémentaires de la structure interne de II, 6, voir également R. J. Ball (1983, p. 218-224), J. Veremans (1987) et C. Rambaux (1997, p. 85-95).

thèmes, on l'a vu, ne sont illustrés que sous la forme de simples allusions, ce qui fait d'eux des rappels strictement structurels de la combinaison de I, 1. II, 6 hérite par ailleurs d'un ensemble de traits spécifiques venus d'élégies des deux livres, dont l'union culmine en section finale dans le revirement narratif à propos de Némésis en voie d'assimilation à Délie ; nous aurons bien entendu à revenir sur cette caractéristique de la dernière élégie du recueil quand nous en étudierons la structure globale. Mais plus généralement, c'est l'ensemble des élégies à trois sujets réalisés qui oscille entre la tentation de la variation et celle de la concentration : nous avons vu ici que de nombreux procédés d'écriture et de composition étaient hérités des élégies à quatre et cinq sujet développés, mais ils sont mis au service de lignes plus resserrées, plus centrées – que l'on songe notamment à II, 1 et au caractère très homogène de l'imbrication constante de ses deux sujets principaux –, qui n'empêchent pas pour autant ni les différences de traitement de motifs déjà observés, ni même l'introduction de nouveaux motifs, tels le déchaînement d'imprécations contre la *lena* en I, 5 repris par la dernière section de II, 6 ou encore les deux occurrences, en I 4 et II, 4, du « petit » thème métopoétique, qui apparaissent dès lors comme autant d'éléments propres aux élégies à trois sujets.

C. Elégies à deux sujets : l'art de la concentration

Après avoir analysé l'art tibullien de la variation thématique et stylistique à l'œuvre dans les élégies à quatre et cinq sujets développés et la quête incessante d'équilibre dans les élégies à trois sujets développés, il nous faut étudier de plus près ce que nous avons appelé art de la concentration dans les élégies à deux sujets développés seulement. Remarquons d'abord que ces poèmes, qui sont au nombre de cinq – quatre dans le livre I et un seul dans le livre II, répartition identique à celle des élégies à quatre et cinq sujets – et constituent donc eux aussi presque un tiers de la totalité des deux premiers livres du *Corpus Tibullianum*, semblent *a priori* contredire ou du moins remettre en question l'opinion critique, exposée en introduction de ce travail, selon laquelle les pièces de Tibulle seraient des textes assez obscurs à la structure interne dominée par des associations d'idées peu accessibles au lecteur. En effet, comment une élégie qui ne comporte que deux sujets développés – et nous avons pu vérifier jusqu'à présent que dans la plupart des cas, les préoccupations récurrentes de Tibulle étaient relativement aisées à identifier, grâce à des indices lexicaux et stylistiques plutôt bien marqués – pourrait-elle brouiller les pistes au point qu'une ligne d'inspiration simplement

binaire devienne floue même aux yeux d'un lecteur expérimenté ? Toutefois, nous avons souvent souligné l'habileté avec laquelle, au sein d'un même poème ou d'un poème à l'autre, voire d'un livre à l'autre, l'auteur introduisait le principe de variation dans le traitement même des motifs : s'il s'avère que les élégies à deux sujets développés comportent un nombre important de différences de traitement entre les occurrences mêmes de leurs sujets, il apparaîtra clairement que l'apparente concentration de l'inspiration à l'échelle du poème n'est qu'un prétexte à la multiplication des approches à l'échelle des sections thématiques successives, et l'on pourra dans ce cas parler sans jeu de mots d'une concentration de la variation, autrement dit d'une concentration *au sein de la ligne de composition des poèmes* de la variation *du traitement des sujets développés*.

Voisine de cette première interrogation, une seconde question émerge qui porte quant à elle sur les relations structurelles entre élégies à deux sujets et élégies à trois, quatre et cinq sujets, c'est-à-dire sur la ou les éventuelle(s) caractérisation(s) commune(s) à toutes les pièces tibulliennes. En d'autres termes, notre définition du poème tibullien comme recueil en miniature est-elle aussi pertinente dans le cas de ce dernier groupe d'élégies que pour les deux précédents ? Nous avons vu en effet que la variation des sections thématiques ainsi que les différences d'approche d'un même sujet au sein d'un même poème et, corrélativement, le soin apporté par notre élégiaque à la cohérence interne de chaque section pour lui donner un caractère propre et autonome confirmaient la justesse de la comparaison entre le poème tel que le conçoit Tibulle et le recueil tel que peuvent le concevoir d'autres auteurs. Ainsi, nous avons eu plusieurs fois l'occasion de démontrer que les successions internes de développements thématiques obéissaient à un équilibre consommé entre indépendance de lecture les rapprochant de poèmes isolés comme nous en avons lu chez Catulle par exemple, et cohésion globale au sein de la ligne de composition dont elles constituaient les pièces à la fois disparates et indispensablement complémentaires. Il nous faut examiner à présent si le fonctionnement interne des élégies à deux sujets seulement est semblable à celui-là, ou bien si, en raison de la concentration de leur inspiration thématique, nos derniers poèmes tibulliens ressemblent à des pièces de facture plus traditionnelle que les petits avatars originaux de recueils que nous avons analysés jusqu'alors. Concentration de la variation et/ou concentration de l'équilibre entre autonomie des sections et sens global de la ligne d'inspiration du poème, on voit que le problème est complexe et délicat et que les cinq élégies de cette dernière partie de notre étude des structures internes ne seront point trop nombreuses pour nous permettre de le dénouer.

1. Livre I

Sans entrer dès à présent dans les détails de la composition globale du livre I, ce qui déflorerait le dernier temps de notre travail sur le recueil de Tibulle, rappelons simplement ce que nous en savons déjà pour avoir repéré précédemment les emplacements des poèmes à trois, quatre et cinq sujets : les deux extrémités du livre, avec le trio de tête I, 1-I, 3 d'une part et le poème I, 10 d'autre part, sont consacrées aux élégies à quatre et cinq sujets tandis que celles à trois sujets développés, I, 4 et I, 5, sont réunies à la fin de la première moitié du livre. Dès lors, il ne reste plus aux poèmes à deux sujets que la seconde partie du livre, dans laquelle ils sont regroupés en une suite ininterrompue : I, 6, I, 7, I, 8 et I, 9 appartiennent tous en effet à notre dernier groupe d'étude des structures internes. Deux remarques préalables à leur examen détaillé s'imposent ici. D'abord, trois des quatre élégies qui vont nous intéresser à présent offrent exactement le même exemple de combinaison thématique, en alliant expression du sentiment religieux et évocation de la vie amoureuse ; de ce paysage quasiment uniforme ne se distingue que I, 7, l'élégie à la gloire de Messalla, qui réunit pour sa part, comme on sait, le thème religieux et l'unique occurrence dans le recueil d'une cérémonie solennelle à caractère non religieux. Ensuite, le rapport entre sujets principaux et sujets non principaux est également le même dans trois de ces quatre élégies : la vie amoureuse y est systématiquement sujet principal, et l'expression de sentiments religieux systématiquement sujet non principal. Là encore, c'est I, 7 qui se distingue du groupe en associant deux sujets principaux sans sujet non principal et en ajoutant à cette combinaison une particularité supplémentaire : une allusion à un thème extérieur – c'est en l'occurrence sa seule concession à la prédominance du sujet amoureux autour d'elle – alors que les trois autres n'en comportent pas⁶⁹⁴. Tout parle donc en faveur d'une concentration extrême de l'inspiration tibullienne autour du motif érotique, dont nous allons à présent analyser les modalités exactes.

a. L'élégie I, 6 ou la concentration grandissante autour du thème amoureux

⁶⁹⁴ Le caractère unique de I, 7 par rapport aux trois autres élégies du groupe nous incite d'ailleurs, contrairement à notre habitude, à réserver son étude pour la fin de cette section au lieu de l'insérer parmi les autres dans l'ordre dans lequel elles apparaissent dans le recueil.

La première de nos élégies à deux sujets développés appartient au cycle délien, dans lequel elle succède à I, 1, I, 2, I, 3 et I, 5 et qu'elle clôt définitivement. La concentration de l'inspiration dont nous avons observé les prémices dans les poèmes à trois sujets atteint ici une sorte de paroxysme. Longue de quatre-vingt-six vers, I, 6 n'en consacre que quatorze à son sujet non principal, l'expression de sentiments ou d'actes religieux, qui commence en son exact milieu (v. 43-56) ; le lecteur y observe en même temps que le narrateur les transports et les propos d'une prêtresse de Bellone qui lui transmet les avertissements du dieu Amour, et qu'il est allé consulter sur ce qui constitue à la fois sa préoccupation principale et le sujet essentiel de l'élégie : les souffrances que lui inflige l'infidèle *puella*. Toute la première moitié du poème (v. 1-42) ainsi que sa dernière partie (v. 57-86), après l'intermède oraculaire, sont en effet consacrées à de multiples variations autour du motif de l'inconstance de Délie. Y apparaissent plusieurs traits et personnages topiques du genre, qui confèrent à I, 6 un double rôle de conclusion cohérente du cycle de Délie, puisque l'on retrouve ici divers *topoi* déjà exploités dans les élégies précédentes, et d'exemple suprême du traitement des motifs érotiques dans la poésie élégiaque tibullienne : le thème des ruses réunissant deux amants illégitimes, celui du *praeceptor amoris*, le personnage du rival ainsi que celui de l'époux naïf, la figure de l'adjuvante - en l'occurrence la mère de Délie elle-même - qui favorise silencieusement les rencontres des amants, enfin celle de l'infidèle vieillie qui devient la risée des jeunes gens se succèdent en une ligne d'inspiration d'une grande pureté que ne trouble aucune imprégnation de thèmes extérieurs. Tout au plus ces développements érotiques préparent-ils par une simple allusion le passage religieux qui, du reste, leur rend la pareille. Le schéma d'ensemble de I, 6 est donc le suivant : D-B-D, dans lequel seul D est sujet principal et dont est absente toute allusion à un motif extérieur.

Nous ne dirons que quelques mots du bref intermède oraculaire central des vers 43-56. Nous verrons en détaillant les motifs des développements érotiques de I, 6 que le poème s'adresse successivement à plusieurs interlocuteurs ; or, le sujet religieux est pour sa part présenté comme un récit classique, ou plus exactement comme une description de la prêtresse à la troisième personne du singulier suivie de la relation, au discours direct, des avertissements du dieu Amour tels qu'elle les a transmis au narrateur⁶⁹⁵. Ce n'est pas la première fois que le lecteur de Tibulle rencontre un personnage féminin à caractère magique,

⁶⁹⁵ Cette énonciation propre au passage oraculaire ne change que dans son dernier distique qui, en guise de transition avec le passage érotique qui suit, est adressé à la deuxième personne du singulier à *mea Delia*, « ma Délie » (v. 55). Le prénom de la *puella* étant également cité aux deux extrémités de l'élégie, v. 5 et 85, ce vocatif est un lien essentiel entre le sujet non principal du poème et son environnement exclusivement érotique.

oraculaire ou religieux ; on se souvient de la *saga* de I, 2, dont nous avons montré que les actes n'étaient pas relatés sous l'angle de la représentation de gestes de piété mais bien attribués à une magie strictement pragmatique soumise aux désirs amoureux du narrateur, et du rôle religieux dont Délie elle-même, pratiquante fervente du culte d'Isis et consultante inquiète des sorts avant le départ de Tibulle pour Corfou, est investie en I, 3. Mais surtout, le personnage de la prêtresse de Bellone annonce la Sibylle de l'élégie « messalinienne » II, 5 et les prédictions que cette dernière adresse à Enée également au discours direct. La cohésion de cette section thématique, qui comme tant d'autres pourrait être lue comme une petite élégie indépendante et isolée, est assurée par deux procédés distincts correspondant à ses deux temps. Le premier est la description frappante des transports de la prêtresse : qualifiée d'emblée de *magna sacerdos*, « grande prêtresse » (v. 43) qui *est (...) uaticinata*, « a prononcé une prophétie » (v. 44), ce qui introduit efficacement et en peu de mots les éléments principaux du thème développé ensuite, elle n'hésite point avant de rendre les oracles à se mutiler, insensible à la douleur pour être plus sensible à l'inspiration divine⁶⁹⁶. Ce tableau impressionnant de la transe divinatoire est prolongé par le second procédé de cohésion interne du passage : les menaces du dieu Amour adressées aux amants par la voix de la *sacerdos*, où se joignent intensité des propos oraculaires, dans la digne lignée de l'auto-mutilation de l'oracle, et allusion au sujet principal, dans une remarquable union des extrêmes :

'Parcite, quam custodit Amor, uiolare puellam,
 ne pigeat magno post didicisse malo.
 Attigerit, labentur opes, ut uulnere nostro
 sanguis, ut hic uentis diripiturque cinis⁶⁹⁷.'

⁶⁹⁶ Ainsi, elle se blesse avec *acr[is] / flamm[a]*, « une flamme impétueuse », en enjambement aux v. 45-46 comme pour étendre encore l'horreur de l'auto-mutilation, mais aussi avec *uerbera*, « des verges » (v. 46) et *bipenn[is]*, « une hache » (v. 47). Les adjectifs qui qualifient la prêtresse dans ces quelques vers saturent le passage de l'expression grandissante de la perte de conscience dont les révélations oraculaires constitueront le point d'orgue : d'abord dite *agitata*, « agitée » (v. 45) et *amens*, « démente » (v. 46, leçon de R et G corrigé, plus satisfaisante en contexte que l'*amans* de Z+), elle finit à la fois *inulta*, « intacte » (v. 48) et *saucia*, « blessée » (v. 49), ces antonymes traduisant la disjonction entre l'état du corps dont jaillit *sanguis*, « le sang » (v. 48) et l'esprit entièrement détaché de la matière pour se consacrer à la pratique oraculaire.

⁶⁹⁷ « Evitez de déshonorer la jeune fille qui a l'Amour pour gardien, afin qu'il ne vous pèse pas, plus tard, de l'avoir appris par un grand malheur. Celui qui la touchera, ses richesses se dissiperont comme de ma blessure coule le sang et comme cette cendre est dispersée par les vents » (v. 51-54 ; v. 53, nous conservons *contra* G. Luck la leçon des mss Z+ *attigerit*, la suggestion d'éditeurs *attigeris* ne nous paraissant pas indispensable à la construction de la phrase).

Les marques lexicales de l'allusion proprement dite sont réunies au vers 51 : il s'agit bien sûr des noms *Amor*, isolé par la césure hephthémimère de l'hexamètre, et *puella*, mis en valeur à sa fin. Le thème même de la protection divine spécifique accordée aux amants est un motif érotique que nous avons déjà rencontré chez Tibulle, par exemple en I, 2 où c'est Vénus qui est citée comme divinité tutélaire et protectrice des amoureux. Mais l'insertion de ce motif furtif dans le discours direct se fait selon les modalités du procédé allusif telles que nous les avons définies et observées tout au long de cette étude : ainsi, le reste de ces quatre vers renvoie directement à la force visuelle de l'image de la prêtresse mutilée et leur style d'écriture n'est que le prolongement en parole des actes impressionnants auxquels elle s'est livrée plus haut⁶⁹⁸, ce qui contribue à circonscrire l'émergence du motif amoureux et à le réduire au rôle de simple allusion assurant la cohésion de cette section avec le reste de l'élégie.

Si l'occurrence du sujet non principal de II, 6 est brève, elle n'en est donc pas moins extrêmement frappante et, à ce titre, originale dans la ligne globale de développement du thème religieux dans le recueil de Tibulle, dont les autres illustrations offrent peu d'exemples semblables. De part et d'autre de cette section religieuse, le sujet principal érotique du poème se déroule selon un schéma plus familier pour le lecteur. Ses deux longues occurrences sont divisées en trois sections narratives chacune et ces six petites vignettes enchaînées les unes aux autres apparaissent comme autant d'illustrations des traitements possibles du thème amoureux. Ainsi, le poème commence sur une apostrophe plaintive au dieu Amour, auquel le narrateur reproche de le faire excessivement souffrir (v. 1-4) : que l'on se souvienne des élégies I, 2 et I, 5 notamment, où les douleurs amoureuses du poète servaient également de motif d'ouverture, mais aussi du cycle de Némésis au livre II, qui apparaît comme un écho à ce trio de poèmes plaintifs⁶⁹⁹. Suit alors, en deux

⁶⁹⁸ L'expression de l'ordre et de la défense qui parcourt ces deux distiques, que ce soit à la faveur de l'impératif *parcite*, du subjonctif nié *ne pigeat* ou encore du système conditionnel à l'éventuel *attigerit / labentur* dont le caractère elliptique renforce la tonalité menaçante, semble tout spécialement étudiée pour émaner presque naturellement du personnage marquant de la *sacerdos*. L'allusion à sa blessure récente, particulièrement mise en valeur par le rejet du substantif *sanguis* au début du v. 54 après le groupe *uulnere nostro*, va également dans ce sens. La violence du discours direct est un écho explicite à la violence des gestes qui l'ont précédé.

⁶⁹⁹ On retrouve d'ailleurs ici un lexique auquel nous sommes désormais accoutumés : *Amor* est dit *tristis et asper*, « sévère et impitoyable » (v. 2) et sa *saeuiti[a]*, « cruauté » (v. 3, leçon des mss Z+ que nous conservons de préférence au *saeue rei* de Postgate et Luck) est directement mise en cause, tandis que le poète lui-même se caractérise comme à son habitude comme un *mise[r]*, « malheureux » (v. 2). En ce qui concerne les élégies I, 2 et I, 5 et le cycle de Némésis, on consultera *supra*, « A. 1. b. L'élégie I, 2 ou le triomphe de Délie et de Vénus », « B. 1. b. L'élégie I, 5 ou le maintien de la prédominance du thème amoureux » et « B. 2. Livre II ».

temps (v. 5-14 et 15-42), l'exposé des raisons de la souffrance du narrateur : Délie le trompe *furtim*, « en cachette » (v. 5) avec *nescio qu[is]*, « je ne sais qui » (v. 6) et pour ce faire, la perfide utilise sans vergogne toutes les ruses que lui a enseignées le poète, qui se retrouve ainsi pris au piège de ses propres connaissances en la matière⁷⁰⁰. Après un bref exposé de cette situation et des astuces utilisées par la belle, le narrateur s'adresse directement dans la deuxième section de cette étape narrative au *coniunx incaut[us]*, « époux imprudent » (v. 15) de la jeune femme, auquel il reproche de ne s'apercevoir de rien et suggère de lui confier personnellement la garde de Délie. En quelques vers, voilà donc réactivés à la fois le motif de la rivalité moqueuse du narrateur avec le *uir* de sa *puella*, hérité de l'épigramme I, 2 (qui subit ici un élément de variation dans la mesure où, par l'infidélité de Délie, mari et amant trompés se retrouvent comme unis dans le même affront), et celui du *praeceptor amoris*⁷⁰¹, issu de I, 2 pour l'amour hétérosexuel et de I, 4 pour l'amour homosexuel, et respectivement, des conseils de Vénus et de Priape dans ces deux poèmes. Quelques exemples illustreront l'aspect pragmatique des *praecepta amoris* de Tibulle dans ces vers 5-42. Au chapitre des ruses possibles pour masquer une infidélité, le catalogue érotique ici dressé par le poète est en effet si riche qu'on peut sans doute le considérer comme quasiment exhaustif : grâce à lui, Délie sait rejoindre un amant en silence, en ouvrant la porte *cardine (...) tacito*, « sans que le gond ne fasse de bruit » (v. 12) ; elle sait effacer les marques physiques de l'amour grâce aux *suc[i] herb[ae]que*, « sucs et herbes » (v. 13) qu'il lui a lui-même fournis ; à table, elle sait s'exposer *laxo*⁷⁰² *pectus aperta sinu*, « la poitrine découverte par un pli flottant de tissu » (v. 18) et, après avoir endormi son époux *mero*, « avec du vin pur » (v. 27), faire passer un message à son amant en traçant dans le vin répandu *mensae (...) in orbe notas*, « des marques sur le disque de la table » (v. 20) ; pour ne point répondre aux ardeurs de son mari, elle peut aussi feindre de *subito condoluisse caput*, « avoir brusquement mal à la tête » (v. 36). Il n'est pas jusqu'à ses prétendues pratiques religieuses qui ne lui servent de couverture pour se livrer en paix à ses tromperies : ainsi, affirme le poète, lorsqu'elle dit assister aux *sacra Bonae (...) Deae*, « cultes

⁷⁰⁰ (...) *heu heu, nunc premor arte mea*, « hélas ! maintenant je suis victime de mon propre savoir-faire » (v. 10, *heu heu* est la leçon des mss Z+ que *contra* G. Luck, nous conservons de préférence à sa variante *eheu*).

⁷⁰¹ Ce motif a une trace lexicale précise dans ce passage : l'emploi des verbes complémentaires *docere* et *discere* appliqués respectivement à Tibulle et à Délie, ainsi *ipse miser docui...*, « moi-même, malheureux, je lui ai enseigné... » (v. 9) et *ingere tunc didicit causas ut sola cubaret*, « alors elle a appris à inventer des prétextes pour coucher toute seule » (v. 11, où le *tunc* de B correspond en effet mieux à l'emploi de l'infinitif parfait que le *nunc* de Z+). Notons également que l'emploi de l'adjectif *miser* au v. 9 contribue à lier cette section narrative à l'*incipit* plaintif du thème amoureux.

⁷⁰² Leçon de H et G corrigé, faisant davantage sens que le *lasso* d'A, V et X+ qui désignerait un pli « fatigué ».

de la Bonne Déesse » (v. 22), ce ne sont en fait que mensonges⁷⁰³. On voit que le thème du *praeceptor amoris* a subi une variation déceptive depuis les deux élégies de référence en la matière que sont I, 2 et I 4 puisqu'ici, les astuces du poète se retournent contre lui de la part de sa propre disciple.

Après l'intermède religieux et oraculaire des vers 43-56, le développement de *topoi* érotiques se poursuit sur un mode un peu différent aux vers 57-86. Alors que les trois sections narratives de la première occurrence du thème étaient centrées autour d'une tonalité plaintive et d'un exposé pragmatique de *praecepta amoris*, la dernière partie du texte illustre quant à elle une facette de l'inspiration érotique qui n'est pas sans rappeler sa première occurrence en I, 1⁷⁰⁴. Dans le poème d'ouverture, on s'en souvient, la représentation de la vie amoureuse était associée à la sérénité, à la paix, à la tranquillité et à un bonheur stable, aspect pour le moins absent du début de I, 6 mais qui fait progressivement son apparition à partir du vers 57. La succession des motifs ramène en effet le lecteur, par paliers, à une expression de l'espoir amoureux qui tranche radicalement sur les lamentations de l'*incipit* : le personnage positivement connoté de la mère de Délie, qui est à la fois un complément à la liste des adjuvants et des opposants de l'amour du narrateur – que l'on songe respectivement à la *saga* de I, 2 et à la *lena* de I, 5 – et le miroir féminin et respecté du personnage plutôt falot du *coniunx*, reçoit un hommage appuyé aux vers 57-66 et semble imprégner de sa dignité Délie elle-même à qui, pour finir, le narrateur réclame fidélité (v. 67-77) et rappelle les malheurs qui attendent la femme inconstante (v. 78-86). Ainsi, les deux occurrences du sujet principal du poème seraient centrées autour de deux figures emblématiques révélatrices de

⁷⁰³ Et, ajoute-t-il, elle prise tout particulièrement ce prétexte parce que les *sacra Bonae Deae* sont *maribus non adeunda*, « inaccessibles aux maris » (v. 22). C'est là l'unique allusion du thème érotique au sujet religieux, et on voit qu'elle est aussi furtive et subordonnée au propos amoureux d'ensemble que l'allusion amoureuse incluse dans le passage religieux était subordonnée au propos oraculaire. Le motif de l'utilisation du culte de la Bonne Déesse par des femmes soucieuses de cacher leurs agissements adultères est repris par Ovide dans son poème de *praecepta amoris*, l'*Art d'aimer*, III, v. 637 : *...cum fuget a templis oculos Bona Diua uirorum, / praeterquam si quos illa uenire iubet*, « [que faire] alors que la Bonne Déesse chasse de ses temples les yeux des hommes – sauf si elle ordonne à certains d'y venir ».

⁷⁰⁴ Ce changement de tonalité est amorcé par le dernier distique de la section thématique religieuse, qui sert également de transition entre cette dernière et la seconde occurrence du thème amoureux. Après avoir relaté au discours direct les avertissements d'Amour, le narrateur s'adresse à Délie en ces termes : *et tibi nescio quas dixit, mea Delia, poenas : / si tamen admittas, sit precor illa leuis*, « et pour toi, ma Délie, elle a parlé de je ne sais quel châtement : si tu commets cependant quelque crime, je prie pour qu'il te soit léger » (v. 55-56). L'idée d'un châtement imposé à Délie concorde en toute logique avec la première partie du texte et les souffrances qu'elle inflige au poète ; mais l'inflexion de ce motif à la faveur de la correspondance, en fin de vers, entre *poenas* et *leuis* et de la tendre utilisation de l'adjectif possessif dans le groupe nominal *mea Delia* annonce le ton plus doux, conciliant et plein d'espoir des v. 57 sq.

la tonalité des passages dans lesquels elles sont respectivement insérées : le *coniunx* est le symbole des multiples jeux élégiaques de séduction entre amants, en l'occurrence adultères, mais aussi de l'infidélité de Délie et, par conséquent, de la souffrance du narrateur ; la *mater*, pour sa part investie de la qualité d'adjuvante et d'une grande dignité, représente au contraire l'amour heureux et moral sur lequel on peut fonder une sereine espérance.

Aussi cette dernière est-elle successivement appelée *aurea (...) anus*, « vieille femme précieuse comme l'or » (v. 58) et *dulcis anus*, « douce vieille femme », groupe nominal mis en valeur avant la césure hephthémimère de l'hexamètre 63 ; la bonté de ses actes et l'aide qu'elle apporta à Tibulle et Délie au temps de leur amour sont exprimées par l'anaphore élogieuse du pronom démonstratif *haec*, « celle-ci » (v. 59 et 61) : elle a su en effet conduire les amants l'un à l'autre *tenebris*⁷⁰⁵, « dans les ténèbres » (v. 59) et favoriser leur discrétion en restant *taciturna*, « silencieuse » (v. 60) ; le respect du poète à son égard s'exprime notamment par un vœu de longévité : *uiue diu mihi*, « vis longtemps pour moi » (v. 63) qui préfigure en fait l'espoir qu'il formule pour son amour avec Délie elle-même, dont il souhaite qu'elle incarne avec lui *amoris / exemplum cana (...) coma*, « l'exemple de l'amour par [sa] chevelure blanche » (v. 85-86). Entre ces deux formules illustrant le motif très tibullien du rêve de longévité tel qu'on a pu l'observer précédemment, ne serait-ce qu'en I, 1 à la fois dans le contexte érotique et dans le rêve de vie campagnarde, les consignes de fidélité à Délie recouvrent progressivement la description de son infidélité dans la première occurrence du thème et réhabilitent ainsi le personnage : il lui est demandé d'être *casta*, « chaste » (v. 67⁷⁰⁶ et 75) et *fidel[is]*, « fidèle », mis en valeur à la fin du vers 75, et il lui est rappelé que la femme infidèle est un jour *uicta senecta*, « vaincue par la vieillesse » (v. 77) et que Vénus est particulièrement *infidis (...) acerba*, « impitoyable envers les infidèles » (v. 84). Cette fin d'élégie rappelle notamment celle de I, 3, en conclusion de laquelle Tibulle malade loin de Rome demandait à la *puella* de lui rester fidèle en son absence.

Pour conclure cette étude de I, 6, qui est à la fois notre première élégie à deux sujets réalisés et la dernière étape du cycle de Délie, observons que la concentration extrême autour

⁷⁰⁵ La rencontre nocturne des amants fait partie, ainsi que nous l'avons signalé *supra*, n. 638, p. 508, des *topoi* du thème de la vie amoureuse. En y prenant part, le personnage de la mère de Délie réactive le motif des ruses mises en œuvre par les amants pour se voir, mais en l'investissant de toute la dignité qui lui est associée.

⁷⁰⁶ Plus exactement, au v. 67, c'est à sa mère qu'il est demandé d'apprendre à la *puella* à être *casta* : *sit modo casta, doce*, « enseigne-lui seulement à être chaste ». Ce personnage est donc un nouvel avatar de *praeceptor amoris*, mais l'amour qu'elle doit enseigner est empreint de morale et de sagesse ; comme pour le motif des ruses des amants, la figure de la *mater* est donc un prétexte à la reprise des thèmes de la première partie du poème mais aussi à leur inflexion en faveur d'une plus grande dignité.

de l'inspiration amoureuse est bien ici, comme nous le pressentons en introduction, l'occasion pour le poète de multiplier à l'envi les variations thématiques et narratives d'un même motif. Des lamentations amoureuses d'ouverture au rêve final d'une vieillesse heureuse avec la *puella*, I, 6 suit une sorte de courbe ascendante, dont la partie basse serait représentée par le *coniunx* et la partie haute par la *mater*, à la faveur de laquelle la figure de Délie est progressivement élevée du statut d'*infida puella* à celui de *bona puella*. Que l'on songe ici au cycle de Némésis et à ce que nous disions *supra*, à propos des élégies II, 3, II, 4 et II, 6, de la valeur sombre de cette dernière par opposition à la valeur plus lumineuse de Délie : une fois encore, la faute initiale de Délie est rachetée, non pas par la culpabilité d'un autre personnage comme ce fut le cas en I, 5 avec la *lena*, mais par l'intervention d'une figure morale qui est ici sa propre mère. Ce rachat est textuellement inscrit dans le poème par la succession des sections narratives du thème dont nous avons montré que leur enchaînement contribuait à inverser le motif entre sa première et sa seconde occurrence, le faisant passer de l'expression de la plainte douloureuse à celle de l'espoir respectueux et de l'infidélité rusée à la sagesse digne. A cet égard, par sa double qualité de réunion de *topoi* érotiques soigneusement assemblés et d'élévation finale du personnage de Délie, I, 6 apparaît comme une conclusion idéale à ce cycle érotique de cinq poèmes⁷⁰⁷.

b. L'élégie I, 8 ou Marathus comme relais de Délie dans le thème amoureux

Deuxième étape du cycle de Marathus dans lequel elle succède à I, 4 et aux conseils amoureux de Priape, I, 8 apparaît comme le digne relais des élégies déliennes en termes de traitement traditionnel et de renouvellement des motifs érotiques élégiaques. Comme dans I, 6, dont nous venons de souligner l'extrême concentration d'inspiration, le thème de la vie amoureuse y est largement prédominant et l'autre sujet développé, le discours à caractère religieux, n'y fait l'objet que d'une très brève digression : six vers seulement (v. 17-22) lui

⁷⁰⁷ Pour des analyses complémentaires de I, 6, voir également R. J. Ball (1983, p. 92-106), C. Rambaux (1997, p. 37-43) et J. Veremans (1991), qui en propose une structure fondée à la fois sur la succession des interlocuteurs du narrateur et sur trois thèmes qui entrent en résonance avec ceux que nous y avons nous-même détecté : la puissance divine, la *custodia amoris* ou *seruitium amoris* et le motif du *praeceptor amandi*. Le critique analyse leur répartition, leurs échos et associations au sein des diverses sections de l'élégie ; cette lecture thématique précise rejoint notre propre méthode même si, on le voit, elle ne la recoupe pas entièrement dans la mesure où ses fondements thématiques ne sont pas exactement les mêmes que les nôtres.

sont consacrés sur les soixante-dix-huit que compte le poème. Tout le reste du texte est divisé en deux occurrences du sujet principal, une introduction relativement courte (v. 1-16) et un long développement qui mène jusqu'à la conclusion du poème (v. 23-78). Ces deux sections comportent respectivement une et trois allusions à l'expression de sentiments religieux, assurant ainsi l'insertion du sujet non principal dans une ligne massivement dominée par les *topoi* érotiques. S'y succèdent ainsi comme en I, 6 les situations et personnages traditionnels de la vie amoureuse tibullienne. Centrée autour de la figure de Marathus, I, 8 fait également apparaître non pas un mais une rivale du poète, chose inédite dans le recueil. Cela semble d'ailleurs assez exceptionnel pour que cette jeune femme soit nommée, alors que les rivaux de Tibulle sont d'ordinaire anonymes : il s'agit de la belle Pholoé, pour laquelle Marathus se consume d'un amour vain. Sans être exactement identiques à ceux de I, 6, les motifs érotiques de notre élégie s'en rapprochent toutefois et ont au moins en commun avec eux de peindre le tableau de situations amoureuses élégiaques topiques. Le thème du *praeceptor amoris* y figure en bonne place, de même que la plainte amoureuse, les avertissements contre qui ose résister à l'amour, le rappel du flétrissement rapide de la beauté, les conseils de désintéressement et d'attention aux amants les plus jeunes ou encore les ruses amoureuses, la manière de se rendre séduisant et même une furtive allusion au motif du *paraclausithyron*. Ces multiples variations s'inscrivent dans une ligne de composition dont le schéma d'ensemble est le suivant : D-B-D, où seul D est sujet principal, sans allusion à un thème extérieur au poème.

Le bref développement du sujet non principal n'est pas sans rappeler, on va le voir, les agissements d'un personnage que nous avons rencontré dans le cycle de Délie et qui, sans apparaître nommément, plane tout de même sur les trois distiques à caractère religieux que nous reproduisons ici dans leur intégralité :

Num te carminibus, num te pollutibus herbis
 deuouit tacito tempore noctis anus ?
 Cantus uicinis fruges traducit ab agris,
 cantus et iratae detinet anguis iter,
 cantus et e curru Lunam deducere temptat,
 et faceret, si non aera repulsa sonent⁷⁰⁸.

⁷⁰⁸ « Est-ce qu'une vieille femme, par des incantations, par des herbes puissantes, t'a maudit à l'heure silencieuse de la nuit ? L'enchantement fait passer les moissons d'un champ dans le champ voisin, l'enchantement retient la marche du serpent en colère, l'enchantement tente de détourner la Lune de sa course et il le ferait si le bronze ne résonnait pas sous les coups » (v. 17-22. V. 17, *pollentibus* est la

L'*anus* du vers 18 est probablement une *saga* que le poète choisit de ne pas désigner par sa fonction réelle. En I, 2, on s'en souvient, l'exposé des pouvoirs magiques de ce personnage était entièrement subordonné à l'usage qu'en faisait égoïstement le narrateur, qui lui avait simplement demandé une préparation pour rendre plus aveugle encore le mari de Délie. Ici, la brève liste des capacités de la magie est affranchie du thème érotique, ainsi que le montre le premier distique de notre citation. L'insertion de ce sujet dans la ligne de composition générale est aisée à comprendre : Tibulle a perçu l'intérêt que Marathus portait à une autre et feint de l'attribuer à un envoûtement⁷⁰⁹ ; l'emploi des termes *carminibus*, *herbis* et *deuouit* indique immédiatement au lecteur dans quelle section thématique il se trouve. Mais dès le vers 19, Marathus comme l'*anus* hypothétique disparaissent et c'est la puissance générale de la magie qui est évoquée ; l'indice textuel le plus probant en est l'anaphore du substantif *cantus* (v. 19-21), préféré au *carmen* du vers 17 parce que, selon nous, il présente l'avantage de ne pouvoir être confondu avec la désignation métapoétique de la poésie elle-même. Le fait que le propos soit centré sur le *cantus*, non sur la personne qui le pratique ni sur celle qui en est la cible, au point que grammaticalement ce substantif est sujet de tous les verbes des deux derniers distiques⁷¹⁰, invite bien à lire ce passage comme indépendant de la ligne érotique générale du poème.

Notons par ailleurs qu'à mesure que se confirme la concentration de l'inspiration tibullienne autour du thème amoureux dans les élégies à deux sujets développés, les sujets religieux, eux, s'éloignent de plus en plus de ce que nous avons identifié comme l'illustration primitive de ce thème en I, 1 et reconnu dans de multiples poèmes jusqu'alors. Le lien originel avec les dieux, les invocations rituelles et l'accomplissement de gestes traditionnels de piété s'atténue jusqu'à disparaître presque complètement : une prêtresse

leçon de G, mais A, V et X+ portent une variante également satisfaisante : *pallentibus*, c'est-à-dire des herbes « blafardes », ou peut-être « jaunâtres » ou « verdâtres ». Le sens du v. 22 est un peu obscur : il s'agit selon les commentaires *ad loc.* de coups frappés sur le bronze pour contrer les pratiques magiques ; dans ce contexte, il nous semble *contra* G. Luck qu'il n'est pas nécessaire de corriger le *repulsa* de la plupart des mss en un *recurua* plus douteux).

⁷⁰⁹ Inversement, c'est la prise de conscience que la magie n'y est pour rien et que seuls les charmes de Pholoé sont cause de l'amour de Marathus pour elle qui assure la transition avec la seconde occurrence du thème principal et donc le retour à l'inspiration érotique : *quid queror, heu, misero carmen nocuisse, quid herbas ? / forma nihil magicis utitur auxiliis*, « pourquoi me plaindre, hélas, qu'une incantation ou des herbes ont nui au malheureux ? La beauté n'a pas recours aux soutiens de la magie » (v. 23-24). La reprise des substantifs *carmen* et *herbae* ainsi que l'anaphore de l'interrogatif *quid*, en réponse à l'anaphore de *num te* de part et d'autre de la césure penthémimère de l'hexamètre 17, font du v. 23 le décalque du premier vers de l'excurus religieux.

⁷¹⁰ Ce sont d'ailleurs des verbes d'action, qui matérialisent ainsi textuellement la puissance du *cantus*. La seule exception est le verbe *temptat* (v. 21) : la magie échoue quand elle se heurte aux puissances divines elles-mêmes, les seules à la surpasser.

apparaît bien en I, 6, mais c'est avant tout pour se livrer à l'impressionnante révélation oraculaire dont nous avons étudié les modalités plus haut ; le culte de la *Bona Dea* n'était également évoqué, on l'a vu, qu'en tant que prétexte à des ruses amoureuses ; quant à I, 8, sa section religieuse est exclusivement consacrée à l'évocation de cette discipline mystérieuse et, pourrait-on dire, para-religieuse qu'est la magie, sans qu'aucun dieu ne soit mentionné ici. Voyons ce qu'il en est des quatre allusions religieuses insérées dans les deux sections érotiques du poème, que nous allons brièvement passer en revue. Au tout début du texte, Tibulle affirme à Marathus qu'il a suffisamment de clairvoyance pour reconnaître un jeune homme amoureux et n'a pas besoin d'avoir recours à la divination pour ce faire⁷¹¹ : tout en rétablissant un lien textuel avec la mention de la volonté divine, ce distique reste plus proche de la pratique oraculaire de la *sacerdos* de I, 6 que de l'invocation traditionnelle aux dieux telle que nous l'avons observée dans d'autres élégies. Les trois autres allusions religieuses sont pour leur part regroupées à la fin de l'élégie, où elles font émerger un sentiment religieux très particulier tel qu'on a pu le rencontrer en I, 2 par exemple : en guise d'avertissement à Pholoé, le narrateur rappelle que les dieux punissent les arrogants en amour et qu'il est inutile ensuite de les flatter au moyen d'offrandes⁷¹² ; Marathus lui-même, quand il se jouait de ceux qui l'aimaient, fut repéré par *l'ulto[r] (...) de[us]*, « le dieu vengeur » (v. 72) qui le fait tant souffrir aujourd'hui et si la belle n'écoute point ces sages conseils, il viendra un temps où elle regrettera de ne pouvoir retourner en arrière et appellera même les dieux à son secours au moyen de *uotis*, « vœux » (v. 78). Chacune de ces trois expressions de sentiment religieux est si étroitement insérée dans son contexte – les avertissements à Pholoé sur les torts du mépris en amour – qu'elles ne constituent point, même réunies, un plein développement du thème, mais plutôt une imprégnation finale de l'inspiration érotique par l'inspiration religieuse⁷¹³. Quoi qu'il en soit, ce sont ici les allusions,

⁷¹¹ *Nec mihi sunt sortes nec conscia fibra deorum, / praecinît euentus nec mihi cantus auis*, « les sorts ne sont pas pour moi, ni les fibres qui connaissent l'intention des dieux, et ce n'est pas pour moi que le chant de l'oiseau prédit les événements » (v. 3-4). Au v. 5 sont évoqués Vénus et le *magic[us] (...) nod[us]*, « nœud magique » par lequel elle a longtemps enchaîné Tibulle à l'amour, mais la déesse fonctionne ici comme une allégorie de l'expérience amoureuse et l'on ne peut dire qu'elle prolonge réellement l'allusion du distique précédent.

⁷¹² ... *nec prodest sanctis tura dedisse focis*, « et il ne sert à rien d'offrir des encens aux foyers sacrés » (v. 70).

⁷¹³ Les places respectives de ces allusions, l'une au début de I, 8 et les trois autres à sa fin, contribuent à insérer le sujet non principal dans la ligne générale en diffusant le thème religieux dans l'ensemble de l'élégie, qu'elles orientent ainsi comme pour donner à ce motif plus d'importance qu'il n'en a en strict nombre de vers.

bien plus que la section pleinement réalisée, qui maintiennent le lien avec les caractéristiques attendues du motif.

En ce qui concerne le traitement du thème amoureux, il est à la fois conforme à ce que nous avons déjà lu de lui en I, 6, dans la mesure où un grand nombre de *topoi* érotiques sont réunis ici et font subir plusieurs variations successives à la ligne narrative générale, et sujet à un léger décalage dans la mesure où le couple central du poème n'est plus Tibulle et Marathus – quoique le narrateur soit tout de même impliqué dans le motif de sa rivalité avec Pholoé – mais bien Marathus et Pholoé. A plus d'un égard, c'est ici Marathus qui assume certains motifs autrefois associés au narrateur lui-même. Les deux occurrences du thème sont respectivement divisées en deux et quatre petites sections narratives qui, comme en I, 6, fonctionnent comme autant de vignettes dont l'enchaînement est relativement aisé à rétablir. Aux vers 1-8, le narrateur expose d'abord les faits : Marathus est amoureux, comme le prouvent les *lenia*⁷¹⁴ *uerba*, « douces paroles » (v. 2) qu'il prononce en parlant de celle qu'il aime, et sa souffrance est visible ; d'ailleurs, elle est exprimée par un verbe que nous avons souvent rencontré en pareil contexte puisqu'il est dit qu'Amour *urit*, « brûle » (v. 7) le jeune homme. D'emblée, le lien est posé entre Tibulle souffrant dans d'autres poèmes et Marathus souffrant en I, 8 : à partir de cet instant, le narrateur apparaîtra autant comme le témoin de l'amour du jeune homme que comme un personnage de l'élégie à part entière, en une mise en abyme qui est propre au traitement du thème dans ce texte. Suit alors, dans la seconde moitié de cette première occurrence, une série de remarques sur l'usage de la beauté et de la préparation physique dans le jeu de la séduction, motif qu'utilisera à l'envi un Ovide dans son *Art d'aimer*, par exemple⁷¹⁵. Bien que nouveau chez Tibulle, ce thème entre de droit dans l'univers érotique élégiaque topique : on apprend que Marathus a pris soin de *mutatas disposuisse comas*, « modifier souvent l'arrangement de sa chevelure » (v. 10), de *fuco splendente genas ornasse*⁷¹⁶, « orner ses joues d'un fard brillant » (v. 11) ou encore de faire paraître son pied plus petit grâce à une *ansa (...) arcta*⁷¹⁷, « bride serrée » (v. 14). Cette série d'artifices apparaît comme une déclinaison du motif des ruses de séduction et du jeu amoureux, et l'on

⁷¹⁴ Leçon de V et X, mais A propose une variante satisfaisante en *leuia*, « légères ».

⁷¹⁵ Les v. 101 *sq.* du livre III de l'*Art d'aimer* sont en effet consacrés à des conseils aux femmes soucieuses de plaire sur l'entretien de leur corps et de leur apparence, ainsi *cura dabit faciem*, « c'est l'entretien qui vous donnera un joli visage » (v. 105), *non sint sine lege capilli*, « que vos cheveux ne soient pas désordonnés » (v. 133) ou encore *sanguine quae uero non rubet, arte rubet*, « celle qui, en réalité, ne rougit pas naturellement, elle rougit artificiellement » (v. 200).

⁷¹⁶ En contexte, *genas*, leçon d'éditeur, est effectivement plus satisfaisant que *comas* (Z+) ; *ornasse* est une variante d'éditeur pour *ornare* (Z+) et ne modifie pas le sens du verbe.

⁷¹⁷ Leçon de H, synonyme de la graphie *arcta* portée par A, G et X.

voit que le fait que ce soit Marathus et non le narrateur lui-même qui en est investi correspond à la mise en abyme narrative dont nous parlions à l'instant.

Celle-ci se poursuit d'ailleurs après l'intermède religieux puisqu'aux vers 23-78, c'est à Pholoé que le poète s'adresse, en lui réclamant à l'égard de Marathus l'indulgence qu'il a souvent demandée pour lui-même à Délie ou à Némésis. De l'incitation à soigner le jeune homme mieux qu'elle ne le ferait pour un amant âgé (v. 23-40), qui réunit les motifs déjà rencontrés de la comparaison entre deux types d'*amatores* – que l'on songe à l'opposition entre le *diues* et le *pauper* telle qu'elle est exprimée en I, 5 par exemple – et de la vénalité des jeunes personnes – qui rappelle notamment les conseils de Priape en I, 4 mais aussi l'élégie I, 5 –, découle naturellement une brève réflexion sur les irréparables dommages du temps (v. 41-52) exhortant la jeune femme à profiter de sa beauté présente, en un précepte proche de la pensée du *carpe diem* que nous avons observée dans la toute première illustration du thème amoureux en I, 1. Ainsi, il est successivement conseillé à Pholoé de ne pas exiger de *munera*, « présents » (v. 29), de *lapis (...) gemmaeque*, « pierre et gemmes » (v. 39) de la part de Marathus, mais plutôt de celle d'un *canus amator*, « amant aux cheveux blancs », groupe nominal qui est justement associé au substantif *munera* puisqu'ils sont disposés aux extrémités de l'hexamètre 29. L'éloge des avantages du jeune amant par rapport à l'amant âgé est l'occasion pour le poète d'enrichir son catalogue de *topoi* érotiques d'un élément nouveau, que l'on retrouvera chez Properce et Ovide comme motif amoureux bien intégré au paysage thématique de l'élégie⁷¹⁸ : il s'agit de l'évocation de l'amour physique et de ses transports, pour lesquels, affirme Tibulle, le *iuuenis*⁷¹⁹ (v. 31) est naturellement le plus doué des deux, lui qui sait mieux que quiconque *teneros conser[ere] usque sinus*, « serrer longuement contre la tienne sa tendre poitrine » (v. 36) et donner avec passion des *umida (...) / oscula*, « baisers humides » (v. 37-38). On voit comment la section thématique consacrée au précepte du *carpe diem* se greffe sur cette comparaison entre deux types d'amants : ce que Marathus lui offre aujourd'hui, Pholoé ne l'aura peut-être plus demain, car bientôt vient la *cana (...)*

⁷¹⁸ Voir par exemple Properce I, 10, sur les ébats amoureux passionnés de Gallus et de sa maîtresse, ou II, 15 sur le bonheur d'une longue nuit d'amour avec Cynthia ; chez Ovide, sur un thème semblable, voir *Amours*, I, 5, et le récit érotique et heureux d'une sieste avec Corinne.

⁷¹⁹ Il est également dit *pue[r]*, « enfant » (v. 27, 35, 49 et 67), ce qui semble indiquer que Marathus est en effet un très jeune homme. Ces deux substantifs sont, pour chacune de leurs occurrences, mis en valeur par leur place juste avant la césure hephthémimère de l'hexamètre ; en lecture tabulaire, ils attirent donc tout spécialement l'attention du lecteur, ce qui est un choix textuel stratégique pour un passage où les mérites du *iuuenis* doivent justement être vantés.

senecta, « vieille aux cheveux blancs » (v. 42) qui flétrit les attraits de la jeunesse⁷²⁰. C'est également l'occasion pour le poète, en présentant quelques-unes des ruses féminines pour masquer l'avancée de l'âge⁷²¹, de relayer dans cette seconde occurrence du thème amoureux le motif des astuces cosmétiques de séduction introduit dans la première partie du texte, en une sorte de pont thématique jeté entre les deux sections érotiques par-dessus l'intermède religieux et assurant ainsi la cohésion générale du poème.

Enfin, la mise en abyme narrative dont nous parlions tout à l'heure est plus que jamais sensible dans les deux vignettes amoureuses qui clôturent l'élégie. Le développement final est à nouveau imprégné par l'expression de la souffrance et le ton plaintif qui ouvraient I, 8, en un effet de boucle qui, rapprochant l'un de l'autre le début et la fin du poème, lui confère une grande cohérence narrative et tonale au-delà des variations que nous avons examinées. Mieux encore, après avoir décrit les douleurs de Marathus en des termes qu'il a naguère utilisés pour les siennes propres, le narrateur cède la parole au jeune homme lui-même et c'est au discours direct que la lamentation amoureuse proprement dite est rapportée, dans une grande conformité de lexique et de ton avec les distiques attribués à la voix narrative. Que l'on en juge par l'enchaînement entre les deux discours : un peu plus haut, le poète demande à Pholoé de ne pas *torqu[ere]*, « torturer » (v. 49) Marathus et de l'épargner : *parce precor*, « épargne-le, je t'en prie » (v. 51), double tournure verbale allitérative qui donne littéralement à entendre la supplication. Nous avons déjà rencontré ces formules de plainte amoureuse : le verbe *torquere*, nous l'avons vu, est utilisé dans le même contexte en I, 4 et I, 5, les deux grandes élégies de la douleur amoureuse, et plus bas en II, 6 ; il en est de même pour l'impératif *parce* également issu de I, 4 et de I, 5, et pour *precor* que nous retrouvons dans ce sens en II, 6 et qui relaie sémantiquement son synonyme *quaeso*, rencontré en I, 4 et I, 5. L'expression de la souffrance de Marathus en I, 8 suit donc bien les mêmes modalités que celle de la souffrance du narrateur en d'autres circonstances et cela est confirmé par d'autres éléments, notamment la qualification du jeune homme comme *miser*, « malheureux » (v. 53), que nous avons également vue appliquée plus haut au poète lui-

⁷²⁰ Le précepte lui-même est rassemblé en un distique qui rappelle bien la première illustration du motif en I, 1 (voir à ce sujet *supra*, n. 556, p. 468) : *at tu, dum primi floret tibi temporis aetas, / utere : non tardo labitur illa pede*, « mais toi, tant que l'âge de ta jeunesse est encore florissant, sers-t'en : il s'éloigne sans traîner » (v. 47-48). L'usage de la conjonction de subordination temporelle *dum*, le rejet de l'impératif présent *utere* mis en valeur au début du pentamètre et l'insistance sur le groupe *non tardo* placé juste avant la césure expriment bien le caractère pressant de l'injonction à profiter du présent.

⁷²¹ Notamment *annos / dissimul[are] uiridi cortice tincta nucis*, « dissimuler les années en se teignant les cheveux avec l'écorce de la noix verte » (v. 43-44) ou *tollere (...) albos a stirpe capillos*, « enlever les cheveux blancs à la racine » (v. 45).

même, et la mention de ses *maest[ae]* (...) *querel[ae]*, « plaintes affligées » (*ibid.*) et de ses *lacrim[ae]*, « larmes » (v. 54). Le terrain est prêt pour le discours direct de Marathus et sa plainte apparaît comme le prolongement de celle du narrateur en son nom : aux vers 55-66, il reprend pour lui le qualificatif de *mise[r]* (v. 61) et accuse inversement la *puella* tant convoitée d'être *perfida*, « perfide » (v. 63), ce qui rappelle les avertissements du poète à Délie à propos des femmes *infidae* en I, 6⁷²². L'ultime section du poème, reprise en charge par la voix narrative, s'inscrit dans cette lignée en adressant à Pholoé, nous le disions plus haut à propos de ses trois allusions religieuses, une suite de menaces sur la *poena*, « le châtimement » (v. 77) qui la guette si elle continue à mépriser Marathus.

A l'issue de cette étude, on peut donc considérer que Marathus est bien le digne relais de Délie en terme d'identité générique et tonale des propos qu'ils suscitent tous deux : ils sont les porteurs privilégiés du thème érotique et des divers motifs qui le composent, dont nous avons pu observer à la fois la continuité et le renouvellement entre les deux cycles poétiques amoureux tibulliens. Pour autant, la continuité narrative n'est pas strictement respectée puisqu'en I, 8, Marathus devient le pivot d'une mise en abyme de la voix du poète qui se fait pour une fois l'écho des souffrances d'un autre que lui-même, jusqu'à lui céder un temps la parole. Cette variation fondamentale du discours poétique amoureux en I, 8 caractérise fortement cette élégie, récit à la fois original par son énonciation et familier quant à ses caractéristiques thématiques et tonales⁷²³.

c. L'élégie I, 9 ou la poursuite de l'exploration du thème amoureux

La dernière élégie du cycle de Marathus s'inscrit assez fidèlement dans la lignée des précédentes illustrations du thème. Comme en I, 6 et I, 8, nous l'avons dit, les deux sujets développés en I, 9 sont le motif érotique et l'expression de sentiments religieux et seul le premier est sujet principal. Notons d'ailleurs que la composition de I, 9 présente une particularité qui la distingue de ses deux prédécesseurs en la matière : le thème religieux ne

⁷²² Un ultime avatar du motif des ruses pour un couple illégitime apparaît dans ce discours direct, lui aussi attribué à Marathus comme il l'était plus haut, en I, 2 et I, 6 notamment, à Tibulle lui-même : le jeune homme sait en effet agir sans bruit pour assurer la discrétion des ébats amoureux, *strepitu nullo clam*, « en cachette et sans vacarme » (v. 60).

⁷²³ Pour des analyses complémentaires de la structure interne de I, 8, voir également R. J. Ball (1983, p. 127-134) et C. Rambaux (1997, p. 48-51).

fait pas ici l'objet d'une occurrence unique mais de trois développements distincts en début (v. 1-6) et fin de poème (v. 81-84) et au premier quart du texte environ (v. 23-28). Si l'on y ajoute deux allusions incluses dans les sections amoureuses, ce motif bénéficie d'une grande diffusion au sein du poème, qui réduit légèrement la concentration de l'inspiration autour des *topoi* érotiques sans pour autant concurrencer leur prédominance puisque soixante-huit des quatre-vingt-quatre vers de l'élégie leur sont tout de même consacrés. Le propos de départ du discours érotique, divisé en deux occurrences de longueur inégale (v. 7-22 et 29-80), est la trahison de Marathus qui a préféré au narrateur un amant plus riche, certes – comme le fit Délie en I, 5 –, mais dont la vieillesse a supprimé tous les attraits. Le thème de la vénalité des jeunes gens, déjà observé en I, 4 et II, 4 notamment, est ici longuement développé et suscite comme à l'accoutumée les plaintes du poète. L'autre élément essentiel des développements amoureux est celui de la rivalité entre personnages ; les chaînes de rivaux se multiplient, donnant à ce motif une grande extension propre à I, 9 : le rival du narrateur est en effet doté d'une jeune et jolie femme qui lui préfère sans doute quelqu'un d'autre et, par ailleurs, il est à nouveau fait mention d'une rivale féminine du poète, antérieure apparemment au vieil amant de Marathus, qui pourrait être Pholoé ou une figure équivalente et dont Tibulle se fustige d'avoir favorisé ses rencontres avec le jeune homme dont il est épris. Le schéma d'ensemble de la structure interne concentrique de I, 9 est donc le suivant : B-D-B-D-B, dans lequel c'est bien D qui est sujet principal, étroitement relié narrativement à l'autre thème pleinement réalisé, et sans allusion à un motif extérieur.

Les trois sections religieuses qui encadrent et structurent le texte ont une implication tout à fait importante sur la construction du thème amoureux en I, 9. En effet, leur progression parallèle à celle des sections érotiques va permettre de figer définitivement le personnage de Marathus, qui n'apparaîtra pas dans le livre II, en en faisant la seule grande figure amoureuse intégralement négative du recueil puisque Délie est constamment rachetée dans les élégies de son cycle – y compris en I, 6 – et Némésis elle-même, en II, 6, accède à une dimension morale plus positive que celle qu'elle a en II, 3 et II, 4. D'emblée, le caractère trompeur et inconstant du *puer* est associé à son mépris des dieux, ce qui fait de lui la cible probable de leur punition et les incite à s'allier avec sa victime, c'est-à-dire avec le narrateur lui-même. Un schéma binaire de colère divine envers les infidèles et de remerciements aux dieux de la part du poète émerge donc en lecture tabulaire des passages religieux des vers 1-6, 23-28 et 81-84. De ces trois sections, les deux premières sont consacrées à la description de la colère divine tandis que la dernière comporte les remerciements aux dieux. Ainsi, il est dit dès l'*incipit* que Marathus a fait *per diuos*, « par les dieux » des vœux *clam uiolanda*, « qu'il

devait violer en cachette » (v. 2) et cette expression, insérée juste après la césure du pentamètre, insiste par sa violence sémantique et par les sonorités frappantes de l’adverbe *clam* sur le caractère scandaleux des *periuria*, « parjures » (v. 3) ainsi commis. La *poena*, « le châtiment » (v. 4) semble pourtant devoir être évitée par la prière du narrateur qui réclame pitié pour le *puer* au nom de sa beauté⁷²⁴ : *parcite, caelestes*, « épargnez-le, dieux du ciel » (v. 5), supplie-t-il ainsi en début d’hexamètre, avant la césure trihémimère, comme il le fit pour lui-même en I, 3 où, terrifié par la maladie et l’approche probable de la mort, il demandait à Jupiter *parce, Pater* (v. 51).

Cette intercession semble pourtant oubliée dès la deuxième apparition du sentiment religieux : une évolution négative commence donc à se dessiner à l’intérieur du sujet non principal de l’élégie⁷²⁵. En effet, le narrateur reprend et développe le motif de la punition divine en insistant sur la clairvoyance du *deus* (v. 24) – vu le contexte, on peut supposer qu’il s’agit d’*Amor* – auquel on ne peut dissimuler *occultos (...) dolos*, « les ruses secrètes » (*ibid.*). Une anaphore insistante autour du groupe nominal *ipse deus*, au début des hexamètres 25 et 27, crée une atmosphère effrayante et rend palpable la menace qui pèse sur les infidèles peu scrupuleux. Enfin, dernière étape de l’évolution du thème, la conclusion de l’élégie, renforcée en cela par sa place finale qui lui confère un poids supplémentaire, vient sceller définitivement le sort de Marathus auquel le narrateur souhaite de connaître un jour les chagrins amoureux qu’il lui fit subir. Quand cela se produira, il offrira à Vénus un *ex-voto* en bonne et due forme, dont la transcription clôt d’ailleurs I, 9 :

‘Hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus
dedicat et grata sis, dea, mente rogat⁷²⁶.’

Ce distique a plus d’une signification dans le contexte qui nous intéresse. D’abord, en le transcrivant dans le poème, Tibulle rend à l’élégie et à son vers caractéristique la dimension

⁷²⁴ La présence de l’adjectif *formos[us]*, « beau » (v. 6) est d’ailleurs l’un des signes textuels de l’imprégnation de cette section par le thème érotique, qui oriente et focalise le poème pour préparer l’apparition du sujet principal. Un autre signe de cette imprégnation est la mention des *miser[i]* (...) *amor[es]*, « amours malheureuses » (v. 1) qui unissent Marathus et Tibulle.

⁷²⁵ A cette évolution participe également la première allusion religieuse insérée dans une section érotique : aux v. 11-12, le poète souhaite en effet qu’un dieu réduise en *cin[is]*, « cendre » et *liquid[ae]* (...) *aqu[ae]*, « eaux fluides » (v. 12) les présents qui lui ont ravi son cupide jeune amant. L’espoir de la prière du narrateur au v. 5 ayant disparu de ce distique même s’il n’est pas encore dirigé contre Marathus lui-même, on voit que la dégradation de la parole religieuse à l’encontre du comportement du *puer* est déjà à l’œuvre dans l’élégie.

⁷²⁶ « Voici ce que, délivré d’un amour trompeur, te dédie Tibulle qui te prie, déesse, de lui être agréable » (v. 83-84). Le pronom démonstratif *hanc* renvoie à l’objet consacré à la déesse, une *aurea palma*, « palme d’or » (v. 82).

épigrammatique qui était la leur à l'origine, comme il le fit en I, 3, vers 55-56 en écrivant son épitaphe prévisionnelle. Il y ajoute, comme dans l'épitaphe et à la même place, sa signature en fin d'hexamètre, frappant ainsi du sceau auctorial toute l'élégie I, 9 et par extension le livre I qui est bientôt achevé. En outre, cet *ex-voto* imaginaire est investi d'une fonction de clôture thématique globale et ferme pour un temps les cycles de la vie amoureuse intime du poète, puisque ni Marathus ni Délie n'apparaissent en I, 10 et qu'en II, 1, on s'en souvient, la parole érotique est dépersonnalisée, procédé auquel il faudra attendre II, 3 et l'apparition de Némésis pour mettre fin : l'expression *resolutus amore*, sans précision sur l'identité de l'objet de cet amour, matérialise cette dimension générale. Enfin, à la stricte échelle de I, 9, il achève de manière frappante l'évolution déceptive des sections religieuses qui contribue à faire de Marathus un personnage suffisamment négatif pour que le narrateur, après s'être tant consumé d'amour pour lui, en vienne à se réjouir d'être libéré de ce sentiment.

La succession des vignettes narratives du sujet principal dans ses deux occurrences confirme cette courbe descendante qui enfonce Marathus, comme en I, 6 la courbe moralement ascendante de l'évolution des thèmes contribuait au contraire à racheter Délie. L'ensemble des vers consacrés au thème érotique est divisé en quatre grands motifs successifs. Le premier, nous l'avons dit, est celui de la vénalité des jeunes gens, contre laquelle le poète se sent tout particulièrement impuissant et qui constitue un prolongement idéal de I, 4, première élégie du cycle de Marathus, et de la plainte de Priape à ce sujet. Du reste, nous avons déjà observé le thème de l'attrait des richesses dans des développements non érotiques : de même qu'en I, 3, les substantifs *praeda* et *praedator* structuraient la critique de l'appât du gain dans un contexte anti-guerrier⁷²⁷, ce sont maintenant les noms *lucra*, « gains » (v. 7 et 9) et *muner[a]*, « présents » (v. 11) qui la parcourent en anaphore, au début des hexamètres de trois distiques successifs. La mention des *lucra* sert d'ailleurs de justification rétrospective à l'*incipit* religieux de I, 9 puisqu'on comprend qu'ils sont la raison de la violation par Marathus de ses serments amoureux envers le narrateur. Après une remarque générale sur leur puissance qui peut pousser les hommes à de multiples actions plus ou moins honorables⁷²⁸, le poète en vient plus précisément à ce qui le préoccupe – leur

⁷²⁷ Voir *supra*, « A. 1. c. L'élégie I, 3 ou l'épanouissement du thème funèbre ».

⁷²⁸ *Lucra petens habili tauros adiungit aratro / et durum terrae rusticus urget opus, / lucra petituras freta per parentia uentis / ducunt instabiles sidera certa rates*, « c'est par appât des gains que le campagnard attache ses taureaux à la charrue maniable et qu'il presse le dur travail de la terre, et c'est par appât des gains que, sur les flots soumis aux vents, des bateaux instables se laissent guider par les étoiles fixes » (v. 7-10). Bien que l'on puisse voir dans ces deux distiques un écho aux thèmes tibulliens campagnard et anti-*militia*, nous considérons qu'ils ne constituent pas des allusions en bonne et due forme à ces motifs. En effet, le second distique ne comporte pas de mention textuelle précise de la

influence sur le comportement amoureux des jeunes gens – et il conservera cette ligne directrice tout au long de la première occurrence du sujet érotique ainsi que dans la première partie de sa seconde occurrence (v. 29-38). Il rapporte ainsi les avertissements qu’il a souvent adressés au *puer* en l’engageant à ne pas céder à l’appel de l’*aur[us]*, « or » (v. 17 et 18), des *diuiti[ae]*, « richesses » (v. 19) et des *gemmae[ae]*, « pierres précieuses » (v. 32), craignant, en un rappel non religieux du thème de la *poena* divine, que cela ne souille son *dec[or]*, « grâce » (v. 13) et sa belle *facies*⁷²⁹, « visage » (v. 15), traces physiques d’une dégradation morale due à la corruption de l’âme.

Le reste des développements amoureux déroule en trois temps les motifs érotiques traditionnels cités en introduction de cette étude de I, 9. Se reprochant d’avoir été *credulus*, « crédule » (v. 38) en écoutant les serments de Marathus, le poète se souvient même d’avoir joué le rôle d’adjuvant de son amour avec une *puell[a]* (v. 39) à laquelle il l’a parfois conduit *multa (...) nocte*, « en pleine nuit » (v. 42) : sont ici réactivés deux motifs observés plus haut dans les cycles de Délie et de Marathus, celui de l’accompagnateur nocturne qui favorise la discrétion des rencontres des amants – rôle tenu en I, 6 par la mère de Délie – et celui, comme en I, 8, de la mise en abyme du récit d’amour puisque Tibulle endosse ici pour un autre la fonction qu’un personnage secondaire assumait pour lui autrefois⁷³⁰. Ce rappel de thèmes antérieurs se poursuit dans la vignette suivante (v. 53-76) adressée pour sa part au vieil et riche amant que le *puer*, par goût pour ses *don[a]*, « dons » (v. 53), a fini par préférer au poète : en lui souhaitant que son *uxor*, « épouse » (v. 54) le trompe à son tour, Tibulle établit

conquête guerrière souvent motivée chez Tibulle par l’appât du gain et n’entre donc pas strictement dans ce registre. Quant au premier, si les termes *aratr[um]* et *rusticus* renvoient effectivement aux travaux des champs, ils n’illustrent pas pour autant le traitement familier de l’idéalisation de la vie agricole puisque le paysan paradigmatique dont il est question ici est uniquement motivé par l’attrait des richesses et n’est donc pas représentatif des valeurs de désintéressement et d’humilité caractéristiques de ce sujet chez Tibulle.

⁷²⁹ Il est même précisé qu’elle *uretur*, « sera brûlée », verbe repris en anaphore de part et d’autre de la césure penthémimère de l’hexamètre 15 ; une fois de plus, le motif du feu, ici comme châtiment de la vénalité, fait irruption dans une section à thème érotique.

⁷³⁰ Les reproches du narrateur à lui-même à ce sujet s’achèvent sur un bref propos à valeur métapoétique : *quin etiam attonita laudes tibi mente canebam, / et me nunc nostri Pieridumque pudet. / Illa uelim rapida Vulcanus carmina flamma / torreat...*, « bien plus, l’esprit comme stupéfait, je te chantais tes louanges, et maintenant j’ai honte de moi-même et de mes Piérides. Je voudrais que Vulcain consume ces vers d’une flamme dévorante » (v. 47-50 ; v. 48, *et* est la leçon de Z+ et, *contra* G. Luck, il ne nous semble pas nécessaire de le remplacer par *at*, leçon de E). La présence de Vulcain dans ces vers ne nous semble pas uniquement motivée par le motif tibullien traditionnel du feu vengeur : en tant qu’époux de Vénus, elle-même déesse titulaire de l’amour et du thème érotique, il est également le représentant de tous les époux et amants trompés. A cet égard, sa mention ne constitue pas une allusion à l’expression de sentiments religieux mais fonctionne plutôt comme une allégorie de la vengeance poétique et amoureuse.

ici un parallèle avec le *coniunx* de Délie, raillé pour son aveuglement dans les élégies I, 2 et I, 6. Comme lui, en effet, son *lect[us]*, « lit » (v. 57) est sans qu'il s'en doute marqué par d'*externa (...) uestigia*, « les traces d'un étranger » (*ibid.*) et il est même insulté pour sa naïveté : *nec tu, stultissime, sentis*, « et toi, suprême idiot, tu ne te rends compte de rien », expression violente et directe rassemblée après la césure penthémimère de l'hexamètre 65 et qui rappelle, sur un ton provocateur inattendu chez Tibulle, le *mule, nihil sentis* de Catulle au mari de Lesbie, c. 83. Or, il se trouve que l'*uxor* de ce vieil homme utilise probablement contre lui toutes les ruses et connaissances des femmes adultères, autre motif érotique issu de I, 2 et I, 6 et du thème du *praeceptor amoris* dont on retrouve une trace furtive à la faveur du verbe *perdiscere* appliqué à l'*uxor* au vers 65. Ce motif est d'ailleurs double puisqu'aux astuces pragmatiques pour rencontrer ses jeunes amants, cette femme ajoute les astuces cosmétiques assurant sa séduction, élément hérité de I, 8 : ainsi, elle sait tout à la fois épuiser un jeune homme par un *furtiu[us] (...) us[us]*, « ébat furtif » (v. 55) qui lui garantit toute discrétion, et mettre en valeur sa beauté par l'usage du peigne *denso (...) dente*, « aux dents serrées » (v. 68), expression particulièrement harmonieuse par ses allitérations internes, et du *Tyri[us] (...) sin[us]*, « tissu de Tyr » (v. 70), signe évident de la richesse de son époux conformément à la connotation traditionnelle de l'adjectif *Tyrius*, mais utilisé pour plaire à un autre⁷³¹.

Pour clore le chapitre de la seconde occurrence érotique de I, 9, l'ultime vignette narrative de cette section est consacrée aux reproches sans nuance adressés à Marathus, en un effet de boucle rappelant l'*incipit* du poème et préparant la dernière section religieuse et le terrible *ex-voto* qui l'achève. A nouveau accusé de *blanditias (...) uendere*, « vendre ses faveurs » (v. 77), incapable de vaincre cette vénalité qui le souille, le jeune homme n'est désormais plus rachetable et sa sortie de l'univers érotique du recueil tibullien confirme l'effet conclusif sans appel du distique consacré à l'*ex-voto*. Ainsi, la dernière des trois élégies à Marathus remplit pleinement sa fonction de clôture du cycle amoureux homosexuel en réactivant divers motifs hérités des précédents poèmes érotiques et en élevant au rang de motif central la plainte et les reproches qui, depuis la première apparition du *puer* en I, 4,

⁷³¹ Elle déteste tant son riche mari que même sa fortune ne parvient pas à la retenir à ses côtés puisqu'elle serait capable de le *deuou[ere]*, « maudire » (v. 72) avec tous ses biens : cette manifestation de haine, qui constitue la seconde allusion religieuse insérée dans le développement érotique, participe elle aussi de la courbe descendante du thème religieux à l'œuvre dans l'élégie.

étaient systématiquement associés à ce personnage, qu'il en soit la cause comme en I, 4 et I, 9 ou au contraire la victime comme en I, 8⁷³².

d. L'élégie I, 7 ou la célébration solennelle de l'anniversaire de Messalla

Nous avons déjà évoqué l'élégie I, 7 lors de notre présentation des « grands » thèmes tibulliens et plus précisément, on s'en souvient, du thème de la cérémonie solennelle à dimension non religieuse dont elle est la seule illustration⁷³³. Nous avons dit à cette occasion qu'elle est thématiquement bipartite et c'est un point sur lequel il nous faut insister car il s'agit là d'un cas unique dans le recueil. En effet, tout au long des études structurelles internes que nous avons déjà menées, nous avons vu que les thèmes réunis dans un même poème comptaient souvent plusieurs occurrences, surtout s'ils en étaient sujets principaux puisque cette disposition contribue à orienter un texte pour mieux focaliser l'attention du lecteur sur un ou plusieurs motifs qui paraissent d'autant plus omniprésents qu'ils sont mieux diffusés tout au long de l'élégie. Les soixante-quatre vers de I, 7, au contraire, sont inégalement divisés entre la phase non religieuse de la cérémonie d'anniversaire (v. 1-22) et sa phase strictement religieuse (v. 23-64), qui convoque des divinités pour le moins intéressantes selon des modalités que nous allons préciser tout à l'heure. Ces deux étapes de la ligne d'inspiration se complètent harmonieusement pour offrir aux yeux du lecteur à la fois une glorification de Messalla comme homme de guerres et de conquêtes et une célébration traditionnelle centrée autour du *Natalis* et du *Genius* du grand homme, qui est celle sur laquelle nous allons nous attarder le plus longuement puisque nous avons déjà présenté brièvement la phase non religieuse. La structure du poème est donc la suivante : F / B, dans laquelle les deux sujets développés sont également sujets principaux puisqu'ils prennent une part égale dans la cérémonie d'anniversaire du conquérant. Notons enfin, avant de passer au corps de l'analyse, que deux allusions à des thèmes extérieurs au poème – en l'occurrence, aux motifs agricole et amoureux – interviennent dans le cours du développement à caractère religieux.

⁷³² Pour des analyses complémentaires de la structure interne de I, 9, voir également R. J. Ball (1983, p. 135-142) et C. Rambaux (1997, p. 52-56).

⁷³³ Voir à ce sujet *supra*, « II. Répertoire des grands et petits thèmes tibulliens ».

Nous avons dit de la section consacrée à la partie non religieuse de la cérémonie qu'elle était pour le poète l'occasion de célébrer les exploits militaires de son protecteur personnel. Ce faisant, Tibulle prend apparemment à rebours le thème familier du refus de la *militia* pour faire au contraire de ce choix de vie l'élément principal du panégyrique de Messalla, voire pour se glorifier lui-même d'avoir accompagné le conquérant lors de certaines de ses campagnes. Les indices textuels à cet égard paraissent assez clairs : une isotopie concise et efficace du triomphe et de la victoire militaires parcourt en effet les premiers vers de la section non religieuse de I, 7. Ainsi, un *fort[is] mil[es]*, « courageux soldat » (v. 4), singulier collectif à valeur symbolique et presque allégorique représentant la puissance de toute l'armée de Messalla, est loué pour sa victoire sur les peuples aquitains et sur *uictus Atax*⁷³⁴, « l'Aude vaincue » (*ibid.*) qu'il a su *fundere*, « mettre en déroute » (v. 3). Cet exploit vaut à Messalla *nouos (...) triumphos*, « de nouveaux triomphes » (v. 5) agrémentés de la présence dans les rangs des captifs d'*euinct[i]*⁷³⁵ (...) *duces*, « chefs attachés » (v. 6) : la disjonction de ces deux groupes nominaux disposés tout au long du distique 5-6 donne l'impression presque visuelle que la marche triomphale est en train d'envahir le poème. Tout naturellement, le conquérant lui-même occupe une place à part dans la procession : il s'agit du distique 7-8, qui lui est consacré et le représente couronné de *uictrices lauros*, « lauriers de la victoire » (v. 7) et dressé sur un *currus eburnus*, « char d'ivoire » conduit par des *nitidis*⁷³⁶ (...) *equis*, « chevaux resplendissants » (v. 8). L'image du triomphe gaulois de Messalla, qui constitue en quelque sorte la première vignette de cette section non religieuse, est prolongée et étendue dans le second temps du développement par la liste de ses conquêtes, dont nous avons brièvement établi le répertoire lors de notre présentation du thème de la cérémonie solennelle non religieuse⁷³⁷ et dont le caractère éminemment pittoresque est dû à l'énumération d'adjectifs ethniques et nationaux et d'objets géographiques qui invitent le lecteur à s'éloigner progressivement de la scène romaine du triomphe pour gagner des contrées de plus en plus lointaines : après les *Aquitanae* (...) *gentes*, « peuples d'Aquitaine » du vers 3 sont nommés dans l'ordre *Pyrene*, « les Pyrénées » (v. 9), *Ocean[us]* (...) *Santonic[us]*, « l'Océan des Santons » (v. 10, désignant la côte d'Aquitaine), *Arar Rhodanusque*⁷³⁸ *celer*

⁷³⁴ Ou bien, selon Scaliger et Luck, *Atur*, « l'Adour ». *Atax* est la leçon des mss Z+.

⁷³⁵ Leçon de G, V corrigé et X+. A porte la leçon *inuinct[i]*, qui est synonyme.

⁷³⁶ Leçon de Z+ que nous préférons au *niueis* retenu par G. Luck d'après le ms Q.

⁷³⁷ Voir *supra*, n. 518, p. 444.

⁷³⁸ Leçon de Z+ que, *contra* G. Luck, nous ne jugeons pas nécessaire de remplacer par la suggestion de Scaliger *Atur Duranusque*, « l'Adour et la Dordogne ».

magnusque Garunna, « la Saône, le Rhône rapide et la grande Garonne » (v. 11), *Carnut[us]*⁷³⁹, « le Carnute » et *Liger*, « la Loire » (v. 12), puis, hors de la Gaule, *Cydn[us]*, « le Cydnus » (v. 13, fleuve de Cilicie, en Asie Mineure), *Taurus*, « le Taurus » (lui aussi en Asie mineure) et *Cilic[es]*, « les Ciliciens » (v. 16), *Palaestin[us]* (...) *Syr[us]*, « le Syrien de Palestine » (v. 18), *Tyros*, « Tyr » (v. 20), souvent évoquée dans le recueil pour les riches étoffes qui y sont fabriquées mais rarement pour elle-même, enfin *Nilus*, « le Nil » (v. 22) qui sera l'élément de transition entre les deux sections de la ligne thématique de l'élégie.

Le but de cette énumération géographique est double. D'abord, l'extension des conquêtes de Messalla, qui touchent donc tout le Sud de la Gaule, l'Asie Mineure, le Proche-Orient et l'Égypte, gagne à être ainsi présentée : textuellement, la multiplication des noms de peuples, de fleuves, de villes et de montagnes a un effet certain sur le lecteur, auquel elle donne l'impression d'une extension exceptionnelle qui rehausse encore la gloire du triomphateur. Ensuite, son caractère exotique représente un apport fondamental pour le développement du thème, qui s'enrichit de l'évocation poétique de contrées lointaines et acquiert ainsi une portée supplémentaire. Tibulle soigne particulièrement les détails qui complètent cette énumération et la double d'une évocation frappante et esthétique des pays traversés à défaut d'en faire une description précise : ainsi, tandis que le Carnute est *flau[us]*, « blond », la Loire, elle, est dite *caerula lympa*, « à l'onde azurée » (v. 12), deux termes relevant strictement du langage poétique, et le même adjectif de couleur est utilisé pour le fleuve Cydnus, par ailleurs doté de *placidis (...) aquis*, « eaux paisibles » et qui *serp[it]*, « serpente » (v. 14) par les plaines. Le Taurus, mont impressionnant par sa haute taille, est dit *contingens (...) nubes*, « touchant les nuages » et doté pour cette raison d'un *aethereo*⁷⁴⁰ (...) *uertice*, « sommet aérien » (v. 15) : ces deux groupes nominaux évocateurs et entrelacés, au sens redondant, saturent le vers de la description de la montagne élevée et contribuent par leur caractère expressif et poétique à faire surgir son image au cœur même du texte. La Syrie est pour sa part caractérisée par une *alba (...) colomba*, « blanche colombe » (v. 18) et Tyr, tournée vers le *maris uastum (...) aequor*, « la vaste plaine de la mer » (v. 19), est louée pour son art à *ratem uentis credere*, « confier des bateaux aux vents » (v. 20). Génie des hommes, lien avec la nature, beauté des paysages, caractère impressionnant des éléments naturels, tels sont les traits qui président à cette évocation rapide des conquêtes de Messalla, dont d'ailleurs le grand homme est absent : pendant quelques vers, il n'est plus question de lui

⁷³⁹ Leçon de R suivi par Scaliger et Luck ; les mss Z+ portent la variante graphique *Carnot[us]*.

⁷⁴⁰ Leçon de Z+ que, *contra* G. Luck, nous préférons à la suggestion douteuse *aetherias* qui s'accorderait alors avec les *nubes*, ce qui n'est pas nécessaire à la bonne compréhension de l'image.

que par écho, parce que l'on sait qu'il a parcouru ces contrées, mais c'est bien sur ces dernières que le poète centre son chant. D'ailleurs, la représentation du poète comme accompagnateur du général⁷⁴¹, que l'on peut comprendre de deux manières différentes, ne dit pas autre chose ; placée entre la représentation du triomphe romain et le parcours virtuel des pays domptés par Messalla, elle suppose au sens propre que le poète s'est joint au conquérant lors de certaines de ses campagnes, mais recouvre également une signification métapoétique qui pourrait être : sans moi, jamais tes louanges ne seraient chantées dans un poème⁷⁴². Chantre des exploits guerriers de son protecteur, le poète élégiaque n'oublie pas que c'est lui qui détient le pouvoir de composition du panégyrique et d'évocation, par les mots, des hauts faits qui assureront le souvenir du grand homme pour les générations à venir. Il nous semble que cette concentration provisoire de l'inspiration autour des paysages conquis et non pas de la personne du conquérant est un signe concret de ce pouvoir unique détenu par l'auteur, comme un avertissement donné à Messalla pour lui faire comprendre qu'il ne peut s'assurer un contrôle total sur les paroles d'éloge que lui consacre son protégé⁷⁴³.

On voit que la section des vers 1-22, consacrée à la phase non solennelle de la cérémonie d'anniversaire et centrée d'abord autour de la célébration des exploits militaires de Messalla plutôt qu'autour du *dies natalis* lui-même, prépare de manière efficace le passage à l'aspect religieux de la fête, le jour du triomphe rappelé dans les tout premiers vers de I, 7 pouvant

⁷⁴¹ *Non sine me est tibi partus honos (...)*, « cet honneur ne t'est pas arrivé sans moi » (v. 9). Cette longue proposition au rythme régulier, composée uniquement de dactyles, est séparée du reste de l'hexamètre par la césure hephthémimère : ces deux procédés de versification contribuent à la mettre tout particulièrement en valeur et à attirer sur elle l'attention du lecteur.

⁷⁴² Cette double lecture est déjà proposée par E. W. Leach (1980, p. 90).

⁷⁴³ Corrélativement, nous comprenons à présent que la célébration solennelle des conquêtes de Messalla n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser à première lecture, une négation du thème du refus de la *militia* tel que nous l'avons observé jusqu'à présent. Que l'on songe à ce que nous disions lors de l'étude du passage étiologique et national de II, 5, *supra*, dans notre « Répertoire des grands et petits thèmes tibulliens » : la *recusatio* anti-épique de II, 4 et la dimension personnelle du refus de la vie de guerrier, qui permet de faire du poète élégiaque un personnage porteur de valeurs qu'il symbolise dans ses propres récits, ne sont pas incompatibles avec le caractère panégyrique de certains de ses poèmes, à mettre en parallèle avec la poésie hymnique qui y est souvent associée – c'est le cas ici en I, 7, et le sera à nouveau dans cette seconde élégie « messallienne » qu'est II, 5, avec Messalinus dans le rôle du relais de Messalla. En d'autres termes, ce pouvoir unique du poète dont nous parlions à l'instant se manifeste aussi dans le changement, ou plutôt le réajustement de l'art poétique d'un poème à l'autre : tantôt refus de la *militia* à titre personnel pour mieux peindre le monde de sérénité et de paix qui constitue la vie élégiaque rêvée de *Tibullus*-personnage, tantôt insertion dans le recueil de la poésie panégyrique destinée au protecteur et associée à la poésie religieuse hymnique dont elle est, c'est très clair en I, 7, une facette à part entière, les angles de vue ne sont pas les mêmes mais cela ne signifie pas pour autant que la cohérence de la conception tibullienne de l'élégie, lieu de célébrations diverses comme de mise en scène de la vie idéale, en soit menacée.

d'ailleurs être considéré comme un avatar de l'anniversaire du grand homme puisqu'il s'agit dans les deux cas de circonstances solennelles de louanges et de réjouissances. Nous disions plus haut que le Nil était l'élément de transition entre les deux parties de notre élégie : de fait, au vers 23, l'énonciation du texte change. Après s'être successivement adressé à Messalla lui-même puis, par un procédé rhétorique confirmant la concentration dont nous parlions au paragraphe précédent, à certains éléments naturels des pays conquis⁷⁴⁴, c'est en effet au fleuve égyptien que s'adresse le poète au vocatif et à la deuxième personne du singulier ; mais il l'interpelle sous sa forme divinisée, ainsi que le laisse entendre l'apostrophe *Nile pater*, « Nil vénérable », isolée au début de l'hexamètre 23 par la césure trihémimère, qui reprend directement le *Nilus* du vers 22 et rappelle également une formule tibullienne courante d'adresse aux dieux, tel le *parce, Pater* à Jupiter de I, 3, vers 51. Ainsi greffé sur la section précédente à la faveur de l'inscription de la divinisation du Nil dans le texte même⁷⁴⁵, le passage religieux emprunte, avant de se terminer sur l'expression d'un sentiment de piété plus familier au lecteur, des détours peu classiques dans ce genre de développement thématique. Par exemple, dans le premier temps de cette seconde partie du poème, un bref exposé à tonalité didactique met en scène les divinités vénérées par les Egyptiens, qui diffèrent de celles des Romains, et présente leurs principales caractéristiques : les habitants des bords du Nil, dit Tibulle, ne célèbrent point Jupiter – *Ioui* (v. 26) – mais *Memphitem*⁷⁴⁶ (...) *bouem*, « le bœuf de Memphis » (v. 28), c'est-à-dire Apis, et surtout Osiris⁷⁴⁷ dont le nom n'apparaît pas moins de trois fois dans le passage (v. 27, 29 et 43), toujours en place finale d'un hexamètre. Annonçant II, 1 et l'excursus consacré à l'éloge de la campagne pour son rôle dans les progrès techniques de la civilisation⁷⁴⁸, mais centré en l'occurrence sur le seul

⁷⁴⁴ Ainsi au fleuve Cydnus, pour amorcer la partie de l'énumération consacrée aux contrées orientales : *te, Cydne...*, « toi, Cydnus... » (v. 13).

⁷⁴⁵ Plus précisément encore, c'est le thème de sa fertilité qui permet la transition. A la fin de l'énumération des conquêtes messalliennes, de même que chaque élément du parcours géographique se voyait caractérisé par un détail propre, le Nil, lui, est dit d'emblée *fertilis*, « fertilisant » puisqu'il *aestiua* (...) *abundet aqua*, « a même en été de l'eau en abondance » (v. 22). Cet élément est la raison première de la célébration du Nil divinisé dans les premiers vers du développement religieux : *te propter nullos tellus tua postulat imbres*, « c'est grâce à toi que ta terre ne réclame pas les pluies » (v. 25). Ainsi, un détail *a priori* purement géographique qui justifie son insertion dans l'énumération de la section précédente, devient une raison évidente de divinisation du fleuve et la transition idéale entre les deux parties de I, 7.

⁷⁴⁶ Leçon de Z+ pour laquelle G, suivi par G. Luck, propose la variante *Memphiten*.

⁷⁴⁷ Apis est en fait Osiris lui-même, réincarné sous forme de bœuf et honoré dans son temple de Memphis ; la mort d'Apis était commémorée tous les ans par les Egyptiens. Dieu du Nil, Osiris a aussi des attributs agricoles liés à la fertilité garantie par ce fleuve.

⁷⁴⁸ Voir *supra*, « B. 2. a. L'élégie II, 1 ou le triomphe de la campagne et de ses dieux ».

personnage du dieu Osiris, ce passage rappelle que c'est à lui que l'on doit l'invention d'*aratra*, « les charrues » (v. 29), la culture des *semina*, « semences » (v. 31), la cueillette de *poma (...) non notis (...) ab arboribus*, « fruits issus d'arbres inconnus » (v. 32) ou encore celle de la *tener[a] (...) uit[is]*, « tendre vigne » (v. 33) et des *iucund[i] (...) sapores*, « agréables saveurs » (v. 35) qu'elle livre⁷⁴⁹. A la faveur de l'emploi du verbe *doc[ere]*, « enseigner » (v. 33), Osiris endosse même à son tour le rôle de divinité préceptrice des hommes, comme on a pu le voir attribué à d'autres dieux dans un contexte amoureux en I, 2 ou I, 4 par exemple, ou agricole en II, 1.

Tout cela constitue un paysage champêtre à rapprocher de l'idéalisation tibullienne classique de la campagne et de ses apports civilisateurs, mais la fin du passage et l'allusion érotique qui y est insérée montrent que l'intention réelle du poète n'est pas de développer pleinement ce thème. Les éléments agricoles utilisés ici n'ont pas pour but de dresser le tableau bien connu des mérites de la vie à la campagne : ils sont strictement subordonnés à la célébration religieuse d'une divinité au rayonnement exceptionnel dont Tibulle va ensuite mettre un point d'honneur à justifier la présence dans son poème, et sont par conséquent réduits au rang de simple écho. En fait, si Osiris est invoqué en pareil moment – il est même apostrophé à la deuxième personne du singulier à partir du vers 43 – c'est avant tout parce qu'il est également la divinité égyptienne du *chorus*, « chœur » (v. 44), du *cant[us]*⁷⁵⁰, « chant » (v. 37 et 44), des *uarii flores*, « fleurs variées » et de la *frons redimita corymbis*, « le front ceint de grappes de lierre » (v. 45). En un mot, il est le dieu des réjouissances et aussi à sa façon de la poésie de fête, ne serait-ce qu'à la faveur de la mention du *cantus*. A cette énumération attendue en un contexte festif s'ajoute de manière plus imprévue l'élément sur lequel repose précisément la seule allusion en bonne et due forme à un thème extérieur au texte : Osiris est aussi selon Tibulle l'un des dieux du *levis (...) amor*, « léger amour » (v. 44), adjectif que nous avons notamment trouvé associé à Vénus en I, 1, vers 73 et qui ne pourrait être plus explicitement qu'ici rattaché à l'inspiration érotique, considérée comme effectivement légère dans l'ordre des genres poétiques brefs. Qu'est-ce à dire ? Au sens strict, Osiris, dieu qui développa la culture de la vigne et put donc offrir aux hommes un moyen de se libérer de

⁷⁴⁹ A la faveur du motif du vin, Osiris semble même être plus ou moins confondu avec Bacchus, dont le nom apparaît deux fois en anaphore (v. 39 et 41). On peut également comprendre qu'à cet endroit, le mot *Bacchus* soit simplement utilisé par métonymie pour désigner le vin lui-même, tandis qu'Osiris resterait la seule divinité investie du rôle de découverte de la vigne et du raisin. Cela concorde mieux avec les autres anaphores qui structurent le passage et qui construisent un éloge sans partage du dieu égyptien : *primus*, « premier » (v. 29 et 31), *hic* et *ille* (v. 33, 35 et 37).

⁷⁵⁰ On se souvient peut-être que le *chorus* et le *cantus*, ici variante du *carmen*, apparaissent également comme des apports fondamentaux dans l'éloge de la campagne et de ses dieux, en II, 1, v. 54 et 56.

leurs soucis⁷⁵¹, est également le dieu des circonstances joyeuses dans lesquelles, dans le même état d'esprit, on ne songe pas à ses préoccupations habituelles ; comme Bacchus chez les Romains, il est tout à la fois dieu du vin et des endroits où on le savoure. Un dieu de réjouissances semble fondé à être convié à une cérémonie d'anniversaire et c'est aussi pourquoi, un peu plus bas, le poète l'enjoint de revêtir ses habits de fête, sa *lutea palla*, « manteau jaune feu » (v. 46), de la même teinte donc que celle du dieu Hymen chez Catulle, et ses *Tyriae uestes*, « vêtements de Tyr » (v. 47) et de *concelebr[are]*, « célébrer avec nous » (v. 50) le *Genius* de Messalla par *choreis*, « des chœurs » (v. 49) et naturellement *multo (...) mero*, « beaucoup de vin » (v. 50). Mais puisque les jeux amoureux appartiennent eux aussi, quand ils ne sont pas trop cruels, à une catégorie d'activités dont on peut considérer qu'elle contribue également à libérer les hommes de leurs soucis, il est logique qu'Osiris en soit le représentant dans cette petite vignette égyptienne. Dans le strict contexte de I, 7, certes, il est d'abord la principale divinité invitée à la cérémonie religieuse, comme on a pu voir en II, 1 que Cupidon, par exemple, était convié au banquet de la *lustratio*. Mais de manière plus générale et à la faveur d'une lecture métopoétique de cette allusion, Osiris est également l'une des divinités emblématiques de l'inspiration élégiaque et de sa branche érotique : il n'en est peut-être pas le dieu inspirateur et tutélaire à l'égal de Vénus ou d'Apollon, mais il en symbolise bien les préoccupations.

La fin de la section religieuse et avec elle de l'élégie I, 7 est plus classique et répond davantage aux attentes du lecteur en matière d'expression de sentiments religieux et d'actes de piété. Après ce détour original par la liste des conquêtes de Messalla et le rôle civilisateur et artistique d'Osiris, le goût de Tibulle pour l'exotisme s'efface et à la furtive évocation des *occult[a] (...) sacr[a]*, « cultes secrets » (v. 48) voués au dieu oriental succède une évocation plus romaine et traditionnelle de la célébration d'anniversaire, ce qui prépare II, 2, seconde élégie d'anniversaire qui est également le dernier poème que nous aurons à étudier. Le *Genius* est lui aussi symboliquement paré de son vêtement de fête ; il porte au cou les *mollia sarta*, « souples guirlandes » (v. 52) qui indiquent qu'il est mis à l'honneur et de coûteux *unguenta*, « parfums » (v. 51) imprègnent sa chevelure. Les offrandes rituelles qui lui sont proposées sont les *tur[a]*, « encens » (v. 53) et des *liba (...) Mopsopio*⁷⁵² *dulcia melle*, « de doux gâteaux au miel de Mopsopie » (v. 54), douceurs sacrées traditionnelles de la cérémonie

⁷⁵¹ *Bacchus et afflictis requiem mortalibus affert*, « et Bacchus [c'est-à-dire le vin] apporte le repos aux mortels affligés » (v. 41).

⁷⁵² Leçon de H ; les mss Z+ portent la variante *Mosopio*. Le « miel de Mopsopie » est un miel d'Attique ; l'adjectif *Mopsopius* ici utilisé pour désigner cette région de Grèce est d'origine callimaquienne et teinte d'hellénisme ces vers romains de I, 7.

d'anniversaire⁷⁵³. Les autres divinités – en l'occurrence Osiris et, après lui, le *Natalis* de Messalla – sont elles aussi naturellement interpellées à la seconde personne du singulier, au vocatif et à l'impératif. Le distique de clôture du poème fournit un exemple très représentatif de ce genre d'énonciation qui est aussi souvent, on l'a vu, un marqueur générique :

At tu, Natalis multos celebrande per annos,
candidior semper candidiorque ueni⁷⁵⁴.

Les vocatifs du vers 63, l'impératif *ueni* qui répond en fin de distique à l'apostrophe *at tu* du début de l'hexamètre, la position de choix du substantif *Natalis*, isolé de la suite de l'hexamètre par la césure penthémimère, l'emploi solennel du verbe *celebr[are]* rappelant le *concelebr[are]* du vers 50, l'évocation redondante, presque incantatoire, de la couleur *candid[us]*, teinte des cérémonies religieuses, des vêtements des ministres des cultes et de la solennité – mais aussi du triomphe puisque c'est celle du char de Messalla –, tout concourt à faire de cette conclusion un lieu exemplaire de manifestation de la piété, à l'issue d'un développement qui emprunte pourtant plus d'un chemin de traverse pour se distinguer des autres sections religieuses du recueil. L'invitation au *Natalis* à revenir souvent va de pair avec un autre vœu, adressé directement à Messalla, qui est celui de la longévité⁷⁵⁵ : nous l'avons souvent rencontré dans des développements érotiques et champêtres, et par sa place au sein de I, 7, ce motif confirme définitivement son importance au sein du recueil. C'est d'ailleurs l'un de ceux que nous retrouverons également en bonne place en II, 2, autre *genethliacon* du recueil tibullien⁷⁵⁶.

⁷⁵³ Il est possible que Tibulle décrive ici une statue du *Genius*, ou bien qu'il en présente une description anthropomorphique relevant du strict imaginaire ; en tout cas, ce passage n'est pas sans nous rappeler de près l'invocation à Hymen dans le c. 61, où Catulle décrivait également l'accoutrement du dieu.

⁷⁵⁴ « Mais toi, Anniversaire qu'il nous faudra célébrer pendant bien d'autres années, reviens toujours plus radieux et plus radieux encore » (v. 63-64 ; v. 64, *ueni* est la leçon de Z+, presque synonyme ici du *redi* retenu par G. Luck d'après des suggestions d'éditeurs).

⁷⁵⁵ *At tibi succrescat proles, quae facta parentis / augeat et circa stet ueneranda senem*, « mais que naisse après toi une descendance qui puisse ajouter aux exploits de son père et, vénérable, t'entourer quand tu seras vieux » (v. 55-56 ; v. 56, nous retenons *contra* G. Luck la leçon de Z+ de préférence au *uenerata* de C qui constitue une variante minime de sens).

⁷⁵⁶ Pour des lectures complémentaires de la structure interne de I, 7, voir également R. J. Ball (1978 et 1983, p. 107-126) et C. Rambaux (1997, p. 44-47).

2. Livre II : l'élégie II, 2 ou la célébration solennelle de l'anniversaire de Cornutus

La dernière des élégies que nous ayons à examiner dans cette partie de notre travail est aussi la plus brève du recueil : elle ne compte que vingt-deux vers dont nous reproduisons ici l'intégralité.

Dicamus bona uerba, uenit Natalis ad aras :
quisquis ades, lingua, uir mulierque, faue.
Vrantur pia tura focus, urantur odores
quos tener e terra diuite mittit Arabs.
Ipse suos Genius adsit uisurus honores 5
cui decorent sanctas mollia serta comas.
Illius puro distillent tempora nardo
atque satur libo sit madeatque mero,
annuat et, Cornute, tibi quodcumque rogabis.
En age, quid cessas ? annuit ille : roga. 10
Auguror, uxoris fidos optabis amores :
iam reor hoc ipsos edidicisse deos.
Nec tibi malueris, totum quaecumque per orbem
fortis arat ualido rusticus arua boue,
nec tibi, gemmarum quicquid felicibus Indis 15
nascitur, Eoi qua maris unda rubet.
Vota cadunt. Vtinam strepitantibus aduolet alis
flauaque coniugio uincula portet Amor !
Vincula quae maneant semper, dum tarda senectus
inducat rugas inficiatque comas. 20
Hic ueniat Natalis auis prolemque ministret,
ludat et ante tuos turba nouella pedes⁷⁵⁷.

⁷⁵⁷ « Prononçons des paroles de bon augure, l'Anniversaire s'approche des autels : assistant, qui que tu sois, homme ou femme, fais silence. Que brûlent sur les foyers de pieux encens, que brûlent les senteurs que le tendre Arabe nous envoie de sa terre riche. Que le Génie lui-même soit là pour voir les honneurs qui lui sont rendus et que de souples guirlandes décorent sa chevelure sacrée. Que de ses tempes s'écoule du nard pur et qu'il soit rassasié de gâteau et imprégné de vin, et qu'il dise oui, Cornutus, à tout ce que tu demanderas. Eh bien, allons, pourquoi tardes-tu ? il dit oui : demande. Je présume que tu vas souhaiter un amour fidèle de la part de ton épouse : je pense que les dieux eux-mêmes connaissent déjà parfaitement ce vœu. Tu ne préférerais pas tous les champs que, par tout le disque du monde, le courageux campagnard laboure avec son bœuf robuste, ni tout ce qu'il naît de

Cette seconde cérémonie d'anniversaire présente plus d'un point commun avec celle de Messalla en I, 7. Comme elle, et c'est là bien entendu la raison de sa présence dans cette section de notre étude, elle comporte deux sujets développés, certes, mais aussi une allusion – et une seule dans son cas – à un thème extérieur au poème, ce qui, on l'a vu, est un procédé très rare dans les élégies de Tibulle : il s'agit d'une brève évocation des travaux des champs (v. 14) insérée dans la section centrale du poème, qui contribue ainsi à ajouter au paysage thématique de II, 2 une couleur déjà présente en I, 7. Comme I, 7 également, II, 2 a pour sujet principal l'expression d'un sentiment religieux et d'actes de piété et, puisqu'il s'agit dans les deux cas d'une fête d'anniversaire, les modalités de ce développement thématique rappellent celles de la célébration de Messalla : le lecteur a probablement remarqué d'emblée la présence d'un *Genius* (v. 5) et d'un *Natalis* (v. 21) qui étaient déjà associés aux réjouissances de I, 7. Ici s'arrêtent pourtant les ressemblances car, outre leur différence de longueur qui suppose évidemment dans le cas de II, 2 une inspiration nettement plus concentrée et synthétique, le traitement même du motif commun obéit ici à des caractéristiques bien particulières que l'on ne trouve pas en I, 7. D'abord, si le thème de la cérémonie solennelle sans dimension religieuse a disparu, il est remplacé par un développement central à caractère amoureux (v. 11-20) qui ne bénéficie pas, lui, du rang de sujet principal et dans lequel nous lisons peut-être même une petite pointe d'ironie envers le modèle « messallien » de la cérémonie d'anniversaire. Ensuite, la structure strictement bipartite de I, 7 a disparu pour laisser place ici à une organisation plus familière aux lecteurs

gemmes aux Indes opulentes, là où l'eau de la mer d'Orient est rouge. Tes vœux sont exaucés. Puisse Amour, de ses ailes bruyantes, voler vers toi et apporter à ton union des liens jaunes ! Que ces liens demeurent toujours, jusqu'à ce qu'une vieillesse tardive vous fasse apparaître des rides et recouvre vos cheveux. Que l'Anniversaire vienne ici et vous fournisse une descendance pour vous faire grands-parents, et que devant tes pieds joue une foule de tout petits enfants ». Voici l'apparat critique réduit justifiant nos choix de texte : **v. 5** : *Genius adsit* : Z+ / *adsit Genius* : D, G corrigé, G. Luck ; l'inversion ne nous paraît pas indispensable. **v. 7** : *distillent* : Z+ / *destillent* : Broukhusius, G. Luck ; simple variante graphique. **v. 8** : *atque* : Z+ / *aque* : Platnauer, G. Luck ; construction plus simple et tout aussi claire. **v. 9** : *Cornute* : A, G, X+, G. Luck / *Cherinthé* : Y ; confusion qui a pu conduire à relier cette élégie au cycle de Sulpicia et Cerinthus, à la fin du *Corpus Tibullianum*. **v. 10** : *annuit* : Z+ / *annuet* : Broukhusius, Heinsius, Luck ; le présent de l'indicatif nous semble donner plus de poids à la phrase. **v. 15** : *Indis* : V corrigé, Fruterius, Luck / *undis* : Z+ ; la mention des Indes nous semble mieux convenir au contexte exotique immédiat. **v. 17** : *utinam* : Z+ / *uiden ut* : Voss, Guyet, Heinsius, Luck ; l'expression du souhait nous paraît mieux convenir au contexte immédiat. **v. 19** : *uincula quae* : H, Luck / *uinculaque* : A / *uinculaque et* : G, V, X+ ; la variante de sens est minime. **v. 21** : *hic ueniat* : A, X+ / *huc ueniat* : C / *haec ueniat* : G / *haec ueniet* : V corrigé / *huc uenias* : Galinsky, Luck ; nous avons choisi la version selon nous la plus cohérente pour ne pas interférer avec la deuxième du singulier du v. suivant, qui s'adresse bien à Cornutus et pas au Natalis. Par conséquent, *ministret* : Z+ plutôt que *ministrat* : V corrigé / *ministres* : Heinsius, Luck. **v. 22** : *et* : Z+ / *ut* : Heyne, Luck ; il ne nous paraît pas nécessaire de remplacer l'expression du souhait par celle du but.

de Tibulle puisque le sujet principal compte deux occurrences de tailles inégales (v. 1-10 et 21-22), de part et d'autre du sujet non principal, dans un encadrement qui correspond bien à la technique classique de diffusion des grands thèmes dans les élégies de notre poète. Le schéma de II, 2 est donc le suivant : B / D / B, dans lequel seul B est sujet principal.

L'expression d'un sentiment religieux et la mise en scène d'actes de piété reviennent après les digressions égyptiennes de I, 7 à une romanité et à un classicisme tout à fait remarquables. Tout au plus les *odores* (v. 3) venus d'Arabie peuvent-ils rappeler les évocations de l'Orient à propos des conquêtes de Messalla, mais, comme dans d'autres contextes les tissus de Tyr évocateurs de luxe, ils fonctionnent surtout comme objet symbolique, image à la fois de richesse et de spiritualité puisqu'ils sont associés comme les *pia tura* au déroulement rituel de la cérémonie religieuse. Outre la mention de ces encens directement issus du vers 53 de l'élégie d'anniversaire de Messalla, relevons également la présence comme en I, 7, vers 52 de *mollia sarta* (v. 6) et d'un *pur[um]* (...) *nard[um]* (v. 7) qui remplace dans la chevelure du *Genius* les *unguenta* de I, 7, vers 51, puis d'un *lib[um]* et de *mer[um]* qui, se répondant à la fin des deux hémistiches du pentamètre 8, sont respectivement hérités des vers 54 et 50 de I, 7. L'ensemble de la célébration du *Genius* est d'ailleurs appelé *honores* (v. 5), terme déjà présent avec la même signification au vers 53 de I, 7 dans lequel il occupait la même place, la fin de l'hexamètre. Enfin, l'invitation à la divinité à se joindre à la fête, motif dont nous avons également trouvé des antécédents en II, 1 et surtout en I, 7, est réitérée, non pas ici à l'impératif et à la deuxième personne du singulier, mais à la troisième du singulier du subjonctif de souhait voire de la prière, type d'énonciation pieuse que nous avons déjà pu observer chez Tibulle. Ainsi le poète demande-t-il que le *Genius* de Cornutus *adsit* (v. 5) à la cérémonie et que le *Natalis* lui-même *ueniat* (v. 21) ; cette énonciation, en parcourant tout le thème religieux et en assurant un lien grammatical étroit entre ses deux occurrences, structure fortement le texte et soutient le caractère concentré et homogène de son inspiration. A cet égard, notons que le fait que la seconde occurrence du sujet principal soit réduite à la taille d'un distique de clôture rappelle également la fin de la section religieuse de I, 7 : on s'en souvient, après un souhait de longévité adressé à Messalla, le dernier distique mettait à l'honneur le *Natalis* en exprimant le désir qu'il revienne encore de nombreuses fois ; de même, en II, 2, c'est également autour du motif de la longévité que se fait l'évocation finale du *Natalis*, qui permet comme dans l'antécédent « messallien » de recentrer le propos du poème sur le thème de l'anniversaire proprement dit et acquiert ainsi une fonction conclusive essentielle.

Que ce soit dans le traitement du motif des actes de piété ou dans la structure de l'expression religieuse, il existe donc un écho évident entre I, 7 et II, 2 et le fait que la mise en scène de la cérémonie accompagnée de ses éléments rituels soit respectivement placée à la fin de l'un et au début de l'autre invite tout naturellement le lecteur, par-delà les élégies intercalées entre ces deux poèmes, à les lire ensemble. Toutefois, la célébration de l'anniversaire de Cornutus n'emprunte pas tous ses schémas rituels à I, 7. L'*incipit* du poème rappelle étroitement l'*incipit* immédiatement précédent de II, 1 et de la cérémonie agricole de la *lustratio*, dont nous avons étudié les modalités *supra*⁷⁵⁸. Comme en II, 1, en effet, le déroulement de la cérémonie suit un ordre extrêmement précis : à l'invitation des participants au silence et à l'exposé de la nature de la célébration (v. 1-2) succèdent l'invocation aux divinités concernées (v. 5 *sq.*), le *Genius* de Cornutus remplaçant ici les Bacchus et Cérès de la *lustratio*, puis la demande de faveurs : alors qu'en II, 1, les dieux étaient priés d'accorder fertilité et prospérité aux champs des paysans, le *Genius* de II, 2 s'apprête aux vers 9-10 à exaucer les vœux personnels de Cornutus.

Revenons un instant sur la première étape de ce déroulement solennel. Il n'est pas jusqu'au vocabulaire employé et à l'organisation du distique qui ne rappelle de manière frappante l'*incipit* de la première élégie du livre II : la formule disjointe de II, 2, vers 2, *quisquis ades, lingua (...) faue* est la réplique exacte du *quisquis adest, faueat* de II, 1, vers 1, à cette mince différence près que l'énonciation est passée de la troisième à la deuxième personne du singulier⁷⁵⁹. Mais si cette incitation rituelle au silence a été déplacée, entre les deux élégies, du premier au second vers du distique d'ouverture, les hexamètres 1 de nos poèmes n'en présentent pas moins par ailleurs un certain parallélisme structurel. Tous deux sont divisés en deux parties : une formule introductive générale solennelle – *quisquis adest, faueat*, donc, en II, 1, et *dicamus bona uerba* en II, 2 – puis l'évocation de la nature précise de la fête, *fruges lustramus et agros* en II, 1 et *uenit Natalis ad aras* en II, 2, où le verbe *lustrare* et le nom *Natalis* endossent respectivement et successivement la fonction de présentation de la cérémonie⁷⁶⁰. Enfin, le complément de lieu *ad aras* du vers 1 de II, 2 est directement issu de

⁷⁵⁸ Voir « B. 2. a. L'élégie II, 1 ou le triomphe de la campagne et de ses dieux ».

⁷⁵⁹ Sur la base de cette analogie, certains éditeurs ont même proposé de corriger l'*incipit* de II, 1 en *quisquis ades, faueas* afin que les deux formules puissent être lues comme l'exacte reproduction l'une de l'autre : c'est le choix de G. Luck (1998²), mais pas celui de J. P. Postgate (1915²), de M. C. J. Putnam (1973) ni de F. Della Corte (1980).

⁷⁶⁰ Même la scansion et la versification de ces deux termes sont identiques : composés chacun de deux syllabes longues et d'une dernière syllabe brève, ils sont placés dans leurs hexamètres respectifs à la fin du spondée quatrième, dont ils fournissent la seconde syllabe longue, et au début du dactyle cinquième, dont ils fournissent la syllabe longue et la première syllabe brève.

l'hexamètre 15 de II, 1, dans lequel il était également en position finale ; lors de notre étude détaillée de II, 1, nous avons mentionné le rôle essentiel de ce groupe pourtant très concis qui suffit à lui seul à dresser tout le décor religieux de la cérémonie, et à compléter la réalisation d'un thème qui ne repose que sur quelques éléments bien choisis plutôt que sur la description visuelle exhaustive d'une scène de sacrifice ou de célébration. L'effet est le même en II, 2 et il est encore accentué par la place initiale que le poète a pris soin de donner à cet élément du décor : ce procédé va de pair avec la brièveté de l'élégie, qui exige que les moyens poétiques d'évocation des scènes et de réalisation des sujets soient mis en œuvre en peu d'espace et de temps. On voit que le distique 1-2, par un assemblage unique d'éléments empruntés à la fois à I, 7 et à II, 1, est à lui seul un outil précieux pour l'expression d'une inspiration aussi condensée qu'elle peut l'être dans un poème de vingt-deux vers seulement. Notons enfin que la mention des *arae* devant lesquelles se déroule la phase strictement religieuse de la cérémonie d'anniversaire est absente de l'élégie « messallienne » I, 7 : il s'agit donc bien d'une précision propre à II, 2, qui contribue dans cette ultime élégie à deux sujets développés à rétablir le sujet religieux dans une réalisation tibullienne traditionnelle, conforme aux attentes éveillées chez le lecteur par ses premières illustrations au début du livre I et en II, 1, ce qui renvoie une fois encore les développements égyptiens de I, 7 à une originalité qui demeure une exception dans le recueil de notre élégiaque.

Il nous reste à dire quelques mots des vers 11-22 consacrés au sujet non principal du texte : la vie amoureuse de Cornutus et de son *uxo[r]* (v. 11). Il faut avant tout relever la forte imprégnation du passage par le thème religieux, ce qui conforte ce dernier dans son rang principal et assure l'homogénéité de la ligne générale d'inspiration du poème. Cette imprégnation provient de la transition entre la première occurrence du sujet religieux et l'unique occurrence du sujet amoureux : nous le disions plus haut, à la fin de la première section religieuse, le *Genius* de Cornutus est prêt à exaucer les vœux du personnage à l'honneur et le narrateur incite son destinataire à les formuler. Ainsi, les seuls impératifs de la deuxième personne du singulier dans tout le poème sont adressés à Cornutus lui-même⁷⁶¹ : *en age* et *roga* se répondent au début et à la fin du pentamètre 10. Cette insistance de la part du narrateur est justifiée selon lui par le caractère conciliant du *Genius* : le verbe *adnuere* est répété avec dérivation au début de l'hexamètre 9 et après la césure du pentamètre 10, et son passage du subjonctif à l'indicatif présent matérialise textuellement la bienveillance du *Genius* qui répond favorablement à la demande propitiatoire du narrateur –

⁷⁶¹ De la même manière, le seul vocatif du texte est *Cornute* (v. 9).

au subjonctif de prière – en acceptant immédiatement de prêter l’oreille aux vœux formulés – à l’indicatif de réalité. Or, par une habileté énonciative qui lui permet de garder la parole tout au long du poème au lieu de la céder à Cornutus au discours direct, ne serait-ce que pour un bref instant, le narrateur prétend connaître la nature des vœux de son interlocuteur et pouvoir donc les formuler à sa place : *uxoris fidus (...) amores* (v. 11), expression qui, précisément, marque le début de la section amoureuse à la faveur de l’apparition de l’épouse et du substantif *amor*. Ce vœu est exprimé et développé selon des modalités nouvelles : ici, point de *topoi* scabreux ou vaudevillesques autour de la vie amoureuse et notamment des liaisons adultérines, point de souffrance insurmontable et de plaintes à *Amor*, mais au contraire le souhait d’une vie conjugale harmonieuse et paisible qui, surtout, dure longtemps. Cet espoir n’est pas sans rappeler la sérénité qui présidait à la toute première illustration du motif en I, 1 et la vie tranquille que Tibulle souhaitait mener auprès de Délie : cependant, Délie était alors déjà désignée comme *puella et domina* et les douleurs amoureuses du narrateur se profilaient dans l’apparition furtive du motif du *paraclausithyron*⁷⁶², présageant ainsi les traitements proprement tibulliens du thème tels que nous les avons observés à de multiples reprises. La noblesse de la formulation du vœu amoureux de Cornutus s’aligne pour sa part sur le caractère tout particulièrement solennel de cette élégie de circonstance : *Amor*, qui apparaît en bonne place à la fin du vers 18, n’est pas ici le dieu cruel qui brûle les amants de ses flèches mais le digne officiant du renouvellement de l’amour conjugal, auquel, pour une fois, il porte les *flava (...) uincla (ibid.)* qui le symbolisent et non les *formosae uincla puellae*⁷⁶³ qui sont plus souvent cause de tristesses que de bonheur. C’est lui également qui assure la pérennité du sentiment et remplace les souffrances qu’il inflige d’habitude à ses victimes par la garantie pour les époux d’une *tarda senectus* (v. 19) passée ensemble. Telle est d’ailleurs l’origine du thème de la longévité qui à son tour, comme pour mieux sceller l’insertion de la digression amoureuse dans la ligne essentiellement religieuse, teinte le dernier distique dont nous soulignons plus haut le rôle de clôture et de recentrage de l’inspiration : voilà pourquoi le *Natalis* est finalement associé à l’évocation de la *prol[es]* (v. 21) et de la *turba nouella* (v. 22) de Cornutus et de son *uxor*.

Cette dernière expression du souhait de longévité est d’ailleurs l’ultime héritage de l’élégie « messallienne » I, 7. Sans évoquer l’*uxor* de Messalla ni l’*amor* qui la lie à elle, Tibulle

⁷⁶² Voir *supra*, « A. 1. a. L’élégie I, 1 comme texte d’ouverture et de présentation ».

⁷⁶³ I, 1, v. 55. On se souvient là aussi que, comme les liens symboliques qui unissent Cornutus et son épouse, le costume du dieu Hymen et de la jeune Junie, dans le c. 61 de Catulle, étaient de couleurs jaunes et orangées : le poète les nommait tous deux *flammeum*, « voile couleur de flamme » (v. 8 et 122), et ajoutait que le dieu portait aussi un *lute[us] (...) socc[us]*, « une pantoufle jaune feu » (v. 10).

n'en demandait pas moins pour son protecteur une vie assez longue pour voir un jour, lui aussi, grandir sa *proles* (I, 7, v. 55). Cette reprise lexicale, ultime rapprochement entre les deux *genethliaca* du recueil, nous incite également à souligner un point sur lequel ils paraissent en légère opposition et qui va nous permettre par ailleurs d'évoquer l'allusion de II, 2 au motif de l'idéalisation de la vie campagnarde. En effet, quand il exprime pour Cornutus le contenu des souhaits qu'il lui attribue, le narrateur examine aussi brièvement ceux qu'il peut raisonnablement mettre de côté ; selon toute vraisemblance, Cornutus ne veut pas de terres immenses ni de richesses telles que des pierres précieuses. Ces deux éléments, aux vers 13-16 de notre poème, font l'objet d'une double hyperbole par l'emploi répété de pronoms relatifs indéfinis dans des expressions délibérément généralisantes, ainsi *totum quaecumque per orbem* (v. 13) et *gemmarum quicquid* (v. 15). En d'autres termes, Cornutus est au sein du recueil tibullien un relais de Tibulle, de même que dans d'autres élégies Marathus peut apparaître comme un relais de Délie et Messalinus comme un relais de Messalla : il partage les mêmes valeurs que lui, n'est pas attiré par la puissance foncière, les richesses numéraires ni les objets précieux venus de loin, mais par la paix et la sérénité. L'allusion à la vie agricole, on le voit, est insérée aux vers 13-14 et même plus précisément encore centrée sur le vers 14 qui, à la faveur des termes *arat*, *rusticus*, *arua* et *boue* est presque saturé de cette évocation de la campagne. Ce distique est d'ailleurs étroitement lié au suivant par l'anaphore *nec tibi* (v. 13 et 15). Ces quatre vers dressent brièvement le portrait d'un personnage qui nous semble tout à fait différent du Messalla de I, 7, présenté comme un conquérant auquel rien ni personne ne résiste et qui ne rechigne point à parcourir le tour du bassin méditerranéen pour mieux y asseoir la domination de Rome. Sans revenir sur ce que nous avons dit alors à propos de la compatibilité de cette figure de protecteur avec les préoccupations tibulliennes habituelles et notamment le refus de la *militia*, dont on notera qu'il n'y est d'ailleurs pas fait allusion en II, 2, on peut tout de même voir en Cornutus non pas à proprement parler un anti-Messalla, ce qui serait sans doute excessif, mais plutôt une figure dont la vie rêvée, n'étant pas très éloignée de celle de Tibulle lui-même, contraste avec celle du protecteur du poète. Puisque les nombreux parallèles qui existent entre I, 7 et II, 2 invitent naturellement le lecteur à rapprocher ces deux poèmes, il est difficile de ne pas entendre en II, 2 un écho au moins lointain au mode de vie de Messalla et de ne pas lui opposer, serait-ce dans les grandes lignes, celui de Cornutus⁷⁶⁴.

⁷⁶⁴ Pour des analyses complémentaires de la structure interne de II, 2, voir également R. J. Ball (1983, p. 164-167) et C. Rambaux (1997, p. 67-68).

A l'issue de notre étude des cinq élégies tibulliennes à deux sujets réalisés, il est temps de revenir un instant sur les pistes de lecture que nous proposons dans notre introduction à cette section de notre travail. Il paraît désormais assez clair que, comme nous l'avions pressenti alors, notre dernier groupe de poèmes est bien le lieu d'une concentration de l'inspiration, certes, mais aussi d'une concentration de la variation de traitements de cette même inspiration. L'examen détaillé des élégies I, 6, I, 8 et I, 9, centrées autour du thème érotique comme sujet principal et ne présentant pas d'autre digression que le motif religieux, nous a montré que la réduction de l'inspiration à la ligne amoureuse n'excluait en aucun cas la multiplication des approches successives et était donc l'occasion d'un type nouveau de variation tibullienne, entre différentes illustrations d'un même motif central plutôt qu'entre motifs divers greffés les uns aux autres dans une ligne de composition commune qui leur conserve par ailleurs une relative autonomie de lecture, comme nous l'avons observé à maintes reprises dans les élégies à trois, quatre et cinq sujets développés. Ainsi, l'assemblage de *topoi* érotiques variés, entre reprise d'éléments hérités d'autres poèmes et originalité de leur présentation particulière, invite à lire ces trois textes comme autant d'exercices d'enrichissement d'un thème général dont la première illustration en I, 1 se trouve concurrencée et étoffée par nombre de détails supplémentaires. De la multiplication des personnages topiques, opposants ou adjuvants de l'amour entre le narrateur et sa *puella* ou son *puer*, à la coexistence même, au sein d'un seul livre, des deux cycles amoureux que sont le roman de Délie et celui de Marathus, comparables sur de nombreux points et bien distincts sur d'autres, et de la succession des situations élégiaques érotiques traditionnelles organisées en vignettes narratives à l'expression alternée de la souffrance amoureuse, du dépit, de la colère ou de l'espoir, Tibulle construit au fil de ces trois élégies un univers érotique miniature qui reprend, concentre et prolonge les apports des traitements du thème dans les autres groupes de poèmes étudiés plus haut.

La comparaison entre I, 7 et II, 2 se rapproche de ce premier cas de figure. Nous avons relevé les parallèles entre ces deux élégies de circonstance réunies par le thème commun de la célébration solennelle d'un anniversaire, mais également remarqué qu'elles présentaient de nombreuses différences. Si leur originalité au sein du recueil invite à les lire ensemble, elles n'en proposent pas moins deux traitements bien distincts de leur motif central et les liens entre elles, matérialisés notamment par des reprises lexicales notables, sont comme les pièces d'un jeu de lecture organisé par le poète pour tromper son lecteur en lui réservant en II, 2 la surprise d'un poème unique en son genre, au-delà des indices qui pourraient à première vue le faire passer pour une simple reproduction réduite de I, 7. Là encore,

concentration et variation de l'inspiration se rencontrent, se marient et se soutiennent mutuellement : le fait que les deux élégies à deux sujets réalisés qui n'aient pas pour sujet principal le thème érotique soient précisément des poèmes essentiellement religieux consacrés aux seules cérémonies d'anniversaire du recueil, peut certes apparaître comme un élément essentiel de la concentration à l'œuvre dans ce dernier groupe de textes, mais il est aussi le moyen pour Tibulle de confronter deux illustrations de ce motif, à la fois proches et distinctes, et ainsi de montrer au lecteur la permanence du principe de variation dans son travail de composition interne, même à très petite échelle.

Dans la mesure où même au cœur de la plus grande concentration thématique de l'inspiration tibullienne, la variation de la présentation des motifs conserve une place essentielle dans le travail d'écriture de notre poète, la seconde question de notre introduction à cette partie de l'étude se trouve désormais elle aussi résolue. Nous nous étions demandé, on s'en souvient, si la réduction du nombre de sujets réalisés dans ces cinq dernières élégies ne nous interdisait pas de les caractériser comme recueils en miniature, ce que notre examen des poèmes à trois, quatre et cinq sujets développés nous avait autorisée à faire. De fait, le caractère homogène et presque classique, en termes de composition interne et de logique thématique générale des lignes d'inspiration, des élégies I, 6, I, 7, I, 8, I, 9 et II, 2 les rapproche indéniablement de poèmes tels que ceux que nous avons pu lire dans les sections longues des *Carmina* de Catulle – nous songeons aux c. 61 à 64 et 65 à 68 b – ou tels que nous en lisons également dans les autres recueils élégiaques latins complets, comme les livres du *Corpus Tibullianum* attribués à Lygdamus et Sulpicia, les quatre livres d'élégies de Propertius ou encore les divers ouvrages élégiaques d'Ovide. En effet, la réduction considérable, dans cet ultime groupe de poèmes, du nombre de digressions et de pièces thématiques distinctes au sein d'une même ligne répond davantage aux attentes d'un lecteur habitué à considérer un poème comme un ensemble narrativement et thématiquement homogène aisé à distinguer des autres textes d'un recueil. Pour autant, le procédé très tibullien de variation des approches, qui contribue largement à première lecture à brouiller les pistes de la cohérence globale de la ligne de composition même si celle-ci peut être rétablie grâce à une étude minutieuse, est toujours bel et bien à l'honneur dans les poèmes à deux sujets réalisés, et ce, même s'il s'agit d'une variation plus circonscrite, réduite aux différentes illustrations d'un même thème plutôt qu'à la succession de thèmes différents. Dès lors, ces cinq élégies sont elles aussi, selon l'expression que nous utilisons depuis le début de ce chapitre, des avatars miniatures de recueils de facture plus classique – dans lesquels les différentes vignettes narratives jouissent à leur tour d'une autonomie de lecture comparable à celle des sections

thématiques successives dans les autres groupes d'élégies déjà étudiés –, mais de recueils dont l'auteur aurait décidé de les centrer autour d'un fil thématique commun plutôt que d'y réunir des pièces d'inspirations très différentes.

Procédons par analogie : si l'on veut bien considérer que les élégies tibulliennes à trois, quatre et cinq sujets développés rappellent à petite échelle les procédés de composition d'un ouvrage aussi thématiquement disparate que, par exemple, les *Carmina* de Catulle, alors les élégies tibulliennes à deux sujets développés rappellent pour leur part les procédés de composition d'un ouvrage thématiquement plus homogène, dans le genre notamment des *Amours* d'Ovide, centrés autour de l'inspiration érotique comme le sont les poèmes I, 6, I, 8 et I, 9 de Tibulle mais offrant une vaste gamme d'illustrations différentes de cette inspiration commune. En d'autres termes, l'étude des procédés d'écriture et de composition interne propres à Tibulle nous amène à voir dans son recueil la préfiguration, sous une forme encore embryonnaire, de la spécialisation thématique progressive à l'œuvre dans les recueils élégiaques latins du I^{er} siècle avant Jésus-Christ.

D. Tableau récapitulatif de la structure interne des seize élégies de Tibulle

En guise de synthèse de notre étude de la structure interne des élégies de Tibulle, nous souhaitons proposer à ce stade de notre travail un tableau récapitulatif des schémas thématiques que nous avons élaborés au fil de l'examen successif de ces seize poèmes.

Ce tableau se distingue de celui de notre répertoire des thèmes sur deux points principaux : d'abord, nous y utilisons pour plus de simplicité les lettres de l'alphabet que nous avons associées aux motifs tibulliens tout au long de cette section de notre chapitre, ce qui offre l'avantage de visualiser immédiatement leur ordre d'apparition dans le recueil. Ensuite, nous rétablissons dans la répartition des thèmes par élégie une dimension absente de notre premier tableau et sur laquelle notre étude détaillée des poèmes a permis de mieux nous éclairer : l'ordre précis et la fréquence d'apparition de chaque motif au sein des textes, et non plus seulement sa répartition générale au fil de l'œuvre. Rappelons donc que sont ici désignés par la lettre A le rêve d'une vie champêtre, par la lettre B l'expression du sentiment religieux, par la lettre C le refus de la vie de guerrier, par la lettre D l'évocation de la vie amoureuse, par la lettre E les propos à caractère funèbre, par la lettre F la cérémonie solennelle sans dimension religieuse, enfin, à part, par la lettre G les trois occurrences des « petits » thèmes tibulliens. A chaque lettre, nous avons associé une couleur qui permet de la

repérer rapidement dans les combinaisons ainsi élaborées ; les lettres soulignées représentent les sujets principaux des poèmes concernés.

N ^o	Schéma de structure interne
I, 1	<u>A</u> - <u>B</u> - <u>A</u> - <u>B</u> - <u>A</u> / <u>C</u> - <u>D</u> - <u>E</u> - <u>D</u> - <u>C</u>
I, 2	<u>D</u> - <u>B</u> - <u>D</u> / <u>C</u> - <u>A</u> / <u>B</u>
I, 3	<u>E</u> - <u>B</u> - <u>A</u> - <u>C</u> / <u>E</u> - <u>D</u>
I, 4	<u>D</u> - <u>B</u> - <u>D</u> / <u>G</u> / <u>D</u>
I, 5	<u>D</u> - <u>B</u> - <u>A</u> / <u>D</u>
I, 6	<u>D</u> - <u>B</u> - <u>D</u>
I, 7	<u>F</u> / <u>B</u>
I, 8	<u>D</u> - <u>B</u> - <u>D</u>
I, 9	<u>B</u> - <u>D</u> - <u>B</u> - <u>D</u> - <u>B</u>
I, 10	<u>C</u> - <u>B</u> - <u>C</u> - <u>E</u> / <u>A</u> - <u>D</u> - <u>B</u>
II, 1	<u>B</u> / <u>A</u> - <u>D</u> - <u>B</u>
II, 2	<u>E</u> / <u>D</u> / <u>B</u>
II, 3	<u>D</u> - <u>A</u> - <u>D</u> / <u>C</u> / <u>D</u> - <u>A</u> - <u>D</u>
II, 4	<u>D</u> - <u>G</u> - <u>D</u> - <u>E</u> - <u>D</u>
II, 5	<u>B</u> - <u>G</u> - <u>B</u> / <u>A</u> - <u>D</u> - <u>B</u>
II, 6	<u>C</u> - <u>D</u> - <u>E</u> / <u>D</u>

IV. Structure externe : la composition d'ensemble de l'ouvrage

Nous avons désormais en main tous les éléments d'analyse nécessaires pour procéder à la dernière étape de notre lecture des livres I et II du *Corpus Tibullianum* : l'étude de sa structure externe ou encore de sa composition d'ensemble. Notre connaissance des détails du travail d'écriture de notre poète au sein de ses seize élégies doit à présent nous permettre d'acquérir une vision plus globale de leur succession et de leur organisation dans l'ouvrage, et de synthétiser dans cette dernière partie les remarques que nous avons faites au fil de leur examen individuel afin d'en présenter les perspectives générales qui s'imposent.

Pour ce faire, nous procéderons en trois temps : nous nous pencherons d'abord, dans chacun des deux livres tibulliens, sur l'observation à leur échelle de l'évolution globale des marqueurs thématiques puis structurels dont nous avons déjà pu observer le rôle dans le travail d'élaboration des structures internes des poèmes. Les modalités de cette analyse synthétique de l'évolution interne de chaque livre étant les mêmes pour le livre I et le livre II même si, on s'en doute, son détail sera différent, quelques mots s'imposent à l'orée de cette dernière étape de notre travail afin de présenter plus clairement les rubriques d'étude auxquelles nous nous consacrerons successivement pour chacun des deux livres. Notre dessin global des deux livres commencera, à la suite logique de l'étude de la structure interne des poèmes, par un résumé de la route parcourue par les motifs eux-mêmes, de la reprise avec variation d'une situation érotique à l'expression changeante et pourtant toujours identifiable d'un propos à caractère funèbre ou encore de la répétition du refus des richesses dans les sections agricoles et anti-militaires à la glorification d'un conquérant guerrier tel que Messalla. Cependant, nous avons déjà eu l'occasion de le dire lors de l'analyse détaillée des poèmes, le repérage des grands et petits thèmes tibulliens dont nous avons proposé un répertoire au début de ce chapitre n'est pas le seul élément structurant qu'il nous faudra avoir en tête lors de ce parcours synthétique parmi les livres I et II du *Corpus Tibullianum* : nous le compléterons par l'examen de certaines modalités d'énonciation et d'apparition ou disparition des personnages principaux de la fiction élégiaque, dont on verra que cela doit permettre de prolonger et de préciser les remarques déjà effectuées dans la première étape de notre reprise synthétique de l'évolution interne des livres.

Enfin viendra le temps de réunir ces observations en confrontant les deux échelles de lecture que nous avons déjà évoquées en introduction de ce chapitre, celle du livre considéré dans son individualité et celle de l'ouvrage dans son entier. Lors de cette ultime étape de notre réflexion sur la structure externe du recueil élégiaque de Tibulle, nous élaborerons le schéma d'ensemble de chaque livre avant de proposer une mise en perspective de ces deux schémas à l'échelle de l'ouvrage et d'observer ainsi la façon dont ils se complètent, s'annoncent ou se prolongent mutuellement pour s'organiser finalement en un dessin d'ensemble, composé non plus de dix ou six pièces seulement, mais bien de seize. Telles sont les étapes de notre travail de synthèse et de mise en perspective sur chacun des deux premiers livres du *Corpus Tibullianum*.

A. Variation et concentration : l'évolution dans le traitement des thèmes

Tout au long de cette dernière étude thématique, il nous faudra garder à l'esprit les pistes de lecture que nous avons proposées en introduction de ce travail sur l'ouvrage tibullien. La question de l'harmonie tonale et thématique du recueil, notamment, a déjà été approfondie et nuancée à la faveur de l'examen des structures internes des poèmes. Nous avons vu en effet que le caractère *a priori* homogène du petit monde élégiaque créé par notre poète, dont les principales modalités d'élaboration ont été exposées à la faveur de notre répertoire des grands et petits thèmes tibulliens, n'excluait pas la variété des traitements de ces thèmes, mise en valeur par leur observation au sein de chaque élégie, ni celle des combinaisons de ces motifs entre eux qui, par successions, allusions, imprégnations, effets d'annonce ou de rappel dans des poèmes à la structure interne orientée et focalisée à l'intention du lecteur, se multiplient jusqu'à donner à des élégies partageant le même éventail thématique des aspects et des détails de développement parfois très différents. En guise de préparation à la présentation finale de la structure globale de notre recueil, il nous faut donc revenir à un autre angle d'approche des thèmes tibulliens et de leurs marqueurs respectifs : celui de leur évolution non plus seulement au fil d'une élégie donnée ni même de plusieurs élégies reprenant le même motif, mais bien des deux livres entiers. A l'issue du parcours détaillé que nous en avons proposé, nous pouvons en effet dresser à présent, en complément de la carte d'identité de chaque thème telle que nous l'avons élaborée dans notre répertoire, sa carte de route au fil de l'ouvrage en mentionnant le rôle structurel et la fonction globale de ses reprises, variations, annonces et échos.

1. Livre I

Puisque cette rubrique de synthèse des remarques générales sur le livre I est vouée à mettre en évidence l'évolution des thèmes favoris de Tibulle au fil de ses dix élégies, nous en excluons ceux qui ne présentent qu'une seule occurrence et ne sont donc pas soumis à évolution, soit le « grand » thème de la cérémonie solennelle non religieuse limité à I, 7 et le « petit » thème de la digression métapoétique insérée dans les réflexions de Priape en I, 4. Pour ces deux sections particulières, nous renvoyons aux études qui en ont été proposées

plus haut⁷⁶⁵ et attendrons l'élaboration du schéma d'ensemble des deux livres du recueil pour les réinsérer dans notre propos. L'évolution des cinq autres « grands » thèmes tibulliens sera ici examinée dans l'ordre de leur apparition dans le recueil, qui est donc également celui que nous avons adopté pour l'élaboration de notre répertoire au début de cette étude.

a. Le rêve de la vie campagnarde

Le premier thème développé dès l'*incipit* de l'élegie I, 1 est présent dans six des dix poèmes de notre livre, dont une fois sous forme de simple allusion en I, 7, cinq fois sous forme pleinement réalisée en I, 1, I, 2, I, 3, I, 5 et I, 10 – soit presque toutes les élégies à trois, quatre et cinq sujets développés, l'exception étant I, 4 – et il est également l'un des sujets principaux de I, 1 et de I, 10. D'emblée, le schéma de sa présence dans le livre I confirme donc le rapprochement déjà effectué entre I, 1 et I, 10 et l'effet de clôture de la dernière élégie de la section, d'autant plus que, ainsi que nous l'avons indiqué lors des études détaillées de ces deux textes, il y est illustré selon des modalités proches de celles de sa présentation : les détails du rêve du poète, fait de souhaits de paix, de longévité, de bonheur conjugal et de fécondité agricole sont en effet présents dans ces deux développements. Notons toutefois que bien que sujet principal dans les deux cas, le thème campagnard subit une sorte de réduction strictement numérique dans la mesure où de trois occurrences en I, 1 (v. 1-10, 25-34 et 41-48), il passe à une seule en I, 10 (v. 39-52) et perd par là même un nombre considérable de vers ; certes, nous l'avons montré, l'imprégnation d'autres sections du poème par ce motif contribue à en orienter la lecture pour attirer l'attention sur lui, mais il n'en reste pas moins que cette différence de configuration contribue à faire de I, 1 seule la grande élégie champêtre du premier livre du *Corpus Tibullianum*.

Les trois poèmes dans lesquels notre premier thème n'est pas sujet principal sont l'occasion pour Tibulle d'introduire progressivement dans le recueil un traitement un peu différent du motif, dont nous aurons à cœur d'observer les prolongements ou la disparition dans le livre II. En effet, si, en I, 2 (v. 73-80) et en I, 5 (v. 19-36), c'est à nouveau une version personnelle de ce rêve qui nous est proposée, à la faveur de l'expression du souhait du poète

⁷⁶⁵ Voir respectivement, pour chacun de ces deux motifs, ce que nous en avons dit *supra* en « II. Répertoire des grands et petits thèmes des poèmes de Tibulle » et en « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

de mener à la campagne et auprès de Délie une vie paisible et laborieuse fût-elle pauvre⁷⁶⁶, I, 3 (v. 35-46) présente en revanche ce que nous pouvons appeler la nuance didactique du thème, accompagnée d'une relative dépersonnalisation du discours en ce qui concerne du moins cette section thématique précise. Il est vrai que le rappel nostalgique du temps béni de l'Age d'Or, quoi qu'il comporte toujours les éléments de paix et de fécondité sur lesquels repose le motif, n'est plus ici directement lié à l'expression d'un désir intime du narrateur mais adopte davantage l'apparence d'une réflexion générale bien qu'insérée dans des plaintes funèbres et anti-guerrières qui sont elles bien personnelles. C'est d'ailleurs cet aspect qui est réactivé en I, 7 (v. 29-32) à la faveur de l'allusion aux travaux des champs pendant l'éloge religieux du rôle civilisateur d'Osiris, dans un poème dont nous avons d'ailleurs observé que *Tibullus*-personnage en était pour ainsi dire absent. Ainsi, le schéma de ces deux types de traitement repose, à partir de l'apparition de la dépersonnalisation en I, 3, sur un principe d'alternance puisque cette dernière est représentée en I, 3 et I, 7 alors que I, 5 et I, 10 relèvent pour leur part du premier type d'illustration, en un dessin entrecroisé qui ne laisse qu'au couple I, 1 et I, 2 le privilège de présenter deux illustrations successives identiques de ce même thème.

Ainsi, on peut affirmer pour résumer ces quelques remarques d'ordre général que le thème campagnard endosse dans le livre I une fonction structurante dans la mesure où ses principales occurrences contribuent à unir élégie d'ouverture et élégie de clôture, mais sa répartition au sein de cette première série de dix poèmes est fort irrégulière puisqu'il est essentiellement représenté dans sa première moitié, notamment dans les trois poèmes consécutifs du trio de tête, et que sa présence s'amointrit notablement au cours de la seconde moitié du livre. Enfin, si notre premier motif ne fait l'objet d'aucune concentration de l'inspiration puisqu'aucun poème ne le retient comme unique sujet principal et qu'il est par ailleurs entièrement absent, en tout cas sous forme développée, des élégies à deux sujets réalisés, il subit néanmoins une première variation de traitement qui ajoute à son aspect modeste et personnel une facette plus didactique et dépersonnalisée dans laquelle le lecteur peut reconnaître un second niveau de discours, celui de *Tibullus*-narrateur se détachant à l'occasion des états d'âme de *Tibullus*-personnage.

⁷⁶⁶ Ajoutons tout de même que l'évolution de l'aspect personnel du thème entre I, 1, I, 2 et I, 5 est nettement déceptive : en I, 1, le rêve est intact et Délie en est un élément parmi d'autres ; en I, 2 à l'inverse, c'est le rêve champêtre qui est un élément du souhait de vie amoureuse accomplie ; enfin en I, 5, le rêve s'écroule puisque Délie et le narrateur ont rompu. On voit que l'avancée de cette ligne rustique va de pair avec celle de la ligne érotique, sur laquelle nous reviendrons un peu plus bas.

b. L'expression de sentiments religieux et d'actes de piété

Présent dans toutes les élégies du livre I, notre deuxième motif en est donc l'un des grands principes unificateurs ; toutefois, corollaire de son nombre élevé de représentations, un nombre non négligeable de variations de traitement peut également être observé dans la ligne d'évolution du thème au fil de ce premier livre. Il se trouve par ailleurs que le schéma de sa présence offre un point de rapprochement avec celui du motif champêtre : en effet, il est pleinement développé dans chacun des dix poèmes qui nous préoccupent, mais il n'est sujet principal que dans cinq d'entre eux : I, 1, I, 2, I, 3, I, 7 et I, 10. Il ne manque donc à cette liste que I, 5 pour que toutes les élégies qui comportent une section ou allusion champêtre soient également celles qui ont pour sujet principal le motif de la piété ; ce point de rencontre matérialise le lien fort qui existe entre les deux thèmes dont les présentations en I, 1, on s'en souvient, sont très largement imprégnées l'une de l'autre. Cela signifie également que notre deuxième motif est sujet principal dans toutes les élégies à quatre et cinq sujets développés du livre, ainsi que dans un seul poème à deux sujets développés : l'élégie « messallienne » de circonstance I, 7, dont nous avons eu l'occasion, au cours de son analyse détaillée, de souligner les particularités d'inspiration.

De part et d'autre des modalités particulières de réalisation du thème religieux autour du motif central de l'anniversaire de Messalla et de la glorification d'Osiris en I, 7, ses autres occurrences en tant que sujet principal partagent toutes des caractéristiques communes. Que ce soit en I, 1 (v. 11-24 et 35-40) face aux dieux champêtres et familiaux que nous avons déjà plusieurs fois eu l'occasion de répertorier, en I, 2 (v. 25-42 et 81-100) face à Vénus, dont le narrateur craint la puissance et souhaite la protection, en I, 3 (v. 11-34) dans la pratique de méthodes divinatoires ou face à Isis, enfin en I, 10 (v. 15-28 et 67-68) dans la demande de protection personnelle aux dieux Lares et à la Paix, toutes ces illustrations du motif en présentent les deux facettes exposées dans notre répertoire des thèmes tibulliens : nous y observons en effet à la fois la simple expression du sentiment religieux et la mise en scène d'actes concrets de piété, tels des sacrifices ou autres gestes rituels. Seules changent les divinités auxquelles s'adresse le poète, l'insertion narrative des sections religieuses dans la ligne des élégies concernées (puisque nous avons vu au cours de notre étude des structures internes qu'il s'ingéniait à leur donner des prétextes narratifs toujours cohérents et adaptés au contexte) et la tonalité utilisée pour s'adresser aux dieux : excepté en I, 1 où leur invocation est uniformément positive et heureuse, les occurrences du thème religieux comme sujet principal témoignent toutes d'une crainte qui justifie le recours aux puissances divines,

celle d'être puni par Vénus en I, 2 et celle de mourir en I, 3 et I, 10. Sans constituer à proprement parler un changement radical dans le traitement du motif au fil du livre I, cette nuance tonale introduit tout de même une variation qui infléchit nettement la ligne d'inspiration religieuse dès I, 2.

Quant aux élégies à deux et trois sujets développés, elles prolongent et développent encore la palette des variations de traitement du thème. A l'exception de I, 9, dont nous avons souligné qu'elle comporte trois occurrences bien réparties du motif (v. 1-6, 23-28 et 81-84), ces textes centrés autour de l'inspiration érotique consacrent en général, on s'en souvient, peu de vers à l'expression de sentiments ou d'actes religieux et certains marquent un relatif détachement par rapport au pivot narratif central qu'est *Tibullus*-personnage. Signe d'un début de dépersonnalisation du discours, on observe en I, 4 (v. 21-26) une illustration beaucoup plus générale du thème que dans les poèmes où il est sujet principal : ici, Priape incite le narrateur à ne pas accorder trop d'importance aux serments amoureux et disserte brièvement sur leur caractère volatile. Plus loin, en I, 8 (v. 17-22), le poète expose en termes très généraux les pouvoirs des pratiques magiques. Il n'est pas jusqu'à l'occurrence centrale du thème en I, 9 qui n'adopte elle aussi ce caractère particulier, à l'occasion de l'avertissement à Marathus sur l'existence d'un dieu vengeur contre les amoureux infidèles : point d'actes de piété ici ni de marques textuelles d'adresse directe aux divinités, point d'évocation d'un sentiment ou de pratiques personnels. Dès lors, I, 4 apparaît sur ce point comme une sorte d'annonce des traitements du thème dans les élégies de la seconde moitié du livre où il n'est pas sujet principal. En contrepoint, les occurrences de I, 5 (v. 9-18), où l'on voit *Tibullus*-personnage pratiquer des rites pour la guérison de Délie – pendant inversé des sorts et gestes de piété que la *puella* a accomplis en I, 3 pour le protéger lors de son voyage en Grèce – et de I, 6 (v. 43-56), où la prêtresse de Bellone est interrogée par le narrateur lui-même à propos de son amour pour Délie, ainsi que les sections religieuses initiale et finale de I, 9, consacrées respectivement à une imploration aux dieux pour qu'ils épargnent Marathus le parjure et à l'*ex-voto* préparé pour Vénus, prolongent pour leur part le caractère intime de l'illustration du thème hérité des élégies où il est sujet principal⁷⁶⁷ en exposant également à la fois sentiments personnels et actes concrets. I, 9, dernier poème de cette série, est donc

⁷⁶⁷ Le cas des avertissements de la prêtresse de Bellone en I, 6 est un peu particulier. Comme nous le reverrons plus bas à propos des lamentations de Marathus en I, 8, il s'agit en fait d'un discours à la fois détaché du narrateur principal, puisque c'est l'un des seuls discours directs du livre attribués à un autre personnage, et très personnel puisque, des préceptes généraux prononcés par l'oracle, le poète tire la conclusion intime qui l'intéresse et le concerne ainsi que Délie. Ce double caractère du passage en fait un lieu à part du discours religieux.

également le lieu de rencontre de ces deux types de traitement. A nouveau, les tonalités adoptées dans ces cinq poèmes sont du reste globalement dysphoriques ; le thème religieux y est en effet généralement associé à l'amour malheureux, aux gestes effectués sans gratitude en retour ou à la crainte de la vengeance divine.

Ce n'est donc pas d'une pratique religieuse apaisée que le livre I du recueil tibullien se fait le miroir. Structurant et unifiant le livre par son omniprésence, le thème y suit deux types de dessins différents qui s'entrecroisent, se rejoignent et se complètent. D'abord, les élégies où il est sujet principal – essentiellement le trio de tête I, 1-I, 3 – et celles où il ne l'est pas se suivent en séries continues de deux ou trois poèmes successifs, à l'exception des poèmes isolés I, 7 et I, 10 qui semblent avoir pour fonction de rappeler dans la seconde moitié du livre le rôle prédominant qu'il avait dans sa première moitié. Parallèlement à ce premier schéma, l'évolution des traitements du motif obéit à un double mouvement déceptif dès I, 2 et généralisant dès I, 4, dont on observe qu'il est plus accentué dans les élégies où il est sujet non principal que dans celles où il est sujet principal. Seule I, 7 et le long hommage didactique à Osiris posent dans le champ des poèmes à sujet religieux principal la pierre de la généralisation du traitement du thème. Telle une double ligne de fond qui s'affiche moins volontiers dans les occurrences principales que dans les occurrences secondaires, le procédé déceptif et généralisant devra naturellement être surveillé dans le livre II avant de pouvoir affirmer s'il s'agit d'une tendance générale ou réservée aux dix premières élégies du recueil.

c. Le refus de la vie de guerrier

Notre troisième motif est le deuxième thème le moins représenté dans le livre I après les propos à caractère funèbre sur lesquels nous reviendrons plus bas. Il n'est illustré que par quatre des dix poèmes de la section, toujours sous forme pleine, et n'est sujet principal qu'en I, 1 et I, 10, ce qui ajoute un élément supplémentaire au rapprochement entre les deux extrémités du livre ; ses deux autres occurrences, en I, 2 et I, 3, prolongent la présentation qui en a été faite dans l'élégie d'ouverture et consacrent le rôle essentiel du trio de tête I, 1-I, 2-I, 3, qui constitue en quelque sorte la vitrine des thèmes élégiaques de Tibulle comme la première section des *Carmina* de Catulle était celle des diverses pratiques poétiques du *neoterus*⁷⁶⁸. Le traitement du motif proposé en I, 1 (v. 49-54 et 75-78) et imité en I, 10 (v. 1-14 et 29-32) a un caractère éminemment personnel : dans les deux cas, en effet, le poète expose les

⁷⁶⁸ Voir à ce sujet *supra*, dans notre chapitre sur Catulle, ce que nous avons dit du rôle des c. 1 à 36.

raisons pour lesquelles la vie de *miles* n'est pas faite pour lui et il attribue le désir de conquête à la cupidité insatiable dont il déplore qu'elle mène le monde. Cependant, la première occurrence du thème en I, 10, où il est d'ailleurs numériquement plus représenté qu'en I, 1, confère un accent plus poignant encore à son illustration : se plaignant de devoir partir à la guerre contre son gré, le poète ajoute une dimension personnelle supplémentaire à son refus de la *militia*, en même temps qu'il disserte brièvement sur les maux apportés aux hommes en général par l'invention des *enses*, « épées » (v. 1). Chose unique jusqu'à présent dans notre parcours parmi les thèmes du livre I, dépersonnalisation par généralisation et surpersonnalisation par lamentation sont donc toutes deux à l'œuvre dans une même section thématique.

Qu'en est-il du prolongement du motif sous forme de sujet non principal en I, 2 et I, 3 ? Dans ces deux cas, la section anti-guerrière est immédiatement juxtaposée à la section non principale champêtre, avec laquelle elle constitue un couple narratif et thématique puisqu'on a vu qu'à ces deux thèmes correspondaient chez Tibulle deux idéaux de vie antagonistes reposant sur des valeurs et des ambitions inverses, dont l'un lui est réservé et l'autre lui est étranger. En I, 2 (v. 65-72), comme pour le thème agricole, le refus de la vie de conquêtes est un élément de la vie amoureuse rêvée du poète auprès de Délie et il conserve donc tout son caractère intime ; en I, 3 (v. 47-50), en revanche, la peinture pessimiste de l'Age de Fer et du règne de Jupiter constitue la première occurrence du versant strictement didactique du thème, par opposition à celle du motif rustique à la faveur de l'évocation de l'Age d'Or et du règne de Saturne dans les distiques précédents. En outre, elle introduit dans le recueil sous une forme encore embryonnaire le ton plaintif associé à ce thème, qui éclatera en son plein développement dans l'*incipit* de I, 10 dont nous évoquions tout à l'heure la double valeur impersonnelle et très personnelle. Au-delà du simple refus de la vie de guerrier pour des raisons présentées comme morales, I, 3 et I, 10 comportent en effet une plainte en règle sur l'état du monde depuis qu'y règne cette mentalité que le poète désapprouve, qu'il soit directement concerné par cet état de faits (comme en I, 10) ou non (comme en I, 3).

Dès lors, le schéma d'ensemble de la présence du thème anti-guerrier au sein du livre I est à rapprocher étroitement de celui du motif campagnard. Comme lui, il est en effet réparti de manière inégale entre le trio de tête du livre et son élégie de clôture. Comme lui, il n'est présent pour l'essentiel que dans les poèmes à quatre et cinq sujets développés ; dans son cas, cette règle ne connaît même aucune exception. Comme lui enfin, il subit pour principale variation de traitement une dépersonnalisation qui s'effectue pour la première fois en I, 3 et est rappelée plus bas par une seconde occurrence, ainsi qu'un assombrissement progressif de

sa tonalité. Cependant, ici s'arrêtent les points communs entre eux : à la différence du thème agricole, le refus de la *militia* est en effet le lieu d'une réunion unique, en I, 10, entre deux types de discours tibullien puisque le discours généralisant de *Tibullus*-narrateur et le discours très personnel de *Tibullus*-personnage se nourrissent l'un de l'autre dans cette ultime occurrence. Cette particularité du motif constitue en elle-même un élément de variation dans les procédés d'écriture et de composition de notre poète, dont on voit qu'il ne réserve jamais des traitements exactement similaires à des thèmes différents.

d. La vie amoureuse

Second grand thème unificateur du livre I avec l'expression de sentiments religieux et d'actes de piété, le motif érotique présente cette particularité unique dans le livre d'être à lui seul sujet principal de plus de la moitié des élégies concernées, soit sept sur dix : I, 1, I, 2, I, 4, I, 5, I, 6, I, 8 et I, 9. Les trois poèmes qui ne partagent pas cette caractéristique en offrent respectivement une illustration sous forme de sujet non principal en I, 3 et I, 10, et de simple allusion en I, 7. Avec le rêve d'une vie champêtre, notre quatrième grand thème est donc l'un des deux seuls à fournir à l'une de nos élégies la matière d'une allusion à un motif qu'elle ne développe pas pleinement ; cette particularité renforce une fois de plus le caractère unique et original de I, 7. Par ailleurs, le dessin de la présence du thème amoureux en tant que sujet principal dans le livre I correspond largement, on s'en doute, à la concentration de l'inspiration à l'œuvre autour de ce motif dans les élégies à deux sujets pleinement développés, qui à l'exception de I, 7, le comptent toutes pour unique sujet principal ; pour le reste, sa présence à ce rang en I, 1 et I, 2, poèmes à quatre et cinq sujets réalisés, correspond respectivement à la valeur programmatique et introductive de la première et à l'épanouissement complet de ce thème dans la seconde, à la faveur de la prise de pouvoir de Délie et de Vénus ainsi que nous l'avons vu lors de son étude détaillée ; quant aux deux élégies à trois motifs réalisés dans lesquelles il est sujet principal, I, 4 et I, 5, il s'agit respectivement, on s'en souvient, de la première élégie du cycle de Marathus et de l'avant-dernière de celui de Délie.

La feuille de route du thème érotique dans le livre I des élégies de Tibulle suit une tendance que nous connaissons bien désormais pour l'avoir déjà observée dans le cas d'autres motifs : une présentation de plus en plus dysphorique est en effet à l'œuvre dans ses sept occurrences en tant que sujet principal, ce qui constitue un premier élément de variation

dans son traitement. Ainsi, ses deux occurrences en I, 1 (v. 55-58 et 69-74) encadrent une section funèbre qu'elles contribuent à illuminer de leur caractère serein et plein d'espoir, mais dès I, 2 (v. 1-24 et 43-66), les souffrances amoureuses du narrateur apparaissent pleinement, et avec elles la galerie de personnages secondaires qui accompagneront le thème tout au long du livre, tels le *uir* de Délie, d'autres rivaux éventuels du poète et l'étrange *saga* qui met ses pouvoirs à son service. L'évolution même des trois occurrences du thème en I, 4 (v. 1-20, 27-56 et 73-84) rend compte de cette tendance : de la demande de conseils à Priape aux vaines supplications à Marathus en passant par les lamentations du dieu sur la cupidité des jeunes gens, l'amour homosexuel offre d'emblée une sorte de résumé synthétique de la perte des espoirs érotiques qui est à l'œuvre à plus grande échelle dans tout le livre. Nous retrouvons la même nuance du thème dans ses occurrences de I, 5 (v. 1-8 et 37-76), I, 6 (v. 1-42 et 57-86), I, 8 (v. 1-16 et 23-78) et I, 9 (v. 7-22 et 29-80) où, tour à tour, Délie et Marathus, le *uir* et la *lena*, Vénus et Amour, Pholoé et les rivaux plus riches et plus âgés semblent s'entendre pour gâcher les espoirs amoureux de notre *Tibullus*. Cependant, nous avons vu au cours de nos études des structures internes et de notre récapitulatif sur le personnage de Délie notamment, que le narrateur s'ingéniait à trouver à sa *puella* nombre d'excuses pour en faire un personnage plutôt positif en la réhabilitant sans cesse⁷⁶⁹, par opposition à Marathus. Ainsi, on peut affirmer à présent avec certitude que la tendance déceptive dont nous venons de tracer le parcours suit deux lignes distinctes sur le fond mais fort entremêlées sur la forme, une ligne positive et une ligne négative, dont les incarnations respectives sont *a priori* Délie et Marathus mais qui, dans le détail des occurrences du thème, se rejoignent souvent pour dessiner une évolution globale généralement négative. Le fait que le cycle de Marathus se termine après celui de Délie n'est évidemment pas étranger à cette impression. Enfin, un second élément de variation dans le traitement du thème est à l'œuvre dans les élégies I, 4 et I, 8, et plus encore dans le premier de ces deux poèmes : il s'agit d'une relative dépersonnalisation du discours dans la mesure où dans les deux cas, un discours direct est confié à un autre personnage que le narrateur lui-même – respectivement Priape et Marathus ; plus encore, si Marathus exprime des plaintes intimes proches du traitement habituel du motif, Priape se livre plus généralement à une théorie amoureuse dans laquelle les réflexions globales sur les goûts et travers des jeunes gens ont une bonne place.

⁷⁶⁹ A cet égard, il faut notamment rappeler une fois encore le rôle essentiel de l'ultime section érotique de I, 6, sur laquelle s'achève donc tout le cycle de Délie, qui est une dernière expression d'espoir de longévité amoureuse et participe largement au processus de réhabilitation de la *puella* au cours du livre I et donc à la défense de la ligne positive du traitement du thème.

Ainsi, les élégies dont le thème amoureux est sujet principal sont le lieu d'un assombrissement progressif du motif et d'une première dépersonnalisation matérialisée par l'abandon du thème par la voix narrative à un autre locuteur en I, 4 et I, 8, et par la généralisation du propos de l'un de ces locuteurs en I, 4 (le discours direct de Marathus en I, 8 apparaissant dès lors comme un rappel formel mais re-personnalisé des plaintes de Priape en I, 4⁷⁷⁰). Qu'en est-il du traitement du motif dans les trois dernières élégies de notre livre ? Si l'unique occurrence de ce thème en tant que sujet non principal en I, 3 (v. 83-94) relève à la fois des versants positif et personnel de l'inspiration érotique, puisqu'il s'agit du rêve d'amour heureux de Tibulle auprès d'une Délie fidèle qu'il espère pouvoir rejoindre après avoir échappé à la mort à Corfou, l'allusion qui y est faite en I, 7 (v. 44) et le développement qui y est consacré (à nouveau comme sujet non principal) en I, 10 (v. 53-66) représentent deux types de traitement dépersonnalisé de la vie amoureuse : il s'agit respectivement de l'association métopoétique entre Osiris et le *leuis amor* déjà traitée lors de notre étude détaillée de l'élégie à Messalla, et de l'évocation généralisante du caractère inacceptable de la violence dans les rapports amoureux. Ainsi, toutes les lignes du thème, positive et négative, personnelle et impersonnelle, sont représentées dans ce bref échantillon d'illustrations secondaires qui prolonge dignement les traitements mis en place dans les élégies où ce motif est sujet principal.

Le schéma général de la présence du quatrième des grands thèmes tibulliens dans le livre I du *Corpus Tibullianum* est donc celui d'un motif omniprésent soumis comme les autres à des variations dont il nous faudra observer le prolongement ou la disparition dans le livre II. Marquant essentiellement de sa présence en tant que sujet principal le duo de tête I, 1-I, 2, dont le rôle de vitrine se trouve ainsi confirmé, et les élégies à trois et deux sujets qui représentent deux étapes de la concentration à l'œuvre autour de la vie amoureuse, notre thème présente un premier pic de dépersonnalisation en I, 4, prolongé sur des modes distincts en I, 7, I, 8 où il est paradoxalement associé à un traitement plaintif très personnel mais attribué à un locuteur qui n'est point *Tibullus*, et finalement I, 10. D'autre part, la ligne positive du motif, se teintant progressivement d'aspects négatifs à la faveur de l'augmentation des souffrances du narrateur et du rôle de Marathus, semble peu à peu s'atténuer pour laisser la place à cette seconde ligne dysphorique dont le personnage de Némésis dans le livre II présentera un premier écho. Ainsi, le caractère structurant et

⁷⁷⁰ Le double caractère des plaintes de Marathus, à la fois non attribuées au narrateur et très personnelles pour un autre personnage, rappelle la semblable dualité que nous avons observée dans les avertissements de la prêtresse de Bellone en I, 6, voir *supra*, n. 767, p. 579.

unificateur de ce thème omniprésent, pivot de la composition tibullienne par concentration progressive autour d'un motif principal, s'enrichit de variations de traitement qui en font l'une des sources d'inspiration les plus polymorphes de notre poète.

e. Les propos à caractère funèbre

Le dernier des thèmes dont nous ayons à résumer le parcours dans cette section de notre étude est aussi le moins représenté des cinq, puisqu'il n'apparaît que dans trois élégies du livre I – I, 1, I, 3 et I, 10 – et qu'il n'est sujet principal que dans l'une d'elles alors que tous les autres grands thèmes du livre, on l'a vu, étaient sujets principaux d'au moins deux poèmes et jusqu'à sept dans le cas de l'inspiration amoureuse. En outre, les trois textes dans lesquels il est illustré étant également les seuls qui comptent en tout cinq sujets pleinement développés, le discours à caractère funèbre se dessine clairement comme un élément non essentiel de l'inspiration de notre élégiaque ; il est l'ultime thème auquel Tibulle a recours pour faire varier la ligne thématique d'un poème, mais il ne fait jamais l'objet d'une concentration du propos, étant notamment exclu des élégies à deux sujets développés à l'image d'ailleurs des motifs champêtre et anti-guerrier. Allons plus loin encore : il est le seul motif qui n'appartienne au groupe des sujets principaux d'aucune des deux extrémités du livre, I, 1 et I, 10. Paradoxalement, ce type de représentation lui confère également par défaut une fonction structurante : puisqu'il est sujet non principal en I, 1 *et* en I, 10, il participe lui aussi, bien que d'une façon différente, au rapprochement de ces extrémités. Enfin, son rôle en I, 3 est tout à fait unique : ainsi que nous l'avons dit lors de notre étude détaillée de sa structure interne, c'est dans cette élégie qu'il éclôt tout à fait et se développe pleinement après sa brève présentation en I, 1 pour revenir ensuite au rang de thème secondaire en I, 10.

Le corollaire de cette éclosion en I, 3 est le caractère d'abord très personnel de son illustration dans ce poème par opposition à ses deux sujets non principaux, les motifs agricole et anti-*militia* qui, on s'en souvient, n'y sont présentés que sous une forme dépersonnalisée. Au contraire, les deux occurrences du thème funèbre (v. 1-10 et 51-82) y sont dans un premier temps entièrement centrées autour des plaintes intimes du narrateur et de son imploration à la Mort qu'il croit proche. Ce type de développement est hérité de son apparition en I, 1 (v. 59-68) où Tibulle imagine ses propres funérailles et le chagrin de sa *puella*, mais ici le poète va plus loin encore avec la rédaction de sa propre épitaphe. Entre I, 1 et I, 3, encadrant notre habituel trio de tête dont ce motif est le seul à ne pas être représenté

dans son élégie centrale, le discours funèbre gagne donc en importance numérique et statutaire, en accents personnels, les plaintes de I, 3 étant plus longuement développées et sur un ton plus insistant que la scène imaginaire de I, 1, et même en indépendance narrative puisqu'en I, 1, il était centré autour de l'espoir de la présence de Délie auprès du poète alors qu'en I, 3, c'est bien la crainte de la mort qui est première dans la ligne du récit. Suite à ce mouvement personnel ascendant, un second mouvement se met en place dès la deuxième occurrence du thème en I, 3 et se verra prolongé par son ultime apparition dans le livre, en I, 10 (v. 33-38) : il s'agit d'un procédé inverse de dépersonnalisation du discours, à l'œuvre dès la description des Champs Elysées et des Enfers en I, 3 et dont on trouve un écho très clair, ainsi que nous l'avons souligné lors de notre étude de sa structure interne, dans la peinture de la mort attendant les soldats pour les conduire à leur séjour infernal en I, 10.

Le schéma de la présence et de l'évolution du propos à caractère funèbre au fil du livre I se dessine dès lors assez nettement. L'élégie I, 3 apparaît comme le nœud funèbre du livre puisqu'elle réunit les deux types de traitement du motif, personnel et dépersonnalisé, et leur réserve une importance assez considérable pour en faire l'un de ses deux sujets principaux avec l'expression de sentiments religieux. De part et d'autre de ce centre, qui ne coïncide d'ailleurs pas avec celui du livre lui-même, les élégies d'ouverture et de clôture endossent respectivement le rôle d'annonce du versant personnel du motif et d'écho à son versant impersonnel. Point culminant du thème au sein du livre I, l'élégie I, 3 en présente également comme il se doit les deux tonalités, qui ne sont point entièrement sombres, contrairement à ce que l'on pourrait croire : la perspective d'être conduit par Vénus aux Champs Elysées est chose plutôt apaisante, et elle rehausse rétrospectivement de cette couleur la scène de I, 1 dans laquelle Délie reste auprès du poète jusque dans la mort, ce qui est présenté comme un accomplissement enviable de la vie amoureuse dont il rêve. En revanche, la présentation de la mort comme allégorie cruelle n'attendant que d'emmener ses victimes aux Enfers noircit considérablement le paysage thématique funèbre à l'occasion des plaintes intimes en I, 3 et de la description du sombre séjour en I, 3 et I, 10. Ainsi, quoique peu présent dans le livre I, le discours funèbre n'en est pas moins très représentatif des procédés tibulliens d'union entre ses extrémités et de variation des lignes de force dans le traitement même du propos.

2. Livre II

Ces premières remarques de synthèse sur le livre I ont fait apparaître jusqu'à présent le caractère structuré et unitaire de cette première section du recueil, qui obéit à des lignes de force bien dessinées dont nous avons observé l'évolution et les modalités de traitement d'une

extrémité à l'autre du livre. Le parcours suivi par les grands thèmes tibulliens fait de ces dix élégies un ensemble cohérent, globalement homogène, au sein duquel nous avons mis en évidence certains pics de variation dont il nous faudra tenir compte au moment d'établir le schéma structurel général du livre. Dès lors, si le livre I présente les caractéristiques globales d'un recueil clos qui n'aurait pas besoin d'ajouts pour être lu comme un tout cohérent, quel type de prolongement le livre II offre-t-il à cette première décade bien construite ? Les lignes de force et les tendances secondaires que nous avons observées dans le livre I trouvent-elles de nouveaux moyens de se manifester et d'éclorre dans le livre II, ou bien y disparaissent-elles à la faveur de l'exploration de nouvelles pistes par notre poète ? Quel accomplissement le livre II offre-t-il aux propositions structurantes mises en place dans le livre I ? C'est à ces multiples questions que nous tâcherons de répondre dans cette deuxième section de notre étude structurelle globale.

Comme pour l'étude de l'évolution des thèmes tibulliens dans le livre I, nous nous en tiendrons ici aux motifs pleinement développés qui présentent suffisamment d'occurrences pour dessiner un véritable parcours et excluons donc de cette rubrique les digressions de II, 4 et de II, 5, qui sont dans le livre II les seules représentantes respectivement du « petit » thème métopoétique et du « petit » thème étiologique et national. L'ordre dans lequel nous les examinerons est le même que celui utilisé pour le livre I, de manière à mieux mettre en évidence le parallélisme de la synthèse des remarques thématiques dans l'une et l'autre section du recueil.

a. Le rêve de la vie campagnarde

Par sa présence sous forme pleinement développée dans trois des six élégies du livre II et sous forme de simple allusion dans deux autres d'entre elles, le premier de nos cinq grands thèmes confirme la place de choix qu'il occupait déjà dans le livre I ; supplantant le thème religieux, il est même ici le deuxième motif le plus représenté après le thème érotique sur lequel nous reviendrons plus bas. Le schéma général de ses occurrences au fil du livre marque une présence plus nette dans sa première moitié – il est l'un des sujets principaux de II, 1 et II, 3 et une allusion y est faite en II, 2 – que dans sa seconde, où il n'occupe qu'un rang de sujet non principal en II, 5 et de simple allusion en II, 6. Deux remarques s'imposent d'emblée à la vue de ce dessin. D'abord, son absence de II, 4, que nous voyons de plus en plus se distinguer comme la grande élégie « némésienne » du livre, va de pair dans ce poème

avec la concentration de l'inspiration autour des traits érotiques, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le dire ; on voit que cette concentration peut déjà être repérée en creux par l'élimination dans cette élégie du principal concurrent du thème amoureux au sein du livre. En outre, le fait que sans être absent de II, 6, le rêve de la vie à la campagne n'y soit représenté que sous forme de simple allusion et non point, comme en I, 1, I, 10 et II, 1, sous forme de sujet principal, offre à l'ultime poème du recueil tibullien un caractère exceptionnel par rapport aux autres textes d'ouverture et de clôture des deux livres et confirme l'impression que nous avait déjà donnée l'étude de sa structure détaillée quant au caractère original de sa fonction conclusive.

Les modalités de traitement du thème indiquent par ailleurs une reprise de la tendance dépersonnalisée et généralisante qui apparaissait déjà à l'occasion dans le livre I sous la tendance plus personnelle inaugurée en I, 1 par la présentation du motif. Ici, le rapport de force entre les deux lignes s'inverse même : le ton didactique et dépersonnalisé du discours prend le pas sur sa nuance intime, jusqu'à condamner celle-ci à une quasi-disparition. Ainsi, on se souvient que la grande élégie rustique et religieuse de la cérémonie de la *lustratio*, II, 1, est un lieu essentiel de la disparition feinte des préoccupations de *Tibullus*-personnage au profit de la seule parole poétique de *Tibullus*-narrateur, et que le développement consacré au thème champêtre (v. 37-66) est constitué d'un discours didactique sur le rôle essentiel du monde rural dans l'avancée de la civilisation. Certes, les valeurs mises en avant par ce propos sont celles que le poète élégiaque prônait à titre personnel dans le livre I : la campagne est symbole de paix, de longévité, de fertilité, elle a contribué à donner naissance à un certain type de poésie et elle est le lieu d'un sentiment religieux sincère d'ailleurs appliqué, nous venons de le voir à la faveur de notre parcours parmi le personnel divin du livre II, à des divinités champêtres dont le culte est pratiqué par le narrateur lui-même dans des poèmes antérieurs. Mais tous ces éléments sont ici adaptés à une parole généralisante rappelant étroitement le caractère didactique de l'éloge d'Osiris en I, 7 et constituent donc le triomphe de la ligne dépersonnalisée du thème qui, dans le livre I, n'apparaissait d'abord que comme une variante par rapport à sa facette intime. Outre que les allusions de II, 2 (v. 13-14) et II, 6 (v. 21-22) confirment cette tendance par leur caractère général⁷⁷¹, les modalités de l'occurrence du thème champêtre en II, 5 (v. 83-100), quoique moins didactiques, sont également dépersonnalisées puisque le poète y représente de façon toujours aussi générale la

⁷⁷¹ On notera à cet égard qu'elles sont respectivement incluses dans une élégie de circonstance et dans le discours général sur *Spes*, deux passages que nous avons également répertoriés un peu plus haut comme lieux de disparition de *Tibullus*-personnage.

vie campagnarde à laquelle Apollon, par le jeu des pratiques oraculaires, vient de promettre une année de fertilité et de longévité.

Au cœur de ces occurrences généralisantes et dépersonnalisées insérées dans des poèmes ou extraits de poèmes dont *Tibullus*-personnage est toujours absent, les conditions de développement du thème dans ses deux occurrences de II, 3 (v. 5-20 et 61-70) sont un peu différentes. D'abord, quoiqu'un passage important de l'élégie soit consacré à une approche dépersonnalisée de la vie à la campagne en montrant Apollon se livrant à des activités de berger et favorisant à son tour les avancées de la civilisation, ce qui est pour le poète l'occasion de tenir un discours didactique sur ce thème dans la droite ligne de I, 7 et II, 1, le reste de l'illustration du thème est repersonnalisé par la présence du personnage central et par sa plainte liée au départ de Némésis pour la campagne. *Ego*, dès le vers 5, se met à nouveau en scène pour se livrer à son rêve personnel de vie laborieuse au milieu des champs et l'exprimer en des termes très proches de la présentation du motif en I, 1. Il faut ajouter à cet îlot intime au cœur d'une affluence d'occurrences impersonnelles un changement essentiel dans la tonalité accordée au traitement du motif : toutes ses autres apparitions dans le livre II sont extrêmement laudatives et perpétuent le rêve et l'idéalisation associés à ce motif dans le livre I, mais sa seconde apparition en II, 3 est au contraire, on s'en souvient, le lieu de l'inversion des valeurs traditionnelles de Tibulle par l'action nocive de Némésis, et notamment du refus des bienfaits de la campagne si celle-ci doit éloigner les *puellae* de leurs amants.

Ainsi, le schéma d'ensemble de la présence du motif campagnard au sein du livre II est globalement celui d'un thème général à la tonalité positive, qui parcourt la section en marquant tout de même une réduction dans sa représentation au fil du livre, ce qui confère notamment à II, 6 un premier élément d'originalité par rapport aux autres élégies structurantes du recueil. La grande élégie champêtre du livre est bel et bien II, 1 dont il est sujet principal et qui offre en quelque sorte le paradigme du traitement dépersonnalisé qui domine le livre. Dans cet ensemble plutôt harmonieux, II, 3 apparaît comme une exception dans la mesure où elle repersonnalise le traitement du motif et en offre une nuance assombrie, par contamination avec la première apparition du personnage de Némésis. L'élément de variation du livre I est donc devenu la règle générale d'illustration du thème dans le livre II et inversement, les modalités dominantes du motif dans le livre I sont ici devenues une variante exceptionnelle qui attire d'emblée le regard du lecteur sur la fonction thématique perturbatrice de la *puella*.

b. L'expression de sentiments religieux et d'actes de piété

Une fois de plus, le dessin de la présence du motif religieux dans le livre rencontre celui du thème campagnard dont nous venons de dresser la seconde carte de route. A l'exception de II, 3, dont notre deuxième grand thème est absent puisque les divinités y sont associées à d'autres types de développements, toutes les élégies qui présentent une section campagnarde dans le livre II présentent également une occurrence religieuse. Il faut souligner à cet égard le caractère particulier de II, 2 : l'élégie à Cornutus compte en effet le motif religieux parmi ses sujets développés – il en est même l'unique sujet principal – alors que le thème agricole, lui, n'y fait l'objet que d'une allusion. Pour le reste, il fait également partie des sujets principaux en II, 1 et II, 5 et rejoint le sujet campagnard au rang de simple allusion en II, 6, ce qui confirme une fois de plus le caractère décalé de cette élégie de clôture par rapport à I, 1, I, 10 et II, 1 dans lesquelles l'expression de sentiments de piété est toujours sujet principal. Dès lors, il apparaît clairement que ce deuxième sujet parcourt et unit harmonieusement le livre II, avec toutefois une zone d'absence en son milieu dans les élégies « némésiennes » II, 3 et II, 4 : si l'on confronte cette remarque avec le rang de simple allusion du motif dans la troisième grande élégie du cycle de Némésis qu'est II, 6, il est permis de considérer, si l'on nous autorise cette formule, que la *dura puella* et l'expression de la piété ne font pas bon ménage. C'est là un indice supplémentaire de l'effet nocif de Némésis sur les préoccupations et valeurs traditionnelles de Tibulle.

A l'image de celles du motif campagnard, les modalités de développement du thème religieux dans le livre II sont à la fois plutôt harmonieuses entre elles et en opposition avec la tendance générale du livre I. Alors que le lecteur a conservé en mémoire une série d'illustrations personnelles généralement marquées par la crainte des dieux, le traitement du thème en tant que sujet principal en II, 1 (v. 1-36 et 81-90), élégie de la *lustratio*, II, 2 (v. 1-10 et 21-22), élégie à Cornutus, et II, 5 (v. 1-18, 67-82 et 113-122), élégie à Messalinus, est uniformément très général et très positif, voire joyeux : cette double caractéristique essentielle du livre II est à rapporter au caractère solennel et de circonstance des élégies concernées. L'aspect intime du motif, lié aux sentiments personnels de *Tibullus*-personnage, à sa crainte des dieux et de leur influence dans sa vie et à sa pratique pieuse envers les divinités qui lui sont les plus chères – on songe notamment à cet égard à la mention des Lares en I, 1 ou à l'*ex-voto* à Vénus à la fin de I, 9 – ont entièrement disparu du champ de la fonction poétique, et l'expression de sentiments religieux ainsi que la mise en scène d'actes de piété n'ont plus de sens que dans une perspective de pratique générale pour laquelle le

narrateur, selon des modalités que nous avons étudiées plus haut, se fait officiant désincarné menant de sa voix le déroulement des opérations, mais non pas fidèle assistant individuel touché au cœur par la crainte de la puissance divine. En fait, le thème religieux fait l'objet dans ce livre d'une forte concentration thématique autour des élégies solennelles et de circonstance auxquelles il est pour ainsi dire limité, d'une concentration tonale allant de pair avec l'art poétique spécifique associé à ce genre de textes (autour de la nuance générale et dépersonnalisée qui était brièvement apparue dans le livre I d'une part et d'une ligne positive et laudative d'autre part) et d'une concentration structurante puisque l'on voit que ses occurrences dans les trois élégies concernées sont systématiquement dédoublées voire triplées, de manière à lui garantir une large occupation des textes ainsi placés sous sa domination. La seule exception à ce schéma d'ensemble est l'apparition de Némésis à la fin de II, 5, et la demande du poète à Phoebus de le mettre à l'abri des souffrances qu'elle lui inflige. Cette repersonnalisation du thème prépare l'allusion finale de II, 6 (v. 53-54) qui consiste, on s'en souvient, en imprécations contre la *lena*. Dans les deux cas, le thème se trouve assombri par sa rencontre avec la *puella* et associé à nouveau à l'expression de souffrances et de colères, qui était jusqu'alors absente de l'éventail de ses illustrations dans le livre II.

Ainsi, la tendance généralisante et dépersonnalisée mise à l'honneur par le thème champêtre dans le livre II est largement confirmée et prolongée par le thème religieux qui se trouve ici systématiquement réservé aux célébrations solennelles, ainsi la *lustratio* en II, 1, l'anniversaire de Cornutus en II, 2 et l'intronisation de Messalinus en II, 5. Respectivement associé à des divinités champêtres, personnelles et oraculaires, il connaît des variations de traitement de détail ainsi que nous l'ont montré les études détaillées des poèmes concernés, mais respecte une ligne d'ensemble fort cohérente et harmonieuse qui structure efficacement le livre. Seule sa rencontre avec Némésis, à la fin de II, 5 et de II, 6, le soumet à son tour aux perturbations thématiques occasionnées dans tout le livre par la présence de la *puella* et fait réapparaître l'expression d'une angoisse et d'une colère qui n'avaient plus été illustrées dans ce contexte depuis le livre I, ce qui constitue d'ailleurs, à l'échelle de l'ouvrage entier, un lien intéressant entre les deux sections, finalement réunies dans une nuance religieuse assombrie commune dont II, 1, II, 2 et II, 5 pouvaient laisser croire qu'elle avait entièrement disparu du recueil.

c. Le refus de la vie de guerrier

Le troisième grand thème tibullien subit une nette diminution de représentation dans le livre II par rapport au livre I. On se souvient que de ses quatre occurrences dans la première section du recueil, trois étaient rassemblées dans le trio de tête I, 1-I, 2-I, 3, qu'elles contribuaient à unifier, et que deux occurrences, en I, 1 et I, 10, étaient sujets principaux et constituaient donc un point de rapprochement supplémentaire entre les élégies d'ouverture et de clôture du livre. Ce schéma doublement structurant disparaît dans le livre II, où le refus de la *militia* n'est plus illustré qu'en II, 3 (v. 33-48) à la faveur du répertoire des méfaits de la *praeda* qui est notamment considérée comme responsable des guerres meurtrières, et en II, 6 (v. 1-10) où *Amor* est invité à punir ceux qui préfèrent la vie de conquérant à ses aimables jeux. Dans les deux cas, le motif est sujet non principal et crée donc un lien mince mais réel entre ces deux élégies « némésiennes » placées respectivement à la fin de chaque moitié du livre. Il est certes difficile de dégager un nœud anti-guerrier dans le livre II puisque ces deux illustrations sont d'importance égale, mais on constate en revanche qu'elles ne réservent pas le même traitement au thème. On se souvient que son illustration en II, 3 est un discours d'ordre général voire didactique, qui représente donc la facette dépersonnalisée du motif telle qu'elle a commencé à se dessiner dans le livre I où elle apparaissait d'abord comme secondaire par rapport à la tendance personnelle ; en revanche, l'*incipit* de II, 6 est totalement repersonnalisé par la présence de *Tibullus*-personnage qui se définit, selon des modalités proches de la présentation du thème dans le livre I, comme le représentant de la vie amoureuse anti-guerrière par opposition à Macer, représentant de la vie de campagnes militaires. En un dessin chiasmique, le livre II contribue donc à fermer les deux applications du motif dans l'ordre inverse de celui dans lequel elles ont été présentées en I ; ce faisant, il les maintient tout de même à un rang d'importance très secondaire par rapport à d'autres sections thématiques, en présentant notamment le discours anti-guerrier, dans les deux cas, comme un simple dérivé de propos érotiques⁷⁷².

Cette faible présence du refus de la *militia* appelle une ultime remarque qui porte sur son absence du paysage thématique de II, 1. L'élégie de la *lustratio* est en effet la seule des élégies de début et fin de livre à ne pas présenter de développement ou d'allusion anti-militaire, ce qui est évidemment un indice clair, dès l'ouverture du livre II, du moindre rôle qui est réservé à ce thème dans cette section. Bien plus, cela ajoute un caractère original à ce poème

⁷⁷² Ainsi, en II, 3, la *praeda* est d'abord condamnée pour ses effets déplorables dans les relations amoureuses ; quant à II, 6, le départ de Macer en campagne et les appels vengeurs à *Amor* ne sont que le préambule, d'ailleurs très imprégné de traits érotiques, à une série de plaintes et de *topoi* amoureux dont nous avons eu l'occasion d'étudier le détail *supra*.

par rapport à I, 1, I, 10 et II, 6, de même que II, 6 présente de son côté, nous l'avons dit à plusieurs reprises, divers caractères originaux par rapport aux trois autres. Les significations structurantes de cette remarque sont au nombre de deux. D'abord, cela révèle la tonalité particulièrement solennelle de II, 1, soumise à une concentration de l'inspiration autour des motifs agricole et religieux, et donne d'emblée le ton de plusieurs autres élégies et développements solennels du livre II, ainsi II, 2 et II, 5 notamment. Ensuite, cela met en évidence une fois de plus le caractère unique de chacune des quatre élégies de clôture et d'ouverture, qui présentent toutes des paysages thématiques propres et ne peuvent être considérées comme de simples duplications structurantes les unes des autres, mais suivent nécessairement à grande échelle une évolution dont notre synthèse finale sur le schéma d'ensemble du recueil devra tenir compte.

d. La vie amoureuse

Face à la diminution considérable de la présence du thème religieux entre le livre I et le livre II, le motif de la vie amoureuse, présent dans les six élégies de notre section, reste le seul principe unificateur de ce second livre, et par conséquent le seul grand principe unificateur à l'échelle du recueil tout entier. Nous allons donc poursuivre avec lui une route faite de variations de statuts – notons tout de même que contrairement au livre I, il est présent sous forme pleinement développée dans tous les poèmes du livre II –, de traitements et de nuances tonales. Sujet principal de II, 3, II, 4 et II, 6, c'est-à-dire, fort logiquement, des trois grandes élégies du cycle de Némésis, et sujet non principal des élégies solennelles et de circonstance II, 1, II, 2 et II, 5, il conserve une place essentielle dans le paysage thématique des divers arts poétiques de notre élégiaque et s'adapte aux discours joyeux comme plus sombres, intimes comme plus généraux, à l'image du traitement qui lui était déjà réservé dans le livre I. Ajoutons enfin, pour clore cette série de remarques éparses, que le schéma de sa présence en tant que sujet principal offre deux caractéristiques structurantes essentielles : d'abord, il occupe le centre du livre en assurant l'harmonie de la transition entre II, 3 et II, 4 ; ensuite, il en encadre la deuxième partie et fait donc apparaître un schéma global de recueil dans lequel seule la zone centrale I, 10, II, 1 et II, 2 est tout particulièrement marquée par l'absence de sujet principal amoureux.

Les trois élégies dans lesquelles le thème érotique est sujet principal partagent sur ce point trois caractéristiques communes essentielles. D'abord, les occurrences du motif s'y

multiplient jusqu'à occuper tout le texte de manière délibérément récurrente : on compte ainsi quatre développements amoureux distincts en II, 3 (v. 1-4, 21-32, 49-60 et 71-80), trois en II, 4 (v. 1-12, 21-42 et 51-60) et deux en II, 6 (v. 11-28 et 41-54). La diminution du nombre d'occurrences ne correspond d'ailleurs pas à une baisse en nombre de distiques, mais plutôt à une configuration différente de l'occupation des poèmes par leur sujet principal, ce qui lui assure une domination numérique constante⁷⁷³. En outre, toutes ces illustrations présentent les deux versants du thème, sa nuance personnelle et sa nuance dépersonnalisée, avec toutefois une nette prédilection pour la première de ces deux tendances : dès l'*incipit* de II, 3, le ton intime est donné et la *puella* ou *domina* de *Tibullus*-personnage est immédiatement mise en scène comme pour ne pas laisser de doutes sur le caractère personnel des plaintes du poète. La présence d'Apollon et de son désespoir amoureux en II, 3 ainsi que le rappel des bienfaits de *Spes* en II, 6 contribuent à maintenir au cœur de ces développements globalement personnels un discours dépersonnalisé à valeur mythologique ou didactique générale, tenu à distance du personnage principal, qui conserve le rang secondaire et le statut d'élément de variation qui étaient les siens dans le livre I.

Il en est bien autrement des trois occurrences du motif en tant que sujet non principal. Conformément aux codes du discours de l'élégie solennelle et de circonstance tels que nous les avons mis en évidence au cours de notre examen des structures internes des poèmes concernés, II, 1 (v. 67-80) et II, 2 (v. 11-20) présentent des passages érotiques non rapportés à *Tibullus*-personnage, mais respectivement à un propos général sur les méfaits de Cupidon et sur le vœu de vie amoureuse prononcé pour Cornutus lors de son anniversaire. Certes, ce second exemple est rapporté à un personnage précis, mais ce ne sont pas ses sentiments ni ses désirs personnels qui nous sont donnés à lire, contrairement par exemple à ceux de Marathus dans son discours direct de I, 8 ; ici, c'est bien la voix narrative dépersonnalisée qui exprime les souhaits d'un personnage par conséquent privé de parole. Toutefois, le passage érotique final de l'élégie « messalinienne » II, 5 (v. 101-112) amorce un retour remarquable du caractère personnel du motif, à la faveur du rétablissement progressif de la plainte intime après un discours dépersonnalisé sur les mœurs amoureuses des jeunes campagnards. Un point de jonction supplémentaire entre les deux lignes du sujet est donc matérialisé à cet endroit et constitue, avec Apollon en II, 3 et *Spes* en II, 6, un pont thématique entre les deux types de traitement du sujet comme pour mieux montrer qu'ils ne sont pas incompatibles.

⁷⁷³ On compte ainsi dix-huit distiques amoureux complets sur les quarante que possède II, 3 (les vingt-deux autres se partageant entre les deux autres sujets développés de l'élégie), vingt-deux distiques amoureux sur les trente que possède II, 4 et seize sur les vingt-sept que possède II, 6.

Le schéma de l'illustration du thème érotique dans le livre II suit donc deux lignes distinctes, l'une personnelle et l'autre dépersonnalisée, correspondant globalement respectivement à sa ligne de représentation en tant que sujet principal et au cycle de Némésis pour l'une, à sa ligne de représentation en tant que sujet non principal et au cycle des élégies solennelles pour l'autre. Entre ces deux lignes, des points de rapprochement apparaissent en II, 3, II, 5 et II, 6, soit dans les zones finales de chacune des deux moitiés du livre, à la faveur de l'insertion de passages ponctuellement impersonnels dans la ligne personnelle, et inversement. A ce dessin d'ensemble, qui perpétue dignement les deux tendances élaborées dans le livre I en accordant à la tendance généralisante une importance croissante tout en maintenant la domination de la tendance intime, il nous faut superposer un second schéma, celui des tonalités positive et négative dont nous avons vu que dans le livre I, la seconde se greffait progressivement sur la première jusqu'à la dominer à son tour. Digne couronnement de ce procédé, le livre II est très largement marqué par la ligne négative de traitement du thème, au point que même la réhabilitation finale de Némésis en II, 6 est associée à l'expression renouvelée des craintes, souffrances et colères du narrateur, même si celles-ci sont dorénavant imputées à la *lena*. Seuls une brève allusion à la possibilité d'être heureux en amour à la fin de II, 1 et le vœu de bonheur amoureux paisible et durable adressé à Cornutus en II, 2, feignent de réserver une place à l'expression positive du motif dans le livre II ; hélas, cette issue est très vite condamnée par les développements ultérieurs qui dès II, 3, ne sont à nouveau que souffrances et plaintes accentuées et intensifiées par rapport au livre I, à l'exemple du pic négatif de II, 3 lors duquel, on s'en souvient, les douleurs amoureuses du narrateur conduisent à l'inversion de ses propres valeurs familiales.

e. Les propos à caractère funèbre

Comme le refus de la vie militaire, le thème funèbre est réduit dans le livre II à deux occurrences comme sujet non principal, ce qui représente une baisse de présence par rapport au livre I et notamment par rapport à I, 3 dans lequel il s'épanouissait pleinement au fil de plusieurs développements en tant que sujet principal. Comme le refus de la vie militaire également, l'une de ces occurrences appartient à l'élégie II, 6, ce qui confirme l'un des traits originaux de II, 1, seule élégie d'ouverture ou de clôture à ne pas compter les cinq « grands » thèmes tibulliens dans son paysage thématique, serait-ce sous forme de simple allusion. Mais contrairement au refus de la vie militaire, notre dernier motif n'est pas dans le livre II le réceptacle des deux tendances distinctes présentées dans le livre I, sa version personnelle et

sa version dépersonnalisée : il est au contraire entièrement recentré autour de propos personnels, puisque son développement en II, 4 (v. 43-50) est consacré à l'évocation de la mort solitaire de Némésis et que son occurrence de II, 6 (v. 29-40) fait apparaître le souvenir de la sœur défunte de la *puella*, les hommages *post mortem* que lui rend le poète et l'insatisfaction de ses Mânes à la vue du traitement que Némésis réserve à ce dernier. Sur ce point, le thème funèbre est donc une exception dans le paysage thématique du livre II ; il ne participe pas à la tendance générale à la dépersonnalisation grandissante, ni ne contribue à établir en force cette ligne de discours d'abord présentée dans le livre I comme un simple élément de variation de la tendance personnelle. En cela, il se fait le relais des grands thèmes personnels de la première section du recueil, et notamment du thème religieux dont nous avons souligné que sa version intime avait presque disparu du livre avant que II, 5 et II, 6 n'en proposent de bien minces rappels.

On peut donc considérer qu'outre une fonction d'union et de cohésion entre les élégies II, 4 et II, 6, deux poèmes « némésiens » qui encadrent la deuxième moitié du livre II et en font donc le lieu privilégié du retour des propos funèbres, le dernier des grands motifs tibulliens endosse un rôle équilibrant permettant au paysage thématique de ce livre de réserver une place au propos personnel, dont les élégies solennelles et de circonstance notamment sont singulièrement dépourvues. Aussi la faible représentation de notre thème dans le livre II ne doit-elle point cacher la fonction structurante qu'il assume à l'échelle de l'ouvrage. Ajoutons d'ailleurs que les développements funèbres de II, 4 et de II, 6 sont un écho à la nuance la plus sombre du thème telle qu'elle était illustrée en I, 3 et I, 10 à la faveur de propos généralisants ; en effet, l'image de Némésis mourant seule en II, 4 et celle d'une jeune fille décédée prématurément, mention d'ailleurs saturée par l'évocation de la tristesse du narrateur qui propose en II, 6 un équivalent final assombri de la Délia pleureuse de I, 1, contribuent à noircir ce thème et à unir ce type de traitement à un propos intime particulièrement touchant. La présence du motif funèbre en II, 4 et II, 6 est donc pour le poète l'occasion de réunir en peu de place des éléments présentés de manière plus évolutive dans le livre I, et ainsi de conférer sur ce point à la seconde partie du livre II un rôle conclusif et synthétique essentiel.

B. Enonciation et personnages : le petit monde élégiaque de Tibulle

Nous avons eu l'occasion de dire plusieurs fois que la présence du narrateur n'était pas la même dans tous les poèmes tibulliens ; il nous semble donc que l'indice d'une plus ou moins forte implication de *Tibullus*-auteur et narrateur dans ses textes constitue un fil essentiel de l'analyse de la structure globale de l'ouvrage dans la mesure où, on l'a vu, cela a une incidence sur les modalités précises du traitement de tel ou tel thème dans les élégies concernés. Tibulle lui-même et les traces de sa propre voix, ou encore la mise en scène d'un personnage nommé comme lui *Tibullus* et qui s'exprime à la première personne du singulier, sont donc un élément à part entière du travail de composition à l'échelle du livre ainsi que du recueil et doivent à ce titre attirer tout particulièrement notre attention. Mais il n'est certes pas le seul : aux côtés de *Tibullus* se développe au fil des poèmes une galerie de personnages de premier plan dont nous avons souvent eu l'occasion de souligner la fonction thématique, sans que l'on puisse toujours cependant la considérer comme systématique ; à cet égard, par exemple, nous avons pu dire que le nom *Delia* était à plusieurs reprises le signe d'un développement d'inspiration érotique, mais la *puella* est également présente dans des sections funèbres ou religieuses dans lesquelles elle transcende son rôle d'amante pour s'élever parfois vers des sphères plus nobles ou plus graves. De même Vénus, déesse tutélaire de la vie amoureuse, n'a pas nécessairement à chacune de ses occurrences la fonction de marqueur du thème religieux qui apparaît lorsque le narrateur s'adresse à elle ou parle d'elle en des termes témoignant d'une certaine piété. Ainsi, nous nous attacherons ici à repérer le dessin de la présence et de l'absence de ces personnages mortels et divins, destinataires apostrophés par le narrateur ou simples acteurs d'une vaste pièce dont il est le seul metteur en scène, qui complétera la base du schéma d'ensemble de l'évolution du traitement des thèmes au fil de nos deux livres ; pour ce faire, nous suivrons d'abord les pas des personnages de maîtresses et d'amants, puis ceux du protecteur personnel du poète, Messalla, et des personnages qui lui sont associés, enfin ceux des divinités évoquées ou invoquées au cours des livres.

1. Le livre I : Délie, Marathus et Messalla sous le regard omniprésent de *Tibullus*

a. Présence du narrateur : Tibullus-poète et Tibullus-personnage

Le livre I est sans conteste le lieu de l'omniprésence de la voix narrative de Tibulle ou, pour user de termes plus précis, le lieu de l'omniprésence de la mise en scène de cette voix par le poète lui-même. L'*ego* de notre poète est en effet présent dans toutes les élégies de cette première partie de son ouvrage ; mieux encore, dans la grande majorité de ces poèmes, Tibulle-narrateur est accompagné par Tibulle-personnage dont nous allons voir que seule une des dix élégies du livre I ne le met pas explicitement en scène, et en quelque sorte, si l'on veut emprunter au langage cinématographique un terme explicite, il le double. En effet, de même qu'au cinéma on demande à un comédien de prêter sa voix à un personnage qu'il n'interprète pas visuellement mais dont il faut transposer les répliques dans une autre langue, Tibulle-narrateur prend régulièrement en charge le discours de Tibulle-personnage et cumule donc les fonctions de voix *off*, lorsqu'il tient un discours qui concerne ou met en scène d'autres personnages que lui-même, et de doubleur lorsque ce sont bien *Tibullus*, ses aventures et ses états d'âme qu'il nous donne à voir.

Mentionnons d'abord la seule élégie du livre dans laquelle la présence de *Tibullus*-personnage ne soit pas totalement explicite. Il s'agit de I, 7, l'élégie de circonstance à la gloire de Messalla pour son anniversaire. Nous avons vu lors de son analyse détaillée qu'elle était entièrement centrée sur le personnage du conquérant et ses conquêtes dans sa première partie, et sur le rôle civilisateur d'Osiris et la phase strictement religieuse de la cérémonie dans sa deuxième partie⁷⁷⁴. Les traces de la présence d'*ego* sont toutes liées à son rôle de poète et de narrateur⁷⁷⁵, excepté la formule ambiguë *non sine me est tibi partus honos*, « cet honneur ne t'est pas arrivé sans moi » (v. 9) dont nous avons souligné le double sens, et une mention religieuse d'offrande faite à Osiris, *tibi dem turis honores*, « que je te donne de l'encens pour t'honorer » (v. 53). La première de ces deux phrases, nous l'avons vu, peut être comprise dans un sens strictement métapoétique, et par conséquent n'être attribuée qu'à la

⁷⁷⁴ Pour toutes les élégies que nous citerons dans cette section de synthèse, nous renvoyons à leur étude détaillée, *supra*, « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

⁷⁷⁵ Ainsi *te, Cydne, canam*, « c'est toi, Cydne, que je vais chanter » (v. 13), *quid referam ut...*, « raconterai-je comment... » (v. 17) et *quanam possum (...) dicere causa*, « puis-je dire pour quelle raison » (v. 23).

voix narrative, non à *Tibullus*-personnage. La seconde suppose au sens strict que, dans le cadre de la fiction poétique du moins, le poète soit physiquement présent à la cérémonie religieuse et fasse acte de piété envers Osiris : mais nous avons vu en lisant II, 2 que la mention des *honores* et de l'encens était un marqueur rituel, une sorte de code permettant au lecteur de reconnaître sans hésiter le déroulement d'une fête d'anniversaire. Dès lors, ne peut-on voir également dans ce vers 53 un hommage métopoétique au dieu, dans lequel *tura* et *honores* ne seraient que la matérialisation du poème lui-même ? Selon cette lecture, *Tibullus*-personnage n'est pas mis en scène à cet endroit et c'est bien *Tibullus*-narrateur seul qui propose ici à la divinité de lui offrir un hommage prenant la forme d'un *genethliacon* conforme aux codes de la poésie de circonstance. On voit que sans pouvoir écarter tout à fait la possibilité que *Tibullus*-personnage soit bien présent en I, 7, l'ambiguïté demeure et la question ne peut être tout à fait tranchée.

Il n'en est pas de même des neuf autres textes du livre I, dans lesquels le poète se met systématiquement en scène comme un personnage parmi d'autres⁷⁷⁶. Pour autant, cette omniprésence de *Tibullus*-personnage ne signifie point que *Tibullus*-narrateur domine nécessairement chaque vers de chaque élégie : bien au contraire, nous avons vu au fil de nos études des structures internes qu'il ne rechigne pas à céder la parole à un autre personnage au discours direct et que, même sans aller jusque là, il se livre de temps à autre à des propos plus généraux dont *ego* disparaît, en tout cas formellement. Bien entendu, cette disparition n'est que simulée et le narrateur reste seul maître à bord en ce qui concerne la distribution des voix et l'organisation du déroulement des récits et discours, mais il est intéressant de constater que les moments où *Tibullus*-narrateur feint de ne pas s'impliquer dans le propos augmentent peu à peu à mesure que le livre avance. Le premier discours d'ordre tout à fait général intervient en I, 3, à la faveur de la double évocation de l'Age d'Or et de l'Age de Fer suivie de près par la description des Champs Elysées et des Enfers ; lui succèdent en I, 4 les préceptes de Priape comme *praeceptor amoris* et théoricien métopoétique, premier discours direct attribué à un autre personnage que *Tibullus* lui-même. Puis le procédé s'installe de

⁷⁷⁶ Rappelons brièvement dans quels contextes : en I, 1, il élabore le tableau de sa vie rêvée, dans lequel il se voit cultiver ses champs et se reposer auprès de Délie ; en I, 2, il se plaint de n'avoir pu rejoindre sa *puella* malgré ses nombreuses ruses et proteste de sa fidélité envers Vénus ; en I, 3, il craint pour sa propre vie à Corfou et se remémore les augures pris par Délie et lui-même avant son départ ; en I, 4, il demande des conseils à Priape pour séduire Marathus, mais en vain ; en I, 5, c'est à nouveau Délie et son goût pour les hommes riches qui le préoccupent ; en I, 6, Délie utilise pour le tromper les ruses qu'il lui a lui-même enseignées ; en I, 8, il assiste, impuissant, à l'amour de Marathus pour Pholoé, qu'il a lui-même favorisé ; en I, 9, il se libère enfin de l'infidèle *puer* ; enfin, en I, 10, il se plaint de partir en campagne contre son gré et renouvelle son rêve de paix et de sérénité loin de la vie de conquêtes.

manière plus régulière dans le livre : en I, 6 et I, 8, deux discours directs, respectivement les avertissements de la prêtresse de Bellone et les lamentations de Marathus, encadrent le cas particulier I, 7 dont nous avons souligné plus haut le faible nombre de traces de la présence d'*ego*. Enfin, I, 10 et ses propos généraux sur la Mort, les méfaits des *enses*, la violence dans les luttes amoureuses et la Paix viennent clore cette série d'absences simulées de *Tibullus*-narrateur dans son propre livre. Le schéma général de ce procédé est donc le suivant : il est présenté pour la première fois à environ un tiers du livre – I, 3 pour le discours général et I, 4 pour le discours direct –, connaît un pic aux deux tiers du livre – la triade I, 6-I, 7-I, 8, dont I, 7 constitue le point culminant –, est enfin largement rappelé dans l'élégie de clôture I, 10.

Mais parallèlement à la présence croissante de ce procédé que nous retrouverons également dans le livre II, le livre I a une caractéristique bien à lui qui scelle définitivement l'omniprésence de *Tibullus*-personnage en son sein. En effet, cette suite de dix élégies est le lieu d'une double signature dans laquelle narrateur et personnage se rencontrent, le premier signant respectivement pour le second, quand ce dernier se voit mourir et quand il souhaite se libérer de l'emprise de Marathus, une épitaphe (I, 3, v. 55-56) et un *ex-voto* à Vénus (I, 9, v. 83-84) qui portent son nom, placé dans les deux cas à la fin de l'hexamètre. Ces deux sceaux, l'un dans une élégie proche du début du livre et l'autre dans une élégie proche de sa fin, sont également des signatures métapoétiques et génériques dans la mesure où épitaphe comme *ex-voto*, rappelons-le, portent le souvenir des origines épigrammatiques de l'élégie et surtout de son distique, utilisé dans ce genre d'inscriptions ici tout à fait solennelles. Le livre I est donc bien le témoin de la constante mise en scène de *Tibullus* par lui-même, personnage parmi d'autres et narrateur omniprésent se cachant à l'occasion derrière un propos faussement dépersonnalisé, mais signant à deux reprises son ouvrage tout en prenant soin de fournir à ces signatures un prétexte narratif assez solide pour qu'elles semblent uniquement justifiées par le récit de ses propres aventures.

b. Divinités et autres personnages de premier plan

Délie et Marathus

Les amants du poète, incarnations respectives de l'amour hétérosexuel et de l'amour homosexuel, apparaissent à eux deux dans huit des dix élégies du livre I et confirment la place de choix qu'il réserve à l'inspiration érotique. Rappelons que le cycle de Délie se compose des élégies I, 1, I, 2, I, 3, I, 5 et I, 6, et celui de Marathus des élégies I, 4, I, 8 et I, 9.

Ces deux séries entrelacées réunissent donc la totalité de la première moitié du livre I – élégies I, 1 à I, 5 – et l’essentiel de sa seconde moitié, dont il faut seulement exclure l’élégie de circonstance I, 7 centrée autour de Messalla et l’élégie de clôture I, 10, qui comporte pourtant une section érotique mais sans que l’un ou l’autre personnage apparaisse explicitement. La prédominance de l’amour hétérosexuel par rapport à l’amour homosexuel annonce le traitement de l’inspiration amoureuse dans le livre II, où elle est exclusivement incarnée par le personnage de Némésis sur lequel nous reviendrons plus bas. De même, la première partie du livre est centrée autour du personnage de Délie, présente dans quatre de ses cinq poèmes, tandis que la seconde offre une place plus restreinte à Marathus, présent dans seulement deux de ses quatre élégies. Les poèmes de ces deux cycles sont organisés en suites ininterrompues : le trio « délien » I, 1-I, 3, configuration unique dans le livre I, le place d’emblée sous le signe de la domination de Délie qui devient dès lors son personnage le plus important après *Tibullus* lui-même ; la paire I, 5-I, 6 prolonge cette domination en faisant de Délie le personnage-clé de la transition entre les deux moitiés du livre ; enfin, la paire I, 8-I, 9, placée à l’approche de la fin du livre I, confirme la relative prise de pouvoir de Marathus. De ce schéma doit être exclue I, 4, seule élégie isolée du reste de son cycle, qui endosse la fonction d’amorce du roman de Marathus au sein de la première moitié du livre ; mais pour éloignée qu’elle soit des autres poèmes consacrés au *puer*, elle ne l’est pas de l’inspiration érotique dans son ensemble puisqu’elle est insérée dans la suite d’élégies déliennes I, 1, I, 2, I, 3, I, 5 et I, 6 dont elle constitue d’ailleurs la seule interruption.

L’apparition de Délie en I, 1, de manière indirecte à la faveur des substantifs *domina* (v. 46) et *puella* (v. 51 et 55) puis directe à la faveur de la mention de son nom (v. 57, 61 et 68) est immédiatement associée à deux éléments cruciaux. D’abord, nous l’avons vu, la *puella* est tout de suite érigée en marqueur thématique érotique puisque c’est dans le premier développement de ce motif qu’est mentionné son prénom. Elle est également présente en tant que pleureuse au cœur du thème funèbre présenté juste après la section amoureuse, et témoigne donc d’emblée de ce que nous pourrions nommer une certaine polyvalence thématique. En outre, sa première évocation directe se fait au vocatif et à la deuxième personne du singulier : dès son entrée en scène, Délie est donc définie comme l’un des destinataires de choix des élégies tibulliennes⁷⁷⁷. Elle l’est également en I, 2, I, 3, I, 5 et I, 6,

⁷⁷⁷ Par le terme « destinataire », nous désignons dans toute cette partie les personnages divins ou mortels auxquels, à un moment ou à un autre, le poète s’adresse au vocatif et/ou à la deuxième personne. Nous lui accorderons donc une acception plus large que celle de récepteur fictif d’une élégie dans son ensemble, dans la mesure où, contrairement à certains *carmina* de Catulle, aucun poème

tous poèmes dans lesquels on retrouve les traces de ce type d'énonciation⁷⁷⁸. Comme sa fonction de destinataire, la polyvalence thématique de la *puella* est elle aussi confirmée par les autres élégies du cycle : elle apparaît dans les sections anti-guerrière (v. 65-72) et champêtre (v. 73-80) de I, 2, funèbre (v. 1-10) et religieuse (v. 11-34) de I, 3, religieuse (v. 9-18) et champêtre (v. 19-36) de I, 5, enfin religieuse à nouveau (v. 43-56) de I, 6. Ce faisant, Délie parcourt en fait, avec une nette prédilection pour le motif religieux, tous les grands thèmes tibulliens – exception faite de la cérémonie non religieuse réservée à I, 7 – dans lesquels elle matérialise parfois une allusion érotique, mais pas systématiquement. Enfin, l'image de la *puella* telle qu'elle se dessine tout au long de ce cycle est globalement positive : c'est le cas de manière presque monolithique en I, 1 et I, 3, poèmes dans lesquels les *uincla*, « liens » (I, 1, v. 55) de l'amour ne sont que la préfiguration des souffrances postérieures sans que celles-ci ne soient encore explicitement exprimées. Personnage essentiel de la vie rêvée du poète en I, 1 et maîtresse inquiète prenant les sorts en I, 3 pour s'assurer du bien-être de celui qu'elle aime, Délie lui inflige ses premières grandes douleurs amoureuses en I, 2 – mais il y est longuement précisé que c'est parce que son *uir* la retient derrière une *ianua*, « porte » (v. 9) close – et surtout en I, 5, où sous l'impulsion de la *lena*, elle cède aux avances d'un riche amant, et I, 6 où elle trompe Tibulle en se servant des ruses enseignées autrefois. Toutefois, cette dégradation progressive de l'image de Délie est systématiquement rachetée par un élément extérieur, telle l'intervention du *uir* ou de la *lena* qui endossent à sa place toute la responsabilité du chagrin du poète, et par l'expression finale en I, 6 de l'espoir apaisé du narrateur de pouvoir un jour vivre une vieillesse sereine auprès de celle qu'il aime. Ainsi, quoi que les actes et caractéristiques de la *dura puella* soient déjà tous matérialisés dans le cycle de Délie, Tibulle n'a de cesse de réhabiliter la jeune femme en encadrant chacune de ses frasques par des élégies où elle est dignement mentionnée – ainsi I, 2 encadré par I, 1 et I, 3 – ou en composant ses poèmes de manière à effacer progressivement ses aspects les plus cruels, ainsi en I, 5 où le déchaînement d'imprécations de l'auteur est réservé à la *lena* (v. 49 sq.) ou en I, 6 où la structure même du texte contribue, nous l'avons vu, à un rachat progressif de la *puella*.

Il en est tout autrement de Marathus qui endosse progressivement au fil du cycle qui lui est consacré un rôle beaucoup plus sombre annonçant davantage la cruelle Némésis du

tibullien ne peut être strictement lu comme l'équivalent d'une sorte de billet adressé à un interlocuteur unique.

⁷⁷⁸ Cf. respectivement : I, 2, v. 15, *tu quoque*, (...) *Delia*, « toi aussi, Délie » ; I, 3, v. 23, *tua* (...) *Isis* (...), *Delia*, « ton Isis, Délie » ; I, 5, v. 7, *parce tamen, per te furtiui foedera lecti*, « épargne-moi cependant, par les serments de ton lit fréquenté en cachette » ; I, 6, v. 55, *tibi* (...), *mea Delia*, « pour toi, ma Délie ».

livre II. Sa première apparition dans les derniers vers de I, 4, après la série de conseils de séduction et de lamentations métapoétiques de Priape, est elle aussi immédiatement associée à une adresse directe à la deuxième personne du singulier répétée dans les élégies I, 8 et I, 9, ce qui en fait le second destinataire amoureux privilégié des poèmes de Tibulle⁷⁷⁹. Notons d'ailleurs qu'en I, 9, le nom du jeune homme n'est pas mentionné puisqu'il n'apparaît que sous le terme de *puer* (v. 11) : il est certes permis de considérer que ce *puer* est une figure strictement équivalente à Marathus, puisqu'aucun autre jeune amant du narrateur n'est mentionné dans le recueil et que par ailleurs, il est précisé en I, 9 comme en I, 8 que ce dernier a favorisé les amours du *puer* avec des *puellae* (détail faussement biographique qui contribue à sceller l'unité du cycle I, 4, I, 8 et I, 9), mais l'effacement progressif de son identité est déjà le signe de sa condamnation finale et de la libération du narrateur dans les derniers vers de I, 9 jusqu'à son *ex-voto* à Vénus. De fait, l'image du jeune homme, déjà teintée des souffrances amoureuses exprimées par le poète à la fin de I, 4 – on se souvient de sa crainte de devenir un sujet de *fabula* si ses propres enseignements amoureux ne sont pas suivis d'effets auprès de Marathus – ne fait que se dégrader encore dans la paire I, 8 et I, 9, que cette caractéristique commune soude fortement. A cet égard, si l'on songe au rôle cruel de Délie rachetée *in extremis* à la fin de I, 6, la deuxième moitié du livre I est le lieu des premières déconvenues amoureuses sérieuses du narrateur : ainsi, quoiqu'il réclame en I, 8 l'indulgence de Pholoé pour le jeune homme et la menace d'un sort terrible si elle lui reste infidèle, le poète ne met pas en scène de personnage tel qu'une *lena* par exemple pour atténuer la responsabilité du *puer* dans ses propres infidélités, et cela s'aggrave encore en I, 9 où, bien qu'un personnage extérieur – en l'occurrence un riche mais vieil amant – puisse éventuellement endosser la responsabilité de la cruauté de Marathus envers le narrateur, celui-ci est accusé sans nuance d'être à la fois cupide et parjure et c'est bien contre lui, chose unique dans le livre I, que les imprécations de Tibulle se déchaînent à la fin du poème, jusqu'au souhait ultime d'être délivré de son emprise néfaste.

A cette dualité entre Délie et Marathus, qui correspond à une sorte d'axiologie amoureuse identifiant la première à un comportement globalement honnête et le second à une attitude globalement condamnable, il faut ajouter que si Marathus n'est associé pour sa part qu'aux thèmes érotiques en I, 4, I, 8 et I, 9 et religieux en I, 9, il compense cette faible polyvalence thématique par un rôle métapoétique qui dépasse la simple fonction de

⁷⁷⁹ Cf. en I, 4, v. 83 : *parce, puer, quaeso*, « épargne-moi, enfant, je t'en supplie » ; en I, 8, v. 9, *quid tibi nunc (...) prodest*, « à quoi te sert maintenant » ; et en I, 9, v. 1-2, *quid mihi (...) / foedera per diuos (...) dabas ?*, « pourquoi me faisais-tu des serments par les dieux ? ».

marqueur thématique généralement attribuée à la *puella*. Souvenons-nous notamment qu'il est l'un des rares personnages auxquels le narrateur cède la parole au discours direct en I, 8 et que, dans cette même élégie, il donne lieu à une mise en abyme narrative dans laquelle il présente une sorte d'équivalence avec le poète lui-même, selon des modalités que nous avons analysées dans notre étude de la structure interne du poème. Ainsi, le livre I n'est pas uniquement le lieu du relais thématique érotique entre Délie et Marathus ni de l'opposition axiologique qui se joue entre ces deux personnages, ni d'ailleurs de la dégradation progressive de l'image de l'amant(e) paradigmatique : il est aussi le lieu de la complexité narrative et métapoétique progressive de cette image à la faveur de l'ambiguïté intrinsèque du personnage de Marathus, entre cause principale des douleurs amoureuses de *Tibullus*-personnage et avatar poétique de cette même figure⁷⁸⁰.

Messalla

Contrairement aux personnages amoureux dont nous venons d'analyser les caractéristiques et l'évolution au cours du livre I, Messalla n'appartient pas tout à fait, ou pas uniquement, à la fiction poétique élaborée par notre auteur. Certes, comme les autres figures récurrentes de l'ouvrage, il est mis en scène dans plusieurs élégies du livre, mais jamais il n'entre dans la relation d'étroite interaction que *Tibullus*-personnage entretient avec ses amants. Tout se passe comme si, bien qu'inclus dans l'univers poétique tibullien, Messalla se situait malgré tout sur un plan légèrement différent de celui de la fiction élégiaque ainsi offerte à la lecture ; il en est certes un moteur puissant, source d'inspiration s'il en est et même, dans le cas de I, 7, unique cause – et peut-être commanditaire – de la composition du poème, mais le regard que pose sur lui l'auteur-narrateur reste empreint d'un respect et d'une déférence qui obligent à considérer que ses apparitions ne relèvent pas tout à fait des mêmes intentions littéraires que celles d'une Délie ou d'un Marathus. Pour autant, la figure de Messalla est construite en constante opposition avec celle de *Tibullus*-personnage lui-même : leurs préoccupations et peut-être même leurs valeurs sont en effet bien différentes. Entre moteur poétique essentiel du livre I et contre-avatar du personnage central représentant le narrateur, le conquérant est donc lui aussi doté d'une ambiguïté certaine.

Les quatre poèmes du livre I marqués par la présence de Messalla sont I, 1, I, 3, I, 5 et I, 7. D'emblée, on peut constater que leur répartition est fort régulière : le grand homme apparaît dans une élégie sur deux, soit dans chaque élégie à numéro impair, exception faite

⁷⁸⁰ A propos de la présence de Délie et de Marathus dans le livre I et des cycles qui leur sont consacrés, voir également D. F. Bright (1978, p. 124-183 et 228-259).

de I, 9, ce qui signifie que la fin du livre se caractérise en creux par son absence. Si l'on considère que I, 7, ultime élégie du livre qui lui soit consacrée et unique poème à être exclusivement composé en son honneur, marque l'apogée de l'inspiration « messallienne » dans le livre I⁷⁸¹, il nous faut prêter une attention toute particulière à l'évolution de ses trois apparitions précédentes. L'entrée de Messalla dans le recueil se fait presque exactement au même moment que celle de Délie : à la fin de la première section du thème anti-*militia* de I, 1 qui précède immédiatement le développement amoureux et la première mention du nom de la *puella*, c'est lui en effet que le poète interpelle dans l'opposition, étudiée en détail *supra*, entre la vie de conquêtes qui *decet*, « convient » (v. 53) à son protecteur, et celle, plus paisible et modeste, à laquelle les liens de l'amour l'attachent pour sa part. D'emblée, Messalla est donc explicitement opposé au mode de vie rêvé du poète tel qu'il l'expose en I, 1. Du reste, aucun indice n'est donné sur les fonctions exactes du conquérant dans cette première élégie et si le lecteur ignore que Messalla est un homme de guerre et le protecteur personnel de notre poète, ce n'est point ici qu'il peut l'apprendre⁷⁸². En revanche, les détails donnés en I, 3 et I, 5 sont de plus en plus précis et abondants : il est dit au début de I, 3, on s'en souvient, qu'il se rend en Grèce avec une *cohors*, « cohorte » (v. 2) à laquelle Tibulle devrait se joindre s'il n'était pas malade, et en I, 5 il est affectueusement appelé *Messalla meus*, « mon cher Messalla » (v. 31), ce qui fournit un indice textuel précieux sur les liens privilégiés qui l'unissent à son protégé, et qualifié de *tant[us] (...) ui[r]*, « si grand homme » (v. 33) pour lequel, d'ailleurs, Délie se montre *uenerata*, « respectueuse » (*ibid.*) ; sa qualité de personnage important est donc explicitement exprimée. A l'issue de cette avant-dernière apparition, nous en savons donc davantage sur ce personnage essentiel du livre I et comme à son habitude, Tibulle a recours pour mieux le situer dans l'esprit du lecteur à de brefs éléments soigneusement choisis pour leur caractère évocateur plutôt qu'à une présentation descriptive longue et détaillée. Tout est prêt pour que, même avant I, 7, l'on ait déjà en tête l'image d'un homme de haut rang, chef de campagnes militaires auréolé d'une gloire dont son poème d'anniversaire détaille les raisons.

Parallèlement à l'augmentation progressive des détails personnels sur Messalla, un procédé énonciatif tout à fait remarquable, parce qu'unique pour l'instant dans le livre I, se

⁷⁸¹ La place de I, 7 par rapport aux autres élégies où apparaît Messalla et son rôle de sommet de l'inspiration messallienne sont également remarqués par B. B. Powell (1974, p. 110-111).

⁷⁸² En réalité, le lecteur contemporain du *Corpus Tibullianum* n'avait certes aucun besoin que Tibulle lui fournisse des détails biographiques sur Messalla, homme public de premier rang. Il n'en est pas moins essentiel de remarquer la manière progressive et concise dont se fait son entrée dans le livre I du recueil.

met en place. Nous avons vu *supra* que la première apparition de Messalla en I, 1 se faisait selon les modalités habituelles de l'adresse à un destinataire, c'est-à-dire à la deuxième personne du singulier et au vocatif. Cette énonciation caractéristique change au fil des quatre élégies concernées pour devenir deuxième personne du pluriel accompagnée du vocatif en I, 3, troisième personne du singulier accompagnée du nominatif en I, 5 et finalement revenir à la deuxième du singulier à deux reprises, accompagnée d'un ultime vocatif, en I, 7⁷⁸³. Comment comprendre cette évolution ? Elle va manifestement de pair avec l'expression croissante du respect de l'auteur pour le grand homme, respect que par ailleurs les quatre élégies concernées s'attachent progressivement à exprimer et à justifier avec l'augmentation des détails glorieux sur sa personne. Cette mise à distance énonciative ne serait donc qu'une marque de déférence, d'ailleurs rééquilibrée en I, 5 par l'emploi de l'adjectif possessif *meus* et en I, 7 par le retour triomphant à la deuxième personne du singulier qui permet de rétablir le conquérant dans toute sa gloire et de matérialiser concrètement l'hommage rendu par son protégé. Cependant, la mention respectueuse du nom de Messalla dans le livre I a pour corollaire constant l'opposition déjà mentionnée entre les valeurs de l'officier et celles du poète. L'inscription thématique du personnage en est un signe clair : de la section anti-guerrière de I, 1 au développement funèbre de I, 3, au sujet duquel il faut préciser que les plaintes du poète viennent bien de sa crainte de la mort et non de l'impossibilité de suivre son protecteur (ce qui témoigne d'une opposition toujours aussi explicite à la vie de voyages prisée par Messalla) et du passage champêtre de I, 5, dans lequel le prix de l'amitié du conquérant viendrait avant tout de ses visites à Tibulle et Délie dans leur retraite rustique, à la grande élégie cérémonieuse de I, 7 où, rappelons-le, la longue digression religieuse en hommage à Osiris mentionne le rôle agricole et artistique de ce dernier, qui correspondent davantage au goût personnel du narrateur que les conquêtes de Messalla jamais le protecteur du poète n'apparaît sans qu'il soit rappelé par quelque moyen que Tibulle et lui-même sont les représentants respectifs de deux modes de vie radicalement distincts.

Entre inspiration panégyrique et repoussoir des valeurs de *Tibullus*-personnage, la figure tant louée et mise en valeur de Messalla est donc toute en ombres et en lumière, dans une sorte de clair-obscur avec lequel le poète joue sans cesse de manière à insister tantôt sur son

⁷⁸³ Cf. respectivement I, 1, v. 53 : *te (...) Messalla*, « toi, Messalla » ; I, 3, v. 1 : *ibitis (...), Messalla*, « vous irez, Messalla » ; I, 5, v. 31 : *huc ueniet Messalla meus*, « là viendra mon cher Messalla » ; I, 7, v. 7 : *at te (...), Messalla*, « mais toi, Messalla », et v. 55 : *at tibi succrescat proles*, « mais que naisse après toi une descendance ». Dans le cas de I, 3, l'emploi de la deuxième personne du pluriel est justifié par le fait que Tibulle s'adresse également à tous les gens qui accompagnent Messalla en Grèce, soit, ainsi qu'il le détaille au v. 2, *ipse cohorsque*, « toi-même et ta cohorte ».

respect pour son protecteur personnel et tantôt sur l'incompatibilité de leurs modes de vie. Ce sont les procédés élégiaques eux-mêmes qui résolvent cette incompatibilité au niveau de la fiction poétique : notre parcours parmi les structures internes des poèmes nous a en effet révélé que l'art poétique panégyrique dont relève I, 7, était partie intégrante de l'inspiration de notre poète dans la mesure où son intention première est bien de louer un homme en dressant la liste de ses conquêtes, non de chanter le détail de ses combats, ce qui est du ressort d'autres genres poétiques et notamment de l'épopée ainsi que l'auteur nous le rappellera dans la digression métapoétique de II, 4. C'est donc la conception proprement tibullienne de l'élégie qui fait de Messalla un personnage élégiaque bien que guerrier, en assumant l'ambiguïté qui est la sienne et plus encore en l'utilisant à des fins poétiques, tantôt pour lui rendre hommage et tantôt pour mettre en valeur par contraste les éléments de la vie élégiaque rêvée du narrateur.

Le personnel divin du livre I : Vénus, Amour, Priape, Bacchus et les autres

Les mentions de noms de divinités parcourent tout le livre I du *Corpus Tibullianum*. Comme les trois destinataires mortels que nous venons d'évoquer, Délie, Marathus et Messalla, les dieux présents dans l'univers poétique de Tibulle occupent une fois réunis toutes les élégies de cette section. On peut ainsi y repérer plus de vingt-cinq divinités différentes, si l'on s'en tient strictement aux évocations nominales sans tenir compte de l'insertion dans un contexte effectivement religieux. De fait, beaucoup de ces mentions ne participent absolument pas d'une quelconque expression de piété mais relèvent davantage de la simple formule, même si celle-ci repose sur un substrat mythologique et/ou religieux qu'elle ne réactive d'ailleurs pas nécessairement⁷⁸⁴. Même la déesse la plus présente du livre, Vénus, qui compte vingt-deux mentions nominales, soit en moyenne au moins deux par poème, est elle aussi soumise à ce traitement inégal : ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire lors de nos analyses détaillées des élégies et également en introduction de cette section de notre travail, le substantif *Venus, Veneris* est tantôt utilisé comme référence explicite à la déesse de l'amour honorée comme telle, et tantôt comme simple allégorie de l'amour ou

⁷⁸⁴ Que l'on songe par exemple à l'unique mention de Vulcain en I, 9, v. 49, qui constitue une allusion mythologique bien mince d'abord utilisée comme allégorie : voir à ce sujet ce que nous en avons dit plus haut lors de l'étude détaillée du poème, n. 730, p. 553. De même, Saturne est deux fois nommé en I, 3, mais ce n'est pas pour recevoir une marque de piété explicite de la part du narrateur ni d'un personnage de premier plan : d'abord, Tibulle mentionne que par superstition, il a évité de partir pour la Grèce lors du *Saturni (...) die[s]*, « jour de Saturne » (v. 18) ; ensuite, il évoque l'Age d'Or sous une dénomination classique, *Saturno (...) rege*, « sous le règne de Saturne » (v. 35), qui ouvre un passage à tonalité didactique mais sans connotation religieuse.

divinité tutélaire à laquelle il est seulement fait allusion pour sa fonction érotique, non pour son rang religieux. Il en est de même, si l'on veut prendre un dernier exemple de ce procédé tibullien de différenciation entre contextes religieux et non religieux, de Bacchus dont le nom apparaît six fois dans le livre – ce qui en fait la troisième divinité la plus mentionnée après Vénus et Amour – mais est la plupart du temps strictement assimilable à la mention du vin, jamais associé à une expression délibérée de sentiment religieux⁷⁸⁵. Afin de mieux évoquer l'ensemble du personnel divin du livre I et ses modalités précises d'apparition, nous examinerons successivement les traces de présence et l'évolution des dieux champêtres et familiaux, des dieux personnels, des dieux d'origine égyptienne, des divinités de personnification, des dieux de l'amour, enfin, très brièvement, de ceux qui n'entrent dans aucune de ces catégories.

Parmi les dieux champêtres et familiaux apparaissant dans le livre I du recueil, citons notamment Cérès, Palès, Priape, les Lares et les Pénates, dont la première occurrence se fait pour les quatre premiers en I, 1, et pour les Pénates en I, 3⁷⁸⁶. Seuls les Lares sont évoqués à plusieurs reprises puisqu'après leur apparition initiale, ils reviennent en I, 3, I, 7 et I, 10. Toutes les mentions des Lares familiaux du narrateur sont faites en contexte religieux : en I, 1, I, 3 et I, 10, le poète signale qu'il leur rend un culte et leur demande une protection personnelle ou, dans le cas de I, 3, exprime le souhait de pouvoir continuer à les honorer, ce qui supposerait qu'il réussisse à échapper à la mort qu'il croit proche. A cette occurrence, il faut d'ailleurs joindre l'unique mention de ses Pénates familiaux, associés aux Lares dans son désir de revenir sur sa terre et de reprendre ses activités religieuses traditionnelles. Le seul Lare qui ne soit point celui de la famille du poète lui-même est le Lare d'Albe la Longue, mentionné en I, 7 par métonymie pour glorifier Messalla pour ses diverses actions dans le Latium⁷⁸⁷ ; toutefois, il est lui aussi inséré dans un contexte strictement religieux puisqu'il

⁷⁸⁵ Les seuls exemples de mentions de Bacchus non réductibles à son assimilation avec le vin figurent en I, 4 : Priape y est en effet appelé *Bacchi (...) proles*, « descendant de Bacchus » (v. 7) et, un peu plus loin, au cours de sa réflexion sur la disparition des attraits de la jeunesse au fil du temps, il mentionne ce dieu ainsi que Phoebus comme seules divinités non soumises au passage des ans et à la vieillesse (v. 37). En ce qui concerne Vénus, nous renvoyons pour l'exemple à l'analyse détaillée de I, 2, élégie dans laquelle elle apparaît à la fois en contexte religieux et en strict contexte amoureux sans expression de piété à son égard, ce que nous avons mentionné lors de l'examen de la structure interne du poème.

⁷⁸⁶ Voici le détail de l'apparition des noms de ces cinq divinités : Cérès : I, 1, v. 15 ; Priape : I, 1, v. 18 ; les dieux Lares : I, 1, v. 20 ; I, 3, v. 34 ; I, 7, v. 58 ; I, 10, v. 15 et v. 25 ; Palès : I, 1, v. 36 ; les Pénates : I, 3, v. 33.

⁷⁸⁷ *Nec taceat monumenta uiae, quem Tuscula tellus / candidaque antiquo detinet Alba Lare*, « et que celui que retiennent la terre de Tusculum et la blanche Albe au Lare antique ne taise point le souvenir de ta route » (v. 57-58).

appartient à la seconde section de l'élégie de circonstance, consacrée à la phase religieuse de la célébration de l'anniversaire du grand homme. Il en est de même d'ailleurs des trois divinités champêtres énumérées plus haut, Cérès, Palès et Priape, dont les connotations à la fois pieuses et rustiques s'épanouissent, nous l'avons dit lors de notre analyse de I, 1, au cœur d'une section religieuse exprimant la dévotion du poète envers les divinités qui incarnent son rêve de vie campagnarde tel qu'il est exposé en ouverture du recueil. Dieux favorables au narrateur et objets de sa considération, essentiellement réunis dans la première moitié du livre I et notamment dans son élégie initiale, les dieux champêtres et familiaux apparaissent donc avant tout comme les représentants privilégiés de la vie idéalisée imaginée par Tibulle et des actes de dévotion personnels qui en font partie intégrante.

Les seuls dieux strictement personnels qui soient mentionnés dans notre livre ne sont pas quant à eux associés au narrateur, mais à cet autre personnage de premier plan qu'est Messalla dans l'élégie I, 7 qui lui est totalement dédiée. Il s'agit en effet de son *Natalis* et de son *Genius*, dont nous avons analysé les occurrences respectives lors de notre étude détaillée du poème⁷⁸⁸. Tous deux insérés dans le contexte religieux de la seconde partie du texte, ils témoignent d'une différence notable entre dieux familiaux et dieux personnels dans le corps de la fiction poétique élaborée par Tibulle : tandis que les premiers sont invoqués et honorés par le narrateur pour lui-même, les seconds sont exclusivement associés à l'hommage rendu à un personnage destinataire ; ainsi, jamais Tibulle ne mentionne son propre *Genius* ni son propre *Natalis* et inversement, il n'évoque ni les Lares ni les Pénates de Messalla. L'usage différencié des mentions de ces deux catégories de divinités apparaît dès lors comme le corollaire d'intentions poétiques elles aussi différentes : insérés dans la glorification d'une personnalité précise, les dieux personnels lui apportent manifestement une valeur solennelle ajoutée qui fonctionne comme le marqueur d'un art poétique bien particulier. On peut dès lors élaborer l'hypothèse que là où apparaissent les divinités personnelles, il y a poésie panégyrique ou du moins poésie d'hommage individuel, tandis que les mentions des dieux familiaux, diluées dans l'élaboration de la vie rêvée du poète, sont vouées à participer à la construction du petit monde élégiaque idéal dont les fondements sont posés dès I, 1. Cette distinction devra naturellement être vérifiée ou infirmée dans le livre II pour que nous puissions en tirer des conclusions pertinentes à l'échelle générale de l'ouvrage.

Si nous avons choisi de consacrer une catégorie de cette section de l'étude du livre I à l'évocation des dieux égyptiens, c'est parce qu'ils ne sont pas moins de trois dans l'ensemble

⁷⁸⁸ Le *Natalis*, rappelons-le, est évoqué au v. 63 de l'élégie I, 7, et le *Genius*, au v. 49.

des dix élégies, ce qui nous paraît un nombre assez remarquable pour être souligné. Isis, Apis et Osiris⁷⁸⁹ se trouvent donc intégrés dans le panthéon poétique de Tibulle au même titre que Jupiter, Minerve ou Vulcain. A eux trois, ils occupent, serait-ce brièvement, les deux moitiés du livre, et sont comme les dieux familiaux, champêtres et personnels déjà mentionnés, insérés dans des contextes strictement religieux. L'évocation d'Isis en I, 3 ne met pas l'accent sur l'origine étrangère de la déesse : elle est simplement une divinité dont Délie pratique le culte et à laquelle elle avait demandé une protection toute particulière pour le poète en prévision de son voyage en Grèce. A son tour, d'ailleurs, le narrateur s'adresse à elle à la deuxième personne du singulier et au vocatif pour lui demander secours⁷⁹⁰, ce qui contribue à lisser ses origines égyptiennes et à lui attribuer un rang indistinct de celui des divinités gréco-latines. Pourtant, l'apparition d'Apis et d'Osiris en I, 7 fait écho dans l'esprit du lecteur à cette première mention d'une divinité d'origine égyptienne, qu'elle réactive en lui attribuant en quelque sorte *a posteriori* la dimension exotique qu'elle n'avait pas textuellement. Nous avons vu lors de l'analyse de I, 7 combien cette dimension était au contraire délibérément présente dans l'évocation de ces deux dieux, et même renforcée par la divinisation, au vers 23, de *Nil[us] pater* ; elle soutient et relève de son caractère remarquable la longue glorification d'Osiris le civilisateur et l'invitation qui lui est adressée à rejoindre la cérémonie dédiée aux dieux personnels de Messalla. Entre contrepoint à l'enracinement très latin de divinités champêtres et familiales associées à des territoires proches de Rome et élévation au rang de dieux à part entière sans que leur origine y change quoi que ce soit, Isis, Apis et Osiris participent donc à la diversification du personnel divin du livre I de Tibulle autant qu'à l'élaboration d'hommages répétés et d'expressions de piété, et rejoignent en cela les dieux bien romains qui parcourent l'ensemble des dix élégies du livre.

Deux divinités particulières, bien que discrètes et faisant l'objet de peu d'hommages, attireront notre attention avant que nous ne nous penchions sur les catégories nettement plus fournies des dieux de l'amour et des dieux divers. Il s'agit de divinités issues de personnifications de valeurs : *Spes* et *Pax*. Leurs places respectives dans le livre contribuent largement à leur accorder une importance que leur présence textuelle ne justifierait sans doute pas à elle seule : en effet, elles l'encadrent littéralement, ainsi que nous l'avons déjà

⁷⁸⁹ Leurs occurrences respectives sont les suivantes : Isis : I, 3, v. 23 ; Osiris : I, 7, v. 27, 29 et 43 ; Apis, équivalent d'Osiris sous la périphrase *Memphit[es] (...) bo[s]*, « le bœuf de Memphis » : I, 7, v. 28.

⁷⁹⁰ *Nunc, dea, nunc succurre mihi (...)*, « à présent, déesse, à présent viens à mon secours » (v. 27).

observé lors des analyses détaillées de leurs poèmes respectifs, I, 1 et I, 10⁷⁹¹. Les points communs invitant à les rapprocher en lecture tabulaire sont nombreux : outre le fait qu'elles appartiennent pour l'une aux premiers vers de la première élégie du livre et pour la seconde aux derniers vers de sa dernière élégie, ce qui est une caractéristique structurelle éminemment remarquable, et qu'elles soient toutes deux des personnifications, il faut bien noter qu'elles sont elles aussi insérées dans des sections thématiques consacrées à l'expression de sentiments religieux, au point que *Pax*, en I, 10, constitue l'élément de transition qui permet le retour de ce thème dans le dernier distique du poème alors que sa première mention n'y faisait qu'une allusion étroitement circonscrite par l'exposé de ses mérites dans un contexte thématique campagnard. Si ces deux divinités constituent une raison supplémentaire de rapprochement entre I, 1 et I, 10, dont nous avons déjà eu l'occasion de souligner que la seconde constituait une conclusion à la fois conforme et décalée par rapport aux attentes éveillées en ouverture par la première, elles contribuent également à mettre en parallèle deux versions du rêve de vie idéale du poète, qui les considère comme deux éléments fondamentaux de la fécondité agricole et de la sérénité d'esprit auxquelles il aspire. *Spes* et *Pax*, à l'image des divinités champêtres et familiales, sont donc à associer à cette élaboration de vie idéale dont, telles des bornes, elles posent les deux fondements à l'orée et à la clôture du livre I ; en lecture tabulaire, la mention de ces deux divinités représente la version religieuse du résumé des valeurs essentielles vers lesquelles tend l'idéal du poète.

A cet idéal représenté et comme divinisé par *Spes* et *Pax*, il serait néanmoins juste d'ajouter la troisième personnification divine du livre I, dont on comprendra vite pourquoi nous l'avons réservée à l'avant-dernière catégorie de notre étude des dieux de Tibulle : *Amor*. Plus encore qu'au groupe des divinités par personnification, *Amor*, par ses apparitions et l'usage qui en est fait, appartient bel et bien avec Priape et Vénus à celui des dieux de l'amour. Notons d'emblée que cette liste de trois divinités comporte un intrus ; Priape, dont la dualité apparaît ici clairement puisqu'on se souvient que son occurrence en I, 1 est rattachée pour sa part au groupe des divinités champêtres, est en effet présenté en I, 4 sous un jour clairement érotique de *praeceptor amoris* qui invite à distinguer ses deux rôles, agricole et amoureux⁷⁹². De plus, il est le seul des trois dieux de cette catégorie à n'être

⁷⁹¹ Plus précisément encore, les références exactes de leurs apparitions sont les suivantes : *Spes* : I, 1, v. 9 ; *Pax* : I, 10, v. 45, 47, 49 et 67.

⁷⁹² Toutefois, en guise d'allusion structurante à I, 1 et au rôle strictement rustique du dieu des jardins, I, 4 porte la trace de cette fonction et le narrateur n'omet pas d'y mentionner qu'il est *rustic[us]*, « campagnard » (v. 7).

mentionné qu'une fois dans le livre pour sa fonction amoureuse : Vénus, elle, est présente dans neuf des dix élégies qui nous occupent à présent – l'exception étant l'élégie « messallienne » I, 7 – et *Amor* l'accompagne dans trois d'entre elles⁷⁹³. A cette étape du recueil, le dieu n'apparaît en effet essentiellement que comme le second de sa mère ; toutes ses occurrences sont textuellement proches de celles de Vénus et sont la plupart du temps insérées dans les mêmes sections thématiques. Sa principale prise d'indépendance, si l'on fait exception de I, 9 dans laquelle il est certes très présent mais jamais nommé, a lieu en I, 3, où sa première apparition dans le recueil est explicitement centrée sur sa puissance de nuisance contre les mortels qui osent s'opposer à ses desseins⁷⁹⁴. Mais cette précision n'étant que la reprise d'une puissance comparable attribuée en I, 2 à Vénus, elle contribue finalement à faire d'Amour la duplication fidèle de la déesse principale des amoureux.

Le dessin d'ensemble de la fréquentation du livre I par Priape, Vénus et Amour réunis est assez symptomatique de l'omniprésence du thème érotique. A part I, 7, l'élégie la plus délaissée par les dieux de l'amour est I, 1 où la présentation du thème se fait assez tardivement et est centrée autour du personnage de Délie ; ainsi, seule Vénus y est nommée, et une seule fois. Au contraire, I, 2 ne compte pas moins de six mentions de Vénus, ce qui correspond au triomphe de la déesse dans cette élégie et avec elle de certains aspects du thème érotique ; cette influence décisive se poursuit en I, 3, I, 5, I, 6, I, 8 et I, 10 – chacun de ces poèmes comptant entre trois et cinq occurrences de Vénus et Amour réunis –, ce qui prouve d'ailleurs que la déesse et son second habitent également le cycle de Marathus et même, avec I, 10, un lieu où l'inspiration amoureuse n'est rattachée à aucune figure d'amant ou de maîtresse explicitement nommée et où ils en sont donc la seule incarnation. Si Vénus n'est mentionnée que deux fois en I, 9, c'est parce que ce *deus* mystérieux qui n'est probablement autre qu'*Amor* prend efficacement le relais de sa puissance et de sa tutelle. Même Priape, en I, 4, reconnaît le rang dominant de la déesse qui apparaît deux fois dans cette élégie, dont une dans le passage métopoétique où il la présente explicitement comme la divinité tutélaire de la poésie amoureuse. Nous avons dit qu'au cours de ces diverses

⁷⁹³ La liste des apparitions respectives de nos trois divinités est en effet la suivante : Priape : I, 4, v. 1 ; Vénus : I, 1, v. 73 ; I, 2, v. 16, 34, 40, 79, 90 et 97 ; I, 3, v. 58 et 79 ; I, 4, v. 21 et 71 ; I, 5, v. 8, 40 et 58 ; I, 6, v. 83 ; I, 8, v. 5, 28 et 35 ; I, 9, v. 20 et 81 ; I, 10, v. 53 et 66 ; Amour : I, 3, v. 21, 57 et 64 ; I, 6, v. 2, 30 et 51 ; I, 10, v. 57. Il faut ajouter à cela la présence récurrente, en I, 9, du *deus* vengeur qui, sans être explicitement appelé *Amor*, peut tout de même aisément y être assimilé, ainsi que nous l'avions signalé lors de l'étude de ce poème.

⁷⁹⁴ *Audeat inuito ne quis discedere Amore, / aut sciat egressum se prohibente deo*, « que nul n'ait l'audace de s'éloigner si l'Amour ne le veut pas, ou bien qu'il sache qu'il est parti malgré l'interdiction du dieu » (v. 21-22 ; au v. 22, nous retenons la leçon *sciat* des mss Z+, la substitution en *sciet* choisie par J. P. Postgate et G. Luck ne nous paraissant pas essentielle à la compréhension de la phrase).

apparitions, Vénus endossait tour à tour le rôle de simple allégorie de l'amour, de *praeceptor amoris*, de surveillante des amoureux ou de déesse exigeant des marques effectives de respect religieux, le point culminant de ce dernier aspect, dont on trouve également des traces dans les sections religieuses des élégies I, 2, I, 3, I, 4 et I, 5, étant sans nul doute l'*ex-voto* final de I, 9 et les grâces que le narrateur prévoit de lui rendre s'il est finalement libéré et vengé de Marathus. Dès lors, nos divinités amoureuses font preuve d'une occupation massive du livre, que ce soit en nombre d'occurrences, en fréquentation thématique partagée entre inspiration amoureuse et inspiration religieuse qui portent toutes deux d'importantes traces de leur présence, ou en multiplication de leurs divers rôles tutélaires, inspireurs et protecteurs, avec des pics, ainsi qu'on pouvait s'en douter, dans les poèmes emblématiques des cycles de Délie et de Marathus, ce qui indique dès à présent que le nombre de mentions de ces trois divinités est proportionnel à l'importance du thème érotique lui-même selon les poèmes.

Les douze dieux que nous n'avons pas encore eu l'occasion de mentionner dans le détail de cette section de notre étude sont Jupiter, Hécate ou Trivia, Junon, Diane ou Dictynna, Minerve, Apollon ou Phoebus, la *Bona Dea*, Bellone, Mars, et enfin Saturne, Bacchus et Vulcain que nous avons brièvement évoqués en introduction à propos de l'insertion de figures divines dans des contextes non religieux⁷⁹⁵. Tout ce personnel divin secondaire parcourt l'ensemble du livre I, à l'exception de I, 1, réservée aux dieux champêtres et familiaux et à la première mention de Vénus – cette concentration autour de divinités emblématiques du livre est donc un élément de plus à ajouter à son rôle programmatique et structurant – et de I, 8 réservée à Vénus et *Amor*, ce qui tend à faire de la deuxième élégie du cycle de Marathus, sous le strict point de vue de la fréquentation divine, un poème amoureux emblématique, débarrassé de toute présence non érotique. Pour le reste, la plupart de nos dieux de second plan ne font l'objet que d'une seule mention, généralement à faible valeur religieuse : c'est le cas de Junon, de Diane, de Minerve, d'Apollon, de la *Bona Dea*, de Bellone, de Vulcain et de Mars. Parmi eux, seules sont insérées dans une section d'expression de la piété à laquelle elles apportent un sens religieux précis Diane et Minerve – elles sont mentionnées par Priape en I, 4 comme divinités autorisant le parjure –, ainsi que Bellone, divinité tutélaire de la prêtresse oraculaire de I, 6 et liée par ce biais à *Amor* lui-même. Les

⁷⁹⁵ Voici la liste de leurs apparitions respectives : Bacchus : I, 2, v. 3 ; I, 4, v. 7 et 37 ; I, 7, v. 39 et 41 ; I, 9, v. 34 ; Jupiter : I, 2, v. 8 ; I, 3, v. 49 ; I, 4, v. 23 ; I, 7, v. 26 ; Hécate / Trivia : I, 2, v. 52 ; I, 5, v. 16 ; Saturne : I, 3, v. 18 et 35 ; Junon : I, 3, v. 73 ; Diane / Dictynna : I, 4, v. 25 ; Minerve : I, 4, v. 26 ; Apollon / Phoebus : I, 4, v. 37 ; la *Bona Dea* : I, 6, v. 22 ; Bellone : I, 6, v. 45 ; Vulcain : I, 9, v. 49 ; Mars : I, 10, v. 30.

cinq autres ne sont pas associés à la mention d'un sentiment religieux explicite de la part d'un personnage de premier plan : ainsi, pour n'en citer que deux exemples, le culte de la *Bona Dea* en I, 6, on s'en souvient, sert en fait de couverture à Délie dans le cadre de ses ruses amoureuses, et Mars en I, 10 apparaît dans une formule qui relève davantage de l'expression courante que du véritable vœu religieux⁷⁹⁶. Il se trouve que ces huit divinités à mention unique sont aussi les dernières par ordre d'apparition dans le livre I, ce qui signifie que les dieux secondaires évoqués plus d'une fois sont tous réunis dans les élégies I, 2 et I, 3 ; parmi eux, Saturne compte certes deux occurrences, mais toutes deux en I, 3, ce qui limite en fait la liste des divinités secondaires présentes à grande échelle à Bacchus, Jupiter et Hécate, soit trois dieux apparaissant en I, 2. Il semblerait donc qu'outre le lieu du triomphe de Vénus, I, 2 soit aussi le lieu de rencontre des principaux éléments du personnel divin secondaire du livre : il faut dire que le thème religieux est après celui de la vie amoureuse son second sujet principal. De Bacchus, nous avons déjà dit qu'il ne recevait pas de marque directe de piété ; ce n'est pas le cas d'Hécate-Trivia, devant laquelle, dans la section religieuse de I, 5, le narrateur prononce des prières pour le rétablissement de Délie, ni de Jupiter dont on sait qu'en I, 3, il est invoqué au vocatif et à la deuxième personne du singulier selon l'énonciation religieuse traditionnelle, à la faveur de la fameuse formule *parce, Pater* (v. 51) que nous avons déjà mentionnée plusieurs fois. Enfin, notons que le schéma d'ensemble de l'apparition de ces divinités secondaires, outre leur raréfaction au cours du livre ainsi que nous l'avons déjà souligné, marque une série de pics en I, 2, I, 3 et surtout I, 4 où sont présents pas moins de cinq des douze dieux concernés, dont trois pour leur unique apparition.

Au fil de ce parcours parmi les dieux du livre I, nous avons mis en évidence certaines attributions privilégiées de chaque groupe de divinités ainsi que certains schémas de leur présence au fil du livre, qui enrichissent nos remarques sur l'évolution du traitement des thèmes eux-mêmes. Nous avons constaté une concentration des dieux champêtres et familiaux en I, 1 et plus largement dans les premières élégies du livre, doublée par la présence encadrante, en I, 1 et I, 10, des divinités de personnification qui comme eux incarnent l'élaboration du monde rêvé par le poète. Nous avons vu que les dieux personnels de I, 7 étaient pour leur part associés à l'hommage de type panégyrique et relevaient donc d'un art poétique différent des premiers. Les divinités égyptiennes ajoutent en I, 3 et I, 7 deux pics d'exotisme distincts à ce paysage divin. Enfin, les dieux amoureux ainsi que les dieux divers font preuve d'une sorte d'omniprésence au fil du livre, occupant toutes ses

⁷⁹⁶ ... (...) *alius sit fortis in armis, / sternat et aduersos Marte fauente duces*, « qu'un autre soit courageux sous les armes, et qu'il terrasse les chefs adverses avec le soutien de Mars » (v. 29-30).

élégies et se partageant entre rôles strictement religieux et mentions non liées à l'expression de la piété. Les deux pics de présence constatés sont les élégies I, 2 et I, 4, où sont concentrés dieux amoureux et divers pour la première et dieux divers pour la seconde et dont l'influence se fait sentir dans les poèmes suivants par la réapparition de ces mêmes divinités, surtout dans le cas de Vénus qui domine incontestablement le livre et ajoute, accompagnée par *Amor*, la dernière touche au monde élégiaque rêvé et construit par le narrateur et à l'art poétique strictement érotique dont avons déjà résumé les nombreux méandres.

2. Le livre II : Némésis la cruelle et le renoncement du poète à ses rêves

a. Présence du narrateur : la fausse disparition de Tibullus-personnage

Comme dans le livre I, le lecteur du livre II du *Corpus Tibullianum* est confronté de manière épisodique à la disparition occasionnelle de *Tibullus*-personnage. Ce procédé, dont nous avons observé la mise en place au cours des dix premières élégies de notre étude, est tout à fait remarquable dès II, 1 et la cérémonie agricole de la *lustratio* des champs et des bêtes. Selon une technique énonciative qui n'est pas sans rappeler I, 7 et l'hommage vibrant à Messalla à l'occasion de son anniversaire, *Tibullus*-narrateur est certes bien présent en II, 1, mais le personnage dont il se fait ordinairement le porte-parole disparaît sous la valeur métapoétique de la première personne du singulier. Ainsi, les multiples occurrences de la première personne grammaticale, qu'elles soient d'ailleurs au singulier ou au pluriel⁷⁹⁷, désignent bien un locuteur qui décrit et conduit de sa parole performative la cérémonie et le déroulement du poème, mais ils ne constituent nullement des indices probants de la présence de notre personnage familier. Tout au plus peut-on hésiter un instant, dans la section narrative qui succède immédiatement à l'office religieux et se rapporte au banquet et aux réjouissances qui le suivent, sur la valeur du pronom personnel *ego* : en effet, Tibulle ne

⁷⁹⁷ Que l'on songe notamment aux formes verbales *lustramus*, « nous célébrons la *lustratio* » (v. 1), *iubeo*, « je vous ordonne » (v. 11), *purgamus*, « nous purifions » (v. 17), *precor*, « je prie » (v. 25) et *cano*, « je chante » (v. 37) : toutes s'inscrivent dans le déroulement de la cérémonie ou des diverses sections thématiques du poème en indiquant soit un acte de parole à rapporter strictement au narrateur – ainsi *precor* ou *cano* – soit un acte de piété correspondant à la matérialisation de la célébration religieuse dans la fiction poétique – ainsi *lustramus*, *iubeo* ou *purgamus* –, à valeur à la fois performative et métapoétique indéfinie, sans que cela signifie pour autant que le poète mette en scène le personnage *Tibullus* parmi les assistants.

demande-t-il pas *mihi fumosos (...) proferte Falernos*, « apportez-moi les vins fumés de Falerne » (v. 27) et, s'adressant à Messalla, *aspiraque mihi*, « inspire-moi » (v. 35) ? Mais comme en I, 7, ces deux formules peuvent être comprises une fois encore comme des signaux méta-poétiques de mise en ordre de la parole, sans que cela suppose une présence effective du personnage central : ainsi, la formule d'inspiration *aspiraque mihi* est à rapporter directement au verbe *cano*, « je chante » (v. 37) et par conséquent à la voix narrative, et de la même manière, on peut comprendre la demande *a priori* personnelle de se voir servir du vin comme un strict indice textuel de passage à la seconde phase de la cérémonie, c'est-à-dire au banquet. Dès lors, nous l'avons annoncé lors de l'étude détaillée de ce texte, II, 1 porte bien les traces manifestes d'une disparition délibérée de *Tibullus*-personnage au profit de la seule présence de *Tibullus*-narrateur.

Le même procédé peut être observé selon des modalités proches en II, 2, élégie d'anniversaire en l'honneur de Cornutus, et II, 5, élégie de circonstance pour la nomination de Messalinus à la tête des livres sibyllins. Dans les deux cas, premières personnes du singulier et du pluriel se succèdent à nouveau pour matérialiser le déroulement même des cérémonies et du discours poétique et sont à rapporter respectivement au caractère indéfini et performatif de la voix qui guide la célébration et au caractère méta-poétique de mise en scène de la parole elle-même⁷⁹⁸. En II, 5, nous assistons même à la faveur du long excursus national et étimologique dont nous avons déjà proposé une analyse, à une description de l'antique Latium dont *ego* est entièrement absent et au premier et unique discours direct pleinement développé du livre II, les prédictions de la Sibylle à Enée, qui rappellent par leur contexte oraculaire comme par leur énonciation les avertissements au discours direct de la prêtresse de Bellone en I, 6. Cependant, l'élégie à Messalinus, on s'en souvient, présente sur ce point une particularité forte puisque *Tibullus*-personnage y est réintroduit à la fin, à la faveur de l'évocation de ses malheurs amoureux personnels et même de Némésis (v. 111) : ainsi, ce poème rassemble à lui seul trois voix distinctes, celle de *Tibullus*-narrateur parlant au nom de *Tibullus*-personnage, celle de *Tibullus*-narrateur tenant un discours méta-poétique sur le déroulement de la cérémonie et celle de la Sibylle qui nous est donnée à entendre dans la section étimologico-nationale. Par une savante accumulation des strates de discours, voilà donc que deux niveaux de dépersonnalisation – la description de la cérémonie, et celle du Latium des origines suivie par le discours de l'oracle – et un niveau de re-personnalisation sont à l'œuvre dans le même poème.

⁷⁹⁸ Ainsi en II, 2 *dicamus*, « prononçons » (v. 1), *auguror*, « je présume » (v. 11) et *reor*, « je pense » (v. 12), et en II, 5, *precor*, « je prie » (v. 4 et 18).

Enfin, il nous faut porter au dossier de la disparition épisodique de *Tibullus*-personnage dans le livre II deux pièces supplémentaires, issues respectivement de II, 3 et de II, 6. La première de ces deux élégies, on s'en souvient, commence sur une plainte personnelle liée au départ de Némésis pour la campagne et se poursuit sur l'évocation mythologique d'un chagrin amoureux d'Apollon – qui endosse à cette occasion le rôle agricole et civilisateur tenu par Osiris en I, 7 – elle-même suivie d'une dissertation générale sur les méfaits divers de la *praeda* (v. 35 sq.). De ces deux sections successives, à rapporter en contexte aux plaintes intimes du poète, *Tibullus*-personnage s'efface pour un temps, laissant la place à un récit et à un discours généralisants et dépersonnalisés avant de réapparaître un peu plus bas. De même, en II, 6, une série de propos sur *Spes*, proches par leur valeur générale comme par leur tonalité respectueuse de l'invocation à *Pax* en I, 10 même s'ils ne constituent point une section strictement religieuse, assument à leur tour la dépersonnalisation qui est à l'œuvre tout au long du livre avant d'être repersonnalisé par la mention des espoirs que *Spes* permet au narrateur de nourrir en ce qui concerne sa vie amoureuse ; lors de notre examen de la structure interne de II, 6, nous avons d'ailleurs rapproché étroitement ces extraits de I, 10 et II, 6 en indiquant leur valeur conclusive commune dans les deux élégies de clôture du recueil, et signalé l'effet de boucle de la présence de *Spes* qui faisait déjà l'objet d'une allusion religieuse en I, 1.

Ainsi, le procédé de dépersonnalisation mis en place dans le livre I dès le couple I, 3-I, 4 connaît un développement florissant dans le livre II qu'il parcourt de manière insistante et régulière. Il marque fortement le couple d'ouverture II, 1-II, 2 puis domine, vers la fin du livre, II, 5 dans laquelle *Tibullus*-personnage est toutefois habilement réintroduit, et est finalement rappelé occasionnellement dans des développements plus brefs et bien circonscrits en II, 3 et II, 6. Le cœur de chaque moitié du livre – II, 2 et II, 5 – est donc marqué par ce type de discours et leur fin – II, 3 et II, 6 – lui ménage systématiquement une place suffisante pour fonctionner comme un rappel efficace du procédé. De ce schéma, seul le couple II, 1 et II, 4 doit être exclu : si le début de la première moitié du livre semble le mettre tout entier sous le signe de la dépersonnalisation, la première élégie de sa seconde moitié, consacrée aux plaintes personnelles due à Némésis, est en revanche un indice de sa complémentarité avec le discours personnel. Enfin, notons que ce livre très marqué par la généralisation de la parole ne comporte point, contrairement au livre I, de signature telle qu'une épitaphe ou un *ex-voto* et représente dès lors un sensible amoindrissement de la présence textuelle stricte du narrateur-personnage par rapport à la décade précédente.

b. Divinités et autres personnages de premier plan

Némésis

L'unique incarnation de l'amour et de ses souffrances dans le livre II est, on s'en souvient, la *puella* Némésis à laquelle sont consacrées trois des six élégies de la section ainsi qu'une brève évocation dans une quatrième d'entre elles. Apparue en II, 3, soit nettement plus tardivement que Délie dans le livre I, Némésis est à nouveau mentionnée en II, 4 et II, 6 et elle est citée comme la cause de tous les malheurs amoureux du narrateur dans la section finale de repersonnalisation du discours en II, 5. Dès lors, exception faite du couple d'ouverture II, 1-II, 2, c'est-à-dire fort logiquement du lieu de domination maximale de la dépersonnalisation de la parole, on peut affirmer que cette seconde *puella* domine le livre où elle est présente dès avant son centre, à la faveur du passage de relais entre II, 3 et II, 4, et dans toute sa seconde moitié, y compris l'élégie de circonstance II, 5 où le lecteur s'attendait assez peu à la rencontrer, ce qui nous fournit par anticipation un indice important sur l'image que le narrateur souhaite donner d'elle. Comme celle de Délie en son temps, la présentation de Némésis se fait en II, 3 de manière progressive, à la faveur des substantifs *puell[a]* (v. 1) et *domin[a]* (v. 5) alors que son nom n'est mentionné qu'aux vers 51 et 61. Cette duplication du procédé d'introduction du personnage féminin invite indéniablement le lecteur à rapprocher les deux figures, mais attire aussi l'attention sur une particularité de Némésis par rapport à Délie : Némésis n'est point destinataire de l'élégie II, 3, dans laquelle le poète s'adresse à la deuxième personne du singulier et au vocatif à d'autres personnages mortels et divins⁷⁹⁹, mais non pas à elle. La première occurrence du personnage en tant que destinataire d'une élégie marque en II, 4 le début de la section d'invectives, dans laquelle le poète lui expose le sort malheureux qui attend la *dura puella* par opposition à la *bona puella* ; encore le nom de Némésis, cité à la fin du poème, n'est-il pas mentionné au vocatif dans cette apostrophe uniquement matérialisée par *t[u]* (v. 39), au point qu'il ne manque plus au lecteur qu'un indice textuel d'indéfinition pour pouvoir considérer que cette section s'adresse en fait à toutes les *durae puellae* du monde. Le même procédé réapparaît en II, 5 et en II, 6 où désignation nominative de Némésis (II, 5, v. 111 et II, 6, v. 27) et adresse à la deuxième du singulier – *parce, puella*, « épargne-moi, jeune fille » (II, 5, v. 114) et *parce* (II, 6, v. 29) – sont à nouveau disjointes, mais leur proximité ainsi que l'enchaînement narratif des sections

⁷⁹⁹ Notamment *Cornute* (v. 1), *Phoebe* (v. 27), un interlocuteur indéfini – *tu, quisquis is es*, « toi qui que tu sois » (v. 33) –, l'autre amant de Némésis – *Nemesim qui abducis ab urbe*, « toi qui emmènes Némésis loin de la ville » (v. 61) – ou encore *Bacche* (v. 63-64).

concernées de ces deux poèmes engagent le lecteur à établir entre elles un lien plus net qu'il ne l'était en II, 4 ; cette variation participe déjà à la modeste réhabilitation finale de la *puella*.

Conformément à un procédé déjà observé dans le livre I à propos de Marathus et surtout de Délie, Némésis est associée dans le livre II à plusieurs motifs différents qui témoignent de sa relative polyvalence thématique. On s'en doute, elle occupe principalement les sections amoureuses des élégies concernées : c'est le cas en II, 3, II, 4, II, 6 et surtout II, 5 où son unique apparition fonctionne clairement comme un marqueur thématique fort, avec la mention d'*Amor* et des souffrances qu'il inflige au poète. Cependant, il faut ajouter à cette ligne « némésienne » érotique des associations avec les sections, en II, 3, d'idéalisation de la vie champêtre (v. 5-20) et d'inversion des valeurs agricoles (v. 61-70), la digression méta-poétique de II, 4 (v. 13-20) où elle est mentionnée sous le substantif *domin[a]* (v. 19) et la section funèbre de II, 6 (v. 29-40) dans laquelle sa sœur est également évoquée. Signal thématique érotique, la seconde *puella* du recueil devient donc également à grande échelle un point de rapprochement et de transition essentiel entre motifs divers. Enfin, l'image donnée par les occurrences du personnage est globalement à rapprocher de la ligne négative dont dans le livre I, le grand représentant était Marathus après les diverses réhabilitations de Délie. De II, 3 où elle est accusée de cupidité et brise le cœur du poète en se laissant emmener à la campagne par un amant plus riche que lui à II, 5 où sa présence va jusqu'à ternir l'image divine de Cupidon pour avoir permis qu'existent de telles souffrances, en passant par II, 4 où le poète écrasé par son *seruitium amoris* en vient à lui souhaiter une mort atroce et solitaire, Némésis est, plus encore que l'incarnation des malheurs amoureux, un facteur d'inversion des valeurs tibulliennes traditionnelles tant chantées dans le livre I puisque dès II, 3, on s'en souvient, elle le pousse à renoncer à son habituel mépris des richesses pour mieux satisfaire sa cupidité et à son amour de la campagne puisque celle-ci a le tort de le retenir loin de lui. L'évocation de la *puella* en II, 5 amorce pourtant un intéressant début de basculement axiologique : si la mention des malheurs personnels amoureux vient assombrir la fin d'une élégie de circonstance censée n'être que joies festives, c'est évidemment pour mieux prolonger et rappeler l'image noire associée à Némésis, mais nous avons vu que c'est également le lieu où pour la première fois, l'adresse à la jeune femme se fait non loin de la mention de son nom, en des termes plus nobles que ceux de II, 4. On est dès lors moins surpris par l'apparition providentielle et structurante en II, 6 de cette *lena* qui endosse la responsabilité finale des actes de Némésis et invite le lecteur à voir en elle un écho de Délie, plus proche de l'original qu'on ne l'aurait cru d'abord. Entre assombrissement progressif de la figure de la *puella* jusqu'à inversion par contamination des valeurs joyeuses de l'amour de

la campagne, du refus libérateur des richesses et des cérémonies festives, et réhabilitation à la faveur de l'apparition d'un personnage repoussoir, Némésis apparaît donc comme point de rencontre entre Délie et Marathus – dont la rapproche également le vœu final de la voir mourir seule en II, 4, qui rappelle l'*ex-voto* à Vénus en I, 9 en cas de libération définitive de l'emprise du *puer* – et le narrateur met la puissance de nuisance de la *puella* au service d'une accentuation textuelle des traits déjà présents dans ces deux figures amoureuses⁸⁰⁰.

Messalla, Messalinus et Cornutus

Nous rassemblons dans cette rubrique trois personnages de premier plan unis par une caractéristique commune au sein du recueil : Messalinus et Cornutus sont les deux objets des élégies de circonstance II, 5 et II, 2, de même que Messalla, doublement lié à Messalinus par leur lien de parenté ainsi que par sa présence à la fin de II, 5, était le destinataire de l'élégie de circonstance I, 7. A cet égard, notons en premier lieu une inversion de la répartition du personnel humain dans le deuxième livre du recueil par rapport au premier : alors que nous comptons plus haut deux figures amoureuses – Délie et Marathus – et une seule figure de panégyrique – Messalla –, nous ne recensons plus ici qu'une figure amoureuse, dont nous venons de dire qu'elle rassemblait et prolongeait des caractéristiques des deux précédents amants du narrateur, mais voyons au contraire se multiplier les figures de panégyriques et de poèmes de circonstance, dont il va dès lors nous falloir rappeler précisément les rôles respectifs et déterminer si elles se répartissent des caractéristiques déjà toutes observées chez Messalla dans le livre I ou bien si elles apportent des éléments inédits au type de pratique poétique dont elles sont l'objet. D'emblée, une observation rapide de leur présence dans le recueil permet d'affirmer que, de même que la fin du livre I – I, 8, I, 9 et I, 10 – était marquée par l'absence de Messalla, la seconde moitié du livre II subit elle aussi une diminution de la présence de ces figures honorables ; en effet, les deux grandes élégies de circonstance de cette section, II, 2 pour l'anniversaire de Cornutus et II, 5 pour l'élection de Messalinus comme *quindecemvir*, sont harmonieusement placées au cœur de chaque moitié du livre II, mais les apparitions plus ponctuelles de ces figures sont pour leur part concentrées dans sa première moitié où elles encadrent II, 2, Messalla étant pour la première fois nommé en II, 1 et Cornutus réapparaissant au début de II, 3. L'occupation des trois premières élégies du livre par Messalla et Cornutus fonctionne donc à la fois comme une saturation de la section par ce type de figure qui au cours de II, 3 cède la place à Némésis, et comme un effet d'annonce de

⁸⁰⁰ A propos de la présence de Némésis dans le livre II et du cycle qui lui est consacré, voir également D. F. Bright (1978, p. 184-227).

la longue élégie officielle II, 5, qui pour sa part est encadrée par deux poèmes entièrement consacrés à la présence envahissante de la *dura puella*.

Penchons-nous d'abord sur le cas de Messalla, premier de ces trois personnages essentiels à apparaître dans le livre II et, de ce fait, lien structurel essentiel avec le livre I. Comme en I, 1, le grand homme est nommé ponctuellement dans l'élégie d'ouverture du livre, et comme en I, 1 également, il en est l'un des destinataires puisqu'il y est interpellé à la deuxième personne du singulier et au vocatif⁸⁰¹. Cependant, cette énonciation familière au lecteur, qui établit un lien clair avec ses conditions d'apparition dans la toute première élégie du recueil, est précédée par une première mention à l'accusatif, attribuée, nous l'avons vu lors de notre étude détaillée du poème, aux assistants du banquet suivant la *lustratio*, qui sont censés porter leur premier verre *bene Messallam*, « à la santé de Messalla » (v. 31). Pour cette occurrence ainsi que pour son retour à la fin de II, 5, Messalla est associé à l'image qui était la sienne depuis I, 7, celle du conquérant triomphant : ainsi, il est bien dit en II, 1, *celeber (...) triumpho*, « célèbre par son triomphe » (v. 31), et en II, 5, il est représenté comme l'un des spectateurs privilégiés d'un éventuel triomphe guerrier de Messalinus au cours duquel sa fierté de *pater* (v. 120) pourra éclater en entendant le cri rituel *io (...) triumphe* (v. 118). Dans la même section thématique, il est d'ailleurs appelé comme en I, 5 *Messalla (...) meus* (v. 119) et comme en I, 5 également, il fait l'objet d'une adresse indirecte à la troisième personne du singulier. Que retirer de ces quelques éléments épars ? Messalla assume clairement dans le livre II le rôle qui était déjà le sien dans le livre I : systématiquement associé à un mode de vie guerrier qui n'est point celui que le poète appelle de ses vœux pour lui-même, il est une fois encore un contre-avatar du personnage élégiaque *Tibullus* mais également un moteur d'inspiration qui invite le poète à varier les arts poétiques au sein du recueil, en représentant sous forme de panégyrique ou de détail biographique glorieux des triomphes dont sa charte élégiaque personnelle lui interdit par ailleurs de conter les combats qui les justifient. Cette dimension est développée de manière ambiguë en II, 1 où, par un habile retournement thématique, l'auteur appelle Messalla à son secours comme il le ferait pour une muse, en mentionnant sa gloire de conquérant alors que la section pour laquelle il lui demande inspiration est toute entière vouée à la célébration de la campagne et de ses dieux⁸⁰², thème dont Messalla ne semble pourtant pas le mieux désigné pour en être l'inspirateur tutélaire. L'énonciation qui lui est associée, tantôt directe et respectueuse quand il est mentionné à la

⁸⁰¹ (...) *Messalla (...)*, / *huc ades (...)*, « Messalla, viens ici » (v. 33 et 35).

⁸⁰² C'est le fameux *rura cano rurisque deos* (II, 1, v. 37) dont nous avons déjà eu l'occasion de parler lors de l'analyse détaillée de ce poème.

deuxième personne, tantôt plus distante mais tout aussi déférente quand il n'est mentionné qu'à la troisième personne (distance par ailleurs rééquilibrée par l'emploi en II, 5 de l'adjectif possessif *meus*) rappelle également les modalités grammaticales de sa présence dans le livre I. Enfin, il ne figure ici que dans des sections thématiques religieuses associées respectivement à la cérémonie de la *lustratio* et à l'élection de Messalinus à la tête des livres sibyllins : en cela, le rôle du personnage comme marqueur et représentant des circonstances solennelles se trouve tout à fait confirmé⁸⁰³.

Au cours de notre étude détaillée du poème d'anniversaire II, 2, nous avons eu l'occasion de souligner un certain nombre de différences entre Messalla et Cornutus ainsi qu'entre les *genethliaca* qui leur sont respectivement dédiés. Endossant à son tour le rôle de moteur poétique, source et peut-être même commanditaire de la composition de II, 2, Cornutus s'ajoute assurément à la liste des destinataires des élégies de Tibulle⁸⁰⁴, ce qui semble dès lors être la règle des poèmes de circonstance en l'honneur de personnages individuels. Mais, on s'en souvient, par le vœu amoureux que Tibulle formule en son nom, Cornutus apparaît comme un avatar du poète lui-même, préoccupé comme lui de bonheur conjugal et de longévité plutôt que de triomphes et de conquêtes. La double inscription thématique dont il est l'objet en II, 2, à la fois religieuse à la faveur de la célébration rituelle de son *Natalis* et érotique à la faveur de ses espoirs amoureux, se prolonge en II, 3 où c'est à lui, à nouveau comme destinataire⁸⁰⁵, que le poète conte ses déboires avec Némésis en ouverture du premier développement érotique de l'élégie. Outre que le nom même de Cornutus fonctionne dès lors au début de II, 3 comme un lien structurel fort avec le poème précédent, cette mention inédite d'un interlocuteur présenté successivement comme objet d'hommage solennel et confident intime du narrateur apparaît comme tout à fait révélatrice à deux niveaux : puisque les préoccupations de Cornutus, exprimées en II, 2, en font un double très convaincant du personnage type du poète élégiaque, cela justifie qu'il continue à les partager en II, 3 ; en outre, puisque Tibulle lui adresse la première plainte amoureuse du livre, Cornutus n'apparaît plus seulement comme un avatar possible du narrateur, mais également comme un avatar possible du lecteur lui-même. Les deux brèves apparitions consécutives de ce personnage dans la première moitié du livre II invitent donc à le considérer comme un pivot essentiel de l'énonciation et de la fiction élégiaques, et comme la

⁸⁰³ A propos de la construction de la figure de Messalla dans les livres I et II, voir également D. F. Bright (1978, p. 38-65).

⁸⁰⁴ Il est en effet apostrophé à la deuxième personne du singulier et au vocatif, *Cornute, tibi* (v. 9).

⁸⁰⁵ Le vocatif *Cornute* réapparaît en effet en II, 3, v. 1.

matérialisation textuelle de l'harmonie et de la communauté de pensée qui sont censées exister entre la source du discours poétique et son récepteur.

Si le lecteur s'attend à trouver en II, 5 la confirmation de la règle selon laquelle les objets des élégies de circonstance doivent également en être les destinataires textuels, le cas de Messalinus risque de le décevoir. En effet, les mentions du fils de Messalla dans le poème qui lui est consacré sont toutes à la troisième personne du singulier⁸⁰⁶, les destinataires du texte étant toujours d'autres personnages et notamment, nous le redirons, Apollon lui-même. En fait, le nouveau *quindecimvir* aux livres sibyllins est étrangement comme absent du poème qui est censé le célébrer : les hommages de Tibulle vont essentiellement à Apollon, dieu tutélaire de ces livres sacrés et des pratiques oraculaires en général qui est invité à se joindre à la cérémonie *triumphali deuinctus (...) lauro*, « ceint du laurier triomphal » (v. 5), à la Sibylle capable de prononcer des prédictions certaines ou encore aux divinités champêtres. Seul le tableau final du triomphe imaginaire permettra à Messalinus d'apparaître à son tour *lauro deuinctus* (v. 117). Tout se passe comme si le lien entre Messalinus et Messalla, matérialisé par la présence de ce dernier au triomphe, empêchait le poète de voir dans le premier autre chose qu'une duplication fidèle du second et de lui accorder une place largement développée dans un autre contexte que celui du triomphe guerrier ; pourtant, le fait d'être nommé gardien des livres sibyllins pouvait permettre à Messalinus de prétendre, dans le champ de la fiction tibullienne, au rang de symbole de la pratique oraculaire, dont on se souvient qu'elle fournit au poète deux des discours directs du recueil en I, 6 et II, 5, et éventuellement de symbole de la poésie dans son ensemble puisque son nouveau sacerdoce le soumet à l'autorité divine d'Apollon. Mais ce rôle élégiaque de premier plan lui est refusé par effacement à la faveur d'un rôle d'avatar « messallien », non pas seulement parce que Messalinus et Messalla sont tous deux objets d'élégies de circonstance, mais également parce que les particularités du premier par rapport au second sont habilement lissées par le poète jusqu'à le fondre dans une image quasiment identique à celle de son père. A cet égard, le fait que Messalinus n'apparaisse textuellement que dans les sections strictement religieuses de II, 5, ce qui est également le cas de Messalla dans tout le livre II, constitue un lien supplémentaire invitant le lecteur à l'assimilation des deux figures : tous deux sont des symboles de cérémonies solennelles et de triomphes guerriers, mais aussi des inspireurs poétiques privilégiés du discours panégyrique, sans toutefois que la possibilité réservée à Messalinus, par son élection à la tête des livres sibyllins, d'incarner de manière récurrente un

⁸⁰⁶ Il est ainsi mentionné à l'accusatif au v. 17 comme au v. 115. Sa première apparition n'est d'ailleurs même pas nominale : il est d'abord désigné comme *nouus (...) sacerdos*, « un nouveau prêtre » (v. 1).

autre type de discours ne soit pleinement réalisée. Bien plus, son apparition en II, 5 successivement comme *sacerdos* d'Apollon puis comme triomphateur éventuel répond en chiasme à l'apparition de Messalla en II, 1, successivement comme *celeber triumpho* puis comme inspirateur du poète lui-même : ce schéma chiasmatique à l'échelle du livre contribue à fermer les éventuelles issues poétiques réservées aux deux hommes en les encadrant par l'image répétée du conquérant sur son char de triomphe, qui est dès lors la position dans laquelle ils restent figés aux yeux du lecteur.

Dans cette perspective, Cornutus, avatar du poète élégiaque mais également de son lecteur, représenterait en fait la réussite poétique que n'ont pas réalisée les figures jumelles de Messalla et de Messalinus au cours du livre II du recueil. Certes, tous sont des moteurs d'inspiration associés aux cérémonies solennelles et à ce titre, ils matérialisent un art poétique panégyrique qui vient enrichir la palette élégiaque de Tibulle, ce qui était déjà le rôle de Messalla dans le livre I. Mais seul Cornutus est effectivement associé à un discours pleinement différent, celui de la poésie amoureuse dans laquelle il apparaît comme un double de *Tibullus*-personnage jusqu'à devenir son confident poétique au début de II, 3 – mise en scène qui d'ailleurs n'est pas poursuivie dans le reste du poème, et apparaît donc bien d'abord comme un lien avec II, 2 autour de la polyvalence thématique du personnage. En revanche, Messalla et Messalinus sont tous deux finalement réduits au rôle qu'endossait déjà le premier dans le livre I ; ainsi, quand Tibulle demande inspiration à son protecteur pour un chant agreste en II, 1, c'est d'abord en rappelant que ses principaux hauts faits sont strictement guerriers, et quand il chante l'élection de son fils à un poste éminemment apollinien, c'est pour le peindre finalement sous les traits d'un triomphateur qui ressemble fort à son père et le réunir définitivement à ce dernier dans un tableau qui scelle la disparition de ce type de figures au sein du recueil et est donc la toute dernière image qu'en gardera le lecteur. Dans le livre II, l'ambiguïté « messallienne » n'est donc pas résolue autrement qu'avec les moyens élégiaques déjà mis en œuvre pour ce faire dans le livre I : à nouveau, Messalla et son avatar Messalinus sont à la fois contre-symboles du mode de vie rêvé du poète et moteurs d'inspiration pour un art du panégyrique que l'élégie tibullienne assume sans contradiction. Seul Cornutus prolonge cette inscription panégyrique par une inscription élégiaque plus traditionnelle dans le contexte amoureux, qui contribue à le distinguer du couple « messallien » qui l'encadre.

Le personnel divin du livre II : où Apollon et Amour prennent le pas sur Vénus

Comme dans le livre I du *Corpus Tibullianum*, la présence divine au sein du livre II est extrêmement importante puisqu'elle concerne toutes les élégies de notre section et que l'on recense en tout dix-huit divinités différentes, ce qui, compte tenu de la diminution du nombre de poèmes, représente proportionnellement un personnel divin plus abondant que dans le livre I puisque cela porte la moyenne du second livre à trois divinités mentionnées par poème. La grande déesse du livre précédent, Vénus, ne bénéficie ici que de huit mentions et est supplantée par Apollon ou Phoebus et *Amor* ou Cupidon, qui sont respectivement nommés dix et quatorze fois au cours du livre. Ce trio domine toutefois nettement la section puisque toutes les autres divinités présentes totalisent chacune entre une et cinq apparitions seulement. La distinction que nous avons déjà établie entre mentions strictement religieuses et évocations purement mythologiques sans connotation religieuse, voire insertion dans des expressions figées dont le substrat mythologique et religieux tend à disparaître, est maintenue dans l'usage qui est fait par le poète de ces dix-huit divinités dans le livre II⁸⁰⁷. Par ailleurs, les catégories utilisées pour synthétiser les remarques concernant le personnel divin seront les mêmes que dans le livre I, à ceci près que les dieux d'origine égyptienne disparaissent et qu'il nous faudra consacrer un temps d'étude spécifique au cas particulier d'Apollon-Phoebus doté d'une double tutelle. Aussi nous attacherons-nous à suivre successivement les dieux champêtres et familiaux, les divinités personnelles, les dieux par personnification de valeurs, les dieux de l'amour, le cas d'Apollon, enfin les divinités diverses qui n'appartiennent à aucun de ces groupes et totalisent d'ailleurs peu d'occurrences.

Les dieux champêtres et familiaux du livre II sont au nombre de cinq : nous y trouvons Bacchus, Cérès, les Lares, Pan et Palès, mais pas Priape qui est le grand absent de la section par rapport au livre I. Ces cinq divinités reçoivent des hommages de nature uniformément religieuse et sont toujours mentionnées soit dans un contexte d'expression de piété ou de récits de gestes pieux, soit au moins, quand le sentiment religieux n'est pas explicitement

⁸⁰⁷ Que l'on songe par exemple à la mention d'une *textrix operata Mineruam* « une tisseuse occupée aux travaux de Minerve » (II, 1, v. 65), expression dans laquelle Minerve apparaît comme une désignation métonymique des travaux de tissage, reposant certes sur le substrat qui veut qu'elle soit la protectrice des tisseuses mais où la dimension religieuse et mythologique de ce substrat disparaît derrière l'usage poétique de la métonymie pour désigner un type de travail manuel. De la même façon, Jupiter, qui apparaît à trois reprises dans l'élégie II, 5, est mentionné au v. 26 dans l'expression *Iouis ar[x]*, « la citadelle de Jupiter », à l'occasion de la description du Latium antique dont le poète compare certains éléments avec l'aspect actuel du paysage et des monuments de la Ville ; on voit ici que la mention du père des dieux n'est ni religieuse ni mythologique, mais que la référence à son temple est une manière de mettre en lumière le caractère primitif du Latium à l'époque d'Enée en représentant aux yeux du lecteur l'aspect agricole de zones où se dressent dorénavant les plus fameux bâtiments de Rome.

matérialisé, comme divinités à part entière et non comme désignations métonymiques ou figées d'autres réalités. La seule exception à cette règle est une mention ambiguë de Bacchus qui en II, 5, vers 87 peut également être strictement assimilé au vin⁸⁰⁸. On remarquera par ailleurs que de ces cinq divinités, trois – Bacchus, Cérès et les Lares – apparaissent dès II, 1 et que toutes sont nommées en II, 5 ; il faut ajouter à ces deux pics de présence deux occurrences supplémentaires en II, 3 pour Bacchus et une en II, 4 pour les Lares⁸⁰⁹. La raison de la présence de Bacchus dans cette catégorie où il n'était pas inclus dans notre synthèse sur le livre I, est que le poète semble apporter un grand soin à le présenter sous le jour champêtre qui est le sien dès sa première mention au début de II, 1, où il est associé à Cérès et convié comme elle à la cérémonie de la *lustratio*. Comme elle également, il est présent dans les sections religieuses et agricoles de cette élégie d'ouverture et donc délibérément associé au monde de la campagne et à ses apports décisifs pour la civilisation, ainsi d'ailleurs que les dieux Lares qui symbolisent en quelque sorte l'origine champêtre du sentiment religieux. On le voit, ces mentions ne relèvent pas d'une expression personnelle de piété et correspondent au caractère général de cette élégie d'ouverture ; il en est de même pour l'apparition massive de ce groupe de dieux en II, 5, où ils sont tous rapportés à la description antique du Latium et au personnage d'Enée – ainsi, les Lares mentionnés aux vers 20 et 42 sont en fait ceux de Troie – ou bien à l'hommage répété au monde campagnard des origines. En fait, les seules mentions d'une relation personnelle du narrateur à ce type de divinités sont les deux adresses directes à Bacchus et aux Lares, respectivement en II, 3, où Tibulle reproche au dieu du vin d'avoir doté la campagne de trop d'attraits, et en II, 4 où, dans un développement érotique, il se dit prêt à vendre son domaine familial pour satisfaire les désirs de grandeur de Némésis et prévient ses Lares qu'il faut se préparer à cette éventualité. Dès lors, dieux champêtres et familiaux accèdent dans le livre II à une dimension beaucoup plus générale que dans le livre I : moins associés à la vision personnelle idéale du narrateur dont ils subissent même l'inversion ponctuelle en II, 3 et II, 4, ils sont rapportés à un monde agricole primitif constamment loué et mis en valeur pour son rôle essentiel dans la fondation des pratiques religieuses, et cet hommage à la fois religieux et didactique est logiquement concentré dans les cérémonies solennelles et dépersonnalisées de II, 1 et II, 5.

⁸⁰⁸ Il y est en effet question d'un berger *madidus Baccho*, « imprégné par Bacchus ».

⁸⁰⁹ Voici le détail de toutes ces occurrences : Bacchus : II, 1, v. 3 et 55 ; II, 3, v. 63 et 64 ; II, 5, v. 87 ; Cérès : II, 1, v. 4 ; II, 5, v. 58 et 84 ; les Lares : II, 1, v. 60 ; II, 4, v. 54 ; II, 5, v. 20 et 42 ; Pan : II, 5, v. 27 ; Palès : II, 5, v. 28, ainsi qu'une mention des *Palilia* v. 87.

Contrairement à cette première catégorie de divinités, les dieux personnels du livre II endossent un rôle tout à fait similaire à celui qui était le leur dans le livre I. Il s'agit en effet du *Natalis* et du *Genius* de Cornutus qui n'apparaissent qu'en II, 2⁸¹⁰, créant ainsi un lien textuel supplémentaire entre cette élégie et l'anniversaire de Messalla en I, 7. Au-delà des différences que nous avons eu l'occasion de répertorier entre ces deux poèmes aux circonstances communes, il est donc confirmé que les divinités personnelles invoquées par Tibulle dans son recueil ne sont jamais les siennes propres, contrairement à ses Lares par exemple, mais celles d'autres personnages de premier plan et, bien plus, de personnages qui font l'objet d'une poésie d'hommage personnel, voire dans le cas de Messalla d'un panégyrique. Le *Natalis* et le *Genius*, inclus en II, 2 dans des sections thématiques religieuses comme c'était déjà le cas en I, 7, sont donc bien dans les deux livres des marqueurs de poésie à la fois solennelle et individuelle, destinée à célébrer un personnage central et non pas, comme en II, 1 par exemple, une cérémonie collective et communautaire. A ce titre, comme nous l'avons dit lors de l'étude détaillée de II, 2, ils doivent être portés au rang des éléments de liaison entre les deux élégies d'anniversaire et donc entre les deux livres du recueil tibullien.

Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer le retour de *Spes* en II, 6, en une réponse structurante, à l'échelle du recueil entier, à l'allusion qui lui était consacrée en I, 1. Il se trouve qu'une seconde divinité par personnification rejoint *Spes* dans le livre II, mais les conditions de sa présence ainsi que son rôle poétique ne peuvent être mis sur le même plan que ceux de *Spes* ou de *Pax*, présente dans le livre I et ici absente : il s'agit de *Victoria*, « la Victoire », mentionnée par la Sibylle dans ses prédictions de II, 5 au discours direct et élément essentiel du destin glorieux que l'oracle prévoit pour Enée⁸¹¹. Il nous faut donc exclure cette divinité par personnification du tableau dessiné par les occurrences de *Spes* en début et fin de recueil et de *Pax* en milieu de recueil ; le rôle de *Victoria* est tout autre puisqu'elle participe manifestement à l'élaboration du décalque élégiaque d'un récit libéré de son intertexte épique virgilien, selon des modalités que nous avons mises en évidence lors de l'étude de la section nationale et étiologique de II, 5 dans notre répertoire des « petits » thèmes tibulliens. En revanche, la présence insistante de *Spes* en II, 6⁸¹², objet d'un discours à caractère général repersonnalisé par son insertion dans un contexte amoureux et par

⁸¹⁰ Respectivement aux v. 1 et 21 pour le *Natalis*, qui encadre ainsi le poème, et 5 pour le *Genius*.

⁸¹¹ *Ecce super fessas uolitans Victoria puppes*, « et voici la Victoire voletant au-dessus des poupes épuisées » (v. 45).

⁸¹² Aux v. 20, 21, 25 et 27.

l'apparition de Némésis à la fin de l'énumération des bienfaits de *Spes*, participe à sa manière à ce que nous avons appelé, à propos du livre I, le résumé religieux ou du moins divinisé des valeurs essentielles vers lesquelles tend l'idéal de vie du poète. Il existe néanmoins une différence notable entre la mention de *Spes* en I, 1 et son retour en II, 6 : en I, 1, c'est plein de confiance, selon une énonciation proche de l'invocation religieuse aux divinités, que le poète exprime son vœu de voir la déesse lui accorder la fertilité agricole dont il rêve ; en II, 6 au contraire, c'est sur un mode déceptif qu'il constate que *Spes* est *credula*, « facilement crue » (v. 19) et qu'elle pousse même les plus malheureux à accepter leur sort dans l'espoir qu'un jour il changera, même si cela ne doit en réalité jamais arriver. C'est d'ailleurs semble-t-il ce qui doit se produire entre Tibullus et Némésis, le premier espérant toujours de la seconde une amélioration qu'il ne voit pas venir. A la fois déesse trompeuse et source d'action et de projection dans l'avenir, *Spes* acquiert ici une dimension ambiguë dont on peut considérer que la réhabilitation de Némésis à la fin de II, 6 est la résolution : de fait, il semblerait, pour clore le recueil, que *Spes* n'ait pas totalement induit le narrateur en erreur et que ses promesses se soient bel et bien réalisées puisque ce n'est plus la *puella* mais sa *lena* qui apparaît comme responsable d'actes cruels. A la fin des deux livres de notre ouvrage, l'action bénéfique de *Spes* et de *Pax*, sa compagne de I, 10, ne semble donc pas terminée et l'élégie se fait la trace de cet espoir toujours renouvelé qui pousse le poète à traiter et retravailler sans relâche les mêmes thèmes, sous l'œil bienveillant des divinités de personnification en qui il a confiance.

Suite à la disparition de Priape dans le livre II, Vénus et *Amor* sont les deux seuls représentants de la catégorie des divinités amoureuses. Alors que leurs rôles respectifs étaient ceux d'une divinité dominante et de son second dans le livre I, ils s'inversent dans cette section du recueil puisque non seulement *Amor* y apparaît plus souvent que sa mère en strict nombre d'occurrences, mais en outre, il parcourt chacune des six élégies de notre livre alors que Vénus n'est mentionnée que dans quatre d'entre elles⁸¹³. Cette prise de pouvoir décisive se traduit textuellement par une duplication de son nom puisqu'il est alternativement nommé *Amor* ou *Cupido* comme pour mieux occuper l'ensemble de l'espace élégiaque de ce livre d'une part, et d'autre part pour affirmer une identité propre qui ne se réduit plus à la personnification et à la divinisation du sentiment amoureux.

⁸¹³ Voici le détail de leurs occurrences respectives : Vénus : II, 1, v. 12 ; II, 3, v. 3, 29, 35, 50 et 72 ; II, 4, v. 57 ; II, 6, v. 9 ; Amour ou Cupidon : II, 1, v. 67 et 80 ; II, 2, v. 18 ; II, 3, v. 4, 28, 33 et 71 ; II, 4, v. 4 et 38 ; II, 5, v. 39, 106 et 107 ; II, 6, v. 1 et 15.

Le schéma des occurrences de Vénus offre pour le moins une lecture claire : elle est présente dans les trois grandes élégies du cycle de Némésis, II, 3, II, 4 et II, 6, qui sont également les trois poèmes du livre à avoir un sujet principal érotique. Sa présence massive en II, 3 correspond à l'épanouissement du thème dans cette élégie et elle en parcourt d'ailleurs toutes les occurrences ; moins représentée en II, 4 et II, 6, elle n'y occupe pas moins le rang de déesse titulaire de l'amour, exprimant ses exigences envers les amoureux qui veulent être satisfaits et permettant ou interdisant la naissance d'un sentiment d'amour réciproque. Une mention furtive en II, 1, où elle est associée aux amants qui s'ils ont pris du plaisir la nuit précédente, ne sont pas autorisés à assister aux cérémonies de la *lustratio*, annonce de manière détournée le rôle qui sera le sien de manière à peu près uniforme au long du livre. A ses côtés, *Amor* ou Cupidon reprend à sa manière l'aspect polyvalent qui était celui de Vénus dans le livre I et multiplie comme elle les inscriptions thématiques ; il apparaît essentiellement dans des développements érotiques, comme en II, 1 où il encadre littéralement la section amoureuse, mais également dans des passages consacrés au refus de la *militia*, comme en II, 3 et II, 6 où il est le représentant de la vie anti-guerrière, et même dans le passage étiologique et national de II, 5 en tant que frère d'Enée. S'adaptant au caractère plus ou moins personnel ou dépersonnalisé des propos tenus par le poète, il peut faire l'objet d'un discours général sur ses origines et ses méfaits (II, 1), d'une plainte très personnelle du narrateur traversé par ses flèches et torturé par Némésis (à la fin de II, 5 où il participe à la repersonnalisation du discours ou encore en II, 6) et même être rapporté à un autre personnage de premier plan, en l'occurrence Cornutus auquel, en II, 2, il se charge d'apporter les liens d'un mariage durable. Mais nous avons vu au fil de l'étude des structures internes des poèmes concernés que dans la plupart de ces occurrences, *Amor* ou Cupidon est d'abord représenté comme ce dieu cruel qui assaille les amants, les brûle et les blesse, les soumet au malheur et répand parmi les hommes les chagrins amoureux. Les rôles bienfaisants de Vénus comme *praeceptor amoris* ou protectrice des amoureux dans le livre I ont pour ainsi dire disparu du tableau dressé par les divinités de l'amour dans le livre II, et leur fonction, toujours aussi essentielle, s'est considérablement assombrie. A cet égard, un lien thématique fort existe entre elles et la *puella* elle-même, cette sombre Némésis dont Vénus et *Amor* accompagnent les gestes.

Nous avons dit qu'Apollon représentait un cas particulier au sein du livre en raison d'une double tutelle qui se manifeste au fil de ses occurrences, réunies dans la partie centrale

de la section puisqu'il occupe les élégies successives II, 3, II, 4 et II, 5⁸¹⁴. Alors que Vénus cumulait assez logiquement dans le livre I les fonctions de déesse tutélaire de la vie et de la poésie amoureuses, cette seconde attribution lui est retirée au livre II, conformément à la réduction de son rôle en faveur d'Amour-Cupidon et d'Apollon-Phoebus, mais au lieu d'être dorénavant associée au premier de ces dieux, c'est au second qu'elle échoit ; parallèlement à ce rôle tutélaire métapoétique, Apollon développe un rôle à la fois mythologique et religieux qu'il ne possédait pas en I, 4 où, pour son unique apparition dans le livre I, il était simplement mentionné comme une divinité éternellement jeune. Voyons comment se répartissent les apparitions du dieu dans le livre II. Sa première occurrence est strictement mythologique puisqu'il s'agit du récit de désespoir amoureux et d'activités champêtres dont il fait l'objet en II, 3 ; toutes les mentions de son nom dans cette élégie sont d'ailleurs concentrées dans cette section narrative précise. D'emblée, une dualité s'instaure donc ici entre symbole paradigmatique du chagrin d'amour et dieu civilisateur à la manière d'Osiris en I, 7. En II, 4, il apparaît dans la section métapoétique en lieu et place de Vénus en I, 4 et c'est lui, nous l'avons signalé lors de la présentation de ce thème, qui est présenté comme inspirateur des vers amoureux de Tibulle. Enfin, six de ses dix mentions du livre II sont logiquement concentrées en II, 5, élégie de l'élection de Messalinus à la tête des livres sibyllins, dans laquelle, en tant que dieu gardien de ces livres, il est l'objet d'une série d'hommages religieux mais est également inclus dans l'excursus national et étiologique à la fin des prédictions de la Sibylle ainsi que dans une prière intime et amoureuse puisque c'est à lui que le narrateur demande de le libérer d'*Amor*. Certes, la présence massive du dieu dans ce dernier poème et la répartition en son sein de ses occurrences, puisqu'il l'ouvre et le ferme, font indéniablement de II, 5 la grande élégie apollinienne du livre II. Mais ses précédentes occurrences peignent un paysage apollinien plus varié et c'est notamment grâce à elles que sa double tutelle apparaît clairement : dieu collectif et solennel d'une part, investi d'une fonction civique forte, associé au temple du Palatin et à la charge officielle des livres sibyllins, et d'autre part dieu personnel, individuel, mêlé à l'intimité de ses fidèles jusqu'à partager sur le plan mythologique les chagrins amoureux et faire ainsi en II, 3 l'objet d'une sorte de petite notice mythologique dont le recueil n'offre pas d'équivalent, en un mot dieu des poètes amoureux tout autant que des cérémonies officielles et des pratiques oraculaires, Apollon acquiert un statut unique parmi le personnel divin du recueil, qui se dessine et se complique au fil de ses occurrences.

⁸¹⁴ Plus précisément, il apparaît en II, 3, v. 11, 26 et 27 ; II, 4, v. 13 ; II, 5, v. 1, 17, 65, 79, 106 et 121.

Grande élégie apollinienne du livre II, II, 5 est également le lieu de rencontre d'un certain nombre de divinités diverses. En effet, les dieux qui n'entrent dans aucune des catégories précédentes sont au nombre de cinq seulement, ce qui signifie que si la présence divine est en moyenne plus importante dans ce second livre que dans le premier, elle est aussi plus concentrée autour de figures importantes tandis que les divinités secondaires sont réduites. Il s'agit de Minerve, de Latone, de Saturne, de Jupiter et de Mars⁸¹⁵. A cette faible représentation correspond comme dans le livre I une faible valeur religieuse ajoutée puisqu'aucun de ces dieux ne reçoit d'hommage pieux en bonne et due forme, même quand ils sont insérés dans des développements thématiques religieux. Nous avons déjà mentionné le cas de Minerve ainsi que l'une des occurrences de Jupiter en II, 5 ; ajoutons à cela que Latone, en II, 3, est tout simplement l'un des personnages de la section mythologique consacrée au récit du désespoir de son fils Apollon, que Saturne et Jupiter sont associés au début de II, 5 à une allusion mythologique également motivée par l'évocation d'Apollon⁸¹⁶, que la troisième occurrence de Jupiter en II, 5 est également largement mythologique et légendaire puisque c'est à lui, selon la Sibylle, qu'Enée doit d'avoir atteint le Latium, qu'enfin Mars apparaît dans le même contexte puisqu'en temps que père de Romulus et Rémus, il est mentionné au cours des prédictions de l'oracle.

Sous le strict rapport de la présence divine, le livre II est donc le lieu de la réduction du nombre de divinités et de leur rôle, surtout en ce qui concerne les divinités secondaires, associées exclusivement à des passages mythologiques et non religieux ou à de simples formules de langage. Les deux prises de pouvoir les plus remarquables sont celle d'*Amor*, qui endosse en l'assombrissant l'essentiel du rôle tenu par Vénus dans le livre I, et d'Apollon qui s'arroge la tutelle de la poésie érotique tout en développant par ailleurs un rôle mythologique amoureux et religieux civique dont l'union n'a pas d'équivalent dans le recueil. Les dieux champêtres et familiaux font pour leur part l'objet de mentions plus ou moins personnelles selon le type d'élégies dans lesquelles ils apparaissent, ce qui contraste avec le traitement uniformément personnel qui leur était réservé en I, tandis que les dieux personnels conservent leur rôle de marqueurs des élégies d'hommage et de circonstance et que la grande divinité par personnification du livre, *Spes*, répond de manière ambiguë à sa première apparition en I, 1. Enfin, le grand pic de la présence divine est l'élégie

⁸¹⁵ Voici la liste de leurs apparitions respectives : Minerve : II, 1, v. 65 ; Latone : II, 3, v. 23 ; Saturne : II, 5, v. 9 ; Jupiter : II, 5, v. 10, 26 et 41 ; Mars : II, 5, v. 51.

⁸¹⁶ ... *qualem te memorant Saturno rege fugato / uictori laudes concinuisse loui*, « ...tel que tu étais quand, selon ce qu'on raconte, tu as chanté ses louanges à Jupiter victorieux après qu'il eut mis fin au règne de Saturne » (II, 5, v. 9-10). Il n'existe pas d'autre attestation de cet épisode que ce distique de Tibulle.

« messalinienne » II, 5 où nous retrouvons tous les dieux champêtres et familiaux, l'essentiel des dieux divers, Amour-Cupidon et, bien entendu, Apollon qui y est quasiment omniprésent. Ce nœud divin fera plus bas l'objet d'une attention toute particulière pour diverses raisons structurelles venant compléter les remarques occasionnées par l'observation de la présence divine en son sein.

C. Deux recueils en un, un recueil en deux parties

A l'issue de ce parcours à multiples facettes dans le recueil élégiaque de Tibulle, nous sommes en mesure de proposer à présent une vue d'ensemble synthétique de ses deux livres afin de dégager pour chacun, puis pour l'ouvrage considéré dans son entier, un ou plusieurs schémas structurels externes et les interprétations et significations qui peuvent y être associées. Au cours de l'élaboration du répertoire des thèmes tibulliens prédominants, de l'étude des structures internes des seize élégies et de la synthèse de remarques diverses à l'échelle de chaque livre, nous avons mis en évidence des lignes de force, des tendances secondaires, des reprises, variations ou inversions de schémas narratifs, thématiques et structurels qui doivent nous permettre de mener à bien cette ultime partie de notre travail. Celle-ci ne reviendra point sur le détail des diverses analyses menées plus haut mais tâchera simplement d'en exprimer le sens synthétique final en proposant des types de lecture tenant compte de tout le chemin parcouru jusqu'à présent.

En introduction générale à cette étude, nous avons déjà soulevé un certain nombre de questions structurelles d'ordre général, en nous demandant par exemple quelle était la particularité d'un recueil composé de deux livres, ce que cela signifiait quant à leurs rôles respectifs dans l'élaboration du propos poétique de notre auteur, ou encore en quoi consistait exactement ce propos. Ces grandes questions nous invitent à en formuler une série plus précise qui présidera à la quête de sens menée dans cette ultime section de notre analyse : quelles sont les particularités structurelles, thématiques et narratives de chacun des deux livres d'élégies de Tibulle, ou, pour le dire autrement, quelles sont leurs identités propres ? Sont-elles très distinctes l'une de l'autre ou peut-on les rapprocher de manière à dégager finalement de leur réunion un propos tibullien global ? Dans quelle mesure le livre II propose-t-il dès lors un prolongement ou une distorsion du discours par rapport au livre I ? Enfin, quelle vision l'organisation proprement tibullienne du recueil offre-t-elle du travail du

poète élégiaque et quelle conception révèle-t-elle de ce type de poésie dans l'esprit de notre auteur ?

1. Schémas d'ensemble des deux livres

Nous avons vu que l'examen détaillé des élégies de chacun des deux livres ainsi que le rassemblement des remarques en rubriques d'étude variées nous amenaient à une vision complexe et diversifiée de l'ensemble du recueil. Chaque poème est parcouru de lignes nombreuses le rattachant à un programme tibullien dont il est difficile d'élaborer la carte d'identité avant d'avoir étudié en détail les différentes étapes de sa manifestation. Aussi ne chercherons-nous point ici à proposer un schéma unique de lecture de chacun des deux livres, dans lequel ces reprises et variations incessantes se trouveraient comme enfermées et perdraient de la signification qui est la leur dès lors que l'on garde à l'esprit leur complexe évolution au fil des élégies concernées. Notre but sera d'élaborer un ou plusieurs types de lectures possibles, d'examiner leur compatibilité et de fonder leur élaboration sur l'observation de la structure d'ensemble de chaque livre ainsi que sur les éléments de détail, mis en évidence tout au long de notre travail, qui nous paraissent dans cette perspective les plus significatifs. Ainsi, nous souhaitons donner une vision à la fois unifiée et précise des livres I et II du *Corpus Tibullianum*, en tenant compte des lignes de force qui les parcourent comme de l'évolution pas à pas de l'inspiration de notre poète et de sa matérialisation textuelle.

a. Le livre I : expériences personnelles amoureuses et poétiques⁸¹⁷

La lecture du livre I des élégies de Tibulle peut être structurée autour de trois caractéristiques fortes dont nous pensons qu'elles livrent une juste vision de la pratique poétique de notre auteur et de son travail de composition au sein de la première section de l'ouvrage. Ces trois caractéristiques sont l'amplitude, le caractère expérimental et enfin le

⁸¹⁷ Pour d'autres approches de la structure générale du livre I, fondées sur l'observation de rapprochements par paires et de dispositions concentriques, voir également R. J. Ball (1978) et H. Dettmer (1983, p. 1964 *sq.*). Nous ne reviendrons pas ici sur le détail de ces propositions dans la mesure où celle que nous suggérons pour notre part est plus personnelle et entre dans le cadre précis d'une méthodologie non encore mise en œuvre par d'autres spécialistes, mais signalerons simplement que la diversité des lectures prouve que Tibulle a apporté un soin tout particulier à élaborer des arrangements généraux extrêmement sophistiqués et que les divers repérages effectués par les critiques ont un caractère complémentaire et non pas exclusif.

caractère personnel de la poésie qui y est pratiquée. Du livre I au livre II, le corpus élégiaque passe de dix à six poèmes, ce qui représente une diminution de 40 % entre les deux sections du travail de Tibulle. Cette réduction de volume est considérable et elle nous amène à considérer le livre I comme le livre long du poète élégiaque, ce qui signifie que sa réflexion comme sa pratique s'y développent à loisir, sans contrainte de place, et que son organisation peut s'épanouir et se diluer entre des pôles repérables et représentatifs d'étapes importantes d'une part, et d'autre part des zones de travail de fond, dans lesquelles les caractéristiques poétiques de l'élégie tibullienne apparaissent au lecteur non pas comme moins marquées, mais comme moins concentrées et se répartissent à la faveur d'un double procédé de reprise et de variation des motifs selon des modalités dont nous avons étudié le détail lors de notre examen des structures internes des poèmes. Cette configuration très particulière du livre I en fait le lieu idéal pour y mener diverses expériences poétiques, pour y tester diverses associations possibles entre grands thèmes ou entre motifs de détail d'un même thème, pour y élaborer une pratique poétique proprement tibullienne à facettes diverses. Le laboratoire poétique de Tibulle n'est pas pour autant seulement un lieu où le travail du poète se donne à voir dans son élaboration : il y est présenté à la fois comme achevé et comme en cours, ces deux aspects se nourrissant d'ailleurs l'un de l'autre jusqu'à paraître inséparables et jusqu'à pousser le lecteur à considérer qu'ils sont peut-être la définition même de l'élégie selon Tibulle, une poésie dans laquelle évolution et achèvement sont donnés à voir en même temps. Ces diverses expériences s'unissent autour du caractère éminemment personnel du discours poétique ainsi élaboré. L'omniprésence de *Tibullus*-personnage en est le point d'ancrage textuel principal, tandis que sa disparition occasionnelle apparaît comme une expérience de plus dans le champ des possibles élégiaques ; le narrateur joue à tester des arts poétiques divers en les associant ou les dissociant de ce personnage fictif dont il se plaît à laisser croire qu'il s'agit de lui-même. Une série d'expériences personnelles se développant à loisir dans toute leur ampleur, telle serait donc la lecture que notre poète nous propose de faire de son livre I.

Pôles structurels

Le thème de l'amplitude du livre et de l'usage qu'en fait le poète peut notamment être rapporté à l'observation du nombre de sujets pleinement développés par élégie : quatre élégies à quatre sujets réalisés et plus, deux élégies à trois sujets réalisés, quatre élégies à deux sujets réalisés, soit au moins deux représentantes de chacune des trois catégories que nous avons adoptées au moment d'étudier le détail des poèmes, ce qui offre, ne serait-ce que

dans cette décade d'ouverture, un aspect déjà complet des diverses échelles de structure interne selon lesquelles travaille notre poète. Toutefois, notons que le nombre des élégies intermédiaires, celles à trois sujets seulement, est remarquablement faible par rapport à celui des deux autres groupes : sur ce point, le livre I est donc le livre des extrêmes, des tentatives opposées de multiplication maximale ainsi que de réduction maximale des sujets réalisés au sein d'un seul et même poème, c'est-à-dire de variation et de concentration maximales de sa ligne d'inspiration. Deux types d'expériences contraires se dessinent donc d'emblée selon un schéma qui, on s'en souvient, favorise la réunion des élégies partageant le même nombre de sujets développés en des séries ininterrompues : le trio de tête I, 1, I, 2 et I, 3 est composé de poèmes à quatre et cinq sujets⁸¹⁸, le duo I, 4 et I, 5, qui complète la première moitié du livre, de poèmes à trois sujets, et la suite qui domine la seconde moitié, I, 6, I, 7, I, 8 et I, 9, de poèmes à deux sujets. Seule la conclusion I, 10 et son retour au paysage thématique varié du trio de tête constituent une exception à cette règle. En d'autres termes, le poète n'a de cesse de proposer à la suite les unes des autres plusieurs moutures d'un même type de travail poétique autour d'un même nombre de sujets développés, en trois groupes qui s'épanouissent largement comme ses zones de travail respectives sur chacun de ces types de composition à sujets multiples.

Allons plus loin encore. Au sein de ce schéma réducteur puisque ne tenant compte dans un premier temps que du strict nombre de sujets réalisés dans chaque élégie, il est en fait possible de réunir les deuxième et troisième zones ainsi dégagées, soit les poèmes à trois et deux sujets réalisés, autour d'une caractéristique commune : ils ont tous pour unique sujet principal le thème amoureux, grand principe unificateur de ce groupe avec l'expression du sentiment religieux qu'ils se partagent également au rang de sujet non principal, exception faite de I, 7, l'élégie à Messalla, qui présente une autre combinaison de motifs. Or, il se trouve justement que cette élégie est la seule du livre I dans laquelle on ne puisse affirmer avec certitude que *Tibullus*-personnage est présent : c'est le poème de l'expérience de la dépersonnalisation du discours à grande échelle, mais aussi de l'expérience de l'art poétique panégyrique qui interrompt momentanément le travail de fond de la série I, 4 à I, 9 sur une concentration progressive et inlassable autour du motif érotique. Ilot de dépersonnalisation au cœur d'une vaste zone entièrement occupée par les états d'âme de *Tibullus*-personnage, uniquement préparé en ce sens par les discours généraux et directs que nous avons repérés en I, 3 et I, 4 et encadré par ceux de I, 6 et de I, 8 qui le désignent comme un point

⁸¹⁸ E. W. Leach (1978, p. 84 *sq.*) reconnaît également la valeur structurante de cette triade initiale, qu'elle découpe pour sa part en une élégie d'introduction générale, I, 1, et une paire délienne, I, 2-I, 3.

expérimental brûlant auquel il faut prêter attention, ce poème de tentative extrême de dépersonnalisation sans équivalent dans le livre doit nous pousser, par contraste, à souligner également les endroits de surpersonnalisation du discours, matérialisés notamment par le degré suprême d'inscription du narrateur-personnage dans son propre texte : les deux signatures épigrammatiques de l'épithaphe de I, 3 et de l'*ex-voto* de I, 9. Elles scellent respectivement la série I, 1-I, 2-I, 3 et la série I, 4-I, 9 et cette configuration confirme la pertinence du choix que nous avons fait de rapprocher élégies à trois et deux sujets réalisés autour de la domination du thème amoureux afin de réunir le duo I, 4-I, 5 à la série I, 6-I, 9.

Mais il faut ajouter à cette deuxième proposition de schéma d'ensemble un élément supplémentaire, qui doit d'ailleurs aller dans son sens : la seule occurrence d'un « petit » thème tibullien figure, on s'en souvient, en I, 4 puisqu'il s'agit des lamentations métopoétiques de Priape et de sa théorie sur la vraie valeur de la poésie élégiaque amoureuse. La première expérience métopoétique développée par le poète répond à plusieurs caractéristiques. D'abord, elle est attribuée à un autre personnage que lui-même et son caractère dépersonnalisé est encore renforcé puisque, non contente d'être éloignée de la voix narrative principale, elle est insérée dans un discours d'ordre général et didactique qui la présente en quelque sorte comme un troisième niveau de propos dépersonnalisé. Ensuite, elle intervient juste après la série I, 1-I, 2-I, 3 d'élégies à quatre et cinq sujets réalisés, dont chacune, rappelons-le, a au moins deux sujets principaux, ce qui n'est pas le cas de la série I, 4-I, 9 qui n'en a qu'un, exception faite de la configuration très particulière de I, 7. Qu'est-ce à dire ? Le trio de tête du livre I confirme en fait par cette remarque son rôle de vitrine présentant la série des possibilités élégiaques de manière empirique, et après l'avoir clos par une première signature épigrammatique qui annonce le passage à une autre étape, le poète amorce en I, 4 l'expérience plus délicate de la réflexion explicite sur son propre travail, en inaugurant en même temps cette combinaison thématique nouvelle qui veut que l'attention se concentre sur un seul sujet principal, le thème érotique, qui envahit peu à peu l'ensemble du champ poétique dans la série I, 4-I, 9, en exceptant toujours le cas de l'élégie à Messalla. Nous avons donc là une phase de présentation générale et variée suivie d'une phase d'approfondissement et de réflexion dont les deux corollaires sont la concentration progressive de l'inspiration autour du centre érotique, et la préparation de l'expérience extrême du panégyrique dépersonnalisé en I, 7, soit deux expériences *a priori* très opposées mais qui, relevant toutes deux du champ des possibles élégiaques, n'effraient en rien notre poète. Cela nous semble devoir être confirmé par la dernière caractéristique forte de la tentative métopoétique de I, 4 : cette élégie, on s'en souvient, est la première du cycle

homosexuel de Marathus alors que le cycle hétérosexuel de Délie a déjà largement été présenté et exploré dans la série I, 1-I, 2-I, 3. Ce début d'un nouveau cycle narratif correspondant au début d'une nouvelle zone structurelle indique avec force qu'ici commence la deuxième étape de l'élaboration du travail élégiaque de Tibulle dans son livre I.

Pôles thématiques

Nous venons de mettre en place les pôles structurels essentiels du livre I en distinguant d'une part la section d'ouverture I, 1-I, 2-I, 3 à fonction de présentation générale, d'autre part la série I, 4-I, 9 à fonction d'approfondissement et de concentration progressive autour du motif amoureux marquée par l'exception I, 7 et son caractère impersonnel expérimental. Elles sont respectivement signées par l'inscription du nom de l'auteur en I, 3 et I, 9, et la seconde série est ouverte par l'élégie I, 4 dont plusieurs éléments confirment le caractère inaugural au sein d'une étape nouvelle de l'inspiration de notre auteur⁸¹⁹. Reste enfin l'élégie de clôture I, 10, non incluse dans une série mais rappelant par sa combinaison thématique la section I, 1-I, 2-I, 3. Voyons à présent comment les pôles thématiques du livre s'accordent avec cette proposition de lecture ou bien en nuancent le dessin.

On se souvient que les deux grands principes unificateurs du livre sont les thèmes religieux et amoureux, présents dans toutes ses élégies et accédant au rang de sujets principaux dès les élégies I, 1 et I, 2, qui remplissent en cela une fonction d'ouverture programmatique. Dès I, 2, le propos se concentre d'ailleurs autour d'eux jusqu'à en faire ses seuls sujets principaux comme pour mieux annoncer leur prédominance au sein du livre, alors qu'en I, 1 ils étaient concurrencés dans ce statut par le rêve de vie champêtre et le refus de la vie de conquêtes. Le décalage thématique de I, 3, qui remplace le sujet principal amoureux par un sujet principal funèbre aux côtés du sentiment religieux propose une troisième combinaison différente des deux premières, selon une évolution qui confirme la volonté du poète de réunir en cette première étape du livre I une série de réalisations différentes de son travail de variation thématique maximale. D'abord, tous ses thèmes les plus représentés sont programmatiquement sujets principaux en I, 1, puis I, 2, sans pour

⁸¹⁹ Comme nous, D. F. Bright (1978, p. 262-263) voit en I, 4 et I, 7 deux éléments structurants essentiels de la construction du livre, sur des fondements thématiques liés à sa propre analyse des cycles consacrés aux divers personnages de la fiction tibullienne, mais qui, on le voit, rejoignent sur ce point notre propre élaboration structurelle. Ces deux poèmes sont rapprochés l'un de l'autre par H. Dettmer (1980, p. 75-76) et également repérés comme structurants par R. J. Littlewood (1970) et E. W. Leach (1978), qui observent qu'ils encadrent le milieu du livre matérialisé par la paire I, 5-I, 6, et par G. Lee (1990³, p. xiii), qui les considère également comme des élégies isolées permettant de séparer une série de paires conjointes.

autant les voir disparaître, attire l'attention du lecteur sur les deux motifs qui domineront le livre, enfin I, 3 met à l'honneur le seul « grand » thème qui n'était pas sujet principal en I, 1 comme pour mieux achever cette vitrine tibullienne qui, manifestement, se veut la plus exhaustive possible. Entre une élégie de présentation générale à caractère globalement très personnel et joyeux qui dresse dans un climat serein et idéalisé le portrait d'un dénommé *Tibullus* et de son rêve d'une vie élégiaque parfaite, une élégie amoureuse où triomphent la *puella* brièvement présentée dans la première et la déesse tutélaire des émois amoureux Vénus mais aussi les premières souffrances de l'amant séparé de celle qu'il aime et les premiers enseignements amoureux dispensés par Vénus, enfin une élégie essentiellement funèbre où s'expriment en termes successivement personnels et dépersonnalisés la crainte de la Mort d'un narrateur-personnage qui signe son travail par une épitaphe imaginaire, le lecteur a ici un petit éventail tibullien complet dont il faut seulement exclure le thème méta-poétique, réservé à l'étape d'approfondissement du travail, et la cérémonie solennelle de I, 7 accompagnée d'un discours dépersonnalisé aux multiples facettes, à la fois panégyrique et didactique, qui se présente comme une expérience tardive seulement annoncée dans la série I, 1-I, 2-I, 3 par la mention du nom de Messalla et la première mouture d'un discours à caractère général en I, 3.

La présence structurante de Marathus et de l'amour homosexuel, qui ouvre et clôt la série I, 4-I, 9, va de pair avec une aggravation des souffrances occasionnées par l'amour et donc des plaintes personnelles qui les accompagnent puisque, contrairement au cas de Délie, le rachat est présenté comme impossible et seule la libération définitive des liens amoureux, en I, 9, apparaît comme une issue souhaitable. Le rôle de Marathus dans cette seconde étape découle des éléments déjà mis en place en I, 4, que nous répertorions tout à l'heure ; non content d'être associé à la seule digression méta-poétique du livre, son cycle comporte deux de ses trois discours directs, en I, 4 et surtout en I, 8 où il devient lui-même locuteur, ce qui fait de lui un élément essentiel de la tendance dépersonnalisante à l'œuvre dans le livre. En outre, puisqu'il est le grand représentant de la ligne négative du thème amoureux, ce dernier devient donc à son contact le lieu d'expériences supplémentaires du poète qui, dans cette vaste zone centrale, joue sans relâche du contraste et du mélange entre les lignes érotiques positive et négative. La concentration autour du motif érotique est d'ailleurs également une concentration autour de la ligne négative qui domine dans les élégies à deux sujets réalisés I, 8 et I, 9 et clôt donc cette zone en devenant le noyau et l'aboutissement du travail du poète autour de ce thème. Cependant, les particularités des élégies du cycle de Marathus ne doivent point cacher les échanges et correspondances qui existent entre lui et Délie. Certes, la

puella est structurellement un élément de présentation générale des diverses possibilités du livre plutôt qu'un élément d'approfondissement de la quête poétique de l'auteur, ainsi que le prouve la disposition des élégies I, 1, I, 2 et I, 3 d'une part, I, 4, I, 8 et I, 9 d'autre part ; en d'autres termes, Marathus représenterait donc une étape érotique plus complexe, plus aboutie et plus approfondie que Délie. Mais n'oublions pas que c'est autour du personnage de la *puella* que se cristallisent la ligne positive du thème, dont la ligne négative n'apparaît dans un premier temps que comme une variante, et la variation autour de *topoi* et de personnages érotiques traditionnels dont le cycle de Marathus hérite, certes, mais qu'il n'inaugure pas. Vénus a ainsi été *praeceptor amoris* avant que Priape ne le devienne ; les ruses amoureuses ont été mises en œuvre pour Délie en I, 2, I, 5 et I, 6 avant de l'être pour Marathus en I, 4 et I, 8 ; les personnages du riche rival, du *uir* et de la *lena* sont apparus dans le cycle de Délie en I, 2 et I, 5 avant que les chaînes de rivaux ne se mettent en place autour de Marathus en I, 8 et I, 9 ; enfin, des situations érotiques topiques, comme par exemple la rencontre secrète des amants en pleine nuit ou encore leurs ébats silencieux, sont mises en scène dans les élégies déliennes, notamment en I, 2, avant d'être reproduites dans le cycle de Marathus, ainsi en I, 8 à propos de Pholoé.

La présence même de deux cycles amoureux distincts au sein du livre I confirme donc ce que nous disions plus haut de son caractère à la fois ample, laissant de la place à ces deux développements parallèles, et expérimental, les chemins qu'empruntent ces deux cycles se croisant comme si le poète étudiait et observait alternativement les possibilités offertes par chacun d'eux afin de les approfondir par des confrontations successives enrichissantes. Cette observation nous permet de nuancer ce que nous disions sur les séries distinctes I, 1-I, 2-I, 3 et I, 4-I, 9 ; certes, des éléments structurels précis nous ont permis de les identifier et de les séparer, mais il faut garder à l'esprit que la série I, 4-I, 9 s'enracine littéralement dans la série I, 1-I, 2-I, 3 dont elle tire l'essentiel de ses pistes de travail, et qu'elle en constitue un prolongement au moins autant qu'un approfondissement. En d'autres termes, le travail élégiaque de Tibulle doit sa phase d'approfondissement et de concentration expérimentale autour de l'inspiration érotique à la série I, 4-I, 9, certes, mais celle-ci n'existerait point sans les bases thématiques variées et les premiers éléments amoureux posés de manière programmatique par le trio I, 1-I, 2-I, 3. Un lien étroit existe donc entre ces deux zones, diffusé dans tout le livre par la confrontation constante entre Délie et Marathus dans le champ des possibles érotiques, et cet enrichissement progressif des deux cycles l'un par l'autre est l'un des éléments de ce travail élégiaque donné à voir dans son élaboration en même temps que dans son achèvement. Un ultime détail thématique précis nous permet de

confirmer cette lecture : le thème du rêve de la vie champêtre, qui est complètement absent du cycle de Marathus, apparaît au rang de sujet non principal dans l'élégie délienne I, 5 mais il disparaît en I, 6 qui est d'ailleurs, on s'en souvient, la première élégie à deux sujets réalisés dans l'ordre du recueil. Cela signifie qu'au cœur du cycle de Délie, déjà confronté à l'approfondissement inauguré par l'apparition de Marathus en I, 4, le poète procède à un approfondissement supplémentaire en articulant autour de la *puella* le passage des élégies à trois sujets réalisés – I, 5 rappelant à cet égard le trio de tête I, 1-I, 2-I, 3 dont il tient sa section champêtre – aux élégies à deux sujets réalisés, I, 6 étant le premier exemple de concentration autour d'un sujet principal érotique et d'un sujet non principal religieux. Ainsi, alors que l'essentiel du travail de concentration se fait autour de Marathus qui domine la fin de la série I, 4-I, 9, c'est en fait Délie, une fois de plus, qui l'a inauguré comme elle a inauguré la plupart des aspects du thème érotique structurant. L'étape I, 4-I, 9 de travail de fond sur les variations du thème amoureux est donc bien une fois encore le résultat de la confrontation mais aussi de la collaboration constante entre des éléments hérités de ces deux cycles.

Rapprochement des extrémités : la série I, 1-2-3, le livre I et l'élégie de clôture I, 10

Avant d'en finir avec ce livre aux expériences diverses, lieu à la fois de l'extrême variation et de l'extrême concentration, de la domination du discours personnel mais aussi de la tentative de dépersonnalisation en I, 7, nous souhaiterions revenir un instant sur l'élégie isolée I, 10 que nous n'avons incluse dans aucune série et dont nous allons rappeler brièvement, en la rapprochant notamment du trio d'ouverture, quel type de conclusion elle propose en réponse à cette première section mais également à l'échelle de tout le livre. *A priori*, nous l'avons dit à plusieurs reprises, les réponses de I, 10 s'adressent d'abord à la série I, 1-I, 2-I, 3, dont elle ferme quatre des trois sujets principaux dans l'ordre inverse de leur apparition en I, 1⁸²⁰ et dont elle reprend les éléments personnels de base afin de reconstituer en fin de livre le rêve élégiaque idéal de *Tibullus*-personnage selon des modalités qui sont à peu près celles de sa présentation en I, 1, à ceci près qu'étant contraint de partir en campagne et craignant pour sa propre vie, le narrateur pose sur ce rêve un regard plus angoissé en I, 10 que dans la sereine élégie d'ouverture. Des liens textuels précis, comme la présence dans les

⁸²⁰ Ainsi, si l'on se reporte à l'analyse détaillée des élégies concernées en « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème » ou à notre tableau récapitulatif des élégies de Tibulle, p. 665 *sq.*, on verra que I, 10 offre successivement, en ce qui concerne ses sujets principaux, un développement anti-guerrier, un développement religieux et un développement champêtre, alors que les mêmes étaient présentés dans l'ordre inverse en I, 1.

deux cas des Lares familiaux du poète en contexte religieux, l'hommage à *Pax* répondant à l'allusion à *Spes* ou bien, dans les sections anti-guerrières, le même type d'opposition entre un homme fait pour la vie de conquêtes et le poète lui-même fait pour une vie paisible, nous ont permis d'effectuer ce type de rapprochement. En outre, lorsque nous avons analysé la structure interne de I, 10, nous avons remarqué que le développement funèbre qui y est proposé tient à la fois de la présentation du thème en I, 1 et de sa première dépersonnalisation en I, 3, dont il constitue une sorte d'écho final ; les plaintes d'*incipit* de cette élégie de clôture rappellent d'ailleurs celles de I, 3 et la crainte de mourir est aussi celle qui rongait le poète à Corfou. A la faveur de ces divers détails et notamment du motif funèbre, I, 10 se dessine donc comme la réponse à tout le trio de tête et non pas seulement à I, 1.

Mais un ultime détail permet d'aller plus loin et de proposer de nouvelles remarques sur I, 10 : il s'agit du traitement que propose cette élégie de clôture du thème érotique, dont nous avons décrit le caractère dépersonnalisé puisque le poète y déplore de manière très générale la violence dans les rapports amoureux, et dont nous avons vu également qu'il était narrativement justifié par le contexte de I, 10 puisque Tibulle considère que l'amant qui maltraite sa *puella* n'est pas digne de Vénus, mais uniquement d'aller jouer les soldats sur de vrais champs de bataille. En fait, cette section érotique est l'héritière de trois tendances mises en place et développées tout au long du livre à la faveur de l'étape d'approfondissement et de concentration I, 4-I, 9, et non pas seulement dans la série I, 1-I, 2-I, 3 : la tendance de la ligne négative correspondant aux souffrances amoureuses, celle de la dépersonnalisation du discours amoureux par généralisation présente par exemple en I, 8, et, corollaire des deux précédentes, la désincarnation du thème érotique dont I, 10 propose le seul développement plein auquel ne soient associés ni Délie, ni Marathus. Cela signifie que I, 10 respecte et entérine les évolutions du thème au cours du livre depuis les illustrations qui en ont été proposées dans la section programmatique I, 1-I, 2-I, 3, et ce à deux niveaux : narratif, puisqu'elle tient compte des clôtures respectives et opposées des deux cycles amoureux – celui de Délie en I, 6 et celui de Marathus en I, 9 – et de la disparition successives de ces deux figures dont elle enregistre l'absence, et thématique puisque le traitement du thème est le résultat d'une évolution menée tout au long du livre. Ce faisant, I, 10 est bien la conclusion du livre I tout entier, non pas seulement de l'élégie d'ouverture I, 1 à laquelle elle propose une réponse sur certains points mais pas sur d'autres, ni même du trio de tête I, 1-I, 2-I, 3 dont elle hérite pourtant plusieurs éléments ; elle est le réceptacle de toute l'élaboration du travail mené par le poète sur la concentration autour du thème érotique et conclut donc

aussi, par son traitement spécifique de la ligne amoureuse, la zone de travail de fond I, 4-I, 9. Dès lors, I, 10, conclusion à l'échelle du livre, est également un signe de ce que nous disions plus haut sur la particularité de la composition d'un recueil élégiaque qui donne à voir à la fois une poésie en élaboration tout au long du livre, et une poésie en achèvement dans son élégie de clôture construite par l'évolution des traitements d'un de ses thèmes au fil des poèmes précédents⁸²¹.

b. Le livre II : entre héritage et nouveauté, une organisation nouvelle⁸²²

Après un livre I caractérisé par son amplitude, son caractère essentiellement personnel et son caractère expérimental, le livre II des élégies de Tibulle apparaît en contraste comme le lieu de la concision, de la dépersonnalisation grandissante du discours et de la mise en place, après les expériences extrêmes et diverses de son prédécesseur, d'une organisation nouvelle, plus rigoureuse que la précédente sous certains aspects, ou répondant du moins à une logique qui prouve le désir du poète de mieux catégoriser son travail. Tous les éléments travaillés par le livre I ainsi que les pistes d'écriture et de lecture qu'il propose sont ici repris et mis en forme de façon à fonder pour le livre II une identité aussi forte que l'était celle de la première décade de poèmes. Nous sommes donc face à l'aboutissement des expériences menées dans un premier temps par l'auteur et à la disposition équilibrée de cet aboutissement en six élégies seulement, répondant à un double procédé de prolongement de ce qui précède et d'apports nouveaux dont la structure même du livre révèle l'importance. En ce qui concerne sa concision, imposée par la réduction de 40 % en nombre de poèmes par rapport au livre I, nous ne prendrons dans un premier temps que deux exemples pour mieux éclairer cet aspect du second livre. Nous avons insisté sur le fait qu'en II, 2, le poète proposait une sorte d'équivalent ou de duplication de l'élégie d'anniversaire I, 7 à Messalla, mais en

⁸²¹ Voir également, pour confirmer cette lecture de l'élégie I, 10 comme clôture rassemblant les points essentiels du livre I, l'analyse de M. Grondona (1975) qui la rapproche plus particulièrement de trois autres poèmes dont nous avons relevé la fonction structurante au cours de notre propre étude : I, 1, I, 3, dernier poème de la salve d'ouverture, et I, 7, échappée thématique « messallienne » au cœur de l'étape I, 4-I, 9. Comme nous, M. Grondona considère donc que l'ordre du livre I est comme dirigé vers ce poème final, point focal de reprise et de combinaison de quelques-uns de ses thèmes principaux.

⁸²² Pour d'autres examens de la structure globale du livre II, fondés sur des rapports de paires entre élégies et sur l'observation générale d'une éventuelle composition concentrique, voir également R. J. Ball (1978) et H. Dettmer (1983, p. 1965 sq.).

passant d'un poème de soixante-quatre vers à un poème de vingt-deux vers seulement : à petite échelle, cette réduction considérable est l'image exacerbée de la réduction à l'œuvre à l'échelle des deux livres. Cette perte de volume correspond à une concentration efficace de l'inspiration, rendue sensible par le fait que II, 2 ne compte qu'un sujet principal et un sujet non principal alors que I, 7 totalise deux sujets principaux plus une allusion à un thème extérieur, mais aussi par l'accumulation en peu de place de moyens plus dilués en I, 7, ce que nous avons eu l'occasion de montrer en détail lors de notre étude de la structure interne de l'élégie à Cornutus. La disparition de la phase didactique de I, 7 – en l'occurrence le long discours sur le rôle civilisateur d'Osiris en Egypte – à la faveur d'une concentration du propos autour de la cérémonie strictement religieuse et des vœux du principal intéressé témoigne de cette évolution vers plus de concision. Le second exemple est sensible à plus grande échelle ; de deux cycles amoureux distincts en I, qui comptent respectivement cinq et trois élégies si l'on inclut la totalité des mentions des noms de Délie et Marathus, nous passons en II à un seul cycle amoureux composé des poèmes II, 3, II, 4 et II, 6 auxquels il faut ajouter l'apparition de Némésis en II, 5, ce qui porte à quatre la totalité des élégies concernées et représente donc la moyenne des deux cycles du premier livre. Cette réduction numérique s'accompagne d'une réunion autour de Némésis de traits hérités à la fois de Délie et de Marathus, ainsi que nous l'avons signalé lors de notre première étape de synthèse des remarques sur le livre II. Image de la réduction et de la concision, la seconde section du recueil est donc le lieu d'une pratique moins expérimentale, plus condensée, qui au lieu de se répartir comme dans le livre précédent entre pics structurants et vastes zones de travail, trouve immédiatement un équilibre au sein d'une organisation rigoureuse et d'une plus nette répartition des rôles narratifs et thématiques de chaque poème.

Multiplication des schémas

Des six élégies du livre II, quatre comptent trois sujets réalisés, une seule en compte deux et une seule en compte quatre. L'ensemble est donc représentatif d'une recherche d'équilibre dans la réalisation du travail d'association des thèmes, ainsi que d'une nette baisse des expériences d'extrême concentration et d'extrême variation de la ligne d'inspiration des élégies. Les deux exceptions sont respectivement II, 2 à Cornutus, élégie la plus brève du recueil, et II, 5 à Messalinus, élégie la plus longue. Cette stricte correspondance entre longueur du poème et nombre de sujets développés est le signe d'un premier aboutissement des recherches poétiques de Tibulle en la matière : l'élégiaque trouve ici un point d'organisation des thèmes qui lui faisait défaut dans le livre I dans la mesure où la

variation du nombre de motifs au sein de poèmes de longueur comparable était précisément l'objet d'une de ses expériences favorites, ce qui nous avait notamment fondée à distinguer le trio d'ouverture I, 1-I, 2-I, 3, lieu de diversité thématique maximale, de la zone de travail de fond I, 4-I, 9 et de sa concentration progressive autour du thème amoureux. Notons par ailleurs, dans la même perspective de réduction des extrêmes autour d'un noyau plus équilibré, que le livre II ne comporte pas d'élégie à cinq sujets développés, alors que nous en avons dénombré trois dans le livre I ; le seul poème à présenter un éventail complet de cinq thèmes différents est II, 6, mais deux d'entre eux n'apparaissent que sous forme de simples allusions, ce qui confirme la réduction des expériences extrêmes en la matière. Ce premier élément de distinction entre livre I et livre II est soutenu par une deuxième remarque héritée de notre synthèse sur l'évolution de chaque thème au fil des deux sections du recueil. Nous avons remarqué alors que la disposition des sujets principaux au sein du livre II obéissait à une répartition rigoureuse entre élégies solennelles et de circonstances d'une part, marquées par un sujet principal religieux, et grandes élégies du cycle de Némésis d'autre part, marquées par un sujet principal érotique. Aucun poème ne fait exception à cette règle ; tout au plus constatera-t-on qu'un deuxième sujet principal, le refus de la vie de guerrier, s'ajoute à l'élégie de circonstance II, 1 ainsi qu'à l'élégie némésienne II, 3 et invite ainsi le lecteur à rapprocher des poèmes issus de ces deux groupes différents. Pour poser une pierre supplémentaire à l'édifice de la perte des expériences extrêmes dans le livre II, cela porte à deux seulement le nombre d'élégies qui ont plus d'un sujet principal, alors qu'elles étaient cinq dans le livre I, dont deux en totalisaient même trois ou quatre, ce qui ne se reproduit pas dans le livre II.

Dès lors, deux possibilités s'offrent au lecteur pour élaborer un premier schéma de lecture. Si l'on adopte comme pour le livre I le principe de la disposition par nombre de sujets réalisés, il faut considérer que le livre II est une seule et même série de poèmes à trois sujets interrompue en deux fois par les exceptions II, 2 et II, 5. Cela fait sens dans la mesure où ces deux poèmes sont les deux seules élégies de circonstance du livre dédiées à un personnage individuel et où leur caractère original semble perpétuer l'idée héritée du livre I que ce type de poésie – inaugurée, on s'en souvient, en I, 7 qui interrompait elle-même la série I, 4-I, 9 – doit rester une exception dans un recueil élégiaque, et être signalée non seulement par des particularités thématiques et stylistiques fortes, mais aussi par un rôle structurel bien particulier qui garantisse que l'organisation même de l'ouvrage attire d'emblée l'attention sur elle. Si au contraire on considère que le principe de la disposition par nature de sujets principaux est le plus pertinent, on est amené à dégager du livre II deux

groupes structurants très distincts, le cycle solennel II, 1 / II, 2 / II, 5 d'une part et le cycle de Némésis II, 3 / II, 4 / II, 6 d'autre part, tout en gardant à l'esprit le fait qu'il existe des interactions entre eux, telle la présence ponctuelle de Némésis à la fin de II, 5, mais aussi des éléments respectifs de cohésion interne forte, telle la présence redoublée de Messalla en II, 1 et II, 5 et les traits stylistiques et les types de discours que nous avons mis en évidence dans les précédentes étapes de notre analyse. Ces deux cycles, on le voit, sont entremêlés et peuvent être divisés en deux couples successifs (II, 1-II, 2⁸²³ et II, 3-II, 4) puis deux éléments isolés (II, 5 et II, 6), ou en trois couples successifs, le dernier étant II, 5-II, 6 dont il conviendra de dire en quoi ses deux éléments appartiennent bien à leurs groupes respectifs mais font également sens une fois mis côte à côte.

Les trois propositions de schémas possibles auxquelles nous aboutissons pour le livre II sont donc les suivantes : une suite cohérente uniquement rompue par les élégies d'hommage individuel II, 2 et II, 5 ; deux groupes entrelacés, II, 1 / II, 2 / II, 5 et II, 3 / II, 4 / II, 6, divisés en deux paires, II, 1-II, 2 et II, 3-II, 4, et deux élégies isolées de reprise, II, 5 et II, 6 ; enfin, variante de la précédente, ces deux mêmes groupes entrelacés selon le même dessin, mais où II, 5-II, 6 formeraient une paire finale particulière. Cette multiplication des schémas appelle deux remarques distinctes. D'abord, elle confirme le caractère compact et non plus expérimental du livre II par rapport au livre I puisque cette organisation multiple et complexe si condensée s'oppose aux vastes zones de travail de fond que nous avons dégagées dans la première décade, au cours desquelles Tibulle menait ses expériences poétiques sans contrainte de place, en reprenant et retravaillant progressivement des éléments de variation thématique d'un poème à l'autre. Ici, en quelque sorte, le travail de notre poète est d'ores et déjà mis en forme et abouti, sans que cela en supprime certes la dimension évolutive, mais ce type d'organisation met l'accent sur la dimension d'achèvement de la pratique poétique plus nettement que sur sa dimension d'élaboration. Ensuite, ces schémas ne sont pas aussi incompatibles qu'ils peuvent paraître au premier abord. Il est en effet permis de considérer que, sur fond de répartition en deux groupes que nous avons mis en évidence et dont il reste à voir les relations entre leurs éléments finaux II, 5 et II, 6, les élégies II, 2 et II, 5 appartenant au premier groupe se détachent par leur caractère exceptionnel, mis en valeur par les particularités structurelles que nous avons

⁸²³ D. F. Bright (1978, p. 264) lit également cette paire comme structurante et pense qu'elle répond à l'élégie d'introduction I, 1, de même que d'autres élégies du livre II rappellent certains poèmes du livre I (ainsi, pour ne citer qu'elles, II, 2 et I, 7) et prouvent par là même que l'architecture d'ensemble des deux livres réunis est bien voulue par le poète.

définies plus haut⁸²⁴. Comme nous l'avons fait pour le livre I, c'est désormais aux éléments thématiques les plus significatifs que nous allons recourir pour vérifier la validité de ces propositions.

Vérifications possibles

La première figure à laquelle nous aurons recours pour affiner notre approche de la structure du livre II est, on s'en doute, Némésis. Le dessin de son absence ou de sa présence – fût-elle ponctuelle – isole le couple d'ouverture II, 1-II, 2 à deux titres : non seulement ces deux poèmes ne comportent pas la mention de son nom ni même celle d'une quelconque *puella* de *Tibullus*-personnage, mais ils sont marqués, nous avons eu l'occasion de le dire plusieurs fois, par la dépersonnalisation générale du discours et l'absence de ce pivot central de la fiction poétique à la faveur de la seule domination de sa voix narrative. Plus encore, le livre II procède à une stricte mise en parallèle de la présence de Némésis et de celle de *Tibullus*-personnage : en d'autres termes, ils n'apparaissent pas l'un sans l'autre et cette équivalence est un signe supplémentaire du caractère abouti et catégorisé de la disposition des divers arts poétiques dans cette section du recueil. Cela correspond évidemment à la remarque, faite lors de notre synthèse par rubriques à l'échelle du livre II, que ce dernier est le lieu de l'épanouissement consommé du discours dépersonnalisé, auquel il offre une place remarquable en lui confiant l'essentiel de trois élégies alors que seule I, 7 pouvait prétendre à cette caractéristique dans le livre I. La répartition déjà mentionnée entre sujets principaux religieux et sujets principaux érotiques, qui nous a d'ailleurs amenée à identifier les deux groupes entrecroisés II, 1 / II, 2 / II, 5 et II, 3 / II, 4 / II, 6, est un corollaire de cette observation, qui doit dès lors être poussée plus avant ; dans le livre II, conformément à ce principe de concision et d'organisation que nous retrouvons sans cesse, deux arts poétiques distincts coexistent : l'un, dominé par le sentiment religieux, est voué à un discours solennel à caractère dépersonnalisé tandis que l'autre, dominé par le sentiment amoureux, est associé à un discours intime et quotidien habité par *Tibullus*-personnage.

Un détail de l'organisation des thèmes au sein du livre II confirme cette nette répartition des arts poétiques. On se souvient que le seul passage métapoétique développé du livre I était confié à Priape en I, 4 et rapporté au discours direct au cœur d'un propos à caractère général et didactique sur les moyens de séduire les *pueri*, soit deux niveaux d'éloignement de

⁸²⁴ La lecture à la fois numérique, thématique et lexicale de H. Dettmer (1980 et 1983) souligne les parentés essentielles entre II, 2 et II, 5 et les rapproche du fait de leur différence de longueur même, ce qui rejoint notre propre observation : voir par exemple 1980, p. 79-80.

ce thème par rapport à la voix narrative principale. Le passage métopoétique de II, 4, placé au milieu du cycle personnel de Némésis, est pour sa part entièrement réinvesti par la voix de Tibulle dont nous avons vu, lors de la présentation du thème, qu'il y évoque à la première personne du singulier sa pratique poétique et ses attentes quant aux portes que la poésie pourrait lui ouvrir auprès de sa *domina*, ce qui ne laisse aucun doute sur le fait que *Tibullus*-personnage est bien présent dans ce développement. Cela signifie d'abord que selon la conception proprement tibullienne de la poésie élégiaque, ce sont les poèmes à sujet principal érotique qui doivent prendre en charge le discours métopoétique explicite, dont l'insertion narrative dans le contexte amoureux est toujours particulièrement soignée. Cela prouve ensuite que la présence de Némésis dans le livre II va de pair avec le caractère personnel du discours qui y est tenu, au point de réinvestir et repersonnaliser un thème dont la première occurrence dans le recueil participait à l'apparition de la tendance dépersonnalisée dans le livre I.

Cette stricte répartition entre arts poétiques intime et érotique d'une part, dépersonnalisé et religieux ou du moins solennel d'autre part étaye certes notre proposition d'organisation du livre II en deux groupes entrelacés, mais il nous reste à dire dans quelle mesure ces deux groupes entrent en interaction, voire se rapprochent au point que le couple II, 5-II, 6 puisse être considéré comme une paire à part entière tenant de chacun d'eux. Chacune des trois élégies du groupe II, 1 / II, 2 / II, 5 offre un point de contact avec celles de la série II, 3 / II, 4 / II, 6. Il s'agit respectivement du sujet principal champêtre de II, 1, partagé par II, 3 bien que selon des modalités différentes, de la présence de Cornutus en II, 2 comme en II, 3, enfin de la présence de Némésis à la fin de II, 5 et dans tout le cycle II, 3 / II, 4 / II, 6. La grande distinction entre II, 1 et les élégies d'hommage personnel II, 2 et II, 5 est, on s'en souvient, le fait que le poème d'ouverture du livre II soit le seul à présenter une cérémonie religieuse communautaire par opposition aux cérémonies respectivement dédiées à Cornutus et Messalinus. Ce détail a d'ailleurs deux dimensions structurelles différentes : il constitue en fait un élément de cohésion interne du groupe II, 1 / II, 2 / II, 5, puisque le développement champêtre de II, 5, présenté comme la suite de la cérémonie d'intronisation de Messalinus, est une réjouissance agricole autour de la consultation d'Apollon pour connaître le sort des récoltes dans l'année à venir, ce qui rappelle l'atmosphère de II, 1, et il annonce le sujet principal champêtre de II, 3. De cette manière, la première élégie du cycle de Némésis s'enracine dans le cycle religieux et solennel II, 1 / II, 2 / II, 5 dont elle hérite ce trait thématique ; mais le renversement proprement « némésien » du motif veut, on s'en souvient, que le poète déplore brusquement que la campagne présente de trop grands attraits et

retienne sa *domina*, traitement en miroir du thème champêtre qui était à l'inverse uniformément dépersonnalisé et joyeux en II, 1. Cette reprise en II, 3 d'un thème présent dans l'élégie inaugurale est complétée par un autre détail : la mention de Cornutus au vers 1 de cette élégie, qui préside à son rapprochement immédiat avec II, 2, est de son côté, nous l'avons dit, préparée par le développement amoureux de II, 2 qui donne à voir dans ce personnage un avatar du narrateur dont il partage le mode de vie idéal puis un avatar du lecteur lui-même puisqu'il devient le confident des déboires de *Tibullus*-personnage. A la faveur de la réapparition de Cornutus et de son sujet principal champêtre, II, 3 semble donc s'insérer tout naturellement, dans l'ordre du livre, après la paire d'ouverture II, 1-II, 2 qui a bien préparé le début du cycle de Némésis. Ainsi, l'entrecroisement des deux groupes d'élégies du livre II ne doit rien au hasard puisque dès leur commencement, des liens contribuent à structurer leur succession au sein de la section.

Enfin, le point de rapprochement entre II, 5 et le cycle de Némésis participe également, selon nous, au rapprochement plus précis entre II, 5 et II, 6 et à l'utilisation de ce couple final comme un sceau fermant à la fois l'ensemble du livre et les groupes dont ces deux élégies sont respectivement issues. Nous avons souligné à plusieurs reprises le caractère habile de la réapparition de la *dura puella* à la fin de l'élégie à Messalinus ; avec elle, on s'en souvient, Amour-Cupidon revient également et est une fois de plus rétabli dans le rôle de dieu cruel et joueur qui est le sien presque tout au long du livre. Un discours intime se met donc en place au cœur de la circonstance la plus solennelle et du propos le plus général. A cet égard, c'est à la fin de II, 5 que le contraste entre les deux grands arts poétiques pratiqués par Tibulle dans le livre II est le plus fort ; en effet, on peut considérer le long excursus national et étiologique consacré à la description du Latium antique et aux prédictions de la Sibylle à Enée comme un pic de dépersonnalisation du discours, d'ailleurs matérialisé par la transcription de ces prédictions au discours direct, ce qui est un procédé unique dans ce livre. Le fait que Némésis soit présente dans une élégie qui marque par ailleurs l'acmé des ambitions panégyriques, solennelles et nobles de la poésie de Tibulle est tout à fait significatif en cette position presque finale qui rapproche II, 5 de II, 6. D'ailleurs, Némésis repersonnalise par contamination un élément du discours solennel qu'il nous faut également relever ici : Messalla, on s'en souvient, est appelé *Messalla meus* au vers 119, comme il l'était au contact de Délie en I, 5. Cette invasion finale de l'élégie messalinienne par le discours intime associé à la *domina* correspond en fait à une sorte de pénétration de II, 6 dans la fin de II, 5, en une union thématique qui favorise la lecture de ces deux poèmes comme paire à part entière.

Mais il ne faut pas perdre de vue que la sombre *puella* du livre II est en fait double : en II, 6, elle fait l'objet d'une réhabilitation finale presque inespérée, à la faveur de laquelle elle présente le double intérêt de réunir des traits empruntés à la fois à Marathus et à Délie et de faire réapparaître le personnage de la *lena*, hérité du livre I comme le sont les rivaux qu'elle a successivement amenés au narrateur. Non contente de fermer ainsi des lignes érotiques ouvertes dans le livre I, Némésis apporte également un éclairage nouveau à l'hommage final à *Spes* : nous l'avons dit, le rachat de la *puella* est peut-être à l'échelle du poème le résultat de la confiance placée en la déesse par le narrateur, qui se voit finalement récompensée. Rétrospectivement, une même lecture peut être faite de l'irruption de Némésis à la fin de II, 5, en lien avec la double tutelle d'Apollon-Phoebus telle que nous l'avons mise en évidence plus haut. Grande divinité de la cérémonie d'intronisation de Messalinus comme *quindecemvir* à la tête des livres sibyllins, le fils de Latone est aussi le recours ultime de Tibulle contre les attaques d'*Amor*, qu'il lui demande de neutraliser au plus vite. Dès lors, un parallèle s'impose entre la fin de II, 5 et celle de II, 6 et la juxtaposition de ces deux élégies invite le lecteur, sur le plan narratif, à considérer la réhabilitation finale de Némésis comme un résultat de la prière à Apollon en II, 5 tout autant que de l'hommage à *Spes* en II, 6.

Bien plus, cela fait de II, 5, sur le plan métapoétique, le grand nœud de confrontation des arts poétiques élégiaques de Tibulle au sein du livre II. A l'issue des quêtes incessantes du livre I, faites de l'alternance entre expériences poétiques extrêmes et enrichissement mutuel des cycles de Délie et de Marathus l'un par l'autre, à l'issue de la mise en place, dans le livre II, d'une organisation compacte et rigoureuse permettant l'identification de deux groupes distincts entretenant des liens entre eux, l'art poétique religieux, solennel et impersonnel est rejoint en II, 5 par l'art poétique érotique et intime et chacun des deux y est représenté sous son caractère le plus aisément identifiable. D'une part, *Tibullus*-personnage, absent de la cérémonie de Messalinus, laisse la place à *Tibullus*-narrateur qui se livre à l'unique discours national et étimologique de son recueil, indice thématique et structurel d'une élégie de circonstance et des origines ayant ici atteint son point de réalisation maximale ; d'autre part, le retour conjoint de *Tibullus*-personnage et de Némésis va de pair avec l'expression la plus évidente de la ligne négative du thème érotique telle qu'elle est associée à la *puella* depuis II, 3, et la mention des souffrances causées par elle est comme à l'habitude un lieu de personnalisation maximale du discours. Dès lors, II, 5, suivi dans l'ordre du livre par sa résolution narrative « némésienne » II, 6 apparaît structurellement, thématiquement et narrativement, à la fin du parcours élégiaque réflexif de Tibulle, comme l'un de ses manifestes les plus évidents.

2. Mises en perspective : le(s) schéma(s) d'ensemble du recueil tibullien

Voilà que se dessinent donc dans les deux sections du recueil de notre poète deux approches structurelles distinctes de la poésie élégiaque, l'une plutôt ample et expérimentale, la seconde plutôt concise et catégorisée. Avec elles apparaissent deux livres aux identités fortes matérialisées par la présence de cycles amoureux bien distincts – ceux de Délie et de Marathus dans le livre I et celui de Némésis dans le livre II – ainsi que d'arts poétiques juxtaposés dont les différences sont surtout mises en évidence par la coexistence, dans le livre II, de deux groupes de trois poèmes chacun répondant à des caractéristiques thématiques et stylistiques bien précises, et entretenant également des interrelations qui invitent le lecteur à considérer dans un même mouvement narratif les deux dernières élégies du livre comme ultime point de contact entre ces deux triades entrecroisées.

Pour établir des propositions de lecture structurelle pour chacun des deux livres, nous venons d'insister longuement sur ce qui faisait leurs particularités et poussait à les voir individuellement comme deux ensembles organisés de manière différente, selon des logiques propres à chacun, comme si l'auteur avait apporté un soin particulier à varier les types de structures offerts à la lecture. Dans cette perspective que nous pourrions qualifier de différentielle, le livre II se présente, nous l'avons dit, comme l'étape d'aboutissement et d'organisation des expériences menées au long du livre I. Le processus d'écriture et de composition dans lequel s'inscrivent nos deux livres pourrait donc être décrit ainsi : en I, lieu des tentatives thématiques et structurelles extrêmes, Tibulle confronte la prédominance poétique des sentiments amoureux et religieux à la possibilité, apparue progressivement sous un discours principalement personnel et intime, de livrer une poésie plus générale et moins centrée sur *Tibullus*-personnage en dépersonnalisant sa propre parole, acte discursif essentiellement illustré par I, 7 qui reste une exception au milieu de la recherche amoureuse incessante et de la concentration extrême de l'inspiration autour de ce motif central. En II, lieu de l'aboutissement de la recherche et de l'organisation de ses résultats, Tibulle catégorise les facettes personnelle et impersonnelle de son discours en attribuant à chacune un éventail thématique et narratif propre, dominé respectivement par le motif amoureux et le motif religieux solennel. Il y illustre ces deux thématiques prédominantes en des groupes entrecroisés, toujours liés l'un à l'autre par des détails qui prouvent la souplesse de ces deux arts poétiques distincts et leur capacité à traiter en miroir des éléments communs, mais aussi leur correspondance étroite dans la pratique même de notre auteur, pour qui le discours religieux et solennel dépersonnalisé est en fait l'autre facette du discours amoureux intime et

vice versa, au point que tous deux peuvent se rejoindre comme en II, 5 où la succession de leurs procédés respectifs opposés est tout particulièrement frappante.

Le livre II apparaît donc clairement comme un prolongement délibéré et essentiel du livre I, mais cette observation nous amène à considérer d'abord que le recueil tibullien est composé de deux parties bien distinctes dont l'évolution interne justifie la succession et elle ne met guère l'accent sur une lecture unifiée et globale de l'ouvrage. Que l'on se souvienne ici d'un point que nous soulevions en introduction de ce travail : puisque les livres I et II du *Corpus Tibullianum* composent un seul et même recueil, dans quelle mesure la lecture d'un ensemble cohérent divisé en deux sections peut-elle se superposer à celle de deux sections formant un ensemble cohérent ? En d'autres termes, au-delà de l'identité de chaque livre et de tout ce que nous avons pu dire de leurs particularités respectives, quelles lignes de force générales peut-on observer pour proposer une lecture d'ensemble du recueil qui transcende sa division binaire et nous amène à poser un regard unificateur sur ces deux livres pourtant si distincts ? Deux grands éléments, l'un strictement structurel et le second plus largement métapoétique, nous aideront à répondre à ces dernières questions sur le recueil élégiaque de Tibulle.

a. Les élégies d'ouverture et de clôture des deux livres, clés d'un schéma d'ensemble possible

Nous avons eu l'occasion de confronter à l'intérieur de chaque livre ses élégies respectives d'ouverture et de clôture, mais pas encore de les examiner toutes quatre dans un même mouvement pour tâcher de voir ce qui ressort de leurs caractéristiques propres et de l'évolution de l'une à l'autre. Rappelons d'abord que des quatre jalons du recueil que sont I, 1, I, 10, II, 1 et II, 6, aucun n'est le strict décalque des trois autres, ne serait-ce que d'un point de vue thématique et structurel puisque chacun offre un paysage thématique unique et des caractéristiques discursives propres. Ainsi, I, 1, poème intégralement dominé par le discours personnel, est la première élégie « délienne » et présente à elle seule, conformément à un rôle programmatique dont nous avons pu vérifier la pertinence tout au long des études détaillées et globales portant sur le livre I, cinq des six « grands » thèmes tibulliens. I, 10 illustre les mêmes thèmes, mais dans un ordre et sur un mode différents car elle se fait le reflet de la première étape de dépersonnalisation à l'œuvre dans le livre et qu'elle n'appartient notamment ni au cycle de Délie, ni à celui de Marathus, puisqu'ils ont tous deux

été clos plus haut selon des modalités différentes. II, 1 est la deuxième grande élégie de la dépersonnalisation du discours après I, 7 et son paysage thématique, conformément à l'organisation propre au livre II, est centré autour des sujets religieux – correspondant à sa dimension solennelle et impersonnelle – et champêtre – correspondant à la particularité de la cérémonie agricole évoquée ici – tandis que le motif érotique n'y est que sujet non principal et entièrement dépersonnalisé. Enfin, II, 6 est un retour éclatant, en clôture du recueil, à la personnalisation du discours puisqu'elle appartient au cycle de Némésis, ce en quoi elle répond strictement à la délienne I, 1 ; c'est également la seule de ces quatre élégies à n'avoir qu'un sujet principal, en l'occurrence le thème amoureux dont elle met à l'honneur l'art poétique propre en cette fin d'ouvrage, tout en rassemblant à ses côtés les quatre autres « grands » thèmes présents en I, 1 et I, 10, mais uniquement sous forme de simples allusions pour deux d'entre eux et de sujets non principaux pour les deux autres.

L'évolution des thèmes et du discours dans ces quatre poèmes est globalement assez représentative de leur évolution générale au fil de l'ouvrage. Ainsi, on observe un début de dépersonnalisation entre I, 1 et I, 10, conformément à l'apparition de ce procédé au cours du livre I sous forme de tendance secondaire attendant d'être mise à l'honneur dans le livre II. Cela est d'ailleurs confirmé par le passage, entre I, 10 et II, 1, d'une élégie partiellement impersonnelle à une élégie entièrement impersonnelle dont *Tibullus*-personnage est totalement absent. Pour autant, le livre II n'est pas entièrement caractérisé par cette absence et il présente aussi un art poétique amoureux très personnel dont II, 6 se fait le réceptacle représentatif tout en reprenant des aspects de I, 1 – outre la mention du nom de la *puella*, on songera notamment à l'hommage à *Spes* et à la section funèbre – comme pour mieux sceller la fin du recueil. Qu'est-ce à dire ? Si les paysages thématiques et les types de discours observés ici offrent tous des caractéristiques programmatiques d'ouverture ou de reprise et de fermeture selon des modalités que nous avons déjà eu l'occasion de mettre en évidence, nous avons également pu constater, à propos de I, 10 et de II, 6 notamment, que les élégies de clôture étaient toujours originales et comme légèrement décalées par rapport aux attentes éveillées par les élégies d'ouverture, dont elles fermaient certaines pistes en y intégrant également des éléments issus du reste des livres. Allons plus loin encore : chacun de ces quatre poèmes est suffisamment marqué par des caractéristiques propres pour que leur valeur représentative de l'ensemble des livres ne soit que partielle. Chacun annonce ou clôt en effet certaines caractéristiques du livre ou de l'ensemble de l'ouvrage, sans proposer un programme ni une reprise exhaustifs des procédés thématiques et discursifs mis en œuvre dans les sections concernées puisqu'ils obéissent à des paysages thématiques propres et à des

types de discours bien particuliers qui ne peuvent en aucun cas, pris séparément, rendre compte de l'ensemble de l'évolution de l'écriture tibullienne dans l'ouvrage.

Cette observation nous amène à énoncer une autre particularité de ces quatre élégies : chacune d'entre elles peut en fait ou doit en fait être lue en association avec d'autres, la précédant ou lui succédant, qui vont précisément élargir et développer sa fonction d'ouverture ou de clôture. Ainsi, nous avons vu que I, 1 appartenait en fait à une zone d'ouverture plus vaste, composée également de I, 2 et de I, 3 ; II, 1 peut être lue en paire inaugurale avec II, 2 qui appartient au même groupe qu'elle au sein du livre II et en est rapprochée en creux par l'absence de Némésis ; II, 6, au contraire, est comme soudée à II, 5 par l'intervention inattendue de la *puella* à la fin de cette dernière et forme avec elle une paire conclusive. Seule I, 10, que nous avons identifiée lors de nos propositions de lecture du livre I comme une élégie isolée après les séries I, 1-I, 2-I, 3 et I, 4-I, 9 et qui ne bénéficie même pas, contrairement à I, 7, de l'insertion dans une série au sein de laquelle elle pourrait être considérée comme une exception, est exclue de ce schéma, sauf si l'on veut bien se livrer à la lecture unifiée que nous essayons de mener ici et se rappeler que I, 10 et II, 1 sont les deux seules élégies d'ouverture ou de clôture qui n'aient pas de sujet principal amoureux et que cette caractéristique se prolonge d'ailleurs en II, 2 dont nous venons de mentionner qu'elle formait un couple avec II, 1 : dès lors, la paire II, 1-II, 2 peut être étendue à I, 10 qui, si elle n'est pas réunie à d'autres poèmes du livre I, peut en revanche être lue avec ceux qui ouvrent le livre II. Nous sommes donc désormais face à trois zones de clôture et d'ouverture : I, 1-I, 2-I, 3, I, 10-II, 1-II, 2 et II, 5-II, 6, dont la disposition doit nous amener à vérifier la cohésion interne de chacune avant de proposer un schéma d'ensemble du recueil polarisé par ces trois zones de soudure réparties à ses extrémités et en son centre.

L'unité de I, 1-I, 2-I, 3 d'une part et de II, 5-II, 6 d'autre part ne fait pas problème et nous avons déjà mis en lumière, lors de notre étude de la structure externe de chacun des deux livres, les éléments qui poussaient à lire ces élégies dans un même mouvement. Que l'on se souvienne simplement qu'à elles trois, les élégies du trio de tête du livre I constituent la vitrine élégiaque tibullienne la plus exhaustive possible en réservant une place de choix à chacun des « grands » thèmes du poète – l'exception étant la cérémonie solennelle non religieuse qui signe la particularité de I, 7 –, en présentant d'emblée Délie et Vénus comme deux figures essentielles de l'inspiration du livre I et en inaugurant même la tendance impersonnelle du discours dès I, 3. De son côté, la paire finale II, 5-II, 6 apparaît comme le lieu de l'accomplissement suprême des deux arts poétiques distincts du livre II et donc, à travers eux, de l'élaboration constante dont ils ont fait l'objet dès le livre I. Cette

confrontation ultime de deux discours apparemment opposés contribue à les présenter comme indissociables et à souligner leur caractère compatible au sein d'un seul et même recueil élégiaque. Il nous reste donc à voir comment s'organise la zone de soudure centrale I, 10 / II, 1 / II, 2, dont les caractéristiques ne sont pas simplement vouées à inclure I, 10 dans une série comme les trois autres élégies concernées mais bien à révéler selon quelles modalités précises se fait le passage d'un livre à l'autre à cet endroit.

Outre l'absence de mention du nom d'une *puella* ou d'un *puer*, allant de pair avec le caractère dépersonnalisé du discours amoureux et son statut de sujet non principal, qui sont des caractéristiques fortes du trio I, 10-II, 1-II, 2 entre la série I, 4-I, 9 et la paire II, 3-II, 4 qui ne les partagent pas, une autre disposition thématique au sein de cette série centrale doit attirer notre attention. I, 10 et II, 1 partagent en effet des sujets principaux champêtre et religieux tandis que II, 2, si elle n'hérite pas du sujet principal champêtre auquel elle ne fait qu'une allusion, est pour sa part construite elle aussi autour de la domination du sujet religieux. En d'autres termes, II, 1 et II, 2 se présentent à la fois comme des réductions thématiques de I, 10, qui n'ajoute à cet éventail commun que les sujets anti-guerrier et funèbre, et des étapes de dépersonnalisation plus poussée du discours. Or, ces deux éléments de cohésion et d'évolution internes à la série I, 10-II, 1-II, 2 sont représentatifs du passage global du livre I au livre II : la réduction progressive du nombre de thèmes illustrés est à l'image de la quête d'équilibre du livre II, loin de l'expérience extrême de multiplication des motifs dont I, 10, avec ses cinq thèmes réalisés, est l'un des exemples les plus flagrants, et la prise de pouvoir du discours impersonnel qui envahit progressivement les poèmes est également la représentation de l'augmentation de ce procédé à l'échelle du recueil entier. Ainsi, la zone de transition I, 10-II, 1-II, 2 est structurée par des procédés qui sont en fait les modalités mêmes de la relation entre le livre I et le livre II et elle est par ce biais élevée au rang de représentante-clé, à petite échelle, de l'évolution entre les deux grandes parties de l'ouvrage.

Allons plus loin encore. Nous avons analysé I, 10 comme une élégie conclusive à plusieurs facettes, reprenant et clôturant des pistes ouvertes par I, 1 mais aussi par tout le trio de tête I, 1-I, 2-I, 3 et par le livre I dans son entier. Il existe cependant une exception, une tendance inaugurée par le livre I et que I, 10 ne traite point, comme si cette direction poétique était vouée à connaître un autre avenir dans la seconde section du recueil : il s'agit bien entendu de l'hommage panégyrique individuel à Messalla, hérité de I, 7 et dont I, 10 ne porte pas la trace. Ce que nous disions tout à l'heure de la valeur programmatique ou conclusive incomplète de chacune des quatre élégies d'ouverture et de clôture du recueil

prend ici, dans le cas particulier de la série de transition I, 10-II, 1-II, 2, un sens supplémentaire ; le fait que I, 10 ne soit pas une représentation exhaustive des possibilités ouvertes par le livre I laisse à l'une d'elles le loisir de s'épanouir pleinement dans le livre II et plus précisément encore dans la zone I, 10-II, 1-II, 2 elle-même, qui prend dès lors en charge le prolongement de l'art poétique propre à I, 7 élevé dans le livre II à un rang égal à celui de l'art poétique personnel et notamment amoureux qui dominait le livre I. Cette zone centrale de soudure est donc à cet égard aussi un lieu d'héritage, de transformation et de prolongement et elle assure la continuité entre I, 7 et le groupe II, 1 / II, 2 / II, 5 dont elle compte d'ailleurs à elle seule deux éléments, parmi lesquels II, 2, rappel de I, 7 et accomplissement final, au sein de cette série, du destin de l'art poétique mis en place par l'élegie « messallienne » et non clos par I, 10.

A la lecture différentielle que nous avons menée jusqu'à présent et aux schémas de lecture possibles que nous avons proposés pour chacun des deux livres se superpose donc un ultime dessin d'ensemble, qui peut permettre au lecteur à la fois d'embrasser dans un même regard toute l'évolution poétique à l'œuvre dans le recueil tibullien et de prêter une attention plus précise à certaines zones distinctes en tant qu'étapes de cette même évolution. L'organisation globale du recueil serait donc la suivante : I, 1-I, 2-I, 3 forment une zone d'ouverture générale à valeur représentative et programmatique, marquée par la variété des thèmes et la domination du discours personnel. A sa suite, la série I, 4-I, 9 est le lieu de l'expérience inverse, celle de la concentration de l'inspiration autour du motif amoureux et en second lieu du motif religieux, où sont confrontées deux lignes de discours amoureux distinctes et où la tendance de dépersonnalisation du discours s'affirme peu à peu jusqu'à se développer pleinement dans l'exception I, 7, porteuse d'un art poétique nouveau distinct de celui des autres pièces de la série. Puis vient la zone de soudure I, 10-II, 1-II, 2, qui règle les modalités de passage d'un livre à l'autre en mettant en évidence trois éléments essentiels de progression : la réduction de l'éventail thématique, qui correspond à la disparition des expériences extrêmes en la matière, l'augmentation flagrante de la part impersonnelle du discours, enfin le prolongement de l'art poétique inauguré par I, 7, à la faveur notamment de son double infidèle II, 2. A cette zone de soudure succèdent enfin les paires II, 3-II, 4 et II, 5-II, 6. La première s'inscrit dans un art poétique strictement amoureux et personnel, hérité du livre I mais mieux catégorisé par l'association systématique entre la domination thématique du motif et le caractère personnel de la parole elle-même. En cela, elle s'oppose à II, 1-II, 2, couple inaugural du livre mais également part de la zone de soudure centrale, qui apparaît comme le représentant de l'art poétique inverse, union d'un discours dépersonnalisé et d'un

sujet principal religieux ou plus précisément encore du motif de la cérémonie solennelle. En fermant respectivement ces deux arts poétiques distincts, II, 5-II, 6 remplit son rôle de conclusion du recueil dans son ensemble, d'autant plus que par pénétration de la seconde dans la première, ces élégies relevant pourtant des deux groupes opposés du livre II prouvent la compatibilité de ces deux arts au sein d'un même poème, mais aussi plus largement au sein d'un même ouvrage.

b. Quel est le message élégiaque de Tibulle ?

Si le recueil élégiaque formé par les livres I et II du *Corpus Tibullianum* offre donc au lecteur une cohérence structurelle globale permettant de reconnaître en lui à la fois deux recueils en un et un recueil en deux parties, il bénéficie également d'un autre type d'unité, d'ordre plus métapoétique et générique cette fois, qui signe son caractère unifié et son originalité dans la poésie élégiaque latine du I^{er} siècle avant Jésus-Christ. En effet, tout au long de ces deux livres et de ces seize élégies, Tibulle livre à son lecteur, à ses contemporains mais aussi aux autres poètes son message élégiaque personnel sur les caractéristiques et la valeur de cette poésie, sur le statut de son auteur et sur la place qu'elle peut tenir dans le paysage poétique en général. Ce message peut être déchiffré au fil de ses poèmes comme au cours d'une reprise synthétique des grandes caractéristiques de l'ouvrage ; nous en avons déjà livré plusieurs éléments épars, que ce soit lors de l'élaboration de notre répertoire des « grands » et « petits » thèmes tibulliens, lors de l'examen des structures internes des poèmes ou bien lors de l'étude de la structure externe globale du recueil. Il est temps à présent de résumer en quelques mots en quoi consiste ce message.

Pour mieux l'identifier, souvenons-nous d'abord que nous avons reconnu plus haut dans II, 5 un manifeste élégiaque tibullien tout à fait convaincant. En effet, nous l'avons dit, la réunion en son sein des deux arts poétiques apparemment opposés élaborés dans le livre I et largement exposés dans le livre II, la succession fort soignée de leurs caractéristiques propres, l'association du très solennel et du très intime, de la cérémonie joyeuse et de la plainte douloureuse, du discours national et étologique et de l'épanchement confidentiel, tout cela en fait un digne représentant de l'art tibullien à facettes multiples, mais aussi de la souplesse de la poésie élégiaque elle-même, capable de digérer et de restituer côte à côte, à petite comme à grande échelle, des paroles très différentes. Properce, qui compose au même moment ses propres recueils d'élégie et notamment son livre IV, se souvient sans doute du

grand poème messalinien II, 5 pour mener sa propre recherche, et c'est en reprenant et développant pour son propre compte l'expérience d'une élégie nationale et étiologique à caractère impersonnel qu'il cède finalement, dans son dernier livre, à la tentation qui fut toujours la sienne de composer un poème de haut rang pouvant prétendre à des ambitions officielles sans pour autant passer dans le camp de l'épopée. Cette caractéristique très propertienne et la capacité du poète ombrien à réunir des arts poétiques différents à grande échelle est déjà en puissance, on le voit, dans la duplicité inattendue de l'élégie II, 5 de Tibulle. Ce premier manifeste tibullien nous dit donc que l'élégie est une poésie souple et ouverte à divers types d'inspiration, aussi longtemps du moins qu'elle s'en tient aux limites posées par les passages métapoétiques de I, 4 et surtout de II, 4 : point de *bella canenda*, « guerres à chanter » (II, 4, v. 16) ni de *Solis (...) ui[ae]*, « trajets du soleil » (*ibid.*, v. 17), point donc de poésie épique ni scientifique, non que le poète n'éprouve pas d'intérêt personnel ou littéraire pour ces genres majeurs, mais parce qu'ils ne relèvent ni des mêmes thèmes, ni des mêmes intentions, ni des mêmes discours que celui qu'il veut pratiquer pour sa part.

Cependant, ne pas chanter les guerres ne signifie pas pour autant ne pas chanter les vainqueurs de ces guerres, et ne pas chanter les secrets astronomiques sur la course du Soleil ne signifie pas non plus ne pas livrer quelque enseignement détourné à son lecteur. Si la poésie de Tibulle emprunte aux genres majeurs que sont l'épopée pratiquée par Virgile ou la poésie didactique à caractère philosophique et scientifique pratiquée par Lucrèce, ce n'est pas tant à leur fond qu'à quelque chose de leur forme énonciative et discursive qu'elle fait appel. En effet, le discours dépersonnalisé de Tibulle est souvent mis au service, on l'a vu, d'hommages panégyriques personnels tels celui de Messalla en I, 7 ou encore celui de Messalinus en II, 5, mais aussi de discours à caractère didactique comme le rôle civilisateur d'Osiris en I, 7, des dieux champêtres et de la campagne en général en II, 1 et d'Apollon en II, 3, l'aspect antique du Latium en II, 5 ou même, dans un registre plus érotique, les habitudes des *pueri* et leur cupidité grandissante en I, 4. La disparition de *Tibullus*-personnage de ce genre de propos est un indice formel de l'emprunt ou du moins de l'inspiration héritée soit de genres élégiaques impersonnels⁸²⁵, soit plus généralement, de

⁸²⁵ A titre d'exemple d'élégie impersonnelle susceptible d'inspirer cette tendance discursive chez Tibulle, citons notamment les vers de Théognis, dont la genèse est très mal connue. Ils prennent généralement l'aspect de séries de maximes morales ou de petits enseignements, adressés à un interlocuteur certes bien identifié – en général le jeune Cynos –, mais qui représente en fait le lecteur en général ; la voix du narrateur, désincarnée et très éloignée du ton apparemment intime de la confidence auquel l'élégie dite subjective habitue ses lecteurs, devient simple vecteur de sagesse et de conseils, ainsi dans cette maxime-distique : *παύρους κηδεμόνας πιστοῦς εὔροις κὲν ἑταίρους / κείμενος ἐν*

tous types de poésie impersonnelle. La dimension proprement élégiaque et tibullienne de ces passages tient à deux choses. D'abord, thématiquement, ces discours impersonnels sont toujours étroitement reliés à des préoccupations constantes du poète qui tissent par ailleurs la toile de l'ensemble de son recueil : ils s'inscrivent ainsi dans une relation étroite avec le rêve idéalisé de la vie champêtre, les confidences et propos sur la vie amoureuse ou encore l'hommage religieux à certaines divinités, ainsi que nous l'avons vu en les incluant dans les sections thématiques concernées lors de notre étude des structures internes des poèmes. Mais surtout, et c'est en cela que nous avons dit à plusieurs reprises que la disparition du personnage central dans ces passages n'était que feinte, ces discours entretiennent en fait, par le biais de la voix narrative qui se met en scène en détaillant les étapes de sa propre parole, des relations avec le pivot central de la fiction élégiaque, *Tibullus* lui-même. Ainsi, on se souviendra que les propos de Priape sur les jeunes gens en I, 4 sont liés à une demande de conseil du narrateur-personnage pour séduire Marathus, que les hommages individuels sont toujours réinscrits, par l'apparition des noms de Messalla et de Cornutus, dans des contextes personnels et dans leur lien avec *Tibullus*-personnage, ou encore, dans le cas d'Apollon en II, 3 par exemple, que le discours proprement mythologique est une proposition de grille de lecture du chagrin amoureux du narrateur-personnage lui-même. Quand *Tibullus* est absent, il n'est donc jamais bien loin, et c'est cette focalisation explicite ou implicite, directe ou indirecte du discours autour du personnage central et de sa voix propre qui signe l'identité élégiaque et proprement tibullienne de ce genre de passages.

C'est bien en cela, d'ailleurs, que le message élégiaque de Tibulle consiste également à dire qu'il n'y a pas incompatibilité entre le discours amoureux personnel et le discours religieux et solennel impersonnel. Tous deux sont liés selon des modalités distinctes à une voix centrale, incarnée par un personnage qui se met en scène dans les poèmes à tonalité plus intime et feint de disparaître des poèmes à tonalité plus générale tout en y glissant des indices constants de sa présence, ainsi la mention du nom de Messalla ou encore, en plein cœur de l'hommage à Osiris en I, 7, l'association du dieu avec le *leuis amor*, « léger amour » (v. 44) et son élévation au rang de divinité tutélaire, comme Vénus ou Apollon, de la poésie pratiquée sous nos yeux. Mieux encore, les domaines réservés de l'élégie tibullienne ne sont pas, on l'a vu, en nombre très élevé ; les grands thèmes que nous avons présentés au début de cette étude dressent un tableau plutôt homogène, sur lequel tranchent des passages à l'expression plus violente et plus brutale. Or, cette homogénéité n'est-elle pas elle aussi un

μεγάλη θυμὸν ἀμηχανίη, « tu trouveras peu de compagnons fidèles et pleins de sollicitude quand ton âme sera dans une grande détresse » (I, v. 645-646).

corollaire de l'unité de la parole autour de la voix centrale ? Cette voix n'est-elle pas, contrairement à la voix toute-puissante et désincarnée du poète épique ou didactique, délibérément incarnée dans un personnage à géométrie variable – tantôt directement mis en scène, tantôt mis en scène mais cédant momentanément la parole à d'autres, tantôt non explicitement présent – dont l'intérêt est précisément qu'il offre une parole unique, non pas thématiquement mais discursivement puisqu'elle émane explicitement d'un locuteur donné, dont les capacités d'adaptation thématique ne doivent pas cacher l'origine commune tout au long du recueil ? Cette parole centralisée et incarnée est la grande signature de la poésie élégiaque telle que l'entend Tibulle, et elle est aussi le grand élément de liaison entre les arts poétiques qu'il pratique.

Il nous reste à mettre en lumière les deux derniers éléments du message délivré par Tibulle à travers l'organisation de son recueil. Nous avons dit plus haut que la poésie élégiaque telle que l'entendait notre auteur était une poésie de l'élaboration autant que de l'achèvement ; elle se donne à voir dans sa recherche autant que dans son résultat et la composition des livres I et II le prouve qui montre comment les expériences extrêmes menées sans relâche dans l'un trouvent leur accomplissement dans l'organisation plus catégorisée de l'autre. Cet élément est un nouveau corollaire de la centralisation de la parole autour d'une voix incarnée unique dont l'auto-mise en scène varie malicieusement, comme un jeu de cache-cache avec le lecteur qui doit apprendre à repérer les liens indirects entre le discours et le personnage central même lorsque ce dernier disparaît apparemment du champ de la fiction poétique. En effet, de même qu'il se met en scène narrativement en tant que personnage dans des poèmes contant ses états d'âme, ses aventures amoureuses ou encore ses rêves d'avenir, Tibulle se met en scène métalittérairement en tant que poète et donne à voir sa recherche, ses pistes, ses choix, ses arts poétiques à un lecteur qui assiste tout autant à la composition progressive d'un recueil qu'à la présentation d'un travail achevé. Là encore, on est bien loin du poème épique ou didactique, donné à lire comme un tout accompli dont les éléments ont été pensés et réglés pour s'associer selon des modalités bien préparées. Le recueil élégiaque de Tibulle feint au contraire de n'être point programmé, de se faire en même temps qu'il est lu, de naître de lui-même et de s'auto-générer, comme si chacune des zones structurales que nous avons mises en évidence découlait avant tout de la précédente et non d'une volonté artistique toute-puissante extérieure au champ de la poésie elle-même. Cette qualité particulière des livres I et II du *Corpus Tibullianum* est encore un moyen de mettre en valeur la voix centrale qui délivre la parole élégiaque dans son travail d'élaboration et de construction du discours poétique.

Mais qui est cet élégiaque dont nous avons l'impression, lorsque nous lisons ses poèmes, de savoir tant de choses ? De quelle posture artistique et humaine est-il le chantre ? L'amant de Délie, de Marathus et de Némésis, le protégé de Messalla, l'ami de Cornutus, le fidèle des dieux Lares ou de Vénus, le poète désolé faisant appel à Priape, aux Muses et à Apollon, le voyageur effrayé par la perspective de la mort, le modeste propriétaire foncier rêvant d'une vie paisible ?... Tout cela, certes, mais également un peu plus ou, selon le point de vue que l'on adopte, un peu moins. Le point commun entre toutes ces facettes de *Tibullus*-personnage, unifiées sur le plan du discours lui-même par la mise en scène permanente de la voix de *Tibullus*-narrateur, est le suivant : en tant que poète comme en tant que personnage, il se définit comme étant à l'écart du monde, ou plus exactement d'un certain monde, et comme s'en tenant à un univers limité dont seule sa voix, une fois encore, est le grand principe unificateur. Que l'on songe à ce rêve modeste d'une vie sans gloire, sans richesse et sans événements, qui est la traduction thématique et narrative d'une limitation poétique délibérée mise en œuvre par notre auteur tout au long de son ouvrage : cette vision, mise en place dès I, 1 à la faveur des thèmes campagnard, anti-guerrier et amoureux, est tout à fait représentative de la modestie des ambitions poétiques de Tibulle dans leur ensemble. Contrairement à Properce ou Ovide, la tentation épique ne fait pas partie du monde tibullien et quant aux combats, sa seule relation avec eux, selon ces quelques vers que nous avons déjà eu l'occasion de citer partiellement, doit être la suivante :

Sic placeam uobis : alius sit fortis in armis,
 sternat et aduersos Marte fauente duces,
 ut mihi potanti possit sua dicere facta
 miles et in mensa pingere castra mero⁸²⁶.

Réceptacle du discours sur les combats, spectateur lointain et indirect de l'action, resté pour sa part dans le contexte familial d'une *taberna* quelconque au sein de laquelle le cliquetis des armes ne risque guère de se faire entendre, telle est la posture du poète élégiaque telle que la comprend et l'adopte Tibulle. Et ce qui est dit ici à propos des combats est également valable, d'une manière plus générale, pour tous propos épiques et scientifiques didactiques tels qu'il les refuse en II, 4. En d'autres termes, l'élégie tibullienne est une fois encore la poésie de la limitation délibérée : elle ne prétend pas livrer une vision globalisante et exhaustive du monde, mais peindre un petit univers aux décors et aux

⁸²⁶ « Puissiez-vous en décider ainsi : qu'un autre soit courageux sous les armes et qu'il terrasse les chefs adverses avec le soutien de Mars, pourvu que le soldat puisse me raconter ses exploits pendant que je bois et les dessiner sur ma chaste table avec du vin pur » (I, 10, v. 29-32).

personnages limités, dans lequel le centre de la parole évolue entre les pôles sans cesse récurrents que sont les inspirations amoureuse, religieuse, champêtre ou funèbre. Elle ne prétend pas non plus tenir un discours impersonnel et omniscient, mais plutôt mêler toujours intimité et impersonnalité et s'en tenir avec humilité au point de vue focalisé qui est celui de la voix narrative centrale. Le poète élégiaque est ce poète conscient de sa propre finitude au point de faire entrer cette finitude dans son recueil et de l'y dire explicitement, que ce soit dans le champ narratif en montrant qu'il se contente de peu ou bien sur le plan métapoétique en délimitant et définissant ses ambitions au fil de la composition du recueil, en allant vers des arts poétiques toujours mieux dessinés et catégorisés, en assouplissant sa propre voix pour l'adapter à des discours divers mais toujours modestement centralisés. Ainsi, ce que Tibulle propose à son lecteur, c'est d'assister à ses côtés au récit des grands exploits sans y prendre part, de célébrer l'anniversaire et le triomphe du conquérant sans chanter ses combats, de se tenir, d'une manière générale, à l'écart de la poésie de connaissance et de récit exhaustive pour se contenter d'écouter une voix unique mener d'un bout à l'autre une entreprise de recherche poétique originale délivrant un message de modestie personnelle qui fait la signature de notre élégiaque.

Conclusion sur les livres I et II du *Corpus Tibullianum*

Ce parcours parmi les élégies de Tibulle nous a permis d'analyser longuement les éléments de structure interne et externe qui font l'originalité de la pensée du recueil et de la pensée du poème de notre chevalier, et de mieux mesurer son rôle dans la construction du genre élégiaque à Rome.

En établissant le répertoire des grands et petits thèmes tibulliens, nous avons montré que les préoccupations thématiques du poète s'organisaient autour de quelques pôles récurrents aux caractéristiques bien marquées, et qu'elles répondaient à une homogénéité tonale faite de mesure et d'une certaine gravité qui tranchent sur la légèreté à laquelle certains poèmes du recueil de Catulle ont habitué le lecteur. Ces pôles thématiques peu nombreux concourent à dresser le tableau d'un petit monde élégiaque cohérent, traversé de discours traditionnellement associés à ce genre – ainsi l'évocation de sentiments religieux, de la vie amoureuse ou les propos à caractère funèbre – ou plus proprement tibulliens – ainsi le rêve d'une vie champêtre laborieuse et paisible et le refus de mener une existence de

guerrier. La parole métapoétique et le traitement de motifs nationaux et étiologiques, que l'on retrouvera en si bonne place dans le recueil de son contemporain Propertius, restent chez Tibulle une exception et sont respectivement cantonnés à deux et une occurrences dans l'ensemble du recueil. L'élégie tibullienne apparaît avant tout comme lieu de parole intime, réceptacle des émotions profondes du narrateur et description d'un univers harmonieux dans lequel les mêmes désirs récurrents structurent sans cesse le discours. La première impression qui se dégage de cette approche strictement thématique du recueil est donc celle d'une grande unité de propos.

Cependant, cette première étape de l'analyse tabulaire de l'ouvrage doit être complétée par une lecture linéaire à l'échelle de l'élégie elle-même, qui livre accès à la pensée tibullienne du poème et nous permet d'éclairer la querelle, évoquée en introduction de ce chapitre et dans son état de la question, entre tenants de la non-structure et tenants de la structure concertée. Nous avons vu en effet qu'en s'appuyant sur le répertoire établi par nos soins dans la première section de l'étude, il était possible de repérer au sein de la ligne de composition de chaque poème une succession de sections thématiques de longueur et d'importance variables, et de les identifier pour élaborer le schéma d'ensemble de l'élégie en le fondant sur la juxtaposition et la récurrence de ses sujets pleinement réalisés, de ses sujets principaux et de ses allusions thématiques. Mais encore cela ne suffit-il pas à prouver que Tibulle a bel et bien une pensée élaborée du poème et que la composition de ses textes n'est pas une suite de réflexions détachées les unes des autres ou seulement appelées par d'assez vagues associations d'idées : pour ce faire, nous avons également montré que les transitions entre sections thématiques successives étaient préparées par des éléments textuels, lexicaux et structurels précis qui permettent d'assurer la cohésion générale de la ligne discursive du poème, même si celui-ci est dépourvu d'unité dramatique ou thématique à strictement parler. Les cas de rupture brutale entre deux motifs successifs existent et nous avons pu en examiner quelques-uns, mais ils ne sont pas chose courante et, manifestement, l'effet de surprise n'est pas un procédé tibullien majeur de composition interne ; notre poète procède bien plus volontiers par préparation, anticipation, rappels, échos, diffusion et imprégnation des thèmes, de manière à conférer à chaque élégie une forme d'unité peu classique, sans doute, mais néanmoins bien réelle.

Cette étude de la structure interne des poèmes de Tibulle nous a permis de répondre à un certain nombre de questions posées en introduction de ce chapitre. D'abord, nous pouvons désormais, comme nous l'avions pressenti alors, définir comme suit la pensée du poème propre à notre auteur : Tibulle conçoit l'élégie non point comme unité thématique

intégralement cohérente et centrée autour d'un motif dominant, mais bien plutôt comme une sorte de petit recueil en miniature, réceptacle de thèmes variés dont l'ordre, l'association et la hiérarchie ne sont cependant pas dus au hasard mais font l'objet d'une préparation et d'un effort minutieux de composition. Selon que l'élégie a deux, trois, quatre ou cinq sujets développés, le petit recueil dont elle est l'avatar apparaît comme plus ou moins centré thématiquement, mais les liens entre ses diverses sections lui assurent toujours un certain type de cohésion. Ensuite, cette analyse ouvre la voie à une prise de position personnelle dans la querelle de la structure interne tibullienne et nous trouvons maintenant à répondre aux tenants des deux thèses opposées. A ceux qui soutiennent – mais ils sont heureusement de moins en moins nombreux – que la composition des élégies de Tibulle n'a pas fait l'objet d'une réflexion préalable, nous espérons avoir démontré le contraire et prouvé qu'il existe bel et bien une pensée tibullienne du poème et que son caractère subtil, inédit et déroutant ne dispense point le critique de chercher à l'éclairer. A ceux qui veulent à toute force distinguer dans les élégies des livres I et II du *Corpus Tibullianum* des procédés structurants extrêmement stricts – voire rigoureusement géométriques – revenant toujours à l'identique et susceptibles d'éclairer l'agencement de chaque poème selon une grille systématique, nous espérons avoir montré que le déroulement des lignes tibulliennes de composition est souvent plus souple que cela et que le lecteur peut également se laisser porter par la légère impression de décousu qui émane de certains poèmes sans pour autant mettre en péril le caractère concerté et réfléchi de leur composition d'ensemble ni ignorer que leur agencement est soutenu par certains procédés d'écriture bien repérables.

Si sa pensée du poème n'est qu'à lui et si son traitement de la structure interne a un caractère bien original, Tibulle n'en utilise pas moins lui aussi l'élégie comme base d'un travail de composition à plus grande échelle et comme outil de la réalisation de sa pensée personnelle du recueil. Le dernier temps de notre étude a en effet montré que la répartition et l'évolution des grands et petits thèmes tibulliens au fil des poèmes, ainsi que d'autres indices structurants fournis par l'observation de l'énonciation, de l'apparition ou de la disparition de *Tibullus* et des autres personnages essentiels – mortels ou divins – de la fiction élégiaque, permettaient de détecter progressivement une structure externe elle aussi très concertée et significative. Ce faisant, nous avons également répondu à notre exigence méthodologique de départ en gardant à l'esprit la double échelle de matérialisation de la pensée tibullienne du recueil : chaque livre observé indépendamment comme le recueil qu'il est historiquement, et les deux livres considérés comme un tout en tant que résultat final du travail du poète.

Ainsi, le premier livre est le lieu des expériences variées, de l'extrême diversité dans l'exposition des thèmes à l'extrême concentration dans l'élaboration d'un discours surtout personnel et focalisé autour de deux pôles principaux, les motifs érotique et religieux ; il est aussi le lieu du développement progressif des deux pans du thème amoureux – euphorique et dysphorique – et d'un travail grandissant sur la dépersonnalisation du discours élégiaque. Le second livre est le lieu de la mise à plat de ces expériences à un stade plus abouti du travail de l'auteur ; le poète y catégorise son inspiration en associant nettement le discours religieux et solennel à une parole dépersonnalisée et le discours amoureux à une parole présentée comme intime, tout en resserrant ces illustrations élégiaques en une structure bien concentrée dont tout laisse à penser qu'elle est parfaitement voulue, achevée et auto-suffisante. Les années qui séparent la publication des deux livres ne nuisent nullement à l'observation de ce recueil bipartite comme un tout : nous avons vu que leurs structures se prolongeaient et se complétaient de manière extrêmement soignée, et tout se passe donc comme si le poète, en préparant le plan de son second livre, avait sous les yeux celui du premier et en tenait compte lors de sa réflexion globale – ou encore, certains l'ont suggéré, comme s'il avait déjà en tête le plan du livre II dès l'époque où il composa et publia le livre I.

Entre pensée du poème comme recueil en miniature et pensée du recueil comme assemblage de poèmes homogènes organisés de manière significative en une double évolution, à l'échelle de chaque livre et à l'échelle de l'ouvrage bipartite, la place originale de Tibulle dans l'histoire de la construction de l'élégie latine se dessine donc peu à peu et révèle à la fois un poète à part et un artiste inscrit dans une généalogie littéraire bien définie.

Son caractère éminemment original, Tibulle le doit avant tout à sa conception personnelle du poème, dont on ne retrouve aucun équivalent strict chez les autres auteurs de notre corpus. L'organisation unique de ses obsessions thématiques, son travail de répétition inlassable de motifs en nombre réduit mais aussi ses efforts de variation dans les schémas internes des poèmes, son jeu constant sur le rapport entre une impression superficielle d'incohérence et une cohésion profonde ménagée par une série de techniques d'écriture qui lui sont propres, tout cela contribue à faire de lui un modèle élégiaque différent des autres et éloigné de la pensée commune du poème comme ensemble narrativement et/ou thématiquement uni, avec ou sans digressions bien repérables et circonscrites. Or, nous savons que ce type de composition interne n'est guère catullien – encore que l'on pourrait trouver dans le recueil des *Carmina* certains exemples d'une écriture assez proche de celle de Tibulle, telle la structure concentrique thématiquement mêlée du c. 68 b ; nous ne pouvons juger du caractère exact de la structure interne des élégies de Gallus, mais s'il est bien l'un

des grands modèles de Propertius comme ce dernier le clame à l'envi, il y a fort à parier que ses poèmes étaient, comme ceux de l'Ombrien, d'un genre plus resserré et plus uni que ceux de Tibulle ; enfin, nous avons gardé peu d'élégies grecques proportionnellement à la quantité de textes qui ont dû inspirer notre chevalier, mais nous savons du moins qu'elles sont elles aussi, pour autant qu'on puisse en juger, thématiquement et narrativement nettement plus cohérentes, à l'exception peut-être des vers de Théognis que nous lisons aujourd'hui sous la forme de successions de maximes et de propos apparemment indépendants les uns des autres et qui, par tous autres aspects, sont très différents du travail élégiaque de Tibulle. Cette pensée du poème semble donc être à Rome une particularité toute tibullienne, un trait de style et de pratique poétique que le chevalier n'hérite tel quel de personne – tout au plus s'inspire-t-il ponctuellement de poèmes antérieurs en développant le caractère unique de ses techniques de composition interne – ni ne transmet à personne, du moins parmi les poètes dont la tradition littéraire et manuscrite a conservé les œuvres.

Pour autant, Tibulle n'est pas non plus poète par génération spontanée, sa production ne naît pas de nulle part et il est possible de relier sa pratique poétique personnelle à un certain nombre d'influences et de courants qui permettent de mieux évaluer son insertion dans la lignée des poètes élégiaques latins. D'abord, nous avons vu à l'occasion que, bien que ne mentionnant pas ses sources, le poète n'y renvoie pas moins à l'occasion de certains emprunts thématiques. Les *topoi* élégiaques de la pensée funèbre, des situations érotiques traditionnelles telles que le *paraclausithyron*, la déception amoureuse ou l'intervention d'adjuvants et d'opposants dans les amours du narrateur et de la *puella*, la célébration de cérémonies solennelles et sacrées, les invocations aux divinités tutélaires de l'amour et de la poésie sont autant de signes de l'identité que se forge délibérément Tibulle et de son adhésion à un certain type de pratique poétique, inspirée à la fois par les élégiaques grecs, par le pan élégiaque de la production de Catulle et par les recueils malheureusement perdus de Gallus.

Quant à la pensée tibullienne du recueil comme exposé de l'expérience élégiaque en cours d'élaboration et de stabilisation, elle semble au contraire révéler une posture poétique pour l'instant nouvelle pour nous, tant par son unité que par sa nature elle-même. S'opposant à la variété extrême de points de vue, de tonalités, de motifs et d'arts poétiques qui caractérise la pratique néotérique en général et catullienne en particulier, Tibulle redéfinit l'élégie latine comme poésie de la cohérence, de l'harmonie et de l'homogénéité, lui fixe dans ses rares propos métopoétiques des buts amoureux et des limites didactiques,

révèle en même temps sa souplesse énonciative et plastique et la donne à voir comme lieu de travail rêvé du poète, adaptable à un projet en constante évolution et en constant approfondissement. Il convie le lecteur à un voyage paisible et mesuré au cœur d'un monde où la voix auctoriale est à la fois emplie de modestie, expression de rêves humbles et traduction de la posture personnelle et poétique d'un homme qui se tient à l'écart, et omniprésente dans la mesure où c'est toujours à elle que se rapporte le propos principal, même quand l'auteur-narrateur feint de disparaître en tant que personnage. Ces caractéristiques discursives signent la nouveauté élégiaque de Tibulle dans le cadre littéraire précis de l'histoire de l'élegie latine et font de lui l'un des premiers penseurs conservés d'une pratique élégiaque que nous retrouverons largement, bien qu'appuyée sur des outils d'écriture différents, chez les autres auteurs du *Corpus Tibullianum* et chez son contemporain Propertius, qui l'approfondit d'une manière toute personnelle. Ainsi, Tibulle se donne à voir comme un élégiaque original, certes, mais non pas détaché de la préoccupation essentielle pour son époque de construction d'un genre bien latin et d'une posture élégiaque propre à sa génération.

Annexe au chapitre 2 : tableau récapitulatif du contenu et des thèmes des élégies de Tibulle

Livre I

N°	Sujet d'ensemble	Thèmes ³⁴⁵	Vers	Détails
1	Rêve d'une vie champêtre laborieuse et heureuse, en compagnie de Délie, loin des richesses et de la guerre.	RC (RG) (SR) SR	v. 1-10, 25-34, 41-48 (v. 3-4) (v. 9-10) v. 11-24, 35-40	Le poète rêve d'une vie champêtre associée à la pauvreté (refus des richesses et des terres vastes) et à la tranquillité, mais pas à la stérilité (il souhaite au contraire des récoltes fertiles, même si peu abondantes) ni à l'inaction (il se montre prêt à assumer le travail des champs et la garde des troupeaux). (<i>Allusion</i> à la perte de la tranquillité d'esprit dont la guerre est synonyme.) (<i>Allusion</i> [faisant office de transition] à la confiance du poète en Spes, divinité de l'Espoir, annonçant un motif de II, 6.) Sentiments et actes de piété envers les dieux rustiques (Cérès, Priape, Palès) et familiaux (Lares), toujours dans un contexte très

³⁴⁵ Pour le code des abréviations des thèmes, voir n. 66, p. 479.

1		(VA)	(v. 46)	campagnard. (<i>Allusion à la vie amoureuse du poète grâce à la première mention de la domina</i>)
		RG	v. 49-54, 75-78	Refus des déplacements et de l'épuisement physique associés à la vie militaire, et refus des richesses. Par amour et par goût, le poète se passe des dangers, des voyages, des trophées qui y sont associés : il interpelle Messalla à ce sujet (v. 53-54).
		(VA)	(v. 52)	(<i>Allusion à la vie amoureuse du poète grâce à la mention de la puella</i>)
		VA	v. 55-58, 69-74	Apparition en bonne et due forme de la <i>puella</i> (v. 55), Délie (v. 57), présente aux côtés du poète dans sa retraite champêtre. Le bonheur amoureux est étroitement associé à la tranquillité d'esprit ainsi qu'à une philosophie du <i>carpe diem</i> .
2	Des difficultés et douleurs de l'amour, et de quelques ruses pour se rapprocher de	CF	v. 59-68	Le poète imagine ses propres funérailles, auxquelles Délie sera présente et manifera intensément son chagrin.
		VA	v. 1-24, 43-66	De retour chez lui après avoir tenté en vain d'entrer chez Délie trop bien gardée, le poète cherche à noyer sa tristesse dans le vin. <i>Paraclausithyron</i> sur le mode de la menace et de la supplication puis,

3	Délie mariée. Diverses lamentations du poète retenu à Corfou par la maladie et empêché de	(SR)	(v. 3, 8, 16)	à la manière d'un <i>praeceptor amoris</i> , liste des ruses possibles (y compris la sorcellerie : personnage de la <i>saga</i> , v. 44 sq.) pour des amoureux que l'on empêche de se voir. (<i>Allusions à trois divinités nommées successivement : Bacchus, Jupiter et Vénus.</i>)
		SR	v. 25-42, 81-100	Vénus protège les amoureux. Le poète récuse l'idée selon laquelle ses malheurs amoureux seraient l'effet de son impiété envers Vénus en protestant de son respect pour la déesse et en la suppliant, et rappelle que celle-ci punit ceux qui se rient des histoires d'amour.
		(VA)	(v. 33-34, 95-96)	(<i>Allusions à des scènes érotiques topiques mettant en jeu les amants que Vénus protège ou punit.</i>)
		RG	v. 65-72	Refus de la guerre et des richesses qu'elle apporte au profit de l'amour.
		RC	v. 73-80	Bonheur amoureux à nouveau associé au bonheur campagnard, dans la pauvreté et la tranquillité.
		CF	v. 1-10, 51-82	Invocations à la Mort que le poète, malade et seul, supplie de lui laisser encore un peu de temps. Il demande aussi à Jupiter de l'épargner au nom de sa piété et imagine déjà son épitaphe (v. 55-56) ;

4	suivre en Grèce Messalla et sa cohorte.	(SR)	(v. 51-52)	description du séjour des Champs Elysées, destiné aux amants, puis de celui des Enfers et de leurs prisonniers mythologiques célèbres. <i>(Allusion : l'expression du sentiment religieux introduit la deuxième occurrence du thème funèbre.)</i>
		(VA)	(v. 81)	<i>(Allusion aux opposants du poète dans sa vie amoureuse.)</i>
		(RG)	(v. 82)	<i>(Allusion aux opposants du poète dans son refus de la militia.)</i>
		SR	v. 11-34	Précautions rituelles de Délie et du poète en prévision du départ de celui-ci ; consultation des sorts et mauvais pressentiments. Par suite, invocations et promesses à Isis, dont Délie pratique le culte.
		(VA)	(v. 21-22)	<i>(Allusion aux dangers que l'on court si l'on s'oppose à l'amour.)</i>
		RC	v. 35-46	Nostalgie de l'Age d'Or, de sa pureté, de sa paix, de l'absence de cupidité et de l'abondance des productions agricoles d'alors.
		RG	v. 47-50	Par opposition à l'éloge de l'Age d'Or, le poète déplore l'existence, à l'Age de Fer, des armes, de la violence et des guerres.
		VA	v. 83-94	Consignes de chasteté et de fidélité à Délie pendant l'absence du poète, dans une vision apaisée de bonheur amoureux.
	Enseignement amoureux	VA	v. 1-20,	A la demande du poète, conseils de Priape pour apprendre à séduire

5	dispensé au poète par Priape à propos des jeunes garçons.	(SR)	27-56, 73-84	les jeunes garçons : il faut savoir revenir à la charge mais aussi se plier à tous leurs caprices pour leur plaire. Lamentations de Priape sur le passage du temps qui flétrit la beauté. Fort de cet enseignement, le poète devient à son tour <i>praeceptor amoris</i> (<i>magister</i> , v. 75 sq.) mais échoue à séduire le jeune Marathus (v. 81).
		SR	v. 21-26	Cas particulier des serments d'amour qui, selon Priape, sont annulés plus facilement que les autres par les dieux eux-mêmes.
		A : <i>métapoétique</i>	v. 57-72	Lamentations de Priape sur la vénalité des jeunes gens et leur mépris des arts. Valeur de la poésie et définition des thèmes de prédilection de la poésie amoureuse (v. 71-72).
		VA	v. 1-8, 37-76	Souffrances du poète abandonné par Délie et incapable de l'oublier, que ce soit par le vin ou la conquête d'autres maîtresses. Imprécations contre le sombre personnage de la <i>lena</i> (v. 48) qui a conduit Délie à un amant plus riche. Bref <i>paraclausithyron</i> (v. 67-68). Avantages d'un amant pauvre et avertissements au favori actuel de Délie : la roue tourne, d'autres lui succéderont.
			Lamentations amoureuses du poète récemment délaissé par Délie au profit d'un autre.	

6	Nouvelles lamentations amoureuses du poète trompé par Délie.	SR	v. 9-18	Série de pratiques rituelles accomplies avec ferveur par le poète pour la guérison de Délie lors de sa récente maladie.
		RC	v. 19-36	Le rêve de bonheur champêtre du poète (qui inclut l'amitié de Messalla, v. 31) s'écroule puisque Délie l'abandonne.
		(SR)	(v. 27-28)	(<i>Allusion au culte des divinités champêtres.</i>)
		(VA)	(v. 57-58)	(<i>Allusion à l'aide apportée par Vénus aux victimes de parjures amoureux.</i>)
		VA	v. 1-42, 57-86	Plaintes du poète contre lequel Délie utilise à présent les nombreuses ruses qu'il lui a apprises pour tromper son mari ; avertissements à cet époux insouciant ainsi qu'à la mère de Délie, qui protégeait leur amour. Rappel de sa propre soumission à la <i>militia amoris</i> et du triste sort réservé aux femmes infidèles. L'élégie s'achève sur une touche d'espoir quant à l'avenir.
		(SR)	(v. 22)	(<i>Allusion au culte de la Bona Dea, auquel participe Délie.</i>)
		SR	v. 43-56	Pratiques oraculaires d'une prêtresse de Bellone.
		(VA)	(v. 51-52)	(<i>Allusion au respect qu'il faut manifester à la puella à laquelle on est lié par l'amour.</i>)

7	Commémoration des conquêtes de Messalla en l'honneur de son anniversaire.	CS	v. 1-22	Anniversaire de Messalla. Rappel triomphal de ses conquêtes guerrières prédestinées ; évocation poétique et imagée des pays traversés lors de ses campagnes, en opposition apparente au refus de la vie guerrière professé par ailleurs dans le recueil (le poète se vante même de sa présence aux côtés de Messalla dans certaines campagnes, v. 9).
		(SR)	(v. 1-2)	(<i>Allusion à l'action des Parques dans le déroulement de la vie.</i>)
		SR	v. 23-64	Lors de l'évocation de l'Egypte, pays qui tient à cœur à Messalla, rappel du rôle d'Osiris dans la découverte et la diffusion du vin ; association de cette divinité à toutes les circonstances festives. Puis Osiris est invité à se joindre aux réjouissances de l'anniversaire de Messalla moyennant offrandes. Vœux de prospérité adressés à Messalla et appel à son <i>Natalis</i> .
		(RC)	(v. 29-32)	(<i>Allusion aux travaux des champs.</i>)
		(VA)	(v. 44)	(<i>Allusion à la faveur d'une association entre Osiris et le leuis amor.</i>)
8	Conseils du poète à Marathus, amoureux de la belle Pholoé, et à Pholoé	VA	v. 1-16, 23-78	En bon <i>praeceptor amoris</i> dont le discernement provient de sa propre expérience, le poète a remarqué que l'amour de Marathus pour Pholoé était vain. Conseille à Pholoé de prendre davantage soin de lui que

9	elle-même. Lamentations amoureuses et reproches à l'infidèle Marathus qui s'est vendu à un riche amant.	(SR)	(v. 4-5) (v. 69-70, 72, 78)	d'un amant plus âgé et de craindre le flétrissement de sa beauté. Lamentations amoureuses de Marathus, au discours direct. (<i>Allusion aux pratiques divinatoires.</i>) (<i>Allusion à l'hostilité des dieux envers les amants trop difficiles.</i>)
		SR	v. 17-22	Pratiques magiques susceptibles de faire naître l'amour ; plus généralement, pouvoir des pratiques magiques.
		SR	v. 1-6, 23-28, 81-84	Rappel des menaces qui pèsent sur les parjures et les infidèles en amour. Projet d'ex-voto à Vénus (intégralement rédigé v. 83-84) si, comme le souhaite le poète, il est bientôt délivré de la passion malheureuse qui l'attache à Marathus.
		VA	v. 7-22, 29-80	Marathus, par vénalité, a trompé le poète pour un amant riche et âgé, malgré tous les avertissements reçus et ses propres serments. Lamentations du poète sur l'appât du gain, sur les vers composés à la gloire de Marathus ainsi que sur l'aide qu'il a lui-même apportée autrefois à l'infidèle pour rencontrer sa maîtresse. Injures contre l'amant corrupteur (souhaite que sa jeune épouse lui soit aussi infidèle) et contre Marathus lui-même (souhaite qu'il connaisse un

10	Diverses lamentations du poète contraint de partir à la guerre, sur tous les thèmes principaux de ce livre I.	(SR)	(v. 11-12) (v. 72)	jour les souffrances de l'amour). (<i>Allusion : malédiction contre les cadeaux dont est friand Marathus.</i>) (<i>Allusion : malédiction supposée d'une puella contre la fortune de son mari.</i>)
		RG	v. 1-14, 29-32	Contraint de partir en campagne malgré sa peur de la mort, le poète associe les désastres de la guerre à l'appât du gain et regrette le temps où l'on se contentait de peu. Rêve de tranquillité à l'écart des combats.
		(RC)	(v. 10)	(<i>Allusion à la tranquillité champêtre dont jouissaient les hommes avant l'invention de la guerre.</i>)
		SR	v. 15-28, 67-68	Promesse d'offrandes aux dieux Lares en échange d'une protection au combat ; insistance sur les origines champêtres et humbles de ces dieux, ce qui leur confère encore plus de dignité. Invocation finale à la Paix.
		CF	v. 33-38	Brève évocation de l'approche silencieuse de la Mort et des Enfers qui attendent les soldats.
		RC	v. 39-52	Rêve de bonheur champêtre associé une fois encore au bonheur conjugal, mais aussi à la longévité et à la Paix, considérée par le poète

				comme source de fécondité agricole – en ce sens, le rêve d'une vie campagnarde rejoint pleinement le refus de la guerre.
		(VA)	(v. 42)	(<i>Allusion à la présence de l'uxor auprès de l'homme qui veut vivre vieux et heureux à la campagne.</i>)
		(SR)	(v. 45)	(<i>Allusion : première invocation à la Paix.</i>)
		VA	v. 53-66	Les querelles amoureuses sont comparées aux combats guerriers, et l'amant qui se montre cruel et violent envers sa maîtresse ne mérite, selon le poète, que de devenir un soldat.
		(RG)	(v. 65-66)	(<i>Allusion : image finale du soldat, à laquelle le poète préfère celle de l'amant.</i>)

Livre II

N°	Sujet d'ensemble	Registres	Vers	Détails
1	Cérémonie agricole de la <i>lustratio</i> , ou purification solennelle des hommes, des bêtes et des terres.	SR	v. 1-36, 81-90	Invocation aux dieux rustiques (Bacchus, Cérés) appelés à protéger champs et bétail. Invitation au repos des hommes et des bêtes et à la fête, arrosée de vin et accompagnée de musique. Hommage aussi à Messalla (v. 31 <i>sq.</i>). Vœux d'abondance et de prospérité pour les paysans.
		(VA)	(v. 11-12)	(<i>Allusion à l'impureté des amants qui ne peuvent assister à la cérémonie.</i>)
		RC	v. 37-66	Eloge général de la campagne et de son rôle dans l'avancée du progrès : travaux des champs, développement de nourritures variées, dévotion aux dieux, travaux de la laine, invention des airs de musique (<i>cf.</i> I, 7 et le rôle d'Osiris), etc. Image de prospérité, de pureté, de santé et de bonheur.
		VA	v. 67-80	Rappel des cruautés de Cupidon, lui aussi d'origine champêtre, et des actes parfois insensés auxquels il pousse les amoureux.
2	Célébration solennelle de	SR	v. 1-10,	Invocation au <i>Genius</i> invité à se parer pour recevoir les honneurs de la

3	l'anniversaire de Cornutus. Lamentations amoureuses du poète dont la maîtresse, Némésis, séjourne à la campagne auprès d'un autre amant.	VA	21-22	fête d'anniversaire et à exaucer les souhaits de Cornutus. Vœux de prospérité et de longévité à Cornutus.
		(RC)	v. 11-20	Le vœu le plus cher de Cornutus est d'être aimé durablement par son épouse, non pas de devenir riche.
		VA	(v. 13-14)	(<i>Allusion aux travaux des champs.</i>)
		RC	v. 1-4, 21-32, 49-60, 71-80	Le poète se plaint à Cornutus du départ de Némésis (v. 51) pour la campagne; réminiscence mythologique d'un violent désespoir amoureux du dieu Apollon. Puis inversion du refus habituel des richesses: sachant que l'amour des jeunes filles est souvent guidé par la cupidité, le poète souhaite soudain couvrir Némésis de présents coûteux; souhait d'une vie amoureuse libre, affranchie des impératifs d'une civilisation trop sophistiquée.
			v. 5-20, 61-70	Energie que mettrait le poète à labourer la terre si cela pouvait lui permettre de se rapprocher de Némésis: le chagrin d'amour d'Apollon le poussa lui aussi à se consacrer aux travaux des champs. Puis inversion de son goût habituel pour la campagne; le poète s'en prend à Bacchus et aux moissons, signes d'un temps trop sophistiqué alors que l'Antiquité était plus simple mais aussi plus morale.

4	Souffrances amoureuses infligées par Némésis et réflexion générale sur la cupidité des femmes.	RG	v. 33-48	Rôle de l'appât du gain dans le déclenchement des guerres et la folie des grandeurs: l'amour doit refuser cette façon de vivre.
		VA	v. 1-12, 21-42, 51-60	Souffrances extrêmes de l'amour malheureux, comparables à celles de l'esclavage et de la douleur physique. Lamentations sur le thème de l'attrait des richesses, qui pousse les jolies femmes à n'ouvrir qu'aux amants porteurs de beaux présents; malgré tout, soumission finale aux désirs de Némésis en la matière.
		A: <i>métapoétique</i>	v. 13-20	Digression du poète sur le contenu et le rôle de sa poésie: ses vers, inspirés par Apollon et les Muses, sont destinés à lui ouvrir les portes de sa maîtresse; parallèlement, refus des poésies épique et didactique.
		CF	v. 43-50	Imprécations contre la femme cupide; inversement, épitaphe élogieuse de la femme désintéressée (v. 49-50).
5	Célébration solennelle de l'élection de Messalinus, fils de Messalla, comme <i>quindecimvir</i> à la garde des livres sibyllins.	SR	v. 1-18, 67-82, 113-122	Invocations à Phœbus, en tant que dieu de la poésie, dieu oraculaire et gardien des livres sibyllins (temple d'Apollon Palatin), et préparation de sacrifices lors de la cérémonie en l'honneur de Messalinus. Le poète demande à Apollon d'éloigner les présages défavorables et de les remplacer par des présages favorables pour l'année à venir. Se désignant comme <i>uat[es] sac[er]</i> (v. 114), il réclame aussi un

		A : <i>national et étologique</i>	v. 19-66	trionphe militaire étincelant pour Messalinus. Digression nationale et étologique rappelant les prédictions de la Sibylle à Enée, l'aspect du Latium à son arrivée, et les présages de l'avenir guerrier d'Enée, de la légende de la fondation de Rome et de son glorieux destin. Rassemble plusieurs thèmes tibulliens , notamment le souvenir d'une époque campagnarde rêvée (v. 25-38), l'amour (v. 35-36), la guerre (v. 45 <i>sq.</i>), les pratiques religieuses (v. 27-28).
		RC	v. 83-100	Les présages annoncent une année fertile pour les récoltes ; tableau de vie champêtre associée à la tranquillité familiale, à la longévité, aux joies du vin, à l'insouciance de la jeunesse.
		(SR)	(v. 87)	(<i>Allusion aux Parilia, fêtes agricoles en l'honneur de Palès.</i>)
		VA	v. 101-112	Breve évocation des mœurs amoureuses des jeunes campagnards, puis des douleurs amoureuses du poète dues à l'infidélité de sa maîtresse, Némésis. Rôle de la jeune femme comme muse.
		(SR)	(v. 105-106)	(<i>Allusion : brève invocation à Apollon dans les affaires de l'amour également.</i>)
6	Nouvelles souffrances	RG	v. 1-10	A l'occasion du départ en campagne de Macer, brefs reproches à ceux

	amoureuses infligées par Némésis et une <i>lena</i>	VA	v. 11-28, 41-54	qui fuient l'amour pour devenir soldats. Tibulle feint de vouloir s'engager à son tour pour échapper aux souffrances de l'amour. Nouvelles évocations des souffrances amoureuses infligées par Némésis, toujours renouvelées ; seul l'espoir fait tenir le poète. Invectives contre la <i>lena</i> que le poète rend seule responsable de l'attitude de Némésis.
		(RC)	(v. 21-22)	(<i>Allusion aux travaux des champs.</i>)
		CF	v. 29-40	Evocation solennelle de la sœur de Némésis, morte prématurément : le poète ira se plaindre sur sa tombe des inconstances de Némésis en espérant que cette dernière en soit punie.
		(SR)	(v. 53-54)	(<i>Allusion : malédictions contre la lena.</i>)

Chapitre 3. La pensée poétique de Lygdamus, du Panégyrique de Messalla, de Sulpicia : vers une conception propertienne de l'élégie ?

La tradition manuscrite joint aux élégies de Tibulle, pour former le *Corpus Tibullianum*, un groupe de poèmes variés qui est généralement présenté comme émanant de plusieurs auteurs différents⁸²⁷ et mérite selon nous qu'on lui prête une attention plus grande que celle qu'il suscite d'ordinaire. Ces vingt textes de tailles très diverses – de deux distiques élégiaques à deux cent onze hexamètres dactyliques –, répartis en deux livres ou réunis en un seul selon les éditeurs⁸²⁸, ne constituent pas un strict prolongement du travail tibullien tel qu'il est présenté dans les livres I et II du *Corpus* mais bien plutôt un ou des recueil(s) différent(s), doté(s) de ses ou de leurs caractéristiques propres et susceptible(s) d'intéresser le lecteur et le critique comme une œuvre à part entière. On s'accorde généralement à considérer que les six premières élégies de ce groupe – qui, dans les éditions qui adoptent la bipartition, constituent le livre III du *Corpus Tibullianum* – sont l'œuvre d'un poète unique qui signe du nom de Lygdamus. Les quatorze autres poèmes – soit le livre IV dans les éditions bipartites et les poèmes III, 7 à III, 20 dans les autres – peuvent eux-mêmes être divisés en trois groupes. IV, 1 (III, 7) est en effet une pièce à part, entièrement distincte de celles qui l'entourent tant par son inspiration, ainsi que nous aurons l'occasion de le dire en détail, que par son mètre puisqu'elle est composée d'hexamètres dactyliques au cœur d'un corpus entièrement rédigé en distiques élégiaques. Ce *carmen* particulier connu sous le nom

⁸²⁷ Sur l'origine de la présentation du *Corpus Tibullianum* sous la forme que nous connaissons aujourd'hui et sur l'identité des auteurs des livres III et IV, voir *infra*, « I. Etat de la question ».

⁸²⁸ Comme pour Tibulle, nous nous référons principalement, pour ce chapitre, à l'édition des *Albii Tibulli aliorumque carmina* par G. Luck (1998²) et signalerons le cas échéant les vers sur lesquels nous ne suivons pas son texte. En l'occurrence, G. Luck choisit de diviser les vingt poèmes concernés en deux livres mais, comme la plupart des éditeurs, il indique systématiquement entre parenthèses l'autre numérotation possible pour les textes du second livre, ce que nous ferons également.

de *Panegyrique de Messalla*⁸²⁹ n'a rien de commun avec la suite du livre IV, soit les poèmes IV, 2 (III, 8) à IV, 12 (III, 18), consacrés pour leur part au récit des amours de Sulpicia et de Cerinthus⁸³⁰ et qui présentent la particularité d'être en partie rédigés par la jeune amoureuse elle-même, ou du moins présentés comme tels. Deux voix se croisent et se complètent en effet dans ce roman amoureux : celle d'un narrateur extérieur à la situation érotique elle-même, qui présente l'histoire à la faveur d'une sorte de préface et désigne systématiquement les amants à la troisième personne du singulier ou du pluriel, et celle de Sulpicia, exemple unique dans notre corpus d'une élégie au féminin, ou plus précisément encore d'une parole poétique féminine dominante et non pas, comme dans certains poèmes de Catulle et de Properce⁸³¹, reléguée à la seconde place de l'énonciation dans le cadre du discours rapporté. Enfin, IV, 13 (III, 19) et IV, 14 (III, 20), deux pièces dont la place finale a pu être imputée à l'idée qu'elles constituaient l'ébauche d'un nouveau projet poétique qui n'aurait pas eu le temps de voir le jour, font réapparaître un narrateur masculin qui signe à nouveau du nom de *Tibull[us]* et se consacre exclusivement dans ces quelques distiques à des thèmes amoureux dont Sulpicia semble exclue⁸³².

⁸²⁹ A en croire J. Scaliger (1577), le manuscrit fragmentaire F porterait en effet, pour cette pièce, le titre de *Panegyricus Messallae* qui lui est resté depuis, bien que le manuscrit lui-même soit perdu.

⁸³⁰ Pas plus que le nom de Lygdamus, celui de Cerinthus n'apparaît pas dans la littérature grecque antérieure, et n'est connu à Rome que par quelques inscriptions sur lesquelles il est associé à des esclaves ou à des affranchis. A propos des significations de ce nom, D. Roessel (1990) souligne qu'il s'agit de la transcription du mot grec qui désigne la gelée dont se nourrissent les abeilles ; il fut donc probablement choisi comme écho aux motifs du miel et de l'abeille, qui renvoient à une tradition épigrammatique hellénistique dans laquelle s'inscrit Sulpicia, mais aussi pour signifier l'association métapoétique entre l'amant et l'écriture, par sa paronomase avec le mot latin *cera*, « cire » et l'évocation corollaire des *tabellae* de cire sur lesquels les poètes composaient leurs vers. La plupart des commentateurs se contentent de souligner le caractère délibérément hellénisant du pseudonyme qui correspond à ceux des *puellae* élégiaques traditionnelles, *Lesbia*, *Delia*, *Cynthia* ou encore *Corinna*. C'est S. Hinds (1987, p. 38) qui va le plus loin sur ce point en disant que *Cerinthus* sonne à ses oreilles comme un mélange entre *Cynthia* et *Corinna*.

⁸³¹ Que l'on songe notamment aux plaintes d'Ariane dans le c. 64 de Catulle, même si elles débordent du strict cadre du genre élégiaque, ou, chez Properce, aux prises de parole de Cynthia en I, 3, IV, 7 et IV, 8 ainsi qu'à celles de Tarpéa en IV, 4. Les seuls exemples de notre corpus qui se rapprochent un tant soit peu du cas de Sulpicia sont les élégies IV, 3 et IV, 11 de Properce, entièrement attribuées respectivement à la voix d'Aréthuse se plaignant du départ de son époux pour la guerre, et à celle de Cornélie s'adressant à Paullus et à ses fils après sa mort sans qu'un narrateur extérieur ne prenne en charge ne serait-ce qu'un ou deux distiques d'introduction et de mise en situation du discours féminin. Mais derrière ces paroles de jeunes femmes se cache le poète qui feint momentanément de prendre leur aspect et compose l'élégie pour elles, en leur prêtant ses vers tout comme elles lui prêtent leurs voix ; Sulpicia, elle, est explicitement et textuellement présentée comme l'auteur de ses propres poèmes et est donc seule à accéder au rang de poétesse à part entière, au même titre que ses comparses masculins.

⁸³² L'édition de G. Luck (1998) ajoute à cet ensemble une série de pièces finales – deux *priapea*, une épigramme funèbre de Domitius Marsus pour la mort de Tibulle ainsi qu'un bref texte en prose

La deuxième partie du *Corpus Tibullianum* est donc un ensemble tout à fait particulier posant un certain nombre de problèmes propres, dont le premier concerne l'identité exacte des auteurs respectifs des poèmes qui le composent. Sans entrer dès à présent dans le détail de la question, disons brièvement que si, ainsi que nous l'annonçons au paragraphe précédent, l'attribution du livre III à un poète unique fait consensus, cela ne résout point le mystère de l'identité du rédacteur du *Panegyrique de Messalla* ni de celui des élégies sur Sulpicia dont elle n'est pas elle-même auteur-narratrice. Sur cet ensemble plane nécessairement l'ombre presque tutélaire de Tibulle, le plus célèbre et sans doute le plus remarquable des auteurs du *Corpus*, que certains, en raison de sa réapparition textuelle finale, ont notamment voulu voir derrière le narrateur extradiégétique qui prend en charge une partie des poèmes du roman de Sulpicia et Cerinthus. Bien qu'aucun des manuscrits ne porte d'indication claire à ce sujet, il semble que cette idée ait prévalu avant tout parce que la renommée du poète et l'abondance relative de sa production personnelle par rapport aux livres III et IV, plus réduits, le désignent presque naturellement comme le chef de file du groupe d'auteurs qui gravitaient autour de Messalla et travaillaient probablement ensemble, ou du moins se lisaient mutuellement. En réalité, non content de n'être étayée par aucune preuve issue de la tradition manuscrite, cette hypothèse laisse dans l'ombre deux éléments essentiels qu'il convient de mentionner d'emblée.

D'abord, on se souvient que Tibulle a pris soin de signer deux fois le premier livre d'élégies qui est de sa main⁸³³ : ces deux occurrences du nom *Tibullus* manifestent la volonté du poète de matérialiser textuellement son existence en établissant clairement la paternité du recueil qui constitue la première partie du *Corpus*. Certes, on pourra objecter à cela que le livre II ne porte pas de semblable sceau auctorial, mais le livre III, lui, en porte un : il s'agit

intitulé *Vita Tibulli* et manifestement destiné à être associé à l'épigramme de Marsus, qu'il lui soit contemporain ou postérieur, puisqu'il l'appelle *epigramma supra scriptum*, « l'épigramme écrite ci-dessus » (p. 112, l. 7). Cette épigramme ainsi que la *Vita Tibulli* sont placées ici par un éditeur soucieux de réunir en un même endroit tous les textes isolés se rapportant à la personne de Tibulle, mais elles ne relèvent pas du projet poétique de mise en recueil de leurs propres textes par les principaux auteurs du *Corpus* et, à ce titre, ne seront pas incluses dans la présente étude. Il en est de même des deux *priapea* dont la présence dans les manuscrits est trop irrégulière pour que l'on puisse les attribuer de manière décisive à Tibulle ou à l'un des principaux auteurs du *Corpus* : ainsi, le premier des deux serait attribué à Tibulle dans le manuscrit perdu F tandis que le second serait selon les éditeurs, et ce depuis le XVI^e siècle, attribué tantôt à Tibulle, tantôt plus fréquemment au jeune Virgile. Voir également *infra*, « I. Etat de la question ».

⁸³³ Respectivement en I, 3, v. 55 et en I, 9, v. 83. Pour les multiples significations de ces deux signatures au sein du livre I, voir *supra* notre chapitre 2, « La pensée poétique de Tibulle : le poème comme recueil en miniature, le recueil comme ensemble de poèmes homogènes ».

du nom *Lygdamus* qui apparaît dans l'épithaphe rédigée par le poète pour lui-même⁸³⁴, ainsi que nous le redirons dans le détail de l'analyse. Sulpicia elle-même signe ses élégies du livre IV⁸³⁵ et le narrateur extérieur qui mêle ses poèmes à ceux de la jeune femme annonce soigneusement ce nom dès l'*incipit* de la première élégie du groupe. Enfin, une ultime signature scelle la paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20) : il s'agit du fameux *Tibull[us]*⁸³⁶ qui incite *a priori* à attribuer ces deux poèmes à l'auteur des livres I et II. Dans ce contexte, comment supposer que Tibulle, s'il a marqué de son nom l'ensemble particulièrement cohérent des livres I et II ainsi que, semble-t-il, la paire finale IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20) pour ne laisser aucun doute au lecteur sur l'identité de leur auteur, ne marque pas à nouveau au moins une fois les pièces du groupe IV, 1-IV, 12 (III, 7-III, 18) qui lui reviennent ? Dans le cadre du roman de Sulpicia, notamment, la position de narrateur extradiégétique désignant par leur nom et à la troisième personne les protagonistes de l'histoire d'amour l'invitait pourtant à se dissocier suffisamment d'eux pour faire apparaître textuellement l'identité de ce conteur non impliqué dans les faits qu'il présente, surtout au sein d'un cycle dans lequel il risquerait précisément d'être confondu avec d'autres signataires. On voit donc assez mal pourquoi un poète si soucieux de frapper de son nom seize ou plus de ses élégies choisirait de rester dans l'ombre pour celles qui sont mêlées aux pièces de Sulpicia, alors même que le nom de la poétesse apparaît non loin et risque donc de brouiller la piste de la paternité de ces poèmes du livre IV.

Mais cette première invalidation de l'hypothèse selon laquelle Tibulle serait le narrateur anonyme d'une partie du livre IV est complétée et comme dépassée par un second élément plus décisif encore. Nous avons longuement analysé dans notre chapitre 2 les techniques de composition interne et externe mises en œuvre par le poète élégiaque dans les deux livres du *Corpus* qui sont indubitablement de sa main ; or, on verra plus bas qu'aucun de ces principes ne réapparaît dans le livre IV, que ce soit dans le *Panegyrique*, dans les poèmes du cycle de Sulpicia ou dans la paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20). Manifestement, la poésie élégiaque du livre IV du *Corpus* n'a pas tout en commun avec celle de ses livres I et II : si certains thèmes, situations et figures – notamment l'incontournable Messalla – y réapparaissent en effet, c'est de manière très différente, à la faveur d'un jeu de miroirs complémentaires ou peut-être même d'un jeu d'imitation au sein d'un groupe de poètes friands d'exercices de style communs et de l'émulation qu'ils procurent ; mais rien, dans les caractéristiques internes de

⁸³⁴ En l'occurrence en III, 2, v. 29.

⁸³⁵ Elle se dit *Serui filia Sulpicia*, « Sulpicia, fille de Servius » (IV, 10 [III, 16], v. 4).

⁸³⁶ IV, 13 (III, 19), v. 13.

ce livre, n'indique fermement qu'il soit issu du même processus de travail poétique que les seize premières élégies du recueil. Pour autant, on ne peut certes pas déduire l'identité ou la non-identité d'un auteur de la seule comparaison des traits poétiques respectifs de textes distincts, au risque de nier toute capacité du poète à produire des œuvres différentes et variées, ce qui serait absurde. Mais outre que la cohérence des livres I et II s'oppose d'elle-même, presque naturellement, à l'aspect éclaté du livre IV, cette remarque a le mérite de souligner que, quand même Tibulle serait effectivement l'auteur d'une partie de ces élégies, cela ne constituerait pas pour autant un élément décisif pour l'analyse littéraire et structurelle du *Corpus* dans la mesure où cette dernière section du recueil ne participe manifestement pas du même projet poétique que les deux premières. Pour résumer notre position sur le sujet, nous ne pensons donc pas que le mystérieux auteur du *Panegyrique de Messalla* et d'une partie des pièces du roman de Sulpicia et Cerinthus soit ce même Tibulle qui signe du nom de son narrateur *Tibullus* les livres I et II du *Corpus Tibullianum* ; mais quand même il aurait effectivement rédigé tout ou partie de ces poèmes, cela ne changerait rien au caractère profondément unique et cohérent du recueil formé par les livres I et II et, corrélativement, au caractère tout à fait distinct et bien particulier du *Panegyrique* et du cycle de Sulpicia⁸³⁷.

Une fois cela posé, on voit que la question de l'identité exacte de l'auteur des pièces non signées ne constitue pas pour nous une priorité d'étude dans la mesure où l'analyse que nous nous proposons de mener sur les livres III et IV du *Corpus* visera précisément, comme ce fut le cas dans nos chapitres précédents pour les recueils de Catulle et de Tibulle, à dégager les particularités de structure et de composition qui signent le caractère propre de la pratique littéraire à l'œuvre dans les pièces de Lygdamus, le *Panegyrique de Messalla* et le cycle de Sulpicia. Dans cette perspective de travail, nous envisagerons et étudierons de fait la deuxième partie du *Corpus* comme ensemble spécifique et projet poétique bien distinct de ses livres I et II puisque c'est ainsi, de toute évidence, qu'elle est considérée et donnée à voir par ses auteurs quels qu'ils soient. Il s'agira donc bien pour nous d'analyser les caractéristiques des groupes de poèmes des livres III et IV du recueil sous la double perspective de leur cohérence interne et des différences éventuelles d'un groupe à l'autre : dès lors, afin de ne

⁸³⁷ Nous devons signaler dès ici avant d'y revenir dans notre état de la question l'existence d'une autre hypothèse avancée et défendue par certains critiques : la possibilité que tout ou partie des livres III et IV du *Corpus Tibullianum* soit en fait un recueil recomposé de toutes pièces par des éditeurs ou poètes ultérieurs, piste que les citations inexistantes ou tardives de textes identifiés comme appartenant à cette section de l'ouvrage ne peuvent permettre de fermer complètement ainsi que nous le redirons *infra*.

pas risquer de trancher trop hâtivement le délicat problème de l'identité des poètes, que par ailleurs nous ne nous sommes pas fixé pour objectif de résoudre, nous ne chercherons pas à nous prononcer fermement sur l'identité de l'auteur du *Panegyrique de Messalla* ou de celui des poèmes non signés du cycle de Sulpicia.

Face à cet ensemble particulier, à la fois moins homogène et moins cohérent que celui du poète qui donne son nom à l'ensemble du *Corpus Tibullianum*, mais aussi moins remarquable que lui dans le paysage élégiaque latin de ce I^{er} siècle avant Jésus-Christ, on est en droit de se demander si l'intérêt que nous lui portons dans ce chapitre est bien justifié et si l'étude de ses procédés de composition interne et externe est vraiment indispensable aux côtés de celles que nous consacrons à Catulle, à Tibulle et à Propertius. Certes, la tradition poétique et scolaire ne s'est pas tout à fait trompée en délaissant un peu ces poètes pour mettre en lumière des noms restés plus prestigieux que les leurs ; Lygdamus, l'auteur anonyme du *Panegyrique de Messalla* et Sulpicia ne produisent pas une poésie aussi originale ni aussi décisive quant à la progression et l'évolution du genre élégiaque à Rome que leurs illustres comparses. Cependant, ils constituent au même titre qu'eux de précieux exemples de la pratique latine de l'élégie et même, nous le verrons dans le cas de Sulpicia et du *Panegyrique*, d'autres genres poétiques brefs à influence néotérique ; en effet, ils témoignent de l'influence sans doute directe de Catulle mais aussi de leurs contemporains Tibulle et Propertius et, contre toute attente, d'une conception du poème qui se rapproche davantage de la pratique du second que de celle du premier, avec lequel ils sont pourtant réunis en recueil par la tradition manuscrite. Ainsi, la place incontournable du poète ombrien dans la constitution du genre se dessine déjà à certains égards dans les livres III et IV du *Corpus Tibullianum*, alors que les procédés tibulliens de composition interne des élégies, par exemple, restent une particularité forte du chevalier et ne sont pas repris tels quels par ses camarades du cercle de Messalla. Lygdamus, notamment, a une pratique tout à fait personnelle du développement thématique au sein du poème, qui diffère radicalement de l'écriture tibullienne faite d'alternances et retours de thèmes ; Sulpicia est l'auteur d'épigrammes érotiques qui tiennent à la fois de celles de Catulle pour la forme et des élégies de Tibulle et de Propertius pour les thèmes et les situations topiques qu'elles convoquent ; enfin, le poète du *Panegyrique*, influencé par la génération des *neoterici* et proche par d'autres aspects de certaines pièces de Tibulle, a cherché à composer un poème riche en digressions dont l'art et la cohérence sont loin de convaincre tous les lecteurs mais qui, par les jeux d'intertextualité qu'il met en place, a au moins le mérite d'apporter un éclairage intéressant sur le bagage poétique dont

disposait l'auteur et sur l'idée qu'il se faisait de ce que devait être un poème d'éloge à la mode augustéenne.

Dès lors, l'étude que nous consacrons ici aux livres III et IV du *Corpus* ne sera pas moins attentive que celles que nous menons sur des recueils de plus de poids. En l'absence d'auteur unique pour ces vingt pièces, nous examinerons successivement chacun des groupes qu'elles constituent en dégagant systématiquement les principes de composition mis en œuvre à l'échelle du poème et, s'il y a lieu, à l'échelle du groupe : le recueil de Lygdamus (III, 1 à III, 6), le *Panegyrique de Messalla* (IV, 1 [III, 7]), enfin le recueil de Sulpicia (IV, 2 [III, 8] à IV, 12 [III, 18]). Nous incluons dans cette dernière partie de l'étude les quelques brèves remarques que l'on peut faire en l'état sur la paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20), qui selon nous ne doit pas sa place finale au hasard même s'il est difficile d'identifier la main qui l'a placée là. En mettant en lumière les principaux thèmes qui traversent ces trois grands ensembles, en repérant ce que chacun d'eux doit aux deux autres mais aussi aux poètes influents que sont les *neoteroi* – et plus particulièrement Catulle – et les élégiaques contemporains, notamment Tibulle et Propertius, en définissant leurs caractéristiques propres et, le cas échéant, le degré de nouveauté qu'ils représentent dans la pratique latine de l'élégie et d'autres formes poétiques brèves, nous tâcherons de montrer que les livres III et IV du *Corpus Tibullianum* constituent une étape de l'évolution du genre qui, si elle n'a pas radicalement infléchi la pratique en la matière à la façon d'un Tibulle ou d'un Propertius, s'inscrit tout de même à part entière dans l'évolution, la construction et le développement de l'élégie de Catulle à Propertius, en lui intégrant une série d'auteurs qui se lisaient, se connaissaient et s'inspiraient mutuellement.

I. Etat de la question

Une fois de plus, notre état de la question nous permettra de présenter un aperçu commenté des réflexions critiques les plus significatives et importantes dans le cadre de notre propre approche du sujet. Les problèmes examinés ici sont nombreux : nous relèverons d'abord les questions posées par la division des poèmes concernés en un ou deux livres à la fin du *Corpus Tibullianum*, puis celles de l'identité de leurs auteurs respectifs, de la structure des cycles qui composent ce recueil divers, des caractéristiques propres à chaque auteur et reviendrons enfin en quelques mots sur les propositions généralement consacrées à la compréhension de la paire finale IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20).

Pour d'autres compléments bibliographiques, signalons que l'ouvrage d'A. Cartault (1906) évoqué lors de notre état de la question sur Tibulle s'intéresse à l'ensemble du *Corpus Tibullianum* et qu'on y trouvera donc également de nombreuses références commentées antérieures à 1905 sur Lygdamus, le *Panegyrique de Messalla* et Sulpicia ; de même, H. Harrauer (1971) ne se limite pas au seul cas de Tibulle et relève toutes les références concernant nos trois poètes du *Corpus* jusqu'en 1970.

En ce qui concerne plus précisément Lygdamus, Giuseppe Baligan (1948) a apporté à la question une contribution essentielle sous la forme d'un article exhaustif et soigné, bien que désormais trop ancien pour tenir lieu de bilan critique complet ; le spécialiste n'en parcourt pas moins tous les principaux problèmes posés par le livre III du *Corpus Tibullianum* et résume efficacement les thèses principales formulées à son sujet depuis le XIX^e siècle au moins. Plus récemment, Fernando Navarro Antolín (1996) offre en introduction de son commentaire un bilan bien à jour que l'on pourra consulter utilement en complément de celui de Baligan. En ce qui concerne Sulpicia, un article riche et complet de R. Piastrri (1998) présente un bilan critique des principaux problèmes de texte, d'attribution et de structure touchant aux poèmes IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18). Pour les poèmes IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18), un ouvrage récent de Mathilde Skoie (2002) propose une lecture de divers commentaires consacrés à la poétesse du XV^e au XX^e siècle, et offre ainsi un riche aperçu des approches critiques des divers problèmes posés par les poèmes de son cycle en les abordant sous l'angle bien particulier de l'herméneutique ; Alison Keith (2006) propose quant à elle un exposé critique des principales tendances récentes de l'analyse et de l'interprétation du cycle épigrammatique, en traitant tout particulièrement des questions de la qualité poétique des œuvres de Sulpicia, de son statut de femme auteur dans un corpus latin dépourvu d'exemples de ce genre et de la question de l'importance de son écriture en comparaison de celles de ses camarades masculins.

A. Formation et divisions des livres III et IV du Corpus Tibullianum

La formation du *Corpus* n'est à ce jour toujours pas expliquée et l'on ne peut que formuler des hypothèses sur ce point, à la suite de tous les éditeurs et critiques qui en firent autant depuis le XVI^e siècle. On trouvera comme signalé plus haut chez A. Cartault (1906) un rappel de ces thèses avant 1905 ; Tibulle, Lygdamus, Messalla, Messalinus ou encore un

grammairien très postérieur ont successivement été considérés comme les éditeurs du *Corpus* tel que nous le connaissons sans que rien ne soit jamais fermement démontré.

Les principales dates de la tradition manuscrite du *Corpus* sont efficacement résumées par Giuseppe Baligan (1948). Baligan pense que Martial ne connaissait pas Lygdamus parce qu'il ne cite pas le nom de Neaera alors qu'il mentionne ceux des *puellae* tibulliennes Délie et Némésis, ce qui nous semble une déduction un peu excessive mais peut effectivement prouver qu'à cette époque, le livre de Lygdamus n'était pas encore réuni à ceux de Tibulle et ne leur était donc pas associé dans l'esprit des lecteurs. Quoiqu'il en soit, des passages des élégies de Lygdamus et du *Panegyrique de Messalla* sont mentionnés comme faisant partie des deux livres d'élégies de Tibulle dès la période des IX^e-XI^e siècles après Jésus-Christ ; Hermann Tränkle (1990) suppose que les divers éléments du *Corpus Tibullianum* ont cependant été rassemblés bien plus tôt que cela puisque des poèmes d'Ausone renvoient par des allusions textuelles précises à la fois à Tibulle, au *Panegyrique* et à IV, 13 (III, 19) attribué à Tibulle. Au XIV^e siècle est effectuée une première distinction manuscrite, qui sépare en un troisième livre les cycles de Lygdamus et de Sulpicia et le *Panegyrique*, et au XV^e siècle, ce troisième livre est divisé en deux selon la partition que retiennent encore aujourd'hui certains éditeurs, entre le livre de Lygdamus et le reste de l'ancien troisième livre.

La question reste de savoir à quand remontent les cycles de Lygdamus et de Sulpicia (c'est-à-dire s'ils sont effectivement contemporains de Tibulle et du *Panegyrique* ou bien beaucoup plus tardifs) et qui a réuni ces recueils en un seul et même volume ; de nombreuses thèses ont été formulées sur ce point et notre section sur l'identité des auteurs va nous permettre de les exposer. Par exemple, Francesco Della Corte (1979), qui ne croit pas à une reconstitution tardive du *Corpus* par des poètes imitant la manière élégiaque ancienne, considère que les poèmes qui le constituent ont dû être réunis et édités par Aurelius Cotta, ami d'Ovide et membre du cercle de Messalla qui, selon le spécialiste italien, était le mieux à même de recueillir les œuvres des protégés du grand homme et de les arranger en un même volume, étant lui-même amateur de poésie et soucieux du sort réservé aux travaux des poètes. L'un des seuls critiques à juger d'emblée que le *Corpus Tibullianum* est un recueil voulu et conçu comme un travail collectif est Albert Foulon (1990), dans son article sur l'art poétique de Tibulle, qui penche résolument pour la thèse de la contemporanéité des auteurs et qualifie le *Corpus* d'« exemple unique de création collective dans toute la littérature latine », de la part d'un « groupe d'amateurs (...) soucieux de collaborer collectivement à un ensemble tout en gardant leur individualité » (p. 77-78), en s'appuyant sur les reprises

thématiques qui existent entre poètes pour établir la dimension collective du travail ainsi présenté.

B. L'identité des auteurs

Les thèses tendant à attribuer l'ensemble des livres III et IV du *Corpus* à un auteur commun ne sont pas nombreuses. On compte pourtant dans cette catégorie le travail de Niklas Holzberg (1999), qui peut à peu près être résumé ainsi : l'ensemble de ces textes est d'une seule et même main, y compris le cycle d'épigrammes traditionnellement attribuées à Sulpicia ; cette main est celle d'un auteur tardif, en tout cas post-ovidien, qui s'est imaginé qu'il pourrait créer de toutes pièces un recueil présenté comme une sorte d'œuvre de jeunesse de Tibulle – ce qui explique la fausse signature tibullienne en IV, 13 (III, 19) – et dont la structure est inspirée de celle du livre I du chevalier : un premier cycle amoureux (celui de Lygdamus et de Neaera, répondant à celui de Tibulle et de Délie), un grand poème en l'honneur de Messalla (le *Panégyrique* répondant à l'élégie tibullienne I, 7) et un second cycle amoureux impliquant non plus un duo mais un trio (Sulpicia, Cerinthus et le mystérieux narrateur anonyme, répondant au trio Marathus, Pholoé et *Tibullus*). La thèse de Holzberg, fermement critiquée par Keith (2006), ne présente selon non ni arguments convaincants, ni éclaircissements intéressants sur le recueil en l'état. Elle nous semble avant tout traduire la grande perplexité du critique devant cet ensemble hétérogène, au point d'élaborer la thèse la plus extrême possible pour tâcher d'en expliquer tant bien que mal l'élaboration.

1. Les élégies de Lygdamus

Il n'existe pas d'attestation antique grecque ou romaine de l'existence d'un poète nommé Lygdamus. Même le Lygdamus qui apparaît chez Properce (en III, 6 et IV, 8) ne joue le rôle que d'un petit esclave ; aucune allusion n'y est faite à un auteur élégiaque du même nom. Les suppositions sur son identité réelle vont dès lors bon train et on en trouvera un aperçu synthétique et clair chez Giuseppe Baligan (1948) : s'agit-il de Tibulle lui-même, d'Ovide, d'un homme réellement nommé Lygdamus, d'un homme prenant « Lygdamus » pour pseudonyme (mais alors, si ce n'est pas un poète que nous connaissons, qui est-ce ?) ou encore d'un auteur beaucoup plus tardif ?

Depuis Johann Voss (1811), qui fut un précurseur sur ce point et réfuta sur des critères stylistiques la croyance ancienne selon laquelle Lygdamus serait en fait Tibulle caché sous un

pseudonyme (formulée par exemple par Gian Volpi en 1749), les critiques considèrent généralement que l'identité du deuxième auteur du *Corpus* doit en effet être cherchée ailleurs. C'est notamment le cas de P. J. Enk (1949 et 1950) qui pense que l'on ne peut déterminer l'identité réelle de ce poète en l'absence d'indices substantiels. Enk parcourt rapidement les thèses de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e qui, suivant la voie ouverte sur ce point par O. Gruppe (1838), s'appuient sur des *loci similes* entre Ovide et Lygdamus pour supposer, soit qu'ils ne font qu'un seul homme, soit que c'est Lygdamus qui emprunta à Ovide et qu'il est donc bien postérieur à Tibulle. La première de ces deux thèses, dont on trouve des répercussions récentes jusque chez M. Swoboda (1970), est récusée par Cartault (1906), Baligan (1948) qui admet qu'il existe des points communs entre les deux hommes mais que leurs élégies ne peuvent avoir le même auteur, et Enk ; la seconde est à nouveau récusée par Enk au motif qu'elle suppose une distorsion excessive de la chronologie par rapport notamment à la date de naissance indiquée par Lygdamus lui-même en III, 5, vers 18⁸³⁸, ce que pense également Maryline Parca (1986).

Pourtant, il se trouve précisément que la date de naissance d'Ovide, précisée par ses soins en *Tristes*, IV, 10, vers 6, est exprimée en un vers exactement semblable à celui de Lygdamus, ce qui ajoute à la confusion et peut inciter à penser à la suite d'Otto Skutsch (1959) que *Lygdamus* est un poète d'époque tibérienne empruntant ce vers à Ovide, ou encore que III, 5 est une élégie tardive réinsérée après coup dans un recueil qui reste dès lors impossible à dater en l'absence d'autres indications chronologiques. Léon Herrmann (1951) voit dans Lygdamus un poète fictif inventé de toutes pièces par Caesius Bassus. Bertil Axelson (1960) va encore plus loin en supposant que cet emprunt textuel désigne chez Lygdamus une autre année que celle à laquelle Ovide fait référence : en 69 après Jésus-Christ, deux *principes* moururent aussi brutalement et c'est là selon Axelson la véritable date de naissance du poète, qui serait donc un élégiaque tardif – et peu habile – se nourrissant d'élégie augustéenne classique et même de poésie néotérique puisque Catulle, Tibulle et Ovide comptent parmi ses influences. Hermann Tränkle (1990), tenant de la thèse d'Axelson, date des dernières années du I^{er} siècle après Jésus-Christ les élégies de Lygdamus et considère que leur auteur devait connaître celles de Sulpicia qui lui sont antérieures, ce qui explique les échos intertextuels entre les deux livres. Fernando Navarro Antolín (1996)

⁸³⁸ Le poète y dit être né *cum cecidit fato consul uterque pari*, « quand l'un et l'autre consuls sont tombés sous les coups d'un même destin », c'est-à-dire probablement, comme Ovide, en 43 av. J.-C., l'année où les consuls Hirtius et Pansa moururent tous deux à Modène.

adhère lui aussi à la vision de Lygdamus comme auteur post- plutôt que pré-ovidien et considère qu'il devait appartenir à l'époque flavienne.

Cette thèse est fermement réfutée par Karl Büchner (1965 a et b), qui démonte un à un les arguments d'Axelson en faveur d'un poète d'époque domitienne, souvent fondés sur des considérations métriques ou des allusions à des *realia* que Büchner considère comme peu concluantes. Le spécialiste juge pour sa part que Lygdamus est un poète pré-ovidien ou strictement contemporain d'Ovide, inspiré tant par les poètes républicains – Catulle et Gallus en tête – que par les élégiaques augustéens auxquels il emprunte ses thèmes et son lexique, et que c'est au titre de membre du cercle de Messalla qu'il fut un jour, probablement très longtemps après la composition de son œuvre, inclus dans l'actuel *Corpus Tibullianum*. E. Bickel (1960) estime que ce personnage était le neveu de Messalla, effectivement né en 43 avant Jésus-Christ, et qu'il prit délibérément pour pseudonyme le nom du petit esclave qui apparaît dans les élégies de Propertius. Michael von Albrecht (1994²) le considère également comme un poète augustéen probablement pré-ovidien, qu'il n'identifie cependant ni à Tibulle, ni à Ovide. Jean-Yves Maleuvre (2001 a et b) n'hésite pas à attribuer la rédaction du cycle de Lygdamus à Auguste lui-même, qu'il voit également derrière le livre IV de Propertius au motif que ces poèmes seraient l'œuvre de mauvais poètes ; sans en arriver à cette extrémité qui nous paraît indéfendable, on voit cependant quelle est la perplexité des critiques face à ce problème jusqu'à présent non résolu.

Nous considérons pour notre part que la question de l'identité de Lygdamus requiert la plus grande prudence et que celle de sa datation n'est sans doute pas moins délicate. L'indication biographique portée par son élégie III,5 invite clairement à placer la composition de ses poèmes dans la seconde moitié des années 20 avant Jésus-Christ, mais en l'absence de preuve formelle, nous ne pouvons écarter définitivement la possibilité qu'il s'agisse en effet d'un auteur plus tardif dont cependant nous nous expliquerions mal qu'il soit ainsi réuni à des séries de poèmes faciles à dater de l'époque augustéenne et à rattacher au cercle de Messalla. Nous considérons donc que la lecture de Lygdamus comme poète augustéen et pré-ovidien, strict contemporain de Tibulle, de Sulpicia et de Propertius, est une hypothèse de travail absolument valable tant qu'aucun élément ne la remet définitivement en question, et c'est ainsi que nous le considérerons pour notre propre analyse.

2. Le *Panegyrique de Messalla*

A. Cartault (1906) signalait déjà que l'attribution du *Panegyrique* à Tibulle, qu'une fois de plus on trouve notamment chez Gian Volpi (1749) mais aussi chez des auteurs plus récents

comme M. Swoboda (1973), était infondée et prédisait que jamais l'on n'en connaîtrait l'auteur. Léon Herrmann (1951) considère que comme le reste des livres III et IV du *Corpus*, il s'agit d'un poème tardif qu'il attribue à Stace. Giuseppe Baligan (1951) propose une identification hasardeuse avec Ovide, en arguant du très jeune âge du poète au moment de sa composition pour justifier les maladresses d'écriture dont il fait preuve. Raoul Verdière (1954) révisé cette hypothèse en supposant, au vu de nombreux rapprochements textuels censés étayer sa thèse, que l'auteur du *Panegyrique* est en fait post-ovidien et qu'il ne peut s'agir que de Stace. P. Frassinetti contribue sur des critères strictement historiques à infirmer la thèse de l'attribution à Tibulle dans la mesure où il date le poème de l'année 31 avant Jésus-Christ. Giacinto Namia (1975) admet qu'aucun contemporain connu de Tibulle ne peut se voir attribuer la paternité du poème ; il ne fait cependant pas de doute selon lui qu'il s'agit bien d'un membre du cercle de Messalla. David F. Bright (1984), tout en reconnaissant la médiocre qualité du poème, considère non seulement qu'il ne peut s'agir d'une œuvre de Tibulle, dont le style et la relation avec Messalla sont trop différents de ce que l'on trouve dans le *Panegyrique*, mais que, plus généralement, l'auteur ne peut en être post-virgilien, pour des raisons métriques et vu l'importance du personnage d'Ulysse dans le poème, caractéristique à ses yeux de l'époque augustéenne – conclusion également formulée par Henk Schoonhoven (1983) – et plus précisément de la génération d'élégiaques qui fit partie des cercles de Messalla et de Mécène. Hermann Tränkle (1990), tenant de la thèse du *Corpus* comme reconstitution tardive dans le goût augustéen, considère pour sa part qu'il date des premières années du II^e siècle après Jésus-Christ, ce qui en fait la pièce selon lui la plus récente du *Corpus Tibullianum*. Jean-Yves Maleuvre (2001 a et b) l'attribue à Auguste lui-même à l'appui d'arguments comparables à ceux avancés dans le cas du cycle de Lygdamus.

Nous sommes pour notre part très largement convaincue par les analyses qui datent la composition du *Panegyrique* de l'époque augustéenne, et notamment par celle de Schoonhoven qui invite à le dater de la première moitié des années 20 avant Jésus-Christ. Comme dans le cas de Lygdamus, il n'existe pas de preuve ni d'attestation formelle que ce soit bien le cas et que ce poème ne soit pas plus tardif, mais un faisceau de présomptions et d'indices tenant à son contenu même et qui nous semblent sinon décisifs, du moins tout à fait convaincants. Nous le lirons donc comme tel pour notre propre analyse en l'absence de contre-indication absolument formelle de la justesse de cette datation.

3. Les poèmes du cycle de Sulpicia

Au XVII^e siècle, un commentateur nommé Caspar Barth suggéra que l'auteur des poèmes de Sulpicia n'était pas une poétesse contemporaine de Tibulle, mais la satiriste Sulpicia qui vécut sous Domitien. Cette thèse a peu été reprise depuis, si ce n'est par Léon Herrmann (1951). Son identification à la nièce de Messalla, fille de sa sœur Valeria et de Servius Sulpicius, remonte à Moritz Haupt (1876) et est désormais suivie par la grande majorité des commentateurs ; cela en fait une contemporaine de Tibulle, de Lygdamus et de Propertius. La question reste de savoir qui a écrit les élégies de son cycle qui ne sont pas de sa main et comment elles ont été jointes à ses propres poèmes : le détail de notre analyse nous permettra d'exposer notre pensée personnelle à ce sujet et nous nous contenterons donc de répertorier ici les thèses les plus remarquables sur ce point.

Léon Herrmann (1950) considère que tout le cycle IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18) est d'une main unique, au nom d'une « unité organique » de la narration qui nous semble être une notion bien trop impalpable pour en déduire une identité d'auteur ; c'était déjà ce que croyait Gian Volpi (1749) qui l'attribuait, on s'en doute, à Tibulle lui-même, critiqué sur ce point par Johann Voss (1811) qui ne proposa pourtant pas de solution plus satisfaisante au problème. Thomas K. Hubbard (2005), très critiqué par Alison Keith (2006), y voit pour sa part la main d'un poète postérieur à Tibulle : le cycle d'épigrammes de Sulpicia serait ainsi offert au Cornutus de Tibulle II, 2 (déguisé ici en *Cerinthus*) à l'occasion de son mariage, ce que l'on s'explique mal quand on connaît le détail du contenu de ces épigrammes qui parlent aussi bien d'amour que de rupture et d'infidélité, et son cycle d'élégies serait destiné au même personnage pour un anniversaire de mariage, ce qui nous semble se justifier encore moins ; dans les deux cas, affirme Hubbard, le poète en composant ces vers aurait cherché à représenter poétiquement les émotions d'une jeune femme, ce à quoi Keith répond qu'il faut sérieusement douter du talent poétique de Sulpicia pour ne pas supposer plus simplement qu'elle les a exprimées elle-même. Ludwig Bernays (2004) relève entre l'élégie IV, 3 (III, 9) de Sulpicia et l'*Héroïde* IV d'Ovide des points communs dans l'arrangement des termes et la métrique, autorisant selon lui à attribuer ce poème au jeune Ovide qui, plus tard, aurait obtenu de le faire réunir au *Corpus Tibullianum* ; il considère également que tout le cycle de Sulpicia peut être attribué à Ovide en tant que matrice du genre de l'élégie épistolaire qu'il développa ensuite dans les *Héroïdes* ; il lui attribue enfin le *Panegyrique de Messalla*, auquel il pense déceler une allusion dans la *Pontique* I, 7, vers 27 sq. L'ensemble de cette identification nous paraît bien incertain et peu concluant ; outre que les similitudes entre Sulpicia IV, 3 (III, 9) et Ovide, *Héroïde* IV peuvent relever d'un simple travail d'*imitatio* qui ne garantit en

rien que la main soit la même, il est difficile d'étendre ces conclusions hâtives à toute la série de poèmes.

Judith P. Hallett (2002) soutient elle aussi la thèse de communauté d'auteur pour tout le cycle, mais en faveur cette fois de Sulpicia ; pour ce faire, la spécialiste éclaire un certain nombre de liens familiaux mais aussi littéraires entre la poétesse et Catulle qui lui semblent être de nature à prouver que Sulpicia est bien l'auteur du groupe d'élégies qui constitue la première partie de son cycle. Selon Hallett, un lien familial privilégié aurait incité la protégée de Messalla à imiter le *neoteros* sur deux points principaux : la variation de la longueur des poèmes et l'usage alterné de la troisième et de la première personnes du singulier dans le groupe d'élégies ; à cela s'ajoutent certains échos textuels extrêmement ponctuels entre la poésie de Sulpicia et celle de Catulle. Nous pensons que l'argument de l'énonciation et la prétendue imitation de Catulle sur ce point ne prouvent nullement que Sulpicia a bien écrit les trois élégies qui parlent d'elle à la troisième personne : nous savons en effet que chez Catulle, *ego* revient toujours quand le poète-narrateur veut se désigner lui-même, et qu'il ne se met jamais en scène à la troisième personne dans un poème entier. La thèse de Hallett nous paraît donc irrecevable.

La vision la plus répandue, depuis Karl Lachmann (1835) et O. Gruppe (1838) qui les premiers, invitèrent à séparer les cinq élégies des six épigrammes, est celle d'une distinction d'auteur entre les deux groupes de poèmes du cycle de Sulpicia. R. Bürger (1905), A. Cartault (1906), Rudolf Zimmermann (1928), Gina Provasi (1937), Esther Bréguet (1946), Lothar Preiss (1946), S. C. Fredericks (1976), H. MacL. Currie (1983), Helena Dettmer (1983), Stephen Hinds (1987), Hermann Tränkle (1990), James R. Bradley (1994), Barbara L. Flaschenriem (1999), Mathilde Skoie (2002) considèrent eux aussi que les poèmes IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) sont bien de la main de la poétesse, mais que IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) sont tous d'un autre auteur.

Ce dernier peut être, selon les hypothèses : soit issu du cercle de Messalla, mais difficilement identifiable à Tibulle comme l'estimait O. Gruppe (1838), comme A. Cartault (1906) le jugeait vraisemblable sans en être certain et comme Lothar Preiss (1946) le tenait encore pour acquis ; soit, pour R. Bürger (1905), très influencé par la poésie de Tibulle et de Propertius, mais lui-même légèrement plus tardif ; soit, pour Rudolf Zimmermann (1928), sur la base de rapprochements textuels si ponctuels qu'ils ne peuvent aucunement emporter l'adhésion, un auteur effectivement plus tardif mais cherchant délibérément à imiter le style de Tibulle, même dans les élégies qui semblent émaner de la voix de Sulpicia ; soit, pour Esther Bréguet (1946), Ovide imitant Tibulle, sur la base de comparaisons métriques et lexicales entre ce groupe de poèmes et des textes d'Ovide qui, en réalité, démontrent

seulement la permanence d'un langage élégiaque récurrent au I^{er} siècle avant Jésus-Christ sans pouvoir pour autant être considérées comme des signatures personnelles du poète ; soit, pour S. C. Fredericks (1976), un autre auteur probablement contemporain d'Ovide, au motif que la structure du groupe est extrêmement élaborée et « expérimentale » - ce qui en fait n'exclut nullement qu'il soit contemporain de Tibulle et de Sulpicia. Plus troublants sont les rapprochements textuels effectués par Stephen Hinds (1987) entre le groupe d'élégies du cycle de Sulpicia et des vers ovidiens issus notamment des *Métamorphoses* ; Hinds en déduit que l'auteur des élégies a dû imiter Ovide et qu'il est donc bien postérieur à la rédaction du cycle épigrammatique par Sulpicia elle-même - à cela, Jacqueline Fabre-Serris (2005) réplique que ce n'est pas parce qu'Ovide était immensément plus connu que les poètes du cycle de Sulpicia que l'emprunt inverse n'est pas possible pour autant. Hermann Tränkle (1990), qui ne se prononce pas sur l'identité de l'auteur du premier groupe de poèmes, soutient lui aussi la thèse de la postériorité par rapport aux épigrammes : il date le cycle IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) des premières années du I^{er} siècle après Jésus-Christ alors que IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) daterait selon lui des années 25 à 20 avant Jésus-Christ. Enfin, Thomas K. Hubbard (2005), une fois de plus très critiqué par Alison Keith (2006), est à ce jour le représentant le plus récent de la tendance critique qui attribue à un autre poète que Sulpicia la rédaction des pièces élégiaques IV, 3 (III, 9) et IV, 5 (III, 11) pour une série de raisons stylistiques à nos yeux indéfendables : à ceux qui disent notamment qu'elles diffèrent trop des épigrammes du second groupe par leur longueur et leur style notamment, on répondra tout simplement que la littérature latine comporte d'autres exemples de ce genre de variations de la main d'un même auteur, à commencer par le recueil de Catulle lui-même.

Le premier à opérer une distinction entre les élégies IV, 3 (III, 9) et IV, 5 (III, 11) d'une part, IV, 2 (III, 8), IV, 4 (III, 10), IV, 6 (III, 12) de l'autre est George Doncieux (1891). Eclairé par la lecture quelque peu psychologisante qui est celle de la fin de son siècle, le spécialiste aboutit à deux résultats qui ne sont selon nous pas dénués d'intérêt et qui auraient mérité une meilleure fortune que celle qui leur a été réservée depuis : 1. si les trois élégies paires du cycle, celles qui émanent de la voix d'un narrateur anonyme, ne peuvent être attribuées à Sulpicia, en revanche il faut reconnaître la patte de la *puella* dans les deux autres dont elle est également narratrice ; 2. ces deux élégies impaires sont le résultat d'un travail à quatre mains avec Tibulle lui-même, puisque Doncieux pense y reconnaître des échos textuels précis de la poésie du chevalier. Ces échos, qui renvoient à des passages répartis tout au long des deux livres de Tibulle, sont en fait trop lâches pour être tout à fait convaincants, mais du moins la distinction effectuée nous paraît-elle judicieuse et l'idée d'un travail commun sur deux

poèmes prépare efficacement l'idée, défendue dans notre propre analyse, d'un travail commun entre deux poètes (l'un d'eux étant assurément Sulpicia) à l'échelle de tout le cycle IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18). Holt N. Parker (1994) reprend et développe cette thèse en montrant que l'attribution de IV, 3 (III, 9) et IV, 5 (III, 11) à l'auteur des trois autres élégies du cycle repose simplement sur leur place et sur l'idée qu'un même groupe de poèmes doit avoir le même auteur, ce que conteste Parker. Il examine en détail les conséquences que peut avoir cette attribution pour l'interprétation du cycle, étudie les liens évidents entre ces deux poèmes et les épigrammes et montre que le poète qui, dans ces deux élégies, parlerait au nom de la poétesse Sulpicia alors qu'elle-même parle en son propre nom dans le groupe de poèmes suivants se livrerait à une pratique qui ne connaît aucun précédent ni aucun parallèle strict dans la littérature latine. Les conclusions de Parker sont fermes et nous paraissent définitives : notre propre analyse permettra d'ailleurs de les confirmer par des arguments nouveaux. On trouvera dans des articles récents de P. Dronke (2003) et de Jacqueline Fabre-Serris (2005) des conclusions à peu près équivalentes, obtenues par des voies différentes ; Jacqueline Fabre-Serris s'appuie notamment sur l'analyse des *Héroïdes* IV et XV d'Ovide pour y détecter à son tour des emprunts et des allusions à l'épigramme IV, 7 (III, 13) de Sulpicia – et à travers elle, à Sapho et Gallus – mais aussi aux élégies IV, 3 (III, 9) et IV, 5 (III, 11) auxquelles il faut dès lors, selon elle, refuser l'attribution douteuse à un auteur masculin post-ovidien. Pour la spécialiste, la signification de ces emprunts textuels est claire : Ovide connaissait la poésie de Sulpicia pour avoir lui-même fréquenté le cercle de Messalla et ces allusions conjointes prouvent que IV, 3 (III, 9) et IV, 5 (III, 11) sont bien de la main de la poétesse au même titre que le cycle d'épigrammes qui commence par IV, 7 (III, 13).

C. *Les structures des cycles de poèmes*

La thématique de la structure des cycles de poèmes de Lygdamus et de Sulpicia – comme du reste celle du style particulier des poèmes, à laquelle nous consacrons la section suivante de ce bilan critique – a beaucoup moins intéressé la critique que le débat sur leur identité et sur l'attribution réelle de leurs textes. Quelques analyses existent cependant sur ce point ; nous nous contentons ici de les présenter en quelques mots avant de proposer dans le corps de l'étude notre propre approche détaillée du problème.

1. Les élégies de Lygdamus

Léon Herrmann (1949) reconstruit le *libellus* de Lygdamus en fonction de sa « règle des dix-huit vers », qui consiste à considérer qu'une page de manuscrit ne pouvait compter plus de dix-huit vers ; en répartissant le livre III en séries de dix-huit vers, il affirme que le poète s'est arrangé pour que plusieurs pages commencent par le nom de Neaera. Le même auteur suggérera plus tard (1964 b) de modifier l'ordre des poèmes de Lygdamus pour former des paires dont le nombre total de vers est un multiple de 18, ce qui n'est pas le cas dans l'ordre des manuscrits : il aboutit à une fiction élégiaque convaincante, certes, mais pas plus que celle que nous lisons à présent et dont rien, si ce n'est le désir du critique d'appliquer cette règle à tous les auteurs du *Corpus*, n'atteste qu'il faille la lui préférer. Helena Dettmer (1983) remarque pour sa part des similitudes thématiques et structurelles fortes entre le cycle de Lygdamus (III, 1-III, 6) et les deux parties du cycle de Sulpicia, respectivement IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) et IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18), notamment autour d'arrangements concentriques ou parallèles fondés sur l'observation des thèmes généraux des poèmes, de certains liens lexicaux et des comptes de nombres de vers ; elle considère donc que ces cycles sont complets et qu'il n'est nul besoin de leur ajouter ou retirer des éléments. Ces similitudes l'entraînent même à croire que Lygdamus s'inspira du cycle de Sulpicia, qu'il connaissait suffisamment bien par la biais de la fréquentation du cercle de Messalla, pour composer son propre livre.

2. Les poèmes du cycle de Sulpicia

Léon Herrmann (1950) applique sa règle des dix-huit vers au cycle de Sulpicia, mais en supposant d'emblée qu'il lui manque des poèmes puisque, tel quel, son nombre total de vers n'est pas un multiple de 18 ; cela fait, il propose une recomposition complète de la suite IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18) en modifiant l'ordre des pièces pour aboutir à des groupes de dix-huit vers dans lesquels il décèle une narration cohérente, et plus tard (1964), il pense reconnaître chez Charisius un fragment de poème manquant. Le postulat même de la disparition d'un ou plusieurs poème(s) au nom d'une conformité nécessaire avec la « règle des dix-huit vers » formulée par l'auteur est selon nous une distorsion excessive de la réalité des manuscrits. S. C. Fredericks (1976) se concentre sur IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) en montrant comment, à partir de l'analyse de la structure et des thèmes du poème central IV, 4 (III, 10), on peut rétablir les grandes lignes de l'organisation du groupe, à la fois dans sa linéarité et dans son caractère concentrique. Matthew S. Santirocco (1979) suggère de distinguer dans le cycle des épigrammes une préface, et ensuite une série de situations de crise typiquement érotiques,

résolues ou non ; l'auteur ne déduit pourtant pas de cette observation que l'arrangement de la collection soit dû à la poétesse elle-même. H. MacL. Currie (1983) et Carol U. Merriam (1990) proposent de réorganiser la suite IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) en se fondant respectivement sur le degré d'avancement de la relation amoureuse que représentent les poèmes, et sur l'évolution de la connaissance de la situation par les protagonistes eux-mêmes ainsi que par des personnages extérieurs ; les deux critiques n'aboutissent pas pour autant au même résultat, ce qui invalide fortement la tentative de rétablissement d'un ordre narratif en fonction de la perception moderne de ce que devrait être un récit d'amour cohérent. Holt N. Parker (1994) voit dans la suite élégiaque IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 18) une organisation par double alternance, à la fois de voix auctoriales et de choix thématiques (présentation, prière à un dieu, anniversaire), ce qui nous paraît être en effet un constat pertinent mais insuffisant pour l'analyse d'une structure un peu plus complexe qu'il ne semble à première vue.

D. Remarques plus générales sur le style des poèmes

1. Les élégies de Lygdamus

Karl Büchner (1965 a) considère que les jugements de valeur souvent associés au cycle de Lygdamus sont excessivement péjoratifs. Il convient qu'il ne s'agit pas d'un grand poète comme le sont Tibulle, Catulle, Propertius ou Ovide, mais il faut néanmoins faire droit selon lui à ses talents de versificateur et à sa vaste culture poétique. Maryline Parca (1986) insiste pour sa part sur l'intertextualité qui parcourt le livre de Lygdamus à la faveur d'allusions à Catulle, Virgile et les autres élégiaques mais aussi, selon elle, à Gallus par le biais de Virgile et de Propertius, et montre combien il eut à son tour d'influence sur Ovide et Pétrone.

2. Le *Panegyrique de Messalla*

Peu de critiques se sont véritablement penchés sur les caractéristiques poétiques du *Panegyrique de Messalla*. A part David F. Bright (1984), qui montre que l'importance du personnage d'Ulysse et de la matrice de l'*Odyssée* déterminent une partie de la composition du texte, l'une des plus notables exceptions est l'article de Giacinto Namia (1975), auquel on se reportera avec grand profit pour une lecture complète et détaillée du poème. Namia en examine d'abord les différentes parties, qu'il compare aux étapes traditionnelles de l'hymne religieux à Apollon à cette variante près qu'ici, il ne s'agit pas d'un hymne puisque l'être dont il est fait l'éloge est bien un mortel. Le détail de l'analyse est enrichi de nombreuses

indications sur l'intertextualité du *Panegyrique*, point qui retiendra également notre attention dans notre propre lecture du poème. S'y ajoutent une section consacrée à l'étude de la langue et du style, avec un répertoire précis et complet des traits les plus caractéristiques du texte, et une liste de *loci communes* qui rapproche des passages précis du *Panegyrique* d'autres poèmes latins, surtout du I^{er} siècle avant Jésus-Christ. Giacinto Namia en vient à la conclusion que l'auteur du poème était profondément marqué par les codes néotériques et les exigences de la poésie augustéenne et que son texte, s'il ne représente pas une étape décisive de la création artistique latine, est du moins un produit intéressant du cercle littéraire dont il est issu.

3. Les poèmes du cycle de Sulpicia

On trouvera chez Gina Provasi (1937) une brève présentation de quelques problèmes soulevés par la critique à propos du cycle IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18) et notamment, après l'exposé des problèmes touchant à l'identité de l'auteur, une discussion sur les principaux traits de la poésie de Sulpicia et sur l'association entre élégies et épigrammes, qui constitue selon Provasi une caractéristique de la liberté poétique des genres brefs à l'époque augustéenne. Esther Bréguet (1946) propose une étude datée, mais non totalement dénuée d'intérêt, des poèmes de la suite IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18) envisagés sous l'angle de leur style métrique et lexical, du développement de leurs thèmes et de leur rapports intertextuels avec certaines élégies de Tibulle, de Propertius et même d'Ovide, dont on se souvient que la spécialiste le tient pour l'auteur de IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12). Matthew S. Santirocco (1979) fut le premier à accorder au cycle IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) une attention et une estime véritablement dignes des autres œuvres littéraires antiques au lieu de la légère condescendance avec laquelle il était traité jusqu'alors ; il en proposa un examen relativement détaillé et parvint à conclure, sur des éléments stylistiques, intertextuels et métriques, que l'art de Sulpicia n'était pas vain et qu'elle s'inscrivait dans une tradition littéraire – celle de l'élégie et de l'épigramme érotiques – dont elle était digne et à laquelle elle avait également laissé quelque héritage. H. MacL. Currie (1983) propose une présentation générale de la suite IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) et de ses thèmes en la reliant à certains intertextes élégiaques, notamment Tibulle et Propertius, mais aussi aux théories littéraires portant sur le degré de subjectivité ou d'objectivité de l'élégie latine. Marcos Ruiz Sanchez (1996) analyse séparément les deux groupes de poèmes qui constituent le cycle de Sulpicia et estime que si le second, les épigrammes, présente une expérience amoureuse sous le seul angle du vécu et de l'empirique, le premier, les élégies bien destinées à être lues toutes ensemble (ce dont nous verrons que ce n'est pas incompatible avec le fait qu'elles

soient de la main de deux auteurs distincts), l'élève au contraire à un niveau symbolique ; pour le spécialiste, cela fait du cycle de Sulpicia une illustration unique de la définition différenciée des codes génériques qui était en pleine élaboration à l'époque augustéenne. Barbara L. Flaschenriem (1999) propose, en se concentrant sur l'examen détaillé des termes et thèmes de IV, 7 (III, 13), IV, 10 (III, 16) et IV, 12 (III, 18), une lecture de la posture élégiaque spécifique de Sulpicia et de la manière dont la poétesse, à l'égal de ses comparses masculins, fait entendre sa voix d'auteur dans la fiction poétique. Carol U. Merriam (2006) s'est tout particulièrement intéressée à un élément qu'elle estime négligé par la critique jusqu'alors : la forte dimension d'intertextualité grecque dans les épigrammes de Sulpicia, qui prouve que la jeune femme connaissait ses classiques – notamment Homère et Sapho – et y fit des allusions habiles dignes du traitement des intertextes par ses camarades néotériques et élégiaques.

E. Le problème de IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20)

L'élégie IV, 13 (III, 19) et l'épigramme IV, 14 (III, 20) ont longtemps été considérées comme authentiquement tibulliennes ; c'est par exemple ce que croyaient L. Dissen (1835), Kirby F. Smith (1913) et Rudolf Zimmermann (1928), héritiers sur ce point d'une tradition critique dont il existe également des tenants récents : ainsi, Léon Herrmann (1949) invite à rattacher IV, 13 (III, 19) et IV, 14 (III, 20) à la fin du livre II de Tibulle, en lui appliquant sa « règle des dix-huit vers » et en constatant que le nombre de vers du livre II serait bien un multiple de 18 à condition qu'on lui ajoute ces deux poèmes finaux. Puis tard (1957), revenant sur sa position à la faveur d'un amendement du texte, il suggère de les insérer plutôt dans le livre I et de les rassembler pour n'en faire qu'un seul poème, ce qui suppose beaucoup de modifications de texte pour insérer à tout prix ces pièces dans un recueil dont elles ne sont pourtant pas séparées par hasard. M. Swoboda (1970) y voit des traits caractéristiques de la poésie pré-ovidienne et ne doute donc pas de leur authenticité. Werner Eisenhut (1977) estime que la simple appréciation esthétique et l'impression que ces poèmes sont moins réussis que ceux des livres I et II ne suffisent pas à trancher la question de leur attribution à Tibulle, et réfute les arguments selon lesquels l'emploi de certains termes et l'arrangement de certains vers de IV, 13 (III, 19) devraient prouver qu'il n'est pas tibullien en effectuant au contraire d'autres rapprochements selon lui décisifs – notamment quant à la conception de la relation amoureuse qui y est dépeinte – avec l'œuvre du chevalier. Il ne voit

donc pas de raison de ne pas l'attribuer à Tibulle dans la mesure où il n'existe par ailleurs aucune contre-indication chronologique.

Le premier à considérer non seulement que IV, 13 n'est pas de Tibulle, mais qu'il s'agit d'une sorte de pastiche est J. P. Postgate (1901), qui la considère comme une imitation parodique de certains bouts de textes de Tibulle tout en la jugeant fort mal réussie ; A. Cartault (1906) se dit surpris par cette appréciation et sensible au contraire au caractère émouvant de cette élégie mineure, dont il ne semble pas douter que Tibulle l'ait écrite. U. Knoche (1956) y voit également un pastiche difficile à dater, mais en tout cas post-augustéen et dont l'authenticité ne peut être admise ; A. G. Lee (1963) se range à cette opinion en soulignant le caractère particulièrement malhabile des adaptations de thèmes ovidiens qui y figurent. Hermann Tränkle (1990) est aussi persuadé qu'il s'agit bien d'un faux, que l'on peut peut-être dater des toutes premières années de l'ère chrétienne, et suggère que l'épigramme IV, 14 (III, 20) a été écrite peu de temps avant le livre II de Tibulle, c'est-à-dire à la fin des années 20 avant Jésus-Christ, ce qui la rendrait contemporaine de celles de Sulpicia. Mais on voit qu'en tout, peu de critiques se sont réellement penchés sur la question de l'attribution de ces pièces, soit qu'ils estiment qu'il ne soit pas indispensable de trancher cette question, soit qu'ils jugent leur inauthenticité si flagrante qu'ils ne se donnent pas la peine de l'explicitier.

F. Un mot sur les priapea finaux

On doit à Joseph Scaliger (1577), peut-être d'après le manuscrit F qui est perdu et qu'il est le seul éditeur à avoir apparemment pu consulter, l'insertion des deux *priapea* à la fin du *Corpus Tibullianum*, mais L. Dissen (1835) estimait déjà que ces textes n'étaient pas de Tibulle et que leur présence dans le manuscrit F était inexplicable. La plupart des commentateurs du XIX^e siècle jugent aussi qu'ils ne sont pas de Tibulle, à l'exception d'O. Gruppe (1838) ; en 1894, Carmelo Cali régla définitivement la question en montrant que l'un des textes était probablement l'œuvre d'un faussaire tardif qui l'aurait fait passer pour une épigramme antique et que le second, s'il pouvait effectivement être d'époque augustéenne, n'était nullement tibullien pour des raisons notamment stylistiques. Le problème ne fut à peu près plus abordé au XX^e siècle et l'on s'en tient aujourd'hui à considérer que les *priapea*, même intégrés à telle ou telle édition du *Corpus*, sont inauthentiques et non tibulliens.

II. Les élégies de Lygdamus : un art nouveau de la composition interne

Les six élégies qui constituent le livre III du *Corpus Tibullianum* présentent une grande unité de ton, de procédés de composition interne, de thématiques et même d'intrigue, puisque cinq d'entre elles évoquent les amours – toujours tumultueuses, voire malheureuses – du narrateur avec une *puella* nommée Neaera. On y reconnaît sans peine une série de thèmes déjà repérés chez Catulle et Tibulle et que l'on retrouvera également chez Propertius ; manifestement, Lygdamus s'inscrit sur ce point dans la droite ligne de la pratique élégiaque de son époque, à laquelle il n'apporte certes pas de nouveauté thématique radicale mais dont il représente fidèlement les principales préoccupations. Toutefois, le poète est le premier, dans l'ordre dans lequel nous avons choisi de présenter les auteurs dans cette étude, à adopter un type de composition interne qui tranche nettement sur les procédés de prédilection de Tibulle et annonce davantage – toujours dans l'ordre de notre étude et non point dans l'ordre chronologique de composition des recueils puisqu'ils semblent à peu près contemporains – les *Elégies* de Propertius. On se souvient en effet que l'écriture tibullienne consiste fondamentalement en une série de reprises et variations des mêmes thèmes au fil des diverses sections internes des poèmes, chaque développement thématique en appelant un autre par association d'idées, transition progressive de l'un à l'autre ou au contraire rupture plus brutale, le tout étant repérable à une série d'indices lexicaux et stylistiques dont nous proposons plus haut une analyse détaillée⁸³⁹. Chez Lygdamus, au contraire, l'art majeur de composition est celui de la concentration thématique : chaque élégie du livre III n'a qu'un ou deux sujets principaux – et non point plusieurs sujets développés mais non principaux comme c'est le cas pour un grand nombre des poèmes de Tibulle – et les digressions narratives ou allusions à des thèmes annexes sont en nombre limité et en volume généralement restreint.

Cette particularité du texte de Lygdamus nous dissuade, pour ce qui est de l'examen de sa pensée du poème, de lui appliquer la méthode d'analyse qui conduisit notre étude des livres I et II du *Corpus* : l'élaboration d'un répertoire de thèmes puis leur repérage séquentiel au sein de chaque élégie convenaient bien à l'aspect faussement tortueux et imprévisible de

⁸³⁹ Pour le détail de cette analyse, voir *supra*, dans notre chapitre 2, « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

l'inspiration tibullienne, mais ils ne seraient pas productifs sur des poèmes globalement plus brefs – les textes du livre III comptent entre vingt-huit et quatre-vingt-seize vers pour une moyenne d'environ quarante-huit par poème – et surtout plus centrés autour de leur noyau thématique. Aussi retournerons-nous pour ce poète au système de dominantes et de sous-dominantes que nous avons mis en place pour l'étude des *Carmina* de Catulle⁸⁴⁰ et qui permet de mieux rendre compte de l'unité thématique de chaque poème, en nuancant à la faveur du jeu des sous-dominantes et éventuellement des traits secondaires l'orientation précise du discours jusqu'à reproduire exactement, au niveau de l'analyse, la teinte que lui a donnée l'auteur. Une fois effectué ce travail de repérage de registres par poèmes dans le but d'en proposer une brève classification – si tant est que l'on puisse encore utiliser ce terme pour un corpus qui ne compte que six pièces –, nous dégagerons les grandes lignes du schéma du livre III du *Corpus Tibullianum* et de la progression poétique et métapoétique dessinée par la succession de ses élégies.

A. Une pensée du poème bien particulière

La particularité de la pratique poétique de Lygdamus se niche essentiellement, nous l'avons dit, dans sa pensée du poème et son approche de ce que nous appelions en introduction de notre chapitre sur Tibulle la structure interne, c'est-à-dire la composition de chaque texte par opposition à la structure externe ou charpente générale du recueil. Nous procéderons, pour l'étude des structures internes des élégies lygdamiennes, dans un ordre favorisé par le faible volume du livre qui consistera à proposer d'abord le détail de l'analyse de chaque poème en mettant en avant ses principaux éléments thématiques, avant de synthétiser en un petit tableau notre classification générale par registres. A cette occasion, nous verrons précisément pourquoi la spécificité de l'écriture de Lygdamus ne relève pas tant de l'éventail de registres et tonalités élégiaques qu'il adopte et qui ressemble fort aux classifications et répertoires déjà dressés par nos soins pour Catulle et Tibulle, que de sa manière de développer les thèmes et motifs abordés, dont le caractère véritablement nouveau se dessine surtout par comparaison avec le traitement des mêmes motifs par d'autres auteurs. C'est donc à la faveur d'un retour sur l'intertextualité à l'œuvre dans le travail de Lygdamus que les propriétés de son écriture et son apport à la pratique élégiaque de son temps apparaîtront pleinement.

⁸⁴⁰ Voir à ce sujet *supra*, dans notre chapitre 1, l'introduction du « II. Classification des poèmes de Catulle ».

1. Classification et étude détaillée des six élégies du livre III

Comme annoncé plus haut, les six poèmes de Lygdamus se rattachent tous à des tonalités dont les caractéristiques ont déjà pu être identifiées chez d'autres poètes au cours de cette même étude ; nous y retrouverons ainsi les registres *métapoétique, érotique*⁸⁴¹, *funèbre, religieux, mythologique* et même *symposial*. Deux éléments frapperont d'emblée le regard au vu de cette classification succincte. D'abord, malgré le nombre extrêmement limité de poèmes qui le composent et bien qu'il soit parcouru de motifs et même d'un lexique récurrents ainsi que le détail de l'analyse nous permettra de le montrer, le livre III du *Corpus Tibullianum* offre à la lecture une palette de registres relativement large ; en effet, chaque élégie a une dominante propre et se présente donc comme l'illustration privilégiée d'une tonalité particulière. Seule exception à ce schéma, III, 2 et III, 3 partagent certes une dominante érotique commune, mais elles se distinguent l'une de l'autre par des sous-dominantes différentes et conservent donc des particularités thématiques respectives. C'est d'ailleurs là ce qui appelle notre seconde remarque préalable sur l'examen des élégies de Lygdamus et leur classification : nous allons voir que le registre amoureux y est omniprésent au rang de dominante ou de sous-dominante, à l'exception notable de l'élégie III, 5 dans laquelle il n'apparaît même pas au rang de trait secondaire. Sous l'apparente variété des tonalités principales se cache donc une profonde unité thématique autour de la catégorie érotique incarnée notamment par le personnage de Neaera. En tant qu'exception, III, 5 attirera tout particulièrement notre attention au moment de proposer quelques réflexions sur la structure globale de ce petit livre ; pour l'heure, nous allons en effectuer une lecture linéaire en examinant ses six élégies dans l'ordre dans lequel elles se présentent, de manière à mettre en évidence la succession de dominantes différentes mais aussi les liens textuels précis qui président à leur arrangement.

⁸⁴¹ On constatera à propos de l'analyse des registres des poèmes de Lygdamus mais aussi de ceux du livre IV que, bien que nous employions à l'occasion l'adjectif « dysphorique » dans le corps de l'analyse quand il s'agit de désigner la facette malheureuse de la tonalité érotique, nous n'en faisons pas pour autant une sous-dominante de cette même tonalité comme nous en avons l'habitude pour Catulle et comme nous le référons d'ailleurs pour Properce. La raison en est que les poèmes de Lygdamus et de Sulpicia sont en nombre suffisamment restreint pour que l'on puisse aisément se passer de ce critère de classement supplémentaire et de la sous-catégorie qu'il induit dans le champ des poèmes à dominante érotique. Pour ces livres brefs, notre désir est plutôt, on le verra, d'insister sur le caractère homogène et particulièrement uni des fictions amoureuses et non pas, comme dans le cas des recueils beaucoup plus longs de Catulle et de Properce, de multiplier les critères de classement, utiles pour ordonner et maîtriser des œuvres très riches mais dispensables quand l'œuvre elle-même ne compte pas un grand nombre de poèmes.

a. III, 1 : présentation du livre sous forme de dédicace amoureuse

La première élégie du livre III du *Corpus Tibullianum*, composée de quatorze distiques élégiaques seulement – ce qui fait d'elle le plus bref des poèmes de Lygdamus –, se présente explicitement à la fois comme un cadeau à la *puella* de son auteur, Neaera, et comme l'ouverture d'un livre qualifié à deux reprises en fin d'hexamètre dactylique de *libell[us]*, « petit recueil » (v. 9 et 17). Nous sommes en effet, dit le poète, aux *Martis (...) Kalendae*, « Calendes de Mars » (v. 1), soit le jour des Matronalia⁸⁴², fête lors de laquelle les jeunes femmes reçoivent des *munera*, « présents » (v. 4 et 24). Après avoir consulté ses patronnes poétiques, les *Pierides*, « Piérides » (v. 5), pour savoir ce qu'il convient d'offrir à la *puella* volage qui le laisse dans le doute quant à la suite de leurs amours, le narrateur se décide à apporter la dernière touche à la présentation de son recueil pour que, non content d'être un hommage artistique digne de la jeune femme, ce dernier soit également un bel objet, avec notamment une *lutea (...) membrana*, « couverture de parchemin jaune » (v. 9) pour le protéger. Dans la fiction mise en place par l'auteur, ce sont les Muses elles-mêmes, chargées pour la belle d'un message d'amour et de soumission qu'elles transmettent au discours direct, qui lui portent le volume en l'assurant de la part du narrateur qu'elle lui restera toujours *car[a]*, « chère » (v. 6 et 25). Il y a donc dans cette première élégie une véritable unité d'intrigue et de temps et une cohérence narrative suivie à laquelle les deux premiers livres du recueil n'avaient guère habitué le lecteur.

Le poème répond clairement à une dominante métapoétique doublée d'un trait secondaire structurant puisqu'en tant qu'élégie d'ouverture, il porte la mention de sa propre place dans le recueil, et à une sous-dominante érotique tout à fait prégnante puisque la dédicace du *libellus* est entièrement orientée vers les soucis amoureux du narrateur et l'espoir de la reconquête de Neaera⁸⁴³. La dominante métapoétique est soutenue tout au long de III, 1

⁸⁴² A propos des Matronalia, voir Ovide, *Fastes*, III, v. 167-258 : lors d'un dialogue fictif avec Mars, le poète-narrateur apprend les circonstances de l'origine de la fête (hommage des Sabines à Mars qui, à l'époque romuléenne, les aida à arrêter le combat entre Sabins et Romains), mais aussi qu'elle est associée au thème de la fécondité puisqu'elle correspond au tout début du printemps et à un culte de Junon dont un temple fut fondé un 1^{er} mars sur la colline des Esquilies.

⁸⁴³ Toute la question semble être en effet de savoir *sit nostri mutua cura / an minor, an toto pectore deciderim*, « si nous avons l'un de l'autre un souci réciproque ou si le sien est moins grand, ou si je suis entièrement exclu de son cœur » (v. 19-20) – nous conservons pour le v. 19 la leçon adoptée par G. Luck à la suite d'une suggestion d'éditeur, qui offre l'avantage de conserver une concordance au subjonctif, contrairement au *si nostra mutua cura est* des manuscrits. Mais si les sentiments de Neaera

par l'emploi d'une série de termes techniques renvoyant soit à la poésie en général, soit très précisément à l'aspect concret du *libell[us]* lui-même : il est ainsi fait mention du *carm[en]*, « poème » de l'auteur (v. 7 et 15) et de ses *uers[us]*, « vers » (v. 8), mais aussi, outre la *membrana* que nous citons plus haut, des *com[ae]*, « fibres » de la *chart[a]*, « feuille », lissées par une main habile au moyen du *pumex*, « la pierre ponce » (v. 10) et d'une décoration à base de peintures puisque l'auteur suggère que les rouleaux qui le maintiennent *pingantur*, « soient peints » (v. 13). En somme, il s'agit d'un *opus*, « ouvrage » (v. 14) à la fois littéraire et artisanal. Il n'est d'ailleurs pas dû au hasard que ce dernier terme soit placé à la fin du pentamètre qui achève sa description technique comme pour mieux la synthétiser, ni qu'il soit accompagné de l'adjectif *comptum*, placé en guise d'annonce du substantif à la fin du premier hémistiche du même vers, et que l'on peut comprendre au sens strictement concret de « bien orné » ou « bien paré » – ce qui correspond bien au soin que le poète veut mettre à la fabrication même du *uolumen* – mais aussi au sens rhétorique d'« élégant » ou « soigné », s'appliquant cette fois aux qualités de langue et de composition poétique du recueil⁸⁴⁴.

A cette dominante nette accompagnée d'une sous-dominante tout aussi explicite s'ajoutent quelques traits secondaires généralement réduits à peu de vers voire à quelques termes évocateurs seulement, comme c'était déjà le cas chez Catulle, et qui contribuent à colorer le poème sans pour autant l'orienter de manière décisive vers des motifs supplémentaires développés pour eux-mêmes. De ce procédé d'écriture relève notamment l'*incipit* du poème, qui met en place le cadre temporel de la fiction élégiaque – la fête des Matronalia aux Calendes de Mars – en le présentant sous un jour successivement étologique et religieux :

Martis Romani festae uenere Kalendae
(exoriens nostris hinc fuit annus auis),

ne sont pas clairement connus du narrateur, il sait pour sa part qu'il tient à elle *suis (...) magis (...) medullis*, « plus qu'à ses propres entrailles » (v. 25) et qu'il la veut pour *coniunx*, « épouse » (v. 26 et 27).

⁸⁴⁴ C'est dans ce second sens que l'emploie par exemple Quintilien, qualifiant Isocrate d'orateur *nitidus et comptus*, « au style brillant et élégant » (*Institution oratoire*, X, 1, 79). Il en est de même, un peu plus bas, de l'expression *cult[us] (...) libell[us]*, « petit recueil soigné » (v. 17), qui peut elle aussi endosser le double sens de « matériellement soigné » ou « d'un style soigné », « d'une poésie soignée » : c'est également dans ce second sens que l'emploie Ovide à propos de Tibulle dit *cult[us] Tibull[us]*, « Tibulle au style soigné » (*Amours*, I, 15, v. 28).

et uaga nunc crebra discurrunt undique pompa
perque uias urbis munera perque domos⁸⁴⁵.

Le trait secondaire étiologique, on le voit, apparaît à la faveur du pentamètre 2 et plus précisément encore de deux termes qui évoquent l'origine et la naissance et se répondent au début de ses deux hémistiches : le participe présent *exoriens* et l'adverbe – ici temporel – *hinc*. Au sens littéral, ce vocabulaire permet d'insister sur l'antique valeur des Calendes de Mars comme début de l'année ; mais on y déchiffre également, à la faveur d'une lecture tabulaire l'associant à l'hexamètre du même distique, la mention de l'origine de la fête des Matronalia qui est née de cet ancien premier de l'an comme l'année elle-même naissait de ce jour. Le distique suivant répond à la définition de la tonalité religieuse telle que nous l'avons établie dans le cadre de l'étude des livres de Tibulle ; on se souvient que ses deux pans sont d'une part l'expression d'un sentiment religieux présenté comme personnel et d'autre part l'évocation de cérémonies ou rites religieux en général : ici, la mention de la *pompa* formée par les cadeaux traditionnels de cette fête, reflet de l'antique *pompa* qui devait marquer la célébration du début de l'année quand il correspondait à cette date, suffit à faire émerger l'image de la manifestation religieuse traditionnellement associée au jour des Matronalia. Un autre trait secondaire ferme d'ailleurs l'épigramme tout comme ces deux premiers l'ouvrent : il s'agit, à la fin du discours rapporté des Muses qui est aussi le dernier temps du poème, de la mention prévisionnelle de la mort du narrateur, seul moment disent-elles où il renoncera à l'espoir de se voir réuni à Neaera par un amour mutuel stable : il faudra attendre en effet qu'il soit *extinct[us]*, « défunt » et emporté par *pallida Ditis aqua*, « l'eau blême de Dis » (v. 28) pour qu'il accepte d'oublier sa *puella* et le chagrin qu'elle lui cause. Réduite à deux expressions évocatrices dont l'une fait littéralement surgir l'image des Enfers, l'apparition du registre funèbre, quoique fugace, n'en est pas moins essentielle dans la lecture linéaire qui est la nôtre à ce stade de l'étude ; nous verrons pourquoi en abordant l'analyse de III, 2 qui suit immédiatement notre poème.

Enfin, l'ultime trait secondaire à verser au dossier du paysage thématique de III, 1 doit être rattaché, comme nous avons coutume de le faire dans le cas de Catulle, à sa dominante métopoétique, au même titre que le trait secondaire structurant déjà mentionné : il s'agit de la dimension programmatique du poème, qui découle de la lecture métalittéraire à laquelle invite naturellement le registre dominant. En dépendent notamment la mention des Muses

⁸⁴⁵ « Ce sont les festives Calendes du Mars romain (c'est de ce jour que naissait l'année pour nos aïeux), et, dispersés en tous sens, les présents vagabonds courent maintenant en une procession abondante, par les rues de la ville comme par les maisons » (v. 1-4).

de Piérie comme *auctores*, « inspiratrices » (v. 15) de la poésie de l'auteur et la qualification du *libellus* qu'il offre à Neaera comme *munera parua*, « petits présents⁸⁴⁶ » (v. 24), mais aussi le double sens déjà signalé des adjectifs *compt[us]* et *cult[us]*. Ces éléments épars permettent une première caractérisation du type de discours que Lygdamus se propose de tenir en son recueil. Il se place sous le patronage de Muses déjà évoquées par Catulle et Tibulle⁸⁴⁷ et que le lecteur identifie donc désormais sans peine comme les protectrices des genres poétiques brefs à caractère néotérique et élégiaque, et notamment des thèmes amoureux depuis la mention qui en est faite chez Tibulle et où elles sont plus particulièrement associées à la poésie érotique. Conformément au canon stylistique en la matière, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Lygdamus insiste également sur le fait que son *libellus* soit *paruus*, c'est-à-dire qu'il relève d'une modeste ambition poétique consciente que sa brièveté va de pair avec une valeur mineure par rapport à la haute dignité de poèmes épiques ou didactiques par exemple (également caractérisés par un volume beaucoup plus important – ce sont là les deux sens possibles de l'adjectif *paruus* qui, dans ce contexte, peut signifier à la fois « petit en nombre de vers » et « petit quant à son ambition et sa valeur »), et qu'il soit *comptus* et *cultus*, c'est-à-dire qu'il lui a demandé un soin poétique infini, un travail du style et de la composition qui correspond aux critères d'élégance et de goût précis – voire précieux – du détail hérités de la poésie hellénistique et alexandrine.

Du reste, la sous-dominante érotique de III, 1 et les autres traits secondaires strictement thématiques que nous y avons relevés ne viennent-ils pas commodément compléter cette ébauche programmatique ? Lygdamus ne saurait mieux prévenir le lecteur du genre de poésie qu'il s'apprête à lui présenter qu'en faisant de sa *puella* la destinataire d'une telle élégie d'ouverture, ce qui revient à lui dédier le *libellus* dans son ensemble et donc à le frapper tout entier du sceau du registre érotique. Cette *puella* qui va hanter ses vers n'est d'ailleurs pas n'importe qui : elle est dite *digna*, « digne » (v. 8) de ses poèmes et capable de les apprécier puisque, déclare-t-il, *carmine formosae (...) capiuntur*, « les belles sont séduites par un poème » (v. 7). En réunissant les traits distinctifs de la beauté, du rôle d'inspiratrice et de lectrice avisée, Neaera participe elle aussi à la caractérisation du recueil qui lui est dédié :

⁸⁴⁶ On voit ici que le terme *munera* est lui aussi l'occasion de la rencontre opportune entre deux significations, l'une littérale, faisant référence à l'offrande de dons à l'occasion des Matronalia, et la seconde métalittéraire puisque le terme peut également désigner les présents des Muses, c'est-à-dire les poèmes eux-mêmes, comme nous l'avions déjà observé dans les c. 68 a et b de Catulle et dans l'élégie I, 4 de Tibulle.

⁸⁴⁷ Que l'on songe au c. 105 de Catulle, dans lequel les ambitions littéraires de Mamurra-Mentula sont balayées par les Muses de Pimpla en Piérie, ou à l'élégie I, 4 de Tibulle où, dans sa digression métapoétique, l'auteur invoque également par le biais de Priape les Muses de Piérie.

conformément aux codes du genre, sa capacité de séduction et son goût pour les arts font d'elle la *puella* topique de la poésie néotérique et élégiaque amoureuse. Le programme thématique qui est à la fois présenté et illustré par cette élégie d'ouverture comporte donc explicitement un vaste pan érotique, mais pas seulement : les traits secondaires religieux, étimologique et funèbre que nous y avons décelés l'étoffent opportunément et le poète ne saurait mieux dire qu'en plaçant ce texte en tête de son *libellus* qu'il s'apprête à composer une œuvre élégiaque essentiellement amoureuse, mais capable aussi d'intégrer naturellement d'autres préoccupations thématiques d'ordinaire assumées par ce genre, notamment l'étiologie, la poésie funèbre et l'évocation de sentiments ou manifestations religieux⁸⁴⁸.

b. III, 2 : la jeune fille et la mort

Déoulant logiquement du dernier distique de III,1 dont on comprend à présent pourquoi nous en avons souligné l'importance, III,2 permet au poète de développer amplement le thème funèbre qui n'était abordé qu'au rang de trait secondaire dans l'élégie d'ouverture du recueil, et qui fournit à celle-ci une sous-dominante incontestable en complément de sa dominante nettement érotique. Persuadé qu'il va perdre Neaera à tout jamais en raison de la présence d'un rival qui a eu la cruauté de la lui arracher, le narrateur pense mourir de douleur et peint une longue scène funèbre au cours de laquelle il imagine que sa *puella* et la mère de cette dernière viendront lui rendre les derniers hommages. Le cadre général de ce récit cohérent est mis en place dans les premiers distiques de l'élégie, qui en compte quinze en tout : c'est donc bien la douleur amoureuse qui est première dans la fiction érotico-funèbre que construit le poète, et cet élément est explicite dès l'ouverture même du texte à la faveur de deux formules générales tenant lieu d'introduction et de présentation de la situation particulière d'*ego*, qui n'apparaîtra ensuite qu'au vers 5, et de *Neaera* dont le nom n'apparaîtra qu'au vers 12 :

Qui primus caram iuueni carumque puellae
eripuit iuuenem, ferreus ille fuit.
Durus et ille fuit, qui tantum ferre dolorem,
uiuere et erepta coniuge qui potuit⁸⁴⁹.

⁸⁴⁸ Pour une analyse complémentaire de III, 1, voir également K. Büchner (1965 a, p. 66-68).

⁸⁴⁹ « Celui qui, le premier, arracha à un jeune homme une jeune fille qui lui était chère, et à une jeune fille un jeune homme qui lui était cher, celui-là était de fer. Il était dur aussi celui qui put supporter une si grande douleur et continuer à vivre quand on lui eut arraché son épouse » (v. 1-4).

L'entrelacs des groupes nominaux *caram [puellam], iuueni, carum iuuenem et puellae* aux vers 1 et 2 permet d'une part de reprendre un vocabulaire déjà utilisé en III, 1, puisque l'adjectif *cara* appliqué à Neaera y apparaissait deux fois, et d'autre part de mettre en place en peu de mots la situation amoureuse de départ à la faveur des substantifs topiques *puella* et *iuuenis*, qui font immédiatement sens dans l'esprit du lecteur et fonctionnent comme marqueurs génériques évidents de la poésie élégiaque amoureuse. Remarquons également, dans le même ordre d'idées, la présence du rival désigné aux vers 2 et 3 par le pronom démonstratif *ille*, conformément à l'usage élégiaque en la matière qui consiste à ne pas nommer ce personnage, tant pour exprimer le mépris qu'il suscite que pour insister sur le caractère schématique de la situation qui se veut davantage reproduction désincarnée d'un type attendu que peinture réaliste d'un vécu. Quant à l'expression du *dolor*, elle est mise en place au vers 3 par l'usage de ce substantif et aux vers 2 et 4 par la dérivation sur le verbe *eripere*⁸⁵⁰ qui évoque la violence de la séparation amoureuse ; dans les distiques suivants, attachés cette fois au cas d'*ego*, l'évocation du *dolor* est relayée par la reprise du substantif à la fin du pentamètre⁸⁵¹, mais aussi par l'évocation des *mala*, « maux » et des *taedia*, « dégoûts » (v. 8) que le narrateur a subis toute sa vie, et par la négation expressive de termes dénotant le courage et la capacité à supporter le malheur, ainsi *non (...) firmus*, « [je ne suis] pas résistant » ou *non haec (...) patientia*, « [je n'ai] pas cette endurance » (v. 5).

Ainsi, alors qu'en III, 1 les deux premiers distiques constituaient d'emblée un léger écart par rapport au sujet dominant du poème en y intégrant deux traits secondaires très furtifs, on voit que Lygdamus utilise ici l'introduction de son poème pour poser au contraire de manière expressive et prégnante le cadre du registre principal de l'élégie et préparer efficacement l'émergence de sa sous-dominante. De fait, le caractère plaintif et douloureux de ces premiers vers offre à la tonalité funèbre un terrain favorable, et c'est tout naturellement qu'elle se développe à partir du vers 9 pour marquer la plus grande partie de

⁸⁵⁰ La dérivation est ici un procédé d'écriture d'autant plus violent qu'il mène d'un parfait de l'indicatif, *eripuit*, qui replace la perte de la *puella* en contexte dans le passé, à un participe parfait passif intégré dans un ablatif absolu, *erupta*, qui insiste sur l'aspect désormais définitif de cette perte à laquelle l'amoureux ne peut plus rien.

⁸⁵¹ ... *frangit fortia corda dolor*, « la douleur brise les cœurs courageux » (v. 6). Cette expression qui commence dans la première moitié du pentamètre et donne ainsi l'impression de déborder du second hémistiche, ce qui intensifie encore sa signification, est renforcée par la série des assonances et allitérations qui mène progressivement de son début à sa fin : d'abord l'allitération en *-f-* et *-t-* et l'assonance en *-i-* unissant les deux premiers termes, puis l'homéotéleute en *-a* réunissant ceux du milieu, enfin le *dolor* appelé par la répétition constante dans les trois derniers termes de la sonorité *-or*, en une chaîne sonore qui semble traduire le caractère inéluctable de l'enchaînement de cause à effet entre la douleur et la brisure du cœur.

III, 2 par un vocabulaire et des motifs bien spécifiques. Vu la violence de son malheur, le narrateur se voit en effet déjà changé *tenuem (...) in umbram*, « en une ombre bien mince » (v. 9) et évoque comme autant d'éléments révélateurs ses *ossa*, « os » (v. 10, 17 et 26) recouverts par la *nigra fauilla*, « cendre noire » (v. 10), son *rog[us]*, « bûcher » (v. 12), ses *Manes*, « Mânes », son *anim[a]*, « âme » (v. 15) et son *corpus*, « corps » (v. 17). Dans le rôle des pleureuses attentionnées, Neaera et sa mère reçoivent au subjonctif d'ordre une série de consignes sur les gestes rituels à accomplir après le décès du narrateur : elles devront bien entendu *fl[ere]*, « pleurer » (v. 12) et *maer[ere]*, « s'affliger » (v. 14), garder les cheveux détachés⁸⁵², *prae[ari]*, « invoquer » (v. 15) ses Mânes, se laver les mains pour les rendre *pias* (v. 16), c'est-à-dire pures et conformes au rite religieux qu'elles s'appêtent à accomplir, et répandre sur ses restes calcinés *annos[us] (...) Lyae[us]*, « un vin de grand âge » (v. 19) et *niue[um] (...) lac]*, « du lait couleur de neige » (v. 20) avant de leur donner une *marmore[a] (...) dom[us]*, « maison de marbre » (v. 22) et d'y déposer à leurs côtés une série d'objets précieux et exotiques⁸⁵³.

L'hyperonyme *mor[s]*, « mort » (v. 27) n'apparaît que vers la fin de cette scène saturée de détails funèbres ; il la chapeaute, la synthétise et en annonce en fait le dernier élément mais non le moindre, puisque l'élégie s'achève sur la rédaction par le poète de sa propre épitaphe qui est également l'occasion de signer son recueil :

'Lygdamus hic situs est : dolor huic et cura Neaerae,
coniugis ereptae, causa perire fuit⁸⁵⁴.'

Ce distique de clôture remplit plusieurs fonctions au sein de la composition interne du poème. Outre qu'il comporte l'unique signature du livre III par Lygdamus, élément dont nous avons souligné l'importance plus haut, il contribue également, comme c'était le cas de l'épitaphe de Tibulle à la fin de I, 3, à inscrire cette élégie dans la lignée de la poésie

⁸⁵² Neaera est même dite *longos incompta capillos*, « portant ses longs cheveux en désordre » (v. 11). On remarquera qu'en étant ainsi *incompta*, c'est-à-dire non soignée et négligée, la *puella* se distingue du recueil dit *compt[us]* en III, 1, v. 14 : en lecture métapoétique, on peut comprendre que seul le poète est capable, de son vivant, de lui garantir par ses vers travaillés l'élégance et l'apparence soignée auxquelles elle a droit en tant que *puella* élégiaque ; après son décès, la *puella* ne sera plus *compta* parce que plus aucun poème ne la célébrera dans un style et un arrangement dignes d'être eux aussi qualifiés de *compti*.

⁸⁵³ *Illuc quas mittit diues Panchaia merces / Eoique Arabes, diues et Assyria*, « qu'il y ait là tous les objets qu'envoient la riche Panchaie, les Arabes d'Orient et la riche Assyrie » (v. 23-24). Nous rétablissons le *illuc* des manuscrits par opposition à la conjecture *illuc* suivie par G. Luck et que ne nécessite pas le sens du vers.

⁸⁵⁴ « Ci-gît Lygdamus : sa douleur et son souci pour Neaera son épouse, qui lui fut arrachée, furent cause qu'il périt » (v. 29-30).

épigrammatique dont elle est pour partie l'héritière en rappelant sa dimension épigraphique ici transposée dans le cadre de la fiction narrative. Thématiquement, il renforce la cohésion interne entre la dominante et la sous-dominante du poème puisqu'en révélant au passant que c'est un chagrin d'amour qui est la cause de la mort du poète, il rassemble efficacement les deux sujets principaux de l'élégie et formule explicitement le lien logique qui les unit. Au niveau structurel, il crée un effet de clôture avec l'introduction du poème, à la faveur de la reprise lexicale du substantif *dolor* et du groupe nominal *coniun[x] erept[a]* qui rappellent précisément les vers 3 et 4 cités ci-dessus. Enfin, il parachève le traitement du motif funèbre présent tout au long de III, 2 en apportant à la peinture de la scène fictive un ultime élément distinctif, de manière à ce que de la mort du poète à la vision finale d'un tombeau entièrement construit et orné jusqu'à l'épithaphe incluse, le lecteur ait assisté en quelques distiques au développement complet et exhaustif du motif. On voit que ces deux derniers vers contribuent donc à sceller le caractère cohérent de l'élégie et à confirmer la concentration d'inspiration dont elle témoigne autour de sa dominante érotique et de sa sous-dominante funèbre, sans traits secondaires annexes ni digressions du discours à la manière d'un Tibulle⁸⁵⁵.

c. III, 3 : les richesses contre l'amour

L'enchaînement entre III, 2 et III, 3 est presque aussi naturel et logique que l'était le lien funèbre entre le trait secondaire final de III, 1 et la sous-dominante de III, 2. On vient de voir en effet que dans les quatre ou cinq derniers distiques de III, 2 sont évoqués plusieurs objets précieux déposés dans le tombeau du narrateur par Neaera et sa mère ; or, précisément, la troisième élégie du recueil de Lygdamus est consacrée à un long refus des richesses de toutes sortes au profit de la garantie d'un amour long et stable avec sa *puella*. D'emblée, outre la mention dès la fin de l'hexamètre 1 du nom de Neaera qui assure un premier lien textuel clair avec III, 1 et III, 2, une prétérition portant sur l'énumération des biens refusés par le narrateur fournit l'occasion d'une reprise lexicale précise d'un vers de III, 2 que nous avons eu l'occasion de citer : le poète dit en effet ne pas vouloir d'un *marmore[um] (...) tect[um]*, « toit de marbre » (v. 3) ni d'une *clara (...) dom[us]*, « maison éclatante » (v. 4), rappelant ainsi explicitement en le dissociant le groupe nominal *marmore[a] (...) dom[us]* qui, en III, 2, vers 22, désignait son propre tombeau. Le procédé d'écriture qui consiste à mentionner

⁸⁵⁵ Pour une analyse complémentaire de III, 2, voir également K. Büchner (1965 a, p. 69-71).

systématiquement l'origine étrangère d'un objet pour insister sur son caractère précieux, déjà observé chez Catulle et Tibulle, est largement utilisé par Lygdamus dans cette élégie longue de dix-neuf distiques, et répond également en écho à la mention de la *Panchaia*, des *Arabes* et de l'*Assyria* en III, 2, vers 23-24, que nous avons relevée plus haut⁸⁵⁶. Sont donc évoqués ici les *Phrygi[ae] (...) column[ae]*, « colonnes phrygiennes » (v. 13), le marbre de *Taenar[us]*, « Ténare » et de *Caryst[us]*, « Carystus » (v. 14), la *concha*, « pourpre de la conque » venue de l'*Erythrae[um] (...) lit[us]*, « rivage de la mer Erythrée » (v. 17), le *Sidoni[us] mur[ex]*, « murex à pourpre de Sidon » (v. 18) et le *Lydius aurifer amnis*, « fleuve lydien qui charrie l'or » (v. 29), mais aussi, dans un autre domaine, des biens fonciers de grande importance⁸⁵⁷, le tout synthétisé au vers 30 par l'expression *quas terrarum sustinet orbis opes*⁸⁵⁸, « toutes les richesses que porte le disque terrestre ». Conformément aux règles de la prétérition, toute cette énumération des biens refusés est niée par une série de procédés d'écriture au rang desquels on relève notamment l'emploi des adverbes négatifs *non* (v. 3 et v. 21) et *nec* (en anaphore v. 29-30), le pronom-adjectif négatif *null[us]*, « aucun » (v. 24) et la tournure interrogative rhétorique *quid prodest...*, « à quoi me sert » (v. 11) reprise et prolongée en anaphore par *quidue* au début des hexamètres 13 et 17.

Ainsi traversée par la description d'un mode de vie dont le narrateur ne veut pas, l'élégie met également en place en contrepoint l'expression de son vœu le plus cher, qui est, nous l'avons dit, l'espoir d'une vie amoureuse paisible auprès de Neaera. Cet élément fournit la dominante érotique du poème, dont l'importance est soulignée à deux niveaux : le refus des richesses la dessine en creux tout au long de III, 3 tandis que d'autres procédés d'écriture en fournissent la formulation positive. Le plus remarquable d'entre eux est la distinction opérée entre le souhait amoureux d'*ego* et les désirs cupides des autres ; il est préfiguré par la mention du *populus*, « peuple » (v. 19) et du *uulgus*, « vulgaire » (v. 20) avides de richesses et dont le narrateur se dissocie à ce titre, puis confirmé par une opposition syntaxique et même visuelle entre les partisans respectifs des deux modes de vie :

⁸⁵⁶ En l'occurrence n. 853, p. 704.

⁸⁵⁷ Ainsi *multa (...) iugera*, « beaucoup d'arpents » (v. 5), *magn[ae] messes*, « de grandes récoltes » (v. 6), *arua (...) pingua*, « des champs fertiles » et *mille boues*, « mille bœufs » (v. 12).

⁸⁵⁸ Le caractère universel de cette proposition tient à l'emploi d'un pronom relatif à valeur manifestement indéfinie, au nombre du substantif *opes* qui, ainsi disjoint du pronom dont il est l'antécédent, semble vouloir englober la phrase comme la formule englobe elle-même le monde, et à l'expression *terrarum orbis* qui dénote la généralité.

Haec alii cupiant : liceat mihi paupere cultu
seculo cara coniuge posse frui⁸⁵⁹.

La scansion régulière de l'hexamètre, composé uniquement de dactyles du premier au cinquième pied et divisé, de part et d'autre de sa césure penthémimère, entre les deux camps respectivement représentés par les pronoms *alii* et *mihi*, est rompue au début du pentamètre par une succession de syllabes longues qui, soutenues par la paronomase entre *seculo* et *cara*, mettent tout particulièrement en valeur ces deux mots emblématiques du rêve du narrateur. Notons à cet égard que le groupe nominal *cara coniuge*, point d'ancrage textuel clair de la dominante érotique, est composé de termes repris des élégies III, 1 et III, 2 avec lesquelles il ménage donc un lien supplémentaire. Le thème de la pauvreté négligeable – voire souhaitable – si elle est associée à l'amour est préparé dans le reste du poème par l'expression de l'espoir d'une *long[a]* (...) *uit[a]*, « longue vie » (v. 7) et d'une *senecta*, « vieillesse » passées sur le *sin[us]*, « sein » (v. 8) de Neaera, ce qui saurait rendre *iucunda*, « agréable » la *paupertas*, « pauvreté » (v. 23). Le rêve de l'union des amants est pour sa part exprimé par l'emploi récurrent de la deuxième personne du singulier, notamment dans la forme expressive *tecum*, « avec toi » (v. 7 et v. 23) ou dans son contrepoint *sine te*, « sans toi » (v. 24), qui est, conformément au reste de la prétérition, une possibilité non envisagée par le poète.

Outre cette dominante érotique dont les deux pans tissent étroitement l'unité du poème conformément à l'usage de Lygdamus en la matière, une sous-dominante religieuse et un trait secondaire funèbre détectable à deux endroits du texte viennent enrichir le paysage thématique de l'élégie. La sous-dominante tient à ce que tout ce rêve amoureux lié au refus des richesses, cadre principal du discours et des motifs traités dans le poème, donne matière à de nombreuses prières adressées aux dieux par le poète. Cet élément est mis en place dès le distique d'ouverture où Lygdamus indique que ce rêve fait l'objet de ses *uot[a]*, « vœux » (v. 1) exprimés *cum multa* (...) *prece*, « avec beaucoup de prières » (v. 2), dont le contenu, négatif à la faveur de la prétérition puis positif à la faveur de l'expression du souhait amoureux, est introduit par la conjonction *ut* suivie aux vers 3 à 10 du subjonctif de la prière, ce qui contribue au niveau syntaxique à sceller clairement l'union de la dominante et de la sous-dominante. Cette dernière est relayée plus bas par un distique adressé à Junon désignée comme *Saturnia*, « Saturnienne » (v. 33) et à Vénus désignée comme *Cypria*, « Cyprienne » (v. 34), auxquelles le narrateur demande par deux fois de *fau[ere]*, « favoriser » (*ibid.*) ses *uota*,

⁸⁵⁹ « Ces biens, que d'autres les désirent : qu'à moi il soit permis de vivre dans la pauvreté, et de pouvoir y jouir tranquillement de la présence d'une épouse qui m'est chère » (v. 31-32).

et entre-temps par la mention plus générale du *deus*, « dieu » (v. 28) dont le narrateur souhaite qu'il entende *quaecumque uouentur*, « tout ce qu'expriment [ses] vœux » (v. 27). Ainsi, le cadre érotique de la dominante nourrit l'expression du sentiment religieux, qui en retour oriente suffisamment le type de discours du poète pour accéder effectivement au rang de sous-dominante. Enfin, le trait secondaire funèbre⁸⁶⁰ tisse un lien plus ténu, certes, mais cependant bien présent entre deux distiques de l'élégie, les vers 9-10 et 37-38, où l'on retrouve un vocabulaire déjà utilisé par Lygdamus en pareil contexte : le narrateur s'imagine *defunctus*, « défunt » (v. 9), ce qui rappelle le participe parfait passif *extinct[us]* de III, 1, vers 28, et évoque son futur voyage *Lethaea (...) rate*, « dans la barque du Léthé » (v. 10) sur les *amnes*, « fleuves », le *pal[us]*, « marais » (v. 37) et *l'ignau[a] (...) aqu[a]*, « l'eau paresseuse » (v. 38) du dieu infernal ici désigné par le substantif *Orcus* (*ibid.*), en écho à la *pallida Ditis aqua*⁸⁶¹ de III, 1, vers 28⁸⁶².

Comme III, 1 et III, 2, unies autour d'une dominante, d'une sous-dominante et de peu de traits secondaires toujours bien reliés aux sujets principaux, III, 3 témoigne donc du caractère concentré, cohérent et narrativement suivi de la structure interne des élégies de Lygdamus. Nous avons observé pour ces trois poèmes brefs le grand soin avec lequel le poète unit les tissus thématiques dont ils sont composés, mais aussi les reprises lexicales et les retours de motifs qui justifient leur succession et dont nous verrons plus bas quel type de structure externe ils contribuent à construire. Par ailleurs, on aura compris que le goût de Lygdamus va aux longs développements homogènes nourris de détails, ainsi qu'en témoignent les riches énumérations sur lesquelles nous avons fondé notre étude des thèmes présents dans ces trois poèmes. Au seuil de l'étude de III, 4, qui est à elle seule à peu près aussi longue que III, 1, III, 2 et III, 3 réunies, un enjeu nouveau se présente cependant et il va nous falloir

⁸⁶⁰ Nous ne pensons pas que la mention des Parques, désignées au vers 35 par le substantif *Sorores*, « les Sœurs », constitue un trait secondaire mythologique dans la mesure où leur insertion entre la sous-dominante religieuse et le trait secondaire funèbre invite à les considérer plutôt comme une figure d'union entre ces deux éléments que comme l'émergence d'une thématique nouvelle. Il est dit d'elles en effet qu'elles peuvent *neg[are] reditum*, « refuser le retour [de Neaera] » (v. 35), ce qui les met strictement sur le même plan que Junon et Vénus, invoquées au distique précédent au nom de leur pouvoir de décision sur la destinée humaine, et les rattache donc à l'expression d'un sentiment religieux ; si elles décident de rendre le narrateur malheureux, celui-ci dit qu'il n'a plus qu'à mourir, ce qui donne lieu à la deuxième émergence du trait secondaire funèbre et les en rapproche également.

⁸⁶¹ L'une des leçons proposées pour le v. 38 de III, 3 offre une reprise lexicale supplémentaire de III, 1, v. 28 : G. Luck, à la suite d'un autre éditeur, lit en effet en début de vers le substantif *Dis* là où d'autres, en accord avec les manuscrits Z+, lisent l'adjectif *diues*. Dans les deux cas, le terme douteux se rapporte à *Orcus* et l'écho du *Di[s]* de III, 1 est bien présent, même s'il est plus précis dans la première leçon que dans la seconde.

⁸⁶² Pour une analyse complémentaire de III, 3, voir également K. Büchner (1965 a, p. 71-74).

examiner si ces caractéristiques de l'art de notre poète se vérifient encore au sein d'un poème de plus grande ampleur, ou si l'augmentation du nombre de vers induit un changement de technique poétique au sein du livre III du *Corpus Tibullianum*.

d. III, 4 : le rêve de Lygdamus et la prophétie d'Apollon

La plus longue des élégies de Lygdamus - elle compte quarante-huit distiques - est, comme les autres, rattachée à ce qui précède par un lien thématique précis. La sous-dominante religieuse de III, 3 exprimait en effet le souhait du narrateur de voir les dieux agir favorablement sur sa destinée amoureuse ; or, dès l'*incipit* de III, 4, c'est justement à eux qu'il s'adresse à nouveau en réclamant leur protection face aux tristes événements qui lui ont été annoncés par Phoebus, venu le visiter en rêve pour lui dévoiler grâce à ses dons prophétiques le déroulement futur de ses amours avec Neaera. Le récit de ce songe et l'exposé de la prophétie d'Apollon, rapportée au discours direct, s'inscrivent dans une structure interne d'un genre particulier, nouveau chez Lygdamus mais aussi au sein du *Corpus Tibullianum* en général puisque, malgré sa longueur, le déroulement de III, 4 présente une cohérence narrative plus soignée que celle des élégies de Tibulle ; cette structure fonctionne en effet par zooms successifs, par une série de focalisations qui mènent de la présentation générale des craintes du narrateur à la retranscription précise des moindres détails du discours de Phoebus, et non point comme chez Tibulle par associations de vignettes et empilement de thèmes divers revenant en alternance les uns après les autres. Ainsi, après avoir exprimé ses craintes et ses prières dans un *incipit* qui annonce qu'il a eu des rêves prémonitoires mais sans préciser leur nature (v. 1-16), le narrateur commence le récit de la nuit au cours de laquelle le dieu devin lui rendit visite en évoquant d'abord ses difficultés à trouver le sommeil (v. 17-22) avant de s'attarder longuement sur la description du jeune homme qui lui apparut alors (v. 23-38). S'aidant de sa lyre, le jeune dieu s'apprête à prendre la parole (v. 39-42) puis, au discours direct, il salue le poète et le prévient qu'il va lui révéler l'avenir (v. 43-50). Cette prophétie concerne très précisément les amours du narrateur (v. 51-60) et notamment le personnage de Neaera, dont le nom apparaît aux hexamètres 57 et 60 et matérialise en fait le point extrême de précision du propos de III, 4, l'endroit où, après les focalisations successives que nous venons d'énumérer, l'élégie touche enfin au cœur du thème érotique qui est systématiquement abordé comme dominante ou sous-dominante depuis le début du livre. Après ce point central, le discours retourne progressivement à une

généralité de plus en plus grande, comme si l'élégie descendait un à un les degrés de précision qu'elle a gravis dans sa première partie. En effet, après avoir révélé au narrateur l'infidélité de sa bien-aimée et le probable échec de leur relation amoureuse, Apollon se livre à un propos général sur le caractère inconstant des femmes et la souffrance des amants (v. 61-80), dans lequel il insère à titre d'exemple l'évocation de son propre désespoir amoureux et de sa retraite auprès d'Admète (v. 67-72) et formule une série de conseils et de préceptes qui font de lui une figure lygdamienne de *praeceptor amoris*. Après la fin de ce discours direct et le départ du dieu, le narrateur, abandonnant son récit et revenant au présent, exprime son espoir de ne pas voir se réaliser la prophétie d'Apollon en affirmant qu'il a confiance en la bonté naturelle de sa *puella* (v. 81-94) puis clôt l'élégie avec un distique au subjonctif de souhait (v. 95-96) réclamant une fois encore l'indulgence divine, en un effet de boucle qui rappelle le fond et le ton de l'*incipit* suppliant.

C'est d'ailleurs à la faveur de ce motif structurant mis en place en début de poème et brièvement repris à sa fin, qu'est posé le cadre du discours et qu'émerge le thème qui fournit sa dominante, l'expression du sentiment religieux. En effet, III, 4 se présente tout d'abord comme une prière au subjonctif ; inquiet pour son avenir, le narrateur s'exclame d'emblée *di meliora ferant*, « que les dieux m'apportent une fortune meilleure » (v. 1), expression isolée avant la césure penthémimère de l'hexamètre et dont les deux pieds complets sont des dactyles, ce qui lui confère un rythme légèrement hâtif exprimant bien l'angoisse du locuteur et l'aspect suppliant de la demande. Suit une remise en question de la véracité des *somnia*, « songes » prémonitoires (v. 1) par opposition à d'autres pratiques divinatoires – l'examen des *exta*, « viscères » (v. 6) notamment – assez fiables pour proclamer que *diui uera monent*, « les divinités font des avertissements véridiques » (v. 5). La demande de protection aux dieux est confirmée plus bas par l'appel à *Lucina* (v. 13), surnom de Junon⁸⁶³ dont l'aide est également réclamée au subjonctif de la prière⁸⁶⁴, et par l'affirmation que jamais le narrateur ne s'est rendu coupable d'un *turp[e] (...) fact[um]*, « acte honteux » (v. 15) ou d'une *impia lingua*, « parole impie » (v. 16). En reprise plus condensée de la même demande, l'ultime distique du texte réclame quant à lui *haec deus in melius crudelia somnia uertat*, « que le dieu change ces songes cruels en présages meilleurs » (v. 95) ; outre le subjonctif de souhait déjà présent au vers 1, on observe ici la reprise avec dérivation de *di* devenu *deus*, de *meliora*

⁸⁶³ Cette même Junon, on s'en souvient, était déjà invoquée en III, 3, v. 33 sous son surnom de *Saturnia*. Cette reprise avec variation contribue à établir un lien supplémentaire entre la fin de III, 3 et le début de III, 4.

⁸⁶⁴ *Efficiat uanos (...) timores*, « qu'elle rende vaines mes craintes » (v. 13) et *frustra (...) praetimuisset uelit*, « qu'elle m'accorde d'avoir craint en vain » (v. 14).

devenu *in melius* et de *somnia*⁸⁶⁵. On voit que la dimension religieuse du texte ne repose donc pas uniquement sur l'invocation initiale et finale aux dieux à la faveur d'un lexique et d'un style caractéristiques de la situation de prière, mais aussi sur l'expression concrète de la *pietas* du narrateur et de sa foi dans les pouvoirs divins puisqu'il s'en remet à eux dans le cas de certaines pratiques divinatoires et dit s'être toujours montré respectueux à leur égard, en gestes comme en paroles. Ainsi, quoique cette prière ne soit, en termes de composition, qu'un prétexte narratif préparant l'évocation de la nuit prophétique et la relation du discours d'Apollon qui seront toutes deux bien plus développées en nombre de vers, on voit que c'est bien elle qui donne au poème sa tonalité principale en étant première, non pas seulement dans l'ordre d'apparition des thèmes du texte, mais aussi dans l'ordre de la fiction élégiaque qui présente le récit central comme justification de cette demande de protection divine.

Ce récit est quant à lui porteur des deux sous-dominantes de ce texte, le thème mythologique et le thème érotique, ainsi que de son trait secondaire métapoétique réduit mais néanmoins bien présent ; s'adressant au narrateur au discours direct, Apollon permet en effet au lecteur de reconnaître en lui un poète puisque, non content d'évoquer *carmin[a]* (...) *tu[a]*, « tes poèmes » (v. 57), il le salue en ces termes :

Salve, cura deum : casto nam rite poetae

Phoebusque et Bacchus Pieridesque fauent⁸⁶⁶.

Ce distique offre par son lexique et sa solennité une connexion opportune avec la dominante religieuse du texte, et par la présence du substantif *poeta* en fin d'hexamètre, il invite naturellement le lecteur à faire du pentamètre une lecture métapoétique et à reconnaître en la triade Phoebus, Bacchus et les Piérides non pas seulement les divinités protectrices des poètes par excellence, mais également leurs inspireurs ou du moins ceux de la poésie néotérique et/ou élégiaque à laquelle se rattache explicitement Lygdamus depuis le début de son recueil. Si les Piérides étaient déjà mentionnées à ce titre en III, 1⁸⁶⁷, la présence de Phoebus et de Bacchus est en revanche une nouveauté chez notre poète. Dans le

⁸⁶⁵ Pour la deuxième partie du v. 1, nous lisons en effet avec les mss Z+ *nec sint mihi somnia uera*, « et que mes songes ne soient pas véridiques » et non point comme G. Luck *nec sint insomnia uera*, substitution non nécessaire à la compréhension du vers et qui, du reste, brouillerait la reprise lexicale de *somnia* que nous jugeons délibérée et structurante.

⁸⁶⁶ « Salut, objet de la sollicitude des dieux : car le rite veut que Phoebus, Bacchus et les Piérides favorisent le chaste poète » (v. 43-44).

⁸⁶⁷ Lors de l'analyse de la première élégie de Lygdamus, nous avons souligné la valeur métapoétique de l'invocation aux Piérides et rappelé leur présence chez Catulle et Tibulle : voir *supra*, notamment n. 847, p. 700.

cas d'Apollon, il s'inscrit une fois encore dans la lignée de Tibulle⁸⁶⁸, mais la mention de Bacchus qui chez Tibulle, nous l'avions dit, est presque toujours assimilable par métonymie à l'évocation du vin, est pour l'instant une caractéristique proprement lygdamienne dont l'importance s'éclairera *infra* avec l'analyse de III, 6.

Venons-en à présent à l'observation du traitement réservé en III, 4 aux registres érotique et mythologique. La raison pour laquelle nous considérons que cette élégie a bien deux sous-dominantes d'importance égale est que dans le cadre religieux posé selon les modalités que nous avons mises en évidence, poésie mythologique et poésie érotique se partagent les faveurs du récit central et permettent au poète de convoquer des motifs topiques de ces deux catégories, ainsi que plusieurs intertextes dont le détail sera donné plus bas⁸⁶⁹. Ainsi, la présence du registre mythologique au rang de sous-dominante va de pair avec une certaine ressemblance entre notre poème et un *epyllion*, cette poésie savante de goût hellénistique fondée sur un récit mythique un peu marginal qui permet de mettre en avant l'expression des sentiments et dont nous avons déjà observé des exemples chez Catulle. Les premiers indices de l'émergence de cette tonalité apparaissent dès le début du récit de la nuit fatidique, à la faveur de la représentation imagée de la Nuit portée par *nigris (...) quadrigis*, « de noirs quadriges » (v. 17) et surtout de la description du jeune dieu qui s'approche du narrateur angoissé. Ce *iuuenis*, « jeune homme » (v. 23) est immédiatement identifiable par sa couronne *lauro*, « de laurier » (*ibid.*), ses *intonsi crines*, « cheveux non coupés » imprégnés *Syrio (...) rore*, « d'un parfum de Syrie » (v. 27), le doux *candor*, « la blancheur » (v. 29) de son visage qui le fait tant ressembler à la Lune sa jumelle, enfin la *palla*, « le manteau » (v. 35) dont il est vêtu et la *garrula (...) lyra*, « lyre babillarde » (v. 38) qui scelle définitivement l'identification du personnage et annonce le début de son discours direct accompagné d'une musique *dulci (...) modo*⁸⁷⁰, « sur un mode plein de douceur » (v. 42). En faisant surgir l'image

⁸⁶⁸ Souvenons-nous par exemple qu'en II, 4, v. 13, Tibulle cite Apollon comme *auctor* de ses vers à l'égal des Muses, et que le dieu est invoqué au début de II, 5 et de l'intronisation de Messalinus comme *quindecemuir* des livres sibyllins non pas seulement en tant que divinité tutélaire de ces ouvrages conservés dans son temple du Palatin, mais aussi comme dieu de la poésie en général.

⁸⁶⁹ En l'occurrence en « 2. b. Intertextualité et traitement personnel des thèmes abordés ».

⁸⁷⁰ L'utilisation de l'adjectif *dulcis*, rapproché de l'adjectif *mollis*, « plein de tendresse » (v. 76) censé caractériser le ton de la prière que le dieu conseille au poète d'adresser à Neaera pour arranger la situation, est interprétée dans un sens métopoétique par M. Parca (1986, p. 470-471) qui considère qu'Apollon est en fait en train de conseiller à Lygdamus de composer des élégies, œuvres *dulces* et *molles* par excellence par opposition notamment à la *grauitas* du ton épique. Cette remarque confirme la signification de l'intertextualité élégiaque qui parcourt le texte et dont nous proposerons une brève analyse *infra* en montrant qu'elle permet à Lygdamus de prendre position par rapport à une certaine pratique poétique contemporaine.

même du dieu et en conférant ainsi au poème une dimension visuelle importante, cette description physique fait entrer le lecteur de plain pied dans le monde de la fable mythologique et le met en présence d'un récit de légende, comme si on lui contait la rencontre entre Apollon et tout autre personnage mythique ou légendaire dont la tradition littéraire garderait une trace. En fait, cette description n'est qu'un prélude préparant efficacement l'insertion dans la ligne poétique du récit mythologique proprement dit, celui du chagrin amoureux d'Apollon relaté par le dieu lui-même dans son discours et présenté comme une analogie éclairante avec les malheurs qui attendent Lygdamus par amour pour Neaera. Les indices textuels du début de la narration mythologique sont l'utilisation des adverbes *quondam*, « jadis » (v. 67) et *tunc*, « alors » (v. 69), la mention du nom propre *Admet[us]* (v. 67) et de ses *iuuenc[ae]*, « génisses » (v. 67) qui permet d'ancrer le récit dans son substrat mythique connu en le reliant à un épisode précis des aventures d'Apollon⁸⁷¹, enfin, conformément au goût hellénistique en la matière, la représentation des sentiments du dieu qui raconte de manière significative qu'il ne pouvait plus *cithara (...) gaudere sonora*, « se réjouir des sons de [sa] cithare » (v. 69) ni *reddere uoce sonos*, « produire de [sa] voix des sons » (v. 70), en une représentation imagée de l'impuissance artistique qui semble planer comme une menace sur le narrateur incapable pour sa part de penser à autre chose qu'aux souffrances infligées par Neaera.

En connexion permanente avec cette sous-dominante mythologique qui contribue à rapprocher notre poème du genre de l'*epyllion*, la sous-dominante érotique du texte le rattache davantage pour sa part à l'élégie à caractère personnel et intime dominée par le thème amoureux, dans la lignée de III, 1, III, 2 et III, 3. Par un habile procédé qui témoigne bien du fait que ces deux registres revêtent une importance égale dans le paysage thématique du texte, la tonalité érotique apparaît en même temps que la tonalité mythologique à l'occasion de la description de Phoebus qui, outre qu'il est désigné d'emblée comme un *iuuenis*, est comparé pour sa beauté délicate – il est dit *formos[us]*, « beau » (v. 25) – à une *uirgo*, « vierge » conduite *iuueni (...) marito*, « à un jeune homme pour l'épouser » (v. 31) et à l'éclat des fleurs qu'aiment les *puellae* (v. 33). Ce vocabulaire fonctionne comme un marqueur générique clair et laisse naturellement présager de l'atmosphère amoureuse qui régnera aux côtés du récit mythologique sur le discours direct du dieu. De fait, les tout premiers mots des avertissements prophétiques adressés au narrateur à partir du vers 51 appartiennent eux

⁸⁷¹ En l'occurrence sa tentative d'oublier un amour malheureux en devenant le bouvier du roi thessalien Admète : voir *supra*, dans notre chapitre sur Tibulle, ce que nous disions de ce mythe à propos de l'élégie II, 3 qui constitue ainsi que nous le redirons plus bas un intertexte clair de ce poème.

aussi à ce registre : il est question d'emblée de cette *puella* (v. 52) ou *domin[a]*, « maîtresse » (v. 74) qui lui est *cara*, « chère » (v. 51), terme directement issu du vocabulaire amoureux des élégies précédentes, et il est dit que Neaera lui préfère l'amour *alterius (...) uiri*, « d'un autre homme » (v. 58), désignation vague et topique du rival qui rappelle la première apparition de cette figure honnie en III, 2. Devant la dureté des malheurs promis au poète à cause de la jeune femme, le dieu devin se change, nous l'avons dit, en *praeceptor amoris* comme s'il se devait d'incarner à lui seul les deux sous-dominantes du texte, et délivre de part et d'autre de son récit mythique un discours théorique général sur les souffrances amoureuses, sur le *saeuus Amor*, « cruel amour », expression répétée en anaphore au début des vers 65 et 66, et le *crudele genus*, « sexe inhumain » (v. 61) qu'est la gent féminine. La répétition aux vers 65 et 66 du verbe *doc[ere]*, « enseigner », qui fait référence à l'enseignement dispensé par l'expérience des épreuves amoureuses, et le caractère docte des tournures employées pour donner des conseils au poète⁸⁷² confirment l'attribution de ce rôle d'enseignant à la figure d'Apollon. Après le récit de cette nuit inquiétante, le vaste développement du thème érotique s'achève par l'affirmation de la douceur de la *puella* que le narrateur, s'adressant à elle à la deuxième personne du singulier, croit pour sa part incapable de le faire souffrir puisqu'elle est née d'une maison *culta*⁸⁷³, « raffinée » (v. 92), d'une mère *mitissima*, « d'une grande gentillesse » (v. 93) et d'un père *amabil[is]*, « aimable » (v. 94), en un apaisement final de la peur amoureuse qui clôt le poème sur une note d'espoir.

L'examen de ce long poème nous a permis de constater que la technique d'écriture favorite de Lygdamus, qui consiste à développer longuement les motifs abordés en enrichissant le vocabulaire qui s'y rattache et en multipliant les facettes, s'épanouit d'autant mieux que l'espace du texte est plus vaste. A la structure narrative extrêmement compacte et concentrée de ses élégies plus brèves se substitue ici une ligne plus déliée, composée d'étapes successives de discours dont on a vu qu'elles se relaient constamment pour traiter les mêmes thèmes principaux d'un bout à l'autre du poème ; de cette façon, bien que nettement plus longue et déroulant un récit plus complexe que III, 1, III, 2 et III, 3, III, 4 est tout comme elles intégralement habitée par le traitement de ses registres dominants. Ce

⁸⁷² Ainsi la formule péremptoire *nescis quid sit amor*, « tu ne sais ce qu'est l'amour » (v. 73), l'impératif *ne dubita*, « ne doute pas » (v. 75) et le présent de vérité générale *uincuntur molli pectora dura prece*, « les cœurs durs sont vaincus par une prière pleine de tendresse » (v. 76) qui témoigne de la grande connaissance du dieu en la matière et indique en même temps à l'amant exploré un moyen de se faire entendre de sa *puella*.

⁸⁷³ Cet adjectif fonctionne comme un écho textuel avec III, 1 dans lequel il apparaît pour la première fois, ce qui témoigne une fois de plus du souci constant du poète de ménager des liens étroits entre ses différents textes.

procédé de composition interne est bien propre à notre auteur puisqu'une fois encore, il se distingue de la pratique tibullienne qui consiste en une succession de thèmes qui feignent de s'ignorer les uns les autres ; or nous avons vu ici, par exemple à la faveur de la connexion permanente entre registre mythologique et registre érotique, que ce n'est certes pas là la manière de Lygdamus⁸⁷⁴.

e. III, 5 : plaintes et prières du poète malade

L'avant-dernier poème du livre III du *Corpus Tibullianum* – et le seul dont Neaera soit absente – répond pour sa part à une dominante funèbre, et à une sous-dominante religieuse dépourvue de traits secondaires qui adopte d'ailleurs un ton de prière et de demande de protection proche de celui de la dominante de son prédécesseur, dans la suite logique de III, 4 et de son dernier distique avec lesquels elle fournit donc un lien thématique précis, et conformément aux traits stylistiques caractéristiques de ce genre de supplication. Avec ses dix-sept distiques, III, 5 représente un retour au format bref auquel III, 1, III, 2 et III, 3 avaient habitué le lecteur et témoigne également d'une concentration thématique et d'une cohérence interne qui rappellent les techniques de composition de ces trois élégies, après le long récit étagé de III, 4 avec lequel elles contrastent fortement. Sentant sa dernière heure approcher, le narrateur supplie les dieux de l'épargner en insistant sur son jeune âge et sur sa *pietas* exemplaire, qui devrait le préserver de leur colère et de leurs punitions ; entre demande d'indulgence divine, plaintes d'un homme malade⁸⁷⁵ craignant pour sa vie, plaidoyer en forme d'autodéfense et brève évocation du séjour infernal, III, 5 apparaît comme le lieu de rencontres de plusieurs motifs dont certains ont déjà été explorés dans les élégies précédentes.

D'emblée, dominante et sous-dominante du poème apparaissent comme étroitement liées, conformément à la pratique lygdamienne d'union soignée des thèmes pour créer un discours extrêmement homogène. Après une brève introduction adressée à des personnages inconnus partis en cure en Etrurie⁸⁷⁶, un même distique, consacré à la situation personnelle

⁸⁷⁴ Pour une analyse complémentaire de III, 4, voir également K. Büchner (1965 a, p. 74-78).

⁸⁷⁵ Il est en effet question d'*aest[us]*, « fièvre » (v. 27) et de membres qui *languent*, « sont faibles » (v. 28).

⁸⁷⁶ Ces personnages sont uniquement désignés par le pronom personnel pluriel *uos*, « vous » (v. 1), et il est précisé d'emblée qu'ils sont retenus par *Etruscis manat quae fontibus unda*, « l'onde qui coule des sources étrusques » (*ibid.*) qui est comparée pour son efficacité thermale aux *Baiarum (...) lymph[ae]*, « eaux de Baïes » (v. 3). Notons qu'à la faveur d'un effet de clôture qui scelle l'aspect cohérent et ramassé de III, 5, c'est à nouveau à ces mystérieux interlocuteurs que sont adressés les trois derniers

plus sombre du narrateur, les met toutes deux en place de manière quasiment simultanée et pose en même temps le rapport qu'elles entretiennent dans le paysage thématique du texte en désignant clairement le registre funèbre comme dominant par rapport à l'expression de sentiments religieux :

At mihi Persephone nigram denuntiat horam :

immerito iuueni parce nocere, dea⁸⁷⁷.

Le glissement subtil entre la mention de Perséphone à la troisième personne du singulier dans l'hexamètre et l'apostrophe dans le pentamètre à la faveur de la deuxième du singulier et du vocatif, marque textuellement l'émergence des deux tonalités en montrant que c'est bien la préoccupation de la mort – perspective assombrie d'emblée par l'expression imagée *nigr[a] (...) hor[a]* – qui est première dans l'esprit du narrateur et que c'est elle, en posant le cadre de ce discours angoissé, qui détermine l'apparition de la prière et la demande d'indulgence. Ce glissement est d'ailleurs soutenu par le passage du nom propre *Persephone*, propre à faire surgir l'image du monde des Enfers auquel la déesse est associée par le biais de son époux Pluton, au nom commun *dea* qui souligne quant à lui sa capacité de décision et son pouvoir d'action sur la destinée du narrateur et la désigne donc tout naturellement comme destinataire d'une prière.

Ces deux éléments peuvent être suivis tout au long de l'épigramme qui repose précisément sur leur jonction. Appelée par le nom de Perséphone, l'évocation des Enfers occupe tout particulièrement les vers 21 à 24, saturés par une série de termes qui contribuent à peindre un noir tableau dont certains éléments étaient déjà présents en III, 1 et III, 3. Il est ici question de leurs *pallentes und[ae]*, « ondes blafardes » (v. 21), de la *Lethae[a] (...) rat[is]*, « barque du Léthé » et des *Cimmeri[i] (...) lacus*, « lacs cimmériens » (v. 24), autant d'expressions qui ont le double avantage d'évoquer les Enfers par une métonymie expressive en insistant sur

distiques de l'épigramme : le pronom personnel réapparaît au début du v. 29 sous la forme *uobis*, et l'évocation de la *Tusc[a] (...) lymph[a]*, « l'eau d'Etrurie » (*ibid.*) dans laquelle ils se baignent est l'occasion d'une reprise lexicale, avec légère *uariatio* sur l'adjectif, des termes *Etrusc[us]* et *lymph[a]* présents dans l'*incipit*. Sur l'identité de ces personnages, voir l'hypothèse intéressante de C. Zgoll (2002) : en s'appuyant à la fois sur le principe d'un cycle de poèmes donné à lire comme un ensemble construit et suivi, sur l'examen d'un certain nombre de caractéristiques qui lui semblent correspondre aux codes de l'épigramme de maladie telle qu'on la trouve chez Tibulle et Propertius et de l'adresse épigrammatique traditionnelle à la *puella* et au rival du narrateur, Zgoll considère que ces *uos* ne sont en fait autres que Neaera et son nouvel amant. L'analyse est séduisante et solide, mais elle se heurte à un obstacle de taille : aucun autre poète ne laisse à ce point planer l'ambiguïté sur l'identité de ses interlocuteurs quand il s'adresse à sa *puella* et/ou à son rival ; pourquoi donc Lygdamus serait-il seul à le faire ?

⁸⁷⁷ « Mais Perséphone m'annonce l'heure noire : garde-toi, déesse, de nuire à un jeune homme qui ne le mérite point » (v. 5-6).

l'élément liquide qui y est associé dans l'imaginaire poétique des Anciens⁸⁷⁸, et de s'opposer à la mention des eaux thermales d'Etrurie auprès desquelles, contrairement au narrateur, les destinataires des premiers et derniers vers de III, 5 prennent du bon temps. Quant aux traces textuelles de la prière adressée aux dieux par le narrateur, dans la lignée du vocatif *dea*, de la deuxième personne du singulier et de l'emploi à l'impératif du verbe *parcere* à connotation suppliante aux vers 5-6, on les retrouve aux vers 21-22 à la faveur d'une reprise lexicale presque exacte puisque l'expression est transposée telle quelle au masculin pluriel : *parcite*, (...) / (...) *dei*, « épargnez-moi, dieux », deux termes qui encadrent le distique et donnent ainsi l'impression que la prière s'amplifie et gagne en intensité. Cette apostrophe est prolongée par l'usage du subjonctif de souhait qui, s'il adoucit le caractère pressant de la supplication, n'en reste pas moins une expression claire de la même demande⁸⁷⁹. En une ultime expression de son sentiment religieux, le narrateur réclame que pour soutenir sa requête auprès des dieux, ses mystérieux amis désignés par le pronom *uos* promettent à Pluton un sacrifice propitiatoire – *promittite*, « promettez » (v. 33) – composé de *nigr[ae] pecudes*, « brebis noires » (*ibid.*) et de coupes de lait et de vin, et que de manière plus générale, ils sachent se montrer *memores* (...) *nostri*, « fidèles à [sa] mémoire » (v. 31).

Ainsi, la dominante funèbre appelée par la peur de la mort et la sous-dominante religieuse appelée par la nécessité de faire appel à la protection des dieux en pareilles circonstances, reposent sur l'utilisation d'un certain nombre de procédés stylistiques et lexicaux qui contribuent à sceller leur union puisque l'essentiel des termes et expressions que nous venons d'énumérer pour les illustrer sont issus des mêmes distiques, au sein desquels ils sont agencés de manière à ce que les deux thématiques du poème soient véritablement entrelacées dans le texte.

Au cœur de III, 5, délimitée par les distiques 5-6 et 21-22 et par la reprise lexicale suppliante *parce* (...), *dea* et *parcite* (...) / (...) *dei*, une zone consacrée au plaidoyer du narrateur en sa propre faveur offre un autre éclairage sur l'étroite cohésion entre ces deux

⁸⁷⁸ Cf. à ce sujet la *Lethaea* (...) *rat[is]* de III, 3, v. 10, les *amnes* et l'*aqua* du v. 38 du même poème et la *pallida* (...) *aqua* de III, 1, v. 28, autant de termes que nous avons déjà eu l'occasion de rapprocher les uns des autres plus haut et dont on voit qu'ils trouvent ici des prolongements supplémentaires très précis. Comme en III, 1 et III, 3 également, la mention de Pluton se fait sous le nom *Di[s]*, mis ici tout particulièrement en valeur par sa place à la fin de l'hexamètre 33, avant-dernier vers de III, 5.

⁸⁷⁹ Ainsi *Elysios olim liceat cognoscere campos*, « qu'il me soit permis de ne connaître que dans longtemps les Champs Elysées » (v. 23) et *utinam uano nequiquam terrear aestu*, « pourvu que cette fièvre mensongère m'effraye pour rien » (v. 27). Pour ce second vers, nous adoptons la leçon des mss Z+ et lisons bien avec eux *terrear* plutôt que, comme G. Luck, *torrear*, substitution qui ne nous paraît pas indispensable à la bonne compréhension de cet hexamètre très expressif dans les deux cas.

tonalités. Lygdamus y défend successivement l'idée que ses actes ont toujours été pleins de respect envers les dieux (v. 7-14) et qu'il est de toute façon trop jeune pour mourir (v. 15-20). Quoique stylistiquement distincte des prières et lamentations du reste du poème, cette argumentation se rattache bien sur le fond aux cadres dominants et sous-dominants du discours : le plaidoyer est en effet directement motivé par la demande d'indulgence adressée aux dieux, qu'il permet d'étayer, et donc fondamentalement par le désir de ne pas mourir qui plane sur toute l'élégie. En outre, chacun de ces arguments est à rapprocher plus précisément de l'une des deux tonalités du poème, en une sorte de mise en abyme du discours qui veut que le poète utilise pour son autodéfense les thèmes mêmes qui fournissent les lignes directrices de III, 5. Ainsi, les vers 7 à 14 mettent en scène les actes pieux du narrateur et illustrent donc une facette nouvelle de l'expression du sentiment religieux dans le poème – ou plus exactement, ils dessinent une piété en creux dans la mesure où sont ici énumérés les actes sacrilèges qu'il s'est toujours abstenu d'accomplir : il n'a jamais dévoilé les *nulli temeranda uirorum / (...) sacra*, « cultes que ne doit profaner aucun homme » (v. 7-8) de la *Bona Dea*, jamais utilisé de *mortifer[i] (...) suc[i]*, « sucs mortels » (v. 9) ni de *uenena*, « poisons » (v. 10), jamais manié de *sacrileg[i] (...) ign[es]*, « feux sacrilèges » (v. 11), jamais fomenté de *facta nefanda*, « actes criminels » (v. 12) ni d'*impia (...) ora*, « paroles impies » (v. 14), en une gradation qui s'achève sur l'évocation expressive mais toujours niée du *nefas* et de l'*impietas*⁸⁸⁰. Quant à la seconde partie de l'argumentation, la célébration de la jeunesse du narrateur, elle insiste en creux sur le caractère funeste et injuste de l'approche de la mort et contribue par effet de contraste à assombrir plus encore la tonalité funèbre du poème : il dit en effet avoir des cheveux encore *nigr[i]*, « noirs » (v. 15) et ne pas être touché par la *curua senecta*, « vieillesse qui rend courbe » (v. 16), se comparant à juste titre de manière imagée à *modo nata (...) poma*, « des fruits tout juste nés » (v. 20). Une fois encore, dans cette séquence d'autodéfense comme dans les passages strictement consacrés à l'expression de la peur de la mort et de la supplication aux dieux, dominante et sous-dominante du poème s'unissent étroitement pour lui donner ce caractère plaintif homogène qui fait sa cohérence, en une structure ramassée et bien concentrée⁸⁸¹.

f. III, 6 : le vin au secours des chagrins amoureux

⁸⁸⁰ Que l'on se souvienne ici des v. 15-16 de III, 4, dans lesquels le narrateur réclame déjà l'aide de Lucine au nom de son absence d'*impietas* : voir *supra* l'analyse de III, 4.

⁸⁸¹ Pour une analyse complémentaire de III, 5, voir également K. Büchner (1965 a, p. 78-80).

Le retour de Neaera en clôture du livre III se fait à la faveur de l'émergence d'un thème nouveau dans le paysage thématique des élégies de Lygdamus, puisqu'il s'agit du trait symposial que nous n'avions plus observé depuis notre examen des *Carmina* de Catulle et qui répond ici aux mêmes caractéristiques que chez le *neoterus*. Ce registre domine III, 6, deuxième poème le plus long de Lygdamus avec trente-deux distiques, et fournit le cadre et le décor de cette élégie. A ses côtés, deux sous-dominantes, l'une érotique et l'autre religieuse, complètent le paysage thématique du poème qui comporte également deux traits secondaires, l'un métapoétique et l'autre mythologique. Après l'atmosphère plaintive et suppliante de III, 5, la dernière élégie lygdamienne met en scène dans le cadre d'un banquet un narrateur réjoui qui, selon les codes du genre, réclame plus de vin et cherche à oublier ses soucis dans la boisson. A partir de cette situation première, le texte est construit de manière régulière selon un schéma qui n'est certes pas plus tibullien que les autres élégies de Lygdamus, mais qui ne reprend pas non plus pour autant la technique du récit étagé de III, 4 : il s'agit en fait d'un simple dessin ternaire avec présentation de la situation symposiale et de l'ambiance joyeuse du banquet (v. 1-32), irruption d'une triste pensée qui vient briser la joie du narrateur et le ramène au souvenir de ses chagrins d'amours (v. 33-50), et pour finir retour au cadre du banquet, dont l'atmosphère est désormais teintée par le caractère dysphorique des soucis amoureux que le poète ne parvient pas à chasser totalement de son esprit (v. 51-64).

La dominante symposiale, la sous-dominante religieuse et la première occurrence du trait secondaire mythologique sont toutes trois liées à la présence d'un personnage essentiel de III, 6 : Bacchus. A la fois dieu du vin, divinité puissante à laquelle on peut faire appel par le biais de la prière et de la demande d'aide et héros de deux épisodes mythiques brièvement évoqués dans notre poème, cette figure aux nombreux visages détermine une part importante de la construction du discours de Lygdamus. C'est ainsi que dans la première partie du texte, les registres symposial et religieux sont mis en place conjointement autour de ce personnage avant d'être ensuite développés côte à côte. L'*incipit* lui-même donne un premier exemple de cette connexion constante entre les deux tonalités :

Candide Liber, ades (sic sit tibi mystica uitis
semper, sic hedera tempora uincta geras),

aufer et ipse meum pariter medicando dolorem :

saepe tuo cecidit munere uictus amor⁸⁸².

L'apostrophe à Bacchus, l'évocation de sa couronne de lierre – qui rappelle la mention des attributs d'Apollon et de sa couronne de laurier en III, 4 –, l'allusion à son culte à mystères à la faveur de l'adjectif *mystica*, enfin l'emploi du subjonctif d'invocation et de l'impératif traduisant une prière pressante constituent le premier ancrage textuel de la tonalité religieuse ; d'emblée, des indices montrent pourtant qu'elle est subordonnée à la prédominance du registre symposial. En effet, si la forme du discours prend l'apparence de l'invocation respectueuse, c'est pour mieux hâter le moment de verser le vin ainsi que le laissent pressentir le substantif *Liber* et le champ lexical de la boisson – ici désignée par la périphrase *tuo munere* – comme remède à la douleur, élément mis en valeur par le rapprochement au vers 3 du verbe *medicare* et du substantif *dolor*.

Ce qui pouvait d'abord passer pour une adresse pieuse et personnelle à un dieu n'est donc en fait qu'une invocation traditionnelle de début de banquet ; le cadre du discours est délibérément symposial, comme le prouve la suite du texte qui en comporte tous les éléments topiques. Notre narrateur s'adresse ainsi à un *puer*, « jeune esclave » (v. 5 et 62) qui, en fin de texte, sera également interpellé sous le nom de *minister*, « serviteur » (v. 57) pour marquer le retour final au cadre du *symposium* et à son personnel traditionnel. Il lui est ordonné de verser *generos[us] (...) Bacch[us]*, « du vin en quantité généreuse » (v. 5) et *Falerna*, « du Falerne » (v. 6) dans les *pocula*, « coupes » (v. 5) ; le choix de deux termes différents pour désigner le vin et l'emploi de l'adjectif *generosus* dénotent dans ces expressions l'abondance de boisson. L'hyperonyme *merum*, « vin pur » apparaît d'ailleurs dans la dernière partie du poème, à la fin de deux pentamètres qui se répondent (v. 58 et 62). Plus loin, c'est le discours sur les vertus libératrices du vin qui relaie la dominante symposiale : *curae*, « soucis » et *labores*, « peines » (v. 7) s'éloignent à condition que les *pocula* ne soient jamais *sicca*, « à sec » (v. 18). D'ailleurs, en une jonction supplémentaire avec la sous-dominante religieuse du

⁸⁸² « Radieux Liber, viens (et puisse ta vigne être toujours porteuse de mystères, puisses-tu porter toujours du lierre autour des tempes), et emporte toi-même ma douleur en la soignant pareillement : souvent l'amour est tombé, vaincu par ton présent » (v. 1-4). G. Luck, après un autre éditeur, adopte de nombreuses corrections pour le v. 3 et en transforme considérablement le texte alors que la leçon des manuscrits Z+, que nous suivons ici, est parfaitement compréhensible ; il suffit de voir que l'adverbe *pariter* fait allusion au fait que Bacchus a déjà soigné un chagrin d'amour dont il sera question plus bas dans le poème, celui d'Ariane (v. 39 sq.), dont nous aurons à reparler *infra* en « 2. Intertextualité et traitement personnel des thèmes abordés ».

texte, boire est un devoir si l'on ne veut pas s'attirer les foudres de Bacchus⁸⁸³. A ses côtés apparaît brièvement, conformément aux prières du narrateur, son compagnon Apollon uniquement désigné par l'épithète *Delius*, « Délien » (v. 8), qui reprend une appellation semblable en III, 4, vers 79. Enfin, en un effet de boucle ménagé par sa structure tripartite, le texte s'achève sur la mention des accessoires traditionnels du banquet que sont le *Syri[um]* (...) *nard[um]*, « nard de Syrie » (v. 63) qui parfume la tête des convives et les *sert[ae]*, « couronnes » (v. 64), comme pour mieux imposer la vision du *symposium* comme image de fin de l'élégie et par là même de tout le livre de Lygdamus.

On aura cependant remarqué qu'aux côtés des registres symposial et religieux, l'*incipit* du texte prépare également l'irruption de la sous-dominante érotique en annonçant d'emblée que c'est l'*amor*, mis en valeur à la fin du vers 4, qui provoque les soucis du narrateur et son désir de boisson et d'oubli. Ce thème est presque absent de la première partie du texte consacrée à l'évocation du banquet ; il n'apparaît qu'à sa fin, quand le narrateur guidé par la colère puis par l'indulgence souhaite successivement à Neaera – son nom est mentionné à la fin du vers 29 – d'être punie par Bacchus pour son inconstance⁸⁸⁴ et d'être *felix*, « heureuse » (v. 30) bien qu'elle ne manifeste plus pour lui *nulla (...) cura*, « aucune sollicitude » (v. 29), à la faveur de la reprise d'un terme déjà utilisé pour exprimer le doute du poète quant aux sentiments de la *puella* en III, 1. La simple évocation de celle qui le fit souffrir déclenche chez le narrateur les plaintes qui à partir du vers 33, structurent la partie centrale de l'élégie. D'emblée, le caractère dysphorique de cette section est annoncé à son ouverture par la triste exclamation *ei mihi*, « pauvre de moi » (v. 33), qui fait entrer le lecteur dans l'univers élégiaque traditionnel des chagrins amoureux d'*ego*. Le champ sémantique de la douleur envahit aussitôt le texte : les *gaudia*, « joies » du banquet ne sont en fait que *falsa*, « trompeuses » (v. 33), tenter d'oublier est *difficile*, « difficile » – adjectif répété avec insistance

⁸⁸³ *Qui timet irati numina magna, bibat*, « celui qui craint la grande puissance du dieu irrité, qu'il boive » (v. 22). Ce motif justifie d'ailleurs la première insertion d'un trait secondaire mythologique à valeur d'*exemplum* : pour mettre les convives en garde contre la violence de la colère du dieu, le poète mentionne *Cadmeae matris praeda cruenta*, « la proie sanglante de sa mère fille de Cadmus » (v. 24), c'est-à-dire le malheureux Penthée déchiqueté par Sémélé et les Bacchantes en furie pour s'en être pris à Dionysos.

⁸⁸⁴ Entre autres rapprochements textuels moins concluants entre les cycles de Lygdamus et de Sulpicia, L. Herrmann (1964 b, p. 746) remarque qu'il est reproché à Neaera de fréquenter *ignotum (...) torum*, « le lit d'un inconnu » (v. 60), comme Sulpicia dira plus loin, nous le verrons, qu'elle est tombée dans l'*ignot[us]* (...) *tor[us]* de Cerinthus (IV, 10 [III, 16], v. 6). Cela pourrait signifier que comme Cerinthus, l'amant de Neaera évoqué en III, 6 est issu d'une classe sociale inférieure à celle des poètes du cercle de Messalla : dans ce cas, ce vers de Lygdamus soulignerait d'une couleur méprisante le registre érotique dysphorique lié à la trahison de la *puella*, conformément à l'attitude élégiaque traditionnelle envers le rival.

aux vers 33 et 34 – et l’esprit du poète est profondément *trist[is]*, « affligé » (v. 34). Aux *ebria uerba*, « propos d’ivresse » (v. 37) du banquet se substituent les *tristia uerba*, « propos affligés » (v. 38) d’un *infelix*, « malheureux » (v. 37) qui, instruit par sa douloureuse expérience, s’improvise *praeceptor amoris* et s’adresse en ces termes à ses lecteurs : *uos ego nunc moneo...*, « vous, à présent, je vous avertis... » (v. 43). Au sein de ce paysage mental assombri, le retour du *Lenaeus (...) pater*, « Lénéen vénéré⁸⁸⁵ » (v. 38), qui seul peut le soulager, prouve qu’il n’y a pas rupture thématique entre les diverses parties narratives du texte, mais plutôt continuité entre des tonalités qui s’appellent mutuellement et occupent côte à côte tout le poème en imprégnant chaque étape de son développement.

Avant de clore cette étude de III, 6 et de proposer quelques réflexions de synthèse sur l’écriture de Lygdamus dans ces six élégies, il nous faut relever l’irruption au cœur de ce poème d’un intertexte sur lequel nous reviendrons *infra* et qui est le seul à être explicitement référencé par l’auteur. Il s’agit de l’œuvre de Catulle et plus précisément de son c. 64, appelé par le motif des plaintes d’Ariane lié au mythe de Bacchus puisque c’est lui, on le sait, qui viendra consoler la princesse abandonnée par Thésée ainsi que le mentionne le Véronais lui-même dans son *epyllion*. Cette référence fait l’objet d’un second trait mythologique et d’un trait métopoétique qui s’enchaînent comme suit dans la partie centrale de III, 6 :

Gnosia, Theseae quondam periuria linguae
 fleuisti ignoto sola relictæ mari :
 sic cecinit pro te doctus, Minoi, Catullus
 ingrati referens impia facta uiri⁸⁸⁶.

Le lien avec la sous-dominante érotique de III, 6 est justifié par le motif commun du chagrin d’amour et de l’abandon par l’être aimé. Dans les deux premiers vers de ce bref extrait, Ariane apparaît d’ailleurs comme simple *exemplum* mythologique de cette situation

⁸⁸⁵ Il s’agit d’un surnom de Bacchus plutôt rare en poésie latine comme dans la littérature grecque, et qui, par son étymologie, renvoie au ληνός, c’est-à-dire au « pressoir ». On le trouve tantôt seul, tantôt accompagné comme ici par le substantif *pater*, par exemple chez Virgile *pater o Lenaee*, « ô vénéré Lénéen » (*Géorgiques*, II, v. 4 et v. 7), *te libans, Lenaee, uocat*, « il t’appelle, Lénéen, en faisant des libations » (*ibid.*, v. 529) ; et chez Ovide : *Lenaee pater* (*Métamorphoses*, XI, v. 132), *et cum Lenaeo genialis consitor uuæ*, « et, en utilisant ‘Lénéen’, on l’appelle planteur de la vigne féconde » (*ibid.*, IV, v. 14, dans une liste de surnoms de Bacchus). A propos de ce surnom, voir également F. Navarro Antolín (1996, p. 500-502).

⁸⁸⁶ « Fille de Gnosse, jadis laissée seule sur une mer inconnue, tu pleuras Thésée et sa parole parjure : c’est ce qu’a chanté en ton nom, fille de Minos, le savant Catulle en rapportant les actes impies de cet homme ingrat » (v. 39-42). Nous conservons la graphie *Gnosia* des manuscrits là où G. Luck, suivant une suggestion d’éditeur, rétablit par rapprochement avec un vers d’Ovide un *Cnosia* non indispensable.

de détresse et les termes *ignoto, sola* et *relicta* réunis au cœur du pentamètre semblent dans un premier temps n'avoir pas d'autre fonction que de la peindre sous un jour plus désespéré encore. Mais pour le lecteur de littérature néotérique et/ou élégiaque du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, cette image fait immédiatement référence à l'intertexte catullien et le trait secondaire métapoétique se dessine donc sous l'*exemplum* mythique avant même que d'être explicité au distique suivant. On notera d'ailleurs que l'adjectif *doctus* ici appliqué à Catulle a une signification métalittéraire claire, ainsi que nous l'avons déjà observé lors de l'étude des poèmes du *neoteris* lui-même et des élégies de Tibulle : il renvoie en effet à une poésie nourrie de références mythologiques et littéraires, construite et rédigée avec soin, au style savant enrichi de nombreux ornements. L'entremise de Bacchus comme lien implicite entre les thèmes principaux de III, 6 et cet épisode mythologique traité par Catulle n'est en fait qu'un prétexte : par cet hommage à son aîné, Lygdamus s'inscrit avant tout dans une filiation littéraire⁸⁸⁷, signifie qu'il est comme lui capable de construire des récits soignés et structurés ornés d'allusions à des mythes célèbres et à d'autres œuvres poétiques, et qu'il appartient donc à la même famille de poètes que lui, même s'il s'est pour sa part cantonné au champ de l'élégie⁸⁸⁸.

g. Tableau synthétique de classification

Il est temps à présent de résumer les remarques suscitées par l'étude linéaire détaillée de nos six poèmes en un bref tableau, qui en donne un aperçu exhaustif et constituera donc pour nous un outil précieux au moment de proposer une série de réflexions sur la composition d'ensemble du recueil de Lygdamus⁸⁸⁹ :

Dominante	Sous-dominante	N°
-----------	----------------	----

⁸⁸⁷ M. Parca (1986, p. 468) fait la même remarque en notant que le choix de l'exemple d'Ariane par Lygdamus en III, 6 a moins valeur d'*exemplum* à part entière que de renvoi explicite à la manière dont Catulle traita le mythe dans son *epyllion* – y compris stylistiquement, pourrait-on ajouter au vu de l'adjectif *doctus* qui caractérise clairement l'esthétique du c. 64 tout autant que les choix littéraires de son auteur lui-même.

⁸⁸⁸ Pour une analyse complémentaire de III, 6, voir également K. Büchner (1965 a, p. 80-83).

⁸⁸⁹ Dans ce tableau comme dans celui que nous avons établi pour notre classification des *Carmina* de Catulle, les dominantes et sous-dominantes sont présentées par ordre d'apparition dans le recueil et un astérisque placé après un numéro de poème indique qu'un ou plusieurs traits secondaires complètent son paysage thématique. On retrouvera le détail de ces traits secondaires ainsi qu'un bref résumé du contenu des six élégies dans le « Tableau récapitulatif du contenu et des registres des élégies de Lygdamus » placé en annexe de ce chapitre, p. 809 sq.

<u>Métapoétique</u>	érotique	III, 1	*
<u>Erotique</u>	funèbre	III, 2	
	religieux	III, 3	*
<u>Religieux</u>	mythologique + érotique	III, 4	*
<u>Funèbre</u>	religieux	III, 5	
<u>Symposial</u>	érotique + religieux	III, 6 *	

2. Intertextualité et traitement personnel des thèmes abordés

Bien que l'auteur du livre III du *Corpus Tibullianum* ne mentionne explicitement aucun autre intertexte que l'*epyllion* catullien, son œuvre est parcourue de références à des poètes latins élégiaques de son époque dont la lecture a manifestement nourri sa propre pratique et sa propre inspiration, ou qui ont composé en même temps que lui des poèmes traitant de motifs proches. Pour autant, l'écriture de Lygdamus présente des particularités fortes que notre étude détaillée de la structure interne de ses élégies a permis de mettre en avant, la principale étant son art du développement enrichi des thèmes par opposition notamment à l'art tibullien d'accumulation de vignettes variées. Nous allons donc parcourir à nouveau les poèmes de ce livre, plus rapidement cette fois, en signalant pour chacun d'eux les intertextes qui tissent son inspiration et en montrant que bien qu'il reprenne parfois presque à l'identique des motifs également utilisés par d'autres, Lygdamus en propose le plus souvent un traitement qui lui est propre⁸⁹⁰.

Deux références viennent d'emblée à l'esprit face à l'élégie III, 1 de Lygdamus et à l'offrande faite à Neaera d'un petit *libellus* à la fabrication délicate le jour des Matronalia. La première est le *carmen* d'ouverture du recueil de Catulle et la dédicace de son ouvrage à son ami Cornelius Nepos ; comme ici, le volume offert est appelé *libellus* et comme ici, il est fait mention du soin apporté à sa présentation et au *pumex* qui vient tout juste d'en lisser les bords⁸⁹¹. Dans les deux cas, la dimension programmatique et structurante du poème est liée à la mention même de sa place initiale dans l'arrangement des pièces, mais chez Lygdamus,

⁸⁹⁰ Pour un traitement plus spécifique et complet de l'intertextualité qui existe entre les œuvres de Lygdamus et d'Ovide, que nous n'aborderons pas en détail ici, voir G. Baligan (1948).

⁸⁹¹ A propos du c. 1 de Catulle, voir *supra*, dans notre chapitre 1, l'étude que nous lui avons consacrée à l'occasion de notre examen des poèmes structurants du *neoteris*. Voir également l'analyse de M. Parca (1986, p. 463 *sq.*), qui mentionne elle aussi cet intertexte et souligne avec justesse une série de reprises lexicales indiquant selon elle que, dans la lignée de Catulle, Lygdamus se propose de rédiger un style nouveau de poésie, « terse, polished and learned » (p. 464), comme notre analyse détaillée du poème avait déjà permis de le montrer.

une description complète de l'aspect du petit objet et la mise en place immédiate du registre érotique qui parcourra tout le livre, à la faveur notamment du discours des Muses et de la formulation de son propre espoir de reconquérir Neaera, se substituent à la brève mention du *pumex* par Catulle et à l'allusion rapide aux liens d'amitié et de complicité littéraire qui l'unissent à son destinataire. Il y a donc chez l'élégiaque, par rapport au *neoteros*, une sorte de dilatation des thèmes principaux nourris d'un discours nettement plus étoffé et moins allusif. Le second grand intertexte de ce poème est lié à son trait secondaire étimologique et à l'évocation au vers 2 de l'ancien rôle des Matronalia comme premier jour de l'an. Cette brève digression sur l'origine et la fonction antiques d'un jour de fête s'inscrit dans la lignée des deux exemples de propos étimologique que nous avons déjà rencontrés chez Catulle et Tibulle, et qui concernent respectivement l'allusion à la constellation formée par la boucle de Bérénice après qu'elle fut coupée et une digression rappelant les origines de Rome depuis les prédictions de la Sibylle à Enée⁸⁹² : ces exemples partagent en effet avec notre texte la caractéristique commune d'être des discours sur les origines d'un phénomène ou d'un événement donné. Mais le propos étimologique de Lygdamus tel qu'il apparaît brièvement au début de III, 1 ressemble davantage encore au vaste programme des *Fastes* d'Ovide⁸⁹³ et à l'annonce étimologique de la fin de l'élégie IV, 1 a de Propertius, sur laquelle nous reviendrons à l'occasion de notre étude de ses *Elégies*. L'Ombrien y déclare en effet vouloir chanter désormais *sacra*⁸⁹⁴, « les cultes sacrés », ce que fera pleinement Ovide qui sera plus tard le premier poète latin à consacrer plusieurs volumes entiers à la seule élégie étimologique et aux origines du calendrier religieux. Il semble donc que Lygdamus soit, non pas l'initiateur de ce projet poétique car ce serait sans doute donner beaucoup d'importance à un seul vers de III, 1, mais du moins un poète conscient de ce que ce motif constitue un matériau tout à fait digne de l'intérêt des élégiaques latins, comme en sont également conscients Propertius et Ovide alors que Catulle et Tibulle n'ont pas abordé pour leur part le domaine de l'étimologie strictement religieuse. Enfin, ultime intertexte de III, 1 à caractère nettement moins prégnant,

⁸⁹² Respectivement : Catulle, *c.* 66, v. 7-9, et Tibulle, II, 5, v. 19-66.

⁸⁹³ Ovide pourtant ne mentionne pas cette fonction archaïque de la fête comme premier de l'an, mais selon sa méthode étimologique traditionnelle, il relie toujours le passé au présent comme le fait ici plus brièvement Lygdamus ; cf. *Fastes*, III, v. 229-230 : *inde (...) meas celebrare Kalendas / Oebaliae matres non leue munus habent*, « de là vient la lourde tâche qui incombe aux mères oebaliennes [c'est-à-dire sabinnes] de célébrer mes Calendes » (c'est le dieu Mars qui parle).

⁸⁹⁴ Propertius, IV, 1 a, v. 69.

la mention finale des Enfers et de leur dieu fait écho de manière concise mais évocatrice aux tableaux du séjour infernal que dresse Tibulle en I, 3 et I, 10⁸⁹⁵.

III, 2 et III, 3 sont pour leur part fortement marquées par l'intertextualité tibullienne et partagent certains des thèmes favoris du grand élégiaque, notamment dans le cas de III, 2 l'attente de la mort et les conseils à la *puella* en vue des funérailles, et dans celui de III, 3 le refus des richesses en faveur d'une vie longue et paisible auprès de la bien-aimée. Ces deux élégies rassemblent respectivement des éléments familiers au lecteur de Tibulle, mais qui sont dispersés tout au long de son livre I alors que Lygdamus travaille au contraire à les concentrer et à les développer au maximum dans un cadre plus circonscrit. On se souvient qu'en III, 2, le narrateur fixe avec précision la liste des gestes que Neaera aura à accomplir après sa propre mort ; or, ce type de discours renvoie aux passages des élégies I, 1 et I, 3 de Tibulle qui traitent respectivement de l'attitude prévisible de Délie devant le tombeau du narrateur et de sa crainte de périr seul, loin de tous, sans recevoir les hommages funèbres des femmes de sa famille⁸⁹⁶. De ces deux motifs en miroir, Lygdamus tire de son côté la matière d'un seul poème dans lequel il livre abondance de détails sur la succession de rites funèbres et même sur la description de son propre tombeau ainsi que l'étude de III, 2 nous l'a montré, alors que ce type de développement est réduit chez Tibulle à la mention de quelques gestes ou éléments évocateurs seulement. On ajoutera à cela la rédaction, toujours dans le cadre restreint de III, 2, de l'épithaphe qui clôt le poème et marque le point d'achèvement ultime du motif, comparable à celle que Tibulle propose pour lui-même aux vers 55-56 de I, 3, et la présence aux côtés de Neaera de sa mère qui accomplit tous les rites exigés avec elle, rappelant l'hommage rendu par Tibulle en I, 6, vers 57 *sq.* à la mère de Délie pour son rôle d'adjuvante dans leur amour. Ce procédé de rassemblement d'éléments épars en une seule élégie au caractère cohérent et bien développé préside également au choix de la dominante érotique de III, 3 : la longue liste de richesses refusées au moyen de la tournure rhétorique de prétérition est en effet proche d'un motif tibullien que nous avons relevé plusieurs fois, mais qui est quant à lui traité de manière diffuse dans différentes élégies du chevalier⁸⁹⁷ sans jamais faire l'objet d'un développement aussi riche. De même, l'aspiration à une vieillesse amoureuse et heureuse auprès de Neaera nous rappelle le souhait formulé par Tibulle à

⁸⁹⁵ Voir notamment I, 3, v. 67 *sq.* et I, 10, v. 35 *sq.*

⁸⁹⁶ En l'occurrence I, 1, v. 59 *sq.* et I, 3, v. 5 *sq.*

⁸⁹⁷ Notamment I, 1, I, 2 et I, 4.

propos de Délie en I, 1 et I, 10 par exemple⁸⁹⁸. Une fois de plus, il y a donc réunion par Lygdamus de thèmes transversaux et dispersés chez Tibulle et création autour d'eux d'un poème unique bien développé.

A ce procédé de travail de fond, il faut ajouter quelques remarques de détail sur des éléments textuels précis qui renforcent le rapprochement entre les élégies III, 2 et III, 3 de Lygdamus d'une part et celles de Tibulle d'autre part, et établir un ultime parallèle entre l'un de ces poèmes et un thème également traité chez Properce. On notera en effet à propos de III, 2 que le motif des recommandations funèbres à la *puella* fait aussi l'objet de l'élégie II, 13 b du poète ombrien, où elles sont comme chez Lygdamus bien rassemblées et longuement développées : ainsi, on peut établir une filiation de ce thème, de Tibulle à Lygdamus et de Lygdamus à Properce, de Tibulle et Lygdamus conjointement à Properce ou encore de Tibulle à Lygdamus et Properce conjointement, dans laquelle les deux derniers en offrent un traitement bien différent de celui proposé par le premier. Un indice précis d'intertextualité confirme d'ailleurs la proximité entre Tibulle et Lygdamus en III, 2 : dans l'*incipit* de ce poème, que nous avons cité au moment de l'étudier en détail, apparaissent les tournures *ferreus ille fuit* et *durus et ille fuit*⁸⁹⁹, qui constituent un écho évident au corpus tibullien dans lequel nous avons plusieurs fois relevé ce type d'expression⁹⁰⁰. De même, le procédé d'opposition entre deux modes de vie – celui d'*ego* et celui des *alii* – tel que nous l'avons repéré et décrit au sein d'un même distique artistiquement divisé entre les deux camps chez Lygdamus, en III, 3, vers 31-32, est aussi présent chez Tibulle qui sait également confronter au sein d'un même vers ou distique la situation d'*ego* et celle d'autres personnes dont il se distingue à dessein⁹⁰¹.

La longue élégie apollinienne III, 4 est l'occasion pour Lygdamus de montrer une nouvelle fois ce que son inspiration partage avec celle de Tibulle, mais aussi sa proximité avec Properce et sa filiation plus lointaine avec Catulle le *neoterus*⁹⁰². D'emblée, la confiance

⁸⁹⁸ Précisément I, 1, v. 69 *sq.* pour le rêve d'une vie longue et heureuse auprès de Délie et I, 10, v. 39 *sq.* pour l'espoir de vivre vieux.

⁸⁹⁹ Respectivement v. 2 et 3 : voir *supra*, « III, 2 : la jeune fille et la mort ».

⁹⁰⁰ Nous songeons notamment à *ferreus ille fuit* en I, 2, v. 67 et I, 10, v. 2, et à *ferreus est* en II, 3, v. 2.

⁹⁰¹ Par exemple en I, 1, v. 49-50, distique que nous avons cité *supra* dans notre chapitre sur Tibulle en présentant le thème du refus des richesses que le poète juge sans doute bonnes pour d'autres, mais pas pour lui.

⁹⁰² M. Parca (1986, p. 471 *sq.*) ajoute à juste titre un autre intertexte qui ne fait pas partie du corpus d'étude du présent travail : il s'agit de la *Bucolique* X de Virgile et du songe de Gallus auquel Apollon apparaît pour l'inciter à composer des élégies. Cet élément complète notre propre relevé des

que le narrateur place dans les techniques divinatoires et qu'il exprime longuement au début du texte répond en miroir et en inversion à un distique de l'élégie I, 8 de Tibulle⁹⁰³, dans lequel le poète affirme contrairement à Lygdamus qu'il ne se fie guère à la divination, et au début de I, 3 dans laquelle c'est la *puella* qui consulte les sorts. De même, il y a analogie entre le discours direct d'Apollon comme *praeceptor amoris* en III, 4 et les doctes enseignements dispensés en la matière par le dieu Priape au narrateur de I, 4 ; de manière générale, le motif du dieu comme *praeceptor amoris* est caractéristique de toute la poésie de Tibulle, ainsi que l'étude de la fonction des divinités dans les livres I et II du *Corpus Tibullianum* nous a permis de le montrer. Mais ce sont bien entendu les deux passages de III, 4 plus étroitement liés au personnage d'Apollon qui entretiennent les liens les plus flagrants avec les intertextes cités plus haut : sa longue description physique, dont nous avons montré à quel point elle était riche et précise, est une version développée de son invocation chez Tibulle au début de II, 5 et de la cérémonie apollinienne en l'honneur de Messalinus, mais aussi de la brève description de la statue du dieu au fronton de son temple du Palatin chez Properce, en II, 31⁹⁰⁴. Quant à l'épisode mythologique de sa retraite auprès d'Admète utilisé comme *exemplum* pour illustrer le chagrin amoureux du narrateur lui-même, c'est le parallèle du seul *exemplum* véritablement développé par Tibulle en II, 3, vers 11 *sq.*, à cette différence près que cette fois, c'est la version tibullienne qui est plus développée que l'extrait lygdamien, ce dernier se présentant d'ailleurs davantage comme une référence presque allusive au mythe que comme un traitement de motif à part entière⁹⁰⁵. La présence des intertextes tibullien et propertien est confirmée en III, 4 par l'auto-désignation successive d'Apollon, à quelques vers d'intervalle, comme *Cynthius* (v. 50) puis *Delius* (v. 79) : en faisant ainsi apparaître dans le discours même de celui qui les a inspirés les noms des *puellae* de Tibulle et Properce, Lygdamus signifie clairement l'existence d'une communauté de pratique poétique les

intertextes de III, 4 en confirmant l'insertion délibérée de Lygdamus dans une filiation érotique claire nourrie de l'évocation de ses modèles.

⁹⁰³ Plus précisément, ses v. 3-4.

⁹⁰⁴ Nous reviendrons sur cette élégie dans notre chapitre 4. Notons pour l'heure que Tibulle comme Properce, contrairement à Lygdamus, se contentent de descriptions concises centrées autour de quelques détails évocateurs : *cithara*, « sa cithare » (Tib., II, 5, v. 2), *laur[us]*, « son laurier » (*ibid.*, v. 5), *uest[is]*, « son vêtement » (*ibid.*, v. 7) et *long[ae] (...) com[ae]*, « ses longs cheveux » (*ibid.*, v. 8) d'une part, *lyra*, « sa lyre » (Prop., II, 31, v. 6) et *long[a] (...) uest[is]*, « son long vêtement » (*ibid.*, v. 16) seulement de l'autre.

⁹⁰⁵ Outre la mention commune aux deux textes du nom du roi Admète, Tibulle comme Lygdamus signalent que même sa cithare ne put consoler Apollon de son chagrin d'amour, tous deux évoquent Latone la mère du dieu (Lygd., III, 4, v. 72 et Tib., II, 3, v. 23), enfin tous deux utilisent le terme de *fabula* (Lygd., III, 4, v. 68 et Tib., II, 3, v. 31) pour désigner le statut de l'épisode mythologique. Ces indices textuels confirment que l'un des deux récits doit reposer sur une lecture attentive de l'autre.

rapprochant tous trois. Enfin, un intertexte catullien fournit à la fin de III, 4 l'exposé des raisons envisageables de la dureté de cœur, dont Lygdamus signale qu'elles ne peuvent en aucun cas s'appliquer à sa douce Neaera et qui proviennent directement des interpellations de Catulle au destinataire anonyme de son c. 60 et de celles d'Ariane à Thésée dans le c. 64⁹⁰⁶.

Le narrateur de III, 5, on s'en souvient, s'adresse à des personnages anonymes qu'il aurait aimé accompagner en voyage et se plaint de son état de santé et du fait que sa mort ne saurait tarder. Ce motif rappelle étroitement la situation d'énonciation de l'élégie tibullienne I, 3 où *ego* exprime à Messalla son regret de ne pouvoir faire campagne avec lui et sa crainte de la mort qui approche. Comme chez Tibulle, le personnage de III, 5 proteste de sa jeunesse et de sa piété pour démontrer que son décès serait précoce et injustifié ; comme chez Tibulle, il invoque les dieux sur un ton suppliant et implore leur protection ; comme chez Tibulle enfin, il peint un tableau peu engageant du séjour sinistre des Enfers. L'étude détaillée respective de ces deux poèmes a d'ailleurs permis de montrer comment ces motifs y étaient traités. Une fois de plus, Lygdamus rassemble en une élégie relativement brève des éléments qui chez Tibulle sont dispersés, non pas cette fois sur plusieurs poèmes, mais tout au long d'un seul et même poème de grande ampleur : en lieu et place des digressions tibulliennes sur le rôle de Délie et la nostalgie de l'Age d'Or⁹⁰⁷, il ne conserve que la colonne vertébrale du propos, la maladie et la crainte de la mort, et se concentre sur le traitement de ce seul motif. On peut également rattacher plus généralement III, 4 à la grande famille des élégies de maladie et de souhaits de guérison dont on trouve d'autres illustrations chez Tibulle en I, 5, vers 9 *sq.*, où le narrateur rappelle les gestes et prières qu'il a accomplis pour Délie malade, mais aussi, nous le redirons, dans le cycle de Sulpicia (IV, 4 [III, 10]) et le recueil de Propertius (II, 28). Enfin, deux détails de III, 5 doivent encore être rapprochés des intertextes tibullien et propertien : la mention des *suci* et *uenena* que le narrateur souffrant se garde bien d'utiliser rappelle furtivement les pratiques magiques de la *saga* chez Tibulle⁹⁰⁸, tandis que l'évocation du culte féminin de la *Bona Dea* renvoie brièvement aux conseils amoureux de Tibulle en I, 6,

⁹⁰⁶ On est dur de cœur, écrit Catulle, quand on a été engendré par *leaena*, « une lionne » (c. 60, v. 1 et c. 64, v. 154), *Syrtis*, « Syrte » (c. 64, v. 156) ou *Scylla*, « Scylla » (c. 60, v. 2 et c. 64, v. 156). De même, Lygdamus considère que l'on n'est pas fondamentalement mauvais quand on n'est pas né de *Scylla* (III, 4, v. 89), de *leaena*, (*ibid.*, v. 90) ni de *Syrtis* (*ibid.*, v. 91), mais, conformément à ses habitudes d'écritures, il enrichit et développe considérablement cette liste sur plusieurs vers en y ajoutant par exemple *Chimaera*, « la Chimère » (v. 86) et *canis anguinea redimitus terga caterua*, « le chien au dos ceint d'une troupe de serpents » (v. 87), c'est-à-dire Cerbère, qui, par son corps composé de morceaux d'autres animaux, rappelle la *Scylla latrans infima inguinum parte*, « aux basses aines aboyantes » de Catulle (c. 60, v. 2).

⁹⁰⁷ Ces thèmes fournissent notamment les v. 11-50 et 83-94 de Tibulle, I, 3.

⁹⁰⁸ Voir par exemple I, 2, v. 44 *sq.*

vers 22, qui recommande aux amants de se méfier des moments où leur bien-aimée prétend se rendre en son sanctuaire, et annonce l'élégie IV, 9 de Propertius consacrée aux mythes d'Hercule dans le Latium et dans laquelle cette pratique religieuse joue un rôle important.

Il ne nous reste plus qu'à dire quelques mots de III, 6 et de son registre symposial qui partage également certaines caractéristiques avec le livre de Tibulle, où les occurrences du nom *Bacchus* mis pour « le vin » incitent à établir un lien spontané entre cette divinité et l'atmosphère du banquet, mais surtout avec le c. 27 de Catulle, seul poème du *neoteros* à être doté selon notre classification d'une dominante symposiale. Conformément aux habitudes de Lygdamus, le motif fait l'objet d'un vaste développement par rapport au traitement de ce modèle - rappelons que le *carmen* de Catulle ne compte que sept vers alors que III, 6 est la deuxième plus longue élégie du livre III - et il est en outre associé ici à une sous-dominante érotique absente de l'intertexte. Mais pour le reste, on retrouve bien chez Lygdamus la même apostrophe au *puer* qui remplit les coupes, les mêmes invitations à la joie et le même souhait d'abondance de boisson que dans le poème néotérique analysé lors de notre étude des *Carmina*. Il n'est sans doute pas dû au hasard que ce soit précisément le *doctus* Catulle qui soit nommé par Lygdamus comme intertexte explicite du thème des plaintes d'Ariane : par un subtil jeu de références, le poète associe explicitement son aîné à un seul motif de son poème alors que l'ombre du *neoteros* plane en fait sur sa tonalité principale elle-même. On verra d'ailleurs en temps voulu que Propertius opère également dans son élégie III, 17 une association entre l'invocation de Bacchus comme dieu du vin libérateur, sa rencontre amoureuse avec Ariane et, comme chez Lygdamus, le triste sort de Penthée déchiqueté. Ces points communs entre l'élégie III, 6 de Lygdamus et son aîné Catulle d'une part, son contemporain Propertius d'autre part, masqueraient presque l'intertexte tibullien souvent très présent dans ses autres poèmes ; ce serait oublier qu'Apollon apparaît brièvement au vers 8 sous son épithète de *Delius*, en référence à la *puella* du livre I du *Corpus Tibullianum* dont nous avons déjà décelé la présence sous cette même épithète apollinienne en III, 4, vers 79.

L'utilisation de l'intertextualité par Lygdamus et le caractère personnel du traitement de thèmes inspirés par ou proches de ceux d'autres auteurs reposent donc sur une série de procédés d'écriture et de composition bien repérables que ce parcours comparatif a permis de mettre en évidence. Le goût lygdamiens pour les développements, les champs lexicaux bien fournis et la grande précision dans le traitement des motifs va de pair avec, d'une part, l'extension au sein de longs poèmes de thèmes traités beaucoup plus brièvement par ses modèles ou contemporains, et d'autre part, la quête d'éléments thématiques épars qu'il rassemble en un motif unique puis porte à un degré de développement que n'atteignent pas

toujours ses multiples occurrences dans les intertextes. Pour ces deux procédés, nous pensons respectivement au sort réservé à certains thèmes catulliens – ainsi le caractère programmatique du *c.* 1 développé par Lygdamus en III, 1 et la dominante symposiale du *c.* 27 largement étoffée en III, 6 – et à la réunion d’éléments tibulliens dispersés – ainsi les recommandations funèbres à la *puella* concentrées en III, 2, et le refus des richesses concentré en III, 3. Parallèlement à cette technique propre à notre poète, nous avons relevé également une série de points communs plus furtifs avec l’intertexte catullien et surtout tibullien, fondés sur la présence de petits champs lexicaux qui ne relèvent plus cette fois du désir de développer les motifs mais plutôt de la volonté de faire surgir dans l’esprit du lecteur la réminiscence du texte modèle ou parallèle à la faveur de quelques mots évocateurs ; c’est là par exemple le statut de l’épisode d’Apollon amoureux en III, 4, équivalent schématique du récit fait par Tibulle en II, 3, ou de l’allusion aux pratiques magiques qui se glisse discrètement, à la faveur de deux mots seulement, dans le cours de III, 5 et fait apparaître l’image du personnage tibullien de la *saga*⁹⁰⁹.

B. La structure d’ensemble du livre de Lygdamus est-elle significative ?

Notre parcours parmi les élégies de Lygdamus et notre étude détaillée de leurs thèmes et motifs ont permis de montrer que l’auteur a apporté un soin particulier à la justification de leur succession linéaire par des liens thématiques et textuels précis. Ainsi, la dominante d’un poème peut devenir la sous-dominante de son successeur et le traitement d’un motif final – par exemple l’évocation imagée des Enfers à la fin de III, 1 – peut susciter l’élaboration d’un registre important dans le texte qui suit – en l’occurrence, la sous-dominante funèbre en III, 2. En outre, il existe un élément unificateur de première importance qui incite le lecteur à

⁹⁰⁹ Dans la mesure où le doute demeure sur les dates précises de Lygdamus et de la composition de ses poèmes, ainsi que notre bilan critique nous a permis de le montrer, nous ne pouvons affirmer avec certitude que c’est Tibulle qui influença Lygdamus, ni que c’est Lygdamus qui influença Tibulle pour le traitement de tous ces motifs. Nous pensons que le plus important est de constater qu’il existe entre deux auteurs se rattachant délibérément au même genre poétique une forte communauté d’inspiration qui, si Lygdamus est bien un contemporain de Tibulle, prouve que les poètes du cercle de Messalla se lisaient mutuellement avant même de publier leurs œuvres. Naturellement, ces rapprochements peuvent également étayer la thèse d’un Lygdamus tardif qui se serait délibérément inspiré de Tibulle pour reconstituer un livre élégiaque à la mode augustéenne ; mais inversement, pourquoi ne pas imaginer alors que c’est en fait Lygdamus qui est antérieur à Tibulle et que le second a puisé ses idées dans l’œuvre du premier ? La question ne peut à l’heure actuelle être tranchée, mais elle mérite au moins d’être posée.

considérer l'ensemble du livre III comme un tout très cohérent conçu comme un seul et même cycle poétique : c'est la présence presque constante de la *puella* Neaera qui est nommée dans tous les poèmes où elle apparaît⁹¹⁰, et corrélativement, celle du registre érotique constamment traité sur un mode dysphorique lié au caractère incertain voire malheureux de la situation amoureuse. Lygdamus ne fait en effet que se plaindre des infidélités de la belle, redouter les malheurs à venir, souffrir des malheurs passés ou, dans les meilleurs moments, entretenir l'espoir fou de la reconquérir alors même qu'elle ne répond pas à ses sentiments. Il nous faut par conséquent nous souvenir que quelle que soit la structure globale que nous proposerons pour ce livre III du *Corpus Tibullianum*, elle ne doit être considérée que comme complément tabulaire d'une lecture linéaire qui en a montré le caractère uni, et non point comme grille de lecture obligatoire et critère incontournable de division d'un cycle poétique qui, du reste, ne compte que six poèmes relativement brefs et doit donc être lu avant tout comme un ensemble.

Au sein de ce bloc bien cimenté se dessinent tout de même quelques lignes de force qui contribuent à en identifier l'évolution interne et que nous allons tâcher de faire apparaître progressivement en nous appuyant sur plusieurs observations générales. Au cours de l'élaboration de cette structure globale, nous serons ainsi amenée à observer la répartition des dominantes, sous-dominantes et traits secondaires dans les six élégies du livre, mais aussi la longueur des poèmes, certains détails du traitement de leurs thèmes, et bien entendu la présence de la *puella*. On remarquera d'emblée que le schéma dessiné par la longueur respective des élégies est le suivant : trois brèves (quatre-vingt-seize vers en tout) / une longue (quatre-vingt-seize vers) / une brève (trente-quatre vers) / une longue (soixante-quatre vers), ce qui incite à considérer la triade de poèmes courts III, 1-III, 2-III, 3 comme un groupe à part entière tandis que la triade III, 4-III, 5-III, 6 peut être vue soit comme la succession de trois élégies isolées, soit comme un second groupe composé d'une paire de poèmes longs - III, 4 et III, 6 - séparés par le poème bref qu'est III, 5. Or, un élément déjà mentionné lors de l'étude détaillée de III, 5 doit à ce stade attirer notre attention : c'est en effet, on s'en souvient, le seul des six textes de Lygdamus dont Neaera - et avec elle le registre érotique - soit complètement absente. Cette spécificité thématique et textuelle du

⁹¹⁰ La corrélation constante entre la présence de la *puella* et la mention de son nom est un facteur d'unité d'autant plus fondamental pour ce cycle que Lygdamus est le premier de nos poètes à témoigner d'une telle constance narrative : en effet, on se souvient que Catulle ne nomme pas toujours sa *puella*, et que celles de Tibulle sont au moins deux - sans compter le *iuuenis* Marathus - et pas toujours nommées non plus. Notre poète est donc le seul à cumuler unité du personnage de la *puella* et mention systématique de son nom.

poème tend à confirmer son caractère particulier et étaye opportunément l'idée que sa place entre III, 4 et III, 6, donc au cœur d'un second groupe de trois, repose sur le fait qu'elle ménage un fort contraste avec ce qui l'entoure en termes de longueur comme d'inspiration. Enfin, un trait spécifique unissant III, 4 et III, 6 renforce encore l'image de ces deux élégies comme paire séparée par un poème différent avec lequel elles forment un trio : elles sont en effet les seules de la collection à compter non pas une, mais deux sous-dominantes – respectivement, les registres mythologique et érotique pour la première, érotique et religieux pour la seconde, corrélation attendue de leur longueur très supérieure aux autres et donc du caractère particulièrement riche et développé de leur inspiration.

Le dessin de longueurs établi plus haut – trois brèves / une longue / une brève / une longue – peut cependant nous amener à proposer deux autres schémas d'ensemble. D'une part, le groupe III, 4-III, 5-III, 6 peut aussi être vu comme un ensemble équilibré composé d'une longue (III, 4) et de deux élégies plus courtes qui à elles deux, équivalent à sa longueur ; ce dessin permet d'ailleurs de découper le livre en trois parties presque égales, 96 vers (III, 1-III, 2-III, 3) + 96 vers (III, 4) + 98 vers (III, 5-III, 6), ce qui tend à placer III, 4, la grande élégie apollinienne de Lygdamus, au centre du livre⁹¹¹. D'autre part, les trois élégies courtes suivies par une longue peuvent former un groupe unifié par la présence continue de Neaera et du registre érotique – successivement sous-dominante en III, 1, deux fois dominante en III, 2 et III, 3 et à nouveau sous-dominante en III, 4 aux côtés de la catégorie mythologique –, puis la disparition de Neaera en III, 5 justifierait que l'on place là une rupture et que l'on considère la dernière brève et la dernière longue comme un appendice du premier groupe de quatre, dont elles présenteraient une sorte de résumé thématique et éventuellement narratif. On va voir que ces trois schémas possibles, 3 + 3, 3 + 1 + 2 et 4 + 2, sont aussi envisageables les uns que les autres et soutiennent pareillement l'épreuve de la vérification par le contenu même des poèmes. Cette vérification se fera en trois temps : nous examinerons d'abord les éléments de cohésion entre les trois poèmes d'ouverture III, 1-III, 2-

⁹¹¹ H. Dettmer (1983, p. 1973), dans une analyse structurale qui nous semble moins convaincante que celles qu'elle formule sur Sulpicia dont nous aurons à reparler plus bas, va jusqu'à voir dans le livre de Lygdamus un dessin concentrique, à condition d'unir III, 2 et III, 3 – le refus des richesses dans la seconde lui apparaissant comme l'antidote à la crainte de la mort dans la première – et de considérer III, 4 et l'apparition d'Apollon comme élégie isolée entre les cercles concentriques III, 1 / III, 6 d'une part, III, 2-III, 3 / III, 5 d'autre part. Nous allons voir que les différents éléments de cohésion que nous pouvons mettre en évidence dans le livre invalident quelque peu cette lecture, ou du moins laissent d'autres possibilités ouvertes en maintenant notamment un lien fort entre III, 4 et le reste du cycle, et en séparant III, 2 et III, 3 qui ne nous semblent pas former une paire aussi solide que le croit H. Dettmer, ce qui, de plus, brouille un peu la correspondance plus évidente selon nous entre III, 2 et III, 5.

III, 3 ; ensuite, les éléments d'un rapprochement possible entre III, 5 et III, 2 d'une part, et plus largement, entre III, 5 et toute la triade III, 1-III, 2-III, 3 d'autre part ; enfin, les éléments qui, outre leur dédoublement commun de sous-dominantes, fondent le parallèle entre III, 4 et III, 6. Dans les trois cas, cette vérification peut étayer soit l'existence de deux groupes ternaires (III, 1-III, 2-III, 3 et III, 4-III, 5-III, 6) unis par la ressemblance des élégies placées en leurs milieux respectifs (III, 2 et III, 5), soit l'existence d'un groupe de trois (III, 1-III, 2-III, 3) suivi par une longue élégie centrale (III, 4) et par une paire (III, 5-III, 6), ces deux dernières entretenant toutes deux des liens avec les autres éléments du recueil de manière à en assurer la cohésion interne, soit encore celle d'un groupe de quatre (III, 1-III, 2-III, 3-III, 4) lui-même composé d'un sous-groupe de trois brèves (III, 1-III, 2-III, 3) auquel serait adjointe une longue (III, 4), et d'un groupe de deux (III, 5-III, 6) dont la brève (III, 5) répondrait au sous-groupe de trois brèves du premier et dont la longue (III, 6) répondrait également à sa longue.

Outre leur commune brièveté et la présence constante de Neaera et du registre érotique au sein de leur inspiration, III, 1, III, 2 et III, 3 ont pour caractéristique commune l'évocation soit des Enfers - de manière brève - en III, 1 et III, 3, soit de la mort en III, 2. On ajoutera à cela le fait que seules III, 2 et III, 3 aient pour dominante commune la tonalité amoureuse, alors qu'elle n'apparaît ailleurs qu'au rang de sous-dominante et qu'aucune autre dominante n'est illustrée par plus d'une élégie. Ce relatif déséquilibre au sein de la triade d'ouverture, qui semble ménager un lien particulier entre III, 2 et III, 3 en excluant III, 1, s'explique sans peine par le caractère métapoétique et introductif de cette dernière : naturellement consacrée à l'exposé du programme du *libellus* et à sa propre fonction structurante, III, 1 peut être considérée comme une élégie de présentation qui fait apparaître le thème érotique - mais sans lui laisser encore toute la place - comme thème dominant de l'ouvrage avant qu'il ne s'épanouisse pleinement dans les poèmes qui suivent. Cet argument est d'ailleurs étayé par la multiplication des traits secondaires de III, 1 ; elle en compte en effet cinq alors que les autres poèmes de la collection n'en ont au maximum que deux. Une fois encore, c'est bien le signe qu'il s'agit d'une élégie à caractère particulier dotée de traits qui, même au sein du petit groupe de trois auquel elle appartient, la distinguent clairement des autres tout en lui permettant d'entretenir avec elles une certaine communauté d'inspiration, notamment autour du registre amoureux qui lui doit sa première occurrence au rang de sous-dominante.

Le rapprochement entre III, 2 et III, 5 est pour sa part assuré par deux éléments principaux : ce sont les deux seules élégies de la collection à élever le thème funèbre au rang de dominante ou de sous-dominante et à ne compter dans leur paysage thématique aucun trait secondaire. Elles apparaissent ainsi comme les deux sommets de la concentration de

l'inspiration de Lygdamus et comme le lieu du dépouillement maximum de l'éventail thématique. Ce travail de réduction des thèmes se fait d'ailleurs autour de motifs très semblables puisqu'elles traitent toutes deux de l'attente et de l'appréhension de la mort par le narrateur ; dans le premier cas, c'est à cause de la souffrance amoureuse, et dans le second, c'est à cause d'une maladie inconnue qui en tout cas n'est pas de nature sentimentale puisqu'on se souvient que III, 5 ne comporte aucun trait érotique. Quant au registre funèbre qui fournit la sous-dominante de III, 2 et la dominante de III, 5, il est également représenté en III, 1 et III, 3 au rang de simple trait secondaire à la faveur de l'évocation commune des Enfers ; nous avons même signalé au paragraphe précédent que l'on pouvait observer dans la triade III, 1-III, 2-III, 3 la succession « référence aux Enfers / attente de la mort / référence aux Enfers ». Or, en III, 5, le lecteur assiste précisément à la réunion de ces deux motifs, l'attente de la mort comme thème principal et la référence aux Enfers⁹¹² comme ornement supplémentaire du discours ; ce détail invite à un rapprochement entre l'ensemble de la triade d'ouverture et cette élégie funèbre qui de ce point de vue peut apparaître en quelque sorte comme son résumé, comme si Lygdamus avait procédé au sein de son propre livre au travail de rassemblement d'éléments épars qu'il opère à plusieurs reprises par rapport aux intertextes qui ont pu l'inspirer.

Il nous reste à repérer les liens qui unissent III, 4 et III, 6 et justifient entre elles un rapprochement plus solide que celui de la simple communauté de longueur. D'abord, on vient de voir en creux qu'elles étaient les deux seules élégies de la collection à ne traiter aucun motif funèbre, pas même au rang de simple trait secondaire. Or, il se trouve qu'elles compensent cette espèce de défaut thématique par rapport au reste du cycle par un point commun qui, tout en les liant l'une à l'autre, justifie l'apparition du registre mythologique comme sous-dominante de la première et trait secondaire de la seconde et fait d'elles les deux seules représentantes de ce registre : elles comportent toutes deux des *exempla* mythiques qui permettent d'éclairer l'état de souffrance amoureuse constante dans lequel se trouve le narrateur, en l'occurrence l'épisode d'Apollon bouvier en III, 4 et celui d'Ariane abandonnée par Thésée en III, 6. D'ailleurs, la référence finale au mythe d'Ariane est en fait annoncée par intertexte interposé dès l'élégie III, 4 puisque, on l'a vu au cours de son étude détaillée, les raisons de la dureté de cœur y sont exposées dans les termes employés par Ariane chez Catulle, c. 64. Il existe donc un lien indirect et implicite entre ce motif, apparemment exclusivement érotique chez Lygdamus mais en réalité rattaché à un intertexte

⁹¹² Le détail des études internes des élégies a d'ailleurs permis de montrer que les diverses évocations des Enfers en III, 1, III, 3 et III, 5 se faisaient en des termes remarquablement proches.

catullien mythologique, et l'apparition explicite du récit légendaire en III, 6. En fait, c'est toute l'illustration de la tonalité mythologique dans le livre III du *Corpus Tibullianum* qui repose sur des intertextes néotériques et/ou élégiaques puisque l'épisode d'Apollon amoureux en III, 4 est pour sa part un parallèle à l'élégie II, 3 de Tibulle. Dès lors, ce n'est sans doute pas un hasard si l'appellation d'Apollon à connotation tibullienne *Delius* est utilisée comme lien textuel supplémentaire entre III, 4 – où elle est associée à celle de *Cynthius* – et III, 6, où elle apparaît comme un écho délibéré à la précédente.

L'ensemble de ces observations peut être appliqué presque indifféremment aux trois schémas que nous avons proposés plus haut. Que l'on décompose en effet la collection lygdamienne en [III, 1-III, 2-III, 3] // III, 4-III, 5-III, 6, en [III, 1-III, 2-III, 3] // III, 4 // III, 5-III, 6 ou en [III, 1-III, 2-III, 3] / III, 4 // III, 5-III, 6, on trouve dans tous les cas matière à justifier la cohésion interne de la triade d'ouverture, à considérer III, 5 comme une réponse à toute cette triade ou à III, 2 seulement, avec laquelle elle entre en résonance en tant qu'élégie de milieu d'un groupe de trois, enfin à rapprocher III, 4 de III, 6, que ce soit dans le premier schéma pour unir le second groupe de trois, dans le deuxième pour prouver que l'élégie centrale n'est pas coupée du reste du livre mais que malgré sa position privilégiée, elle entretient des liens étroits avec ses autres membres, ou bien dans le troisième pour identifier la relation d'écho et de réponse qui lie les deux élégies longues respectivement placées à la fin du premier et du second groupe de la collection. Dès lors, on peut préférer au choix une vision strictement équilibrée du cycle, fondée sur les rapports de cohésion interne entre deux groupes de trois, une vision focalisée sur le rôle central de III, 4 autour duquel s'organisent les autres groupes de poèmes, ou bien une vision légèrement plus déséquilibrée d'une collection contenant sa propre réduction, fondée sur les rapports de rappel et résumé entre un groupe de quatre – vu comme 3 + 1 – et un groupe de deux – vu comme 1 + 1 – qui soit en quelque sorte la version courte du premier⁹¹³.

⁹¹³ On voit d'ailleurs que ce troisième schéma apparaît en fait comme une variante du deuxième, selon que l'on rapproche plus ou moins III, 4 de la triade d'ouverture III, 1-III, 2-III, 3. Deux éléments nous poussent cependant à souligner particulièrement la place centrale de III, 4. Le schéma ainsi obtenu, 3 + 1 + 2, relève d'un symbolisme numérolgique auquel notre poète était sans doute sensible, selon lequel le masculin et le féminin (1 + 2) s'uniraient pour former un 3 qui symbolise à lui seul la dominante érotique et l'histoire d'amour dont nous avons dit qu'elles constituaient une préoccupation constante de Lygdamus. En outre, étant l'élégie centrale du livre, III, 4 comporte également son centre mathématique strict, et il correspond à ce distique où Apollon Cynthien s'exprime dans toute sa splendeur et où l'on peut sans doute lire une définition du poète élégiaque amoureux par lui-même : *quare ego quae dico non fallax, accipe, uates / quodque deus uero Cynthius ore ferat*, « aussi, ce que je te dis, moi, le prophète qui ne trompe pas, écoute-le, écoute ce que le dieu cynthien rapporte d'une bouche véridique » (v. 49-50). La leçon *quodque* est celle des mss G et Q, et la leçon *ferat* est celle des mss Z+ ;

Ce changement de perspective ne change pas le fait qu'au fil du livre, le personnage de Neaera et le thème érotique qui y est associé subissent une série d'inflexions progressives dont l'acmé est leur disparition en III, 5. Ainsi, les premiers poèmes du cycle offrent une vision globalement pessimiste de la situation du narrateur face à la *puella* qu'il ne sait comment reconquérir : l'offrande du *libellus* en III, 1 et la promesse de refuser aux richesses en III, 3 apparaissent comme des tentatives d'assainissement et de consolidation de la relation, mais en réalité, la souffrance qu'elle suscite est telle qu'en III, 2, Lygdamus croit mourir. La pensée de Neaera est partout et rien, au fil de ces trois élégies, ne semble pouvoir guérir le poète. Mais peu à peu, l'apparition de la maladie réelle – en III, 5 – et la quête d'oubli par le vin – en III, 6 – lui fournissent de quoi chasser Neaera de son esprit, même si c'est de manière imparfaite et partiellement vaine puisqu'on a vu que l'image de la *puella* et la douleur qu'elle cause troublent jusqu'aux joies du banquet. Or, cette tentative d'oubli est accompagnée en III, 4 et III, 6 par le recours aux *exempla* mythologiques, dont l'analogie avec la fiction élégiaque peut certes confirmer la violence de la douleur amoureuse – c'est le cas d'Apollon incapable de chanter en III, 4, ce qui suscite à juste titre la peur du poète-narrateur – mais aussi, de manière plus inattendue, faire surgir l'espoir car si Ariane pleure Thésée en III, 6, c'est pour mieux accueillir ensuite l'amour de Bacchus. Par ailleurs omniprésent dans le poème sous forme de dieu du vin, ce dernier y apparaît donc comme la figure libératrice des chagrins d'amour par excellence, et la relation entre la dominante symposiale et les traits secondaires mythologiques y signifie clairement que le narrateur attend de Bacchus que par l'intermédiaire du vin, il le console comme il a, selon la fable, consolé Ariane par la force de son amour. Eclairants psychologiquement, sources de renouvellement et d'espoir, les *exempla* sont aussi, nous l'avons vu, l'occasion pour Lygdamus d'insérer dans le texte des références aux œuvres modèles ou parallèles de ses aînés et de ses contemporains. On ne saurait mieux dire au niveau métapoétique que c'est la lecture des poètes de sa propre communauté qui fournit à l'auteur-narrateur de la fiction élégiaque le remède aux malheurs de l'amour ; telle est la réflexion à laquelle nous invite l'évolution interne d'un livre par ailleurs remarquablement uni, dont la brièveté et l'homogénéité narrative n'ont pas d'équivalent parmi les autres œuvres de notre corpus.

nous les préférons aux choix textuels de G. Luck (*quamque* et *ferar* inspirés de Postgate) dont nous estimons qu'ils ne sont pas nécessaires à la compréhension de la phrase.

III. Le *Panégyrique de Messalla* : un poème à part dans un corpus à part

Le *Panégyrique de Messalla* n'est certes pas l'élément le moins déroutant de ce recueil si particulier et éclaté qu'est le *Corpus Tibullianum*. Rappelons d'abord que la principale originalité de IV, 1 (III, 7) par rapport aux autres livres qui composent l'ouvrage est sa métrique : en tant que poème hexamétrique, il fait obstacle à la désignation de notre *Corpus* comme recueil exclusivement élégiaque et incite d'emblée à s'interroger sur le genre poétique qu'il illustre, ainsi que sur sa place et son statut au sein d'une œuvre par ailleurs centrée autour de l'élégie. Certes, l'analyse des livres de Tibulle et de Lygdamus nous a déjà permis de montrer que ces auteurs ne partageaient pas strictement le même art poétique et que l'esthétique et la facture de leurs poèmes avaient des caractéristiques propres que leur lecture détaillée a permis de mettre en lumière ; pour autant, nous avons également constaté que leur usage partagé du distique, de certains *topoi* élégiaques ainsi que de motifs parallèles dont ils proposent des traitements distincts constituait un socle commun de pratique poétique, une sorte de réservoir de matériau dans lequel tous deux piochent selon des modalités différentes pour construire leurs identités élégiaques respectives autour d'un noyau unique. Il faut exclure le *Panégyrique* de ce schéma dichotomique d'une base élégiaque commune utilisée et transformée de manière distincte par deux voix aux marques individuelles fortes : contrairement aux livres I, II et III du *Corpus Tibullianum*, ce long poème puise pour sa part dans une série de genres poétiques très divers qu'il digère et dont il restitue – plus ou moins heureusement – les références et les éléments recomposés en les organisant autour de la figure centrale de Messalla et de la célébration du grand homme, prétexte narratif à une série de digressions plus ou moins bien reliées à ce thème de départ et dont l'analyse détaillée du texte permettra de rétablir la succession exacte.

Par son mètre comme par le programme que son auteur nous livre dans ses premiers vers et dont nous relèverons plus bas les éléments les plus significatifs, le *Panégyrique de Messalla* apparaît d'abord comme un poème aux prétentions épiques, mais écrit, nous le verrons, par un poète qui se désigne plutôt comme un élégiaque. L'objet poétique mal identifié qui résulte de cette union apparemment contre-nature peut à certains moments faire penser à un *epyllion* à la mode hellénistique rappelant ceux que nous avons lus dans le recueil des *Carmina* de Catulle ; toutefois, les multiples digressions qui le parcourent font

appel à tant de domaines littéraires, tant de dimensions temporelles et tant de types de discours différents que l'on ne peut pas non plus le rattacher clairement et uniformément à l'esthétique traditionnelle de l'*epyllion* telle que nous l'avons observée dans l'œuvre de notre *neoteris*. A la fois panégyrique à caractère officiel et à sujet contemporain, petite épopée, chant intime, *epyllion* mythologique ou encore poème savant et didactique, IV, 1 (III, 7) est une pièce à multiples facettes dont l'art poétique et les intentions sont parfois bien difficiles à saisir. Souvent décrié pour sa faible valeur esthétique et sa composition interne un peu hasardeuse, il n'en demeure pas moins un témoignage intéressant, ainsi que nous le disions en introduction de ce chapitre, sur les lectures et les tentations poétiques de la génération d'auteurs de genres poétiques brefs qui succéda aux *neoteris*.

Notre étude de ce long poème visera donc essentiellement à en dégager les éléments les plus significatifs et les plus utiles dans la perspective d'une analyse structurale des livres III et IV du *Corpus Tibullianum* et de leur mise en relation avec ses livres I et II ainsi qu'avec d'autres œuvres néotériques et/ou élégiaques latines du I^{er} siècle avant Jésus-Christ. Pour ce faire, nous proposerons d'abord un aperçu d'ensemble de la composition interne du *Panégyrique* en repérant les séquences narratives, thématiques et digressives qui s'y succèdent, avant de mettre en lumière les rapports d'intertextualité qu'il entretient avec d'autres recueils issus ou non de notre propre corpus d'étude. Nous croiserons à cette occasion des auteurs aussi divers que Tibulle, Catulle et Properce, mais aussi Homère et même des poètes didactiques. Ce rapide parcours du *Panégyrique de Messalla* nous permettra ainsi d'identifier autant que faire se peut les intentions de son auteur et d'enrichir un tant soit peu notre panorama des pratiques structurales et du discours de nos poètes.

A. Structure et principes de composition interne du Panégyrique de Messalla

Les deux cent onze hexamètres du *Panégyrique* sont organisés en quatre grandes parties de tailles inégales répondant à une logique chiasmatisque : à une introduction à valeur très largement métapoétique et programmatique répond en effet une conclusion de même registre, tandis qu'entre elles, les deux parties principales du poème traitent respectivement de la gloire actuelle de Messalla et de ses brillantes perspectives d'avenir. Ce schéma d'ensemble, introduction / présent / avenir / conclusion, apparaît au premier abord comme un plan rigoureux répondant aux exigences du genre de l'éloge, qui se doit d'embrasser toutes les dimensions temporelles de l'action de celui qu'il chante mais aussi de se présenter

comme un discours structuré aux étapes aisément identifiables. En complément de cette structure générale, un second procédé de composition interne vient toutefois brouiller la clarté apparente de la succession thématique d'ensemble : dans chacune des quatre grandes parties du poème, l'auteur insère en effet une série de propos plus brefs à valeur largement ornementale, souvent assez éloignés du sujet central du poème et dont les trois plus longs peuvent être considérés comme de véritables digressions n'ayant en fait aucun rapport avec lui.

La présence de ces deux niveaux structurels distincts contribue fortement à la représentation traditionnelle de IV, 1 (III, 7) comme texte mal construit à la ligne principale peu solide. De fait, si les débuts et fins de parties visent à rattacher clairement le discours des différentes sections au propos de départ, le cœur de ces sections témoigne plus souvent du désir du poète de faire preuve de virtuosité technique et de montrer qu'il a de prestigieuses lectures que d'un véritable souci de construction cohérente de la parole. Nous avons vu plus haut que l'écriture de Tibulle consistait en l'élaboration progressive de lignes thématiques variées, certes, mais dont les étapes étaient toujours soigneusement reliées les unes aux autres par une gamme de procédés particuliers assurant une forme d'unité à chaque poème ; quant à celle de Lygdamus, nous venons au contraire d'en souligner le caractère à la fois thématiquement concentré et stylistiquement riche. Par opposition à ces deux techniques structurelles bien affirmées, le *Panegyrique de Messalla* obéit pour sa part à un type de composition plus lâche, reposant donc sur une ligne principale récurrente à laquelle le propos revient à des endroits stratégiques, et sur une série de lignes secondaires très artificiellement rattachées à la première et donnant lieu à des discours indépendants aux tonalités très diverses. La succession exacte de ces sections au sein des quatre grandes parties du poème est la suivante :

- V. 1-38 : introduction générale et programmatique du poème.
- V. 1-17 : introduction presque propitiatoire : demande d'indulgence face à la modestie de l'hommage, étayée par quelques exemples mythologiques de divinités acceptant d'humbles hommages humains. Le poète se présente comme doté d'un talent sans doute inférieur à la tâche qu'il s'est fixée.
- V. 18-38 : programme du poème : *recusatio* portant sur les thèmes de la poésie didactique, puis programme positif centré autour de la figure glorieuse, par sa famille comme par ses hauts faits, de Messalla.

- V. 39-117 : les talents de Messalla *castrisue foroue*, « dans le camp militaire ou au forum » (v. 39).
 - V. 39-44 : introduction de cette partie : insistance sur l'égalité parfaite des talents de Messalla dans les deux domaines et comparaison avec les deux plateaux d'une balance parfaitement équilibrée.
 - V. 45-81 : au forum : talent oratoire de Messalla et capacité à capter l'attention de la foule. L'essentiel de cette section (v. 48-78) est en fait consacré à une mini-*Odysée* : à partir d'une comparaison entre Messalla, Nestor et Ulysse, le poète résume quelques grandes étapes des voyages de ce dernier (*première digression*).
 - V. 82-117 : à l'armée : compétences et talents multiples de Messalla dans tous les *belli (...) artes*, « arts de la guerre » (v. 82), que le poète détaille. Cette section s'achève sur une liste des conquêtes de Messalla (v. 107-117).
- V. 118-176 : examen des glorieuses perspectives d'avenir de Messalla après son consulat de 31 avant Jésus-Christ.
 - V. 118-134 : brève description du récent consulat de Messalla, plus précisément de son jour d'entrée en charge marqué par une série de phénomènes naturels extraordinaires, et de la cérémonie qui l'accompagna (c'est peut-être pour ce jour que fut précisément composé le poème).
 - V. 135-150 : liste des conquêtes possibles de Messalla à l'avenir. Le poète parcourt à peu près tous les territoires connus et imagine même que Messalla puisse conquérir la partie du globe qui se trouve au-delà du soleil.
 - V. 151-174 : vaste digression didactique sur la géographie du globe, ses divisions et leurs caractéristiques (*deuxième digression*). Cette section semble entrer en contradiction avec la *recusatio* des vers 18 *sq.* qui exprime précisément le refus de la poésie didactique scientifique.
 - V. 175-176 : brève conclusion sur cette partie du poème.
- V. 177-211 : conclusion générale du poème, à nouveau très métapoétique et renvoyant constamment aux propos de l'introduction.
 - V. 177-180 : retour au propos métapoétique et à l'affirmation par le poète de la faiblesse de son propre talent.

- V. 181-189 : digression personnelle : plaintes du poète qui révèle qu'il a été dépossédé de biens fonciers importants et que cette lourde perte lui cause beaucoup de soucis (*troisième digression*).

- V. 190-211 : ultime retour à l'hommage à Messalla, à un niveau littéral et métalittéraire : le poète lui promet, avec son humilité habituelle, de continuer à le chanter sous toutes les formes possibles en insérant dans son discours une série d'allusions à divers genres poétiques.

En raison de son thème premier et du contenu même des vers programmatiques sur lesquels nous reviendrons dans un instant, nous considérons que le poème est doté d'une nette dominante de célébration, catégorie que nous avons commencé à utiliser pour la présentation de notre classification des *Carmina* de Catulle⁹¹⁴ et dans laquelle entre pleinement le genre du panégyrique. Les autres registres qui y sont illustrés, on l'aura compris, sont nombreux puisque c'est là précisément le fondement de l'esthétique mêlée dont il est représentatif ; aucun d'entre eux cependant ne prend suffisamment le pas sur les autres pour être qualifié de sous-dominante et c'est pourquoi nous considérerons qu'ils ne constituent qu'une série de traits secondaires, qui détournent parfois suffisamment le propos du poème pour donner lieu à de longs développements mais sans l'orienter dans une direction nouvelle de façon assez décisive pour concurrencer sérieusement la dominante de célébration. Ces registres sont la catégorie métapoétique (à laquelle renvoie la série de propos programmatiques surtout concentrés dans l'introduction et la conclusion du texte), la catégorie mythologique (qui repose notamment sur des *exempla* utilisés à titre de comparaison éclairante avec des situations réelles et contemporaines), la catégorie épique (à la faveur de la petite *Odyssée* qui constitue la première digression du *Panégyrique*), la catégorie didactique (qui fournit la matière de la deuxième digression) et la catégorie plaintive (qu'illustrent les plaintes personnelles du narrateur sur sa situation foncière dans la troisième et dernière digression). Il faut ajouter à cela, pour compléter le paysage thématique de IV, 1 (III, 7), deux traits secondaires plus brefs limités à deux ou trois vers, en l'occurrence une brève apparition du registre religieux au moment de l'entrée en charge de Messalla comme consul et une autre du registre funèbre à la fin du poème, l'auteur promettant en

⁹¹⁴ Voir *supra*, chapitre 1, « II. Classification des poèmes de Catulle », notre présentation des dominantes adoptées. Le détail des dominantes, sous-dominantes et traits secondaires de IV, 1 (III, 7) et des autres poèmes du livre IV est consigné, ainsi qu'un bref résumé de chaque texte, dans notre seconde annexe au présent chapitre, « Tableau récapitulatif du contenu et des registres du *Panégyrique de Messalla*, des élégies de Sulpicia et de IV, 13 (III, 19) et IV, 14 (III, 20) », p. 811 *sq.*

effet de continuer à chanter le grand homme jusqu'après sa propre mort évoquée en quelques termes expressifs seulement⁹¹⁵.

A l'exception du registre didactique, nous avons déjà eu l'occasion d'observer toutes ces tonalités au cours de nos chapitres précédents ; nous verrons *infra* comment les modalités précises de leurs développements peuvent être rapprochées de leurs intertextes respectifs jusqu'à mettre pleinement à jour le tissu de références sur lequel repose la construction du *Panegyrique de Messalla*. Mais pour compléter ce bref examen de la structure interne du texte, il nous faut dire quelques mots de la façon dont son poète scelle ou feint de sceller son unité autour du thème de départ en y rattachant les transitions entre les différentes sections. De fait, chacune de ses grandes parties repose sur un déroulement ternaire mis en évidence par le schéma global que nous avons établi plus haut, à l'exception de l'introduction qui est à peu près centrée autour de son objectif programmatique. Mais la section consacrée aux talents actuels de Messalla, celle qui envisage ses glorieuses perspectives d'avenir et la conclusion sont toutes trois composées de trois étapes internes que l'on peut caractériser comme suit : sujet principal / digression / retour au sujet principal, l'étape de digression étant respectivement constituée par les trois temps que nous avons identifiés comme tels, à savoir la petite *Odyssée* de la première section, la digression géographique de la deuxième section et les plaintes personnelles de la conclusion. Ce procédé de composition interne régule les relations entre ce que nous appelons plus haut la ligne principale du poème – c'est-à-dire la célébration de Messalla – et ses lignes secondaires – c'est-à-dire ses multiples digressions. Les étapes consacrées au traitement du panégyrique proprement dit contiennent elles-mêmes, dans une sorte de mise en abyme structurelle, des propos secondaires qui s'éloignent de la ligne principale, mais jamais autant que les trois grandes digressions placées au centre des parties concernées. Ainsi, cette technique de va-et-vient constant entre propos centraux et propos plus ou moins digressifs confère à la ligne d'ensemble du poème un aspect relativement équilibré qui ne suffit tout de même pas à masquer le caractère artificiel et éclaté des temps digressifs. L'observation de quelques exemples de ce fonctionnement permettra d'éclairer notre analyse.

⁹¹⁵ Respectivement : ... *intentaque tuis precibus se praebuit aure / cunctaque ueraci capite annuit : additus aris / laetior eluxit structos super ignis aceruos*, « ... et [Jupiter] offre une oreille attentive à tes prières et, inclinant sa tête qui ne trompe jamais, il dit oui à tous tes souhaits : alors le feu placé aux autels, heureux présage, brilla davantage sur les offrandes amassées » (v. 132-134) et *quin etiam mea tunc tumulus cum texerit ossa, / seu matura dies fato properat mihi mortem...*, « bien plus, quand un tombeau recouvrira mes os, soit que le jour fatal vienne vite et hâte ma mort... » (v. 204-205). *Fato* est la leçon des manuscrits Z+ et nous l'adoptons de préférence à la conjecture *fati* suggérée par un éditeur et suivie par G. Luck, qui n'est pas indispensable à la compréhension.

Les premiers vers du poème endossent, nous l'avons dit plusieurs fois, une fonction grammaticale frappée d'une forte intertextualité sur laquelle nous aurons à revenir *infra*. Notons pour l'heure qu'ils ont le mérite de poser clairement l'enjeu solennel du poème de célébration à la faveur d'un *incipit* explicite : *te, Messalla, canam*, « c'est toi, Messalla, que je vais chanter » (v. 1), formule concise et efficace placée avant la césure penthémimère de l'hexamètre. En trois mots, le fil est noué que le reste du texte continuera de dévider de façon plus ou moins régulière. La suite de l'introduction s'écarte assez peu de ce programme, à l'exception des *exempla* mythologiques qui constituent la première apparition d'une ligne secondaire encore peu développée⁹¹⁶. Les vers 1-38 sont pour l'essentiel parcourus de la présence du grand homme à la faveur de la multiplication des formes de la deuxième personne du singulier qui, dans la juste lignée de l'*incipit*, contribue à constituer Messalla en sujet principal du poème. Il est ainsi question de *tua (...) / facta*⁹¹⁷, « tes hauts faits » (v. 5-6), deux termes placés vers le début de deux hexamètres successifs et qui se répondent donc en lecture tabulaire, de vers composés *tibi*⁹¹⁸, « pour toi » (v. 16), de *tua (...) fama*, « ta renommée » (v. 29) et de *tu[ae] (...) laudes*⁹¹⁹, « tes louanges » (v. 35). La gloire de Messalla a d'ailleurs deux dimensions distinctes que la fin de cette introduction met bien en évidence : d'une part, il est l'héritier de ses *maior[es]*, « ancêtres » (v. 29), d'une *antiqu[a] gen[s]*, « antique

⁹¹⁶ Rassemblés aux v. 8-13, ces quatre *exempla* rappellent l'usage traditionnel de la mythologie dans la poésie néotérique et élégiaque latine tel que nous l'avons notamment observé chez Tibulle, par exemple en II, 3 dans le développement consacré au chagrin d'Apollon amoureux, chez Lygdamus en III, 4 à propos du même épisode, et le reverrons à de nombreuses reprises chez Properce : ils constituent un ornement de discours censé rappeler par analogie la situation réelle décrite par le poème. Considérant que son texte est une offrande bien mince pour un homme tel que Messalla, l'auteur du *Panegyrique* se justifie en montrant successivement qu'Apollon sut apprécier les modestes *dona*, « dons » (v. 8) des mortels, que l'humble Icare fut considéré par Bacchus comme *iucundior hospes*, « un hôte bien agréable » (v. 9) et que *Alcides deus*, « le dieu descendant d'Alcée » (v. 12), Hercule lui-même, logea un jour dans la simple cabane du paysan Molorchus. Malgré sa grande pauvreté, Molorchus hébergea en effet le héros lors de son combat contre le lion de Némée et fit à sa demande un sacrifice à Zeus quand il l'eut remporté. A part une brève allusion virgilienne (*Géorgique* III, v. 19), le principal texte antique portant sur Molorchus est une série de fragments de Callimaque, Αἴτια, III (fgts 55-59), qui attribue à ce mythe l'origine des jeux Néméens révélés à Héraclès et Molorchus par la prophétie d'Athéna.

⁹¹⁷ L'expression est répétée au v. 33 que ces deux termes encadrent. Dans les deux cas, la disjonction du substantif et de l'adjectif possessif permet d'amplifier considérablement l'effet laudatif du groupe nominal qui occupe l'espace du texte comme la grandeur des exploits de Messalla occupe l'attention et l'admiration de l'auteur du poème et de ses contemporains.

⁹¹⁸ Ce datif du pronom personnel de la deuxième personne du singulier, ancrage textuel et grammatical explicite s'il en est de la valeur d'offrande et d'hommage du panégyrique dédié à son seul destinataire, revient trois autres fois dans l'ensemble de cette introduction, en l'occurrence aux v. 25, 27 et 32.

⁹¹⁹ On observe pour ces deux derniers groupes nominaux le même procédé d'amplification par disjonction que pour *tua facta*.

famille » (v. 28) déjà dotée de *prisc[i] (...) honores*, « honneurs très anciens » (v. 31), et d'autre part, il ajoute lui-même par ses hauts faits à cette gloire ancestrale de manière à être *maius decus ipse futuris*, « lui-même un titre de gloire plus grand encore pour sa postérité » (v. 32), expression mise en valeur par la métrique puisque précédée de la pause obligatoire que constitue la césure penthémimère de l'hexamètre. Ces quelques vers d'ouverture mettent donc bien en place les fondements mêmes de l'éloge, justifié à la fois par les actions passées et les actions présentes, la valeur de l'entourage et celle de l'individu. Le dernier élément programmatique de cette introduction est également métopoétique puisque, selon l'auteur du *Panegyrique*, les exploits de Messalla sont tels que seule la poésie pourra en garder une trace qui soit à la hauteur : il faut pour le célébrer dignement pas moins que *magna uolumina*, « de grands volumes » (v. 34) et *aetern[us] (...) uers[us]*, « un vers éternel » (*ibid.*), si bien que les poètes se battront pour avoir l'honneur de chanter ses exploits et que lui-même espère remporter ce *certamen*, « combat » (v. 37) pour, dit-il, attacher *nostrum (...) nomen*, « mon nom » (v. 38) à la gloire du grand homme.

Ces deux motifs, le renom de Messalla et l'honneur de le chanter, constituent l'essentiel du support thématique sur lequel le poète de IV, 1 (III, 7) appuie la construction de son texte en y ramenant régulièrement les transitions entre parties. Ainsi, les derniers vers de l'introduction conduisent tout naturellement au début de la première section centrale qui apparaît d'emblée comme l'accomplissement du double projet métopoétique formulé plus haut, puisque l'auteur commence à remplir son programme d'éloge mais aussi à prouver par les faits qu'il est bien digne du statut de poète officiel du grand homme. Les deux premiers vers de cette partie ont pour fonction de la rattacher à ce qui précède immédiatement tout en annonçant son déroulement interne :

Nam quis te maiora gerit castrisue foroue ?

Nec tamen hic aut hic tibi laus maiorue minorue⁹²⁰...

Les expressions binaires de ces deux vers – l'utilisation à deux reprises de l'enclitique – *ue* ainsi que l'expression adverbiale *hic aut hic* – annoncent le plan également binaire de la section, tandis que le champ sémantique de la gloire et de la hauteur – l'expression *maiora gerere* et la mention de la *laus* – est bien dans la continuité du lexique laudatif déjà observé en introduction du poème. La fin de cette partie consacrée aux talents actuels du grand homme

⁹²⁰ « Car qui accomplit de plus grandes choses que toi dans le camp militaire ou au forum ? Ni ici, ni là, on ne peut dire que ta gloire soit plus grande ou plus petite » (v. 39-40). La leçon *hic aut hic*, que nous conservons ici, provient de la plupart des manuscrits et nous paraît tout aussi adéquate pour la compréhension que le *hinc aut hinc* suivi par G. Luck d'après les éditeurs de la Renaissance.

et la transition vers celle qui traite de ses perspectives d'avenir sont elles aussi construites sur ce double modèle de prolongement de ce qui précède et annonce de ce qui suit. Ainsi, on se souvient que la compétence militaire de Messalla est traitée en seconde position dans la première section, en réponse chiasmatisée au programme *castrisue foroue* qui la place en premier. A partir du vers 82, le vocabulaire militaire envahit donc le texte ; il y est question des *audacis (...) certamina Martis*, « combats de Mars plein d'audace » (v. 98), de la *pugn[a]*, « bataille » (v. 100) et de l'*acies*, « ligne de bataille » (v. 101), du *quadratum (...) agmen*, « la formation en carré » (*ibid.*) de l'armée, en un mot de la vie de *miles*, « soldat » (v. 105) et de toutes les contrées conquises par les armées de Messalla *te duce*, « sous ton commandement » (v. 116). Or, c'est précisément sur cette évocation des exploits guerriers du général que le poète s'appuie pour mettre en place en ces termes le début de la partie suivante :

Nec tamen his contentus eris : maiora peractis

instant, compertum est ueracibus ut mihi signis⁹²¹...

Outre la liaison grammaticale assurée par la conjonction de coordination *nec*, comme plus haut *nam* reliait la première section centrale du poème à la fin de l'introduction, la continuité avec ce qui précède repose notamment sur l'emploi du pronom démonstratif *his* renvoyant aux exploits déjà énumérés et sur l'expression *maiora peractis*, qui rappelle le champ sémantique des hauts faits et du surpassement déjà observé en introduction et première section centrale du poème. Parallèlement à cet écho textuel clair, l'annonce de la suite, c'est-à-dire de la dimension future des exploits de Messalla, est assurée par l'emploi du futur simple *eris*, par le verbe *instare* qui évoque un avenir extrêmement proche et par la mention des *sign[a]*, qui présentent l'avantage supplémentaire d'annoncer directement l'évocation des phénomènes naturels qui eurent lieu au premier jour du consulat du grand homme et présagèrent ainsi de son caractère extraordinaire⁹²² ; plus bas, au moment de répertorier les conquêtes auxquelles Messalla pourrait se livrer désormais, l'emploi du substantif *triumphi*, « les triomphes » (v. 136) permet à la fois de rappeler le vocabulaire militaire de la partie précédente et de relancer le thème de la conquête pour un nouveau

⁹²¹ « Pourtant, tu ne te contenteras pas de cela : des actions plus grandes que celles que tu as déjà accomplies sont imminentes, comme me l'ont dévoilé des signes véridiques » (v. 118-119).

⁹²² En effet, le jour où Messalla revêtit la toge à bande de pourpre du consul, le soleil fut *splendidior*, « plus éblouissant » (v. 123) que d'habitude, les fleuves ne suivirent pas *assuetos (...) cursus*, « leurs cours habituels » (v. 125), aucun oiseau ni quadrupède – *nulla (...) uolucris (...) / nec quadrupes* (v. 127-128) – ne se montra et *silentia*, « le silence » (v. 129) régna sur la nature.

développement⁹²³. Enfin, la dernière étape du système de renvois réguliers au programme de l'introduction n'est autre que la conclusion générale elle-même ; vidée de la fonction d'annonce que remplissent les deux transitions que nous venons d'examiner, elle est surtout construite autour du rappel des éléments programmatiques auxquels elle répond, en l'occurrence, on s'en souvient, l'évocation de la gloire de Messalla et l'honneur fait au poète de pouvoir le chanter. Ainsi, la *tant[a]* (...) *lau[s]*, « si grande gloire » (v. 177) du consul réapparaît dès le premier vers de cette ultime section, tandis que sa fin est consacrée à la promesse de continuer à lui écrire *carmina*, « des poèmes » (v. 211) et à la répétition constante, directement imitée des vers d'introduction, des formes du pronom de la deuxième personne du singulier⁹²⁴ comme pour rétablir une dernière fois le grand homme dans sa fonction de sujet du panégyrique et destinataire du poème.

On voit que le schéma général de IV, 1 (III, 7) tel que nous l'avons établi ci-dessus est bien parcouru de retours réguliers à son programme initial qui fonctionnent comme autant de petites charnières permettant à la fois de construire la relative unité du poème et d'assurer le passage d'une partie à l'autre. Il nous reste à montrer comment les propos digressifs sont insérés dans le cœur même de ces parties ; nous prendrons pour ce faire un seul exemple, celui de la petite *Odyssée* ou première digression du texte, et l'examinerons ici sous un angle strictement formel avant de voir *infra* comment l'intertextualité qui parcourt le poème fournit la matière même de son développement. La digression homérique qui orne l'évocation des talents oratoires de Messalla dans la première section centrale du *Panégyrique* repose sur une comparaison très artificielle entre la grandeur de Messalla comme orateur et celle de Nestor et d'Ulysse comme héros épiques. L'argument en est que, malgré leurs exploits respectifs, ces personnages légendaires n'égalent pas la gloire du Romain ni son talent au forum. On voit que la comparaison est viciée par le fait même que les critères d'évaluation des personnes concernées – éloquence pour l'une, aventures extraordinaires pour l'autre – ne sont pas les mêmes⁹²⁵, mais le poète semble bien décidé à produire un petit résumé de l'*Odyssée* comme une sorte d'exercice de style, et voici comment il l'insère dans l'éloge du grand homme comme orateur. Aux vers 45-47, il met en place la situation de discours au forum et au

⁹²³ C'est également lui, répété au v. 175 après la digression didactique de cette deuxième section centrale, qui en rappellera le sujet de départ au moment de la clore et de passer à la conclusion générale du poème.

⁹²⁴ Ainsi *tibi* (v. 179, 192, 198 et 201), *te* (v. 191), *pro te* (v. 193 et 195) et *de te* (v. 211).

⁹²⁵ Et ce, comme le montre D. F. Bright (1984, p. 145), en dépit du fait que les héros épiques Nestor et Ulysse soient bel et bien reconnus par la tradition pour leur *facundia* et donc fondés à être comparés à Messalla sur ce point.

tribunal, en montrant un Messalla capable de réguler *diuersi (...) inconstantia uulgi*, « l'inconstance du peuple divisé » (v. 45) et de *sedare*, « calmer » (v. 46) et *plac[are]*, « apaiser » (v. 47) les passions par la seule force *[s]uis (...) uerbis*, « de ses propos » (*ibid.*). Toute la puissance de l'orateur est donc expressivement dépeinte en trois vers seulement. Puis, abandonnant complètement le champ de l'éloquence et de la force de persuasion, notre auteur construit la comparaison entre Messalla, Nestor et Ulysse de manière strictement syntaxique, en employant tout simplement l'expression négative *non (...) tant[i]*, « pas aussi grands » (v. 48), avant de développer l'exposé des exploits d'Ulysse, qui ne présente plus aucun lien avec ce qui précède. L'infériorité de Nestor et Ulysse par rapport à Messalla ne fait donc pas l'objet d'une démonstration réelle mais d'un simple tour de passe-passe lexical qui consiste seulement à l'affirmer sans chercher à la justifier le moins du monde. Toutefois, après cette même digression, revenant artificiellement à son thème principal pour mieux passer ensuite à l'évocation des compétences militaires de Messalla, le poète répète les termes de cette soi-disant comparaison en signalant hors de propos que la *facundia*, « éloquence » (v. 81) de son destinataire est à elle seule *maior*, « plus grande » (*ibid.*) que les aventures qu'il vient d'énumérer. Le substantif *facundia* renvoie directement aux vers 45-47 en les résumant et son adjectif au comparatif clôt la digression en renouant avec le procédé de comparaison strictement syntaxique qui a permis de l'introduire, sans pour autant lui donner davantage de sens.

B. Thèmes et digressions du Panégyrique : des intertextualités multiples

C'est au cœur de cette structure partagée entre rappels réguliers du programme de départ et développements digressifs que le poète de IV, 1 (III, 7) se livre à une série d'exercices de style consistant à intégrer dans son texte des éléments issus d'autres œuvres littéraires que nous allons répertorier à présent. Ce tissu d'intertextualité est étroitement lié à l'esthétique variée qui fait se succéder au sein du poème une série de registres différents puisque bien souvent, chaque registre porte la marque d'un ou deux parallèles littéraires propres, comme si la multiplication des tonalités illustrées était précisément le signe d'un nombre à peu près égal d'emprunts aux intertextes ou d'annonce de thèmes traités par des poètes postérieurs. Ainsi, l'aspect métalittéraire et programmatique du *Panégyrique de Messalla* repose sur des motifs également présents chez Tibulle, Lygdamus et Propertius, sa digression

épique est entièrement homérique, sa digression didactique rappelle des modèles grecs et des textes latins et sa digression plaintive a un caractère à la fois très catullien pour la forme et nettement tibullien pour le fond. Enfin, un rappel final des principales œuvres ainsi évoquées, accessible uniquement en lecture métalittéraire, rassemble et résume dans la conclusion du texte ces intertextualités multiples en justifiant leur utilisation par un argument métapoétique clair, qui est que l’auteur se déclare prêt à continuer de chanter les louanges de Messalla dans n’importe quel genre poétique pourvu seulement que le destin lui prête vie.

Nous disions en introduction de cette section de notre étude que les premiers vers du *Panegyrique de Messalla* témoignent d’une auto-caractérisation de l’auteur comme poète élégiaque s’attaquant à un sujet de dimension épique. Deux éléments de l’introduction programmatique permettent d’identifier ce propos et d’y reconnaître un semblant de définition générique du poème qui commence. D’abord, notre poète affirme de manière récurrente – il le redira d’ailleurs en conclusion du texte – que son talent est inférieur à la tâche qu’il s’est fixée et que ses forces ne lui permettront pas d’être à la hauteur de son propre projet. Le résultat ne saurait dès lors être que *munera parua*, « de petits présents » (v. 7), *parua (...) mica*, « une petite miette » (v. 14) et *paruus labor*, « un petit travail » (v. 16), tant il est lui-même *humilis*, « humble » (v. 4) en raison de ses *infirmas (...) vires*, « forces faibles » (v. 2). D’abord, la répétition de l’adjectif *paruus* associée à la désignation du poème comme *munera* rappelle l’élégie d’ouverture III, 1 de Lygdamus à valeur fortement métapoétique, dont l’analyse nous a permis de voir qu’elle se désignait elle-même comme premier temps d’un ouvrage élégiaque⁹²⁶. Ensuite, l’analogie entre les capacités poétiques d’un auteur et sa force physique est un motif abondamment traité par Properce dans ses livres d’élégies⁹²⁷. Le thème de la capacité ou de l’incapacité du poète à chanter tel ou tel sujet et corrélativement celui de la nécessité de se conformer à son talent et de ne pas tenter de produire des poèmes plus grands que ce dont on est capable, sont en effet l’une des marques

⁹²⁶ A propos du sens métapoétique du terme *munera* chez Lygdamus, III, 1, mais aussi avant lui chez Catulle et Tibulle, voir *supra*, n. 846, p. 700 ; à propos de celui de l’adjectif *paruus*, voir également p. 700 *sq.* L’expression *munera parua* est d’ailleurs présente telle quelle chez Lygdamus (III, 1, v. 24) et sa répétition ici, en début de poème, apparaît comme une référence explicite à la désignation programmatique d’un texte élégiaque ou mineur.

⁹²⁷ Notre chapitre sur Properce sera l’occasion de revenir sur ce point de sa pensée métapoétique, mais citons dès à présent deux illustrations de ce thème qui ne sont pas sans rappeler le traitement qui lui est réservé ici : *nec mea conueniunt duro praecordia uersu*, « mes entrailles ne sont pas faites pour un vers rigoureux » (Prop., II, 1, v. 41) et *non est ingenii cumba grauanda tui*, « tu ne dois pas surcharger la barque de ton talent » (*id.*, III, 3, v. 22). On retrouve bien dans les deux cas la métaphore de la force et de la capacité d’effort que nous venons d’observer au début du *Panegyrique*.

propres de l'auteur ombrien et de certaines de ses préoccupations métopoétiques les plus prégnantes. Cette métaphore du talent poétique est donc un parallèle clair à la manière propertienne de définir le poète élégiaque comme celui qui n'a point assez de forces et de souffle pour s'attaquer aux grands sujets. A ces deux intertextes élégiaques s'en ajoute un troisième, perceptible dans la brève *recusatio* des vers 18-23 et le refus de notre auteur de traiter les thèmes de la poésie didactique : à la faveur d'une prétérition introduite par la tournure rhétorique *alter dicat...*, « qu'un autre dise » (v. 18), le poète annonce en effet qu'il ne parlera pas du *magn[us] (...) mund[us]*, « grand univers » (*ibid.*), de l'*immens[us] (...) ae[r]*, « air immense » (v. 19) ni de l'*igneus aether*⁹²⁸, « éther fait de feu » (v. 22). Or, ce rejet des thèmes didactiques est proche du passage métopoétique de l'élégie II, 4 de Tibulle où le poète, se plaignant de la cupidité de sa *puella*, affirme que s'il écrit des vers, c'est pour s'assurer les faveurs des belles mais en aucun cas pour traiter d'astronomie⁹²⁹ ; voilà donc un nouveau parallèle entre un programme de poète élégiaque et celui du poète du *Panegyrique* dont la posture semble de plus en plus se rapprocher de celle d'un auteur de genre poétique mineur, caractérisé par sa modestie et la limitation des thèmes qu'il se propose d'aborder⁹³⁰.

Pourtant, aux côtés de ce passage programmatique aux accents sinon élégiaques, du moins clairement mineurs, l'apparition surprenante de l'intertexte homérique à la faveur de la petite *Odyssée* qui constitue la première digression du texte fournit un bon indice de ce que notre auteur cherche moins à construire un poème à l'identité générique claire qu'à mêler les

⁹²⁸ Cet autre pourrait être par exemple Empédocle, dont certains fragments attestent qu'il a traité le thème de la formation des quatre éléments ici rejeté par notre poète : cf. par exemple les fgts 28/26 et 40/A49a de l'édition de B. Inwood (2001, p. 230 et 236), dont le premier explique comment les quatre éléments dominent le cosmos selon des cycles successifs et dont le second – perdu en grec, mais conservé par le biais d'une traduction arménienne de Philon d'Alexandrie – expose brièvement leur formation conjuguée ; ce pourrait également être Lucrèce, qui réfute une partie de la doctrine d'Empédocle sur ce point en montrant que précisément, les quatre éléments ne peuvent à eux seuls expliquer la formation de toute la matière (*De natura rerum*, I, v. 705 sq.) et en y substituant une doctrine atomiste selon laquelle la formation du cosmos repose sur une série d'assemblages d'atomes (*ibid.*, V, v. 416 sq.).

⁹²⁹ Cf. Tibulle, II, 4, v. 17-18, et voir à ce sujet *supra*, dans le répertoire des thèmes de Tibulle que nous avons établi dans notre chapitre 2, notre présentation des thèmes nationaux, étologiques et métopoétiques.

⁹³⁰ Une fois de plus, l'absence d'élément absolument décisif pour dater le *Panegyrique de Messalla* et la survivance des thèses selon lesquelles il serait une reconstitution tardive nous empêchent de déterminer exactement l'ordre dans lequel se font les influences et les emprunts entre poètes, mais le plus important est bien de voir la proximité du *Panegyrique* avec des thèmes et motifs issus de textes dont le genre est plus clairement identifié. En tout état de cause, s'il date comme le pense H. Schoonhoven (1983) du début des années 30, cela signifie que son auteur peut être influencé par Catulle et par les premiers livres de Tibulle et de Propertius, et que leurs livres suivants peuvent à leur tour être influencés ou du moins partager les mêmes préoccupations que lui.

références en une sorte de vaste exercice littéraire. Nous avons montré *supra* comment cette section est insérée dans une partie du poème avec laquelle elle n'entretient en fait aucun rapport thématique ; sa présence a cependant le mérite de prouver que, pour un auteur latin de genre bref du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, le substrat homérique constitue encore un modèle prégnant dès lors que l'on nourrit l'ambition de rédiger de la poésie hexamétrique à sujet noble, quand même il ne s'agirait pas d'une épopée à proprement parler mais d'un simple *epyllion* ou panégyrique⁹³¹. Du reste, le poète de IV, 1 (III, 7) se contente, pour donner un aperçu des aventures d'Ulysse, d'un résumé par énumération des obstacles rencontrés, des contrées parcourues et des personnages légendaires croisés par le héros d'Ithaque. Sont ainsi répertoriés entre autres la bataille contre *Ciconum (...) manus*, « les bataillons des Ciconiens » (v. 54, cf. *Odyssée IX*, v. 39 sq.), la victoire sur le Cyclope Polyphème, *Aetnaeae (...) incola rupis*, « habitant du rocher de l'Etna » (v. 56, cf. *ibid.*, v. 216 sq.), son séjour parmi les *incult[i] (...) Laestrygon[es]*, « rudes Lestrygons » (v. 59, cf. *Odyssée X*, v. 87 sq.) et auprès de *doct[a] (...) Circ[e]*, « la savante Circé » (v. 61, cf. *ibid.*, v. 203 sq.), son arrivée *Cimmerion (...) obscuras (...) ad arces*, « à la sombre forteresse des Cimmériens » (v. 64, cf. *Odyssée XI*, v. 11 sq.), son passage *inferno Plutonis (...) regno*, « dans le royaume infernal de Pluton » (v. 67, cf. *ibid.*, v. 34 sq.) et près des *Sirenum litora*, « rivages des Sirènes » (v. 69, cf. *Odyssée XII*, v. 154 sq.), ou encore le double obstacle de *Scyll[a]*, « Scylla » (v. 71) et de *Charybdis*⁹³², « Charybde » (v. 73, cf. *ibid.*, v. 201 sq.). Cette énumération a pour principal effet stylistique d'amplifier encore par comparaison la gloire de Messalla qui, on s'en souvient, est présentée d'emblée comme supérieure à celle d'Ulysse ; pour le reste, elle est avant tout ornement du discours et ne fournit pas d'indication fondamentale sur les intentions littéraires du poète de IV, 1 (III, 7)

⁹³¹ Et ce en dépit du fait que l'*Odyssée* soit traditionnellement considérée comme une épopée de rang mineur par rapport à l'*Illiade*. Homère est d'ailleurs le seul auteur à être nommément cité par le panégyriste au v. 180 en tant que modèle suprême de poésie à sujet noble, et il y est qualifié d'*aetern[us] (...) Homer[us]*, « l'éternel Homère ». Que l'on se souvienne à ce propos que des références au cycle homérique apparaissent également dans les poèmes longs de Catulle, ainsi dans le c. 64 – à la faveur des prédictions des Parques qui annoncent la naissance d'Achille et ses exploits – et dans le c. 68 b – à la faveur de l'allusion aux malheurs de Troie – qui, s'il n'est pas rédigé en hexamètres mais en distiques élégiaques, est lui aussi un bel exemple d'esthétique métissée dont il est parfois difficile de démêler l'identité générique réelle. Voir à ce propos ce que nous avons dit de ces deux poèmes dans notre « Chapitre 1 : La pensée poétique de Catulle : des vers polymétriques au distique élégiaque ».

⁹³² D. F. Bright (1984, p. 146 sq.) remarque que les éléments choisis par le poète pour ce résumé permettent d'insister tout particulièrement sur les qualités intrinsèques d'Ulysse et le fait qu'il ait parcouru de nombreuses terres : cela prépare des échos postérieurs dans la suite du poème, par exemple l'étendue des conquêtes – réelles ou prévues – de Messalla, qui tendent à prouver selon le critique que le poète du *Panégyrique* propose en fait une assimilation progressive entre le héros homérique et son propre protecteur. A propos de cette énumération, voir aussi le commentaire de H. Tränkle (1990, p. 199-207).

si ce n'est, une fois de plus, sur son désir d'intégrer des univers poétiques divers à son propre texte.

Il en est de même de la deuxième digression du poème, consacrée à ces mêmes thèmes didactiques que la *recusatio* des vers 18 *sq.* semble repousser définitivement. Cette apparente incohérence littérale dans le propos du poète provient de ce qu'il a cherché à mêler deux postures poétiques incompatibles, celle de la *recusatio* de sujets sérieux dont on retrouve une trace dans l'intertexte tibullien d'une part, et d'autre part, l'influence des poètes didactiques qui fournit la matière d'un nouvel exercice de virtuosité littéraire auquel sont consacrés les vers 151-174. Après avoir énuméré les conquêtes que Messalla pourrait entreprendre à l'avenir et les avoir progressivement étendues jusqu'aux confins du monde, le poète déclare en effet qu'il pourrait conquérir également *interiecto mundi pars altera sole*, « la seconde moitié de l'univers, placée au-delà du soleil » (v. 150). Le vocabulaire technique de la description physique du monde qui compose cette expression appelle alors un vaste développement géographique sur ses principales divisions⁹³³ dont les premiers vers permettront d'illustrer les particularités :

Nam circumfuso considit in aere tellus
et quinque in partes toto disponitur orbe.
Atque duae gelido uastantur frigore semper :
illic et densa tellus absconditur umbra⁹³⁴...

Il est aisé de rapprocher cette digression de l'art poétique qui préside à la rédaction de poèmes scientifiques et cosmogoniques à caractère didactique. Le lexique et le langage mêmes de ces quelques vers sont pour le moins uniques au sein d'un corpus composé de poèmes brefs qui se veulent d'inspiration légère : la conjonction de termes géographiques tels qu'*ae[r]* ou *tellus*, de verbes et de participes parfaits précis dont le sens spatial est toujours indiqué par leurs préverbes – ainsi *circumfuso*, *considit* ou *disponitur* –, de formes de passif personnel au présent de vérité générale qui donnent à l'écriture un aspect objectif vidé de toute expression de sentiments intimes, tout cela concourt à l'élaboration d'un discours

⁹³³ D. F. Bright (1984, p. 146 *sq.*) montre que ce développement didactique entretient des liens lexicaux et structurels précis avec les digressions géographiques précédentes des voyages d'Ulysse et des conquêtes de Messalla, ce qui doit contribuer à remettre en cause la vision d'un poème à la composition entièrement hasardeuse en faveur d'une approche plus construite du texte.

⁹³⁴ « La terre est en effet fixée au milieu de l'air qui l'entoure, et l'ensemble de son cercle est distribué en cinq parties. Deux d'entre elles sont toujours dévastées par le froid et le gel : là-bas, une ombre épaisse masque la terre... » (v. 151-154). Pour le vers 151, la conjecture *constitit*, lisible sur les manuscrits Z+ et à laquelle G. Luck préfère la leçon *considit* du manuscrit E, ne modifie pas le sens de la phrase.

méthodique et scientifique qui semble vouloir s'inscrire explicitement dans la lignée de modèles didactiques auxquels, par ailleurs, le reste du poème emprunte peu de choses⁹³⁵.

Les deux premières digressions du *Panegyrique de Messalla*, reposant respectivement sur un intertexte épique et un intertexte didactique, renvoient donc à des genres poétiques nobles à sujets élevés qui contrastent avec la posture élégiaque ou du moins clairement mineure de l'introduction. Ce métissage textuel du poème se poursuit jusqu'à sa conclusion : ainsi, sa troisième et dernière digression a des accents plaintifs si personnels qu'elle ressemble davantage à une élégie en hexamètres qu'à un extrait d'*epyllion* ou de panegyrique. Nous connaissons déjà le procédé qui consiste à interrompre le cours d'un poème pour y inclure des plaintes intimes qui ne sont pas du tout son thème principal ; il est en effet hérité de Catulle et plus précisément de ses c. 65, 68 a et 68 b dans lesquels le chagrin lié au décès du frère brise la ligne du discours poétique comme si le narrateur, brusquement, ne pouvait plus contenir une détresse qui apparaît dès lors comme une simple parenthèse thématique⁹³⁶. Or, les trois textes concernés sont liés à la poésie de commande, soit qu'ils en relèvent eux-mêmes – c'est le cas du c. 68 b réclamé par Manlius/Allius – soit qu'ils l'accompagnent – c'est le cas des billets d'accompagnement 65 et 68 a. Il existe donc une certaine esthétique néotérique et/ou élégiaque de l'insertion de lamentations personnelles dans une poésie à dimension contrainte et commandée, initiée par le poète de Vérone et imitée au moins dans sa forme par l'auteur de IV, 1 (III, 7). Comme son aîné, ce dernier déclare en effet ne pas être dans les meilleures conditions possibles pour composer des poèmes, accablé qu'il est par la rigueur d'une *fortuna (...) aduersa*, « fortune contraire » (v. 182) qui lui cause *cura*, « du souci » (v. 188) et *dolor*, « de la douleur » (v. 189). Mais, par un alliage significatif avec un thème plus proche des préoccupations de Tibulle, la raison de

⁹³⁵ Le thème des divisions du globe et de leurs caractéristiques respectives, dont l'origine est attribuée à Parménide, s'est également répandu dans d'autres types de poésie que la littérature strictement didactique ; des poètes aussi divers qu'Eratosthène chez les Grecs, Varron d'Atax, Virgile ou Ovide chez les Latins partagent son traitement avec l'auteur du *Panegyrique de Messalla*. Voir par exemple chez Virgile : *quinque tenent caelum zonae*, « cinq zones occupent le ciel » (*Géorgiques*, I, v. 233), et chez Ovide : *utque duae dextra caelum totidemque sinistra / parte secant zonae, quinta est ardentior illis, / sic onus inclusum numero distinxit eodem*, « de même que le ciel est découpé en deux zones à droite, autant à gauche et une cinquième plus chaude qu'elles, de même les divisions de la masse pesante qu'il renferme sont en nombre identique » (*Métamorphoses*, I, v. 45-47). Pour des propos non exactement semblables mais cependant assez proches dans un poème strictement didactique, cf. Lucrèce, I, v. 534 sq. (explications à l'immobilité de la terre suspendue dans l'atmosphère) et v. 637-642 (sur les courants d'air qui provoquent les différences de climat selon les régions terrestres). A propos de cette digression didactique, voir également H. Tränkle (1990, p. 235 sq.).

⁹³⁶ A propos de ces trois *carmina* de Catulle, on consultera *supra*, dans notre chapitre 1, les sections consacrées aux poèmes structurants du recueil ainsi qu'au groupe de longs poèmes qui en occupe le centre.

cette souffrance rappelle un motif propre à l'auteur des livres I et II du *Corpus Tibullianum* : il s'agit de la perte des biens fonciers à laquelle fait allusion l'épigramme I, 1 (v. 19 et v. 41-42) du chevalier et dont on peut par ailleurs supposer qu'elle est à l'origine de ses nombreuses évocations d'une vie champêtre modeste, voire pauvre. Ainsi, l'auteur du *Panégyrique* révèle à son tour qu'il possédait autrefois *magn[ae] op[es]*, « de grandes richesses » (v. 183) et *pecus*, « du bétail » (v. 186) et qu'il ne lui en reste plus désormais que *desiderium*, « le regret » (v. 188). Parcourue à la fois par le vocabulaire de la souffrance qui crée sa tonalité plaintive et par le vocabulaire foncier et agricole qui renvoie à un motif tibullien, cette digression constitue donc l'un des passages les plus déroutants de notre poème par son caractère intime, hérité de poètes dont la lamentation personnelle est l'un des thèmes de prédilection et en décalage complet avec le programme d'éloge officiel de ses premiers vers.

Un ultime intertexte élégiaque apparaît dans les développements strictement laudatifs du *Panégyrique* : il s'agit de l'épigramme d'anniversaire I, 7 de Tibulle, également dédié à Messalla, qui partage avec notre poème le motif des conquêtes du grand homme. On se souvient en effet que cette épigramme solennelle est l'occasion pour Tibulle de rappeler les nombreuses campagnes militaires de son protecteur, en une énumération géographique qui donne peu à peu l'impression que le grand homme a conquis le monde entier⁹³⁷. Or, comme Tibulle, le panégyriste parcourt divers continents et énumère les victoires – effectives ou prévues – de Messalla sur les habitants des *gelid[ae] (...) Alpes*, « Alpes gelées » (v. 109), sur la *Gallia*, « Gaule » et l'*Hispania*, « Hispanie » (v. 138) ou encore, pour ne citer que lui, sur le *Nilus*, « Nil » (v. 140) – élément essentiel s'il en est de l'énumération faite par Tibulle en I, 7. Europe continentale, péninsule ibérique, Afrique du Nord, la puissance conquérante de Messalla s'étend sur le monde comme elle s'étend dans l'espace poétique du *Panégyrique*, à la faveur de cette longue énumération dont nous ne relevons ici qu'une petite partie, un certain nombre des noms de régions susceptibles d'être vaincues par Messalla faisant l'objet de leçons parfois très contradictoires dans les manuscrits. Certes, la personnalité même de Messalla et ses hauts faits incitent naturellement les poètes à s'attarder sur cette partie de sa biographie quand il s'agit de le louer ; on pourrait dès lors considérer que ce n'est là qu'un *topos* de l'éloge messallien et qu'il est bien naturel de le retrouver dans le discours de deux auteurs de son propre cercle. Mais un indice textuel supplémentaire nous invite à voir là, plus qu'un simple passage obligé, une véritable influence de l'un des deux poètes sur l'autre : de même que Tibulle affirmait que les triomphes de son protecteur s'étaient déroulés

⁹³⁷ A propos de I, 7, voir *supra* l'analyse que nous lui avons consacrée dans notre chapitre 2, « III. C. Elégies à deux sujets : l'art de la concentration ».

*non sine me*⁹³⁸, « pas sans moi », allusion à sa propre participation aux campagnes mais aussi à la valeur de son témoignage fondé sur la vision directe des exploits ainsi contés, l'auteur de IV, 1 (III, 7) insiste également sur le caractère authentique et crédible de cet objet de gloire et multiplie les affirmations dans ce sens en attestant qu'il s'agit de *non (...) dubi[ae] (...) laudes*, « éloges non douteux » (v. 106), de discours *bellis experta*, « attestés par les guerres » (v. 107) dont est *testis*, « témoin » (v. 107 et 108) la liste des conquêtes elle-même. Si le thème de la multiplication géographique des exploits militaires de Messalla n'est peut-être en soi qu'un *topos* de l'éloge de ce protecteur, son alliance avec celui de la véracité de l'énumération rend moins probable la simple coïncidence entre *loci similes* et invite à considérer que Tibulle et l'auteur du *Panegyrique* ne s'ignoraient pas mutuellement, mais que l'un des deux connaissait l'œuvre de l'autre au moment de composer la sienne.

Que tirer de ces intertextualités multiples et apparemment fort désordonnées qui parcourent le poème jusqu'à le mener au bord de l'incohérence, entre la *recusatio* des vers 18 *sq.* et la digression didactique des vers 151 *sq.*, et entre le programme solennel à tentation épique confirmé par la petite *Odyssée* de la première section centrale et l'irruption de la plainte personnelle et de la souffrance intime en conclusion du texte ? La réponse, si elle existe, est dans ces quelques vers dont la lecture métapoétique livre le résumé final de tous les univers littéraires réunis dans le *Panegyrique* :

... non te deficient nostrae memorare Camenae.
 Nec solum tibi Pierii tribuentur honores :
 pro te uel rapidas ausim maris ire per undas,
 aduersis hiberna licet tumeant freta uentis,
 pro te uel densis solus subsistere turmis
 uel paruam Aetnaeae corpus committere flammae.
 Sum quodcumque, tuum est. Nostri si paruula cura
 sit tibi quanta libet, si sit modo, non mihi regna
 Lydia, non magni potior sit fama Gylippi,
 posse Meleteas nec mallet uincere chartas⁹³⁹.

⁹³⁸ Tibulle, I, 7, v. 9.

⁹³⁹ « ... mes Camènes ne cesseront point de rappeler ton nom. Et tu ne recevras pas seulement les hommages des Muses de Piérie : pour toi, j'oserais aller par les ondes impétueuses de la mer, quand même les flots, en plein hiver, gonfleraient sous le souffle de vents contraires, pour toi j'oserais résister seul à des escadrons serrés ou bien confier mon petit corps à la flamme de l'Etna. Quoi que je sois, c'est pour toi. Si tu n'as pour moi qu'une sollicitude infime ou aussi grande que tu veux, si tu l'as seulement, ni les royaumes de Lydie, ni la renommée du grand Gylippe n'ont pour moi plus de valeur

Il n'est pas difficile d'identifier les textes qui se cachent sous cette succession de vers codés. La désignation successive des Muses du poète par les noms *Camena*e et *Pierii* renvoie respectivement à un poème de Sulpicia sur lequel nous reviendrons plus bas, IV, 7 (III, 13), vers 3, et à la mention traditionnelle des Muses de Piérie déjà relevée chez Catulle, Tibulle et Lygdamus⁹⁴⁰ ; les vers 191-192 du *Panegyrique* font donc référence à l'univers poétique néotérique et/ou élégiaque qui imprègne un certain nombre de ses développements comme l'a montré notre répertoire des intertextes. Se succèdent ensuite, à la faveur des allusions aux aventures maritimes (v. 193-194) et à la dureté des combats sur terre (v. 195), des références respectives aux deux épopées homériques, *l'Odysée* et *l'Iliade*, et donc à la digression consacrée plus haut à la première d'entre elles. Au vers 196 apparaît la figure d'Empédocle et de sa mort légendaire dans le cratère du volcan sicilien ; non content d'être lui-même auteur d'une littérature scientifique fondamentale, le savant fait aussi l'objet d'un hommage célèbre dans le poème de Lucrèce⁹⁴¹ et rappelle donc la digression didactique de la deuxième section centrale du texte. Les vers 197-198 expriment deux thèmes tibulliens par excellence, le refus des richesses – auquel fait allusion la mention du riche royaume de Lydie – et celui de la gloire militaire – auquel renvoie la figure de Gylippe⁹⁴² – et témoigne une fois de plus, si besoin est, d'une possible influence mutuelle entre le chevalier et le poète du *Panegyrique*. Enfin, c'est Homère qui, une dernière fois, apparaît sous l'adjectif ethnique *Melete[us]* puisqu'il serait – entre autres possibilités – né à Smyrne, c'est-à-dire au bord du fleuve Mèlès.

que cela, et je ne préférerais pas même pouvoir surpasser les volumes du poète du Mèlès » (v. 191-200). Nous conservons avec G. Luck la leçon *uincere* pour le v. 200, issue du manuscrit F et qui fait plus sens que le *mittere* de Z+, mais rétablissons contrairement à lui trois leçons de Z+ : *rapidus* pour *rabidas* – leçon du seul manuscrit C – au v. 193, *paruum* au v. 196 à la place de la conjecture de Shackleton Bailey *uiuuum*, certes séduisante mais non transmise par la tradition manuscrite, et *si* au v. 197 au lieu du *sit* proposé par deux éditeurs car la répétition *si... sit* aux v. 197-198 nous semble voulue par l'auteur et plus compréhensible pour la phrase.

⁹⁴⁰ Voir *supra*, n. 847, p. 700.

⁹⁴¹ En l'occurrence en I, v. 716 *sq.* L'éloge est plein d'admiration et de respect pour l'homme, sa pensée et ses découvertes, même s'il précède la réfutation d'une partie de sa théorie des quatre éléments : ... *nil tamen hoc habuisse uiro praeclarius in se, / nec sanctum magis et mirum carumque uidetur*, « il semble pourtant qu'elle [la Sicile, terre natale d'Empédocle] n'a rien eu en elle de plus illustre que cet homme, rien de plus sacré, de plus admirable ni de plus précieux » (v. 729-730).

⁹⁴² Gylippe, général sparte dont peu de sources antiques portent la trace (voir sur ce point H. Tränkle [1990, p. 249]), fut envoyé à Syracuse à la fin du Ve s. av. J.-C. pour défendre la ville contre une expédition militaire athénienne. Est-ce la mention d'Empédocle et de l'Etna, quelques vers plus haut, qui appelle chez notre panégyriste cette allusion à une autre figure de l'histoire de la Sicile ? Nous croyons surtout qu'il faut y voir une référence à un général légendaire issu d'une ville dont la réputation militaire n'était plus à faire à ses yeux, et susceptible à ce titre de rehausser encore la gloire de Messalla.

Ce résumé imagé des intertextes qui nourrissent le *Panégyrique* prouve non seulement que le poète a conscience du caractère métissé et hétéroclite de son inspiration, mais bien plus, qu'il relève d'une intention littéraire délibérée. Notre auteur a cherché à prouver qu'il était capable d'imiter des genres littéraires divers et, à défaut de livrer une pensée poétique décisive quant à l'évolution des genres poétiques brefs dans la littérature latine, il fournit au moins un aperçu intéressant de son propre bagage poétique et nous révèle ainsi qu'il considère le genre du panégyrique comme genre hybride, empruntant tout à la fois à l'épopée, à l'épigramme, à l'*epyllion* et à la poésie savante. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la formule *sum quodcumque, tuum est* (v. 197) qui accompagne le résumé final des intertextes : en lecture méta-poétique, on entend sans peine le poème lui-même s'adressant à Messalla et lui déclarant que quelle que soit la forme qu'il prendra, il sera toujours poème d'éloge à lui consacré. À en croire le témoignage du panégyriste et la structure de son poème, révélatrice de l'effort d'insertion de discours très variés dans une même ligne poétique, il y aurait donc une tendance du genre poétique bref à être protéiforme et à multiplier les visages littéraires ; tel est le principal enseignement que nous retiendrons de l'étude de ce long texte et de sa présence dans le *Corpus Tibullianum*, et dont nous trouverons notamment des échos *infra* dans l'examen de l'œuvre de Propertius⁹⁴³.

IV. Les élégies de Sulpicia : y a-t-il une particularité de la voix auctoriale féminine dans l'élégie érotique ?

L'étude des poèmes de Lygdamus et du *Panégyrique de Messalla* nous a permis de montrer que leurs auteurs entraînent dans un étroit rapport d'intertextualité avec des poètes latins contemporains ou non, et notamment avec les autres poètes de notre corpus que sont Catulle, Tibulle et Propertius. Les thèmes et motifs utilisés dans ces pièces, quelle que soit l'originalité du traitement qui leur est réservé selon les auteurs, témoignent du moins de lectures et de préoccupations communes qui ont conduit les poètes à construire des œuvres sinon jumelles, du moins cousines, au fil desquelles le lecteur reconnaît des lignes

⁹⁴³ A propos de la définition de l'élégie comme genre protéiforme par excellence, voir notamment *infra*, dans notre chapitre 4, les analyses que nous ferons de l'élégie IV, 2 de Propertius et de la théorie littéraire qu'elle livre en lecture méta-poétique.

d'inspiration familières et des propos récurrents bien que sans cesse revisités et renouvelés de recueil en recueil. Or, tous les auteurs-narrateurs que nous avons rencontrés jusqu'alors sont des hommes, aux prises avec les tourments de l'amour – que celui-ci leur soit inspiré par des femmes ou bien par d'autres hommes –, la crainte d'avoir des rivaux, la nécessité de plaire à un protecteur puissant, la possibilité, comme dans le cas de Tibulle, d'accomplir une carrière militaire, les aléas de la fortune financière – ainsi Catulle se plaignant de s'être appauvri en Bithynie – ou foncière – ainsi Tibulle et son rêve de pauvreté campagnarde, et l'auteur du *Panegyrique de Messalla* –, les cérémonies religieuses et officielles à commémorer – songeons à l'épithalame 61 de Catulle ou aux élégies d'anniversaire de Tibulle ainsi qu'à son élégie II, 5 en l'honneur de Messalinus.

La présence d'une signataire féminine au sein du *Corpus* fait émerger une question que sans elle, on n'aurait pas forcément songé à se poser : cette communauté de thèmes et de préoccupations poétiques qui unit autour d'un socle commun des auteurs si divers est-elle remise en question quand c'est une femme qui prend la parole ? En d'autres termes, qu'est-ce que cela change au discours élégiaque et/ou néotérique latin du I^{er} siècle avant Jésus-Christ que ce soit une femme qui le tienne et le rédige ? Sulpicia est-elle, en raison de son sexe, vouée à se tourner vers d'autres thématiques que celles de ses comparses masculins, vers une parole d'un autre type, ou bien le fait que la voix poétique soit féminine ne change-t-il rien à l'affaire et les particularités du cycle IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18) tiennent-elles strictement, comme dans le cas des autres poètes, à la capacité de l'auteur à apporter à des motifs déjà souvent traités un éclairage nouveau lié à son projet poétique personnel, sans que son sexe ait là-dessus la moindre incidence⁹⁴⁴ ?

Notons d'abord que le fait qu'une femme puisse composer de la poésie dans le milieu fréquenté par ses contemporains Tibulle, Lygdamus et Properce trouve un reflet dans le discours des poètes masculins, même si le cas de Sulpicia reste à ce titre exceptionnel. Les *puellae* de nos poètes sont en général décrites comme capables d'apprécier les vers de leurs amants – ce qui indique qu'elles ont au moins de bonnes lectures et un goût certain pour l'art –, voire comme dotées elles-mêmes de talents artistiques qui les rendent tout particulièrement dignes de l'attention que leur portent les poètes⁹⁴⁵ ; en d'autres termes, le

⁹⁴⁴ H. MacL. Currie (1983, p. 1762) tend à considérer que la syntaxe et la structure du langage de Sulpicia peuvent porter ici et là la marque de sa féminité, mais sans prendre la peine de démontrer ce point qui nous paraît par ailleurs fort douteux.

⁹⁴⁵ On se souvient ainsi qu'en II, 4, v. 15 *sq.*, Tibulle réclame à ses Muses de l'aider par ses vers à entrer chez sa *puella*, ce qui suppose qu'elle était susceptible de les lire et de les apprécier ; nous verrons

monde élégiaque bâti par nos auteurs comprend certes des femmes légères en amour, parfois infidèles et bien souvent cruelles, mais non pas incultes pour autant. En outre, Sulpicia elle-même laisse entendre dans ses élégies – le détail de l’analyse nous permettra de préciser ce point – qu’elle est de bonne famille et peut-être même parente de Messalla⁹⁴⁶ ; l’accès aux cercles littéraires cultivés et privilégiés fréquentés par les jeunes protégés du grand homme lui est donc sans doute aisé. Elle fait partie du même monde que les autres auteurs du *Corpus Tibullianum* – ce qui justifie également son insertion dans le recueil – et que les protégés de Mécène, cercle cousin de celui de Messalla ; elle lit les mêmes auteurs qu’eux, elle connaît leurs travaux comme eux connaissent les siens et elle assiste sans doute à peu près aux mêmes événements culturels et officiels qu’eux.

En terme de bagage culturel et d’influences littéraires, il n’y a donc pas *a priori* de raison pour que la poésie de Sulpicia se distingue radicalement de celle de ses camarades. Une fois encore, c’est strictement dans le texte lui-même qu’il nous faudra chercher les particularités de notre auteur en tant que poétesse élégiaque et narratrice d’une histoire d’amour dont on pourra se demander si elle diffère de celles vécues et racontées par les hommes. Le cycle de Sulpicia rassemble des élégies de longueur moyenne et d’autres poèmes nettement plus brefs à caractère épigrammatique, qui s’organisent autour d’un nombre très restreint de registres dominants et sous-dominants. Comme nous l’avons fait pour Lygdamus, une brève classification de ces pièces, qui nous donnera également l’occasion d’en détailler le contenu et les principes de composition interne, précédera l’étude de la structure globale du cycle avant de clore cette section, comme annoncé en introduction du chapitre, par quelques réflexions sur la paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20), certes distincte du roman de Sulpicia mais dont ce dernier peut peut-être expliquer et éclairer certains traits, notamment sa place finale au sein du *Corpus*.

A. Classification et étude détaillée des poèmes du cycle de Sulpicia

Sur les onze poèmes du cycle de Sulpicia, trois sont le fait du narrateur anonyme – IV, 2 (III, 8), IV, 4 (III, 10) et IV, 6 (III, 12) – et les huit autres émanent de la narratrice qui, outre la

aussi, lors de notre analyse du recueil de Propertius, que les premières élégies des livres I et II signalent les nombreux talents de Cynthie, y compris ses dons musicaux et son goût pour la poésie.

⁹⁴⁶ Cet élément issu du texte même est confirmé par la critique historico-littéraire qui, depuis M. Haupt (1876), reconnaît en Sulpicia la nièce de Messalla.

mention de son nom en guise de signature en IV, 10 (III, 16), donne presque systématiquement au moins une indication textuelle ou morphologique de son genre, ce qui permet de l'identifier sans hésitation et de la distinguer nettement du narrateur auquel sa voix est mêlée. Comptant de deux à treize distiques – c'est le cas, respectivement, de IV, 9 (III, 15) et de IV, 4 (III, 10) –, ces pièces sont un exemple unique de concentration thématique dans le *Corpus Tibullianum* puisqu'elles ne comportent en général qu'une dominante, accompagnée dans quelques cas seulement d'une sous-dominante et parfois de traits secondaires. A cet égard ainsi que par leur brièveté même, un certain nombre des poèmes de Sulpicia rappellent par la forme les épigrammes de la deuxième grande partie des *Carmina* de Catulle, qui étaient également des textes brefs illustrant de manière extrêmement concise et ciblée un ou deux registres au maximum. Dans le cas du *neoteros*, on s'en souvient, ce format convenait particulièrement à l'envoi de piques satiriques dont la saveur résidait dans la chute du poème ou, si l'on songe à l'*Odi et amo* du c. 85, à l'expression la plus condensée des tourments de l'amour. Contrairement à ce prestigieux précédent, il n'y a chez Sulpicia pas trace d'ironie, de raillerie ou de satire ; pour le fond, ses épigrammes se rapprochent surtout des thématiques amoureuses habituelles de Tibulle, de Lygdamus et de Propertius. Outre cette dominante érotique incontestable, on trouve dans le cycle de Sulpicia une dominante métapoétique illustrée par une seule élégie, ainsi qu'une dominante religieuse. Nous examinerons la réalisation de ces registres dans l'ordre dans lequel se présentent les poèmes, en regroupant ces derniers en séries à dominante commune à chaque fois que le texte s'y prête.

1. L'élégie à dominante métapoétique : IV, 2 (III, 8)

Cette première catégorie de notre classification n'est illustrée que par une élégie qui n'émane pas de Sulpicia, mais du narrateur anonyme. Il s'agit du poème initial du cycle, qui comporte la première mention du nom de la jeune femme – en première position du vers 1 – et un certain nombre d'indications invitant le lecteur à le lire comme une introduction de recueil, non pas certes de manière aussi nette que l'élégie III, 1 de Lygdamus et la mention explicite du *libellus* du poète, mais du moins, à la faveur de certains rapprochements avec d'autres élégies métapoétiques dont III, 1 elle-même, de manière assez claire pour considérer que sa place en début de cycle ne doit rien au hasard et se justifie par le fond de son propos. Aussi considérerons-nous que la dominante métapoétique de IV, 2 (III, 8) s'accompagne logiquement d'un trait secondaire programmatique et d'un autre structurant sur lesquels

nous reviendrons plus bas. Le narrateur s'adresse ici à Mars dont on célèbre les Calendes – on est donc le jour de la fête des Matronalia, comme dans la première élégie du cycle de Lygdamus – et lui demande de prêter tout particulièrement attention à l'extraordinaire beauté d'une *puella* nommée Sulpicia, capable dit-il de rendre amoureux n'importe quel homme quelle que soit la parure qu'elle endosse. Cette élégie de douze distiques s'achève sur une invocation à Phoebus et aux Piérides, invités à chanter Sulpicia par-dessus toutes les autres jeunes filles. La sous-dominante du texte est donc clairement érotique et ce paysage thématique est complété par deux traits secondaires, l'un religieux et l'autre mythologique.

Un rapprochement significatif entre le premier et les deux derniers distiques du poème peut permettre de mettre efficacement en avant les éléments qui fondent le discours métopoétique et structurant de IV, 2 (III, 8) :

Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne, Kalendis :

spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni.

Hanc uos, Pierides, festis cantate Kalendis,

et testudinea Phoebæ superbe lyra :

hoc sollemne sacrum multos hæc sumet in annos :

dignior est uestro nulla puella choro⁹⁴⁷.

On notera d'abord pour n'avoir pas à y revenir la présence du trait secondaire religieux que nous évoquions plus haut, à la faveur de la mention des Calendes de Mars au vers 1 et de la reprise lexicale exacte – et à la même place – du substantif *Kalendis* au vers 21, en un effet de clôture qui relie textuellement début et fin de l'élégie et réaffirme la solennité du jour mentionné grâce à la présence au vers 21 de l'adjectif *fest[ae]*. Ce trait secondaire contribue par diffusion à teinter toute la fin du texte, à la faveur de l'expression *sollemne sacrum* (v. 23) et de la situation d'énonciation propre à l'invocation puisque dans ces deux extraits, des divinités sont interpellées au vocatif et à l'impératif présent de la deuxième personne du singulier.

Mais d'emblée, on le voit, cette invocation est pour le poète un outil précieux de construction du discours métopoétique qui domine le texte. La présence des Piérides et de

⁹⁴⁷ Respectivement : « Sulpicia s'est parée pour toi, grand Mars, en tes Calendes : pour la contempler, viens du ciel en personne, si tu es avisé » (v. 1-2) et « vous, Piérides, chantez-la [Sulpicia] en ces Calendes festives, et toi aussi, superbe Phoebus, sur ta lyre d'écaille : elle recevra ce culte solennel de nombreuses années encore : aucune jeune fille n'est plus digne de votre chœur » (v. 21-24). Nous rétablissons contrairement à G. Luck, au v. 23, l'expression *hæc sumet* au lieu du *consummet* suggéré par Scaliger ; la leçon *hæc sumet* des manuscrits F et V nous semble être la seule à faire sens dans cette phrase.

Phoebus est à cet égard sans ambiguïté : chez Catulle, Tibulle et Lygdamus déjà, ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire dans ce même chapitre, ces divinités tutélaires des thèmes amoureux et de l'inspiration poétique des genres brefs, notamment élégiaques et néotériques, fonctionnent comme marqueurs métapoétiques et programmatiques permettant au lecteur de reconnaître immédiatement la filiation littéraire dans laquelle s'inscrit le recueil. Le verbe *cantare* (v. 21) et le substantif *lyra* (v. 22), outre qu'ils complètent harmonieusement l'image traditionnelle que l'on se fait des Muses et de l'Apollon poète et musicien, confirment bien cette orientation du discours, de même que la mention du *chor[us]* auquel le narrateur suggère d'intégrer Sulpicia. En proposant de mettre Sulpicia au rang des Muses et de Phoebus, le poète lui attribue la fonction d'inspiration qui est traditionnellement celle de la *puella* dans l'élégie érotique, et rien à ce stade n'empêche de penser que le recueil qui s'ouvre puisse être le récit des amours du narrateur avec une *puella* non poétesse nommée Sulpicia. Le plus remarquable dans ces quelques vers est que, puisque le poème s'achève au moment précis où le narrateur demande aux divinités d'inspirer une poésie qui porte sur Sulpicia, on est autorisé à comprendre que ce qui va suivre – c'est-à-dire tout le cycle de Sulpicia – constituera précisément le *sollemne sacrum* ici réclamé pour la jeune femme et que manifestement, cette fin de poème en forme d'annonce est bel et bien faite pour être suivie par d'autres textes ; on voit ici comment le trait secondaire structurant que nous évoquions tout à l'heure est repérable dans les termes mêmes employés par le poète.

Mais il est un élément plus décisif encore à cet égard. L'*incipit* de IV, 2 (III, 8) rappelle, nous l'avons dit, celui de III, 1 qui se déroulait également aux *Martis (...) Kalendae*, « Calendes de Mars » (III, 1, v. 1) et mettait précisément en avant cette date puisque dans la fiction poétique, elle justifiait que ce jour-là, le poète offre un présent à sa belle. Dans la fiction de IV, 2 (III, 8), il n'est pas question de cadeaux mais seulement du soin que Sulpicia, en ce jour qui met les femmes à l'honneur, a porté à sa toilette : c'est ainsi qu'elle est dite *culta* (v. 1), adjectif qui en III, 1, vers 17, s'appliquait au *libellus* de Lygdamus. Celui-ci était également qualifié de *comptus* (III, 1, v. 14) ; or, on retrouve aussi ce terme en IV, 2 (III, 8), vers 10, appliqué cette fois à la coiffure de la belle. Nous avons relevé à cette occasion le double sens de ces termes, propres à désigner à la fois une apparence soignée et raffinée et un style élégant et travaillé. La suite du poème prouvera que l'on peut ici prendre *culta* au sens propre, puisque Sulpicia est décrite comme une très belle jeune femme, mais le rapprochement significatif entre cet *incipit* et celui de III, 1 invite à se souvenir également du sens rhétorique et poétique de l'adjectif. Si l'on pousse cette hypothèse de lecture jusqu'au bout, on peut voir dans le mot *Sulpicia* non pas seulement le nom propre de la *puella* à

laquelle est consacrée l'élégie, mais aussi éventuellement le titre même du recueil qui commence ici, comme *Cynthia* désigne chez Properce à la fois une *puella* et le livre dont elle est l'héroïne. Dans cette perspective, le vers 1 n'évoquerait pas seulement une jeune femme nommée Sulpicia qui se serait tout spécialement parée à l'occasion des Matronalia, mais aussi un recueil très travaillé intitulé *Sulpicia*. Cette compréhension strictement métalittéraire du premier vers de IV, 2 (III, 8) renforce encore la dimension structurante de l'élégie en laissant entendre qu'elle a précisément été écrite pour figurer en tête d'un tel recueil.

Enfin, cette place initiale semble justifiée par le fait même que ce vers 1 soit un écho explicite du vers 1 de III, 1, comme si le motif des Calendes de Mars, après avoir été utilisé par l'auteur du livre III comme décor de son premier poème, était mis en avant par l'auteur de IV, 2 (III, 8) comme marqueur structurant de début de recueil en souvenir de cette référence précise. Il semble donc clair que les deux cycles de poèmes entretiennent un rapport que l'on ne peut certes déterminer avec précision en l'absence de dates certaines pour Lygdamus, mais qui est de l'ordre d'un jeu d'échos ou de reflets entre poètes appartenant peut-être au même cercle et concevant apparemment leurs travaux comme réponses les uns aux autres ; cette sorte de chant à deux voix, de dialogue implicite entre les recueils trouvera, nous allons le voir, d'autres éléments en sa faveur dans la suite du cycle de Sulpicia.

Dès lors que la dominante métapoétique de l'élégie est bien établie et que l'on a repéré les éléments qui la désignent tout spécialement comme premier texte d'un recueil, il est aisé de comprendre que son propos acquiert également une dimension programmatique dans la mesure où IV, 2 (III, 8) se veut un reflet fidèle et une juste annonce de ce que le reste du cycle proposera au lecteur. De ce point de vue, la sous-dominante érotique du texte est sans équivoque : le cycle de Sulpicia sera amoureux ou ne sera pas. Ce personnage de *puella* – mais aussi, conformément à la lecture métalittéraire du vers 1, le recueil lui-même – est d'une beauté si éclatante qu'à sa vue, les cœurs ne peuvent que chavirer. Elle est perpétuellement accompagnée d'*Amor* et de *Decor*, « la Grâce », deux substantifs qui se répondent et riment à la fin des pentamètres 6 et 8 et établissent ainsi un lien textuel explicite entre la description topique de la beauté de la jeune femme – *Decor* – et le registre érotique du texte – *Amor*. Les éléments de son apparence, tels ses *ocul[i]*, « yeux » (v. 5) et ses *crines, capill[i]* ou *com[ae]*, « cheveux » (v. 9-10), sont évoqués individuellement selon la pratique élégiaque en la matière, qui ne donne point de précisions sur l'aspect exact de la *puella* mais détaille les

éléments de son corps pour souligner tour à tour leur charme respectif⁹⁴⁸. La réaction des hommes qui l'aperçoivent est exprimée par un verbe familier au lecteur puisque chez Tibulle et Lygdamus déjà, il évoquait les tourments de l'amour : *urere*, « brûler », présent dans le texte sous la forme du composé *exurere*, « consumer » (v. 5) et deux fois, au début de deux vers consécutifs, sous la forme conjuguée *urit*, « elle brûle » (v. 11-12). La métaphore est d'ailleurs filée à la faveur des *lampad[ae]*, « flambeaux » que l'Amour *accendit*, « allume » (v. 6) dans les yeux de la jeune femme pour frapper le cœur des hommes. Et ses ornements n'y sont pour rien, tant il est vrai que même en changeant de toilette, elle conserve cependant une capacité de séduction intacte. L'utilisation répétée de l'expression binaire *seu... seu*, « soit... soit... », unissant des éléments de parure *a priori* opposés, met cet élément en évidence aux vers 9-12 ; qu'elle soit *fusis (...) capillis*, « la chevelure flottante » (v. 9) ou au contraire *comptis (...) comis*, « les cheveux bien arrangés » (v. 10), qu'elle porte *Tyria (...) palla*, « un manteau de Tyr⁹⁴⁹ » (v. 11) – c'est-à-dire pourpre – ou bien *niuea (...) uest[is]*, « un vêtement couleur de neige » (v. 12), en somme, *quicquid agit, quoquo uestigia mouit*, « quoi qu'elle fasse, où qu'elle porte ses pas » (v. 7), son charme est toujours aussi puissant.

C'est d'ailleurs sur cet élément que repose le dernier thème que nous ayons à examiner ici, le trait secondaire mythologique du texte. Aux vers 13-14, en effet, Sulpicia est comparée à *felix Vertumnus*, « le bienheureux Vertumne » (v. 13), dieu des jardins essentiellement célèbre pour son caractère protéiforme⁹⁵⁰ et dont on dit que *mille habet ornatus, mille decenter habet*, « il a mille ornements, et ses mille ornements lui vont bien » (v. 14). Cette brève mention d'une divinité peut être lue comme un simple *exemplum* mythologique, selon une pratique poétique que nous observerons plusieurs fois chez Properce et qui consiste à mettre en parallèle un personnage de la fiction élégiaque et un personnage mythique ou légendaire pour éclairer les caractéristiques du premier par le biais de ce que le lecteur cultivé sait déjà

⁹⁴⁸ Cette technique de blason poétique est notamment employée par Ovide, dans une élégie que le parcours du corps de la *puella* contribue à teinter d'érotisme : il en détaille, de haut en bas, *umer[i]*, « les épaules » et *lacert[i]*, « les bras » (*Amours*, I, 5, v. 19), *forma papillarum*, « la forme des seins » (*ibid.*, v. 20), *planus (...) uenter*, « le ventre plat » (v. 21), *latus*, « le flanc » et *femur*, « la cuisse » (v. 22).

⁹⁴⁹ Conformément à la logique élégiaque en la matière, la beauté de Sulpicia autorise voire réclame le port d'ornements luxueux, désignés comme à l'accoutumée par leur origine pour insister sur leur prix ; outre la *Tyria palla*, on relève ainsi d'autres tissus de *Tyros*, « Tyr » (v. 16), mais aussi les parfums du *diues Arabs*, « riche Arabe » (v. 18) et les pierres précieuses *Rubro de Litore*, « du rivage de la Mer Rouge » (v. 19) ramassées par *Indus*, « l'Indien » près des *Eois (...) aquis*, « eaux de l'Orient » (v. 20). Voir par exemple une énumération comparable chez Lygdamus, *supra*, n. 853 p. 704.

⁹⁵⁰ Ces deux éléments sont d'ailleurs liés : Vertumne est considéré comme un dieu protéiforme parce qu'il est également associé au motif du retour régulier de la végétation printanière et de la floraison des arbres fruitiers. A propos de ses amours avec Pomone, nymphe des fruits, voir Ovide, *Métamorphoses*, XIV, v. 623 sq.

du second. Il se trouve que Vertumne apparaît plus longuement dans l'élégie IV, 2 de Propertius, dont il est le narrateur et où il s'adresse aux passants en exposant sa capacité à changer de rôle selon les accessoires dont on pare ses statues⁹⁵¹. Nous aurons l'occasion dans notre chapitre sur les *Elégies* du poète ombrien de revenir précisément sur ce poème et d'en évoquer la possible lecture métalittéraire, selon laquelle Vertumne est en fait le représentant de la poésie élégiaque elle-même, revendiquant sa capacité à changer de sujet et de tonalité selon le projet que construit son auteur⁹⁵². Sans entrer dès à présent dans le détail de cette lecture particulière, notons que, si Vertumne est aux yeux de Propertius une divinité idéale pour incarner le caractère changeant et adaptable de la poésie élégiaque, il n'y a aucune raison pour qu'il n'ait pas déjà dans l'esprit du poète anonyme qui composa IV, 2 (III, 8) une semblable valeur métopoétique, voire, si les dates le permettent, pour qu'il ne soit effectivement une allusion à l'élégie de Propertius elle-même. Quoiqu'il en soit, on peut voir dans ce distique mythologique un point d'ancrage supplémentaire de la dominante métopoétique incontestable de l'élégie : Sulpicia, en étant comparée à Vertumne, serait *in fine* comparée par association à la poésie élégiaque que symbolise ce dernier – ce qui rejoint opportunément la lecture que nous proposons tout à l'heure de l'*incipit* du poème, dans lequel la *puella* et le recueil ne font qu'un. Autour d'une double présentation de Sulpicia comme héroïne du recueil et recueil lui-même, voire comme incarnation de la poésie élégiaque dont elle symbolise avant tout le pan érotique ainsi que l'annonce le programme thématique ici mis en place, IV, 2 (III, 8) remplit donc bien la fonction métopoétique, structurante et programmatique que nous lui avons reconnue et pose clairement les fondements de l'inspiration qui présidera à la composition du reste du cycle.

2. L'élégie à dominante érotique : IV, 3 (III, 9)

Conformément au programme de IV, 2 (III, 8), la dominante érotique est la plus répandue parmi les poèmes du cycle de Sulpicia : elle caractérise en effet sept d'entre eux, et quant aux quatre autres – l'élégie programmatique à dominante métopoétique que nous

⁹⁵¹ Par exemple, *indue me Cois, fiam non dura puella : / meque uirum sumpta qui neget esse toga ? / da falcem et torto frontem mihi comprime faeno : / iurabis nostra gramina secta manu.*, « revêts-moi de tissus de Cos, et je serai une fille peu exigeante : mais si je prends la toge, qui niera que je suis un homme ? Donne-moi une faux, comprime-moi le front d'un bandeau et d'une botte de foin : tu jureras que j'ai de ma main coupé cette herbe » (Propertius, IV, 2, v. 23-26).

⁹⁵² A propos de l'élégie IV, 2 de Propertius et de l'importance métopoétique du discours de Vertumne, voir *infra*, dans notre chapitre 4, « IV. B. 4. Versatilité définitoire de l'élégie ? » et notre lecture inspirée des analyses d'A. Deremetz (1986 et 1995, p. 315-349).

venons de voir et les trois poèmes à dominante religieuse qui constitueront la catégorie suivante de notre classification –, elle y figure au rang de sous-dominante, ce qui fait d'elle un registre omniprésent dans cette section du *Corpus Tibullianum* et l'élément autour duquel s'effectue la grande concentration thématique qui caractérise cette série de poèmes. Le premier poème à rattacher à cette catégorie, avant de revenir plus bas sur la série épigrammatique qui la complète, est l'élegie IV, 3 (III, 9) émanant de la voix de Sulpicia elle-même.

En tant que première apparition de la voix de la narratrice, IV, 3 (III, 9) a une importance particulière au sein du cycle de Sulpicia ; c'est là en effet que sont mis en place les éléments énonciatifs et textuels qui permettront au lecteur par la suite d'identifier sans peine la prise de parole de la *puella* par opposition à celle du narrateur anonyme. Ici, Sulpicia se plaint que son amant Cerinthus – le nom apparaît pour la première fois au vers 11 – entretienne une passion excessive pour la chasse, ce qui l'éloigne d'elle et la fait craindre pour sa vie ; cependant, si elle le pouvait, elle n'hésiterait pas pour lui prouver son amour à l'accompagner en forêt, sûre d'être saine et sauve alors qu'une éventuelle rivale serait – du moins le souhaite-t-elle – dévorée par les bêtes sauvages⁹⁵³. Le motif de la chasse est l'occasion pour Sulpicia d'établir un lien entre la poésie élégiaque et l'évocation de la nature. Ce faisant, la poétesse s'inscrit dans la digne lignée de Tibulle – que l'on songe au thème récurrent du rêve d'une vie campagnarde dans les livres I et II du *Corpus Tibullianum* – et de Propertius, dont nous verrons qu'il ne dédaigne pas, à l'occasion, de placer l'une ou l'autre de ses élégies dans un cadre sylvestre⁹⁵⁴. Ainsi, elle s'adresse d'emblée à l'*aper*, « sanglier » (v. 2) qui fréquente les *bona pascua campi*, « bons pâturages de la plaine » (v. 3) et les *umbrosi devia montis*, « détours de la montagne ombragée » (v. 2) et, pour mieux dresser le décor, elle évoque tour à tour les *silvae*, « forêts », les *canes*, « chiens » (v. 6), les *dens[i] (...) colles*, « collines aux épais fourrés », les *latebr[ae] (...) ferarum*, « abris des bêtes sauvages » (v. 9), les *uestigia cerui*, « traces du cerf » (v. 13), ou encore l'*indag[us]* (v. 7), les *retia* (v. 12) et les *casses* (v. 17), trois termes différents pour désigner les filets de Cerinthus. L'évocation de la *uenandi*

⁹⁵³ Le motif est éminemment littéraire et il évoque inévitablement la Phèdre de l'*Hippolyte* d'Euripide, reprise par Ovide dans son *Héroïde* IV, qui, emportée par sa passion, brûle de rejoindre l'être aimé dans la montagne : εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι / στείβουσι κύνες / βαλῆαις ἐλάφοις ἐγχιμπτόμεναι, « j'irai vers la forêt et marcherai le long des pins, là où les chiens de chasse courent à la poursuite des cerfs à la robe mouchetée » (Euripide, *Hippolyte*, v. 215-218).

⁹⁵⁴ Nous faisons allusion notamment à I, 18, où le narrateur se réfugie dans une forêt très stylisée pour mieux se lamenter sur les souffrances variées que lui inflige Cynthie. Voir à ce sujet *infra*, dans la classification des élégies de Propertius proposée dans notre chapitre 4, la section consacrée à la présentation des élégies érotiques à tendance dysphorique.

(...) *cura*, « la passion pour la chasse » (v. 5) du jeune homme fait donc l'objet d'un développement conséquent et le texte entier est parcouru voire saturé de l'illustration du thème, à la faveur de cette accumulation de formules et termes expressifs. A cet égard, le travail de Sulpicia se rapproche de la manière lygdamienne, dont nous avons montré plus haut qu'elle consistait en un traitement approfondi des motifs et en l'enrichissement des champs lexicaux qui s'y rapportent jusqu'à donner au lecteur l'impression d'une abondance de détails, là où Tibulle, dans les étapes successives de ses longues élégies, travaille par évocation rapide d'un thème bien défini et immédiatement repérable en quelques termes ou expressions seulement⁹⁵⁵.

Du reste, si la stricte expression du sentiment amoureux fait elle aussi l'objet d'un long développement permettant de la reconnaître sans peine comme la dominante incontestée de l'élégie, force est de constater que les éléments qui la composent sont semblables aux *topoi* du genre déjà observés chez les comparses masculins de Sulpicia, à cette seule différence près, bien entendu, que le narrateur souffrant est désormais une femme. L'auteur ne laisse d'ailleurs aucune ambiguïté sur ce point : à deux reprises, l'emploi en tête de vers de l'expression *ipsa ego* (v. 11-12) avertit le lecteur en associant la marque morphologique du féminin à *ego*, pronom personnel central de l'élégie et pivot de son énonciation habituelle ; on ne peut imaginer meilleur moyen de matérialiser textuellement la présence de la voix auctoriale féminine dans l'élégie. Et puisque ce n'est pas une *puella* mais un *iuuenis* que célèbre Sulpicia, ce substantif est présent dès le vers 1 du poème, dans l'expression tout à fait claire *me[us] iuuen[is]*, « mon jeune amant », mise en valeur par la césure penthémimère qu'elle précède immédiatement. Pleine d'angoisse, la poétesse exprime au subjonctif de souhait son espoir qu'*Amor* protège le jeune homme et que la pratique de la chasse disparaisse⁹⁵⁶ et se lamente sur le *furor*, « la folie » (v. 7) qu'il y a à risquer ainsi sa vie en forêt « loin » d'elle, *procul* (v. 5). Elle proclame cependant sa soumission à la loi de Vénus – le nom

⁹⁵⁵ L'aspect très construit et très cohérent de cette élégie est remarquablement mis en évidence par L. Bernays (2004, p. 210-212) qui en propose une analyse lexicale et métrique détaillée.

⁹⁵⁶ *Incolumem custos hunc mihi seruet Amor*, « que l'Amour, notre protecteur, me le garde sain et sauf » (v. 4), et *o pereant silvae, deficientque canes !*, « que périssent les forêts, que disparaissent les chiens ! » (v. 6). Dans le premier de ces deux vers, la présence d'une divinité associée à un subjonctif qui peut donc être compris comme une prière indirecte fait émerger très brièvement le trait secondaire religieux du texte. Dans le second, la solennité de l'interjection *o* et du double subjonctif de souhait ne matérialise pas une prière à proprement parler, puisqu'aucune divinité n'est plus invoquée, mais plutôt les tourments de l'inquiétude pour la personne aimée, selon la tradition élégiaque de l'expression de sentiments présentés comme intimes et sincères.

de la déesse tutélaire de l'amour apparaît deux fois, vers 18 et 19⁹⁵⁷ –, qui la conduirait elle aussi *per montes*, « par les montagnes » (v. 12) au péril de sa vie pourvu qu'elle soit, dit-elle à Cerinthus, *tecum*, « avec toi » (v. 11), et évoque également le problème, bien connu de tous les narrateurs élégiaques et de leurs lecteurs, de la rivalité possible avec une inconnue, *quaecumque meo furtim subrepet amori*, « celle, qu'elle quelle soit, qui pourrait en cachette se glisser auprès de mon amour » (v. 21), formule dans laquelle le pronom relatif indéfini correspond à la désignation élégiaque habituellement vague de la figure de rival(e) telle que nous l'avons déjà observée chez Tibulle et Lygdamus et la reverrons chez Properce.

Il ressort donc de la lecture de cette élégie très cohérente à la ligne directrice bien soutenue, bien suivie et abondamment illustrée par Sulpicia tout au long du texte, que le travail thématique topique de la poétesse ne diffère pas fondamentalement de celui des poètes. La crainte de l'éloignement physique, de la présence d'une rivale, de la perte définitive – éventuellement du décès – de l'être aimé, les plaintes que suscite cette angoisse, l'expression toutefois de la soumission aux désirs de l'autre, tout cela ne relève pas du domaine réservé du narrateur masculin, pas plus d'ailleurs que de la narratrice féminine, mais simplement de la compétence élégiaque d'*ego* que ce dernier soit *ipse* ou *ipsa*. Seuls sont inversés les sexes des personnages principaux : une *ipsa ego* au lieu d'un *ipse ego* dans le rôle du narrateur, et dans le rôle de l'être aimé, un *iuuenis* au lieu d'une *puella*⁹⁵⁸, ce qui ne change rien pour le fond des *topoi* érotiques traités ici ni pour leur forme, puisque le mode d'expression des sentiments et le traitement des motifs correspondent bien aux pratiques élégiaques en la matière avec cette particularité, propre à l'art de l'auteur et non pas à son

⁹⁵⁷ Le distique 15-16 cache même, ainsi que le souligne L Bernays (2004, p. 211), un parallèle entre le couple Sulpicia / Cerinthus et le couple Vénus / Mars pris dans un filet par Héphaïstos chez Homère ; Sulpicia y affirme en effet qu'elle aimerait les forêts si *tecum / arguar ante ipsas concubuisse plagas*, « si l'on pouvait m'accuser de m'être couchée avec toi devant les pièges mêmes ».

⁹⁵⁸ Le fait que ce soit un *iuuenis* qui occupe ici la place la plus souvent attribuée à la *puella* – sauf dans quelques élégies ou épigrammes homosexuelles – fournit la matière d'une brève allusion métalittéraire en forme de clin d'œil. En effet, la description de l'amour de Cerinthus pour la chasse donne lieu deux fois à l'évocation de la déesse Diane, une fois par son nom *Dian[a]* (v. 19), l'autre, du moins selon la leçon des manuscrits Z+ que ne suit d'ailleurs pas G. Luck, par son surnom *Delia*, « la Délienne » (v. 5). Cette désignation d'une divinité par l'un de ses surnoms est un trait de sophistication du style élégiaque que nous avons pu observer *supra* chez Lygdamus ; que l'on se souvienne des élégies III, 3 où Junon est dite *Saturnia* (v. 33) et Vénus *Cypria* (v. 34), et III, 4 où Junon est dite *Lucina* (v. 13) et Apollon *Cynthius* (v. 50) et *Delius* (v. 79). Or, à propos des deux surnoms d'Apollon en III, 4, nous avons souligné qu'ils correspondent précisément aux noms des *puellae* de poètes élégiaques contemporains de Lygdamus, Tibulle et Properce, et que cela n'est probablement pas dû au hasard. De même, en réinsérant le nom de la première *puella* de Tibulle dans une élégie exprimant son amour pour Cerinthus, Sulpicia donne au lecteur un indice sur le fonctionnement interne de l'élégie au féminin en établissant un parallèle textuel précis entre son Cerinthus et la Délie de Tibulle et en montrant par là même à quel type de personnage topique il faut rattacher le *iuuenis*.

sexe, d'un développement riche en détails réparti sur tout le poème à la manière d'un Lygdamus plutôt que d'un Tibulle.

3. La série d'élégies à dominante religieuse : IV, 4-IV, 6 (III, 10-III, 12)

Cette catégorie de poèmes rassemble trois textes longs qui se suivent : IV, 4 (III, 10), IV, 5 (III, 11) et IV, 6 (III, 12), dont le premier compte treize distiques et les deux autres dix. Au sein de cette triade que nous étudierons dans l'ordre dans lequel elle se présente, seule IV, 5 (III, 11) émane de la narratrice, les deux autres étant le fait du narrateur anonyme ; les indices textuels très précis que nous relèverons le moment venu permettent de distinguer clairement le locuteur dans chacune de ces élégies. Une fois de plus, les situations et motifs traités ici sont topiques de la poésie élégiaque latine : IV, 4 (III, 10) est une élégie de demande de guérison, IV, 5 (III, 11) et IV, 6 (III, 12) sont deux poèmes d'anniversaire. Toutefois, si ces trois textes partagent une dominante religieuse commune, ils ont également une même sous-dominante qui est, nous l'avons dit, le registre érotique omniprésent dans le cycle de Sulpicia. Ils sont par ailleurs dépourvus de traits secondaires supplémentaires. Autour de ce schéma thématique très simple se construit un propos religieux et amoureux en trois temps qui, par l'ampleur du développement qui lui est accordé dans chacune de ces pièces, autorise sans hésitation à les rattacher au format de l'élégie.

A ce stade de notre analyse et avant d'entrer dans l'étude détaillée de cette catégorie de notre classification, il est temps de formuler une hypothèse courante sur l'identité de la voix étrangère qui prend en charge l'énonciation des élégies IV, 4 (III, 10) et IV, 6 (III, 12) (et donc aussi, rétrospectivement, celle de IV, 2 [III, 8]) ; en effet, la dominante religieuse est la seule catégorie où la voix de Sulpicia et celle du narrateur anonyme soient mêlées, et c'est donc également celle où la question du dialogue entre elles se pose de la manière la plus flagrante. On est en droit de se demander ici si ce groupe d'élégies en alternance ne correspond pas à un jeu de masques à la faveur duquel chacun des deux narrateurs serait en fait l'un des personnages de l'histoire d'amour proprement dite : cette supposition est déjà à moitié vérifiée puisque de fait, la voix féminine de IV, 5 (III, 11), dont nous allons voir qu'elle s'identifie aisément à celle de l'élégie érotique IV, 3 (III, 9), s'incarne dans le personnage de Sulpicia amoureuse de Cerinthus que nous retrouvons tout au long du cycle. La suite du raisonnement est claire : dans ces conditions, ne peut-on considérer que le narrateur anonyme des élégies qui n'émanent pas de la voix féminine n'est autre que Cerinthus lui-même ? Ce recueil à deux voix serait alors une sorte de jeu de couple de poètes qui s'amuse à

se mettre en scène ou à mettre en scène leurs doubles poétiques dans une situation amoureuse topique. On pourrait même imaginer que ce narrateur non identifié soit un autre personnage de la fiction de Sulpicia, par exemple Messalla lui-même, auquel nous allons voir plus loin qu'une des épigrammes de la poétesse est directement adressée ; le dialogue s'enrichirait alors du point de vue à la fois extra- et intradiégétique d'un narrateur-personnage qui appartiendrait au monde fictif sans être directement inclus dans la relation amoureuse elle-même.

Telles sont du moins les difficultés auxquelles cette catégorie de notre classification doit nous rendre tout particulièrement sensible. Dans la mesure où le narrateur anonyme des élégies paires du cycle de Sulpicia n'indique jamais explicitement qu'il n'est pas Cerinthus, nous n'avons en effet pas d'élément formel incontestable à opposer à la formulation d'une telle conjecture. Cependant, l'analyse détaillée des trois élégies à venir va nous permettre, après bien d'autres⁹⁵⁹, de réunir un faisceau d'indices concordants qui montrent que cette voix indique sans doute implicitement au lecteur qu'il ne faut pas la confondre avec celle de Cerinthus ni d'ailleurs d'aucun autre personnage de la fiction. Textuellement, l'ambiguïté existe et demeure, certes, mais la connaissance des pratiques énonciatives des auteurs élégiaques permet de la lever en partie pour aboutir sinon à une certitude, du moins à de fortes présomptions ; ici se loge précisément toute la subtilité de ce jeu énonciatif complexe qui refuse délibérément de lisser ses propres difficultés et fournit implicitement un début de réponse aux questions qu'il soulève tout aussi finement.

L'élément fondateur de la dominante religieuse de l'élégie IV, 4 (III, 10) est une longue invocation à Phoebus, dieu guérisseur appelé par le narrateur anonyme à sauver la vie d'une jeune femme atteinte d'un *mal[um]*, « mal » (v. 7) non précisé⁹⁶⁰. Les symptômes en sont

⁹⁵⁹ Ainsi S. Hinds (1987, p. 39) rappelle de manière extrêmement convaincante que l'ambiguïté narrative n'est traditionnellement ménagée par les poètes élégiaques que jusqu'au moment où un indice clair la lève entièrement ; en d'autres termes, le narrateur élégiaque traditionnel ne parle de lui-même à la deuxième ou troisième personne que s'il y a ailleurs, dans le même poème, une première personne qui permet d'effacer toute trace de doute à l'échelle du texte. Or, dans ces deux élégies, rien ne permet d'identifier fermement le narrateur à Cerinthus ni à aucun autre personnage de la fiction. Pour Hinds, il ne fait donc aucun doute que le locuteur qui s'exprime ici n'est ni Sulpicia, ni Cerinthus ; on peut s'étonner que ce que le spécialiste n'ait pas poussé l'hypothèse de travail jusqu'au bout et ait refusé de considérer la possibilité que IV, 3 (III, 9) et IV, 5 (III, 7) soient bel et bien de la main de la narratrice Sulpicia.

⁹⁶⁰ Ce poème entre donc dans la catégorie des élégies de maladie et de souhaits de guérison dont nous avons déjà vu et reverrons des exemples au cours de notre étude, ainsi l'élégie I, 3 de Tibulle, où le narrateur en proie à une grave maladie craint pour sa vie et implore la clémence de Jupiter, l'élégie III, 5 de Lygdamus examinée un peu plus haut et l'élégie II, 28 de Propertius, également adressée à

clairs : *macies*, « la maigreur », *pallentes (...) artus*, « les bras blêmes » (v. 5) et *languida*⁹⁶¹ *membra*, « les membres affaiblis » (v. 6), tout porte à croire que cette *puella* souffre extrêmement. Le registre religieux repose sur une série de signes lexicaux et stylistiques d'invocation qui parcourent le texte ; ainsi, Phoebus est interpellé trois fois au vocatif (v. 2, 3 et 19) et appelé à agir de manière pressante par l'anaphore, dans le premier distique du texte, de l'impératif présent *huc ades*, « viens ici » (v. 1-2). D'autres impératifs prolongent cette première prière, ainsi *propera*, « hâte-toi » (v. 3), *ueni*, « viens » (v. 9) ou encore *faue*, « sois favorable » (v. 19), verbe de prière traditionnel qui porte à lui seul une charge religieuse considérable. Les capacités de Phoebus en la matière sont précisées par l'adjectif *sanct[us]*, « sacré » (v. 9) qui lui est appliqué, et l'évocation de ses *medic[ae] (...) manus*, « mains guérisseuses » (v. 4), ainsi que par l'emploi de la tournure *effice ne*, « fais en sorte que (ne... pas...) » au début du vers 5, qui dénote le pouvoir du dieu sur le destin de la jeune malade. Enfin, une promesse topique de reconnaissance clôt cette prière puisque le poète imagine déjà la jeune femme rétablie et son compagnon manifestant leur gratitude au dieu *sanctis (...) focis*, « sur ses foyers sacrés » (v. 24), c'est-à-dire probablement en lui faisant solennellement des offrandes ou un *ex-voto*. Accompagnant cette dominante claire, la sous-dominante érotique repose sur la présence explicite des personnages traditionnels de la fiction élégiaque : une *puella* dite *tener[a]*, « tendre⁹⁶² » (v. 1) et *formos[a]*, « belle » (v. 4) en qui, grâce à cette seconde indication, on reconnaît sans peine la Sulpicia de IV, 2 (III, 8) puisque la beauté était l'une de ses principales caractéristiques, et un *iuuenis*⁹⁶³ nommé Cerinthus au vers 15. Il nous semble d'ailleurs que le narrateur extérieur explicite sa propre position par l'emploi au vers 24 du pronom *uterque*, « l'un et l'autre » pour les désigner tous deux tout en se distinguant bien de ce couple, auquel il applique du reste un vocabulaire explicite : ce sont des *amantes*, « amants » (v. 15) – le verbe *amare* apparaît sous une forme conjuguée au vers

Jupiter entre autres divinités, où le narrateur intercède en faveur de sa maîtresse atteinte par un mal grave et mystérieux.

⁹⁶¹ C'est une suggestion de deux éditeurs pour remplacer le *pallida* des mss, qu'ils jugeaient sans doute trop proche sémantiquement de *pallentes* ; cette modification ne change point la portée du champ lexical de la mauvaise santé.

⁹⁶² Cet adjectif peut même avoir un sens métapoétique et renvoyer aux genres poétiques mineurs consacrés à des sujets légers et sentimentaux, ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire dès notre chapitre sur les *Carmina* de Catulle.

⁹⁶³ Ce terme apparaît pour la première fois dans le vers *neu iuuenem torque, metuit qui fata puellae*, « ne torture pas un jeune homme qui redoute le destin de sa bien-aimée » (v. 11). Cet hexamètre condense tous les éléments essentiels du poème : le *iuuenis* et la *puella* se font face à ses extrémités, la gravité de la situation ainsi que l'intensité des sentiments qui les unissent sont exprimées, en son milieu, par le rapprochement des verbes *torquere* et *metuere*, et le vocatif nié *neu (...) torque* matérialise la situation de prière.

suisant – qui se portent un sentiment exclusif puisqu’il est dit à Cerinthus que la jeune femme *tota tua est*, « est toute à toi⁹⁶⁴ » (v. 17). Dans la dernière partie du texte, un ultime détail scelle d’ailleurs l’union de cette sous-dominante au registre religieux : le mot *turba*, « la foule » est repris deux fois, une fois pour désigner le grand nombre des autres prétendants de la *puella*, auxquels elle ne prête pas garde (v. 18), et la seconde fois pour évoquer la *pia turba deorum*, « pieuse foule des dieux » (v. 25) et le respect qu’elle vouera à Phoebus quand il aura guéri la malade, en une élévation finale, à la faveur de cette reprise lexicale, du registre le plus léger au registre le plus noble comme pour mieux marquer la capacité du poème à les réunir en un propos cohérent et harmonieux⁹⁶⁵.

Les élégies IV, 5 (III, 11) et IV, 6 (III, 12) peuvent quant à elles être lues ensemble comme une paire en miroir autour du thème commun de l’anniversaire. Tout invite en effet à les considérer comme des reflets réciproques : la première est le fait de la narratrice, la seconde émane du narrateur anonyme ; la première évoque l’anniversaire d’un *iuuenis*, la seconde, celui d’une *puella*, que l’on reconnaîtra vite comme étant Cerinthus et Sulpicia eux-mêmes ; la première invoque au rang des divinités tutélaires de cette journée le *Geni[us]*, « Génie » (v. 8) et le *Natalis*, « l’Anniversaire » (v. 19), ce qui renvoie explicitement aux élégies tibulliennes I, 7 à Messalla et II, 2 à Cornutus et aux dieux traditionnellement mentionnés en cette occasion solennelle, la seconde est adressée à *Natalis Iuno*, « Junon de l’anniversaire » (v. 1), divinité de l’anniversaire des femmes qui apparaît pour la première fois dans ce rôle. Le personnage central de cette paire est naturellement la *puella* narratrice puis personnage, que tout invite à identifier à Sulpicia même si elle n’est pas nommée : son jeune amant s’appelle

⁹⁶⁴ L’emploi de la deuxième personne du singulier pour s’adresser à Cerinthus penche lui aussi pour la thèse du narrateur extérieur, même si l’on sait qu’il arrive aux narrateurs élégiaques de s’adresser à eux-mêmes selon ce mode, mais seulement provisoirement et avant de lever plus loin l’ambiguïté. Il reste cependant la possibilité que ce ne soit qu’un jeu élégiaque dont le poète joue à rendre indéfinissable la provenance de la voix narrative.

⁹⁶⁵ Pour une analyse extrêmement complète de cette élégie, voir S. C. Fredericks (1976), qui traite avec précision de la structure du poème, du thème de la maladie et de ses implications dans la construction de la relation amoureuse entre les deux personnages, mais aussi de l’ambiguïté fondamentale de la voix narrative dont nous venons de parler longuement : selon Fredericks, le poète s’est justement arrangé pour qu’on hésite à l’attribuer avec certitude à un narrateur extérieur, à la *puella* elle-même ou éventuellement même à Cerinthus, voire à plusieurs narrateurs successifs. Nous pensons pour notre part avoir maintenant relevé suffisamment d’indices en faveur d’un narrateur probablement extérieur, notamment la mention de la beauté de Sulpicia dont la seule autre occurrence, en IV, 2 (III, 8), est incluse dans une élégie qui à n’en pas douter émane de lui, et l’insistance avec laquelle il désigne les deux protagonistes aux deuxième et troisième personnes comme pour mieux marquer sa non-appartenance à la relation amoureuse dont il n’est que spectateur ; nous croyons d’ailleurs que c’est cette posture, inédite dans la poésie élégiaque latine, qui fait douter Fredericks, dont l’étude par ailleurs fort convaincante souligne précisément une fois de plus qu’il s’agit là d’un cas énonciatif déroutant qui tranche sur les habitudes des poètes en la matière.

Cerinth[us] (IV, 5 [III, 11], v. 1 et 5), elle prend comme de coutume le soin de faire apparaître son genre en rapprochant un adjectif au féminin du pronom personnel *ego* dans le poème dont elle est narratrice⁹⁶⁶ et elle est qualifiée par le narrateur anonyme de *docta*, « savante » (IV, 6 [III, 12], v. 2), adjectif dont nous avons déjà eu l’occasion de souligner la signification métalittéraire lors de nos analyses précédentes et qui, si on le lit selon cet angle, signifie que la *puella* dont il est question est également inspiratrice voire auteur d’une poésie élégiaque et/ou néotérique savante et soignée.

Le cadre religieux du discours est matérialisé dans les deux cas par l’expression constante de prières et de vœux adressés aux divinités en ces journées solennelles. On y retrouve d’abord le lexique du sacré, comme en IV, 5 (III, 11) où le jour anniversaire de la naissance de Cerinthus est dit *sanct[us]*, « sacré » (v. 1) et *fest[us]*, « festif » (v. 2), de même que sont *sanct[i]* les encens que la *puella* offre à Junon en IV, 6 (III, 12), vers 1. L’« encens », *tu[s]*, est d’ailleurs présent dans les deux élégies (IV, 5 [III, 11], v. 9 et IV, 6 [III, 12], v. 1) en tant que symbole concret et évocateur de la cérémonie solennelle, ainsi que les *foc[i]* respectifs des divinités concernées, terme placé dans les deux poèmes à la fin d’un pentamètre (IV, 5 [III, 11], v. 12 et IV, 6 [III, 12], v. 4) et qui renvoie également à IV, 4 (III, 10). Les signes textuels d’invocation aux dieux en IV, 5 (III, 11) et IV, 6 (III, 12) sont eux-mêmes remarquablement parallèles : les deux occurrences du substantif *tu[s]* sont accompagnées du même verbe à l’impératif, *cape*, « reçois » (IV, 5 [III, 11], v. 9 et IV, 6 [III, 12], v. 1), en un geste identique d’offrande à valeur propitiatoire ; en outre, le verbe *quaeso*, « je te le demande », répond en IV, 6 (III, 12), vers 8 au *precor*, « je t’en prie » de IV, 5 (III, 11), vers 12. Le *Genius* et Junon sont successivement qualifiés au vocatif de *sancte* (IV, 5 [III, 11], v. 12) et de *sancta* (IV, 6 [III, 12], v. 7) ; l’utilisation répétée de cet adjectif rappelle étroitement IV, 4 (III, 10), où il était appliqué à Phoebus⁹⁶⁷. Enfin, le verbe à l’impératif *faue*, « sois favorable », lui aussi relevé en IV, 4 (III, 10), réapparaît également dans cette paire d’élégies d’anniversaire (IV, 6 [III, 12], v. 7, et au futur *faucto* IV, 5 [III, 11], v. 9), scellant ainsi l’unité thématique de cette triade à dominante religieuse ; il est ici accompagné et comme redoublé par un autre

⁹⁶⁶ *Vror ego ante alias*, « je brûle, moi, plus que les autres » (v. 5). La césure penthémimère de l’hexamètre, qui suit immédiatement cette expression, l’isole du reste du vers et souligne par la pause qu’elle constitue le pronom *alias* et la marque du féminin.

⁹⁶⁷ L’évocation même des divinités et des rituels d’anniversaire n’est pas sans rappeler de son côté les *genethliaca* de Tibulle, I, 7 et II, 2. Ainsi, la *lutea palla*, « le manteau jaune feu » d’Osiris (I, 7, v. 46) devient ici la *purpurea (...) palla*, « manteau de pourpre » (IV, 6 [III, 12], v. 13) de Junon, et la déesse se voit promettre *ter (...) libo, ter (...) mero*, « trois fois du gâteau et trois fois du vin pur » (*ibid.*, v. 14), comme le *Genius* de Messalla recevait en I, 7 *liba (...) Mopsopio dulcia melle*, « de doux gâteaux au miel de Mopsopie » (v. 54) et comme le narrateur de II, 2 demandait que le *Genius* de Cornutus *satur libo sit madeatque mero*, « soit rassasié de gâteau et imprégné de vin pur » (v. 8).

impératif au sens proche, *annue*, « acquiesce », successivement adressé au *Natalis* de Cerinthus en IV, 5 (III, 11), vers 20 et à la *Natalis Iuno* de Sulpicia en IV, 6 (III, 12), vers 13, et placé dans les deux cas en début de vers. Ces deux verbes renouent eux aussi avec l'expression de vœux et la demande d'aide et de protection divines à l'occasion de l'anniversaire, comme c'était déjà le cas dans les élégies I, 7 et II, 2 de Tibulle.

Cette dominante solennelle et cérémonieuse sert de support à l'expression de souhaits exclusivement amoureux puisque dans les deux cas, les prières adressées aux dieux par la *puella* portent sur l'avenir de sa relation avec Cerinthus. La sous-dominante érotique de ces élégies repose sur deux éléments textuellement bien représentés dont une fois de plus, on trouve une illustration tout à fait semblable dans chacun des deux poèmes. D'abord, l'expression du sentiment amoureux lui-même se fait à la faveur d'une métaphore familière, héritée des précédents livres du *Corpus* ainsi que de IV, 2 (III, 8) et de la première annonce de ce registre au sein du cycle de Sulpicia, puisqu'il s'agit de l'emploi du verbe *urere* que l'on retrouve ici à la première personne du singulier de l'indicatif passif, *uror*, « je brûle », en début et fin du vers 5 de IV, 5 (III, 11) qu'il semble ainsi encadrer comme pour mieux ancrer le registre érotique dans le texte, et à la troisième personne du singulier de la même voix au début du vers 17 de IV, 6 (III, 12), *uritur*, « elle brûle », en réponse directe à l'utilisation qui en est faite dans la première élégie de la paire, avec dérivation de personne correspondant au changement d'énonciation qui fait passer la *puella* du statut de narratrice à celui de simple personnage puisque dans les deux cas c'est bien à elle qu'il se rapporte. Comme pour mieux donner à voir le *topos* élégiaque ici mis en œuvre, les deux poèmes contiennent également une évocation directe du motif du *seruitium amoris* ; il est en effet question du *seruitium*, « l'esclavage » (IV, 5 [III, 11], v. 4) infligé aux jeunes femmes par la beauté de Cerinthus, et en écho à ce terme, le verbe *seruire* est employé dans le même sens en IV, 6⁹⁶⁸ (III, 12). Second élément de ce registre, le vœu proprement dit porte quant à lui sur la réciprocité du sentiment, qui ne semble pas être acquise du côté de Cerinthus ; l'emploi redoublé de l'adjectif *mutu[us]*, « réciproque » (IV, 5 [III, 11], v. 6-7 et IV, 6 [III, 12], v. 8) exprime le caractère pressant de la demande. Dans cette perspective, les occurrences du substantif *amor*

⁹⁶⁸ ... *ulli non ille puellae / seruire aut cuiquam dignior illa uiro*, « il n'est pas plus digne de servir une autre jeune fille, et elle n'est pas plus digne de servir quelque autre homme » (IV, 6 [III, 12], v. 9-10) ; au v. 9, la correction du datif *ulli* proposée par un éditeur semble judicieuse par rapport au *ullae* apparemment mal lisible des manuscrits. Dans ce distique, la présence de l'adjectif *dignior* peut être considérée comme une allusion à la différence sociale entre Sulpicia et Cerinthus puisqu'on se souvient que c'est le qualificatif utilisé par la poétesse elle-même en IV, 7 (III, 13) quand elle évoque ce problème et le fait que l'amour leur permet d'effacer cet écart en leur rendant précisément une égale dignité.

sont à plusieurs reprises associées à un subjonctif de souhait qui montre sans équivoque sur quoi porte la demande de la *puella*, ainsi *mutuus adsit amor*, « que notre amour soit réciproque » (IV, 5 [III, 11], v. 7) et *fallendique uias mille ministret Amor*, « qu'Amour leur enseigne mille façons de tromper [un gardien⁹⁶⁹] » (IV, 6 [III, 12], v. 12). Enfin, ultime concession aux codes de l'élegie érotique, un motif à valeur de marqueur générique confirme l'importance de cette sous-dominante : c'est le thème des liens qui unissent les amants comme autant de chaînes et les privent de leur liberté en les soumettant à la force de leurs sentiments, ces *uincla*, « liens » (IV, 5 [III, 11], v. 14 et IV, 6 [III, 12], v. 8) ou cette *catena*, « chaîne » (IV, 5 [III, 11], v. 15) qui les rendent *uinct[i]*, « liés » (IV, 5 [III, 11], v. 14), à la faveur d'une dérivation qui contribue à saturer le texte de cette image⁹⁷⁰.

L'union de la paire élégiaque IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12) repose donc sur une série de parallèles lexicaux et stylistiques précis qui invitent naturellement à son rapprochement. Elle est également scellée par ses distiques de début et de fin qui matérialisent tous deux à la fois un effet de clôture entre les deux poèmes et le lieu de l'étroite union entre la dominante religieuse et la sous-dominante érotique :

Qui mihi te, Cerinthe, dies dedit, hic mihi sanctus
 atque inter festos semper habendus erit.
 Sis iuueni grata, ut, ueniet cum proximus annus,
 hic idem uotis iam uetus esset amor⁹⁷¹.

⁹⁶⁹ Il faut voir dans ce vers une allusion à la situation élégiaque topique de deux amants incapables de se rencontrer en raison de la surveillance exercée sur l'un d'eux, et qui apprennent à tromper l'attention du gardien pour se retrouver ; on se souvient ainsi des multiples ruses que Tibulle a enseignées à Délie dans ce but et dont il propose une brève énumération au début de son élégie I, 2 : voir à ce sujet *supra*, dans notre chapitre 2, l'analyse de ce poème dans la section « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

⁹⁷⁰ Là encore, le motif est éminemment tibullien et on se souvient par exemple du narrateur proclamant *me retinent uinctum formosae uincla puellae*, « mais moi, les liens d'une belle jeune fille me tiennent attaché » (I, 1, v. 55).

⁹⁷¹ Respectivement : « ce jour, Cerinthus, qui t'a donné à moi m'est sacré et je devrai toujours le considérer comme festif » (IV, 5 [III, 11], v. 1-2) et « puisses-tu être précieuse à ton jeune amant, pour que, quand viendra l'année prochaine, cet amour, déjà vieux, réapparaisse dans tes vœux » (IV, 6 [III, 12], v. 19-20). Pour le v. 1 de IV, 5 (III, 11), nous adoptons comme G. Luck la leçon de Scaliger issue du ms perdu F. Les mss A, G, V corrigé, X *et al.* donnent une variante convenable en *est qui te, Cerinthe, dies dedit hic mihi sanctus*, qui peut être traduite exactement de la même manière. Pour le dernier distique de IV, 6 (III, 12), nous conservons au v. 20 la leçon *esset* des mss Z de préférence à l'*extet* douteux retenu par G. Luck ; au v. 19, *sis*, leçon de F, est en effet la version la plus compréhensible du vers, et *grata ut*, suggestion d'éditeurs pour pallier au *grata* seul des mss Z+, permet de construire convenablement une phrase dont la syntaxe serait sinon fort douteuse.

Outre l'association finale, déjà observée par ailleurs, entre le substantif *amor* et un verbe au subjonctif de souhait, qui peut résumer à elle seule le paysage thématique de cette paire en renvoyant à la fois au motif de la prière et à celui de la relation amoureuse, ces deux distiques réunissent de manière semblable l'évocation de la circonstance solennelle, à la faveur de la mention du *dies (...) sanctus* ne revenant qu'une fois par an – ainsi que le précise dans notre seconde citation le groupe nominal *proximus annus* – et de celle du souhait amoureux grâce aux termes *uot[a]* et *amor* dans le second distique et à l'expression *mihi te (...) dedit* dans le premier, qui figure visuellement le rapprochement souhaité entre les deux personnages à la faveur du rapprochement des pronoms qui les désignent. L'union concise des thèmes religieux et érotique font de ces deux distiques en réponse l'un à l'autre, le premier ouvrant le vœu de la *puella* et le second, attribué à la voix du narrateur anonyme, le refermant, une marque textuelle forte de la cohésion thématique interne de cette paire et du jeu de miroirs précis mis en place entre IV, 5 (III, 11) et IV, 6 (III, 12).

4. La série épigrammatique à dominante érotique : IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18)

Les épigrammes sont toutes le fait de la narratrice qui signe de son nom, on s'en souvient, le poème IV, 10 (III, 16). À l'exception de quelques traits secondaires seulement, elles ne présentent pas d'autres registres que la stricte thématique amoureuse dont elles semblent vouées à illustrer toutes les facettes et tous les motifs, de la plénitude de l'amour à la jalousie et de la tristesse de la séparation temporaire à la froideur de la rupture définitive. Leur longueur va en diminuant nettement : IV, 7 (III, 13) – cinq distiques – et IV, 8 (III, 14) – quatre distiques – marquent un premier décrochage par rapport à la série des élégies tandis que IV, 9 (III, 15), avec ses deux distiques, est le plus court des poèmes du cycle et que IV, 10 (III, 16), IV, 11 (III, 17) et IV, 12 (III, 18) représentent une stabilisation finale de la longueur à trois distiques. La structure condensée et précise de ces poèmes les rapproche du format épigrammatique pratiqué par Catulle et qui prouve ici, par son rattachement massif à la tonalité amoureuse, qu'il peut partager des préoccupations strictement semblables à celles de l'élégie.

Cette série d'épigrammes à dominante érotique est composée d'une suite de vignettes aux tons variés, plus ou moins pleines de tristesse ou d'allégresse, qui illustrent de façon discontinue – et sans respecter une chronologie narrative cohérente, ce que nous aurons l'occasion de redire lors de l'examen de la structure externe du cycle – les différentes étapes du roman d'amour entre la narratrice Sulpicia et son *iuuenis* Cerinthus. Deux éléments les

parcourent que nous pouvons signaler d'emblée avant d'entrer dans le détail de l'analyse vignette par vignette. D'abord, chacune d'entre elles répond à un type d'énonciation unique, que ce soit l'évocation de Cerinthus à la troisième personne du singulier sans destinataire déterminé, l'adresse à Cerinthus lui-même à la deuxième personne, ou enfin, pour l'une d'elles seulement, l'adresse à un autre interlocuteur. Ensuite, nous verrons bientôt que manifestement, Sulpicia et Cerinthus ne sont pas issus du même rang social – la première étant d'extraction plus noble que le second⁹⁷² – et que cela fait naître chez la narratrice un sentiment de culpabilité et l'impression qu'elle doit se justifier de cet amour. Ce motif est propre au cycle qui nous occupe à présent et l'on n'en trouve pas trace, ou alors très furtivement, chez les autres poètes de notre corpus⁹⁷³ ; bien qu'il ne soit illustré que dans deux des six épigrammes concernées, il constitue la principale particularité thématique de Sulpicia et l'unique influence de son sexe et de la situation sociale que celui-ci induit sur sa poésie. En effet, si dans le cadre de la fiction élégiaque, les narrateurs masculins n'ont jamais souligné l'indignité qu'il pouvait éventuellement y avoir pour eux à aimer des jeunes femmes de classe inférieure – un auteur satirique aussi moqueur que Catulle, nous l'avons vu lors de l'étude de ses *Carmina*, se préoccupe davantage de railler ces mêmes jeunes femmes quand elles s'offrent à trop d'hommes différents ou monnaient trop cher leurs faveurs –, il semble que la présence d'une narratrice induise un rapport social différent et une moindre liberté quant à la fréquentation d'un jeune homme de plus basse condition. Si différence thématique il y a entre élégie ou épigramme au masculin et élégie ou épigramme au féminin, il semble donc *a priori* que ce soit uniquement là qu'il faille la chercher.

IV, 7 (III, 13) est une entrée en matière tout à fait convaincante pour le roman d'amour épigrammatique de Sulpicia et Cerinthus. Aucun des deux personnages n'y est nommé, mais l'on peut repérer d'emblée deux éléments qui indiquent qu'*ego* est bien une femme comme c'était déjà le cas en IV, 3 (III, 9) : au vers 10, l'auteur accorde l'adjectif *digna* au nominatif

⁹⁷² Cet élément est discuté par H. MacL. Currie (1983, p. 1755) qui le juge incompatible avec le fait que Cerinthus pratique la chasse dans l'élégie IV, 3 (III, 9), mais rétabli par D. Roessel (1990, p. 244) qui rappelle que le nom de *Cerinthus* est associé dans les inscriptions aux esclaves et affranchis. Nous croyons pour notre part que le personnage du *iuuenis* est avant tout construit par la poétesse en fonction des thèmes et motifs littéraires qu'elle se propose de traiter, si bien que la coloration servile qu'elle choisit de donner à son nom n'est pas incompatible, au niveau de la fiction littéraire, avec l'image de Cerinthus chassant. Il ne faut pas chercher à tout prix de cohérence biographique dans l'alliance de ces deux éléments dont l'un – la chasse – repose au moins en partie sur des références littéraires et ne peint donc pas nécessairement une situation réelle.

⁹⁷³ Properce est le seul chez qui l'on puisse peut-être lire, non pas à proprement parler une angoisse à ce sujet, mais une allusion à l'obstacle que représente la différence d'origine sociale pour sa relation amoureuse avec la *puella*, dans l'élégie II, 7 dont nous aurons à reparler *infra* dans le chapitre qui lui est consacré.

féminin singulier avec un verbe à la première personne du singulier, et au vers 4, elle évoque *nost[er] (...) sin[us]*, « mon sein », terme souvent associé par tradition érotique, dans la poésie élégiaque et néotérique latine, au corps de la *puella*⁹⁷⁴. Cette femme se réjouit de ce que *tandem uenit amor*, « l'amour est enfin venu », et cette expression qui tient lieu d'*incipit*, placée avant la césure penthémimère de l'hexamètre 1, donne d'emblée le ton de l'épigramme en posant tout de suite le cadre érotique dominant du discours, comme le ferait un titre détaché du reste du poème. Ce cadre est d'ailleurs confirmé plus bas par l'apparition de Vénus sous deux noms distincts : *Venus* (v. 5) et *Cytherea*, « Cythérée » (v. 3), ce qui confirme que notre poétesse partage le goût lygdamien pour les surnoms divins. Les *gaudia*, « joies » (v. 5) que procure à Sulpicia la pensée d'avoir réussi à séduire Cerinthus l'incitent à *nudasse*, « dévoiler » (v. 2) une relation dont elle a d'abord eu honte au point de préférer la *te[gere]*, « cacher » (v. 1) par souci de sa *fama*, « réputation » (v. 2 et v. 9) ; c'est là la première mention, encore très elliptique, de la différence de rang social entre la narratrice et son amant⁹⁷⁵. Cependant, dans l'extase des débuts de l'amour, la jeune femme résout le problème en considérant que les sentiments qu'elle porte à son compagnon comblent cet injuste écart social : c'est ce qu'expriment d'une part l'oxymore *peccasse iuuat*, « il me plaît d'avoir fauté » (v. 9), expression particulièrement mise en valeur par son isolement avant la césure penthémimère, et d'autre part, procédé stylistique formellement inverse mais exprimant la même idée, la reprise lexicale avec dérivation *cum digno digna fuisse ferar*, « que l'on rapporte

⁹⁷⁴ Ainsi, la Lesbie de Catulle (*c* 2, v. 2) tient son *passer* sur son *sin[us]*, la Délie de Tibulle lui révèle au cours d'un banquet un *sin[us]* découvert (I, 6, v. 18) et Properce, en III, 4, v. 15, dit assister à un triomphe appuyé sur le *sin[us]* de sa maîtresse.

⁹⁷⁵ B. L. Flaschenriem (1999, p. 37 *sq.*) propose une autre interprétation : Sulpicia fait également allusion à sa propre pratique poétique et au fait qu'il est moins digne de la part d'une femme que de la part d'un homme de révéler au grand jour, par ses vers, l'intimité de ses sentiments. Cette lecture de IV, 7 (III, 13) s'appuie également sur le fait que, selon la spécialiste américaine, chacun des cinq distiques du poème fait allusion à sa réception – que ce soit par un personnage dans le champ de la fiction, ou par le lecteur lui-même. Nous ne faisons pas pour notre part une lecture aussi systématique de la dimension métopoétique du poème mais identifions effectivement ce registre, à titre de trait secondaire, en deux endroits du texte : *exorata meis (...) Cytherea Camenis*, « Cythérée fléchie par mes Camènes » (v. 3), et la mention des *signat[ae] (...) tabell[ae]*, « tablettes scellées » (v. 7) de la poétesse, qu'elle refuse de laisser *leg[ere]*, « lire » (v. 8) à un autre que son amant. Les Camènes, Nymphes traditionnellement assimilées aux Muses dont nous avons déjà vu apparaître le nom dans le *Panegyrique de Messalla* (v. 191), peuvent aussi désigner par métonymie les vers et les poèmes eux-mêmes – et l'idée qu'elles aient réussi à fléchir Vénus invite à comprendre le vers de cette façon. Quoi qu'il en soit, l'idée exprimée ici est que les vers amoureux provoquent l'amour, comme on l'a vu chez Tibulle – qui en II, 4, on s'en souvient, se plaint de ce que les Muses ne lui servent plus à rien si elles ne lui ouvrent pas la porte de la *puella* – et comme on le reverra chez Properce. Quant aux *tabellae* de Sulpicia, nous renvoyons à nouveau à B. L. Flaschenriem (1999, p. 41 *sq.*) qui compare avec précision leur fonction à celle qu'elles ont chez Properce en III, 23, où le poète ombrien se plaint de les avoir perdues.

que j'ai été avec un homme digne de moi, et que j'étais digne de lui » (v. 10), expression qui occupe quatre des cinq pieds du pentamètre final et, en débordant ainsi dans son premier hémistiche, figure visuellement et textuellement la plénitude apaisée du bonheur de la narratrice⁹⁷⁶.

Les épigrammes IV, 8 (III, 14) et IV, 9 (III, 15) doivent être lues ensemble, en une paire narrativement cohérente puisqu'elles se rapportent toutes deux au même événement. La narratrice, qui se désigne par le substantif *puell[a]* en IV, 8 (III, 14), vers 3, et IV, 9 (III, 15), vers 1 est séparée de son amant *Cerinth[us]* (IV, 8 [III, 14], v. 2) le jour même de son *natalis*, « anniversaire » (IV, 8 [III, 14], v. 1 et IV, 9 [III, 15], v. 3) parce qu'elle a dû suivre Messalla⁹⁷⁷, dont le nom apparaît en IV, 8 (III, 14), vers 5, dans une *uilla* (IV, 8 [III, 14], v. 3) de campagne, *Arretino (...) agro*, « dans la campagne d'Arétium » (IV, 8 [III, 14], v. 4). Le ton de IV, 8 (III, 14) est plaintif en raison de cette séparation amoureuse : le séjour à la campagne est *molest[us]*, « pénible » et le *natalis* ainsi gâché est dit *inuisus*, « odieux » (v. 1) et *tristis*, « triste » (v. 2). En revanche, en IV, 9 (III, 15), le voyage à la campagne ayant été annulé, le ton est plus joyeux ; s'adressant au jeune homme à la deuxième personne du singulier – *tibi* (v. 4) –, la narratrice lui annonce qu'elle va fêter son anniversaire avec lui, en une expression à caractère relativement solennel : *ille dies nobis natalis agatur*, « passons ensemble ce jour anniversaire » (v. 3). La paire répond donc à une dominante érotique suffisamment établie par la présence de la *puella* et de *Cerinthus*, associé à ce registre depuis IV, 3 (III, 9), et par le motif de la séparation temporaire déplorée par le narrateur, situation érotique topique dans l'élegie et déjà chez Catulle⁹⁷⁸. Revenons un instant sur un aspect intéressant de IV, 8 (III, 14), seule épigramme du cycle à être adressée à un autre personnage que *Cerinthus* ; c'est Messalla, en effet, que la narratrice interpelle à la deuxième personne du singulier et au vocatif. A son propos, elle utilise même un adjectif précis : *propinque*, « mon parent » (v. 6⁹⁷⁹). Si l'on s'en tient à la signification courante de ce terme quand il est utilisé comme substantif, ce qui est le

⁹⁷⁶ Pour une lecture complémentaire de IV, 7 (III, 13), voir également M. S. Santirocco (1979, p. 234-235).

⁹⁷⁷ Ainsi, la poétesse se plaint ici d'avoir dû suivre Messalla alors qu'en I, 3, Tibulle malade se plaignait au contraire de ne pas pouvoir le suivre : une fois de plus, il y a manifestement de la part de Sulpicia un jeu sur les codes du genre et peut-être même une référence inversée, en dialogue, aux poèmes d'un autre auteur du cercle littéraire auquel elle appartient.

⁹⁷⁸ Que l'on se souvienne, pour ne citer que lui, du c. 2 adressé au *passer*, où le narrateur déplore de ne pouvoir être aussi proche de sa *puella* que l'est le petit oiseau lui-même.

⁹⁷⁹ Ce vers est placé entre *crucis* par G. Luck (1998), mais l'adjectif figure bien sur les mss Z+.

cas ici, il faut comprendre que Messalla est un parent de la narratrice⁹⁸⁰, ce que nous annonçons déjà en introduction de cette section de l'étude. Outre que c'est probablement par le biais du grand homme que la poétesse peut fréquenter son cercle de protégés et que sa présence dans cette épigramme a donc des implications biographiques précises, Messalla constitue également un lien supplémentaire entre le cycle de Sulpicia et le reste du *Corpus Tibullianum* dont il parcourt ainsi toutes les sections de manière régulière⁹⁸¹.

Dans cette suite de situations érotiques topiques, IV, 10 (III, 16) tient le rôle du billet de rupture et est censée sceller une séparation définitive, sur un ton extrêmement froid qui ne laisse place ni aux plaintes de l'amour déçu, ni au déchaînement d'invectives contre l'être autrefois aimé. Pourtant, il semble bien que ce soit le *iuuenis*, interpellé ici à la deuxième personne du singulier, qui par son comportement ait décidé la narratrice à le quitter puisque *scortum*, « une putain » (v. 4) a su lui plaire davantage que Sulpicia elle-même, à laquelle elle est opposée par la tournure comparative *potior (...) / (...) quam*, « de plus de valeur que » (v. 3-4). La dominante érotique de l'épigramme est bien établie par le thème même du billet et, au niveau textuel, par l'expression *securus (...) de me*, « sans inquiétude à mon sujet » (v. 1) qui suppose que Cerinthus ait tenu l'amour de la narratrice pour acquis, et par l'évocation finale du *tor[us]*, « lit » (v. 6) où il l'a attirée. Deux éléments retiendront plus particulièrement notre attention dans cette épigramme à l'unité thématique bien établie. Le motif déjà évoqué en IV, 7 (III, 13) de la différence sociale entre Sulpicia et le *iuuenis* est ici à nouveau explicité : le lit de ce dernier est en effet *ignot[us]*, « inconnu » (v. 6), ce qui affirme en creux le caractère

⁹⁸⁰ Ce sens est en effet bien attesté par l'article concerné de l'OLD. Notons également que cette épigramme s'achève sur un vers ambigu qui est sans doute à rattacher au statut social et personnel de la narratrice en tant que femme de bonne famille. Elle déclare à Messalla : *arbitrio (...) non sinis esse meo*, « tu ne m'autorises pas à être mon propre maître » (v. 9). On peut lire dans ce pentamètre final la protestation d'une jeune femme contrainte de se plier contre son gré aux décisions de son célèbre parent, là où les narrateurs élégiaques masculins apparaissent en général libres de leurs faits et gestes et soumis uniquement, selon les codes du genre, au *seruitium amoris*. Nous conservons pour ce vers la leçon des principaux manuscrits et non pas celle retenue par G. Luck à la suite de suggestions d'éditeurs : *arbitrii quin tu me sinis esse mei* (pour *arbitrio quamuis non sinis esse meo*) qui suppose de nombreuses corrections de texte sans être pour autant nécessaire à la compréhension.

⁹⁸¹ On peut même constater que celui qui chez Tibulle, en I, 7, fait l'objet d'une élégie d'anniversaire très solennelle est précisément chez Sulpicia celui qui risque d'empêcher la célébration d'un autre anniversaire. A nouveau, rien ne dit que cette inversion de situation soit forgée de toutes pièces par la poétesse pour le seul plaisir de faire allusion à un poème tibullien, mais elle contribue du moins au jeu de miroirs et de retours et renouvellements de motifs qui s'exécute entre les livres de Tibulle et ceux de ses comparses. En outre, Sulpicia joue manifestement ici à réunir sous une forme condensée les déclinaisons d'un code élégiaque érotique : le triangle amoureux formé par la *puella*, le *iuuenis* et l'opposant (parfois le rival) qui nuit à leurs amours, incarné en l'occurrence par la figure de Messalla. Pour une lecture complémentaire de cette paire de poèmes, voir aussi M. S. Santirocco (1979, p. 231-232).

noble de la naissance de la *puella*, et la prostituée qui a su le séduire est caractérisée, avant même que le substantif *scortum* n'apparaisse, par les détails révélateurs de sa tenue : la *toga*, « toge » caractéristique de son rang et le *quasill[um]*, « la corbeille » (v. 3) qui indique qu'elle est probablement esclave ou du moins d'origine servile. Ces termes très évocateurs visuellement contribuent à matérialiser, presque à mettre en scène, la différence de classe qui existe entre Sulpicia et cette nouvelle favorite⁹⁸². Pour augmenter l'effet de contraste, la narratrice signe l'épigramme de cette formule que nous avons déjà relevée : *Serui filia Sulpicia*, « Sulpicia, fille de Servius » (v. 4). On voit que sa fonction est double : d'abord, en écrivant son nom et celui de son père, la poétesse se rétablit dans son rang pour mieux souligner l'écart entre elle et un *iuuenis ignotus* amoureux d'un *scortum* ; ensuite, c'est là l'unique signature que nous ayons pour les poèmes du cycle qui sont de sa main, et le lien textuel entre les élégies du narrateur anonyme qui parle d'une *Sulpicia* à la troisième personne du singulier et celles qui émanent d'une narratrice à la première personne du singulier est désormais bien établi⁹⁸³.

En clôture de ce cycle, IV, 11 (III, 17) et IV, 12 (III, 18) constituent à nouveau une paire thématique, nettement plus lâche cependant que IV, 8 (III, 14) et IV, 9 (III, 15) car elles ne se rapportent pas au même événement. Elles sont toutefois unies par un motif commun quoique non réalisé de la même manière dans l'une et dans l'autre : il s'agit du thème de la chaleur, à cette différence près que IV, 11 (III, 17) mentionne une vraie maladie de la narratrice, vraisemblablement une fièvre appelée *calor* (v. 2), et que IV, 12 (III, 18) utilise ce motif à titre de métaphore pour désigner l'ardeur amoureuse, *ardo[r]*⁹⁸⁴, « ardeur » (v. 6). La maladie constitue le thème central de la première des deux épigrammes, qui se rapproche

⁹⁸² Sur ce thème, voir B. L. Flaschenriem (1999, p. 46-47, p. 49).

⁹⁸³ Pour B. L. Flaschenriem (1999, p. 48), cette signature a également pour fonction de mieux signifier la rupture à Cerinthus dans la mesure où, en mentionnant le nom de son père, la narratrice s'exclut délibérément de la relation privée qui l'unissait au *iuuenis* pour revenir à l'espace public dans lequel il n'y a plus de place pour son amour pour lui. A propos de IV, 10 (III, 16), voir aussi la lecture de M. S. Santirocco (1979, p. 232-233).

⁹⁸⁴ Cette union thématique un peu lâche est toutefois consolidée, ainsi que le fait remarquer H. Dettmer (1983, p. 1972), par deux *incipit* textuellement proches : *estne tibi, Cerinthe, tuae pia cura puellae*, « n'éprouves-tu pas, Cerinthus, un pieux souci pour ta bien-aimée ? » (IV, 11 [III, 17], v. 1) et *ne tibi sim, mea lux, aequae iam feruida cura*, « que je ne sois plus pour toi, ma lumière, l'objet d'une sollicitude aussi fervente » (IV, 12 [III, 18], v. 1). De fait, *ne tibi* répond bien à *estne tibi* ; *mea lux* répond à la fois à *Cerinthe* en tant qu'apostrophe à l'être aimé, et à *tu[a]* (...) *puell[a]* en tant que désignation de la tendresse de la relation amoureuse par l'emploi du possessif, et *feruida cura* répond à *pia cura* avec une double allusion, dans le premier cas, au motif de l'*ardor* amoureux qui parcourt tout l'épigramme, et dans le second, à celui des pieuses prières adressées traditionnellement par l'amant aux dieux lors de la maladie de l'amante. Pour toutes ces raisons, la conjecture *pia cura* proposée par de nombreux éditeurs fait davantage sens que le *placitura* des manuscrits.

ainsi des multiples poèmes exprimant des souhaits de guérison dont IV, 4 (III, 10) fournit également un exemple. La narratrice s'adresse à Cerinthus, nommé au vers 1, pour se plaindre de ce qu'elle n'a pas l'impression qu'il veuille réellement qu'elle aille mieux⁹⁸⁵. Elle se désigne elle-même comme *tu[a] (...) puell[a]*, « ta bien-aimée » (v. 1) ; une fois de plus, cette indication de genre est à rapprocher du pronom personnel *ego* (v. 3) et donc de l'énonciation élégiaque traditionnelle, selon la préoccupation habituelle de Sulpicia de marquer ses textes à la fois de la mention de son sexe et de celle de son statut d'auteur-narratrice. D'emblée, la présence des deux personnages pose donc le cadre de la dominante érotique du poème ; celle-ci est confirmée par l'expression de la plainte elle-même qui, de lamentation liée à la maladie – sont ainsi évoqués les *morb[i]*, « maladies » (v. 3 et v. 5) de la jeune femme –, devient une plainte amoureuse, le terme final *mala*, « maux » (v. 6) ayant l'avantage d'être polysémique sur ce point et de pouvoir désigner aussi bien les souffrances physiques que celles du cœur. Citons, à titre d'exemple de tournures plaintives, les interrogations *estne tibi (...) tuae pia cura puellae ?* (v. 1), déjà mentionnée, qui exprime le doute de la narratrice, et *quid prosit morbos euincere*, « à quoi peut me servir de vaincre les maladies » (v. 5), question rhétorique en forme de renoncement de la part d'une jeune femme qui a l'impression que son amant peut *ferre*, « supporter » (v. 6) de la voir souffrir. En IV, 12 (III, 18), la situation est toute différente ; le *topos* n'est plus celui de la *puella* souffrante, mais celui de l'amoureuse coupable de désir physique pour son amant, qu'elle a préféré laisser seul une nuit plutôt que de lui dévoiler cette envie. L'emploi des verbes *commi[ttere]*, « commettre » (v. 3) et *paenituisse*, « se repentir » (v. 4) ne laisse aucun doute sur le caractère coupable de cet abandon provisoire. La narratrice elle-même, repentante, se qualifie de *stulta*, « idiote » (v. 3) – cet adjectif au nominatif féminin singulier, rapporté à un verbe à la première personne du singulier, fournit d'ailleurs l'indication textuelle du genre d'*ego*. Le thème de la culpabilité face à une personne aimée est textuellement renforcé par deux expressions déjà citées qui matérialisent bien la dominante érotique du texte : l'interlocuteur est tendrement appelé *mea lux*⁹⁸⁶, « ma lumière » (v. 1), et le sentiment qui unit les amants est caractérisé

⁹⁸⁵ Ce faisant, ainsi que le remarque avec justesse C. U. Merriam (1990, p. 97), « Cerinthus' indifference to Sulpicia's illness is in marked contrast to the normal reaction of the man in elegy to the woman's illness ». C'est exact, mais cette attitude contraste également avec celle qu'il adopte en IV, 4 (III, 10). Or, cette versatilité du comportement, dans l'élégie latine, caractérise non pas le rôle masculin mais celui de la *puella* – autrement dit, du personnage aimé et non du narrateur disant *ego*. On verra plus bas, dans la section consacrée à l'apport du cycle de Sulpicia à la conception latine de la poésie élégiaque, ce que cela signifie en termes de distribution des rôles dans l'énonciation élégiaque.

⁹⁸⁶ Cette métaphore rappelle d'autres désignations amoureuses du même type, ainsi celle de la *puella* ou du *iuuenis* comme *(mea) uita*, « ma vie », dont nous avons déjà eu l'occasion de donner des

comme *feruida cura*, « une sollicitude fervente » (*ibid.*). C'est sur cette expression de culpabilité amoureuse que s'achève la série des élégies et épigrammes à dominante érotique du cycle de Sulpicia⁹⁸⁷.

5. Tableau synthétique de classification

L'ensemble de la répartition de registres que nous avons pu observer au cours de notre analyse est résumé dans le petit tableau que voici⁹⁸⁸ :

Dominante	Sous-dominante	N°		
<u>Métapoétique</u>	érotique	IV, 2 (III, 8) *		
		IV, 3 (III, 9) *		
		IV, 7 (III, 13) *		
		IV, 8 (III, 14)		
		IV, 9 (III, 15)		
		IV, 10 (III, 16)		
		IV, 11 (III, 17)		
		IV, 12 (III, 18)		
		<u>Religieux</u>	érotique	IV, 4 (III, 10)
				IV, 5 (III, 11) *
IV, 6 (III, 12) *				

Ce parcours parmi les textes de Sulpicia nous a permis de mettre en évidence quelques traits caractéristiques de l'écriture de notre poétesse et du narrateur anonyme qui mêle sa voix à la sienne et de leur pensée du poème, c'est-à-dire de la manière dont ils conçoivent et composent chaque élégie et épigramme. Nous avons vu que les motifs traités se rattachent à des *topoi* néotériques et/ou élégiaques déjà illustrés par d'autres auteurs de notre corpus et qu'à la faveur de l'énonciation propre à Sulpicia, ils sont revisités par inversion des sexes traditionnels des personnages principaux, *ego*, de masculin, devenant féminin et l'être aimé,

exemples chez Catulle (par exemple dans le c. 45 d'Acme et de Septimius) et dont nous en reverrons chez Propertius (par exemple en II, 20 où c'est ainsi que le narrateur appelle sa *puella*).

⁹⁸⁷ Pour une lecture complémentaire de cette dernière paire d'épigrammes, voir M. S. Santirocco (1979, p. 233-234).

⁹⁸⁸ Comme pour les tableaux par registres que nous avons établis pour les œuvres de Catulle et de Lygdamus, les dominantes et sous-dominantes sont ici répertoriées par ordre d'apparition dans le livre et un astérisque après un numéro de poème indique que des traits secondaires s'ajoutent aux registres principaux.

d'une *puella*, devenant un *iuuenis*. Élégie d'anniversaire, souhaits de guérison, soumission à la loi de Vénus, joie des débuts de l'amour, évocation d'une possible rivalité ou tristesse de l'éloignement, tous ces éléments bien codifiés sont présents dans les élégies et épigrammes du cycle de Sulpicia et réunissent une quantité de termes, procédés de style et métaphores codifiées qui les rapprochent explicitement du travail de ses comparses masculins. La première particularité thématique du travail de Sulpicia est cependant l'omniprésence du registre érotique qui, même dans le livre III du *Corpus Tibullianum* où nous l'avons pourtant repéré dans cinq élégies sur six, ne fait pas l'objet d'un traitement aussi systématique. Toutes les tonalités abordées par la poétesse et le narrateur anonyme sont rattachées d'une façon ou d'une autre à l'évocation du roman amoureux, y compris, on vient de le voir, les élégies solennelles d'anniversaire qui associent harmonieusement la célébration du jour de fête et l'expression du sentiment intime. Pour Sulpicia, l'élégie et l'épigramme sont donc bien avant tout une poésie amoureuse destinée à offrir au lecteur un éventail aussi complet que possible des *topoi* du genre et des différentes étapes et situations de la fiction érotique propre à ce type de discours. Il faut ajouter à cela un second trait essentiel induit cette fois par son statut social en tant que femme, et plus particulièrement en tant que femme noble ; l'évocation de la différence de rang entre elle et son *iuuenis* et de son manque de liberté auprès de son parent Messalla est une caractéristique forte de notre poétesse par rapport aux autres auteurs de notre corpus, et c'est d'ailleurs le seul motif dont on peut dire qu'elle ait vraiment l'exclusivité.

Quant aux choix formels de l'auteur, son goût pour le format bref et condensé de l'épigramme semble aller de pair avec sa pratique de la concentration thématique et se prête bien au traitement systématique du thème amoureux, parfois matérialisé par quelques termes seulement quand le volume du poème est très restreint. Cependant, elle sait aussi développer longuement ses motifs et, à la manière d'un Lygdamus, leur consacrer dans ses élégies d'amples évocations, en multipliant les termes caractéristiques des registres, les tournures qui permettent de mieux les identifier ou les détails de la description d'un lieu ou d'un décor. Notons enfin, avant de nous consacrer à l'examen de la structure globale de ce cycle, que le poète anonyme qui mêle sa voix à celle de la jeune femme et compose trois élégies placées dans la première partie du groupe semble avoir pris soin d'adapter son travail à celui de la poétesse afin de suivre les mêmes voies qu'elle ; l'emprunt des noms et des situations, le choix d'un traitement ample et enrichi évoquant lui aussi la manière lygdamienne dont Sulpicia se rapproche dans ses propres élégies, enfin l'attention portée aux détails thématiques et formels jusqu'à rédiger, en pendant à IV, 5 (III, 11), l'élégie-miroir

IV, 6 (III, 12) dont nous avons repéré les liens textuels et formels étroits qui l'unissent à la précédente, tout porte à croire que l'auteur des trois poèmes qui complètent le cycle de Sulpicia a tenu à élaborer un projet aussi cohérent que possible destiné à entrer en parfaite harmonie avec celui de la jeune femme.

B. Quelle structure externe pour le groupe IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18) ?

Les onze poèmes du cycle de Sulpicia dessinent un schéma assez évident dont la précédente section de notre étude nous a déjà permis d'indiquer quelques éléments. Afin de préparer l'élaboration de ce schéma, précisons en quelques mots les éléments sur lesquels nous nous fonderons pour le retracer. D'abord, la répartition des rôles énonciatifs entre la narratrice et le narrateur anonyme qui prend en charge une partie de son histoire devra être observée de près. En effet, on peut imaginer deux méthodes de travail différentes pour bâtir ce groupe de poèmes. Dans le premier cas, Sulpicia aurait composé ses pièces avant que l'auteur anonyme de IV, 2 (III, 8), IV, 4 (III, 10) et IV, 6 (III, 12) ne compose les siennes en miroir, prenant soin de réfléchir d'abord à la manière dont il pourrait les intercaler et ne les rédigeant qu'après cette réflexion préalable, comme c'est manifestement le cas, si l'on adopte cette hypothèse, pour l'élégie d'anniversaire IV, 6 (III, 12) dont les liens avec IV, 5 (III, 11) sont trop précis et nombreux pour être expliqués uniquement par le fait que les deux textes traitent un même *topos* élégiaque. Dans le second cas, le cycle de Sulpicia serait un projet commun mené conjointement par la jeune femme et un autre poète du cercle de Messalla, dans une sorte d'émulation poétique qui pourrait rappeler celle à laquelle Catulle fait allusion dans son c. 50 quand il dit avoir passé la soirée à composer des vers en compagnie de Calvus ; Sulpicia et son camarade auraient rédigé ce cycle à quatre mains et élaboré ensemble les effets de rappel, d'annonce et de miroir qui existent entre leurs productions respectives. Cette seconde situation suppose également que l'ordonnement des poèmes soit le fait de leurs deux rédacteurs et ait donc un sens délibéré ou, du moins, fasse l'objet d'une réflexion et d'un travail commun de composition globale.

Outre cette répartition énonciative, nous observerons également bien entendu le contenu même des poèmes, en tâchant de suivre la ligne dessinée par les motifs et tonalités qui reviennent et d'observer leur disposition dans le groupe. Entreront aussi en ligne de compte la longueur respective des pièces, dont nous avons vu plus haut qu'elles étaient de tailles très inégales, et les signatures directes ou indirectes du texte, c'est-à-dire les mentions du nom de

Sulpicia que ce soit par elle-même ou par le narrateur anonyme et, corrélativement, de celui de Cerinthus. Après l'élaboration des schémas envisageables suite à cette série d'observations, il nous faudra dire si la structure externe du cycle de Sulpicia apporte un éclairage nouveau sur la pratique élégiaque et épigrammatique amoureuse du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, et si oui, en quoi il consiste.

1. Schémas narratifs, énonciatifs et thématiques possibles

Le critère de la longueur des textes et celui de la répartition des voix narratives font apparaître d'emblée un dessin d'ensemble divisé en deux groupes et depuis longtemps reconnu par la critique : d'une part, les élégies longues de dix à treize distiques (IV, 2-IV, 6 [III, 8-III, 12]), et d'autre part, la suite IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18), c'est-à-dire les épigrammes longues pour leur part de deux à cinq distiques⁹⁸⁹. Les épigrammes sont toutes, nous l'avons dit, de la main de Sulpicia. En revanche, certaines élégies sont de celle du poète anonyme et elles sont d'ailleurs disposées en alternance, IV, 2 (III, 8), IV, 4 (III, 10) et IV, 6 (III, 12) étant le fait du narrateur et IV, 3 (III, 9) et IV, 5 (III, 11) émanant de la narratrice. Le rapport entre les deux groupes du cycle de Sulpicia est donc double : ils supposent d'abord une distinction générique ou au moins formelle entre deux types de pratique poétique, l'une élégiaque, la seconde épigrammatique, et ensuite une distinction énonciative entre un récit monodique, tenu par une voix unique et réservé à la suite épigrammatique, et un récit à deux voix dans lequel la narratrice devient à l'occasion simple personnage à la faveur de l'apparition d'une parole extérieure, et ce, dans la section élégiaque uniquement.

Cette parole du narrateur extérieur anonyme, on s'en souvient, fonde en IV, 2 (III, 8) la dominante métopoétique qui consiste à présenter explicitement l'héroïne du roman d'amour et ses caractéristiques comme autant d'annonces du contenu du recueil à venir. Le rôle d'introduction de cette élégie initiale invite naturellement, nous l'avons dit, à la considérer comme intrinsèquement structurante et fait d'elle la seule représentante de la dominante métopoétique du groupe. Elle est suivie par une élégie à dominante érotique, IV, 3 (III, 9) puis par une élégie à dominante religieuse, IV, 4 (III, 10), ce qui signifie que les trois registres traités par les poètes du cycle de Sulpicia sont présentés successivement dès le début de ce

⁹⁸⁹ Comme nous l'avons montré dans notre état de la question, la tradition critique examine généralement ces deux groupes séparément : voir par exemple, parmi beaucoup d'autres, H. Dettmer (1983, p. 1971-1973). Nous allons voir que des liens étroits se tissent entre eux qui devraient inviter à les considérer également comme un cycle cohérent et non point seulement comme deux groupes juxtaposés.

dernier, dans le prolongement du rôle de présentation métapoétique et programmatique de IV, 2 (III, 8). Or, nous avons déjà vu à plusieurs reprises dans des livres et recueils de notre corpus que les poètes placent volontiers en tête de leur ouvrage un groupe de poèmes servant de présentation générale, pour offrir au lecteur une exposition complète des possibilités variées de leur art avant de disposer en d'autres groupes significatifs le reste de leurs textes – que l'on songe à ce titre à ce que nous avons appelé *supra* la « vitrine néotérique » de Catulle, c'est-à-dire ses *c.* 1 à 36, ou encore chez Tibulle au trio d'ouverture I, 1-I, 2-I, 3⁹⁰, trois élégies qui rassemblent le plus de motifs possibles comme pour explorer toutes les voies empruntables par le genre avant de procéder à des concentrations progressives de l'inspiration thématique. De la même façon, la suite IV, 2-IV, 3-IV, 4 (III, 8-III, 9-III, 10) tient au sein du cycle de Sulpicia, du strict point de vue des registres dominants, le rôle de triade d'ouverture et de présentation. Ajoutons à cela que la présence de la tonalité érotique comme dominante en IV, 3 (III, 9) et comme sous-dominante dans l'élégie religieuse IV, 4 (III, 10) contribue à annoncer l'omniprésence de ce registre dans les autres poèmes du groupe, prolongeant ainsi la valeur programmatique de cette même sous-dominante dans l'élégie métapoétique IV, 2 (III, 8).

Ainsi, le dessin structurel que nous commençons à entrevoir est le suivant : la structure d'ensemble est bipartite, divisée entre élégies et épigrammes ; dans le premier de ces deux groupes s'instaure une division d'un nouveau genre, qui consiste en une alternance entre voix de Sulpicia et voix du narrateur extérieur, et un trio de tête à fonction introductive se détache, suivi par une paire de poèmes d'anniversaire en miroir IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12) dont nous avons observé *supra* que la cohérence interne était particulièrement soignée. Au milieu de ces cinq élégies arrangées en alternance, on remarquera que les poètes ont placé une élégie à Apollon – c'est IV, 4 (III, 10), poème de prière en faveur de la guérison de Sulpicia – qui répond à l'élégie apollinienne centrale III, 4 du cycle de Lygdamus : une fois de plus, il y a donc écho, jeu de renvois ou de miroirs entre les deux recueils sans que l'on puisse déterminer avec précision dans quel ordre se fait l'emprunt⁹¹. De l'observation de ce

⁹⁰ Voir respectivement, dans notre chapitre 1 sur Catulle et le « IV. Structure du recueil », la section consacrée à « La vitrine néotérique : les *c.* 1 à 34 », et dans notre chapitre 2 sur Tibulle, « IV. C. 1. Schémas d'ensemble des deux livres ».

⁹¹ S. C. Fredericks propose une lecture à la fois poétique et psychologique du groupe IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) en insistant à la fois sur sa linéarité et le caractère central de IV, 4 (III, 10), la prière à Phoebus. H. Dettmer (1983, p. 1971) met en évidence, sur la base des thèmes généraux des poèmes et de leurs nombres de vers respectifs, une structure concentrique (deux paires se répondant – IV, 2 [III, 8] / IV, 6 [III, 12] autour de la beauté de Sulpicia, IV, 3 [III, 9] / IV, 5 [III, 11] autour de l'anxiété et de la

premier schéma possible pour le groupe des cinq élégies découle naturellement l'idée de chercher au sein de la série d'épigrammes IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) un schéma semblable reposant sur des séries cohérentes de deux ou trois poèmes ; or, deux paires d'épigrammes ont pu être repérées au cours de l'élaboration de notre classification, en l'occurrence la paire IV, 8-IV, 9 (III, 14-III, 15) autour de la crainte de Sulpicia de manquer l'anniversaire de Cerinthus en s'éloignant de Rome, et IV, 11-IV, 12 (III, 17-III, 18) unies par des *incipit* proches et par l'évocation commune du motif de la chaleur, désignant successivement par métaphore la maladie de Sulpicia puis son désir amoureux.

Deux remarques s'imposent ici. D'abord, ces deux paires d'épigrammes reprennent en chiasme des thèmes abordés dans le groupe des élégies : le motif de l'anniversaire renvoie à la paire solennelle IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12) et celui de la maladie de IV, 11 (III, 17) renvoie plus haut encore à la prière à Phoebus guérisseur en IV, 4 (III, 10). On voit ici que la fonction de présentation des trois premiers poèmes du groupe ne se rapporte pas uniquement aux registres abordés, mais aussi plus précisément encore aux motifs traités – c'est ainsi que par exemple, le *topos* du souhait de guérison apparaît dans les deux subdivisions du cycle. Il faut dès lors considérer que, plutôt que la seule triade d'ouverture, c'est l'ensemble des cinq élégies qui endosse une fonction programmatique au sein du cycle, puisque les deux poèmes d'anniversaire en miroir IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12) annoncent eux aussi un motif repris dans le groupe des épigrammes alors même qu'ils ne font pas partie du strict trio d'introduction IV, 2 (III, 8)-IV, 3 (III, 9)-IV, 4 (III, 10). Ensuite, les places respectives des deux paires d'épigrammes dans la suite IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) font apparaître en creux deux épigrammes isolées – IV, 7 (III, 13) sur la joie des premiers temps de l'amour et IV, 10 (III, 16) sur la rupture définitive – selon une disposition parallèle et régulière que l'on peut schématiser ainsi : épigramme isolée / paire d'épigrammes / épigramme isolée / paire d'épigrammes. Deux types de rapprochement sont dès lors possibles : on peut lire les deux épigrammes isolées ensemble, en considérant qu'elles sont unies par le fait même de leur isolement entre les paires, ou chercher ce que chaque épigramme isolée a de commun avec la paire qui suit pour justifier cette succession⁹⁹².

La seconde de ces deux lectures permet d'emblée un rapprochement thématique assez aisé. Les trois premières épigrammes du groupe, le poème isolé IV, 7 (III, 13) et la paire IV, 8-

jalousie – et une élégie centrale isolée, IV, 4 [III, 10]) qui a le défaut de faire perdre de vue que IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12) forment une paire en miroir autour du thème de l'anniversaire.

⁹⁹² Cette structure par alternance entre épigrammes isolées et paires est également relevée par H. Dettmer (1983, p. 1972-1973).

IV, 9 (III, 14-III, 15), mettent en scène de manière presque uniforme les moments heureux d'un amour sans nuage ; même l'idée de la séparation temporaire de IV, 8 (III, 14), opportunément placée entre deux épigrammes exprimant exclusivement le bonheur amoureux comme pour mieux créer le contraste, n'est une triste perspective que par opposition à ces moments d'union amoureuse qui sont forcément positifs. C'est donc un malheur en creux, une tristesse par défaut plutôt qu'une inquiétude sérieuse sur la relation d'amour. En revanche, le poème isolé IV, 10 (III, 16) et la paire IV, 11-IV, 12 (III, 17-18) représentent le versant malheureux ou encore, pour réutiliser un adjectif abondamment employé lors de notre étude des *Carmina* de Catulle, la facette dysphorique de la relation amoureuse : tout n'est ici que rupture, plainte liée à la crainte de la rupture ou encore sentiment de culpabilité de la narratrice risquant de conduire à la rupture. Cette lecture d'une série binaire d'épigrammes répartie entre amour euphorique et amour dysphorique est en soi tout à fait plausible, mais l'autre lecture possible pour la structure de ce groupe est aussi intéressante. En effet, si l'on considère que IV, 7 (III, 13) et IV, 10 (III, 16) sont en fait une sorte de troisième paire disjointe plutôt que deux poèmes isolés, on constate que tout le groupe d'épigrammes est alors construit sur le principe du miroir ou du retournement de situation. En IV, 8-IV, 9 (III, 14-III, 20), la joie de la réunion inattendue pour l'anniversaire de Cerinthus succède à la perspective de devoir partir ce jour-là ; la situation est donc complètement inversée. De même, en IV, 11-IV, 12 (III, 17-III, 18), les deux perspectives de rupture reposent sur des raisons contraires : dans le premier cas, c'est l'indifférence de Cerinthus envers Sulpicia qui fait que la jeune femme craint pour l'avenir de sa relation ; dans le second cas, c'est la faute de Sulpicia envers Cerinthus qui en est responsable⁹⁹³. Au centre de ce schéma, la paire disjointe IV, 7-IV, 10 (III, 13-III, 16) repose sur le même principe puisque ces deux épigrammes, nous l'avons vu lors de leur analyse détaillée, sont respectivement celle de l'amour commençant et épanoui et celle de la froide rupture finale. En guise d'inversion supplémentaire, rappelons que c'est précisément dans cette paire qu'est traitée la question de la différence de rang entre Sulpicia et Cerinthus, mais sous deux angles

⁹⁹³ Voir H. Dettmer (1983, p. 1972) qui reconnaît également entre IV, 11 (III, 17) et IV, 12 (III, 18) le motif commun de la *culpa* des amants, Cerinthus puis Sulpicia. D'ailleurs, pour schématiser un peu plus le fonctionnement interne de ces paires, notons qu'elles suivent toutes deux un dessin narratif binaire inquiétude/résolution dont la première partie, celle de l'inquiétude, est textuellement matérialisée par l'expression de la plainte, ainsi que l'analyse détaillée des poèmes nous a permis de le montrer. En IV, 8 (III, 14), l'inquiétude repose sur la perspective d'une séparation temporaire, et en IV, 11 (III, 17), sur celle d'une séparation définitive ; en IV, 9 (III, 15), la résolution repose sur l'annonce d'une réunion inattendue et en IV, 12 (III, 18), sur le rétablissement de la relation des amants, à cette différence près que, conformément au caractère dysphorique de cette seconde moitié de cycle, ce rétablissement menace cette fois d'être gâché définitivement par Sulpicia et sa pudeur excessive.

contraires : d'abord annulée par le bonheur amoureux, cette différence sociale est ensuite soulignée et exacerbée par la narratrice elle-même dès lors qu'il s'agit de justifier sa rupture avec le *iuuenis*⁹⁹⁴.

Allons plus loin encore. Puisque le procédé de l'inversion thématique et du jeu de miroirs préside à la composition d'ensemble de la série d'épigrammes mais aussi, on s'en souvient, à celle de la paire élégiaque IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12), il nous faut à présent remonter jusque dans le trio de tête pour vérifier si ce petit groupe n'est pas lui aussi bâti sur le même modèle. Or, d'emblée, on repère un parallélisme énonciatif entre IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12) et la paire IV, 3-IV, 4 (III, 9-III, 10) : dans les deux cas, une élégie du narrateur anonyme (respectivement IV, 6 [III, 12] et IV, 4 [III, 10]) succède à une élégie de la narratrice (respectivement IV, 5 [III, 11] et IV, 3 [III, 9]), en une sorte de contrepoint pris en charge par la voix extérieure qui confirme l'idée que l'alternance entre ces deux locuteurs n'est nullement due au hasard. Sur le plan thématique, l'inversion entre IV, 3 (III, 9) et IV, 4 (III, 10) est claire : dans la première de ces deux élégies, Sulpicia craint pour la vie de Cerinthus en raison de sa pratique de la chasse ; dans la seconde, c'est Cerinthus qui craint pour Sulpicia en raison de sa grave maladie. Ainsi, sans abdiquer leur fonction de présentation du reste du corpus, qui les relie à d'autres poèmes du cycle de Sulpicia – nous songeons notamment à l'union entre l'élégie IV, 4 (III, 10) et les deux dernières épigrammes du cycle autour du thème de la maladie –, IV, 3 (III, 9) et IV, 4 (III, 10) constituent bien elles aussi une paire par inversion et une preuve supplémentaire que la voix du narrateur anonyme a pour fonction de mettre en place une série de miroirs dans lesquels vient se refléter, en partie inversé, le récit amoureux livré par Sulpicia. De ce schéma d'ensemble reposant sur une accumulation de paires en miroir n'émerge finalement que IV, 2 (III, 8), seule élégie isolée à laquelle aucune autre n'apporte de contrepoint précis, ce qui confirme son statut particulier d'*incipit* et de présentation programmatique du recueil et rappelle qu'en tant que seule élégie à dominante métapoétique du cycle, elle était désignée d'emblée comme unique en son genre.

Il ne nous reste plus qu'à dire quelques mots de l'insertion des noms des personnages au sein de ce schéma. D'abord, la mention de *Sulpicia* à la troisième personne du singulier en IV, 2 (III, 8) et la signature de la poétesse elle-même à la première du singulier en IV, 10

⁹⁹⁴ Notre lecture est une fois de plus corroborée par celle de H. Dettmer (1983, p. 1972) qui considère que IV, 7 (III, 13) et IV, 10 (III, 16) sont unies par le passage du motif d'une relation idéale entre égaux à une relation où Sulpicia est remplacée par une inférieure et que c'est donc bien la question sociale qui est au cœur du schéma d'inversion de cette paire disjointe, et par celle de B. L. Flaschenriem (1999, p. 45) qui y voit également deux présentations contraires de l'amour, en euphorie puis en dysphorie.

(III, 16) confirment bien la répartition du cycle en deux groupes dont chacun se trouve ainsi frappé du nom de la *puella* qui en est l'héroïne, mais aussi le rôle de miroir du narrateur anonyme qui, en évoquant dans l'une de ses propres pièces un nom qui apparaît dans une épigramme de la main de la jeune femme, se conforme bien à son habitude d'écrire en reprise et en réponse aux motifs mis en place par cette dernière⁹⁹⁵. En outre, de cette manière, le nom même de la *puella* acquiert une fonction programmatique que nous avons soulignée lors de l'étude de IV, 2 (III, 8) et qui accompagne opportunément le rôle métapoétique et structurant de cette élégie ; en d'autres termes, en écrivant le nom de *Sulpicia* dans ce poème initial, le narrateur anonyme met en place un lien d'annonce supplémentaire entre le groupe des cinq élégies et la série épigrammatique IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18) qui en comporte une seconde mention. Dans la même perspective, le nom de *Cerinthus* apparaît en IV, 3 (III, 9) et en IV, 4 (III, 10), complétant ainsi de sa présence le trio d'ouverture IV, 2 / IV, 3 / IV, 4 (III, 8 / III, 9 / III, 10) dont la première étape est réservée à la mention de *Sulpicia* ; la fonction programmatique de l'ensemble de ce trio repose donc également sur le *iuuenis* dont le nom ainsi annoncé sera repris dans la suite des épigrammes. Notons qu'une fois de plus, le narrateur anonyme qui inscrit le mot *Cerinthus* dans l'élégie de guérison IV, 4 (III, 10) après qu'il a été mentionné une première fois par la narratrice elle-même en IV, 3 (III, 9), joue bien son rôle de reprise et de miroir de la voix féminine jusque dans l'apparition du détail textuel du nom de l'amant. Quant à la mention de *Cerinthus* dans le reste du cycle, elle répond à une règle tout à fait remarquable : le *iuuenis* est systématiquement nommé dans la première élégie ou épigramme de chacune des trois paires thématiques évidentes que nous avons repérées, c'est-à-dire les élégies d'anniversaire en miroir IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12), les épigrammes de l'anniversaire presque manqué IV, 8-IV, 9 (III, 14-III, 15) et enfin celles de la métaphore de la chaleur, IV, 11-IV, 12 (III, 17-III, 18). Sans vouloir chercher dans cette répartition étonnamment régulière du nom de *Cerinthus* un sens trop précis qu'elle n'a sans doute pas, notons tout de même que, outre qu'elle invite à un rapprochement supplémentaire entre ces trois paires au fonctionnement interne commun, elle répond également à une volonté évidente de la part des auteurs du cycle de soigner l'apparente vraisemblance de la fiction élégiaque en parsemant le roman d'amour des noms de ses

⁹⁹⁵ Bien que la mention de ce nom par le narrateur soit première dans l'ordre dans lequel se présentent les poèmes du cycle, elle apparaît quand même comme une réponse à la signature de *Sulpicia* qui figure plus bas dans le recueil puisque nous avons montré que le jeu de miroirs entre la poésie de la jeune femme et celle de l'auteur anonyme était trop précis et évident pour ne pas supposer que la seconde ait été rédigée *en même temps que* ou *après* la première, mais en aucun cas *avant*, contrairement à ce que peut laisser penser la présence trompeuse d'une élégie du narrateur extérieur en première position dans le cycle.

protagonistes de manière à faire apparaître ainsi une cohérence narrative tout artificielle, certes, mais néanmoins nécessaire à la lecture de ces poèmes comme recueil centré formant un tout homogène. Enfin, l'apparition de Messalla en IV, 8 (III, 14), outre qu'elle contribue, à un niveau supérieur de lecture globale du *Corpus Tibullianum*, à unir le cycle de Sulpicia aux autres textes et livres qui le composent en les rassemblant autour d'une figure commune, semble opportunément ériger le grand homme en symbole de la différence sociale qui existe entre Sulpicia et Cerinthus en le plaçant entre les deux épigrammes qui traitent ce sujet (IV, 7 [III, 13] et IV, 10 [III, 16]) et en l'associant au thème de l'incapacité de la *puella* à se mouvoir et à aimer comme bon lui semble au motif qu'elle est une femme de haut rang forcée de se conformer aux volontés de son illustre parent. Ce personnage endosse donc ici un rôle original lié au thème des conventions sociales et des obligations faites aux femmes dont nous avons souligné qu'il était une exclusivité de Sulpicia ; ainsi revisitée, la figure de Messalla présente finalement au lecteur un profil entièrement nouveau par rapport au reste du *Corpus Tibullianum*.

L'ensemble du groupe IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18), uni par l'omniprésence du registre amoureux, répond donc à une organisation globale rigoureuse repérable à plusieurs échelles de lecture qui prouve que les deux poètes qui l'ont élaboré ont mené sur ce cycle une profonde réflexion structurelle et un vrai travail de composition. L'élégie et l'épigramme, distinguées par leurs longueurs respectives et la différence de format de leurs développements thématiques internes ainsi que par la concentration de l'inspiration spécifiquement à l'œuvre au sein de l'épigramme, s'y organisent en deux groupes dont le premier voit alterner deux voix tandis que le second est monodique. Des liens textuels, thématiques et énonciatifs unissent ces deux groupes, que ce soit dans le traitement des motifs qui y sont présentés, la mention des noms des personnages ou à une échelle plus réduite l'élaboration de paires de poèmes jointes ou disjointes fondées sur le motif du miroir et de l'inversion de situation dont seule IV, 2 (III, 8), sorte de petite préface générale chapeautant le recueil, est exclue. Au sein de ce jeu de miroirs, la voix anonyme du narrateur extérieur présent dans le groupe d'élégies tient un rôle essentiel dans la mesure où elle a précisément pour fonction d'élaborer ce contrepoint de façon systématique dans les poèmes qu'elle prend en charge. Enfin, surplombant ce schéma et confirmant une fois de plus l'union des deux groupes du cycle dans un projet commun, la triade d'ouverture IV, 2-IV, 3-IV, 4 (III, 8-III, 9-III, 10) apparaît comme le lieu de présentation thématique globale du cycle de Sulpicia dont elle annonce en chiasme à la fois la dominante religieuse à sous-dominante érotique, prolongée par la paire élégiaque IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12), et la dominante érotique

exclusive sans sous-dominante supplémentaire, prolongée par la série épigrammatique IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18).

2. L'apport du cycle de Sulpicia à la conception latine de la poésie élégiaque

La pratique poétique à l'œuvre dans le cycle de Sulpicia livre au lecteur plusieurs enseignements utiles à la compréhension de la conception latine de l'élégie amoureuse telle qu'elle est illustrée par ce dernier ensemble du *Corpus Tibullianum*. Tout d'abord, nous avons, après bien d'autres, distingué au sein de la série IV, 2-IV, 12 (III, 8-III, 18) un groupe d'élégies et un groupe d'épigrammes et montré comment la distinction entre ces deux genres brefs était motivée par la structure interne des poèmes eux-mêmes : leur différence de longueur correspond à une différence de composition qui veut que, dans la lignée de l'écriture lygdamienne, les thèmes traités dans l'élégie bénéficient de longues évocations enrichies par un développement presque exhaustif de chaque motif saturant le texte des éléments lexicaux et stylistiques qui s'y rattachent, tandis que l'épigramme, à la manière du travail formel de Catulle sur ce genre, suppose que chaque registre soit mis en place de manière plus rapide, plus concise et donc immédiatement évocatrice en quelques mots seulement⁹⁹⁶. En outre, la concentration de l'inspiration de Sulpicia autour du thème érotique se traduit par l'absence de sous-dominante supplémentaire dans les épigrammes, qui sont ainsi exclusivement consacrées aux développements du roman d'amour tandis que les autres registres représentés – en l'occurrence les catégories métapoétique et religieuse – s'épanouissent mieux dans le cadre plus large de l'élégie. La confrontation de ces deux pratiques distinctes rappelle les observations que nous avons faites sur ce point à propos des *Carmina* de Catulle où nous avons également affaire à la juxtaposition d'élégies et d'épigrammes, notamment dans la seconde section du recueil consacrée aux pièces en distiques élégiaques. Mais la nouveauté du travail de Sulpicia tient précisément à l'omniprésence du registre amoureux qui crée harmonie et continuité entre la tonalité générale des élégies et celle des épigrammes : pour tout ce qui relève de l'histoire d'amour avec Cerinthus, le propos des épigrammes ne diffère donc pas fondamentalement de celui des élégies et nous avons même observé une série de liens thématiques précis entre ces deux groupes qui invitent à les considérer comme un ensemble cohérent, conçu et donné à lire comme un tout homogène et solide.

⁹⁹⁶ Voir H. MacL. Currie (1983, p.1756), qui souligne également ce parallèle formel entre les épigrammes de Sulpicia et celles de Catulle.

Or, l'épigramme étant, nous l'avons vu avec le travail de Tibulle et de Lygdamus et le reverrons à propos du recueil de Propertius, le lieu privilégié d'un récit amoureux codifié aisé à repérer grâce à un certain nombre de *topoi*, le fait que les épigrammes de Sulpicia reprennent les différents critères de ce type de récit tels qu'ils sont ordinairement mis en place par l'épigramme suppose que ce genre bref se soit, sous la main de la poétesse, adapté aux préoccupations épigrammatiques traditionnelles jusqu'à devenir le lieu de leur illustration la plus pure, presque dénuée de registres secondaires. En d'autres termes, avec Sulpicia, le discours épigrammatique amoureux a envahi le champ épigrammatique jusqu'à le vider des propos satiriques, moqueurs et parfois pamphlétaires qui le caractérisaient largement chez Catulle. D'une poésie épigrammatique tirant ses racines de l'épigramme jusqu'à rappeler textuellement cette origine chez certains auteurs⁹⁹⁷, les poètes latins passent donc avec Sulpicia à une poésie épigrammatique nourrissant de ses préoccupations traditionnelles et de son style caractéristique l'épigramme à laquelle, par là même, elle fournit une inspiration non pas radicalement nouvelle, puisque nous avons déjà vu des épigrammes amoureuses chez Catulle, mais nettement plus concentrée. Notre poétesse n'a pas mis en place une pratique inédite de l'épigramme – elle s'inscrit à ce sujet dans la lignée de Lygdamus et de son goût du détail et du riche développement – mais plutôt une pratique personnelle de l'épigramme comme sous-genre de l'épigramme, dont elle ne conserve que l'essentiel pour produire un genre encore plus bref et condensé qui illustre avec une grande économie de moyens les *topoi* d'un discours amoureux auquel le lecteur est désormais bien habitué.

Cependant, si la nouveauté apportée au genre épigrammatique par Sulpicia ne tient pas à une spécificité thématique ou formelle forte mais plutôt à une conception nouvelle du genre épigrammatique au sein du champ de l'épigramme, il y a un plan sur lequel l'intervention d'une voix féminine, pour répondre aux questions que nous nous posons à ce sujet en introduction de cette section de l'étude, apporte à l'épigramme un éclairage nouveau dont les recueils rédigés par des hommes sont en partie dépourvus malgré l'attribution occasionnelle de la parole à des voix féminines fictives. En faisant d'*ego* un personnage féminin et de l'être aimé un *iuuenis* au lieu d'une *puella*, ce qui représente une inversion des genres par rapport au schéma le plus répandu dans l'épigramme amoureuse, la jeune femme indique qu'outre les thèmes, termes et situations topiques du genre, l'épigramme tient aussi à une situation énonciative

⁹⁹⁷ Que l'on songe par exemple aux deux signatures tibulliennes du livre I du *Corpus*, en I, 3, v. 55 pour son épigramme et I, 9, v. 83 pour l'*ex-voto* à Vénus, dont nous avons dit *supra* qu'elles permettaient d'inscrire dans le corps même de l'épigramme ses origines épigrammatiques : voir à ce sujet l'analyse respective de ces deux poèmes dans notre chapitre 2, « III. Structure interne : la composition à l'échelle du poème ».

bien particulière au sein de laquelle la répartition des sexes a finalement moins d'importance que le rôle structurel endossé par les personnages et le type de discours qu'ils tiennent. Ce schéma énonciatif exige en effet qu'*ego*, centre du récit élégiaque, soit l'amoureux soumis et souffrant, rongé par la jalousie, exprimant des vœux d'amour réciproque et craignant tantôt l'indifférence de l'aimé(e), tantôt les conséquences de ses propres actes, conformément à ce que nous disions par exemple de la paire finale IV, 11-IV, 12 (III, 17-III, 18) et de la double crainte de rupture de Sulpicia. Corrélativement, *tu* – ou bien, s'il n'est pas l'interlocuteur direct du narrateur, *is* ou *ea* –, l'aimé(e), est chargé de faire souffrir, d'attirer l'attention et les vœux d'*ego*, de faire craindre pour la suite de la relation amoureuse, de se montrer à l'occasion infidèle ou susceptible de le devenir. Le schéma narratif traditionnel de l'élégie érotique repose donc sur une répartition codifiée de la parole, qui suppose pour chaque protagoniste une série d'actes attendus conformes à la place qu'il occupe dans la relation énonciative, plutôt que sur une répartition des rôles absolue, uniquement déterminée par le sexe des personnages et indépendante des conditions d'élaboration du discours poétique. Autrement dit, l'élégie amoureuse ne doit pas être définie comme le discours d'un homme amoureux d'une *puella* aux mœurs légères ou d'un *iuuenis* vénal, mais plutôt comme celui d'un *ego* amoureux d'un *tu*, d'un *is* ou d'une *ea* plus moins indifférent(e) ou risquant de le devenir à tout moment ; elle est discours de plainte ou de joie selon les étapes de la relation amoureuse, discours de prière en faveur de l'amour et de la santé comme on l'a souvent vu, elle peut être également discours de colère ou de rupture, mais est toujours ramenée à ce locuteur principal unique dont les caractéristiques particulières disparaissent sous le rôle énonciatif primordial de constitution du discours⁹⁹⁸.

Certes, on pourra objecter à cela que la présence du narrateur anonyme dans le groupe d'élégies IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) remet ce propos en question puisqu'on a là l'exemple d'une voix narrative qui parle bien en son propre nom à la première personne du singulier⁹⁹⁹, mais n'est pas elle-même protagoniste du roman amoureux et, par conséquent, ne s'adresse pas à un *tu* aimé d'elle. Il nous semble au contraire que cet exemple – unique dans notre corpus –

⁹⁹⁸ Nous pensons que cet élément peut contribuer à résoudre l'ambiguïté du discours de Sulpicia ainsi résumée par D. Roessel (1990, p. 247) : « by her gender, Sulpicia should assume a dominant role in the motif of the *servitium amoris*. But at the same time, her position as lover and poet allows her to employ the language, themes and emotional stances of the male counterparts ». Selon nous, on l'aura compris, la présence de la voix féminine tend à montrer que précisément, sa position « as lover and poet » l'emporte sur son sexe.

⁹⁹⁹ Ainsi en IV, 4 (III, 10) où, s'adressant à Phoebus pour la guérison de Sulpicia, le narrateur anonyme déclare : *crede mihi, propera*, « crois-m'en, hâte-toi » (v. 3), et en IV, 6 (III, 12) où il emploie à la première personne du singulier le verbe *quaeso*, « je te le demande » (v. 8).

de présence d'une seconde voix qui est également, nous y reviendrons dans un instant, une seconde main permet de mieux éclairer cet aspect de la poésie de Sulpicia et de l'élegie érotique latine : en tenant sur le roman amoureux construit tout au long de ce cycle un discours qui lui est extérieur, notre narrateur met précisément en évidence les rôles respectifs des protagonistes et montre plus clairement au lecteur le fonctionnement interne de la relation poétique entre l'*ego* de Sulpicia et le *tu* ou *is* de Cerinthus. On se souvient que IV, 2 (III, 8), la préface du cycle, est ambiguë sur ce point et ne suffit pas à déterminer quel est le rôle de Sulpicia au sein du roman d'amour puisqu'elle est d'abord présentée comme une *puella* comme les autres ; c'est IV, 3 (III, 9), première élégie à faire entendre la voix de la jeune femme, qui rétablit la vérité et met pour la première fois au centre de la fiction un *ego* féminin amoureux d'un *iuuenis* pour lequel il s'inquiète. Or, c'est précisément dans le rapport entre ces deux poèmes introductifs, donc entre les deux voix narratives du groupe d'élégies, qu'apparaît la spécificité de la poésie de Sulpicia : puisque ce personnage détient les caractéristiques traditionnelles de la *puella* élégiaque, y compris la beauté physique, son passage au rang de narratrice prouve que ce rôle de *puella* n'est pas figé et que, bien qu'il réponde à une définition topique et à une série de particularités attendues, sa place dans la fiction élégiaque est bel et bien déterminée par l'énonciation et non point strictement par ces mêmes particularités. Cet élément est mis en évidence par le discours extérieur de IV, 2 (III, 8) sans lequel le lecteur, privé de la description élogieuse de Sulpicia, ne saurait pas qu'elle peut être constituée à la fois comme *puella* et comme narratrice du récit dans lequel elle est impliquée, ni que par conséquent, la répartition de la parole prend le pas sur les caractéristiques fictives du personnage au moment de définir la particularité du propos élégiaque.

L'intervention du narrateur anonyme montre donc bien que l'élegie constitue ses personnages en fonction de leur rôle énonciatif plus que de leurs qualités intrinsèques, ce que confirme ensuite le contrepoint systématique qu'il instaure entre le discours de la narratrice et ses propres élégies. Ainsi, en IV, 4 (III, 10), on voit Cerinthus s'inquiéter pour la vie de Sulpicia, comme chez Tibulle Délie, la *puella* aimée, s'inquiétait pour la vie du narrateur amoureux¹⁰⁰⁰, et en IV, 6 (III, 12), les souhaits exprimés par le narrateur anonyme à l'occasion de l'anniversaire de la *puella* rejoignent en tout point les vœux amoureux de la *puella*-narratrice elle-même tels qu'elle les formule en IV, 5 (III, 11) pour l'anniversaire de

¹⁰⁰⁰ Il s'agit du début de l'élegie I, 3, où Tibulle dépeint une Délie angoissée par la perspective de le voir prendre la mer avec Messalla et consultant les sorts et les auspices pour vérifier le bien-fondé de cette décision.

Cerinthus. Dans les deux cas, le narrateur reprend à son compte le schéma mis en place par la voix élégiaque principale qui est celle d'*ego*-Sulpicia et donne à lire un récit dans lequel, sans ambiguïté, la jeune femme tient le rôle traditionnellement attribué à l'auteur-narrateur élégiaque masculin. Le message est clair : c'est la parole de l'*ego* amoureux qui a déterminé la répartition des rôles au sein de la fiction poétique et le second *ego*, n'étant pas un protagoniste de l'histoire, n'est pas autorisé à la bouleverser mais uniquement à la suivre fidèlement comme pour mieux la mettre en évidence. Bien qu'exclu de la fiction proprement dite, l'*ego* du narrateur extérieur ne remet donc pas en question le schéma énonciatif qui y préside et que l'attribution du discours à une narratrice féminine permet de dégager clairement. Bien au contraire, en se situant sur un autre plan narratif, en devenant narrateur extradiégétique d'un roman d'amour dont l'*ego* de l'élégie érotique est traditionnellement le narrateur intradiégétique, cette seconde voix rend plus palpable encore l'importance de l'énonciation dans l'élaboration du discours élégiaque et prouve que les rôles codifiés par ce genre le sont en fonction de leur rôle énonciatif et non pas des particularités intrinsèques qui leur sont associées, dont le jeu entre la voix de Sulpicia et celle du second narrateur a permis une fois encore de prouver qu'elles ne déterminaient pas l'attribution de la parole.

La présence de ce narrateur extérieur apporte un autre renseignement essentiel sur la pratique poétique des élégiaques latins au I^{er} siècle avant Jésus-Christ Il nous fournit en effet une nouvelle preuve, si besoin en est, que la composition d'un recueil est un élément fondamental du travail de nos poètes et que les considérations structurelles sont une dimension importante de l'élaboration d'un ouvrage. L'étude des *Carmina* de Catulle et des autres livres du *Corpus Tibullianum* a montré combien les auteurs apportaient de soin à la mise en forme de leurs œuvres ; l'analyse de leurs structures externes nous a convaincue qu'ils fournissaient un effort tout particulier sur ce point, en prouvant par là même que les poètes sont bien les artisans de l'organisation de leurs propres livres dans la mesure où celle-ci – outre l'aspect esthétique, essentiel aux yeux des *neoteroi* et des élégiaques, d'un recueil artistiquement disposé – contribue à l'élaboration d'un propos général sur la pratique poétique personnelle de chacun ainsi que sur sa conception de la poésie élégiaque et/ou néotérique. Grâce aux deux voix narratives distinctes du cycle de Sulpicia, les conclusions de nos réflexions sur les précédents recueils trouvent ici un appui nouveau et plus éclairant encore : face au travail de deux auteurs différents, nous avons montré que l'un d'eux construisait son propos en fonction de celui de l'autre de manière à en donner un contrepoint fidèle reposant sur les principes de la répétition, de l'imitation, de la reprise lexicale mais aussi du miroir et de l'inversion de situation et que ce même procédé régissait aussi

l'organisation générale du groupe épigrammatique alors qu'il est tout entier de la même main. En d'autres termes, le choix du type de composition d'un livre fait partie intégrante des choix esthétiques d'un poète, au même titre que celui du mètre, des thèmes traités ou du lexique utilisé ; les schémas structurels du recueil sont un élément technique à prendre absolument en compte lors de l'analyse car de toute évidence, ils relèvent d'une réflexion spécifique de l'auteur sur ce point et caractérisent fortement chaque livre.

La présence de deux mains distinctes permet même d'aller plus loin encore et d'affirmer, alors que ce n'est en général pas possible quand un recueil entier émane d'un seul et même auteur, que l'intention structurelle préalable peut déterminer la rédaction de certains poèmes faits tout spécialement pour compléter ou rééquilibrer l'aspect d'ensemble d'un groupe de textes. C'est le cas des élégies du narrateur extérieur dont chacune, on l'a vu, endosse au sein du groupe IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) une fonction précise qui n'apparaît clairement que si on la rapporte soit ponctuellement à l'une ou l'autre des élégies de Sulpicia – c'est le cas de IV, 6 (III, 12), construite en écho à IV, 5 (III, 11) –, soit plus généralement à l'ensemble du cycle – c'est le cas de IV, 2 (III, 8) que sa dominante métapoétique et sa place particulière au sein du groupe invitent à lire comme une préface globale. La réunion au sein d'un même livre des poèmes de deux auteurs fait donc apparaître plus clairement encore l'élaboration d'une structure significative très travaillée, que dans le cas des recueils émanant d'un seul auteur, on ne peut déduire que des caractéristiques internes de chaque poème et de leur mise en perspective finale. Sulpicia et son collaborateur, par le soin apporté à la disposition et à la mise en regard de leurs poèmes respectifs, sont bien un exemple essentiel de la méthode de travail des poètes élégiaques latins et des techniques de composition de leurs recueils, pensés comme des ensembles organisés selon des figures esthétiques choisies délibérément et orientant de façon significative tous les choix structurels effectués au moment de bâtir l'œuvre poétique ; de manière extrêmement révélatrice, leur dialogue devient donc représentatif des jeux auctoriaux propres à la pensée du recueil du genre élégiaque latin.

C. Une annexe inattendue : que dire de IV, 13 (III, 19) et IV, 14 (III, 20) ?

Il nous reste à évoquer en quelques mots les deux poèmes finaux du *Corpus Tibullianum* que sont IV, 13 (III, 19), une élégie longue de douze distiques, et IV, 14 (III, 20), une épigramme qui n'en compte pour sa part que deux. Si l'on en croit leur signature, ces deux poèmes sont de la main de ce même Tibulle dont les seize grandes élégies constituent la

partie la plus remarquable du recueil, ainsi que nous l'avions signalé en introduction de ce chapitre ; *Tibull[us]* est en effet le nom que se donne le narrateur masculin au vers 13 de IV, 13 (III, 19). La raison pour laquelle on peut hésiter à se fier à cette signature et à identifier le *Tibullus* des livres I et II à celui de ces poèmes finaux est qu'ils ne répondent pas du tout à l'esthétique tibullienne à laquelle la lecture des deux premiers livres du *Corpus* nous a habitués. En effet, nous avons affaire ici à deux poèmes brefs centrés autour d'une thématique principale unique, ainsi que le montrera leur étude détaillée ; ils sont donc bien plus proches de la manière lygdamienne ou de celle de Sulpicia que de l'écriture ample et de l'art si particulier de la composition interne qui sont la marque personnelle du chevalier. Il se peut donc que l'un des jeunes protégés de Messalla ou même un auteur plus tardif ait voulu imiter le poète le plus prometteur du groupe en signant ses propres textes du nom de *Tibullus*. Mais qu'il s'agisse de faux ou que Tibulle soit bien l'auteur des poèmes IV, 13 (III, 19) et IV, 14 (III, 20) ainsi que le laisse supposer leur signature, il nous reste à présent à essayer de comprendre les conditions de leur rédaction et les raisons de leur emplacement. Nous proposerons donc ici une brève analyse de chacun de ces textes selon la méthode qui fut la nôtre tout au long de ce chapitre de l'étude, puis quelques réflexions sur leur place finale et, le cas échéant, sur les relations thématiques ou structurelles qu'ils entretiennent avec les poèmes du cycle de Sulpicia, ceux du cycle de Lygdamus et les livres I et II du recueil.

1. Analyse interne des deux poèmes finaux du *Corpus Tibullianum*

L'élégie IV, 13 (III, 19) et l'épigramme IV, 14 (III, 20) sont unies par une dominante érotique commune, uniquement agrémentée dans le cas de l'élégie par un trait secondaire religieux qui apparaît en deux endroits du texte. D'emblée, il existe donc une harmonie tonale très nette entre ces deux poèmes, mais aussi une cohérence avec le cycle de Sulpicia qui les précède immédiatement et dont nous avons dit à plusieurs reprises qu'il était marqué par l'omniprésence du thème amoureux. Ainsi, les deux distiques de IV, 14 (III, 20) sont saturés par l'expression de la tristesse du narrateur en raison d'une rumeur disant que sa *puella* se conduit mal, sans que l'on sache exactement de quoi elle s'est rendue coupable. Les voici dans leur intégralité :

Rumor ait crebro nostram peccare puellam :
nunc ego me surdis auribus esse uelim.

Crimina non haec sunt nostro sine facta dolore :

quid miserum torques, rumor acerbe ? tace¹⁰⁰¹.

Outre que le motif même de l'épigramme, ce *rumor* mystérieux qui afflige le poète, est mentionné aux premier et dernier vers et contribue par cet effet de boucle à sceller étroitement l'unité narrative du texte, les éléments fondamentaux de l'énonciation élégiaque traditionnelle sont eux aussi rapidement mis en place : le pronom personnel *ego* apparaît au vers 2 et la *puella* incriminée, mentionnée dès le vers 1, lui est explicitement réunie par l'emploi de l'adjectif possessif *nostr[a]*. Le schéma narratif topique est donc bien présent et c'est ici la facette dysphorique de la relation amoureuse qu'il contribue à illustrer. En effet, les verbes *peccare* et *torqu[ere]*, l'adjectif *mise[r]* et les substantifs *crimina* et *dolo[r]*, qui encadrent le vers 3 comme pour en faire l'acmé de l'expression de la souffrance du narrateur, teintent d'une plainte constante la tonalité érotique de l'épigramme. C'est dans ce sens que vont également l'emploi de l'adverbe *crebro* au vers 1, le subjonctif de souhait *uelim* qui répond à la fin du pentamètre 2 à l'adjectif *surd[us]* placé juste avant sa césure, la reprise avec dérivation, juste après la césure penthémimère de l'hexamètre 3, de l'adjectif possessif *nost[er]* associé cette fois au *dolor* et non plus à la *puella*, enfin l'emploi de l'adjectif qualificatif *acerb[us]* rapporté à la rumeur elle-même au vers 4. A la faveur du sémantisme dysphorique de ces termes et de leur disposition au sein de l'épigramme, qui contribue à tisser une sorte de toile de souffrance tout au long du texte, l'évocation de la trahison, de la douleur intime du narrateur et de son refus de croire à ce qu'il entend parcourt le poème en lecture tabulaire et est habilement refermée par l'impératif présent *tace*, injonction finale au *rumor* qui clôt l'épigramme comme pour mieux dire que son auteur a délibérément décidé de ne plus aborder ce sujet. Ce mot dont le sens est encore renforcé par la place finale a probablement pu inspirer l'éditeur du recueil, amené à placer ici cette épigramme comme pour mieux marquer la fin d'un volume qui par ailleurs manquait quelque peu de cohérence, divisé qu'il était entre les élégies de Tibulle, le cycle de Lygdamus, le *Panegyrique de Messalla* et l'œuvre à quatre mains du cycle de Sulpicia. La dernière épigramme de la poétesse, nous le redirons plus loin, ressemble du reste par plusieurs aspects à ce petit poème.

Si le registre érotique domine également l'élégie IV, 13 (III, 19), les modalités de son développement y sont toutefois bien différentes de celles de l'épigramme. Il s'agit en effet

¹⁰⁰¹ « La rumeur dit souvent que ma bien-aimée faute contre moi : maintenant, je voudrais, moi, être sourd. Ces accusations ne peuvent que me faire souffrir : pourquoi tortures-tu un pauvre homme, rumeur impitoyable ? tais-toi. » Au vers 3, la leçon *facta* des mss Z+ offre un sens convenable et nous la conservons donc, contrairement à G. Luck qui adopte une conjecture d'éditeurs, *iacta*.

d'une promesse de fidélité amoureuse absolue à une *puella* anonyme ; conformément à la manière lygdamienne ainsi qu'à celle de Sulpicia, ce motif parcourt tout le texte à la faveur d'un développement considérable et de la multiplication du vocabulaire qui lui est associé. Enrichi par le trait secondaire religieux que nous annonçons plus haut¹⁰⁰², le thème de l'exclusivité en amour revêt ici plusieurs visages qui se succèdent comme pour mieux le relayer au sein du texte qu'il sature : il y est alternativement question de la fidélité consentie du narrateur à celle qu'il a choisie – et donc, corrélativement, de l'impuissance de toute autre femme à le séduire puisqu'il n'a d'yeux que pour elle –, du souhait de voir cette fidélité récompensée par un comportement semblable de la part de la *puella* et de la transformation de cette fidélité en un *seruitium* exigeant qui annonce quelques malheurs¹⁰⁰³.

Le premier pan de ce triptyque est tout entier annoncé par l'*incipit* du poème : *nulla tuum nobis subducet femina lectum*, « aucune femme ne m'enlèvera à ton lit » (v. 1), où la juxtaposition initiale de *nulla*, de *tuum* et de *nobis* contribue d'emblée à la fois à mettre en place les trois personnages de l'éventuel triangle amoureux et à nier ce dernier grâce à l'adjectif négatif *nulla*. Le terme *lectum*, à la puissance évocatrice encore renforcée par sa place finale, suffit quant à lui à matérialiser la dominante érotique de l'élégie. À l'appui de ce premier vers, le reste du texte confirme à la fois la prédominance du registre amoureux et l'exclusivité du serment du narrateur : ce dernier déclare ainsi à sa bien-aimée *tu mihi sola places*, « toi seule me plais » (v. 3) et nie qu'une autre puisse jamais lui paraître belle *te praeter*, « à part toi » (*ibid.*). Plus bas, il décrit à la faveur d'une série de trois métaphores parallèles le rôle de la *puella* dans sa vie : elle lui est à la fois *requies*, « le repos » (v. 11) au milieu des soucis, *lumen*, « la lumière » (v. 12) au milieu de la nuit et *turba*, « une foule » (*ibid.*) dans la solitude. Ces substantifs sont disposés à la fin des trois propositions juxtaposées d'une même

¹⁰⁰² Les deux furtives apparitions de ce registre sont une mention de Junon, invoquée par le narrateur pour que la *puella* prête foi à ses serments, et une autre de Vénus dont, dans sa crainte de souffrir par amour, il se propose d'implorer la pitié ; respectivement, *per tibi sancta tuae Iunonis numina iuro*, « je le jure par la puissance, sacrée à tes yeux, de Junon ta patronne » (v. 15) et *sed Veneris sanctae considam uinctus ad aras : / haec notat iniustos supplicibusque fauet*, « mais une fois lié [à ma maîtresse], je m'assiérai auprès des autels sacrés de Vénus : elle marque d'infamie les injustes et est favorable aux suppliants » (v. 23-24). Nous reviendrons sur la présence de Junon *infra*, au moment de formuler nos diverses remarques sur la place finale de la paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20).

¹⁰⁰³ W. Eisenhut (1977) reconnaît même dans cette élégie une composition tripartite stricte, en trois groupes de quatre distiques chacun, qui peut être résumée ainsi : v. 1-8 : promesse de fidélité et demande de fidélité réciproque ; v. 9-16 : chant d'amour et répétition de la promesse de fidélité ; v. 17-24 : soumission teintée de pessimisme au *seruitium amoris*. Cette structure ne nous paraît pas tout à fait convaincante dans la mesure où les deux premières parties sont unies par une forte continuité de thème et de ton ; il nous semble plus juste d'y voir un plan déséquilibré dans lequel le dernier tiers du poème marque un contraste par rapport au chant amoureux cohérent des deux premiers.

phrase et occupent ainsi tout un distique, ce qui contribue, en débordant des limites du vers, à répandre dans le poème l'expression de cette exclusivité amoureuse. La deuxième facette de la dominante érotique du texte, celle du souhait de réciprocité amoureuse, apparaît dans le vœu du narrateur de voir sa *puella* ne plaire *uni mihi*, « qu'à moi seul » (v. 5) ; quant aux autres hommes, il espère plutôt *displiceas*, « que tu leur déplaies » (v. 6). Enfin, la transformation de la fidélité enthousiaste en un *seruitium* forcé se traduit par l'invasion progressive du poème par une série de termes connotés péjorativement, voire par l'expression de la plainte ; le narrateur se qualifie lui-même de *demens*, « dément » (v. 17), de *stult[us]*, « idiot » (v. 18) et de *mise[r]*, « malheureux » (v. 20), en une progression qui mène une nouvelle fois à l'expression traditionnelle de la souffrance d'*ego* amoureux, et s'exclame tristement *eheu*¹⁰⁰⁴, « hélas » (v. 17), quand il comprend ce qui va lui arriver. Il sera en effet *uinctus*, « lié » (v. 23) au *seruitium dominae*, « à l'esclavage de [sa] maîtresse » (v. 22), terme codifié qui frappe explicitement la fin de l'élégie du sceau du *topos* érotique attendu par le lecteur. La définition même du *seruitium amoris* pourrait d'ailleurs se nicher dans cet hexamètre extrêmement expressif : *iam, faciam*¹⁰⁰⁵ *quodcumque uoles, tuus usque manebo*, « désormais, je ferai tout ce que tu voudras, je resterai toujours tien » (v. 21), où l'adverbe *usque* répondant au pronom relatif indéfini *quodcumque* et les verbes au futur *uoles* et *manebo*, respectivement disposés avant la césure hephthémimère et en fin de vers, mettent clairement en place la seule dimension temporelle possible du *seruitium*, l'avenir sans fin, et la seule forme de relation interpersonnelle qu'il permette, celle de la soumission absolue d'un *ego* à un *tu* aimé.

2. Remarques et hypothèses sur leur rôle et la raison de leur place finale

A de nombreux points de vue, la paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20) rappelle au lecteur, par les motifs traités, la tonalité générale et les termes employés, d'autres élégies et épigrammes amoureuses issues du *Corpus Tibullianum* mais aussi d'autres recueils de poésie néotérique et/ou élégiaque latine. Ainsi, malgré sa brièveté, l'épigramme IV, 14 (III, 20) ne réunit pas moins de trois motifs également repérables chez d'autres auteurs auxquels elle renvoie plus ou moins précisément. Le premier est celui du *rumor*, au sens érotique de ce que

¹⁰⁰⁴ Cette leçon est retenue par Baehrens d'après certains manuscrits ; d'autres (A, F, G, V et X) portent *heu heu*, ce qui ne modifie en rien le sens de l'interjection.

¹⁰⁰⁵ *Faciam* est la leçon des mss Z+ et elle s'accorde bien avec la première personne du singulier *manebo* en fournissant à la phrase un sens tout à fait satisfaisant ; aussi la conservons-nous de préférence à celle qu'adopte G. Luck, *facias*, qui est une conjecture d'éditeurs.

l'on entend dire à tort ou à raison à propos de l'être aimé, de ce que l'on dit soi-même à son sujet ou inversement des bruits qu'il répand à propos d'*ego* ; bien que traité selon des modalités très différentes, ce thème apparaît déjà dans le c. 104 de Catulle où, on s'en souvient, le *neoteros* se défend d'avoir jamais médité à propos de sa *puella*, et on le retrouvera également chez Propertius, en II, 5 où le narrateur reproche à Cynthia d'être connue dans toute Rome pour ses frasques qui font désormais l'objet de rumeurs persistantes parcourant la ville. Le deuxième de ces motifs est celui de la culpabilité : ici rapporté au personnage de la *puella* dont on ignore le méfait, il répond en écho à celle que Sulpicia exprimait pour elle-même en IV, 12 (III, 18), où elle s'accusait d'avoir, par excès de pudeur, causé du tort à son *iuuenis*. L'emploi du verbe *peccare* en IV, 14 (III, 20), vers 1, offre d'ailleurs un écho textuel concis aux verbes *paenituisse* et *committere*, qui appartiennent au même champ sémantique que lui et sont utilisés dans cette épigramme de la poétesse immédiatement avant notre paire finale. Le troisième motif invite à un rapprochement plus général entre ce poème et les seize grandes élégies tibulliennes : il s'agit de l'emploi de l'adjectif *miser[r]* rapporté à *ego*, que nous venons de relever comme caractéristique de l'énonciation élégiaque plaintive et observé à plusieurs reprises dans les livres I et II. Mieux encore, l'expression *miserum torqu[ere]* (IV, 14 [III, 20], v. 4) était déjà présente telle quelle en II, 6¹⁰⁰⁶ ; quant au verbe *torquere*, nous l'avons également vu employé seul dans le cycle de Sulpicia, en l'occurrence en IV, 4¹⁰⁰⁷ (III, 10).

L'élégie IV, 13 (III, 19) offre quant à elle un parallèle textuel saisissant avec un poème de Propertius, en l'occurrence son élégie II, 7 à Cynthia où la phrase *tu mihi sola places*, stricte réplique du vers 3 du texte qui nous occupe à présent, est comme ici suivie par l'expression du désir corollaire d'être le seul homme à plaire à la *puella*¹⁰⁰⁸. On ne peut invoquer seulement pour justifier ce *locus similis* le fait que le thème de l'exclusivité amoureuse soit un *topos* érotique élégiaque¹⁰⁰⁹ ou que la phrase ainsi construite présente l'avantage, certes non

¹⁰⁰⁶ Tibulle s'y exclamait en effet, s'adressant à *Amor* : *tu miserum torques*, « tu tortures un malheureux » (v. 17).

¹⁰⁰⁷ Voir *supra* l'analyse détaillée de ce poème, où l'impératif *neu (...)* *torque* apparaît au vers 11.

¹⁰⁰⁸ *Tu mihi sola places : placeam tibi, Cynthia, solus*, « toi seule me plaît : puissé-je seul te plaire, Cynthia » (Prop., II, 5, v. 19). Dans cet hexamètre, l'adjectif *solus* rappelle le *uni mihi* de IV, 13 (III, 19), v. 5, et le subjonctif de souhait *placeam* répond au *displiceas* de IV, 13 (III, 19), v. 6.

¹⁰⁰⁹ *Contra*, sur ce point, W. Eisenhut (1977, p. 213) qui ne considère pas qu'il s'agisse d'un emprunt à strictement parler. Le critique relève d'ailleurs d'autres rapprochements possibles entre des vers de IV, 13 (III, 10) et des passages de Propertius et d'Ovide en montrant qu'ils peuvent tous avoir pour origines des antécédents grecs, ce qui, selon lui, parle davantage pour des emprunts répétés à une source extérieure qu'à des emprunts entre poètes latins. Selon nous, il est cependant difficile de voir autre chose qu'un emprunt direct dans cette phrase, répétée à l'identique et au même endroit du vers dans deux élégies érotiques à tonalité et intention semblables.

négligeable, de fournir une parfaite première partie d'hexamètre, soit deux dactyles et une syllabe longue à placer avant sa césure penthémimère. Il est plus que probable que l'un des deux poètes ait lu l'œuvre du second et inséré dans la sienne cette brève citation en manière d'allusion savante à un contemporain qui était peut-être un camarade ou un ami, ou à un prédécesseur.

Plus significative est en revanche l'accumulation en IV, 13 (III, 19) de termes récemment observés dans le cycle de Sulpicia et dont, même s'ils correspondent eux aussi à des *topoi* érotiques dont la poétesse n'a certes pas l'exclusivité, fournissent peut-être une indication précieuse sur le rôle de cette paire de clôture du *Corpus Tibullianum*. Citons à ce titre l'identification de la *puella* au *lumen* (v. 12) de la vie du narrateur, qui rappelle étroitement l'appellation *mea lux* attribuée par Sulpicia à son bien-aimé en IV, 12 (III, 18), vers 1, c'est-à-dire, une fois de plus, dans le poème qui précède immédiatement les deux textes finaux. On notera également que l'expression de la souffrance amoureuse et de la perte d'esprit, matérialisée en IV, 13 (III, 19) par l'adjectif *stult[us]* (v. 18) mais aussi par le verbe *ur[ere]*, « brûler » (v. 19) dont nous n'avions pas encore signalé la présence, renvoie respectivement à IV, 12 (III, 18), vers 3, où Sulpicia se traite elle-même de *stulta* pour avoir fait souffrir le *iuuenis*, et à la paire d'élégies religieuses IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12) où *urere*, nous l'avions dit, apparaît deux fois au présent passif de l'indicatif pour désigner les ravages de la passion amoureuse et rappelle déjà l'usage qui en était fait par Tibulle dans les livres I et II. C'est également à cette paire solennelle, et plus précisément à IV, 6 (III, 12) que fait écho la mention de Junon en IV, 13 (III, 19), vers 15, relevée *supra* comme point d'ancrage du trait secondaire religieux de cette élégie. L'expression exacte employée en IV, 13 (III, 19) étant d'ailleurs *tu[a] lun[o]*, « ta Junon », le lien avec IV, 6 (III, 12) en est d'autant plus étroit puisque l'on se souvient que la reine des dieux, invoquée le jour de l'anniversaire de Sulpicia, y était présentée comme la divinité tutélaire des jeunes femmes, fonction à laquelle fait manifestement référence l'emploi en IV, 13 (III, 19) de l'adjectif possessif *tua*. Enfin, c'est à cette paire solennelle également, mais cette fois à l'élégie IV, 5 (III, 11) que répondent la mention du *seruitium dominae* (IV, 13 [III, 19], v. 22), qui rappelle explicitement le *seruitium* infligé par Cerinthus aux *puellae* (IV, 5 [III, 11], v. 4), et la métaphore de l'enchaînement servant à décrire cet état de servitude puisque le narrateur de IV, 13 (III, 19) se dit *uinctus* (v. 23) comme Sulpicia et son amant étaient *uinct[i]* par leur amour en IV, 5 (III, 11), v. 14.

Une fois de plus, tous ces termes renvoient à des thématiques, à des métaphores et à des modes d'expression topiques de l'élégie érotique, mais ils constituent des rapprochements suffisamment nombreux en un espace suffisamment restreint – deux poèmes brefs d'une

part et le cycle de textes qui les précède immédiatement d'autre part – pour inviter le lecteur à s'interroger sur le sens possible de cette accumulation de liens textuels explicites. On remarquera par ailleurs que la succession élégie/épigramme, qui préside, on s'en souvient, à la division bipartite des poèmes du cycle de Sulpicia, est respectée dans cette paire finale ; par l'ampleur de ses développements successifs autour d'un même thème principal, IV, 13 (III, 19) se rattache en effet clairement à la pratique de l'élégie telle qu'elle est mise en œuvre par la poétesse elle-même et son narrateur anonyme tandis que IV, 14 (III, 20), par sa brièveté et la concision évocatrice des termes qui permettent la mise en place de son motif central, répond bien à l'esthétique de l'épigramme à la manière de Sulpicia. Il n'est pas jusqu'à sa concentration extrême autour de la tonalité amoureuse qui ne fasse écho aux pratiques de la poétesse en la matière : dans cette paire finale comme dans le roman de Sulpicia, ce registre issu du domaine élégiaque envahit le champ de l'épigramme et fait de cette dernière la version condensée et épurée de l'élégie amoureuse. Si l'on ajoute à cela l'inversion de la situation narrative du cycle de la poétesse, puisque d'un *ego* féminin aimant un *iuuenis*, ces deux derniers poèmes reviennent au schéma plus traditionnel d'un *ego* masculin aimant une *puella*, la paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20) apparaît comme le pendant réduit idéal du roman de la poétesse, dont elle reprend les termes, les thèmes et les formes tout en en proposant sur le plan strictement narratif un reflet en miroir.

Ce sceau final propose en outre un double effet de clôture à deux échelles structurelles différentes. D'abord, il permet de refermer le cycle de Sulpicia en rappelant la présence de la voix auctorale masculine qui l'a introduit, même si ce n'est peut-être pas la même et qu'elle ne conte pas la même histoire. Ensuite, il renvoie à une autre voix masculine à l'échelle du *Corpus Tibullianum* tout entier : celle de Tibulle dont il porte le nom bien qu'il ne partage pas la manière de ses précédentes élégies, ce qui répond en dernière position à la marque auctorale des livres I et II du recueil. Si l'on veut cependant avancer une autre hypothèse pour expliquer la place finale de ces deux poèmes, on remarquera également que l'épigramme IV, 14 (III, 20) répond à toutes les conditions pour constituer la conclusion du cycle de Sulpicia, comme une réponse de la voix masculine à la voix féminine qui domine la suite épigrammatique précédente, rappelant ainsi l'alternance énonciative qui préside à l'organisation du groupe d'élégies¹⁰¹⁰ ; l'élégie IV, 13 (III, 19) peut alors être considérée

¹⁰¹⁰ Cette hypothèse est d'ailleurs étayée par le schéma des nombres de vers de tout le cycle de Sulpicia : pour les élégies, 24 + 24 + 26 + 20 + 20, où l'élégie centrale à Apollon est la plus longue et où l'on observe un dessin en diminution de nombres de vers ; pour les épigrammes, 10 + 8 + 4 + 6 + 6 + 6, + 4 si l'on ajoute IV, 14 (III, 20). Là aussi, le schéma général est celui d'une diminution progressive en nombres de vers, et l'ensemble du cycle repose alors sur des multiples de 4 et/ou de 6 ou sur des

comme intercalée par un éditeur soucieux de refermer le *Corpus* sur la voix de « Tibulle », mais qui ne l'aurait pas placée à la fin pour ne pas gâcher l'effet conclusif du *tace* de IV, 14 (III, 20), ce qui expliquerait que ce dernier se trouve séparé du reste des épigrammes. L'aspect du cycle ainsi construit est inégal et peu esthétique, mais on peut au moins considérer cette genèse comme plausible par défaut.

Dans tous les cas, la proximité textuelle de ces poèmes avec le cycle de Sulpicia peut conduire à penser qu'ils ont du moins été rédigés dans un esprit d'émulation et d'imitation semblable à celui qui animait l'auteur anonyme de trois des cinq élégies de la poétesse, à cette différence près qu'au lieu de se rapporter à la même fiction narrative que celle de la jeune femme, ils en abordent manifestement une autre. Cependant, rien dans la tradition manuscrite n'indiquant précisément ni la date à laquelle ces deux textes ont été réunis au reste du corpus, ni par qui ils ont été rédigés, le doute demeure quant aux conditions exactes de leur composition et quant à l'identité précise de leur auteur. Ainsi, nous ne pouvons nier catégoriquement que Tibulle ait rédigé IV, 13 (III, 20), qui porte effectivement sa signature, mais celle-ci semble tout de même bien étrange dans la mesure où d'habitude, le chevalier – comme du reste Lygdamus et Sulpicia – signe toujours au nominatif¹⁰¹¹, jamais à un autre cas. Ce poème peut donc apparaître comme un faux tardif, voire comme une sorte de pastiche à la fois hyper-tibullien et non tibullien rédigé en même temps que ou après l'épigramme IV, 14 (III, 20) qui l'accompagne, et inséré par défaut dans le recueil augustéen dominé par la production poétique du chevalier. Quand même d'ailleurs il serait bien de la main de Tibulle, il appartiendrait manifestement à un tout autre projet poétique que celui des livres I et II du *Corpus* et sa place finale, bien que n'étant nullement significative, serait une fois de plus compréhensible par défaut au vu des liens qu'entretient cette paire étrange avec le cycle poétique qui la précède immédiatement.

nombre additionnant les deux ; du point de vue formel, rien ne s'oppose donc à ce que cette épigramme clôture le cycle de Sulpicia.

¹⁰¹¹ ... et toujours dans un cadre d'imitation épigraphique, qui n'est pas celui de cette élégie ; que l'on se souvienne notamment de l'épithaphe de *Tibullus* en I, 3, v. 55-56 et de son *ex-voto* à Vénus en I, 9, v. 83-84.

Conclusion sur les livres III et IV du *Corpus Tibullianum*

S'il demeure difficile voire impossible d'identifier avec précision l'auteur de la réunion des cycles de Lygdamus et de Sulpicia, du *Panegyrique de Messalla* et de la paire finale IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20) au sein du *Corpus Tibullianum*, si la date exacte de cet assemblage demeure tout aussi mystérieuse, l'étude différenciée de ces poèmes et groupes de poèmes n'en a pas moins permis d'apporter un éclairage non négligeable sur les pratiques poétiques en vigueur dans les cercles élégiaques du I^{er} siècle avant Jésus-Christ à Rome et sur la pensée du recueil et du poème dont leurs auteurs se font les représentants.

Avec Lygdamus, nous assistons à une construction élégiaque tout à fait nouvelle, non pas par l'éventail de thèmes et de motifs traités puisque nous avons vu que ces derniers rencontraient des préoccupations élégiaques topiques dont certaines étaient déjà présentes dans le recueil néotérique de Catulle, mais bien par la pensée et la pratique de la structure interne du poème qu'ils incarnent. En lieu et place de la composition tibullienne faite de successions séquentielles de vignettes thématiques diverses aux liens soignés mais à la cohésion globale parfois masquée au premier abord, Lygdamus pratique en effet une conception du poème comme lieu de développement maximal d'un motif choisi, par multiplications des détails thématiques et lexicaux qui s'y rapportent et traitement presque exhaustif des propos qu'il entraîne. Cela n'empêche certes pas la présence de digressions – incarnées notamment par des *exempla* mythologiques – ni la multiplication des étapes de la narration – ainsi dans la longue élégie apollinienne III, 4 et dans la longue élégie bachique III, 6, dont nous avons eu l'occasion de montrer qu'elles se prêtaient aisément à un découpage en parties successives –, mais toutes sont rattachées de manière univoque et immédiatement compréhensible au discours de départ et à la thématique générale du poème, qu'elles permettent d'éclairer en illustrant ses diverses facettes. Sur cette conception proprement lygdamienne du poème repose la construction d'un recueil de taille réduite, certes, mais néanmoins artistiquement disposé, dont divers schémas possibles de lecture montrent combien sa structure d'ensemble est concertée, complexe et sophistiquée. Par sa pensée du recueil et du poème, Lygdamus se fait donc le digne héritier d'une lignée de poètes de genres brefs et élégiaques latins et il signe cette appartenance littéraire par une soumission presque absolue à la domination du thème érotique dont cinq de ses six poèmes portent la trace au rang de dominante ou de sous-dominante.

Seul exemple d'une auctorialité féminine dans notre corpus et dans ce que nous connaissons de la poésie latine conservée sous forme de recueils, Sulpicia fait entendre sa voix en un cycle double, composé d'une suite de cinq élégies et d'une suite de six épigrammes dont notre analyse a montré qu'elles étaient unies par des liens plus forts que ne l'a vu une partie importante de la critique qui continue de lire de manière excessivement distincte les groupes IV, 2-IV, 6 (III, 8-III, 12) et IV, 7-IV, 12 (III, 13-III, 18). Le premier d'entre eux offre certes une alternance entre la voix de Sulpicia et celle d'un narrateur anonyme, dont l'identité réelle nous importe finalement moins que le fait qu'il ait effectivement voulu rester anonyme et mettre son discours au service du thème commun à tout le cycle, les amours de Sulpicia et de Cerinthus ; dans ce premier groupe, la pratique de l'élégie comme ensemble thématiquement homogène aux motifs principaux très développés se rapproche nettement plus de la manière lygdamienne que de la manière tibullienne, qui reste donc un cas à part au sein du recueil comme de notre corpus lui-même. Le second groupe émane entièrement de la voix de l'auteur-narratrice et il offre une version revisitée, « élégiaquée » pourrait-on dire, du genre de l'épigramme en distiques dont nous avons lu tant d'exemples dans le recueil de Catulle : les *topoi* élégiaques ont en effet, sous la main de Sulpicia, envahi le champ épigrammatique pour en faire une sorte de sous-catégorie de l'élégie qui apparaît ainsi comme le genre dominant du cycle. Malgré ces différences, les deux groupes de poèmes des amours de Sulpicia répondent à une structure globale très élaborée qui prouve qu'ils sont destinés à être lus ensemble et que le travail sur la composition du recueil, ici manifestement effectué à quatre mains, est une dimension essentielle de la réflexion et de la pratique de nos auteurs. Par ce cycle à la fois uni et bipartite, une révélation nous est faite sur la définition du genre élégiaque latin comme discours motivé par une répartition énonciative des rôles, et non pas sexuée ni absolue, dans laquelle il importe davantage de savoir qui va remplir la fonction d'*ego* et celle de l'être aimé par *ego* que de savoir qui est homme, qui est femme ou si l'inversion des places traditionnelles modifie le contenu même du propos.

Entre ces deux recueils élégiaques et épigrammatiques, et sans que cette place nous semble avoir une signification particulière dans la mesure où elle est manifestement due à une main étrangère qui n'a pas cherché à établir un classement des poèmes par genres représentés, le *Panegyrique de Messalla*, seul texte hexamétrique du *Corpus*, témoigne d'une écriture à caractère délié capable d'unir au sein d'une même ligne de composition des discours de natures et de teneurs apparemment très diverses, tout en conservant une cohésion thématique assurée par l'hommage général au protecteur de notre cercle de poètes. Le *Panegyrique* est un exemple unique pour nous de réunion de références épiques,

didactiques, élégiaques et néotériques qui n'en garantissent pas pour autant sa qualité poétique intrinsèque, mais qui attestent du moins du rôle des influences littéraires et de l'intertextualité dans la composition d'un poème, et de l'angle particulier sous lequel les auteurs de genres poétiques brefs de cette génération du I^{er} siècle lisaient les œuvres de leurs prédécesseurs et contemporains. La posture du mystérieux panégyriste est en effet celle d'un poète modeste, peut-être même indigne de sa propre tâche, et parlant en son propre nom y compris sur le ton purement littéraire de la confidence à caractère intime ; or, cette figure particulière d'auteur-narrateur est bien caractéristique de ce que nos analyses nous permettent de dire jusqu'à présent de la poésie brève augustéenne et de l'angle sous lequel se présentent ses poètes.

Enfin, en clôture de cet assemblage déjà suffisamment hétéroclite, l'étrange paire IV, 13-IV, 14 (III, 19-III, 20) est à la fois trop brève et trop douteuse pour nous permettre d'en tirer quelque conclusion certaine que ce soit. Son attribution à Tibulle est tout sauf assurée, malgré la signature un peu trop évidente de IV, 13 (III, 19), et sa place finale semble être davantage le résultat d'une indécision quant à son authenticité que d'une réflexion structurale bien menée, eu égard surtout à l'intercalation de IV, 13 (III, 19) entre le cycle de Sulpicia et IV, 14 (III, 20) qui pourrait peut-être en constituer la conclusion sans que cela ne soit absolument convaincant non plus. Il est donc possible de comprendre les raisons par défaut qui ont conduit un éditeur à la placer là, mais non pas d'en tirer un enseignement précieux sur la pensée du recueil et la pensée du poème de l'un ou l'autre auteur de ces deux derniers livres du *Corpus Tibullianum*.

Nous pensons pour notre part que la main qui a réuni ces cycles de poèmes et les a placés à la suite des deux livres d'élégies de Tibulle au sein d'un seul et même corpus a été conduite à ce choix par deux raisons principales. La première, et la plus souvent évoquée, est celle de l'appartenance commune des poètes à un cercle de Messalla ; la présence du grand homme dans les diverses sections du recueil atteste de l'importance qu'il détenait aux yeux de nos auteurs en tant que protecteur, financier et peut-être même parent – nous songeons ici au cas particulier de Sulpicia. La seconde est selon nous la présence de deux voix narratives distinctes, que nous identifions à quatre mains poétiques réelles, au sein du cycle de Sulpicia ; la multi-auctorialité de cette section du recueil a pu inciter l'éditeur, quel qu'il soit, à passer outre l'obstacle de la multi-auctorialité de l'ouvrage qu'il s'appropriait ainsi à former, et à considérer que puisque le travail à plusieurs faisait manifestement partie des activités de nos poètes, rien n'interdisait d'en proposer une sorte d'anthologie comme cela se faisait dans la poésie hellénistique – que l'on songe entre autres à la *Couronne* de Méléagre – et dans la

poésie latine – on se souvient que Catulle lui-même lit un jour un ouvrage qui se présente comme une anthologie de poètes d’ailleurs fort peu appréciables¹⁰¹².

Ces mêmes considérations nous interdisent à peu près de croire avec Francesco Della Corte (1979) que le mystérieux éditeur du *Corpus* appartenait lui-même au cercle de Messalla, au moins en tant que poète. Comment justifier en effet qu’un homme de l’art place entre les cycles de Lygdamus et de Sulpicia, dont notre étude a permis de souligner qu’ils offraient un nombre non négligeable de points communs thématiques et structurels, un poème aussi différent à tous points de vue que le *Panegyrique de Messalla* ? Il nous semble qu’un poète d’âge augustéen ne commettrait point ce genre de mélange générique, même dans la perspective de l’édition d’œuvres qui ne sont pas de sa main. La seule réponse que nous pourrions envisager de donner à cette question est une analogie – certes maladroite, mais non pas complètement invraisemblable – avec le recueil de Catulle lui-même et avec la disposition de longs poèmes, dont deux en hexamètres, entre des sections de poèmes brefs, dont certains en distiques élégiaques. Encore la période de jeu néotérique avec la variété des mètres, des genres et des sujets est-elle bien révolue à l’époque où sont composés les poèmes qui nous intéressent ici, et ce genre de pratique de recueil hétérogène nous semble bien datée par rapport à ce que nous savons désormais de la construction des genres poétiques brefs et notamment de l’élégie au I^{er} siècle. Le plus probable est donc que ces textes aient été réunis dans un pur souci de conservation, par une personne dont les dates importent peu puisqu’il paraît clair qu’il ne pouvait de toute façon s’agir d’un poète. Que l’assemblage ait donc été effectué du vivant de Messalla, peu de temps après sa mort ou encore plusieurs décennies plus tard, cela ne nous indique guère qu’une chose : à leur époque et probablement pour quelque temps, les poètes du cercle de Messalla étaient effectivement considérés comme un groupe uni, travaillant ensemble et consultant mutuellement leurs œuvres respectives à mesure qu’elles étaient conçues ou publiées (ce qui, de fait, était bien le cas), de sorte que les liens existant entre eux sur le plan historique l’emportaient aux yeux de leurs contemporains et/ou successeurs, surtout pour ceux qui n’étaient guère versés dans la poésie, sur leurs différences génériques profondes.

En guise d’ultime conclusion et de transition avec le chapitre suivant de notre étude, il ne nous reste plus qu’à dire ici quelques mots du titre que nous avons donné à cette section de notre travail et qui invite à un rapprochement entre la pratique élégiaque de Lygdamus et de Sulpicia et celle de Properce. Nous ne voudrions pas laisser croire que nous concevons les

¹⁰¹² C’est bien entendu le *libellus de pessimi poetarum* dont le Véronais pourfend la mauvaise qualité dans son c. 13.

relations entre Tibulle, Lygdamus, Sulpicia et Propertius comme une série d'influences successives de chacun de ces poètes sur le ou les suivants : de fait, ils étaient tous à peu près contemporains et l'on ne peut donc considérer Lygdamus et Sulpicia comme une sorte de maillon élégiaque entre Tibulle, qui serait placé en amont dans la chaîne littéraire ainsi formée, et Propertius qui y serait placé en aval. Notre formulation a été éclairée, nous l'espérons, à la fois par l'introduction à ce chapitre et par le détail des analyses proposées : le cas de Tibulle étant particulier, du moins en ce qui concerne strictement le plan de la pensée du poème, il nous semble simplement que de ce quatuor contemporain, les trois poètes restants forment de ce point de vue un trio plus uni qu'ils ne le sont respectivement avec l'auteur des livres I et II du *Corpus Tibullianum* ; le quatrième et dernier de nos chapitres permettra d'ailleurs de le confirmer. Dans la perspective de notre étude successive de ces quatre poètes, et non dans la perspective d'une reconstitution strictement chronologique de l'histoire du genre élégiaque à Rome dont on voit qu'elle serait déformée si nous avions décidé de la présenter ainsi, notre lecture de Lygdamus et de Sulpicia nous conduit donc bien opportunément à celle de Propertius, alors même que nous savons que ce n'est pas ainsi que le genre s'est transmis historiquement puisque les pratiques que nous présentons dans ces trois derniers chapitres sont effectivement concomitantes et inter-reliées, et non pas successives ni simplement juxtaposées les uns aux autres dans le temps sans interaction possible.

Annexe 1 au chapitre 3 : tableau récapitulatif du contenu et des registres des élégies de Lygdamus

N°	Sujet	Dominante	Sous-dominantes Tr. secondaires
1	Sur les conseils des Piérides qu'il invoque en tête de son ouvrage, le poète dédie ce dernier à sa maîtresse Neaera et l'assure de son amour. Rôle structurant à la manière du c. 1 de Catulle.	Métapoétique	- érotique - religieux (v. 1-4) - étimologique (v. 1-2) - funèbre (v. 27-28) - programmatique - structurant
2		Erotique	

3	<p>Pensant qu'il va perdre Neaera à jamais, le narrateur s'imagine mort et donne à sa puella des instructions funèbres très détaillées. Se clôt sur une épitaphe (v. 29-30) portant le nom de Lygdamus.</p>	Erotique	<p>funèbre</p>
4	<p>Le narrateur a multiplié et multiplie encore les prières pour retrouver l'amour de Neaera ; il est prêt à refuser toutes les richesses pourvu que lui soient accordés auprès d'elle bonheur et longévité. Ton extrêmement plaintif.</p>	Religieux	<p>- religieux - funèbre (v. 9-10, v. 37-38)</p>
5	<p>Le narrateur supplie les dieux de lui épargner les malheurs que lui a annoncés en rêve le dieu Apollon, venu lui dire que Neaera en aimait un autre. Long discours direct rapportant la prophétie du dieu, et évocation de l'épisode mythologique d'Apollon amoureux (cf. Tibulle, II, 3). Plainte du narrateur malade convaincu que sa dernière heure approche, et nombreuses prières aux dieux qu'il supplie de l'épargner en protestant de son jeune âge et de son respect envers eux.</p>	Funèbre	<p>- mythologique - erotique - métapoétique (v. 43-44, v. 57)</p>
6	<p>Plainte du narrateur malade convaincu que sa dernière heure approche, et nombreuses prières aux dieux qu'il supplie de l'épargner en protestant de son jeune âge et de son respect envers eux. Le narrateur cherche à noyer dans le vin et les joies du banquet le chagrin d'amour que lui a infligé Neaera, mais en vain ; la pensée de son malheur lui revient au beau milieu des réjouissances.</p>	Symposial	<p>religieux</p> <p>- erotique - religieux - mythologique (v. 23-24 et 39-40) - métapoétique (v. 41-42)</p>

--	--	--	--

Annexe 2 au chapitre 3 : tableau récapitulatif du contenu et des registres du *Panégyrique de Messalla*, des élégies de Sulpicia et de IV, 13 (III, 19) et IV, 14 (III, 20)

N°	Sujet	Dominante	Sous-dominantes Tr. secondaires
1 (III, 7)	Panégyrique de Messalla, en hexamètres dactyliques. 4 étapes et 3 digressions : 1. introduction et programme du poème ; première caractérisation très générale de Messalla comme homme auréolé de gloire. 2. talents particuliers de Messalla dans deux domaines : l'éloquence au forum et la conduite de campagnes guerrières. 1 ^{re} digression : l'Odyssée. 3. perspectives d'avenir et nouvelles conquêtes possibles. 2 ^e digression : la géographie mondiale. 4. conclusion très métapoétique, en réponse à l'introduction programmatique. 3 ^e digression : plaintes personnelles du poète. Présentation par un narrateur	Célébration	- métapoétique - mythologique - épique - didactique - plaintif - religieux (v. 132-134) - funèbre (v. 204-205)
2 (III, 8)		Métapoétique	- érotique - religieux (incipit et v. 21)

<p>3 (III, 9)</p>	<p>anonyme d'une jeune femme nommée Sulpicia, caractérisée par sa très grande beauté et désignée comme le sujet principal du recueil qui s'ouvre.</p>	<p>Erotique</p>	<p>- mythologique (v. 13-14) - programmatique - structurant religieux (v. 4)</p>
<p>4 (III, 10)</p>	<p>La narratrice se plaint de ce que le goût prononcé de son amant Cerinthus pour la chasse le retienne trop souvent loin d'elle ; désir de lui être réunie et menaces à une éventuelle rivale.</p>	<p>Religieux</p>	<p>érotique</p>
<p>5 (III, 11)</p>	<p>Le narrateur anonyme adresse à Phoebus, dieu guérisseur, des prières en faveur d'une jeune femme malade et de Cerinthus, son amant inquiet. Promesses de reconnaissance.</p>	<p>Religieux</p>	<p>érotique</p>
<p>6 (III, 12)</p>	<p>Anniversaire de Cerinthus (cf. Tib. I, 7 et II, 2). S'adressant aussi à son Genius, à Vénus et à son Natalis, la narratrice formule surtout le vœu de lui être toujours unie par un amour réciproque et fidèle.</p>	<p>Religieux</p>	<p>érotique</p>
<p>7 (III, 13)</p>	<p>Pendant du précédent : le narrateur anonyme montre une jeune femme faisant des offrandes à Junon pour son anniversaire et joint ses prières aux siennes pour que son amant l'aime fidèlement.</p>	<p>Erotique</p>	<p>métapoétique (v. 3, v. 7-8)</p>
<p>8 (III, 14)</p>	<p>La narratrice exprime son bonheur d'être parvenue à séduire son amant, mais aussi une certaine culpabilité due apparemment à leur</p>	<p>Erotique</p>	

<p>9 (III, 15)</p>	<p>différence de rang social. Contrainte d'accompagner Messalla à la campagne, la narratrice se plaint d'être séparée de Cerinthus le jour de son anniversaire et de s'ennuyer ; reproches à Messalla.</p>	<p>Erotique</p>	
<p>10 (III, 16)</p>	<p>La narratrice de IV, 8 (III, 14) a pu se libérer et sera à Rome pour l'anniversaire de son interlocuteur.</p>	<p>Erotique</p>	
<p>11 (III, 17)</p>	<p>Froide rupture de la narratrice, qui signe de son nom Sulpicia (v. 4), avec un amant qui semble lui avoir préféré une compagne issue d'une classe sociale très inférieure à la sienne.</p>	<p>Erotique</p>	
<p>12 (III, 18)</p>	<p>Inquiétudes de la narratrice malade qui se demande si Cerinthus souhaite vraiment sa guérison, or ce serait là sa seule motivation pour rassembler ses forces.</p>	<p>Erotique</p>	
<p>13 (III, 19)</p>	<p>Ayant commis une faute dont elle ne précise pas la nature, la narratrice comprendrait que son amant lui en veuille et cesse de l'aimer.</p>	<p>Erotique</p>	<p>religieux (v. 15-16 et 23-24)</p>
<p>14 (III, 20)</p>	<p>Un narrateur qui signe du nom de Tibull[us] (v. 13) exprime son souhait d'un amour exclusif avec sa maîtresse, seule femme qui lui plaise, puis se reproche de l'avoir effrayée et jure de lui être soumis. Posture élégiaque (proptertienne ?) et tibullienne nette, mais la facture du poème ne ressemble pas aux</p>	<p>Erotique</p>	

	livres I et II du Corpus. Le narrateur réclame que le rumor qui lui rapporte les fautes de sa maîtresse cesse de le tourmenter.		
--	--	--	--

Chapitre 4. La pensée poétique de Propertius : l'étape décisive de théorisation de l'épigramme

Les quatre livres¹⁰¹³ du recueil d'épigrammes de Propertius sont composés respectivement de vingt-deux, trente-quatre, vingt-cinq¹⁰¹⁴ et onze poèmes. A eux seuls, ils partagent les caractéristiques de deux des œuvres que nous avons étudiées précédemment : comme les *Carmina* de Catulle, ils comptent un grand nombre de textes ; mais tous ces textes sont rédigés en distiques épigrammatiques et organisés en livres distincts conçus comme autant d'ensembles significatifs, ce qui correspond davantage à la pratique de Tibulle et plus généralement, exception faite des hexamètres dactyliques du *Panegyrique de Messalla*, à celle de l'ensemble des livres du *Corpus Tibullianum*. Toutefois, à la différence du *Corpus* qui comportait dans le cycle de Sulpicia, on s'en souvient, plusieurs exemples d'épigrammes aisément identifiables par leur brièveté et l'aspect concentré de leur inspiration et de leur structure interne, le seul genre poétique illustré dans le recueil de Propertius est bien l'épigramme, comme son titre français actuel en garde la trace. Un ensemble tout épigrammatique, donc – voilà qui invite naturellement, de tous les autres recueils de notre corpus, à rapprocher tout particulièrement le recueil de Propertius de celui de Tibulle, d'autant plus que les deux auteurs sont contemporains et qu'un certain nombre de thèmes et de motifs communs

¹⁰¹³ Cette division est approuvée par la plupart des critiques, même si certaines thèses penchent pour une répartition en cinq livres à la faveur de la division du livre II en deux parties : sur ce point, voir *infra*, « I. Etat de la question ».

¹⁰¹⁴ Ou, pour certains, vingt-quatre, les épigrammes III, 24 et III, 25 étant dans ce cas considérées comme un seul et même poème numéroté III, 24 ; c'est notamment le cas de P. Fedeli pour l'édition Teubner (1994²), qui réunit ces deux textes en considérant que III, 25 fournit en fait les v. 21-38 de III, 24. Nous jugeons pour notre part, avec la plupart des manuscrits et des éditeurs récents, que III, 24 et III, 25 sont bel et bien deux épigrammes distinctes dans la mesure où, nous le verrons, elles sont à la fois redondantes quant à leur thème principal – un adieu apparemment définitif à Cynthia – et distinctes quant au traitement particulier qu'elles en proposent. C'est également le choix effectué entre autres par H. E. Butler et E. A. Barber (1933), par W. A. Camps (1966), par A. La Penna (1970), par S. Viarre pour l'édition la plus récente de la CUF (2005) et par S. J. Heyworth pour l'édition la plus récente d'Oxford (2007). G. P. Goold (1990) adopte une position intermédiaire en réunissant typographiquement les deux poèmes et en les traduisant comme s'ils ne formaient qu'un seul texte, mais en signalant dans le texte latin le début de l'épigramme III, 25 et en numérotant ses vers à partir de 1 et non de 21.

unissent leurs œuvres : c'est ce que nous allons voir en détaillant les caractéristiques du recueil propertien.

Pourtant, les *Elégies* du poète ombrien possèdent un trait bien distinctif qu'elles ne partagent pas avec les livres I et II du *Corpus Tibullianum* : elles répondent à des types d'inspiration variés qui confèrent à ces quatre livres, d'un point de vue thématique, un aspect nettement plus hétérogène que celui des deux livres tibulliens dont nous avons remarqué et analysé le caractère globalement homogène et régulier, tant au niveau des thèmes traités que du ton généralement mesuré des propos de l'auteur. Le vaste recueil de Propertius témoigne en effet à grande échelle d'une telle diversité de discours que l'on peut, à la première lecture, en être quelque peu désorienté. C'est que ce corpus si ample offre une grande variété de registres, de thèmes, d'angles de présentation des sujets, et l'œuvre semble dotée de multiples facettes que le poète effleure, expose, développe tour à tour, dessinant ainsi un tableau chatoyant et surprenant. Cependant, à mesure que le recueil progresse et se dirige vers son dernier livre, cette variété s'organise progressivement autour de pôles thématiques et métapoétiques qui guident le lecteur en lui dévoilant au moins partiellement les intentions de l'auteur et ses ambitions littéraires, jusqu'au livre IV qui, à l'opposé du livre I essentiellement consacré au roman d'amour avec la *puella* Cynthia et plus largement à la poésie érotique, a souvent été considéré et caractérisé comme le grand livre propertien de poésie augustéenne en raison des thèmes nationaux et étiologiques qui y sont amplement abordés et sont d'ailleurs présentés dès l'élegie IV, 1 comme son projet principal. Entre ces deux extrêmes, dont il nous faudra examiner et nuancer les qualifications les plus courantes, l'inspiration de notre poète suit des voies parfois imprévisibles dont l'un des enjeux de ce chapitre sera de dessiner la progression pour mieux mettre en lumière les principes qui régissent la structure d'ensemble de chacun des livres du recueil, mais aussi sa progression générale en quatre étapes moins déconcertantes finalement qu'elles peuvent paraître à première vue.

De fait, l'élegie propertienne vit et évolue au cœur d'un paysage poétique varié, et sa souplesse semble lui permettre d'accueillir en son sein quantité de genres poétiques qui lui sont *a priori* étrangers, mais qu'elle s'approprie sans jamais se les assimiler entièrement ni se réduire elle-même à ces emprunts ; c'est dire qu'elle s'enrichit d'éléments extérieurs tout en conservant de fortes particularités¹⁰¹⁵. D'autres types de poèmes ont ainsi pu influencer notre

¹⁰¹⁵ C'est là ce qui fait dire à P. Boyancé (1956) que Propertius « a ouvert l'élegie à toutes sortes d'influences » (p. 171) conformément à un certain goût romain de l'époque qui se savait et se voulait influencé par sa connaissance de l'art et des mœurs grecs.

auteur dans la composition de ses élégies ; c'est précisément le cas de l'épigramme, dont on pourra se demander si elle n'influence pas les élégies les plus brèves de Properce, mais aussi de l'*epyllion* qui, dans la mesure où il n'a point de vers réservé, est aisé à insérer dans des ensembles poétiques divers où il peut aussi bien prendre l'aspect d'une pièce de taille moyenne en hexamètres dactyliques, comme le c. 64 de Catulle par exemple, que d'un texte un peu plus bref en distiques, ce qui par définition le rapproche beaucoup de l'aspect strictement formel de l'élégie. A cet égard, et c'est une autre de ses caractéristiques, Properce ne se contente pas d'illustrer par l'exemple la souplesse plastique de l'élégie ; il en livre aussi une théorie que le lecteur peut reconstituer à partir d'éléments explicites (certains de ses poèmes se présentent sans ambiguïté comme des arts poétiques) ou implicites (d'autres textes peuvent en effet aisément être lus dans une perspective métapoétique). Le schéma général de cette réflexion sur le genre suit une courbe ascendante dans la mesure où, on le verra, le discours que propose le livre IV sur le genre élégiaque est à la fois plus riche, plus porteur et même rétrospectivement plus cohérent que celui du livre I ; le recueil contribue donc tout entier, dans ses évolutions et ses hésitations, à la maturation de cette réflexion. Néanmoins, l'artiste aux mains habiles joue de cette théorisation comme il joue de la versatilité du genre : il propose parfois des arts poétiques contradictoires dont l'intérêt est peut-être dans leur coexistence même, comme s'il fallait comprendre *in fine* que l'art poétique supérieur et définitif de l'élégie est précisément qu'elle peut tous les adopter.

Ces quelques mots de présentation initiale nous ont permis d'emblée de mettre en avant deux des grandes caractéristiques de l'œuvre élégiaque de Properce, que la critique n'a d'ailleurs pas manqué de relever avant nous et qui constitueront des préoccupations majeures tout au long de cette étude. D'une part, la souplesse et la plasticité de l'élégie propertienne nous invitent à une réflexion de fond sur la pensée du poème propre à notre auteur. Manifestement, le poète ombrien construit progressivement dans son recueil une pratique de l'élégie comme texte thématiquement et narrativement cohérent, ce qui le distingue nettement de la manière tibullienne et des longues successions séquentielles de motifs variés organisés en des schémas de reprises, annonces, échos et ruptures ; en cela, Properce est nettement plus proche de la conception lygdamienne et même catullienne de l'élégie, qui devait probablement lui venir entre autres de la lecture des œuvres de Gallus, dont nous allons voir qu'il le désigne lui-même comme l'un de ses modèles les plus prégnants. Cependant, Properce ne conçoit point pour autant l'élégie comme limitée thématiquement, restreinte à un nombre de motifs dédiés auxquels elle devrait s'en tenir ni interdite de séjour en des terres éloignées de celles auxquelles on associe traditionnellement

l'élégie subjective latine classique, à savoir notamment l'amour, le traitement de thèmes funèbres, et de manière plus générale les confidences présentées comme intimes d'un *ego* qui se met en scène dans sa propre fiction narrative. Bien au contraire, la pensée propertienne du poème tend à élargir au maximum le champ élégiaque en lui intégrant des sujets plus solennels, plus romains et apparemment plus objectifs dans leur traitement, ainsi qu'en témoigne ce livre IV qui, pour beaucoup, signe à lui seul l'originalité de notre Ombrien en la matière.

D'autre part, la réunion en un même recueil, voire en un même livre, de poèmes à thèmes élégiaques classiques et de poèmes à thèmes plus nouveaux et plus strictement propertiens marque également une forte particularité du poète quant à sa pensée du recueil elle-même. Revenons un instant sur la lignée pré-ovidienne que nous avons dessinée à grands traits dans l'introduction générale de ce travail, et à l'occasion de laquelle nous avons dit qu'avec Ovide apparaissait une spécialisation thématique de l'élégie par recueils qui n'était pas encore à l'œuvre avant lui. On voit que notre présentation des livres d'élégie de Propertius permet à la fois de nuancer et de confirmer cette vision préalable de l'histoire du genre : elle la nuance parce que, nous l'avons dit, il existe certes de nettes différences d'art et de pratique poétiques entre le livre I, ou *Monobiblos*, et le livre IV du poète ombrien, qui pourraient dès lors être considérés comme deux recueils bien distincts correspondant à deux étapes bien différentes de sa carrière poétique, et préfigurant une répartition presque ovidienne des thèmes selon laquelle le *Monobiblos* serait le recueil élégiaque amoureux de Propertius et le livre IV son recueil étiologique et national. Mais dans le même temps, elle la confirme parce que Propertius, contrairement à ce que fera Ovide, pratique en fait un mélange des genres qui ménage des incursions de l'inspiration érotique jusqu'au cœur du livre IV dont elle ne constitue pourtant pas le programme avéré, et qui préside surtout à l'élaboration de ses livres II et III, placés entre les étapes extrêmes de sa carrière poétique sur le plan de la chronologie historique comme dans la présentation en recueil des quatre livres successifs. Cette double zone centrale présente en effet des liens tant avec l'inspiration érotique héritée du premier livre qu'avec l'inspiration étiologique et surtout nationale qui annonce le dernier, et cette particularité montre d'emblée que la conception propertienne du recueil est bien celle d'un lieu où toutes les branches de la pratique élégiaque sont en droit d'être représentées, mêlées dans la structure des livres comme elles le sont dans le travail réflexif d'élaboration poétique propre à notre auteur.

Entre une pensée du poème comme ensemble narrativement homogène mais non pas thématiquement limité, et une pensée du recueil comme lieu de la rencontre et du mélange

possible entre inspirations élégiaques diverses, la particularité de Propertius au sein de notre corpus commence donc à se dessiner nettement et fait ainsi apparaître les questions qui seront les nôtres au cours de ce dernier chapitre de l'étude. Nous tâcherons en effet d'y ordonner autant que possible le foisonnement thématique du recueil afin d'en distinguer les courants majeurs et secondaires, les grandes préoccupations et les petites digressions et de forger une vision plus précise de l'art de Propertius dans ce qu'il a de varié comme dans ses permanences et persistances thématiques.

Nous serons aidée en cela par un élément que nous avons commencé à évoquer plus haut et qui nous apparaît comme la caractéristique peut-être la plus propertienne du recueil : l'omniprésence du métopoétique, de la réflexion de l'auteur sur sa propre pratique et sur le tour à lui donner, des indices explicites ou implicites de la mise en œuvre d'une pensée complexe du recueil et du poème qui se donne à voir doublement au lecteur dans son élaboration théorique comme dans sa réalisation pratique. C'est que Propertius est le premier et le seul des poètes de notre corpus à tenir sur son propre travail un discours métalittéraire aussi constant et éclairant ; il est le seul à associer aussi systématiquement à la poésie élégiaque cette fonction réflexive de retour sur ses propres modalités ; il est le seul à faire savoir explicitement au lecteur non seulement que sa quête de vérité élégiaque est en marche, mais aussi que le déroulement successif de ses quatre livres en est à la fois le témoin, le thème principal, le laboratoire et le résultat. Ainsi, le recueil de Propertius donne à voir l'évolution d'un genre poétique, en expose les étapes et nous invite à suivre la réflexion du poète dans tous ses méandres et ses nuances. C'est là avant tout, à nos yeux, que se fait la révolution propertienne majeure et que se forge le caractère absolument unique de l'œuvre de Propertius, non pas seulement au sein de notre corpus d'étude mais bien aussi, à plus grande échelle, au sein de l'histoire littéraire du genre élégiaque latin dont elle constitue une étape incontournable de théorisation.

Ainsi armé de ce guide propertien de lecture du recueil, le critique n'en reste pas moins chargé de la lourde tâche de formuler explicitement ce qui, si l'on suit la stricte lettre du texte, reste parfois implicite, et d'ordonner le déroulement de la construction d'un art poétique que l'auteur joue à brouiller en mettant en place un certain nombre de revirements et même d'apparentes contradictions délibérées. Il nous revient donc en ce chapitre d'éclairer non pas seulement les aspects strictement poétiques de la pensée du recueil et du poème de notre auteur, mais aussi ses aspects métopoétiques en tâchant, à la faveur d'un exercice global d'interprétation de poèmes isolés et de réseaux de poèmes se répondant de manière significative, d'exprimer le message théorique du poète Propertius - et ici, on voit que nous

utilisons le verbe « exprimer » à la fois dans le sens courant du procédé de mise en mots de ce qui n'est pas encore explicitement formulé, et dans son sens étymologique de quête d'une substance mêlée à d'autres dans un objet donné et que l'exercice d'une pression mécanique doit permettre de faire surgir et de recueillir. Pour rétablir le tableau général de l'évolution de l'art poétique de Propertius et mettre ce dernier en mots, il nous faut en effet tirer de la lecture du recueil lui-même, y compris quand ce dernier n'est délibérément pas clair sur ce point, les éléments qui permettront d'éclairer le cheminement métapoétique de l'auteur en son œuvre, et du lecteur avec lui.

Une autre difficulté attend ici le lecteur du recueil propertien, sur laquelle un nombre important de critiques et de commentateurs ont formulé des avertissements et, fort heureusement, proposé des éclaircissements. Propertius est en effet considéré d'ordinaire comme un poète difficile, parfois obscur, non pas parce que ses poèmes suivent comme ceux de Tibulle un long cheminement malaisé à mettre en évidence, mais parce qu'ils fourmillent d'expressions allusives et de références intertextuelles multiples qui font de la poésie propertienne un réceptacle textuel d'influences variées allant des poètes grecs archaïques ou hellénistiques aux auteurs contemporains. Cet obstacle est rendu plus pénible encore par une tradition manuscrite extrêmement complexe et parfois incertaine, qui s'explique précisément par la peine de nombreux copistes et éditeurs à comprendre certains passages des poèmes et par leur promptitude à suggérer des corrections et émendations qui brouillent le texte original et en rendent le rétablissement plus difficile encore. Il arrive même que pour certaines élégies particulièrement obscures, malgré l'évidence propertienne généralement reconnue de la cohérence thématique à l'échelle du poème, leur unité fasse débat et que les éditeurs suggèrent de les diviser en parties typologiquement bien distinctes. Ces divisions ne sont pas systématiquement nécessaires et/ou pertinentes. Ainsi, bien que la question de l'intertextualité propertienne et de l'édition du texte latin ne relèvent pas exactement de notre propre sujet d'étude, nous serons amenée à en mentionner les implications sur certains points quand cela nous semblera éclairant et judicieux, et donc, pour un nombre non négligeable de poèmes, à prendre position sur le texte que nous choisissons personnellement de lire pour maintenir la cohérence la plus probable des élégies concernées.

Il est temps à présent pour nous d'achever la présentation de notre chapitre en en résumant le propos principal et en annonçant les divers mouvements que suivra cette dernière section de notre étude. Nous avons dit que la pratique propertienne de l'élégie était si variée thématiquement, malgré une cohérence interne soignée à l'échelle du poème, que l'impression première de lecture du recueil propertien était celle d'un foisonnement parfois

désordonné, surtout dans les étapes intermédiaires et poétiquement mêlées que sont les livres II et III de l'ouvrage. Comme dans toutes nos analyses précédentes, une classification thématique s'impose donc d'emblée à tout examen global de la structure du recueil ; elle nous permettra de faire émerger les pôles les plus marquants de l'inspiration de l'auteur, d'en estimer l'importance relative, et de montrer comment s'articulent les multiples nuances du travail de composition propre à notre poète et comment ses divers motifs privilégiés s'associent, s'unissent et se répondent pour dresser le portrait de ce recueil mêlé, chatoyant et pourtant également parcouru d'obsessions constantes qui est le sien. C'est sur la base de cette classification que nous proposerons une lecture personnelle de la structure d'ensemble du recueil. Conformément à notre préoccupation habituelle d'adaptation des outils aux caractéristiques intrinsèques de chaque texte, nous l'envisagerons d'ailleurs d'une manière qui nous a déjà été utile dans le cas de Catulle et que nous ajusterons ici tout spécialement à celui de Propertius : après l'étude prioritaire des poèmes structurants de chaque livre, nous montrerons en effet comment les différents pôles thématiques du recueil peuvent glisser d'un livre à l'autre en dépassant les limites que semblent leur fixer un certain nombre d'arts poétiques placés en des endroits stratégiques, ou, autrement dit, comment les quatre livres du recueil sont susceptibles d'embrasser des branches de l'inspiration élégiaque qui n'appartenaient pourtant pas *a priori* à leur projet explicite. Ainsi, la pensée propertienne du recueil se dessinera à la fois par le biais du repérage de ses points d'articulation les plus nets, du subtil brouillage qui se joue entre eux et de l'examen final du travail de composition externe qui a présidé à l'arrangement de chacun des livres successifs et des quatre livres en un seul et même recueil.

Enfin, puisque notre poète nous apparaît d'emblée comme le grand théoricien de l'élégie latine et que l'examen de sa pensée du recueil et du poème se doit également de faire émerger le propos métapoétique d'ensemble qui s'en dégage, nous consacrerons le dernier temps de cette étude à un examen à la fois global et approfondi de l'art poétique de Propertius, et tâcherons d'en mettre en évidence l'aspect profondément évolutif et de dessiner avec précision le cours même de cette évolution. C'est que Propertius, dans son recueil, réussit le tour de force de délivrer un propos extrêmement construit sur sa propre pensée de l'élégie latine et du recueil comme lieu de recherches génériques et thématiques constantes, et de laisser croire à son lecteur que ce même propos n'est pas solidement établi avant la fin de sa carrière poétique – si tant est d'ailleurs qu'il le soit jamais, puisque même les derniers poèmes du livre IV de Propertius peuvent présenter une forme d'ambiguïté thématique que nous aurons à cœur de mettre en évidence dans toute sa complexité sans la lisser

excessivement sous prétexte d'en faciliter l'interprétation. Notre but n'est certes pas d'essayer de déterminer le point précis – et encore moins la date précise – de maturation de l'art poétique de l'Ombrien, mais bien de montrer comment sa conception et sa pratique du poème et du recueil la donnent à voir en direct tout comme elles en proposent en même temps les conclusions les plus frappantes. C'est là un parcours complexe et parfois déroutant, certes, mais l'art extrême et la grande subtilité poétique et méta-poétique du recueil de Propertius n'en exigent assurément pas moins de ses lecteurs.

I. Etat de la question

Comme à notre habitude, cet état de la question consistera en un bref relevé commenté des ouvrages et articles les plus significatifs pour notre sujet et des thèses et réflexions qu'ils livrent, en trois parties principales : le problème de la division globale des livres du recueil, celui de leur structure et la question des influences de Propertius.

Signalons d'emblée en guise d'introduction à cette étape de notre étude que pour une bibliographie propertienne extrêmement complète jusqu'en 1970-1972, classée par rubriques et par dates mais non commentée, on consultera avec profit l'ouvrage de H. Harrauer (1973) ; pour l'examen de l'état des recherches structurelles sur l'œuvre, on verra également l'article concis mais fort utile de John P. Sullivan (1976). Pour un panorama plus général de l'œuvre sur un plan esthétique, on trouvera dans l'édition d'Antonio La Penna (1970) une vaste et très complète introduction aux livres d'épigrammes de Propertius considérés notamment sous un angle thématique ; le spécialiste italien présente ainsi un tableau de l'art de Propertius comme épigramme « subjectif » et « objectif », comme moraliste, comme poète augustéen, comme auteur érotique et étimologique et attire d'emblée l'attention du lecteur à la fois sur la variété considérable de l'inspiration de l'épigramme et sur les grandes lignes de force qui parcourent inlassablement son œuvre. Plus récemment, la deuxième édition de l'ouvrage de référence de Jean-Paul Boucher (1980²) propose à la fois des études des textes de Propertius selon leurs thèmes, les mythes qu'ils utilisent, les mentions qu'ils font d'autres genres poétiques, et une mise en perspective du poète par rapport à ses modèles, aux scènes épigrammatiques topiques et à la sensibilité augustéenne par exemple. L'accent est mis sur le soin apporté à la forme, sur la souplesse du genre mais aussi sur la sensibilité toute particulière que révèle la poésie épigrammatique propertienne. Le caractère complet et rigoureux des analyses de Boucher en fait un volume absolument fondamental pour les études propertiennes, et bien que nous n'y fassions que très peu référence au cours de ce chapitre, nous le considérons comme une

lecture incontournable en accompagnement de celle du poète lui-même. Dans la version publiée de sa thèse de doctorat, Eric Coutelle (2005) propose un commentaire sélectif des *Elégies* sous l'angle de la relation entre poésie et métapoésie en identifiant tout au long de l'ouvrage le rôle métalittéraire des personnages, thèmes, *topoi*, *exempla* et destinataires favoris de Propertius et en concluant au rôle fondamental de notre poète dans la redéfinition de l'idéal et de l'esthétique élégiaques par confrontation avec les ambitions épiques, point sur lequel notre propre étude de la pensée propertienne du recueil nous permettra de revenir longuement en y apportant nos propres réflexions. Enfin, le récent *Brill's Companion to Propertius* (2006) offre une série d'articles à caractère introductif extrêmement précieux pour l'étude de l'œuvre qui nous intéresse : citons notamment parmi eux le bilan critique de Paolo Fedeli qui retrace les grandes tendances des études propertiennes, l'introduction de R. Maltby aux principaux thèmes et motifs récurrents de l'œuvre, l'exposé des principales influences hellénistiques de Propertius par A. Hollis et celui de ses rapports avec la génération des *neoteroi* par P. Knox, la présentation des élégies et des caractéristiques du livre I par G. Manuwald, de celles du livre II par Hans Peter Syndikus, de celles du livre III par K. Newman et de celles du livre IV par Hans-Christian Günther.

A. La division globale du recueil : quatre ou cinq livres ?

Il existe depuis le XIX^e siècle une controverse portant sur le nombre de livres dont était effectivement constitué le recueil de Propertius au moment de sa publication. Deux écoles s'opposent sur ce point : l'une affirme que le livre II a été publié en deux parties, sur les bornes desquelles les tenants de cette thèse ne sont d'ailleurs pas toujours d'accord, l'autre soutient au contraire qu'il n'a toujours constitué qu'un seul et même livre et que l'ensemble du recueil est donc bien composé de quatre sections et non de cinq. La première école remonte aux observations de Karl Lachmann pour son édition de 1816 ; c'est la mention par Propertius lui-même de ses *tres libelli*, « trois petits livres » (II, 13, v. 25) au cœur du livre II qui fait pencher le philologue pour une division interne à ce livre. La seconde école se fonde essentiellement sur l'évidence de la tradition manuscrite qui présente bel et bien une division en quatre livres. On trouvera de forts utiles états de la question chez H. E. Butler et E. A. Barber (1933), B. A. Heiden (1982) et Paolo Fedeli (2005), qui répertorient et éventuellement discutent les arguments des deux camps, et notamment celui de la longueur du livre II, bien

supérieure à celle des trois autres et peu susceptible selon certains de tenir sur un seul rouleau.

Bien que l'hypothèse de la division en cinq livres ait été essentiellement formulée au XIX^e siècle par Karl Lachmann, suivi par Theodor Birt (1909) et B. L. Ullman (1909) notamment, elle a également des adjuvants parmi les spécialistes modernes.

De fait, à la suite de Lachmann, David O. Ross (1975) estime qu'à une époque au moins, le livre II devait être constitué de deux livres distincts dont le second aurait commencé par le poème programmatique II, 10, faux revirement non immédiatement suivi d'effet en faveur de l'inspiration nationale. Nous ne partageons pas ce point de vue, pour des raisons que le corps de cette étude nous permettra d'exposer et qui relèvent essentiellement d'une remise en contexte de II, 10 tant à l'échelle étroite des poèmes qui l'entourent au sein de la structure du livre II qu'à celle, plus générale, de l'évolution globale des arts poétiques de Propertius au fil des quatre livres.

Birt (1909) considérait contre Lachmann que le premier poème de la deuxième section du livre devait être II, 12 et non II, 10. B. A. Heiden (1982) propose pour sa part d'en décaler encore le début et étudie II, 13 comme poème d'introduction à cette deuxième partie (sur la base de rapprochements textuels et thématiques avec II, 1 et III, 1 notamment), et II, 12 comme poème conclusif de la première section du livre (sur la base de rapprochements semblables avec I, 22 et II, 34 notamment). L'ensemble de ces rapprochements, sans être véritablement dénué d'intérêt, est cependant généralement trop lâche pour être considéré comme véritablement convaincant sur ce point : pour n'en citer qu'un, le spécialiste constate que II, 12 comme II, 34 commencent tous deux avec l'évocation d'*Amor*, ce qui ne saurait surprendre le lecteur au cœur d'un livre encore très marqué par l'inspiration érotique héritée du *Monobiblos*, ou encore que la description d'*Amor* en II, 12 fonctionne comme signature du poète et de son programme, ce que l'on pourrait dire de toute élégie propertienne traitant du même thème. Le faisceau de rapprochements ainsi proposé peut certes conduire à penser que II, 12 et II, 13 endossent une fonction structurante au sein du livre II, mais non pas pour autant qu'ils en marquent une division interne.

George P. Goold (1990) décèle pour sa part dans les élégies de milieu du livre II une confusion qui ne lui semble explicable que par l'hypothèse lachmannienne de l'existence antérieure de deux livres ; il réfute lui aussi l'idée selon laquelle le premier poème de la seconde section du livre II actuel serait II, 10, au motif que la seconde section serait alors beaucoup plus longue que la première. Il dit y voir plutôt, sans se justifier, un poème de fin

de première section, II, 13 étant alors le premier de la seconde comme l'a suggéré Heiden, et les autres poèmes du livre tel que nous le lisons étant probablement, selon le spécialiste, assez mélangés par rapport à l'ordre qui devait être le leur au moment de la publication.

Stephen J. Heyworth (1995), particulièrement sensible aux problèmes d'édition et qui proposera d'ailleurs douze ans plus tard sa propre version du texte de Properce pour Oxford, estime non seulement que le livre II est bien le résultat de l'union de deux livres originaux distincts, mais qu'en outre ses poèmes sont extrêmement lacunaires et que leur ordre a effectivement dû être modifié par un éditeur qui n'en détenait que des florilèges et a tâché dans la mesure du possible d'en proposer une version à peu près construite. Pour preuve, Heyworth estime que II, 10 était l'épigramme de conclusion du livre II A et II, 13 l'épigramme d'ouverture de II B : l'intercalation entre elles de II, 11 et 12 atteste de l'importance des changements textuels qui ont dû être effectués par une main étrangère. Cette hypothèse a deux conséquences majeures : d'abord, elle justifie que l'édition de Heyworth pour Oxford en 2007 porte en effet un nombre important de déplacements de distiques et d'interpolations de vers, le spécialiste ayant tenté de reconstituer un texte fidèle selon lui aux intentions de l'auteur en ne se fiant que très peu aux suggestions de la tradition manuscrite ; ensuite, elle implique bien entendu que le livre II n'ait pas été arrangé tel quel par la main de Properce. Nous pensons pour notre part avec beaucoup d'autres qu'il est en fait possible de détecter une structure significative dans ce livre comme dans tous les autres – significative non pas seulement pour lui seul, mais également dans la perspective d'un recueil entier, témoin d'une carrière poétique cohérente en quatre étapes, et ce malgré l'état manifestement altéré du texte dont certains passages sont assurément à manier avec plus de prudence que d'autres.

R. O. A. M. Lyne (1998 a et b) considère que les arguments de la mention de *tres libelli* et le nombre de vers du livre II parlent bien en faveur de la division en cinq livres, et que le livre II A devait être fermé par II, 10 et II, 11 qui formaient alors un seul poème ; après bien d'autres, le spécialiste suggère que le reste des textes de l'actuel livre II n'était probablement pas dans l'ordre dans lequel nous les lisons aujourd'hui. A l'appui de cette lecture, Lyne propose également une analyse de II, 12 considéré comme poème d'introduction de livre par comparaison avec I, 1 ; le spécialiste détecte dans ces deux épigrammes une prise de position semblable de la part du poète en faveur d'un amour contrastant avec les valeurs romaines traditionnelles. Cependant, la thèse de Lyne pose plusieurs problèmes non résolus : le fait qu'en II, 12 n'apparaisse aucun destinataire, ce qui tranche sur les pratiques des autres poèmes d'introduction I, 1, II, 1 et III, 1 (et même IV, 1 si l'on considère comme un

destinataire *l'hospes* auquel Properce fait visiter Rome), n'est pas fermement justifié ; cela suppose en outre une lecture de II, 10 qui tend une fois de plus à trop couper cette simulation de *recusatio* de son contexte immédiat, ce que nous montrerons en proposant notre propre analyse ; enfin, Lyne manque d'arguments décisifs pour proposer un nouvel arrangement du livre et de preuves textuelles suffisantes (si ce n'est le mauvais état du texte) pour soutenir l'existence d'un autre ordre des poèmes.

Tout récemment, la thèse des cinq livres trouve deux nouveaux soutiens en Paolo Fedeli (2005) et Damien P. Nelis (2005). Fedeli professe sa certitude d'avoir effectivement affaire à la fusion de deux livres originaux qu'il appelle lui aussi II A et II B pour ne pas avoir à modifier radicalement la numérotation traditionnelle des poèmes en quatre livres. Ce faisant, il reprend les arguments habituels des tenants de cette position, et plus précisément la théorie de Birt qui suggère que le livre II B devait commencer avec l'actuelle élégie II, 12 et la réaffirmation de la fidélité à Cynthie. Le spécialiste italien y discerne une fonction inaugurale soi-disant irréfutable après la paire conclusive II, 10-II, 11, qui semble au contraire annoncer un changement radical d'art poétique en faveur de l'inspiration augustéenne ; il était pourtant gêné, en 1965, par une semblable incohérence entre la fin du livre III (adieu à Cynthie) et l'élégie IV, 8 (réapparition de Cynthie vivante), au point d'y voir une confirmation de la thèse de l'arrangement du livre IV par une main étrangère. Fedeli s'oppose également aux tenants de l'arrangement concerté du livre II comme un ensemble indivisible au motif que les démonstrations qu'ils avancent sont fondées sur des rapprochements trop vagues et subjectifs pour être vraiment décisifs.

Contre ces arguments, de nombreux éditeurs et critiques se sont opposés dès le XIX^e et le début du XX^e siècle à la thèse de la division du recueil en cinq livres et ont opté pour l'unité du livre II. C'est à cette opinion que se rangent H. E. Butler (1912) et, dans son édition commune avec le précédent, E. A. Barber (1933). À l'argument de la longueur du livre II, Butler et Barber objectent notamment que l'on trouve d'autres livres très longs dans la poésie antique – ainsi ceux de Lucrèce – et que même si le livre II a pu être publié en deux rouleaux en raison de sa longueur, rien n'atteste qu'il n'ait pas cependant été présenté par le poète, dès l'époque de sa parution, comme un seul et même recueil. De même, W. A. Camps (1967) ne considère pas l'indication *tres libelli* comme un signe textuel clair de la division interne au livre II et s'en tient à la répartition manuscrite traditionnelle en quatre livres, dont Jean-Paul Boucher (1980²) estime également qu'elle est probablement fidèle aux éditions antiques. Paul T. Keyser (1992) se livre à un traitement exclusivement statistique du problème, fondé sur deux éléments : le nombre de vers dans certains recueils de poésie latine à peu près

contemporains de celui de Properce, et la proportion de mots polysyllabiques à la fin des pentamètres du livre II, dont il semble qu'elle ait augmenté avec le temps en poésie latine mais pas entre les deux parties du livre ; si tant est que l'on admette même la validité d'une telle approche du problème, il est extrêmement difficile d'être convaincu par les résultats de Keyser, qui penche finalement en faveur de la thèse de l'unité pour la seule raison qu'aucun de ses deux calculs ne démontre selon lui la nécessité de supposer une division originale du livre.

James L. Butrica (1996 a) apporte pour sa part une contribution neuve et intéressante à la question. Il réfute les arguments en faveur de la division interne au livre II en montrant notamment qu'aucun de ses poèmes – et surtout pas II, 10 – n'est réellement susceptible d'avoir constitué l'*incipit* d'un nouveau livre, mais considère que les *tres libelli* auxquels le poète fait allusion en II, 13 sont en fait les livres II à IV, conçus et publiés selon lui comme un ensemble ; selon la vision de Butrica, l'œuvre de Properce se décompose donc en 1 + 3 livres, un *Monobiblos* que le poète lui-même appelait *Cynthia* et une collection de trois livres dont le spécialiste suppose que les Anciens les connaissaient sous le nom d'*Amores*. A l'appui de cette séduisante théorie, Butrica convoque à la fois des citations externes émanant d'auteurs postérieurs à Properce et des citations internes issues de nombreuses élégies programmatiques des livres II-IV, dont il montre la cohérence et le caractère suivi. De fait, il démontre que dans le livre I, Properce se construit un personnage d'amoureux tandis que dans les trois autres, il se construit un personnage de poète en évolution à la faveur d'arts poétiques d'un genre qui n'existait pas dans le *Monobiblos*. Ces vues fondées sur des analyses rigoureuses nous paraissent pertinentes et hautement utiles pour une bonne compréhension du recueil propertien, même si nous pensons qu'il n'est pas nécessaire pour autant de considérer que les trois livres ont été publiés à la même date : il nous semble tout aussi concevable que le poète les ait imaginés d'emblée comme un ensemble cohérent tout en se livrant à une élaboration progressive du recueil au long de sa carrière, en publiant ainsi une à une les réalisations d'un plan poétique peut-être établi très tôt.

De manière à la fois paradoxale et habile, Damien P. Nelis (2005) a repris la thèse de Butrica en la retournant en faveur d'une division du corpus en cinq livres : si Nelis admet en effet à la suite de son prédécesseur que le livre I doit être lu à part, c'est pour mieux comparer les actuels livres II-IV – en réalité donc quatre livres et non trois selon lui, bien qu'il ne se prononce pas sur les bornes exactes de la division – à des collections de structure semblable, les *Αἴτια* de Callimaque et les *Géorgiques* de Virgile, dont il considère que l'élégie III, 1 de Properce reprend largement les prologues de leurs troisièmes livres respectifs. La

lecture est séduisante, mais on remarquera qu'elle peut également valoir pour une division du recueil en quatre livres si l'on admet contre Nelis (et donc, indirectement, contre Butrica) que Propertius lui-même, au moment de rédiger III, 1, le considérait comme son *incipit* de troisième livre parce que parmi les deux premiers, il comptait bien le *Monobiblos*. De fait, nous verrons que l'évolution de la poétique et de la théorie propriennes au fil des quatre livres invitent délibérément le lecteur à considérer le livre I comme une étape essentielle du travail poursuivi par les livres II à IV, quelle que soit par ailleurs la date exacte à laquelle le poète a commencé à considérer les quatre sections de son recueil comme un tout.

B. La structure des livres d'élégies

1. Livre I

Paolo Fedeli (1980 et 1983) et Volker Eckert (1985) se livrent dans leurs introductions respectives à de brefs états de la question de la structure du livre I, dont nous reprendrons certains éléments en les complétant par nos propres observations sur le sujet.

A. Otto (1885) et Marcus Ites (1908) furent les premiers à chercher des connexions et arrangements internes dans ce livre qu'ils considéraient comme représentatif de l'art de la composition d'un recueil d'élégies romaines. Otto lit ainsi le déroulement du livre I de manière linéaire, en y détectant un message métopoétique bien plus que narratif : l'intention du poète ne serait pas de présenter une histoire d'amour dramatiquement bien construite, mais bien plus de donner à voir sa propre évolution en tant que poète. Ites juge ainsi que les élégies à Tullus doivent être vues comme structurantes et en vient sur cette base à diviser le livre en trois temps, I, 1-I, 6, I, 7-I, 13 et I, 14-I, 22 ; nous verrons pour notre part que l'évolution et la disposition des thèmes propriens à l'intérieur du *Monobiblos* amènent à construire différemment la lecture thématique-structurale du livre, d'autant plus que d'autres destinataires apparaissent dont on voit mal comment leur rôle pourrait être considéré comme moins structurant que celui de Tullus. Erich Burck (1952) propose pour sa part une bipartition (I, 1-I, 10 et I, 11-I, 20, respectivement autour du thème de la fidélité puis de celui de la séparation, la *sphragis* I, 21-I, 22 étant exclue du schéma) qui nous paraît plus proche de la réalité mais beaucoup trop schématique pour ne pas y apporter des nuances que notre propre étude nous permettra de formuler. W. A. Camps (1961) fait de la structure du livre I une lecture exclusivement fondée sur le repérage de paires associées entre elles par des destinataires communs ; ce strict critère énonciatif doit assurément être pris en compte au

moment de s'interroger sur la composition du livre, mais une fois de plus, il est trop limité selon nous pour en offrir une lecture entièrement satisfaisante.

Les propositions d'O. Skutsch (1963), qui considère que le *Monobiblos* est organisé en quatre cycles disposés en chiasme et dont la structure interne repose sur des schémas de paires, et d'Antonio La Penna (1970), qui pour sa part s'attache exclusivement à repérer des paires thématiques significatives dans le *Monobiblos* comme nous le ferons nous-mêmes en établissant sa structure, ont suscité des réserves de la part de Paolo Fedeli (1980) dans la mesure où selon lui, le premier ne tient pas assez compte de la place individuelle de chaque élégie dans le déroulement du livre, et où le second en revanche tend à perdre la vision globale de l'arrangement. Pour cette raison, nous prendrons soin dans notre propre lecture de ménager ces deux échelles d'analyse en tâchant de rétablir ce que chacune d'elle peut apporter à une lecture d'ensemble.

Il nous faut cependant dire un mot de la lecture de Skutsch, qui fut reprise par un certain nombre de critiques et fit date dans l'histoire de l'étude du *Monobiblos* : en partant du principe que I, 8 est divisée en deux parties et que I, 20, I, 21 et I, 22 doivent être lues à part comme une *coda* (nommée C) n'ayant rien à avoir avec le reste du livre, le spécialiste divise les élégies I, 1 à I, 19 en quatre groupes successifs qu'il appelle A¹, B¹, B² et A². Il considère que A¹ et A² sont exclusivement consacrés à l'histoire d'amour avec Cynthia selon une succession de poèmes strictement linéaires, tandis que B¹ et B² traitent de thèmes érotiques moins centrés autour de la *puella* et sont organisés en deux fois deux paires concentriques (respectivement : I, 7 / 9 et I, 8 a-8 b pour B¹, I, 11-12 et I, 10 / 13 pour B²) encadrées par une paire disjointe (I, 6 / I, 14, toutes deux à Tullus). Le schéma d'ensemble paraît confirmé par des calculs de nombres de distiques montrant que $A = B + C$. L'analyse de Skutsch est certes sophistiquée, mais elle repose sur deux éléments douteux qui doivent nous amener à la considérer avec la plus grande prudence : d'abord, une division interne à I, 8 avec laquelle tous les éditeurs ne sont pas d'accord et dont nous verrons qu'elle n'est pas nécessaire, ensuite des rapprochements si vagues entre élégies (par exemple autour du seul motif de la peur) qu'ils ne peuvent pas réellement convaincre le lecteur.

La proposition de Brooks Otis (1965) et ses parallèles systématiques entre élégies individuelles sont également jugés trop artificiels par Fedeli (1980). Otis cherche en effet à développer et prolonger la lecture initiée par Skutsch, en reprenant les cinq cycles qu'il distingue dans le *Monobiblos* et en justifiant plus avant les rapprochements internes entre paires d'élégies ; le résultat n'est pas entièrement satisfaisant dans la mesure où certains parallèles semblent aller contre la nature même des poèmes qu'ils concernent (par exemple,

I, 4 et I, 5, où Bassus et Gallus tentent de défaire le couple Properce-Cynthia, sont rapprochés de I, 17 et I, 18 au motif que ces deux derniers poèmes montrent le couple séparé, alors que la séparation n'est pas la même dans les deux cas, que les tonalités des poèmes ainsi confrontés sont extrêmement différentes et que par ailleurs, s'il fallait réunir des élégies du livre I autour du simple motif de la séparation, bien d'autres rapprochements deviendraient du même coup possibles). Cependant, Otis mène une réflexion non inintéressante sur le rapport du *Monobiblos* avec les conventions de l'élégie amoureuse probablement incarnées à cette époque par le recueil de Gallus, et sur le jeu subtilement ironique que Properce instaure avec les codes mêmes du genre.

A la série de lectures très mathématiques de l'arrangement du livre I, on peut également ajouter celles de E. Courtney (1968) et de Wolfgang Hering (1973). Courtney s'inscrit dans la lignée des travaux de F. Solmsen (1962), O. Skutsch (1963) et Brooks Otis (1965) en montrant que les groupes et paires d'élégies décelés par ses prédécesseurs dans le *Monobiblos* doivent avoir strictement le même nombre de vers pour être identifiés comme tels, à condition également que l'on exclue I, 20, I, 21 et I, 22 de ce schéma ; Courtney va jusqu'à proposer de déplacer le distique I, 7, vers 23-24, qui gêne sa compréhension du poème et le calcul d'une équivalence stricte entre nombres de distiques des groupes concentriques, et de le reporter dans le livre III pour lequel les calculs de nombres de vers ne lui semblent pas pertinents. Cette lecture stricte, qui a tendance à forcer le texte en laissant de côté le fond même des poèmes, est prolongée par celle de Wolfgang Hering (1973), également fondée sur des rapports mathématiques entre élégies. John A. Barsby (1974) et David O. Ross (1975) acceptent quant à eux la structure complexe proposée par O. Skutsch (1963). Joy K. King (1976) suggère une structure encore plus sophistiquée que celle de Skutsch, fondée sur une série de paires associées entre elles autour de thèmes souvent trop généraux pour construire un schéma tout à fait convaincant, mais dont elle propose une lecture programmatique et initiatique (Properce apprenant et enseignant tour à tour selon les poèmes une certaine vision et expérience de l'amour) qui n'est pas sans intérêt dans la mesure où elle permet d'éclairer d'un jour nouveau la cohérence et l'unité du livre. Enfin, les lectures d'O. Skutsch (1963) et d'E. Courtney (1968) sont admises par George P. Goold (1990) qui, d'une manière générale, est un grand tenant de l'arrangement réfléchi, éventuellement géométrique et même mathématique, des recueils par les poètes eux-mêmes.

R. I. V. Hodge et R. A. Buttimore (1977) se distinguent de ce paysage critique par leur réserve quant à toute tentative forcée de repérer dans le livre I des schémas symétriques, mais aussi quant à l'association abusive de poèmes par paires : ils remarquent ainsi que

certes, ces procédés permettent d'éclairer certains poèmes de façon intéressante, mais que l'on peut également les multiplier au point de leur faire perdre tout sens, ce qui signifie selon eux que les réseaux de sens et de relations entre élégies au sein du livre sont extrêmement riches et subtils – trop, semble-t-il, pour qu'un lecteur puisse les rétablir dans leur exhaustivité. Ce faisant, les spécialistes finissent par pencher pour une organisation linéaire aléatoire des poèmes et de l'adresse à leurs destinataires, ce qui nous semble être une position tout aussi extrême que celle qu'ils dénoncent. Notre propre lecture du livre I mettra en évidence, comme tant d'autres avant nous, que sa structure est bel et bien concertée et que des principes d'organisation globale s'en dégagent, même si l'on tente de conserver la modération recommandée par Hodge et Buttimore et de ne pas forcer le repérage de schémas géométriques trop systématiques.

Pour sa part, Fedeli (1980 et 1983), bien qu'il admette la valeur probablement structurante des élégies à Ponticus (I, 7 et I, 9) en raison de leur position centrale ainsi que celle des élégies à Tullus, insiste sur le fait qu'au-delà de l'organisation probable en cycles, le *Monobiblos* est avant tout un exemple de recueil à la manière alexandrine dont la visée première est de mêler les genres – érotique, épigrammatique, mythologique comme l'*epyllion* I, 20 – et de présenter un exercice de style extrêmement raffiné et sophistiqué de la part du poète. Nous ne saurions entrer en désaccord avec lui sur ce point, mais voudrions souligner que le soin apporté au détail des élégies n'est pas incompatible avec celui, plus général, porté à la structure d'ensemble du recueil, ainsi que nous essaierons de le montrer nous-même au cours de cette étude.

Enfin, Volker Eckert (1985) oriente délibérément sa lecture de la structure du livre I sur la question de son unité, et commence son étude sur ce constat à la fois légèrement provocateur et rigoureusement exact : « ist das Buch, von dem wir sprechen, überhaupt ursprünglich als selbstständige Einheit gemeint gewesen, ist es vom Dichter gesondert veröffentlicht worden ? Bis vor kurzem hätte niemand gezögert, diese Frage mit ja zu beantworten » (p. 31). L'angle de lecture est clair : il ne s'agit pas seulement pour le spécialiste allemand de démontrer que la structure du livre est concertée et a bien un sens, mais également que son plan et son déroulement étaient déjà entièrement conçus et prévus par le poète au moment où il commença la rédaction et que le recueil ainsi bâti doit bien être lu comme une unité narrative et poétique à part entière. Pour y parvenir, Eckert se livre à une interprétation linéaire extrêmement rigoureuse du livre, appuyée à la fois sur des considérations stylistiques et sur la mise en relation constante des poèmes successifs les uns avec les autres ; il aboutit à la conclusion que le livre est bien, sur le plan narratif, le récit

d'une histoire d'amour sur laquelle plane la crainte de la perte (l'élégie I, 20 et l'exemple d'Hylas et d'Hercule en constituent d'ailleurs comme une sorte de résumé ou de point focal) et sur le plan poétique, un exemple d'exercice romain de poésie d'amour aux accents callimaquéens, rédigée par un spécialiste – le poète élégiaque – pour des spécialistes – des lecteurs eux-mêmes poètes ou du moins grands amateurs de ce genre de poésie.

2. Livre II

A la suite d'une série de bilans critiques souvent complets et fort utiles parmi lesquels on pourra citer celui qui figure en introduction de l'article de Günther Wille (1980), l'état le plus récent de la question de la structure du livre II est disponible chez Paolo Fedeli (2005), en introduction de son dernier volume de commentaire sur le recueil de Propertius. On trouve chez le spécialiste italien ainsi que dans une partie importante de la critique récente (par exemple chez John A. Barsby [1974] ou W. A. Camps [1991]) une vision du livre II comme désordonné, ou en tout cas non organisé selon des principes structurants clairement repérables, ce qui explique que peu d'études concluantes se soient penchées sur la question.

Ainsi, P. W. Damon et W. C. Helmbold (1952) ne cherchent pas à élucider la structure d'ensemble du livre, dont ils considèrent que le texte est trop altéré pour parvenir sur ce point à des résultats concluants, mais à démontrer la répétition au sein de cette section du recueil d'un principe d'écriture et de structure interne récurrent : la pratique du quatrain, ou encore du groupe de deux distiques significatifs sur lequel reposent selon les spécialistes les dessins internes de la plupart des poèmes concernés. Leur analyse systématique des élégies du livre II sous cet angle donne des résultats seulement partiellement satisfaisants comme ils le reconnaissent eux-mêmes, certains poèmes étant à leurs yeux lacunaires et/ou corrompus, d'autres obéissant mal à ce schéma trop rigoureux. A part l'identification des élégies métopoétiques d'ouverture et de conclusion du livre II (respectivement II, 1 et II, 34), W. A. Camps (1967) ne propose pas non plus d'arrangement global pour ce dernier et note simplement que les poèmes y sont généralement regroupés par paires ou par séries ; notre propre étude de la composition du livre nous permettra de développer amplement ces observations concises. Dans un article de 1991, le spécialiste est cependant amené à préciser sa pensée en proposant de très brèves analyses à l'échelle des poèmes, notamment en ce qui concerne les élégies II, 1 à II, 25 : soucieux de répondre au problème du désordre apparent du livre et d'expliquer dans la mesure du possible selon quels principes le poète a assuré son unité, il remarque que plusieurs poèmes de cette section ont été structurés de manière semblable, en paragraphes successifs censés créer une dynamique interne, et suppose que ce

schéma récurrent donne une cohésion à l'ensemble du groupe. Mais outre que les analyses de Camps ne concernent que quelques élégies choisies et ne suffisent donc pas à prouver le caractère systématique du procédé, il nous semble que l'examen de la structure interne des poèmes ne suffit pas à justifier la cohérence globale de la structure d'un livre, et nous tâcherons pour notre part de mêler les plans de lecture de manière à proposer des analyses plus complètes sur ce point.

Herbert Juhnke (1971) se livre à un examen strictement linéaire des poèmes du livre II avant d'aboutir à l'élaboration d'une structure extrêmement rigoureuse – la première de ce genre sur cette section du recueil – fonctionnant par séries de paires elles-mêmes associées deux par deux autour de motifs généraux, parallèles ou contrastés. Comme c'est souvent le cas dans ce genre d'associations systématiques, les thèmes retenus pour le rapprochement des poèmes sont tantôt si ciblés, tantôt si vastes qu'il est difficile de réfuter les associations ainsi proposées, mais tout aussi difficile de considérer la structure ainsi établie comme véritablement convaincante. Le mérite de l'étude de Juhnke est cependant de montrer que même au sein du livre II, pourtant si négligé par la critique sur ce point, Properce a soigné les réseaux thématiques et les jeux d'écho, de réponses et de reflets de manière à produire un recueil obéissant à une certaine cohérence poétique et métapoétique ; en d'autres termes, les conclusions de cet article nous semblent un peu schématiques et systématiques, mais la lecture littéraire proposée est de nature à enrichir bien des analyses. Günther Wille (1980), en s'appuyant en grande partie sur les conclusions du travail de Herbert Juhnke (1971), propose lui aussi une lecture du livre entièrement fondée sur un schéma par paires : une paire d'encadrement (II, 1 / II, 34) et dix-neuf paires conjointes consécutives placées à l'intérieur de ce cadre. Son étude présente les mêmes défauts et qualités que celle de son prédécesseur ; contrainte à une concision parfois gênante qui empêche l'auteur de développer des rapprochements dont le lecteur aimerait être mieux convaincu, elle repose en outre sur une série de choix textuels de division interne à certains poèmes avec lesquels tous les éditeurs ne sont pas d'accord, mais cela est dû à l'état fort problématique du texte du livre II plutôt qu'à la posture scientifique de Wille lui-même.

Enfin, B. A. Heiden (1982), en tant que défenseur de la partition du livre en deux sections, élabore la thèse d'une composition concentrique similaire de chacune des deux parties ainsi constituées en faisant correspondre deux à deux les élégies II, 1 à II, 12 d'une part, II, 13 à II, 34 de l'autre, sur la base de rapprochements thématiques généraux et parfois de rapprochements textuels ; l'ensemble de ces derniers est cependant trop général pour être tout à fait convaincant et témoigne avant tout de la permanence des thèmes et du langage

propriétés au sein du livre II sans que le schéma par paires concentriques ainsi établi puisse réellement être considéré comme tout à fait éclairant.

3. Livre III

On trouvera en introduction de l'article de Günther Wille (1983) et du commentaire de Paolo Fedeli (1985) de brefs états de la question de la structure du livre III. Fedeli considère que les tentatives d'élaboration de structures complexes dans cette section du recueil sont en général trop artificielles et peu solides, mais que l'on peut au moins reconnaître des groupes significatifs d'élégies dont l'arrangement interne semble en effet vouloir suivre un schéma précis. Il rappelle ainsi les travaux d'Alan Woolley (1967) et de J. Michelfeit (1969), qui ont distingué des poèmes structurants séparant des groupes cohérents pour embrasser finalement d'un seul regard tout le déroulement du livre, ceux de Herbert Juhnke (1971) qui reconnaît également cette distinction entre poèmes structurants isolés et groupes suivis et cherche à les associer entre eux selon qu'ils sont parallèles ou opposés, enfin ceux de William R. Nethercut (1970 b) et J. L. Marr (1978) qui cherchent à justifier l'existence de cinq groupes de cinq poèmes chacun en examinant le détail de la cohérence interne de chacun de ces petits cycles, procédé que Wille comme Fedeli jugent trop systématique. Nous redirons quelques mots de chacune de ces études tout en complétant ce bilan par nos propres observations.

Alan Woolley (1967), dans la lignée des travaux de Skutsch (1963) sur le livre I et de Marx (1884) sur le livre IV, cherche à démontrer que le livre III est organisé en une série de grands ensembles concentriques ; le premier serait constitué des poèmes III, 1-III, 5, le deuxième de III, 7-III, 13 et le troisième de III, 14-III, 22. Ces deux derniers ensembles seraient encadrés par la paire III, 6 / III, 23. Enfin, Woolley exclut du schéma III, 24-25, *coda* consacrée à l'adieu à Cynthie. Cette structure ne nous paraît nullement convaincante dans la mesure où elle pose deux problèmes majeurs : Woolley semble ignorer l'existence de la suite III, 21-25, dont plusieurs spécialistes ont pourtant reconnu qu'elle formait un groupe conclusif à part ainsi que nous le démontrerons à nouveau le moment venu, et de son propre aveu, il peine à justifier certains rapprochements hasardeux au sein d'une structure trop systématique, ainsi III, 6 / III, 23 ou III, 16 / III, 20.

E. Courtney (1970), pour sa part, décrit la structure du livre III comme linéaire, par opposition à celles des livres I et IV qu'il considère comme symétriques, et explique le choix du poète de la façon suivante : en I comme en IV, Propercé rend compte d'une situation statique (celle d'un poète amoureux dans le premier cas, celle d'un poète étologique et national dans le second) ; en revanche, en III, une évolution progressive est mise en place qui

doit mener à la rupture avec Cynthia et l'inspiration érotique en III, 24 et III, 25. Ce type de construction à la fois narrative et métapoétique ne peut selon Courtney être rendue que par une disposition linéaire qui la suivra dans ses moindres revirements, ce que ne peut accomplir une disposition plus géométrique. Pour étayer sa pensée, Courtney se penche tout particulièrement sur l'observation des élégies III, 17 à III, 25 en montrant que dans cette perspective, leur succession se comprend aisément. Or, nous verrons que la lecture ainsi proposée convient bien à l'interprétation de séries structurantes, mais qu'elle n'est pas pour autant incompatible avec l'existence de schémas plus globaux au sein du même livre.

William R. Nethercut (1970 b) puis J. L. Marr (1978), remarquant que le livre compte vingt-cinq pièces et que les cinq premières et cinq dernières forment des ensembles explicites, propose une lecture du livre en cinq cycles de cinq, chacun étant organisé intérieurement selon des schémas de paires concentriques ou parallèles. La lecture est séduisante, d'autant plus qu'elle est complétée par une brève analyse de quelques passages du livre examinés sous l'angle de la nouveauté poétique de la section et du caractère hybride et mêlé de ses poèmes, ce qui en est assurément une caractéristique importante ; mais comme souvent dans ce genre de schémas, les critères de rapprochement d'élégies par paires sont trop imprécis et ne permettent pas de rendre compte de la nature et des nuances exactes de la poésie pratique (par exemple : union entre des situations érotiques ou non-érotiques, alors même que ces situations non-érotiques diffèrent les unes des autres, ou encore entre élégies à ton sérieux ou élégies à ton léger, ce qui masque le contenu exact des poèmes concernés).

Herbert Juhnke (1971) se livre pour le livre III à une étude comparable à celle qu'il propose pour le livre II, consistant en une lecture linéaire des poèmes avant de proposer un schéma à caractère tabulaire. Le dessin de base par paires suggéré par ses soins pour le livre II disparaît ici et est remplacé par une symétrie parfaite autour du centre, entre des séries de paires, de trios et de poèmes isolés. Les défauts et qualités de cette proposition de structure du livre sont les mêmes que ceux que nous avons soulignés à propos du livre II, dont l'examen figure dans le même article.

John A. Barsby (1974) se range comme Courtney (1970) à la vision d'un livre III orienté vers sa chute, c'est-à-dire vers l'adieu à Cynthia, et considère même que l'on peut lire dans certaines élégies de ce livre des réponses précises au *Monibiblos* qui prouvent que Propercé avait conçu ce troisième volume comme le dernier d'une trilogie et qu'il mettait à part le livre IV voué à un projet poétique bien différent. Cette vision a le mérite de souligner que même si plusieurs livres de poèmes sont publiés à des dates différentes, ils n'en constituent pas moins un ensemble cohérent dans l'esprit et la pratique du poète, soit que celui-ci en ait

conçu le plan général à l'avance, soit que chacun soit écrit dans un esprit de cohésion avec ce qui précède ; cependant, la distinction entre I-II-III d'une part et IV de l'autre telle qu'elle est envisagée par Barsby ne tient pas compte du problème de la réapparition de Cynthie dans le livre IV, ce dont nous aurons à reparler plus bas.

La lecture de Courtney est également reprise, du moins pour son principe de base, par Howard Jacobson (1976) qui l'applique tout particulièrement à la paire III, 12-III, 13 et à la série III, 21-III, 24 : en lisant ces poèmes de manière extrêmement précise, il montre que des correspondances existent entre eux qui permettent d'éclairer les points les plus obscurs de chacun par la lecture du ou des suivants.

Certains auteurs répugnent à construire à tout prix des séries d'élégies à dessin géométrique dans le livre III. C'est notamment le cas de Michael C. J. Putnam (1980), qui reconnaît l'existence de suites introductives et conclusives au sein du livre mais ne considère pas pour autant que l'on doive systématiser ce procédé entre les deux extrémités. Putnam est l'un des grands tenants de la nécessaire complémentarité entre lecture linéaire et lecture tabulaire ; à ce titre, il propose à la fois une lecture synthétique des poèmes du livre III dans l'ordre dans lequel ils apparaissent, et une série de remarques sur les liens tabulaires qui existent entre eux et notamment entre les séries initiale et finale et entre un centre (placé en II, 13) et son entourage immédiat. La structure élaborée par Putnam recoupe très largement celle que nous aurons l'occasion de présenter dans notre propre analyse du livre.

Essayant de retenir les meilleurs éléments des propositions traditionnelles de structure sans tomber dans leurs excès respectifs, Günther Wille (1983) élabore prudemment et assez rigoureusement un schéma par cycles de quatre ou cinq poèmes organisés par paires et trios concentriques ou juxtaposés. Entre les sections d'ouverture (III, 1-5) et de fermeture (III, 21-25), Wille distingue une suite érotique (III, 6-10), une section centrale à caractère généralisant et moraliste (III, 11-15) et une suite à thèmes plus variés dont il peine quelque peu à justifier la réunion (III, 16-20). De même, Paolo Fedeli (1985), qui taxe Courtney (1970) de « scetticismo » mais considère que son analyse est solide, propose lui aussi une solution intermédiaire qui consisterait à étudier l'évolution linéaire du principe de *uariatio* mis en œuvre par Properce entre cycles successifs. Nous pensons que, d'une manière générale, ces regroupements par cycles tendent à masquer la vraie particularité de chacun des poèmes concernés en les réduisant à des rapprochements souvent minces et hasardeux ; c'est pourquoi le type de lecture que nous proposerons de la structure du livre III sera entièrement différent.

Enfin, Claude Meillier (1985) est le représentant d'une tendance critique qui inspira Jeanne Dion (1997) et dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans notre état de la question sur Catulle : en examinant les nombres de vers et de poèmes du livre III pour Meillier, de l'ensemble de l'œuvre pour Dion, les spécialistes considèrent que la disposition numérique des élégies tend à construire l'œuvre comme un *monumentum* (terme employé par le poète lui-même en III, 2, vers 18) dont on peut dégager l'architecture en disposant les poèmes en groupes et carrés aux nombres de vers correspondants de part et d'autre d'axes symétriques, et en mettant en évidence – surtout chez Jeanne Dion – les parallèles entre les divers livres. Les qualités et défauts de cette méthode sont ceux que nous avons déjà signalés : bien qu'excessivement arithmétique et quelque peu coupée du fond des poèmes, alors que nous considérons que l'examen des thématiques est essentiel pour une compréhension structurelle de l'œuvre, elle contribue néanmoins à mettre en évidence le soin apporté à sa disposition et à réfuter définitivement l'idée que le hasard puisse présider à l'arrangement des collections.

4. Livre IV

Comme de coutume, un état de la question de la structure du livre IV est proposé par Paolo Fedeli (1965). Le spécialiste italien, qui qualifie de « bizzarra » (p. XIV) la disposition des élégies de ce livre, pose deux questions majeures : celle des intentions de Propertius au cas où il aurait lui-même arrangé ce dernier recueil, et celle, dans le cas contraire, de l'identité de son éditeur et de la date d'élaboration de l'ordre du livre tel que nous le connaissons. Pour y répondre, il répertorie successivement les tenants de l'arrangement posthume non concerté du livre IV – cette thèse remonte au XIX^e siècle et à l'époque de Lachmann – et ceux d'un arrangement délibéré, qu'il soit de la main de l'auteur ou non, dont la clé est à chercher dans le double programme de IV, 1. L'initiateur de cette seconde lecture est T. Birt (1883), qui est le premier à considérer IV, 1 b comme une *retractatio* annonciatrice d'un retour du poète à la poésie amoureuse au sein même du livre IV ; cette interprétation survit pendant une bonne partie du XX^e siècle et est notamment relayée par A. Marx (1884), M. Rothstein (1920-1924²) et H. E. Butler et E. A. Barber (1933). Après Birt, il est en effet d'usage, analyse Paolo Fedeli, de lire ce recueil selon un principe d'alternance entre arts poétiques divers : c'est ce que feront A. Marx (1884), qui divise le livre en deux moitiés arrangées par paires érotiques et étimologiques, et A. Otto (1885) pour qui l'arrangement du livre repose sur l'alternance entre art étimologique et art lyrique ; après eux, cette lecture répandue commença à être considérée comme la *doxa* en la matière et Fedeli ne relève aucun argument récent convaincant contre

elle. La thèse de L. Celentano (1956) selon laquelle le livre IV, entièrement dépourvu de structure logique, porte la trace de l'incohérence profonde des arts poétiques de Propertius à l'image des contradictions internes à l'épigramme programmatique IV, 1, est en effet trop extrême et ne s'appuie pas sur des arguments suffisamment solides pour convaincre résolument le lecteur.

Afin de proposer un dessin d'ensemble susceptible d'éclairer le caractère unitaire du livre IV au-delà des différences d'art poétique, Pierre Grimal (1953) se livre à un examen comparé de ses élégies par groupes – d'abord les poèmes consacrés à des sanctuaires et temples romains, puis les élégies structurantes du livre et enfin celles qui sont dominées par des thématiques amoureuses – et propose pour finir un schéma pyramidal selon lequel elles sont associées par paires concentriques autour du milieu matérialisé par IV, 6. IV, 11 répondrait ainsi à IV, 1 parce que Cornélie, personnage féminin en hommage à l'inspiration amoureuse du poète, réalise le destin de Rome ; IV, 2 et IV, 10 seraient des épigrammes associées à l'entourage du *princeps*, respectivement Mécène l'Etrusque et les Marcelli ; IV, 3 et IV, 9 seraient unies par le thème du rôle des femmes dans le maintien des traditions et des rites ; IV, 4 et IV, 8 exposeraient les excès auxquels peuvent conduire l'*impudicitia* et les aspects guerriers de l'amour ; enfin, le couple IV, 5 / IV, 7 correspondrait à une opposition entre amours condamnées et amours sauvées. William R. Nethercut (1968) reprend exactement la structure proposée par Grimal en l'étayant encore par des remarques complémentaires sur un certain nombre de liens thématiques, poétiques et narratifs supplémentaires entre les élégies rapprochées deux à deux par son prédécesseur. Bien que tous ces rapprochements ne nous convainquent pas dans la mesure où ils font parfois appel à des aspects marginaux des sujets des poèmes concernés, on ne peut nier que cette lecture contribue amplement à la vision du livre IV comme ensemble organisé plutôt que comme désordre peut-être étranger à l'auteur.

Pour sa part, Paolo Fedeli estime que l'on ne peut voir en IV, 1 b une véritable *retractatio* sans affaiblir sérieusement la portée de certaines élégies du livre. IV, 1 est selon le spécialiste, et nous le rejoignons entièrement sur ce point, un double programme, sa première partie annonçant plutôt le pan étimologique du livre (auquel il rattache IV, 2, IV, 4, IV, 6, IV, 9 et IV, 10) et sa seconde, le pan amoureux. Il livre également quelques remarques sur la place d'élégies structurantes sur lesquelles nous aurons à revenir longuement, et notamment IV, 6, modèle étimologique de fusion entre l'évocation du passé et celle du présent, et IV, 11. Un processus de datation des élégies et de tentative de compréhension de chacune d'elles en contexte amène le critique à affirmer que l'arrangement du livre est donc bien délibéré et que

l'on ne peut plus nier cela, mais qu'il n'est pas pour autant de la main de l'auteur, qui n'aurait pas rassemblé des poèmes d'époques si diverses ; à l'appui de cette thèse, Fedeli considère entre autres que IV, 8 n'a rien à faire dans ce livre et qu'après la rupture avec Cynthie à la fin du livre III, il est peu probable que Propertius ait souhaité inclure cette réapparition de la *puella* vivante dans la dernière section du recueil. Nous ne partageons pas ce point de vue et aurons d'ailleurs l'occasion de le démontrer, mais cette analyse a du moins le mérite de souligner qu'il existe au sein du livre IV, autour du personnage de Cynthie notamment, une forme d'incohérence apparente que le lecteur est chargé de dénouer.

W. A. Camps (1965) fait du livre IV de Propertius une lecture relativement proche de la nôtre sans pour autant la recouper exactement : il isole les élégies d'ouverture, de conclusion et de milieu (respectivement IV, 1, IV, 11 et IV, 6) et répartit les poèmes restants en deux groupes, l'un plutôt érotique – IV, 3, IV, 5, IV, 7 et IV, 8 – et le second plus étimologique – IV, 2, IV, 4, IV, 9 et IV, 10 – en les rapportant respectivement aux programmes annoncés en IV, 1 b par Horos et en IV, 1 a par le poète lui-même.

Erich Burck (1966) adhère également à la vision traditionnelle d'un livre découpé par ses poèmes structurants IV, 1, IV, 6 et IV, 11. Il va jusqu'à distinguer les deux moitiés ainsi obtenues, IV, 2-5 (alternance entre élégies étimologiques et élégies érotiques) et IV, 7-10 (juxtaposition d'une paire d'élégies érotiques et d'une paires d'élégies étimologiques), mais en nuancant cette lecture par une analyse riche et judicieuse du réseau de liens multiples qui existent entre tous les poèmes du livre, montrant ainsi qu'il s'agit bien d'un ensemble cohérent à la structure complexe et concertée.

G. O. Hutchinson (1984) considère qu'au lieu de la dichotomie traditionnellement proposée entre élégies étimologiques et élégies érotiques, il serait plus pertinent de distinguer entre élégies renvoyant au passé de Rome et élégies renvoyant à son présent, les poèmes structurants IV, 1, IV, 6 et IV, 11 assurant précisément le lien entre ces deux dimensions temporelles. Il nous semble pour notre part que ces lectures dichotomiques ne permettent pas d'éclairer les cas dans lesquels il est vraiment délicat de trancher (par exemple, IV, 4 est-elle vraiment une élégie étimologique pure au même titre que IV, 10 ? et le principe d'une élégie étimologique n'est-il pas par définition de relier passé et présent, ce que l'analyse de Hutchinson tend à masquer un peu ?) et nous tâcherons de proposer une solution adéquate pour l'analyse de ces nuances.

Christine R. Shea (1984) propose un examen de la structure d'ensemble du livre IV centré autour de la paire « cynthienne » IV, 7-8, que la spécialiste considère comme

essentielle et absolument structurante au sein d'un livre dont le personnage de la *puella* devrait être absent si le poète s'en tenait à l'adieu définitif qui lui est adressé à la fin du livre III. Elle considère en effet que les propositions de structure par alternance entre élégies érotiques et élégies étiologiques ainsi que par agencement de paires concentriques peinent toutes à rendre compte exactement de la dynamique qui est à l'œuvre dans le livre, point sur lequel nous la suivons entièrement ; par conséquent, elle propose une solution nouvelle qui consiste à supposer que IV, 8 et IV, 9 étaient initialement placées dans l'ordre inverse – des rapprochements respectifs entre IV, 8 et IV, 3 d'une part, IV, 9 et IV, 4 de l'autre pourraient alors permettre d'élaborer une structure concentrique vraiment satisfaisante – et qu'au dernier moment, le poète les a inversées pour rapprocher les deux élégies « cynthiennes » juste après le centre du livre. Cette solution hasardeuse et un peu aisée nous paraît décevante et insatisfaisante en tant que conclusion d'une analyse par ailleurs éclairante et judicieuse, et nous aurons nous-même à proposer de ce livre une lecture toute différente.

J. P. Sullivan (1984) expose pour sa part brièvement sa vision du livre IV comme section composée de douze et non de onze poèmes (chiffre obtenu en comptant IV, 1 a et b comme deux pièces distinctes), ce qui lui semble plus adéquat qu'un nombre impair pour l'explication d'un arrangement dû à la main du poète lui-même. Sullivan suggère en outre que le thème dominant du livre peut être celui de la *fides* et qu'il est possible d'y relier successivement chacune des élégies qui le composent. Cette lecture est éminemment respectable, mais elle ne saurait suffire à élucider à elle seule l'ensemble de la structure du livre, qui nous paraît à la fois plus complexe et plus claire que le spécialiste a bien voulu le voir, ainsi que nous tenterons de le montrer le moment venu.

5. Structures à petite échelle, à l'intérieur des livres, à l'intérieur des poèmes

Outre les nombreuses propositions de structures globales dont cette section de notre état de la question nous a permis de donner un aperçu, certains critiques se sont penchés exclusivement sur le problème des rapprochements entre poèmes individuels, par deux ou trois, et sur les significations que cela pouvait avoir au niveau d'un livre entier, voire sur la question complémentaire de la structure interne des élégies propriennes.

C'est notamment le cas d'Antonio La Penna (1950) et de G. Giangrande (1986), qui considèrent qu'un certain nombre de textes de Properce, dont ils offrent quelques exemples précis, conservent la trace de la construction épigrammatique : certaines petites sections thématiques et stylistiques – et notamment, parmi elles, l'exposé d'*exempla* mythologiques –

sont ainsi conçues comme de petits poèmes insérés dans les élégies concernées, dont elles ne détournent pourtant pas le propos général de départ comme c'est par exemple le cas dans de nombreux poèmes de Tibulle.

Klaus Jäger (1967), qui examine certaines paires d'élégies propriennes comme par exemple III, 4-III, 5, II, 14-II, 15 ou encore IV, 7-IV, 8 en montrant selon quelles modalités thématiques et stylistiques précises elles sont unies et en mettant en évidence un travail de variation des motifs à l'œuvre au sein même de ces paires. L'analyse de Jäger s'appuie sur l'hypothèse que ces paires ont été délibérément ménagées par le poète, et contribue à l'étayer ; pour le spécialiste, ce procédé d'union par paires conjointes à l'œuvre dans tous les livres de l'Ombrien est hérité de Catulle qui le tenait sans doute lui-même des recueils hellénistiques, et doit donc être considéré comme une particularité forte de la poésie néotérique et élégiaque latine puisque Jäger le retrouve également chez Ovide, mais non pas chez Horace ni chez Virgile. Ainsi, l'examen mené par le critique à échelle réduite permet à tout le moins de montrer que la structure des livres d'élégies de Propertius a été soigneusement pensée jusque dans ses moindres détails, qu'aucun élément de la succession des poèmes n'est laissé au hasard et que, ce faisant, l'élégiaque s'inscrit délibérément dans une lignée poétique qui en fait le digne héritier des poètes hellénistiques et de la génération des *neoterici*.

Tenant d'une lecture non pas exactement semblable à, mais du moins proche de celle de Jäger dans la mesure où il l'appuie essentiellement sur des rapprochements lexicaux précis entre poèmes au sein des quatre livres propriens, John D. Noonan (1973) reproche aux analyses structurelles traditionnelles de bâtir des schémas architecturaux qui faussent le sens du texte et trahissent sans doute la perception qu'en avait son public, qui dans un premier temps n'y avait accès que par l'ouïe et était donc sans doute plus attentif à sa dimension linéaire qu'à sa construction tabulaire ; le travail de Noonan et l'intérêt porté aux liens précis entre élégies à petite échelle nous paraît être un complément enrichissant et nécessaire aux études exclusivement tabulaires, et nous continuerons pour notre part à tâcher autant que possible de mêler les deux perspectives en montrant en quoi elles s'éclairent mutuellement.

P. Tordeur (1988) est pour sa part un éminent représentant de la tendance « mathématisante » sur la question de la structure interne même des élégies de Propertius : le critique considère en effet qu'une partie importante des poèmes de l'Ombrien a été conçue tout spécialement pour répondre à un plan interne rigoureusement concentrique, avec un certain nombre de variantes possibles à ce schéma de base. Ses analyses concises étayent une démonstration par ailleurs tout à fait convaincante.

Jean-Paul Boucher (1980²) consacre un chapitre entier de son ouvrage à l'examen de la composition propertienne à l'échelle du poème ; en proposant une série de lacunes et de transpositions de manière à rendre plus compréhensibles certaines élégies, le spécialiste distingue des types variés de structures internes – par exemple les structures numériques, fondées comme leur nom l'indique sur des rapports entre sections unies par leurs nombres de vers, les structures épigrammatiques ou encore les structures narratives – et conclut à l'issue de cet examen à l'existence d'une fantaisie propertienne qui interdit au lecteur de chercher dans un poème donné une logique absolument irréfutable, et autorise seulement à rapprocher ses compositions internes de schémas bien définis sans pour autant les y réduire.

Enfin, on trouve chez d'autres spécialistes des théories un peu plus hasardeuses sur l'authenticité de l'attribution des poèmes de Properce ; c'est le cas de l'article de Léon Herrmann (1973) qui suggère notamment d'attribuer un certain nombre de pièces du recueil (en particulier tout le livre IV) à un autre personnage nommé C. Passenus Paulus Propertius, et de réorganiser l'ensemble du texte de manière à former des groupes de dix-huit vers cohérents et significatifs dont le critique suppose qu'ils ont dû constituer la taille d'une colonne de manuscrit et donc une unité de base de la composition des poèmes en recueil. Il va sans dire que ces thèses ne sont pas suivies par d'autres spécialistes et que du reste, les preuves textuelles apportées par Herrmann à leur appui restent plus que minces.

C. Les influences de Properce

En ce qui concerne les influences grecques de Properce, Ulrich von Wilamowitz (1913) place Mimnerme parmi ses inspireurs les plus prégnants, ainsi que l'état de la question de notre introduction générale nous a déjà permis de le montrer. Pour Pierre Boyancé (1956), la poésie de Properce absorbe de nombreuses influences grecques, mais en les personnalisant et en les romanisant ; le spécialiste souligne à ce sujet l'insertion de Cynthie dans le monde des héroïnes mythologiques grecques, mais aussi les influences des élégiaques grecs et même d'autres genres comme la comédie. I. M. Lonie (1959) souligne tout particulièrement l'influence de Callimaque et de Philétas sur notre poète en étudiant les références qui leur sont faites tout au long de ses livres et en montrant qu'elles ont lieu à des endroits stratégiques. Jean-Paul Boucher (1964) s'interroge de manière générale, en s'appuyant également sur certains exemples précis, sur l'héritage stylistique de Callimaque dont Properce imite selon lui *l'ars tenuis*. W. A. Camps (1965) identifie dans le livre IV certains précédents callimaquéens, ainsi la *recusatio* de IV, 1 b formulée par Horos qui rappelle le

prologue des *Αἴτια* comme le fait déjà III, 3, mais aussi la célébration d'une cérémonie par le poète (IV, 6) qui rappelle la situation de l'Hymne à Apollon, ou encore le discours d'une statue de dieu qui fournit des informations sur lui-même (IV, 2), qui renvoie aux *Iambes* fragmentaires 7 (présentation par elle-même d'une statue d'Hermès en bois) et 9 (un passant pose une question à une statue ithyphallique d'Hermès) du poète alexandrin ; H. E. Pillinger (1969), C. Miralles (1970) et J. F. Miller (1979) examinent également le livre IV sous l'angle de l'influence du maître alexandrin et notamment de son programme étiologique. H. E. Pillinger (1966) étend à plusieurs autres poètes hellénistiques les influences de Propertius en ce qui concerne les élégies à caractère plus « objectif », c'est-à-dire, selon la distinction traditionnellement effectuée sur ce point par la critique ainsi que nous l'avons dit dans notre introduction générale, les élégies à caractère plus mythologique et/ou narratif que personnel. J. Krókowski (1965) et D. N. Levin (1975) considèrent que l'élégie I, 1 de notre poète doit être rapprochée d'intertextes épigrammatiques hellénistiques (de Méléagre notamment) dont elle offre un traitement nouveau, à la fois nettement élégiaque et nettement latin ; cependant, en examinant un passage très ponctuel de l'élégie IV, 1 de Propertius et en le confrontant avec le fragment de Callimaque dont il est traditionnellement rapproché, J. N. O'Sullivan (1976) est amené à douter de l'exacte correspondance entre les deux textes. Sur une sélection de textes choisis dont I, 1 et IV, 9, Paolo Fedeli (1969) montre la propension de Propertius à mêler en un seul texte les influences de poètes grecs divers, dont on peut retracer la succession en examinant les ruptures thématiques et stylistiques à l'intérieur même des poèmes ; dans un article de 1980, le spécialiste italien étend sa recherche à I, 2 en montrant que l'appropriation des modèles y est également à l'œuvre. J. H. Dee (1974) se concentre plus particulièrement sur le caractère callimaquéen de l'élégie IV, 2 et montre la romanisation thématique mise en œuvre par Propertius, qui justifie pleinement selon lui le titre de « Callimaque romain » qu'il se donne en IV, 1 a. Joy K. King (1980 et 1981) se livre à un travail du même type à l'échelle de toute la première partie du livre II. G. Giangrande (1981) considère que l'art poétique de Propertius est avant tout hellénistique et qu'au-delà de Callimaque, c'est avec tout ce courant poétique que l'élégiaque augustéen s'est fixé de rivaliser. P. T. Alessi (1989) étudie l'orientation généralement callimaquéenne de l'art poétique de Propertius après un livre I essentiellement érotique, et F. Boldrer (2003) s'attache aux traces de l'influence callimaquéenne dans les livres III et IV des *Elégies* d'un point de vue à la fois stylistique et thématique. Enfin, A. Alvarez Hernández (2005) replace la pratique élégiaque de Propertius dans une histoire plus large du genre, en montrant notamment comment il se l'approprie par rapport à ses développements hellénistiques.

Pour ce qui est des influences latines de notre poète, Wolfgang Hering (1975) se penche tout particulièrement sur la dette de Propertius envers Catulle et se concentre sur ce qu'il considère comme une allusion du premier au second : la structure concentrique de l'épigramme I, 3, qui renvoie selon lui au c. 68 b du *neoteros* que Hering, avec d'autres, considère comme le prototype de l'épigramme érotique latine « subjective ». Le rapprochement est si évident aux yeux du spécialiste qu'il place I, 3 au rang des épigrammes programmatiques du *Monobiblos* dans la mesure où Propertius y exprime par le biais de l'intertexte son appartenance à la même lignée poétique que le *neoteros*, ce qu'il fera explicitement à la fin de II, 34 comme nous aurons l'occasion de le redire.

G. Petersmann (1980) juge que bien que nous n'ayons conservé que très peu de vers de Gallus, ceux-ci suffisent à déterminer l'importance de son influence sur Propertius ; l'Ombrien aurait ainsi hérité de son aîné un certain goût pour le traitement de motifs sous forme presque épigrammatique et pour la composition de poèmes thématiquement riches aux sujets mêlés.

Giovanni d'Anna (1986) estime qu'il faut tout particulièrement voir dans la composition du livre IV de Propertius une influence catullienne certaine, et notamment celle des *carmina maiora* 61-68 qui, comme le dernier livre d'épigrammes de l'Ombrien, sont placés sous le patronage de Callimaque. Il compare ainsi le personnage d'Aréthuse (Propertius IV, 3) à celui de Laodamie (Catulle 68 b), le motif récurrent chez Propertius de l'amour conjugal (IV, 3 et IV, 11) à un thème semblable chez Catulle (hyménée de Junie et Manlius en 61, mariage de Laodamie et Protésilée en 68 b), constate chez tous deux une présence réduite mais bien réelle de la *puella* (Lesbie dans le c. 68 b, Cynthie en IV, 7 et 8) et même, dans les deux cas, un poème dont la tonalité générale tranche sur l'ensemble (67 pour Catulle, IV, 5 pour Propertius). Cette influence permanente constitue aux yeux d'Anna un des éléments de l'unité fondamentale du livre IV sous son apparence parfois quelque peu déroutante.

David O. Ross (1975) voit en Propertius un poète extrêmement influencé par Gallus au moins au début de sa production poétique, c'est-à-dire dans le *Monobiblos* qui selon le spécialiste, a commencé là où les quatre livres d'épigrammes de Gallus se sont arrêtés, c'est-à-dire à un stade encore très imprégné de pratiques néotériques et exclusivement centré sur le registre érotique ; l'analyse précise de quelques exemples tirés du premier livre permettent au critique d'étayer cette réflexion. Il remarque également que les influences strictement callimaquéennes, notamment les *recusationes* et les prises de position poétiques, n'apparaissent chez l'Ombrien qu'après le livre I, alors que le poète a déjà entamé un travail de retour et de réflexion sur le premier pan de son œuvre et se préoccupe constamment de se

positionner à la fois par rapport aux sources hellénistiques et néotériques et, une fois de plus, par rapport à l'élegie romaine qui constitue son modèle le plus direct, celle de Gallus. Selon Ross, cette volonté de définition perpétuelle du poète par lui-même, surtout dans les livres II et III, vient de ce que Propertius craignait que sa posture par rapport à la lignée callimaquéenne et hellénistique d'une part, « gallienne » et néotérique de l'autre ne soit pas bien comprise par ses lecteurs et camarades dans la mesure où le refus de grands thèmes et de thèmes non érotiques s'amenuise à mesure qu'avancent ses deux livres centraux, ainsi que notre reconstitution de l'évolution du discours de Propertius sur sa propre pratique permettra de le montrer. Le seul tort du critique, dont le travail est par ailleurs extrêmement éclairant et pertinent, est peut-être de voir trop systématiquement derrière le travail de Propertius des allusions à un poète, Gallus, dont l'œuvre est presque intégralement perdue et ne peut donc faire l'objet de conjectures par recoupements ; du moins David O. Ross a-t-il l'immense mérite de s'essayer à ces conjectures et recoupements et de tâcher de voir à quelles conclusions elles peuvent amener.

Paolo Fedeli (1985) considère pour sa part que le livre III des *Élégies* de Propertius constitue « un tentativo di *aemulatio* » (p. 32) avec les trois livres des *Odes* d'Horace, qui lui sont probablement à peu près contemporains et dont la pratique des lectures publiques a pu permettre à Propertius de connaître le contenu avant même leur publication. Ainsi, la présence d'une série de cinq élégies d'ouverture renvoie selon Fedeli aux six poèmes introducteurs du livre III des *Odes*, qui proposent eux aussi une définition du poète et de son projet ; dans cette perspective, l'ouverture du livre III de Propertius serait une prise de position non seulement dans le champ de la poésie antique en général, comme nous le verrons en analysant les poèmes concernés, mais aussi plus précisément encore, une prise de position élégiaque par opposition au courant lyrique contemporain. Les accents généralisants et moralisateurs d'un certain nombre d'élégies du livre seraient en fait un point de jonction entre l'élegie propertienne et l'ode horatienne, une sorte de thématique transgénérique susceptible d'unir ces deux branches cousines de la poésie brève antique.

II. Un art élégiaque mêlé : classification des élégies de Propertius

Comme nous l'avons fait pour notre étude des *Carmina* de Catulle et des livres du *Corpus Tibullianum*, nous commencerons cette analyse des recueils d'élégies de Propertius en proposant une classification des poèmes qui repose sur le même principe que celles établies pour Catulle, Lygdamus et Sulpicia¹⁰¹⁶, avec un système de dominantes, de sous-dominantes et de traits secondaires permettant d'approcher au mieux les nuances exactes de l'inspiration du poète et de rendre compte, de manière aussi exhaustive que possible, du paysage thématique et tonal qui préside à la composition de chaque poème. En effet, les élégies de Propertius sont conçues, nous l'annonçons déjà en introduction de ce chapitre, comme des ensembles de sens cohérents suivant une ligne narrative ou thématique généralement aisée à dégager, bien que l'auteur joue parfois à la brouiller en usant de détours narratifs qui ne sont que prétextes à aborder le sujet central du poème. Contrairement à la manière tibullienne, notamment, l'usage des successions de vignettes reliées les unes aux autres par associations d'idées n'est guère propre à l'Ombrien ; sa pratique repose plutôt sur le développement suivi de thèmes et de lexiques tel que nous avons pu l'observer dans les élégies de Lygdamus et de Sulpicia, sur la réalisation pleine d'un motif, sur l'épanouissement d'une situation fictive ou d'une tonalité précise jusqu'à son point d'achèvement maximal. Ces caractéristiques ne doivent cependant point masquer la complexité de l'inspiration de Propertius à l'échelle du poème : notre élégiaque est en effet maître dans l'art de multiplier les couches thématiques et tonales et, conformément à notre système de lecture, cela se traduit par la présence presque systématique d'une ou deux sous-dominantes dans chaque poème, et par l'accumulation de traits secondaires qui contribuent à les colorer de motifs non centraux et à apporter une touche de variété à leur composition sans pour autant détourner radicalement le discours principal du propos de départ. L'identification de chacun de ces degrés thématiques repose comme à l'accoutumée sur le repérage de certains éléments qui fonctionnent comme autant de marqueurs, de signes de reconnaissance nécessaires pour guider le lecteur dans l'identification du type d'inspiration auquel il a affaire.

¹⁰¹⁶ Voir *supra*, dans le chapitre 1, « II. Classification des poèmes de Catulle », et dans le chapitre 3, « II. Les élégies de Lygdamus : un art nouveau de la composition interne » et « IV. Les élégies de Sulpicia : y a-t-il une particularité de la voix auctoriale féminine dans l'élégie érotique ? ».

A. Présentation de la classification

Nous distinguons dans le recueil de Propertius huit dominantes distinctes pouvant également apparaître selon les poèmes au rang de sous-dominante et de trait secondaire, plus un registre confiné au rang de sous-dominante et de trait secondaire mais jamais utilisé comme dominante, et trois autres exclusivement utilisés comme traits secondaires. La plupart des huit dominantes propriennes nous sont déjà familières pour avoir été utilisées dans les classifications par registres établies dans les temps précédents de cette étude : il s'agit des registres *érotique*, *métapoétique*, *funèbre*, *religieux* et *symposial*. Le registre érotique peut être accompagné comme chez Catulle de sa sous-dominante dysphorique quand il traite d'un amour qui crée une situation de souffrance ou de malheur ; cette facette de la tonalité amoureuse est souvent illustrée, on s'en souvient, par le motif de la plainte. Nous ne considérons pas en revanche qu'il existe dans la pratique de l'Ombrien de registre plaintif indépendant : toutes les plaintes propriennes sont en effet rattachées soit à la sous-dominante dysphorique de la tonalité érotique, soit à la tonalité funèbre et n'existent pas indépendamment de ces deux cadres thématiques dominants.

Viennent ensuite deux autres dominantes propres à Propertius dont la représentation acquiert ici une importance encore inédite dans notre étude, mais qui n'en rappellent pas moins certains aspects de poèmes déjà étudiés auparavant : il s'agit des registres *national* et *étimologique*, dont nous avons observé l'apparition conjointe dans un passage spécifique de l'épigramme II, 5 de Tibulle¹⁰¹⁷ et, dans le cas du second, une apparition au rang de trait secondaire dans le c. 66 de Catulle. A ce stade de notre présentation de la classification des poèmes de Propertius, on aura remarqué qu'outre le registre plaintif, nous faisons également disparaître de notre grille thématique la tonalité de célébration qui occupait une place importante chez le *neoterus* et fournissait également dans le *Corpus Tibullianum* la dominante du *Panegyrique de Messalla* : de fait, on verra que la pratique propertienne de la célébration dépend toujours de registres plus prégnants qu'elle – nous songeons par exemple aux tonalités funèbre et nationale, le détail de l'étude nous permettra de l'illustrer –, à l'exception notable de deux épigrammes de célébration religieuse qui constituent dès lors un registre à part entière que nous référençons donc sous le simple terme de *religieux*. La huitième dominante propertienne est extrêmement particulière, inclassable à première lecture et l'examen de ses poèmes représentatifs permettra d'en montrer la complexité : nous l'appellerons donc *autre*

¹⁰¹⁷ En l'occurrence les v. 19-66, analysés dans notre répertoire des grands et petits thèmes de Tibulle.

et verrons plus bas quel type de discours et de posture elle recouvre. On ajoutera à cela le registre *mythologique*, qui n'apparaît qu'au rang de sous-dominante ou de trait secondaire mais n'en occupe pas moins une place importante dans le recueil car il y est très représenté, et les traits secondaires *épique*, *structurant* et *programmatische* déjà utilisés pour notre classification des *Carmina* de Catulle.

La répartition des élégies propriennes entre ces diverses dominantes et sous-dominantes est résumée par le tableau suivant, où les registres sont répertoriés par ordre d'apparition dans le recueil. L'utilisation de couleurs permet de visualiser la présence respective de chaque registre dans les quatre livres de l'œuvre : les numéros des élégies du livre I sont en rouge, ceux du livre II en jaune, ceux du livre III en vert, et ceux du livre IV en bleu. Enfin, un astérisque après un numéro d'élégie indique qu'un ou plusieurs traits secondaires s'ajoutent à la dominante et aux éventuelles sous-dominantes apparaissant dans le tableau : on voit d'emblée que c'est de loin le cas le plus fréquent¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁸ On retrouvera pour chaque élégie un bref résumé et le détail de ses registres, traits secondaires inclus, dans notre « Tableau récapitulatif du contenu et des registres des *Elégies* de Propertius » placé en annexe de ce chapitre, p. 1070 *sq.*

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	<i>N°</i>
<u>Erotique</u>		I, 2 * I, 3 * I, 4 * I, 14 * II, 3 a + II, 3 b + II, 12 + II, 14 + II, 15 + II, 18 b II, 19 + II, 20 + II, 21 + II, 22 a + II, 23 II, 29 + III, 8 *
	dysphorique	I, 1 * I, 5 * I, 6 * I, 8 * I, 12 * I, 13 * I, 15 * I, 18 * II, 4 + II, 8 + II, 9 + II, 16 + II, 17 + II, 18 a + II, 22 b II, 24 b II, 24 c + II, 25 + II, 32 + III, 6 * III, 14 * III, 21 *
	dysphorique + métapoétique	I, 9 * I, 11

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	<i>N°</i>
<u>Métapoétique</u>		I, 16 + II, 5 II, 11 + II, 24 a III, 23 III, 24 + III, 25 +
	métapoétique	I, 10 II, 7 + II, 34 +
	dysphorique + funèbre	I, 17 + I, 19 +
	mythologique	I, 20 + II, 2 III, 15 + III, 19 +
	dysphorique + <i>autre</i>	II, 6 + III, 12 + III, 13 +
	mythologique + métapoétique	II, 26 + II, 30 +
	dysphorique + mythologique symposial	II, 33 a + II, 33 b +
	mythologique + national funèbre	III, 11 + III, 16 +
	religieux	III, 20
	dysphorique + national <i>autre</i>	IV, 3 + IV, 8 +
		II, 1 + III, 1 + III, 3 + III, 9 +
	érotique dysphorique national	I, 7 + II, 10
	érotique	II, 13 a III, 2 +
	<i>autre</i>	III, 5 +

<i>Dominante</i>	<i>Sous-dominante</i>	<i>N°</i>
<u>Funèbre</u>	<i>autre</i>	IV, 1 b *
		II, 13 b *
		III, 18 *
		IV, 11 *
		I, 21 *
		III, 7 *
		IV, 5 *
		IV, 7 *
		II, 27 *
		I, 22 *
<u>Autre</u>	funèbre	I, 22 *
	érotique + mythologique	II, 28 *
<u>Religieux</u>	érotique	III, 10 *
		III, 4 *
<u>National</u>	religieux	II, 31 *
	mythologique	III, 22 *
<u>Symposial</u>	étiologique + religieux	IV, 6 *
	religieux + métapoétique	III, 17 *
<u>Etiologique</u>	national + métapoétique	IV, 1 a *
	métapoétique	IV, 2 *
	national + érotique	IV, 4 *
	dysphorique	
	mythologique + religieux	IV, 9 *
	national	IV, 10 *

B. Examen des élégies réparties en catégories

Afin d'illustrer cette classification et de montrer comment cette complexe répartition de registres s'incarne concrètement dans la pensée propertienne du poème, nous allons reprendre ici les dominantes proposées dans leur ordre d'apparition – à l'exception de celles qui sont les moins représentées, soit les registres *religieux*, *symposial* et *autre*, que nous rassemblerons à la fin de cette présentation détaillée et traiterons ensemble – et présenterons en quelques mots, pour chacune d'elles, une série de poèmes emblématiques susceptibles de donner un aperçu fidèle de la manière dont elles sont traitées par le poète dans son recueil. On verra à cette occasion que Propertius, comme ses aînés et ses contemporains dont nous

avons déjà étudié l'art thématique et tonal dans les précédents chapitres de cette étude, répond à la fois à une sorte d'attente préalable du lecteur en termes de *topoi* élégiaques et à la nécessité de forger un discours propre par le traitement particulier de thèmes sinon imposés par la tradition, du moins considérés comme marqueurs incontournables de la pratique générique et comme conditions *sine quibus non* de l'insertion du poète dans une filiation élégiaque. Aussi certains motifs précis apparaîtront-ils comme particulièrement récurrents dans le cas de Properce, comme si notre auteur les utilisait comme autant de marques lui permettant de frapper son discours du sceau de sa personnalité et de son approche particulière de thèmes élégiaques plus ou moins traditionnels.

1. Elégies érotiques

Notre tableau de classification laisse apparaître d'emblée que quel que soit le mélange des dominantes et sous-dominantes diverses dans le recueil de Properce, les élégies érotiques ne laissent pas d'être largement majoritaires au sein des quatre livres ; de fait, la suite de l'étude nous permettra de montrer que, si l'auteur rejette progressivement – ou feint de rejeter – l'inspiration élégiaque amoureuse pour lui préférer une poésie considérée comme plus noble, elle n'en demeure pas moins le point de départ et le principal matériau de son travail élégiaque, et Properce lui-même, nous le redirons à propos de la structure du *Monobiblos*, se présente dès l'abord comme un poète exclusivement amoureux. Du reste, le genre érotique, souple et adaptable à toute sous-dominante envisageable y compris à la sous-dominante méta-poétique, fournit lui-même les premières pistes de réflexion sur sa propre faiblesse qui poussera le poète à chercher ailleurs un renouvellement d'inspiration, ainsi que sur ses propres qualités¹⁰¹⁹. En effet, dans son parcours poétique et méta-poétique en direction d'une poésie d'inspiration plus nationale et étimologique, notre auteur ne dénigre pas tant le registre

¹⁰¹⁹ Ainsi, le recueil propercien apparaît d'emblée, bien qu'à une échelle fort circonscrite, comme l'illustration privilégiée d'une idée plus générale du genre élégiaque comme poésie réflexive par excellence. En effet, on peut poser le raisonnement suivant, qui semble au moins prévaloir aux yeux de Properce ; poésie élégiaque = poésie amoureuse ; or poésie amoureuse dévoile d'elle-même sa faiblesse, donc poésie amoureuse pousse à la réflexion sur le genre pour proposer sa propre amélioration, donc poésie amoureuse est la poésie du méta-poétique ; donc poésie élégiaque est la poésie du méta-poétique, et le reste après la mise en œuvre de l'amélioration proposée, c'est-à-dire le passage ultérieur à l'inspiration étimologique et nationale. Notons toutefois, nous le verrons en examinant les élégies érotiques dotées d'une facette méta-poétique, que le registre amoureux n'offre souvent qu'une ébauche de théorisation et qu'il s'agit plus souvent de traits restreints, nécessitant pour être compris une interprétation de leur sens premier, que de réflexions organisées ou de programmes clairs comme nous en évoquerons *infra* dans cette même classification, en « 2. Elégies méta-poétiques et arts poétiques ». Cet élément confirme la vision de l'inspiration amoureuse comme point de départ d'une réflexion encore en germe qui trouvera son épanouissement dans d'autres catégories thématiques.

amoureux à cause de ses caractéristiques propres que parce que la comparaison avec d'autres genres lui est défavorable ; mais avant d'effectuer cette comparaison et de s'engager sur le chemin de la réflexion métapoétique¹⁰²⁰, Properce laisse paraître, notamment dans les livres I et II du recueil, une adhésion totale à l'inspiration amoureuse et donne à lire les poèmes qui s'y rattachent comme autant d'illustrations d'une topique élégiaque érotique non encore remise en cause. Le nombre d'élégies qui entrent dans cette catégorie étant extrêmement élevé, nous les présenterons pour plus de commodité en deux temps : d'abord celles qui obéissent à une inspiration « simple », c'est-à-dire qui sont dépourvues de sous-dominante ou n'ont qu'une sous-dominante dysphorique et dont la variété tonale relève des seuls traits secondaires, puis celles qui obéissent à une inspiration « complexe » et ajoutent au substrat érotique dominant des sous-dominantes variées.

a. Sans sous-dominante ou à sous-dominante dysphorique

L'ensemble des poèmes répondant à la version « simple » de l'inspiration amoureuse du poète ombrien forme un vaste groupe que, par analogie avec le titre du recueil amoureux d'Ovide, son contemporain et successeur, l'on pourrait appeler les *Amours* de Properce : une sorte de recueil élégiaque érotique qui offre les divers éléments d'une intrigue amoureuse prototypique où se mêlent jalousie, inconstance, serments de fidélité et contemplation de la beauté de la femme aimée, comme en une présentation quasiment exhaustive des situations érotiques attendues dans ce genre de poésie. La répartition entre les deux tonalités principales du registre amoureux fait apparaître la nette prédominance de sa facette dysphorique et de la plainte amoureuse sur la facette euphorique consacrée aux joies de l'amour, qui est minoritaire dans le recueil puisqu'elle ne compte, en s'en tenant toujours aux élégies érotiques « simples », que dix-sept représentants alors que la facette dysphorique en totalise vingt-deux.

Elégies érotiques à tendance euphorique

Relevons d'abord parmi les thèmes rattachés à la tendance positive de l'inspiration érotique et qui, en tant que marqueurs génériques, permettent de l'identifier immédiatement, l'évocation topique de la beauté de la femme aimée ; elle fait notamment l'objet de quatre

¹⁰²⁰ Voir pour les détails de ce cheminement *infra*, « IV. Progression de l'art poétique de Properce ».

poèmes « simples », sur deux modes différents correspondant à des *topoi* narratifs distincts puisque les élégies I, 3 et II, 29 sont deux contemplations de Cynthie endormie, tandis que I, 2 et II, 18 b¹⁰²¹ adressent à la *puella* des reproches liés à sa trop grande utilisation de cosmétiques. La tonalité critique de ce dernier poème peut même passer pour dysphorique, mais puisqu'elle naît de l'idée que la beauté de la jeune femme se suffit à elle-même, elle relève directement à nos yeux de ce premier point de notre examen. D'ailleurs, le texte ne laisse pas au lecteur le loisir de s'y tromper quand surgit, au sein d'une argumentation défavorable aux artifices cosmétiques, l'éloge sans équivoque de l'apparence naturelle de la *puella* :

Deme : mihi per te poteris formosa uideri ;
mi formosa sat es, si modo saepe uenis¹⁰²².

La reprise structurante de l'adjectif *formosa* dans les deux vers du distique constitue un ancrage solide pour la dominante érotique du poème et rappelle par ailleurs d'autres caractérisations de *puellae* déjà observées dans notre corpus d'étude, notamment celle de Sulpicia dans le livre IV du *Corpus Tibullianum*. I, 3 illustre pour sa part le thème du désir naissant pour une femme endormie et la progression du récit, qui accompagne la progression du narrateur en direction du lit de Cynthie, s'enrichit également d'un trait secondaire mythologique¹⁰²³ – l'attitude de la *puella* étendue est d'abord comparée à celles

¹⁰²¹ C'est-à-dire, selon le découpage de l'édition de P. Fedeli pour Teubner (1994²), II, 18, v. 23-38. Cela équivaut dans l'édition de S. Viarre pour la CUF (2005) à l'élégie II, 18 d, et S. J. Heyworth pour Oxford (2007) ne numérote pas les différentes parties de cette élégie mais en signale le caractère morcelé. Cependant, les v. 23-38 offrent une cohérence de sens suffisante autour du thème de la vanité des cosmétiques et du souhait de fidélité amoureuse pour être lus comme un poème à part entière.

¹⁰²² « Enlève tes fards : tu te suffiras à toi-même pour me paraître belle ; tu m'es assez belle d'ailleurs, pourvu seulement que tu viennes me voir souvent » (II, 18, v. 29-30 ; *per te* et *sat es* sont des suggestions d'éditeurs adoptées par la plupart des *recentiores* au lieu des *certe* et *satis* du consensus des mss, dont ils modifient cependant peu le sens). Ce poème offre avec I, 2 l'un des deux exemples d'une possible influence ovidienne sur Properce quant au jugement à porter sur l'abus de cosmétiques. Nous n'évoquons pas ici seulement l'Ovide des *Medicamina faciei femineae*, mais même celui des *Amours* ; ainsi, Properce se plaint précisément en II, 18, v. 25-28 de ce que Cynthie se teigne les cheveux, ce qui renvoie à ces vers ovidiens : *dicebam* « *medicare tuos desiste capillos !* » / *tingere quam possis, iam tibi nulla coma est*, « je te disais : 'Cesse d'infliger à tes cheveux ces traitements !' Mais à force de teintures, tu as perdu ta chevelure » (*Amours*, I, 14, v. 1-2).

¹⁰²³ Ce trait secondaire est également présent en I, 2, l'utilisation de cosmétiques étant considérée comme inutile pour la *puella* puisque des héroïnes légendaires et mythiques connues pour leur beauté s'en passaient également, ainsi, entre autres, Phoebé et Héléïra qui séduisirent les Dioscures (v. 15-16). Cette élégie comporte également un trait secondaire métapoétique à rapporter à la liste des talents de la *puella*, sur laquelle nous reviendrons ; il y est dit en effet qu'elle a les *carmina*, « poèmes » (v. 27) de Phoebus et la *lyr[a]*, « lyre » (v. 28) de Calliope, ce que l'on peut comprendre de deux manières : c'est à la fois une mention de ses talents de musicienne et de chanteuse, et une allusion au fait qu'elle inspire

d'Ariane abandonnée par Thésée pendant qu'elle dormait, d'Andromède épuisée après avoir été détachée des rochers par Persée ou d'une Bacchante subitement frappée de sommeil (v. 1-6) – et d'un autre symposial, très furtif : le propos se fait en effet plus prosaïque quand Properce précise qu'il est autant sous l'emprise d'*Amor* (v. 14) que sous celle de *Bacchus* (v. 9) ou *Liber* (v. 14), c'est-à-dire du vin. Mais après la diversion introductive à valeur d'*exemplum* mythologique, la dominante du poème s'épanouit pleinement puisque c'est bien l'attraction physique qui prend le dessus et le poète dit vouloir *adire toro* (v. 12) et *oscula (...) sumere* (v. 16), « [s']approcher du lit » et « prendre des baisers », avant d'être saisi par le calme de Cynthie et de renoncer à troubler son sommeil¹⁰²⁴. La contemplation de II, 29 est elle plus concise et plus neutre¹⁰²⁵ puisque le poète reste au pied du lit et déclare simplement : *non illa mihi formosior umquam / uisa*, « jamais elle ne m'avait paru plus belle » (v. 25-26). Notons que le même terme sert dans les deux textes à rendre la stupeur admirative de Properce devant la beauté de la jeune femme : *obstupui*, « je restai interdit » (I, 3, v. 28 et II, 29, v. 25). Mais à cette tonalité heureuse se superpose également un trait secondaire dysphorique rapporté au

elle aussi des poèmes à un auteur dont Apollon et Calliope, nous aurons l'occasion de le redire, sont les divinités tutélaires.

¹⁰²⁴ Pour une analyse complémentaire de I, 3 comme poème traversé à la fois par de fortes influences néotériques et notamment catulliennes, ne serait-ce qu'à la faveur de l'*exemplum* d'Ariane, mais aussi comme travail personnel de réappropriation des antécédents par le poète, qui livre une élégie de facture plus subjective que ne le font ses prédécesseurs, voir également D. O. Ross (1975, p. 54-57). W. Hering (1975) propose quant à lui une analyse de la structure du poème et de la conception de l'amour qui s'y exprime en les rapprochant avec beaucoup de précision du c. 68 b de Catulle et en montrant que dans les deux cas, la structure interne du poème se caractérise par une composition concentrique et une chute surprenante, mais que la conception catullienne de l'amour élégiaque est associée aux notions d'autonomie, d'indépendance et de liberté alors que celle de Properce comporte une notion de limitation et de respect de règles imposées qui restreignent son champ d'action par rapport à celui du narrateur catullien.

¹⁰²⁵ Le contexte plus ou moins onirique dans lequel prend place cet épisode ne nous semble pas recouvrir de valeur métopoétique essentielle, même si l'on peut à la limite y voir une affirmation de la supériorité de l'inspiration érotique comme force surnaturelle dont on ne peut se défaire ; Properce, se promenant de nuit dans les rues, dit avoir été rattrapé et sermonné par une troupe de petits Amours qui lui font promettre d'être constant envers Cynthie. Cette scène apparaît surtout comme une métaphore de promesse de fidélité s'inscrivant en l'occurrence davantage dans un hommage amoureux, typique et attendu en un pareil recueil, que dans une réflexion sur les rapports du poète avec le type d'inspiration illustré. Cette remarque naît de la construction du poème comme un récit bien structuré et clos sur lui-même ; en effet, il s'ouvre sur une mention de temps précise – *hesterna, (...) cum potus nocte uagarer*, « hier, (...) comme j'étais, ivre, dans la nuit » (v. 1) et s'achève sur un simple trait secondaire dysphorique qui surprend après l'heureuse contemplation de Cynthie endormie mais a surtout pour fonction de marquer nettement la fin de la petite histoire : *sic ego tam sancti custos excludor amoris : / ex illo felix non mihi nulla fuit*, « c'est ainsi que, gardien d'un amour si sacré, je suis désormais repoussé : depuis lors, jamais plus elle ne m'accorda ses faveurs » (v. 41-42). A ce tableau thématique s'ajoute un trait secondaire religieux furtif qui montre Cynthie confiant ses songes prémonitoires à la déesse Vesta (v. 27-28).

personnage de la *puella* elle-même puisqu'en I, 3 comme en II, 29, Cynthie se réveille et adresse des reproches au poète pour sa conduite ; tantôt elle le suppose infidèle – il ne revient à elle qu'après avoir été renvoyé *alterius clausis (...) e foribus*, « loin de la porte refermée d'une autre » (I, 3, v. 36) –, tantôt elle insiste sur sa propre constance comme pour mieux se distinguer des hommes volages – *me similem uestris moribus esse putas ?*, « penses-tu que je partage vos pratiques ? » (II, 29, v. 32).

Nous ne nous attarderons guère sur l'éloge des multiples talents de la *puella*, autre *topos* érotique propertien sur lequel nous reviendrons et qui fait pendant à l'éloge de sa beauté. Disons simplement qu'il donne lieu en I, 4, adressée à Bassus, à un éloge général de la supériorité de Cynthie sur les autres femmes, et en II, 3 a et b à une promesse de fidélité reprise en II, 20 de manière plus imprécise. II, 3 a commence ainsi par une fausse plainte du narrateur à la deuxième personne du singulier, en une sorte de dialogue avec lui-même dans lequel il se lamente d'être amoureux et se prédit dorénavant le malheur, se disant donc *infelix*, « malheureux » (v. 3), conformément aux codes de la plainte amoureuse tels que nous les avons déjà observés au cours de cette étude. Mais la lamentation disparaît quand le poète fait un pas supplémentaire dans l'éloge de sa maîtresse et déclare que ce ne sont point tant ses charmes physiques qui l'ont séduit que ses talents artistiques : elle sait danser (v. 17), joue du plectre (v. 19) et de la lyre (v. 20) et compose même des vers : cet élément de l'énumération ajoute d'ailleurs à la dominante érotique un trait secondaire métapoétique doublé par la mention du *liber alter*, « second livre » (v. 4) que Properce est en train de lui consacrer. Les vers 23 *sq.* s'adressent directement à la *puella* et développent l'idée que tous ces dons lui viennent des dieux et qu'elle est une seconde Ariane et une seconde Hélène¹⁰²⁶ ; là encore, outre qu'elle enrichit le paysage thématique du poème d'un trait secondaire mythologique et épique, la mention du mythe élève Cynthie au rang des grandes héroïnes de la poésie classique et l'hommage littéraire ainsi rendu n'en a que plus de poids. La promesse de fidélité associée à cette célébration dans la seconde partie de l'élégie semble dès lors en découler naturellement¹⁰²⁷ ; celle qui est exprimée avec la même véhémence en II, 20 permet de transformer un poème au ton plutôt dysphorique – la *puella* se plaint de l'infidélité supposée du poète avant qu'il ne la détrompe – en l'expression heureuse et apaisée d'un

¹⁰²⁶ ... *post Helenam haec terris forma secunda redit*, « après Hélène, voici que la beauté revient une seconde fois sur la terre » (v. 32).

¹⁰²⁷ ... *ah mihi si quis, / acrius ut moriar, uenerit alter amor !*, « ah, puissé-je, si quelque autre amour devait me venir, mourir dans la douleur ! » (II 3 b, v. 45-46).

amour destiné à durer¹⁰²⁸. Enfin, point d'orgue de cette tendance positive des élégies érotiques simples, l'évocation en II, 15 du bonheur d'une nuit d'amour avec la jeune femme est à la fois l'un des poèmes les plus suggestifs et les plus heureux du recueil :

O me felicem ! o nox mihi candida ! et o tu
lectule deliciis facte beate meis !
quam multa apposita narramus uerba lucerna,
quantaque sublato lumine rixa fuit¹⁰²⁹ !

Le *topos* érotique relève ici de divers indices textuels clairs, ainsi l'utilisation de l'adjectif *feli[x]* qui s'oppose à *infelix* tant entendu dans les plaintes amoureuses, l'invocation au *lectul[us]*, lieu symbolique de la passion amoureuse et donc du registre érotique comme nous l'avons déjà observé dans les élégies de Tibulle, et la mention, au dernier vers de notre citation, de la *rixa* amoureuse, transposition érotique du motif des combats également relevé par nos soins chez Tibulle. Le récit de la nuit passée avec la *puella* se transforme ensuite en une sorte de traité amoureux sur l'avantage pour les amants de garder une lumière allumée pendant leurs ébats (v. 11-24) puis en une nouvelle promesse de fidélité doublée d'un *carpe diem* à caractère à la fois horatien et tibullien sur la nécessité de profiter de chaque moment partagé (v. 25-54) : en effet, derrière le bonheur des amants se profile la menace des guerres qui grondent au loin¹⁰³⁰, et cet élément introduit la seule note négative dans une élégie qui, par l'évocation de l'acte amoureux vu comme corollaire d'un sentiment profond enfin récompensé, tranche à la fois sur les autres élégies positives – qui consistent souvent, nous

¹⁰²⁸ ... *tibi iuro (...)/ me tibi ad extremas mansurum, uita, tenebras*, « ... je te jure (...) que je resterai auprès de toi, ma vie, jusqu'aux ténèbres qui mettent fin à nos jours » (v. 15 et 17) ; la fin de la citation fait apparaître le trait secondaire funèbre qui colore la deuxième moitié du poème. Le second élément qui nous incite à rapprocher ce texte de II, 3 est la comparaison en début de poème entre la *puella* chagrinée et des héroïnes homériques, non plus Hélène cette fois mais Briséis (v. 1) et Andromaque (v. 2), en un trait secondaire épique lui aussi complété plus bas par un exemple purement mythologique de tristesse féminine, celui de Philomèle (v. 6).

¹⁰²⁹ « Heureux que je suis ! Oh, nuit qui me fut favorable ! Oh, toi, bienheureux petit lit fait pour mes délices ! Que de mots nous nous sommes dits à la lueur de la lampe, et quelle lutte que celle qui nous opposa une fois la lumière éteinte ! » (II, 15, v. 1-4).

¹⁰³⁰ Les v. 43-46 portent en effet trace de l'inquiétude liée aux guerres passées – *Actium*, v. 44 – ou actuelles puisque Rome est dite *propriis circum oppugnata triumphis*, « assiégée de toutes parts par ses propres triomphes » (v. 45), ce qui laisse entendre, chose rare chez Properce, que toute victoire suppose un coût humain trop élevé. Cet élément fournit à l'élégie un trait secondaire que nous qualifions d'*autre* : voir *infra* l'examen de cette dominante spéciale et du discours difficilement définissable qu'elle recouvre. Les v. 13-16 comportent pour leur part un trait secondaire mythologique utilisé une fois de plus comme *exemplum*, le narrateur essayant de convaincre sa *puella* de se montrer nue comme le firent avant elle des héroïnes mythiques pour séduire de jeunes hommes.

l'avons vu, en une adoration lointaine de Cynthie – et sur l'autre pan de l'expression amoureuse élégiaque, c'est-à-dire les lamentations du poète.

Par un détour proprement propertien, le motif attendu du bonheur amoureux peut également provenir de la souffrance de la *puella* trompée ou simplement soupçonneuse et de son expression indirecte par la voix du narrateur ; en effet ce qui est douleur de Cynthie délaissée par un autre devient aussitôt bonheur de Properce, qui la console et réaffirme sa propre fidélité. Citons en quelques mots à cet égard l'élégie II, 21, qui obéit à cette thématique ; ainsi le poète affirme-t-il au vers 4 : *uxorem ille tuus pulcher amator habet !*, « ton bel amant est marié ! ». L'accent est mis ici sur les capacités du poète instruit par l'expérience – mais surtout, ne nous y trompons pas, par sa fonction de poète élégiaque, donc de spécialiste en la matière – à prédire ce genre de situation en *augur*, « oracle » plus sûr que celui de Dodone (v. 3), et à présenter un certain nombre d'exemples mythologiques illustrant cette situation érotique. En III, 8, la situation est différente puisque la *puella* se montre jalouse sur de simples soupçons et la violence de son sentiment préfigure l'élégie IV, 8, dont nous aurons à reparler, puisque dans l'une comme dans l'autre, elle s'en prend physiquement au poète¹⁰³¹. La différence est qu'en III, 8, les gestes de Cynthie, qui n'atteignent pas encore le degré de violence de IV, 8, sont approuvés par le poète qui y voit le signe d'un amour véritable puisqu'il affirme dès l'abord : *dulcis (...) fuerat mihi rixa*, « cette querelle m'a été douce » (v. 1) et qu'il développe plus bas l'idée que seules les traces de lutte sur un corps prouvent la sincérité de l'amour qu'on lui porte. Cet élément, nouvel avatar du motif de la *rixa* amoureuse dont nous parlions plus haut, est d'ailleurs illustré par l'exemple épique de Pâris et Hélène (v. 31 *sq.*) dont, d'après le poète, l'amour était d'autant plus intense qu'il se déroulait au milieu même des combats suscités par l'enlèvement de l'épouse de Ménélas.

A cette série d'exemples précis, on pourra ajouter, sans entrer dans le détail de la composition de chacune, quelques élégies érotiques « simples » que l'on pourra également qualifier de « généralisantes ». Elles proposent en effet, en plus d'une situation érotique typique, un discours plus ou moins général voire théorisant sur les relations amoureuses, les souffrances qui en découlent et la nature du sentiment amoureux par exemple. Le propos est donc bien toujours érotique, et en regard des épisodes du roman d'amour proprement dit et

¹⁰³¹ Ainsi le v. 6 de III, 8, *et mea formosis unguibus ora nota*, « et marque mon visage de tes beaux ongles », annonce-t-il *Phyllidos iratos in uultum conicit unguis*, « elle jette au visage de Phyllis ses ongles en colère » (IV, 8, v. 57).

des anecdotes strictement consacrées à la liaison du poète et de sa maîtresse, ces élégies généralisantes proposent en quelque sorte un petit traité théorique amoureux dont l'histoire des deux personnages offre l'illustration – à moins que, par un mouvement de réciprocité qui n'est pas incompatible avec celui que nous venons d'exprimer, ce soit le roman d'amour qui soit essentiel et que les élégies théorisantes aient pour fonction de lui donner un ancrage plus universel. Quoi qu'il en soit, aux yeux de Propertius, la théorie amoureuse est manifestement un complément naturel de l'intrigue particulière en poésie élégiaque. Appartiennent notamment à cette tendance I, 14, adressée à Tullus et développant l'idée d'une supériorité de l'amour sur les richesses, II, 12 sur la justesse de la représentation classique de l'amour comme enfant, II, 23 sur l'inconvénient de courtiser des femmes mariées, ou encore II, 14 qui exprime les remerciements du poète à Vénus après qu'il a découvert que le mépris était plus efficace que les supplications en amour. Cette dernière élégie comporte d'ailleurs une promesse finale qui participe de la définition même de l'univers érotique propertien ; le poète fait en effet cette déclaration à sa maîtresse :

Nunc ad te, mea lux, ueniet mea litore nauis
 seruata ; an mediis sidat onusta uadis ?
 quod si forte aliqua nobis mutabere culpa,
 uestibulum iaceam mortuus ante tuum¹⁰³² !

L'opposition entre les *uadis* au milieu desquels le bateau du poète pourrait disparaître et le *uestibulum* de la *puella*, c'est-à-dire entre un espace vaste, lointain et inconnu et un espace restreint, familier et lourd de sens – c'est ce même seuil que l'amant élégiaque a tant de mal à passer pour visiter sa maîtresse quand celle-ci ne veut point le laisser entrer et le laisse donc *exclusus* – nous semble être une métaphore de l'opposition entre une poésie aux vastes enjeux, peut-être mythologique, héroïque ou politique, et une poésie aux ambitions plus restreintes et aux thèmes plus personnels et particuliers ; mourir devant la porte de sa maîtresse est donc en fait pour le poète une profession de foi élégiaque. Ajoutons enfin à cette petite liste II, 22 a, dont l'aspect généralisant est quelque peu différent et moins

¹⁰³² « Maintenant c'est vers toi, ma lumière, que mon navire va venir sur un rivage protégé : ou doit-il sous sa charge s'enfoncer dans les bas-fonds, au milieu de l'océan ? C'est que si jamais tu dois changer par ma faute d'attitude envers moi, je resterais plutôt à terre, mort, devant l'entrée de ta maison ! » (II, 14, v. 29-32 ; v. 29, on trouvera chez S. Viarre [2005] et S. J. Heyworth [2007] une version inspirée de suggestions d'éditeurs et non pas, comme le texte de Fedeli que nous conservons ici, du consensus des mss : *nunc a te est, mea lux, ueniatne ad litora nauis*, « maintenant il dépend de toi, ma lumière, que mon navire vienne vers le rivage ». La variation ne nous paraît pas indispensable à la compréhension du texte.). On remarquera l'appellation topique *mea lux* pour l'être aimé, que nous avons déjà repérée chez Sulpicia en IV, 12 (III, 18) et qui rappelle le *mea uita* tout aussi caractéristique du genre.

paradigmatique, mais il nous paraît essentiel de le signaler dans la mesure où il revêt une connotation nettement ovidienne et annonce peut-être les traités du poète des *Amours* ; Properce y proclame en effet sa propension à s'éprendre de *mult[ae] (...) puell[ae]*, de « nombreuses jeunes filles » (v. 1), ce qui est inhabituel voire unique dans son recueil alors que c'est un thème fréquent des *Amours* d'Ovide¹⁰³³ ; on peut d'ailleurs considérer que ce motif constitue un trait secondaire métapoétique dans la mesure où le poète, proclamant que sa nature est d'aimer toujours, dit aussi que sa nature est de composer toujours des poèmes érotiques. L'association d'un discours général sur l'impossibilité d'expliquer pourquoi l'on tombe amoureux (v. 13-16), agrémenté plus bas d'exemples mythologiques et épiques allant dans ce sens, avec une explication partielle de sa propre faiblesse par sa fréquentation des lieux publics comme par exemple les *theatra*, « théâtres » (v. 4), renvoie aussi bien aux *Amours* qu'à l'*Art d'aimer* qui reprend et développe sous formes de consignes et de préceptes le thème de la séduction au théâtre¹⁰³⁴. Ces intertextes ovidiens et cette postérité fructueuse de II, 22 a nous incitent à souligner une fois encore l'idée que cette élégie devait être ressentie, dès l'époque de sa publication, comme un exemple significatif de propos élégiaque généralisant sur l'amour.

Elégies érotiques à tendance dysphorique

Aux côtés de ce discours particulier ou généralisant globalement euphorique se développe, nous l'annonçons plus haut, tout un pan dysphorique de l'inspiration érotique, qui l'emporte sur le premier à l'échelle du recueil. La raison de plainte la plus courante est, selon la tradition élégiaque et conformément aux usages de son personnel libéré et inconstant, l'infidélité réelle ou supposée de la maîtresse. Le poème le plus paradigmatique à cet égard, car l'infidélité commise par la *puella* y est bien attestée et ne relève pas d'un simple soupçon du poète, est II, 9 dont voici les passages les plus significatifs :

¹⁰³³ Voir par exemple *at nuper bis flava Chlide, ter candida Pitho, / ter Libas officio continuata meo est ; / exigere a nobis angusta nocte Corinnam, / me memini numeros sustinuisse nouem*, « mais il y a peu, la blonde Chlidé fut deux fois de suite comblée par mes soins, trois fois la blanche Pitho et trois fois Libas ; une nuit, en peu de temps, Corinne l'a exigé de moi neuf fois, je m'en souviens, et j'ai soutenu l'exigence » (*Amours*, III, 7, v. 23-26).

¹⁰³⁴ Voir à ce sujet ce passage de l'*Art d'aimer* : *nec te nobilium fugiat certamen equorum / (...) proximus a domina nullo prohibente sedeto / (...) respice praeterea, post uos quicumque sedebit, / ne premat opposito mollia terga genu*, « Ne laisse pas échapper l'occasion des combats entre nobles coursiers ; (...) assieds-toi, si personne ne t'en empêche, le plus près possible de celle qui t'a séduit ; (...) ensuite, regarde un peu qui est assis derrière vous pour éviter qu'en y appuyant son genou, il ne presse son dos délicat » (I, v. 135, v. 139 et v. 157-158).

Iste quod est, ego saepe fui : sed fors et in hora
hoc ipso eiecto carior alter erit. (...)
At tu non una potuisti nocte uacare,
impia, non unum sola manere diem ! (...)
Te nihil in uita nobis acceptius umquam :
nunc quoque eris, quamuis sis inimica mihi.
Nec domina ulla meo ponet uestigia lecto :
solus ero, quoniam non licet esse tuum¹⁰³⁵.

On observe successivement un distique exprimant la rancœur envers le rival, ce personnage essentiel de l'univers élégiaque qui convoite sans cesse la *puella* et menace, pour peu qu'il ait mieux à offrir que des vers, l'amour du poète¹⁰³⁶, ce qui met en lumière les méthodes amoureuses de Cynthie et son inconstance rendue par la succession des pronoms *iste / ego / alter* correspondant à la succession des hommes chez la jeune femme ; puis un distique consacré à la colère envers Cynthie elle-même, puisqu'elle a brisé en « impie » ces mêmes serments de fidélité que Properce lui fait à longueur de recueil¹⁰³⁷ ; enfin deux distiques promettant à l'infidèle qu'elle ne sera pas remplacée malgré sa conduite, et cet ultime élément comporte une lamentation implicite puisque cette situation suppose que le poète s'attend à être malheureux toute sa vie. L'amant élégiaque oscille toujours, en effet, entre ces deux écueils : l'infidélité de sa maîtresse et sa propre incapacité à en aimer une autre, du

¹⁰³⁵ « Ce qu'il est, je le fus souvent : mais peut-être que dans une heure, il sera expulsé à son tour et un autre lui sera préféré. (...) Mais toi, tu n'as pu rester oisive une nuit, impie, tu n'as pu rester seule une journée ! (...) Il n'y eut jamais rien de plus cher que toi dans ma vie : tu me le seras encore, bien que tu me sois ennemie. Et aucune autre maîtresse ne laissera de trace dans mon lit : je serai seul, puisque je ne peux être à toi » (II, 9, v. 1-2, v. 19-20 et v. 43-46). Nous conservons avec P. Fedeli (1994²) le texte du consensus des mss ; S. Viarre (2005) et S. J. Heyworth (2007) adoptent au v. 44 les suggestions de Postgate, en l'occurrence *erit* pour *eris* et *nihil* pour *mihi*. Cette version nous semble moins cohérente que celle des mss qui conservent la prédominance de la deuxième personne du singulier et une syntaxe simple.

¹⁰³⁶ Il n'y a pas que chez Properce que le rival est généralement un homme riche auquel le poète a bien du mal à tenir tête, même si cet élément précis n'apparaît pas ici. On se souvient notamment que chez Tibulle aussi, les raisons de l'infidélité sont rarement avouables et la bien-aimée est avant tout une courtisane intéressée, ainsi en II, 3 à propos de Némésis, en I, 5 à propos de Délie ou encore en I, 9 où c'est Marathus qui se laisse séduire par un homme plus riche que le poète, autant de situations de rivalité topiques que notre chapitre sur les livres I et II du *Corpus Tibullianum* nous a permis de commenter. On retrouve d'ailleurs le même thème chez Ovide, *Amours*, II, 5 ou III, 8, pour ne citer qu'eux.

¹⁰³⁷ Cet élément est développé au cours du poème par l'usage de contre-exemples d'origine épique censés montrer à la *puella* la vertu dont elle ne sait pas faire preuve et dont le premier est bien entendu Pénélope (v. 3 *sq.*) ; c'est là le seul trait secondaire qui s'ajoute d'ailleurs à la composition thématique du poème.

moins dans les élégies à tonalité plaintive qui déplorent cet état de fait car si, dans d'autres textes – fait plus rare chez Propertius que chez Ovide comme nous le disions plus haut –, il dit pouvoir aimer plusieurs femmes, c'est avant tout parce que l'intrigue amoureuse du recueil élégiaque s'encombre peu de cohérence ou même de vraisemblance. Pour toutes ces raisons et pour la clarté de son propos, II, 9 nous semble être le prototype propertien de l'élégie du rival et des souffrances de l'infidélité, de même que la très brève II, 22 b¹⁰³⁸ paraît exemplaire des élégies douloureuses parce qu'elle fustige de manière claire et concise l'indécision de la *puella*. Il n'est pas ici question d'une infidélité à proprement parler – même si la possibilité n'en est pas exclue – mais de la cruauté d'une maîtresse qui ne tient pas ses promesses, accepte tantôt une visite de son amant et tantôt la refuse, de sorte que celui-ci se consume d'angoisse et qualifie ainsi sa souffrance : *hic unus dolor est ex omnibus acer amanti*¹⁰³⁹ ; la simplicité expressive de l'hexamètre, qui met l'accent sur l'adjectif *unus* en l'opposant au groupe *ex omnibus* placé après la césure penthémimère, et réunit en fin de vers autour de l'assonance en *-a-* les termes *acer* et *amanti* pourtant *a priori* antinomiques, résume remarquablement la tonalité générale des plaintes amoureuses qui émaillent le recueil. Evoquons encore à ce titre le court poème II, 24 b¹⁰⁴⁰ et la critique de la *puella* au motif qu'elle coûte extrêmement cher ; en effet elle réclame toutes sortes d'objets coûteux tels une *pauonis caud[a]*, une « queue de paon » pour éventail (v. 11), ou des *tal[i]* (...) *eburn[i]*, des « dés en ivoire » (v. 13). Ces caprices pourtant, même si son amant les assouvit, ne garantissent pas sa constance puisqu'elle est qualifiée de manière évocatrice de *falla[x]*, « trompeuse » (v. 16), adjectif placé au début du dernier pentamètre du poème.

L'un des sommets propertiens de la facette dysphorique de la tonalité érotique est l'élégie III, 21, qui nous paraît tout particulièrement intéressante car elle relève d'un type de discours que l'on pourrait presque qualifier d'« anti-érotique » et qui consiste en un refus délibéré du narrateur de continuer à subir une situation de souffrance amoureuse extrême. Dans ce poème, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir parce qu'il commence la série d'élégies conclusives du livre III, le poète fait mine de partir pour Athènes où il compte se consacrer à des études qui ont bien peu à voir avec ses travaux élégiaques ; certes, ce départ est de son propre aveu une façon d'échapper à l'amour qu'il éprouve pour Cynthie et dont il estime manifestement n'être pas récompensé, situation élégiaque amoureuse et dysphorique s'il en

¹⁰³⁸ C'est-à-dire, dans l'édition de P. Fedeli pour Teubner (1994²) comme pour S. Viarre (2005), II, 22, v. 43-50, mais le texte est incomplet et très douteux. S. J. Heyworth (2007) la fait pour sa part commencer au v. 21 avec de nombreux déplacements de distiques.

¹⁰³⁹ « Cette douleur seule est cruelle, entre toutes, pour celui qui aime » (v. 45).

¹⁰⁴⁰ C'est-à-dire II, 24, v. 11-16.

est¹⁰⁴¹. Mais il semble presque ici que ce soit le trait érotique qui soit l'ajout et la dimension « anti-érotique » qui constitue la base du poème, ainsi que le prouve l'*incipit* qui met l'accent sur le départ et le voyage eux-mêmes ; après l'énumération de quelques griefs envers la *puella* (v. 7-10), qui sont l'occasion de mentionner la *cura*, « la sollicitude » (v. 3) qu'a pour elle le narrateur, l'essentiel de l'élégie est ainsi consacré à la description du voyage (v. 11-24) et au programme d'études grecques du poète (v. 25-30), avant une brève conclusion où Properce dit son espoir d'être guéri d'un *turp[is] (...) am[or]*, « amour infamant » (v. 33) par ce départ (v. 31-34), si bien que la thématique amoureuse ne réapparaît en fin de poème que sous un angle entièrement négatif, comme mal à rejeter. La description de la structure de III, 21 suffit à montrer que, de même que Properce choisit la manière radicale pour rompre avec sa maîtresse, c'est-à-dire le départ, de même il choisit au niveau poétique la manière radicale pour mettre en scène la facette dysphorique de la dominante érotique, c'est-à-dire une élégie où cette dernière est complètement inversée à la faveur d'un rejet et du détournement de l'attention du poète et du lecteur vers un tout autre type d'expérience, en l'occurrence un voyage en Grèce qui devient le nouveau centre du récit « anti-amoureux ».

D'autres élégies érotiques dysphoriques proposent quant à elles, à la manière des élégies érotiques non dysphoriques, un discours simplement généralisant sur l'univers élégiaque amoureux, ainsi II, 16 sur la vénalité de l'amour, II, 17 qui commence par une remarque générale sur l'inconstance en amour ou encore II, 4 sur la cruauté des femmes, qui va nous permettre d'illustrer plus précisément le procédé propertien de va-et-vient entre un propos général et un propos particulier. Observons les premiers distiques du poème :

Multa prius dominae delicta queraris oportet,
 saepe roges aliquid, saepe repulsus eas,
 et saepe immeritos corrupas dentibus unguis
 et crepitum dubio suscitet ira pede !
 Nequiquam perfusa meis unguenta capillis,
 ibat et expenso planta morata gradu¹⁰⁴².

¹⁰⁴¹ *Magnum iter ad doctas proficisci cogor Athenas, / ut me longa graui soluat amore uia. (...) / unum erit auxilium: mutatis Cynthia terris / quantum oculis, animo tam procul ibit amor*, « je suis forcé d'entreprendre un grand voyage pour la savante Athènes, afin de me libérer par cette longue route d'un pénible amour. (...) Je n'aurai qu'un secours : quand j'aurai changé de contrée, Cynthia, mon amour sera aussi loin de mon cœur que de mes yeux. » (v. 1-2 et 9-10).

¹⁰⁴² « On doit avant tout se plaindre des nombreux torts de sa maîtresse, demander souvent quelque chose, souvent s'en aller, chassé, et souvent abîmer de ses dents des ongles innocents et, sous le coup de la colère, frapper bruyamment du pied de tous côtés ! C'est en vain que j'ai arrosé mes cheveux de parfums et que je m'avançais d'un pied lent, d'un pas mesuré... » (II, 4, v. 1-6). La variante en *ungues*

L'énonciation de cet *incipit* en dit long sur l'insertion d'un discours général dans un discours particulier ; le passage de la deuxième personne du singulier à valeur générale, vers 1-4, à la première personne du singulier – à travers l'adjectif possessif *meis* – qui désigne exclusivement le poète, vers 5-6 *sq.*, est justifié par l'unité thématique du poème : on se heurte le plus souvent à l'indifférence et au refus de sa maîtresse – pour preuve, Properce lui-même, malgré tous ses efforts et ses précautions, n'est parvenu à rien. L'utilité de cette correspondance entre général et particulier est double, puisqu'elle permet à la fois de montrer par l'exemple la véracité du propos théorisant et d'inscrire la situation particulière du poète dans une universalité des relations amoureuses qui lui permet de s'ériger en prototype de l'amant éconduit, ce qui garantit la valeur générale de ses aventures extensibles à tout le genre humain. Le même type de discours est perceptible en II, 32 où, sur une base narrative adressée à la seule Cynthie à laquelle le poète reproche de quitter Rome sous des prétextes fallacieux pour mieux se livrer à la tromperie, étend le propos à toutes les femmes romaines ainsi qu'à un certain nombre d'*exempla* mythologiques ; ainsi, les trente premiers vers de II, 32 sont exclusivement consacrés au cas de la *puella* du narrateur¹⁰⁴³, mais la suite présente un certain nombre d'exemples mythiques et épiques à raison d'un distique chacun – on y rencontre ainsi *Tyndaris*, « la Tyndaride » Hélène (v. 30) et *ipsa Venus*, « Vénus elle-même » (v. 32) – et atteint progressivement toutes les femmes de *Rom[a]*, « Rome » (v. 43) y compris Lesbie elle-même (v. 45), ce qui insère un trait secondaire métapoétique dans ces récriminations en y faisant apparaître l'ombre tutélaire du *neoteros* Catulle.

En réponse à ce discours globalement pessimiste sur les mœurs des femmes romaines en général et de Cynthie en particulier, III, 14, sommet de l'inspiration dysphorique généralisante et de la réflexion à valeur universelle¹⁰⁴⁴, apporte une sorte de solution implicite qui passe par l'examen d'un exemple, celui de *Sparte* (v. 1) ; la cité grecque provoque l'admiration du poète parce qu'elle mêle filles et garçons lors des exercices physiques, décrits aux vers 1-20, et ne leur interdit pas d'afficher leur amour (v. 21-32). Le

(v. 3) retenue par S. Viarre (2005) et S. J. Heyworth (2007) ne modifie pas le sens. S. J. Heyworth (2007), qui considère cette élégie comme très morcelée, choisit de diviser ce début en isolant le distique 5-6 mais il nous semble que la continuité narrative, bien qu'un peu obscure, peut être rétablie.

¹⁰⁴³ Son nom est soigneusement mentionné au v. 3 comme pour mieux marquer le caractère particulier de l'*incipit* et le distinguer de la suite généralisante : *nam quid Praenesti dubias, o Cynthia, sortis / (...) petis*, « et pourquoi, ô Cynthie, consulter les sorts douteux de Préneste ».

¹⁰⁴⁴ Les seuls personnages individuellement nommés sont en effet les *exempla* mythologiques de femmes vivant comme ou élevées avec des hommes, sur lesquels nous reviendrons. Dans l'ensemble de l'élégie, aucune allusion n'est faite par ailleurs à la situation amoureuse particulière du narrateur ni de sa *puella*.

lien entre les deux discours n'est pas exprimé, mais on peut le rétablir sans peine : cette égalité est plus saine que les mœurs romaines qui séparent les femmes du monde masculin, obligent les amoureux à ruser pour se déclarer et permettent aux femmes les plus cupides de profiter de ce secret contraint pour recevoir en toute discrétion de riches amants. La conclusion du poème implique la Ville entière, comme cela affleurerait déjà en II, 32 :

Quod si iura fores pugnasque imitata Laconum,
carior hoc esses tu mihi, Roma, bono¹⁰⁴⁵.

On voit que les éléments de la réflexion générale proposée dans ce poème tendent à l'éloigner de l'univers élégiaque auquel est accoutumé le lecteur. L'ancrage érotique dysphorique existe, mais sa généralisation même le rend plus vague ; si l'infidélité de la *puella* est un thème érotique majeur du recueil, il est rare qu'elle soit comme ici effacée au profit d'une élégie entièrement théorique et critique, qui explique un type de comportement amoureux par le défaut de toute une société comparée à un monde meilleur éloigné dans l'espace. Outre ce tableau général, le poète a notamment recours une fois de plus à des exemples mythologiques pour éclairer la portée de son discours : mentionnons ainsi Hélène, exemple de jeune Spartiate peut-être implicitement destiné à éloigner les craintes des Romaines de perdre en féminité et en pouvoir de séduction si on les élevait comme les jeunes garçons¹⁰⁴⁶. Certes, ce n'est pas là la première élégie érotique généralisante que nous observons ; mais au lieu de former, comme dans les exemples proposés plus haut, un ornement au propos de base consacré à la situation particulière de Properce et Cynthie, la généralisation est ici essentielle et fournit l'unique matière du propos, ce qui fait de cette élégie spartiate un exemple unique dans la catégorie des élégies érotiques dysphoriques « simples ».

Cette analyse des élégies érotiques de Properce à sous-dominante dysphorique est également l'occasion pour nous d'analyser de manière plus précise certains traits secondaires pour montrer comment le poète les insère dans le fil cohérent de son discours. L'un des plus répandus, encore mentionné à l'instant à propos de III, 14, est le trait secondaire mythologique généralement utilisé comme *exemplum* éclairant la situation érotique topique ou le comportement d'un des protagonistes. Il arrive parfois que sans pour autant accéder au

¹⁰⁴⁵ « C'est que si tu imitais les lois et les combats de Laconie, tu me serais, Rome, plus chère par ce bénéfice même » (III, 14, v. 33-34).

¹⁰⁴⁶ *inter quos Helene nudis capere arma papillis / fertur nec fratres erubuisse deos*, « entre eux [les Dioscures], on dit qu'Hélène prend les armes, les seins nus, et que ses divins frères n'en rougissaient pas » (III, 14, v. 19-20).

rang de sous-dominante, l'*exemplum* mythique fasse l'objet d'une digression plus longue que de coutume. Ainsi, en II, 18 a¹⁰⁴⁷, l'épisode mythologique s'insère naturellement dans le propos amoureux, comme s'il ne s'agissait d'abord que d'une de ces évocations passagères récurrentes dans le recueil ; la *puella* a délaissé Properce qui s'en plaint et fait remarquer qu'Aurore, elle, n'a jamais repoussé son époux Tithon alors même qu'il présentait l'inconvénient d'être vieux, ce qui n'est pas encore le cas du poète. Cet exemple de fidélité est utilisé, dans le cadre dysphorique des reproches à la *puella*, en contrepoint de l'inconstance de la jeune femme et n'est pas développé pour lui-même ; aussi le poète, dans sa visée purement argumentative, ne sélectionne-t-il que quelques éléments significatifs du mythe : la *senect[a]*, « vieillesse » de Tithon (v. 7), leurs étreintes – la déesse le tient *suis (...) in ulnis*, « dans ses bras » (v. 9) et l'« embrasse », *illum (...) amplexa* (v. 11) – et la déception d'Aurore lorsqu'elle doit le quitter au matin (v. 13-14). Ces détails courent sur quelques vers avant que le propos ne revienne sur le cas de Properce et de sa *puella* ; on voit donc que tout en développant l'*exemplum* dans le cadre étroit imposé par la dominante à laquelle il se rattache, le poète peut jouer sur sa longueur et le développer à loisir sans jamais perdre le fil principal du propos qu'il illustre.

Un autre exemple de trait secondaire bien développé apparaît en II, 24 c¹⁰⁴⁸ : il s'agit, toujours sur fond érotique dysphorique, de l'ajout d'un trait relevant du registre funèbre, dont nous reparlerons plus bas en tant que dominante. Ici apparaît plus exactement une sorte de posture très répandue chez Properce et que l'on peut qualifier de « pré-funèbre » : il s'agit, comme dans d'autres recueils élégiaques et notamment dans le *Corpus Tibullianum*¹⁰⁴⁹ mais de manière plus systématique encore, d'un discours du poète sur ses propres funérailles, la plupart du temps au futur ou au subjonctif d'ordre, ce qui est l'occasion pour lui à la fois de consigner ses volontés – de manière purement littéraire puisque chez Properce, nous allons le voir, elles sont surtout centrées sur la présence de Cynthie, argument de la rhétorique amoureuse du poète qui tâche de s'attacher sa maîtresse en éveillant en elle de la tristesse à

¹⁰⁴⁷ C'est-à-dire, pour P. Fedeli (1994²), II, 18, v. 1-22. S. J. Heyworth (2007) ne numérote pas les différents temps de II, 18 mais signale son caractère morcelé. S. Viarre (2005) divise II, 18, v. 1-22 en trois morceaux distincts, mais cela ne nous semble pas nécessaire dans la mesure où les v. 1-4 et 21-22, encadrant le morceau central et l'exemple d'Aurore et Tithon, partagent en fait le même thème structurant : l'amant, quoi qu'il souffre, doit se taire et minimiser ses souffrances. On comparera à ce titre les vers *aut si quid doluit forte, dolere nega*, « si d'aventure quelque chose t'a fait souffrir, dis que tu ne souffres pas » (v. 4) et *quin ego deminuo curam*, « bien plus, je fais paraître moindre mon souci » (v. 21) qui se répondent thématiquement.

¹⁰⁴⁸ Soit II, 24, v. 17-52, numéroté II, 24 b chez S. J. Heyworth (2007).

¹⁰⁴⁹ On se souvient notamment à cet égard de l'élegie I, 1 de Tibulle (v. 59-68), et de l'élegie III, 5 de Lygdamus.

la pensée de le perdre – et de dresser un tableau de la cérémonie dont la mention du tombeau est rarement absente car c'est là l'un des monuments que Propertius compte laisser au monde et, à ce titre, il peut apparaître comme une image de l'œuvre poétique elle-même. Nous signalons dès à présent ces éléments qui nous seront utiles plus loin¹⁰⁵⁰, mais ils ne sont pas présents en II, 24 c qui, en raison de sa nette prédominance érotique, ne fournit qu'une version très simplifiée de ce trait « pré-funèbre », sans tableau développé de la scène ni précisions sur les désirs particuliers du poète. C'est que le poème s'ouvre sur la mention de la cruauté de la *puella* qui l'a repoussé pour un autre (v. 17-32) ; dans ce contexte typiquement érotique dysphorique, les deux passages proprement « pré-funèbres » de l'élégie sont orientés vers l'idée que la jeune femme regrettera un jour, mais trop tard, son infidélité et se lamentera de la mort du poète. Ainsi, les seuls détails à relever sont la mention des *ossa*, des « os » du poète défunt (v. 35), sur lesquels la *puella*, prédit Propertius, se lamentera en déplorant la perte de cet homme qui lui fut *certus*, « fidèle » (v. 36-37), et le souhait final du poète de voir sa maîtresse pleurant sa mort *demissis (...) pectora nuda comis*, « les cheveux défaits, la poitrine nue » (v. 52), en une posture de pleureuse qui, chez Tibulle et Lygdamus déjà, apparaît comme le rôle topique de la *puella* érotique dans une transposition funèbre de la situation amoureuse ; cependant, ces deux éléments évocateurs, signes marqués de deuil, dessinent une silhouette fugitive plus qu'ils ne dressent un véritable tableau de funérailles. On le voit, le rôle de ces deux brefs passages est une fois de plus très étroitement inscrit dans l'intrigue amoureuse et les traits « pré-funèbres » sont ici en net retrait par rapport à la base érotique¹⁰⁵¹.

Dans un autre genre, l'apparition de certains traits secondaires métopoétiques peut, conformément à la nature même de ce registre sur lequel nous reviendrons *infra*, être liée à la double signification d'un seul mot ou d'une seule expression et à l'invitation faite au lecteur de les comprendre à deux niveaux différents. L'élégie érotique dysphorique III, 6 est l'un des exemples les plus frappants de l'émergence de ce type de trait secondaire ; la signification métopoétique du poème ne repose pas, comme dans le cas des traits secondaires mythologique et funèbre déjà observés, sur une image bien circonscrite au sein du texte, mais naît de la présence d'un personnage – en l'occurrence l'esclave de la *puella* – nommé Lygdamus, avec lequel Propertius discute de la jalousie de sa maîtresse et des reproches

¹⁰⁵⁰ Voir notamment nos remarques au sujet du tombeau en « IV. B. 4 Versatilité définitoire de l'élégie ».

¹⁰⁵¹ Il en est de même des deux autres traits secondaires de II, 24 c, l'un mythologique – nouveaux *exempla* d'infidélités mythiques, dont celle de Thésée abandonnant Ariane (v. 43) – et le second métopoétique – le poète se rappelle le temps où la *puella* admirait ses œuvres (v. 21-22).

infondés qui pourraient les mener à la séparation ; ce pourrait n'être qu'un détail, mais lorsqu'on sait que Lygdamus le poète, celui dont nous avons étudié les élégies, avec celles de Tibulle et de Sulpicia, au sein du *Corpus Tibullianum*, est peut-être un contemporain de Propertius¹⁰⁵², et que l'on examine dans cette idée le tout premier vers du texte : *dic mihi de nostra quae sentis uera puella*, « dis-moi ce qu'il t'en semble réellement de ma bien-aimée », on peut entendre que l'élégie tout entière prend l'aspect d'une discussion entre spécialistes des choses de l'amour. En outre, Propertius demande à Lygdamus quantité de détails qui pourraient les assurer tous deux que certaine scène de colère à laquelle a assisté le jeune esclave est bien une manifestation de la jalousie de la *puella* ; une série de questions posées par le narrateur à son interlocuteur et commençant par *sicin*, « est-ce bien ainsi que... » (v. 9), prennent ainsi la tournure d'une enquête amoureuse visant à établir que la jeune femme a effectivement souffert¹⁰⁵³. Puisque Lygdamus accompagne Propertius dans la carrière élégiaque, il est naturel que ce soit à l'un de ses homonymes, même si celui-ci n'est qu'un esclave dans le cadre de la fiction élégiaque, que le poète demande conseil et confirmation en matière d'intrigue amoureuse ; on peut voir dans cette situation une image de l'idée que les poètes élégiaques sont spécialistes de l'amour et que c'est là le domaine réservé du genre poétique qu'ils pratiquent¹⁰⁵⁴. Des traits secondaires métapoétiques apparaissent de même en I, 5 et I, 13, à Gallus, homonyme ou transposition poétique de l'auteur élégiaque du même nom, qui sont successivement une tentative de le dissuader de séduire Cynthia – donc peut-être de pratiquer l'élégie érotique – puis un souhait de réussite dans la voie amoureuse qu'il a finalement adoptée, mais aussi en I, 6 sur la distinction entre poésie de l'amour et poésie des combats, en I, 12 à Ponticus, sur laquelle nous aurons à revenir en établissant la structure du livre I, en I, 15 sur l'utilité de la poésie élégiaque dans le domaine amoureux, en II, 8 sur l'infériorité de l'élégie par rapport à l'épopée à la faveur d'une comparaison entre Achille et le poète lui-même, et en II, 25 à la faveur de l'évocation par Propertius d'une lignée élégiaque qui comprend, avant lui-même, Calvus et Catulle.

Avant de clore ce parcours parmi les élégies érotiques « simples » de Propertius, signalons-en une qui a la particularité notable de rassembler les deux tendances que nous venons

¹⁰⁵² A propos des problèmes posés par les dates de Lygdamus, voir cependant notre chapitre 3 et plus particulièrement l'état de la question sur ce point.

¹⁰⁵³ Le lexique de la douleur amoureuse est particulièrement présent dans la peinture de la *puella* chagrinée : on relèvera notamment le verbe *flere*, « pleurer » (v. 9), la mention des larmes qui coulent *ex oculis*, « de ses yeux » (v. 10) ou encore le *querul[us]* (...) *son[us]*, « son plaintif » de sa voix (v. 18).

¹⁰⁵⁴ En tout cas, comme le relève P. Fedeli (1985, p. 205), il serait excessif de ne voir en ce Lygdamus qu'un outil de l'intrigue élégiaque, au nom purement fortuit ou conventionnel.

d'examiner et d'offrir successivement un pan dysphorique et un pan euphorique ; il s'agit de I, 8 qui, comme II, 9 dont nous avons cité un extrait plus haut, s'ouvre sur la mention d'un rival – manifestement nettement plus riche que le poète – et sur un reproche à l'infidèle Cynthie, formulé en ces termes :

Et tibi iam tanti, quicumque est, iste uidetur,
ut sine me uento quolibet ire uelis¹⁰⁵⁵ ?

Même colère douloureuse donc qu'en II, 9 ; même amour impossible aussi puisque Cynthie, pour suivre son nouvel amant, doit entreprendre un voyage dangereux et que Properce, malgré sa trahison – le terme *periura*, « parjure » (v. 17) annonce l'*impia* de II, 9 –, adresse une brève prière aux divinités marines pour son salut (v. 17), ajoutant ainsi un trait secondaire religieux à la sous-dominante dysphorique. Mais les vers 27 *sq.* marquent de manière tout à fait inattendue une inversion de ton dont le caractère surprenant est soigneusement ménagé par le poète car Cynthie décide finalement de rester auprès de Properce. Le retour à la tendance euphorique est caractérisé par un éloge de la *puella* ressemblant à ceux que nous avons déjà évoqués puisque, non contente d'être belle et talentueuse, elle s'avère soudain, par ce choix, *non (...) auara*, « non cupide » (v. 38) et sait apprécier à sa juste valeur le *carm[en]* du poète (v. 40) qu'elle finit par préférer aux richesses matérielles ; elle est donc bien, ainsi que le révèle ce trait secondaire métapoétique, un personnage élégiaque à part entière digne de figurer dans ce même *carmen*. On le voit, I, 8 offre en quelque sorte un résumé concis et soigneusement dramatisé de ces deux pôles essentiels et opposés dont nous avons vu diverses manifestations tout au long du recueil.

Profitons enfin de ce tableau général des élégies érotiques de notre poète pour signaler que l'inspiration amoureuse peut devenir le lieu d'une fusion entre univers distincts par emprunt plus ou moins direct aux thèmes d'autres genres ou auteurs, antérieurs à Properce ou simplement contemporains, dont il a pu tirer une inspiration supplémentaire. Pour illustrer ce point de notre propos, nous voudrions mentionner les deux élégies du recueil qui ajoutent à une dominante érotique un trait bucolique¹⁰⁵⁶ ; il s'agit de la dysphorique I, 18 et de

¹⁰⁵⁵ « Et il te semble désormais, celui-là, qui que ce soit, valoir un tel prix que tu veux sans moi t'en aller aux quatre vents ? » (I, 8, v. 3-4).

¹⁰⁵⁶ Nous employons le terme de « bucolique » dans un sens relativement général et entendons par là que les élégies en question s'inscrivent dans une atmosphère champêtre *proche* de la poésie bucolique sans toutefois y être un renvoi intertextuel très explicite. Sur la question de la relation entre poésie bucolique et poésie élégiaque chez Properce, nous renvoyons par ailleurs à la thèse de Z. Martirosova (1999) et aux articles de J. Fabre-Serris sur le sujet, et notamment à « Bucolique et élégie : *et calami, Pan Tegeae, tui* (Properce, III, 3) » (1999) qui propose une sorte de théorie condensée des similitudes et

l'euphorique II, 19, qui nous semble d'ailleurs être plus précisément tibullienne que bucolique. Ainsi, I, 18 consiste en l'inscription dans un cadre champêtre de la plainte amoureuse classique de Propertius¹⁰⁵⁷ dont on retrouve les éléments habituels aux vers 5-18 et 23-26, notamment l'idée que Cynthia, par sa dureté, donne au poète une « raison de pleurer », *flendi (...) principium* (v. 6) et commet en cela une « injustice », *iniuria* (v. 23). Cette plainte aux formulations familières connaît un environnement nouveau puisque sont mentionnés des détails bucoliques à la fois élémentaires et prototypiques, tels un *nemus*, « bois » (v. 2), des *saxa*, « rochers » (v. 4), divers types d'arbres tels le *fagus* et le *pinus*, « hêtre » et « pin » (v. 20), enfin des *fontes*, « fontaines » (v. 27), des *au[e]s*, « oiseaux » (v. 30) et des *silvae*, « forêts » (v. 31). Il ne s'agit pas de la description circonstanciée d'un paysage original, mais bien d'un décor codifié censé renvoyer par connotation à d'autres types de poésie. Est également cité du reste l'*Arcadi[us] (...) de[us]*, le « dieu d'Arcadie » (v. 20), c'est-à-dire Pan, possible allusion à l'univers bucolique grec qui donnera notamment naissance aux romans pastoraux. Les sources de II, 19, en revanche, sont plus probablement et plus directement latines, ainsi que nous l'avons signalé ; l'élément d'intrigue amoureuse qui sert de fond à cette élégie est le suivant : Cynthia s'est absentée de Rome, mais Propertius est serein car elle est à la « campagne » - *rura* (v. 2) - où elle n'aura pas l'occasion de le tromper. Alors que I, 18 offrait au lecteur le tableau, du reste assez artificiel, d'un poète retiré dans les bois pour déclamer sa plainte au milieu des arbres et des rochers, II, 19 a ceci de concret et de presque réaliste qu'elle imagine une véritable vie campagnarde, non parce que Cynthia se livre à des activités agricoles mais parce qu'elle peut les observer. Propertius mentionne ainsi le spectacle des *fin[e]s pauperis agricolae*, « terres d'un pauvre paysan » (v. 8) et des tâches

différences entre ces deux genres poétiques, et se penche plus particulièrement sur III, 3 et III, 13, deux élégies sur lesquelles nous aurons à revenir *infra*.

¹⁰⁵⁷ Nous voyons dans cette situation une allusion à l'attitude de Gallus dans la *Bucolique X* de Virgile, où le grand élégiaque s'en va chanter ses souffrances amoureuses dans les bois, entouré de brebis et de bergers : *certum est in siluis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere Amores / arboribus...*, « assurément c'est dans les forêts, parmi les tanières des bêtes sauvages, que je préfère ressentir cette douleur et graver mes *Amours* sur de tendres arbustes... » (*Bucolique X*, v. 52-54). L'élégie I, 18 de Propertius comporte d'ailleurs un trait secondaire métapoétique qui apparaît comme une référence directe à ces quelques vers : [le poète s'adresse aux arbres des forêts] *ah quotiens teneras resonant mea uerba sub umbras, / scribitur et uestris Cynthia corticibus !*, « ah ! que de fois mes mots résonnent sous votre ombre tendre, et que de fois j'écris *Cynthia* sur vos écorces ! » (v. 21-22). La présence dans les deux extraits de l'adjectif *tener* à valeur manifestement métapoétique - il désigne des arbres adéquats pour la composition d'une poésie « tendre », c'est-à-dire élégiaque érotique - et du titre du recueil amoureux du poète concerné signale le rapport d'intertextualité. J.-P. Boucher (1966, p. 97-98) va plus loin et voit dans I, 18 la possibilité d'une influence directe d'un poème de Gallus ; en tout cas, signale-t-il, l'élégie repose sur un thème alexandrin traditionnel qui aurait pu être transmis à Propertius par son maître. Dans cette perspective, cette élégie serait un hommage supplémentaire à Gallus, qui est déjà apparu deux fois au livre I en tant qu'interlocuteur du poème.

qu'il faut y assumer, notamment *assidue tauros (...) arant[e]s*, les « taureaux qui labourent avec constance » (v. 11) et *uitem docta ponere falce comas*, « la vigne [qui perd] sa chevelure sous les coups de la faux habile » (v. 12). L'évocation de ces activités campagnardes réelles en lieu et place du tableau figé qui, en I, 18, ne sert que de décor inanimé à la plainte amoureuse, nous semble proche du thème très tibullien du rêve d'une vie champêtre. La conception tibullienne du bonheur amoureux comme corollaire d'une vie isolée consacrée aux activités de la terre transparaît également ici puisque d'après Properce, ces saines tâches sont pour Cynthie, même si elle n'en est que spectatrice, une diversion salutaire qui l'empêche de penser à la vie dissolue qu'elle mène à la ville (v. 3-6), et que d'une manière plus générale, le monde agricole est présenté comme fondé sur des valeurs honnêtes – notamment le travail – incompatibles avec le monde élégiaque urbain et la licence qui y règne¹⁰⁵⁸. Il semble donc qu'il y ait là sinon un hommage de Properce à Tibulle, du moins un point de contact entre les deux élégiaques autour d'un thème certes plus cher au second qu'au premier et dans lequel, de fait, on peut lire comme une référence implicite de l'Ombrien à l'égard du chevalier.

b. Autres sous-dominantes

Etant à la fois la dominante la plus représentée dans le recueil de Properce et, ainsi que nous avons commencé à l'évoquer plus haut, la base de son travail de quête thématique et métopoétique, l'inspiration érotique est dotée d'une plasticité particulièrement fructueuse ; le poète la mêle en effet à plusieurs autres registres – nous pourrions observer ses manifestations au rang de sous-dominante jusqu'au cœur d'élégies étiologiques et nationales comme IV, 4, consacrée à Tarpéia, par exemple – et la dote notamment de nombreuses sous-dominantes qui contribuent ainsi à orienter le discours érotique de base dans des directions différentes. En quelque sorte, dans son laboratoire élégiaque, Properce s'essaie à différents croisements d'inspiration avant de sélectionner au cours de sa quête ceux qui lui paraissent les plus convaincants en ce qu'ils correspondent le mieux à ce qui fait selon lui la particularité du genre élégiaque. Etudier les élégies érotiques à inspiration « complexe » du recueil revient donc à examiner diverses tentatives de mélanges des tonalités selon

¹⁰⁵⁸ Comme chez Tibulle aussi, la vie champêtre est associée à une religiosité saine et sincère, ainsi que le montre le trait secondaire religieux de II, 19 : Cynthie est en effet dépeinte devant un *incult[um]* (...) *sacell[um]*, « un grossier petit sanctuaire » (v. 13), assistant au sacrifice qui se déroule *agrestis (...) ante focos*, « devant des autels campagnards » (v. 14).

différentes modalités, différents dosages, avec parfois également différents renvois intertextuels ou différentes filiations génériques envisageables.

Sous-dominante mythologique

L'une des sous-dominantes les plus répandues du genre érotique est le registre mythologique, jamais développé pour lui-même au rang de dominante mais dont nous avons déjà observé une représentation importante à titre de trait secondaire. Il ne s'agit plus ici de ces élégies qui citent, au détour d'un vers ou sur quelques distiques, un ou plusieurs héros mythiques à titre d'*exempla* ; les évocations et comparaisons mythologiques telles que nous les avons déjà abondamment signalées servent essentiellement, on l'a vu, à orner le propos du poète en l'explicitant et en l'illustrant, à célébrer Cynthia à l'égal des héroïnes déjà chantées par des auteurs antérieurs pour la faire entrer dans le cercle des grandes figures féminines poétiques ou encore, conformément à une certaine conception de l'élégie comme poésie savante héritée notamment des hellénistiques, à nourrir le discours élégiaque de références mythiques précises censées démontrer l'étendue de la culture de son auteur et sa capacité à intégrer le mythe à une forme poétique brève mais soignée. Au-delà de ces renvois ponctuels, nous évoquerons ici les poèmes qui développent un épisode mythologique pour lui-même de manière plus suivie, en un récit cohérent qui s'affranchit progressivement du cadre érotique dominant dans lequel il est inséré, et ceux dont les *exempla* s'accumulent jusqu'à fournir l'essentiel de la trame narrative de l'élégie et à entrer en concurrence avec la dominante érotique. Signalons notamment dans cette catégorie I, 20, à Gallus, sur le mythe de Hercule et Hylas¹⁰⁵⁹, II, 2, éloge général de la beauté de la *puella* comparée à une série d'héroïnes mythologiques, II, 33 a¹⁰⁶⁰ qui identifie Isis à Io et développe le motif des aventures de cette dernière, III, 15 à la *puella* jalouse de sa propre esclave, sur le mythe de Dircé et Antiope¹⁰⁶¹, ou encore III, 19 qui, sous prétexte d'une conversation entre la *puella* et

¹⁰⁵⁹ Cet *epyllion* sur lequel nous aurons à revenir a un intertexte grec bien connu : l'*Idylle* XIII de Théocrite, adressée à un ami – Nicias – comme I, 20 est adressée à Gallus, et qui conte également, plus longuement qu'ici, l'enlèvement d'Hylas par les Nymphes et le chagrin d'Héraclès ; pour une comparaison entre l'élégie propertienne et l'intertexte théocritéen, voir H. Diller (1975). Cependant, nous verrons que Propertius ajoute un élément au substrat théocritéen : en I, 20, le mythe doit servir d'avertissement à Gallus qui risque lui-même, comme Hercule, de perdre son jeune amant s'il n'y prête garde.

¹⁰⁶⁰ Soit II, 33, v. 1-22.

¹⁰⁶¹ Dircé était la seconde épouse de Lycos, roi de Thèbes, et elle jaloua et maltraita Antiope qui était la première. L'insertion de ce mythe en III, 15 est justifiée par le parallélisme des schémas narratifs : Lycinne est en effet le premier amour du narrateur de cette élégie et c'est à ce titre que sa *domina* – qui

le narrateur sur les excès du désir amoureux des hommes¹⁰⁶², dérive en un propos plus général sur les folies amoureuses des héroïnes mythiques.

Deux exemples suffiront à illustrer l'insertion de la sous-dominante mythologique dans le cadre érotique dominant, sous deux formes différentes. En II, 2, le propos amoureux général porte sur la beauté de la *puella*, relevée plus haut par nos soins comme *topos* érotique propertien bien répandu dans le recueil : alors qu'il semble d'abord vouloir se plaindre d'être pris dans les rets de l'amour (v. 1-3), le narrateur se livre en réalité à un éloge du physique de sa maîtresse qu'il dit *fulua* et *maxima / toto corpore* (v. 5-6), c'est-à-dire « blonde » et « très grande de tout son corps ». L'évocation de cette beauté, quoique très imprécise, lui vaut d'être comparée à une série d'héroïnes mythologiques qui viennent peu à peu peupler le poème jusqu'à effacer le personnage de la *puella* : y figurent notamment, à titre d'exemple suprême de beauté légendaire, Pallas (v. 7) et les trois déesses que Pâris dut juger sur le mont Ida (v. 13-14). Encore l'accumulation d'*exempla* divers apparaît-elle ici en fait comme une sorte de série de traits secondaires ponctuels mais assez nombreux pour influencer toute la tonalité du poème ; dans le cas du développement complet d'un épisode mythique, on est à la limite entre élégie érotique et élégie mythologique dans la mesure où le propos amoureux de départ semble presque un prétexte à mener un récit mythologique et à proposer au lecteur un petit *epyllion* en distiques. C'est ainsi que l'épisode de I, 20 à Gallus fait l'objet d'un récit à part entière, jusqu'à perdre, ou presque, le fil du propos de départ. Gallus y est amoureux d'un jeune homme, et Properce lui conseille de le surveiller mieux que ne l'a fait Hercule pour son amant Hylas finalement enlevé par les Nymphes. La similitude entre situation réelle et mythe est renforcée par le fait que, pour les commodités de l'identification, l'amant de Gallus se nomme aussi Hylas – il est dit, au vers 5, *non nomine dispar*, c'est-à-dire « égal par le nom » au héros mythique – si bien que l'avertissement adressé à Gallus naît du mythe lui-même, et l'on peut supposer que si cet épisode des aventures d'Hercule n'existait pas, Properce ne mettrait pas Gallus en garde car il n'y aurait pas de raison de se méfier, pas d'exemple paradigmatique de ce genre de situation. Ici, le mythe propose en fait une vision ou plus exactement une prévision de la réalité, et permet de mieux déchiffrer les dangers du monde réel. La structure de l'élégie est tout à fait claire à cet égard : l'avertissement à Gallus – surveiller Hylas de peur de le perdre et de devoir le chercher en parcourant le monde comme l'a fait Hercule (v. 1-16) – précède le récit de l'*epyllion* proprement dit, qui à la

est donc tant celle de Lycinne d'un point de vue social que celle du narrateur d'un point de vue amoureux – lui en veut.

¹⁰⁶² *Obicitur totiens a te mihi nostra libido*, « tu me reproches bien souvent notre désir débridé » (v. 1).

manière d'un récit légendaire bien construit, s'ouvre sur la tournure narrative *namque ferunt olim...*, « c'est qu'autrefois, dit-on... » (v. 17) et remonte, pour expliquer le ravissement d'Hylas, à l'histoire des Argonautes¹⁰⁶³ qu'Hercule et lui accompagnaient et au cours du voyage desquels les Nymphes tombèrent amoureuses du jeune homme (v. 17-48). Tout y est détaillé : le lieu de l'enlèvement – la Mysie (v. 20) –, le paysage dans lequel le jeune homme s'arrête et cueille des fruits (v. 35-42), la détresse d'Hercule qui cherche en vain son amant disparu (v. 49-50). Après ce long récit, le retour à la situation de Gallus, à la faveur du distique final de l'élégie, paraît extrêmement artificiel et ne sert qu'à clore le propos érotique particulier ouvert au départ ; encore le conseil qui lui est donné de ne pas « confier Hylas aux Nymphes », *Nymphis credere (...) Hylan* (v. 52) est-il une allusion directe au mythe et en aucun cas un avertissement sérieux¹⁰⁶⁴. Ces éléments nous semblent confirmer l'idée que dans ce genre d'élégie à sous-dominante mythologique, le propos amoureux particulier n'est que prétexte à raconter le mythe même si, pour autant, la dominante demeure érotique puisque le mythe lui-même est choisi pour son caractère amoureux qui s'inscrit à merveille dans l'univers élégiaque de départ.

Sous-dominante métopoétique

Autre sous-dominante bien représentée dans la catégorie des élégies érotiques, le registre métopoétique contribue à placer certains discours amoureux sous le signe de la réflexion sur le genre, que cette signification soit explicite ou qu'elle fasse l'objet d'une interprétation préalable ; nous avons d'ailleurs déjà évoqué plus haut certains poèmes dotés de traits secondaires métopoétiques, des élégies dont seul un détail, un petit extrait de quelques distiques tout au plus, peut être considéré comme délivrant un message métopoétique sur la valeur de la poésie élégiaque. Au rang des élégies amoureuses plus nettement orientées vers ce registre par leur sous-dominante, nous répertorions notamment I, 9, adressée au poète épique Ponticus frappé par les flèches de Cupidon et auquel le narrateur expose non seulement les arcanes de l'amour, mais aussi les ressorts de la poésie élégiaque érotique ; la figure de poète amoureux est donc ici l'objet d'un transfert d'autant plus riche de sens que

¹⁰⁶³ Cette allusion à l'univers de l'épopée hellénistique qui fournissait également, on s'en souvient, le personnel de l'*epyllion* par excellence qu'est le c 64 de Catulle, dote le poème d'un trait secondaire épique qui convient bien au genre de l'*epyllion*.

¹⁰⁶⁴ Nous avons seulement signalé ici les rapports entre traits érotiques et traits mythologiques, mais I, 20 comporte également un réseau de références intertextuelles à d'autres poètes à la faveur de la figure de Gallus, ce qui en fait un élément essentiel de l'insertion de Propertius dans une certaine filiation poétique. Ainsi J. Fabre-Serris (1995) relève-t-elle une série de renvois aux *Bucoliques* de Virgile, à Catulle et à des auteurs grecs.

c'est le poète épique qui cède cette fois aux exigences du sentiment, et c'est l'occasion pour le poète élégiaque de réutiliser à propos de Ponticus des expressions traditionnelles de la soumission amoureuse, telle l'idée que Ponticus amoureux est venu *ad iura puellae*, « se ranger sous les lois d'une jeune femme » (v. 3) qui désormais le « domine », *imperat* (v. 4), et le « dompte », *dom[al]t* (v. 6). Relèvent du même type de discours métapoétique inscrit dans un cadre érotique I, 10 à Gallus amoureux, sur l'utilité et la puissance de la poésie élégiaque dans ce domaine, I, 11 qui comporte une profession de foi élégiaque érotique sur laquelle nous aurons à revenir pour sa valeur structurante à l'échelle du livre, II, 5 contre Cynthie sur la pérennité du genre élégiaque et la valeur des poèmes que Propertius composera pour se venger de ses frasques, II, 7 et une réaffirmation de fidélité à l'élégie érotique, II, 11, adieu bref et froid à la *puella* et feinte de rupture avec l'inspiration amoureuse, et II, 24¹⁰⁶⁵ où il est dit à Cynthie que par son inconstance, elle fait honte à Propertius puisque tout Rome, à cause de ses *Elégies*, connaît désormais leur liaison orageuse¹⁰⁶⁶. Certaines élégies érotiques à sous-dominante métapoétique partagent avec I, 11 une valeur structurante sur laquelle nous nous attarderons plus longuement plus bas ; c'est le cas notamment de II, 34 et du vaste exposé métapoétique adressé à Lyncée, poète épique et rival du narrateur en amour¹⁰⁶⁷, mais aussi de III, 23 dont nous verrons qu'insérée dans le groupe des élégies de clôture de la section II-III, elle contribue à sceller la rupture avec l'inspiration érotique : il y est question de la perte des tablettes vouées aux mots doux échangés entre le poète et ses maîtresses de papier, perte dont Propertius se plaint d'autant plus qu'il imagine que celui qui les trouvera s'en servira peut-être pour faire ses comptes, alors qu'elles ont servi à porter tant de messages d'amour. Nous aurons à détailler le rôle métapoétique de la perte des tablettes, mais notons pour l'heure, pour montrer comment la dominante amoureuse s'incarne dans cette élégie, que le

¹⁰⁶⁵ C'est-à-dire II, 24, v. 1-10 dans les éditions de P. Fedeli (1994²) et S. Viarre (2005). S. J. Heyworth (2007) ne numérote pas cette partie de II, 24 mais l'isole typographiquement et de fait, ces cinq distiques forment un tout sémantique bien cohérent.

¹⁰⁶⁶ C'est ainsi en effet qu'il faut comprendre les v. II, 24, v. 1-2 : *'Tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro / et tua sit toto Cynthia lecta foro'*, « 'C'est toi qui parles ainsi alors que tu es désormais la fable de tous, puisqu'on connaît ton livre, et que ta *Cynthia* a été lue par tout le forum ?' » Il nous semble clair que le terme de *Cynthia* renvoie ici à l'ouvrage déjà publié de Propertius, c'est-à-dire au livre I des *Elégies*, et non pas, comme l'ont supposé certaines traductions, au personnage de Cynthie. Au sujet des titres d'ouvrages intégrés à un vers, voir également *infra*, n. 1193, p. 929.

¹⁰⁶⁷ On trouvera chez E. Lefèvre (1980) une réflexion sur l'articulation entre les différents temps de ce poème, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir *infra* à plusieurs reprises ; notons simplement que le conférencier en vient à démontrer que, quelles que soient les hésitations des éditeurs sur ce point, le dernier texte du livre II est bien une pièce unique en laquelle il faut voir, ce que nous faisons ici, un art poétique pro-élégiaque et une réflexion sur la distinction entre élégie et épopée, le tout fondé sur une situation amoureuse concrète – Lyncée, poète épique, est amoureux de Cynthie – qui permet au poète d'unir fiction élégiaque traditionnelle et programme poétique.

poète cite le contenu de deux d'entre elles ; le premier est une manifestation de jalousie où l'on apprend qu'il a fait faux bond à une jeune femme qui craint désormais qu'une autre lui ait paru *formosior*, « plus belle » (v. 13), le second est une invitation dont l'auteur promet qu'elle offrira l'hospitalité au poète *tota nocte*, « toute la nuit » (v. 16). III, 23 propose donc, à la faveur de ces brefs messages, un aperçu concis mais évocateur de la vie d'un amant élégiaque, et l'inspiration érotique apparaît ici sous un angle presque concret que ne remet pas en question par ailleurs la dominante métapoétique. Nous verrons plus bas également comment III, 24 et III, 25 constituent un adieu à ce type d'inspiration, à la faveur, au niveau littéral, d'un adieu à la *puella* qui fournit le cadre érotique de ces élégies à forte valeur métalittéraire.

L'examen plus détaillé de deux élégies érotiques à sous-dominante métapoétique va nous permettre de mettre en évidence les articulations de ces deux registres dans les poèmes concernés. Commençons par I, 16, unique *paraclausithyron* propertien à caractère atypique et qui recèle pour le lecteur quelques sujets d'étonnement. Le *topos* du *paraclausithyron* proprement dit, les lamentations de l'amant devant la porte fermée, n'occupe que les vers 16-44, soit un peu plus de la moitié du poème, et fournit donc le cadre érotique dysphorique qui constitue la dominante du recueil ; le reste est prononcé par la porte elle-même et les paroles au discours direct de l'amant délaissé sont en fait rapportées par ce battant immobile qui est le mieux placé pour les entendre. Cette mise en abyme énonciative se double d'une mise en abyme thématique puisque la porte se plaint de sa propre situation et de son rôle qui l'oblige à contempler sans rien faire le malheur des hommes repoussés ; le lecteur a donc affaire à une plainte portant sur une autre plainte¹⁰⁶⁸. Notons d'abord, mais ce n'est guère surprenant, que l'amant dont il est question est un poète, car la porte dit entendre ses *carmina*, ses « vers » (v. 16) alors que le terme employé pour les lamentations des autres prétendants est *querel[ae]*¹⁰⁶⁹, les « plaintes » (v. 13). La sous-dominante métapoétique est donc dépendante de

¹⁰⁶⁸ Le fait de donner la parole à la porte n'est pas tout à fait nouveau : on se souviendra à cet égard du c. 67 de Catulle, dialogue entre le poète et une porte heureuse de raconter les histoires les plus sordides de la famille dont elle protège le foyer, mais qui n'est pas à proprement parler un *paraclausithyron* érotique puisque le personnage masculin n'est pas un amoureux. Inversement, un poème plus classique mettant en scène le même *topos*, tel celui d'Ovide, *Amours*, I, 6 effectivement consacré aux paroles de l'amant, s'adresse intégralement, non pas exactement à la porte mais au portier, au *ianitor* que le poète cherche à se concilier en le flattant et en déclarant que son statut d'esclave n'est pas digne de lui. Que la porte elle-même, confrontée à un amoureux désespéré, en vienne à relater ses paroles, c'est en revanche chose inédite.

¹⁰⁶⁹ Dans le monde fictif élégiaque dont le personnage principal est autant (sinon davantage) un poète qu'un amant, il va de soi qu'il ne peut pleurer qu'en parlant et parler qu'en vers, car son domaine est celui des mots et non de la réalité. L'emploi du terme *carmina* en I, 16, v. 16 invite du reste à considérer

l'identité même de ce poète-amant. Tous ces éléments, y compris la mise en abyme très propriétienne qui permet au lecteur d'observer comme de l'extérieur le comportement d'un poète devant la porte fermée de sa maîtresse, illustrent une situation topique de l'épigramme érotique à sous-dominante métapoétique et ne posent donc pas problème. Mais il faut y ajouter un élément, non pas à proprement parler problématique, mais en tout cas curieux, qui figure au tout début de l'épigramme ; il s'agit de la présentation que la porte fait d'elle-même sur le mode de la déploration :

Quae fueram magnis olim patefacta triumphis,
 ianua Patriciae uota Pudicitiae,
 cuius inaurati celebrarunt limina currus,
 captorum lacrimis umida supplicibus,
 nunc ego, nocturnis pоторum saucia rixis,
 pulsata indignis saepe queror manibus¹⁰⁷⁰...

L'opposition entre un passé glorieux auquel renvoie *olim* et un présent sordide exprimé par l'adverbe *nunc*, est également l'opposition entre le monde du triomphe dont l'image se dessine et se décline en ces vers où sont évoqués les chars et les captifs, monde aussi de la guerre, de la victoire et de la gloire militaire, et celui des bagarres au coin des rues ; l'un est lumineux – et se déroule de jour –, l'autre est nocturne ; l'un est supra-naturel puisque le triomphe met en scène des généraux acclamés à l'égal de dieux, l'autre est presque infra-naturel puisque les mains qui heurtent la porte sont *indign[ae]*, qu'il s'agisse ou non de celles des ivrognes qui se battent. On ne peut faire tableau plus contrasté ni plus intrigant ; la vie de courtisane que mène sa propriétaire est vue par la porte comme une dégradation par

que le discours de l'amant-poète est un poème à part entière, complet et bien caractérisé, que la porte récite au lecteur. Il n'est d'ailleurs pas sans point commun avec celui d'Ovide que nous citons tout à l'heure ; que l'on compare pour s'en convaincre leurs *incipit* successifs (en gras, les éléments communs dont même la position dans le vers est similaire) : *ianua uel domina penitus crudelior ipsa, / quid mihi tam duris clausa taces foribus ?*, « porte mille fois plus cruelle que ta maîtresse elle-même, pourquoi, trop sévère battant, me rester fermée et muette ? » (Properce, I, 16, v. 17-18) et *ianitor – indignum ! – dura religate catena, / difficilem moto cardine pande forem !*, « portier attaché – c'est honteux ! – par une sévère chaîne, ouvre cette porte intransigeante, fais-la tourner sur ses gonds ! » (Ovide, *Amours*, I, 6, v. 1-2).

¹⁰⁷⁰ « Moi qui fus autrefois ouverte aux grands triomphes, porte vouée à la Pudeur Patricienne, moi dont les chars dorés ont tant de fois franchi le seuil, moi que mouillèrent les larmes suppliantes des captifs, aujourd'hui endommagée par les rixes nocturnes des ivrognes, souvent heurtée par des mains indignes, voici ma plainte » (I, 16, v. 1-6). *Contra* P. Fedeli (1994²), nous ne retenons pas au v. 2 la leçon des mss, *Tarpeiae nota pudicitiae*, qui se comprend difficilement en contexte : à la suite de suggestions d'éditeurs retenues par G. P. Goold (1990), S. Viarre (2005) et S. J. Heyworth (2007), nous préférons l'allusion prestigieuse au temple de Patricia Pudicitia qui correspond bien à la description du passé glorieux de la porte triomphale par elle-même. Sur ce point, voir également P. Fedeli (1980) *ad loc.*

rapport aux triomphes : est-ce à dire que la poésie dont ce genre de situation est emblématique, l'inspiration érotique, est une dégradation par rapport à la poésie des triomphes et des triomphateurs, la poésie panégyrique et nationale dont Properce lui-même donnera des exemples plus loin ? Le poète pose-t-il ici la première pierre d'une hiérarchie des tonalités élégiaques au sein de son œuvre ? Ces réponses sont tentantes, mais la place de ce poème au cœur du *Monobiblos*, voué non à la recherche sur le genre mais à la réalisation d'un art poétique exclusivement érotique ainsi que nous le redisons, nous interdit d'y avoir recours ; tout au plus peut-on considérer à ce stade de notre lecture que les vers 1-4 comportent un trait secondaire national dont la suite de l'étude permettra de montrer la fortune qui lui est réservée plus loin. On peut considérer néanmoins que ce discours attribué à la porte offre par le biais de sa sous-dominante métapoétique un propos clair sur les thèmes élégiaques : contrairement au monde épique par exemple, où seuls les sujets nobles et les héros presque divins ont droit aux honneurs des poètes, le monde élégiaque est celui où tout peut devenir poème, y compris l'objet le plus réaliste et le plus humble – y compris une simple porte qui, après une période de gloire, ne reçoit plus désormais que lamentations amoureuses et insultes enivrées.

La dimension métapoétique de l'élégie II, 30 se greffe quant à elle sur un ton d'abord généralisant puisque le poème commence par une série de propos généraux sur l'impossibilité de fuir l'amour, qui se transforme progressivement en une promesse de fidélité à la *puella*¹⁰⁷¹ et en une célébration finale de Cynthie comme muse. Tout le deuxième mouvement du poème semble conduire à cette image à la fois mythologique et métapoétique comme vers un point d'orgue ou une épiphanie. En effet, Properce affirme que sa soumission à l'amour – entendons : à l'inspiration érotique – et sa constance ne doivent pas lui être reprochées puisqu'il n'est que le jouet d'une puissance supérieure, celle du dieu *Amor* (v. 24) ; il dresse ensuite le tableau d'une scène à la fois érotique, car Cynthie est présente, et un peu champêtre car elle se déroule près des *rorida muscosis antra (...) iugis*, « antres couverts de rosée sur les monts moussus » (v. 26), au cours de laquelle les amants assistent à

¹⁰⁷¹ L'unité de cette élégie pose problème et S. Viarre (2005) la divise en deux poèmes distincts tandis que S. J. Heyworth (2007) signale son caractère morcelé. Mais sa progression narrative est claire : après s'être plaint de l'impossibilité d'échapper au dieu Amour (v. 1-10), le poète reconnaît que ce dernier est toutefois *exorabilis*, « sensible aux prières » (v. 11) et, reprenant courage, il invite Cynthie à partager son enthousiasme amoureux (v. 12 sq.).

une ronde des Muses qui chantent l'amour¹⁰⁷². Puis elles invitent Cynthie à se joindre à elles, et voici comment s'achève le poème :

Hic ubi te prima statuent in parte choreae
et medius docta cuspidè Bacchus erit,
tum capiti sacros patiar pendere corymbos :
nam sine te nostrum non ualet ingenium¹⁰⁷³.

L'image finale de Cynthie comme Muse essentielle du poète, la représentation de Properce en poète bachique à la tête couronnée de lierre et la présence de Bacchus en chef des Muses parachèvent la valeur métapoétique de la sous-dominante du poème en indiquant le lien étroit qui existe entre poésie élégiaque érotique et poésie lyrique, représentée par le chœur des Sœurs et le dieu tutélaire de ce type d'inspiration. Comme en I, 16 donc, la dominante érotique est le lieu d'une réflexion sur les rapports entre élégie et autres genres poétiques et comme en I, 16 également, cette réflexion imagée s'inscrit dans le cadre d'un récit nourri de *topoi* amoureux, que ce soit comme plus haut la situation du *paraclausithyron* ou comme ici une invitation à vivre et célébrer l'amour.

Sous-dominante nationale

Deux élégies érotiques de Properce comportent, de manière peut-être plus surprenante, une sous-dominante nationale nette qui confirme l'idée de la souplesse du genre et de la grande adaptabilité du discours amoureux à des tonalités *a priori* très éloignées d'elle. C'est notamment le cas de III, 11, dont le propos de départ s'inscrit dans la tradition des élégies généralisantes que nous avons déjà observée à propos de plusieurs élégies érotiques « simples » de notre poète. Les premiers vers de cette pièce fustigent en effet l'ascendant excessif et dangereux des femmes sur les hommes, à la faveur d'une fausse réflexion qui n'est que prétexte au développement de la suite du poème. Cette thématique de départ revêt

¹⁰⁷² En effet, elles chantent *antiqui dulcia furta Iouis*, « les douces aventures de l'antique Jupiter » (v. 28) – suivent les exemples de Sémélé, Io et Ganymède – et il est précisé au v. 34 que *hic quoque non nescit, quid sit amare, chorus*, « ce chœur non plus n'ignore pas ce qu'est aimer » ; les Muses pratiquent donc elles-mêmes la poésie amoureuse. Les « antres » du v. 26 sont la grotte des Muses, celle-là même dans laquelle Phoebus entraîne Properce en III, 3 pour que Calliope puisse le sermonner, le détourner de l'inspiration épique et le remettre sur la voie de l'élégie, ainsi que nous le redirons en détail au moment d'examiner cette élégie métapoétique.

¹⁰⁷³ « Là, lorsqu'elles te placeront au premier rang de leur danse et que Bacchus, avec son docte thyrses, se tiendra en son milieu, j'accepterai alors que pendent de ma tête les grappes de lierre sacré : c'est que sans toi, mon talent ne vaut rien » (II, 30, v. 37-40 ; au v. 37, le consensus des mss porte *me* au lieu de *te* mais c'est la leçon d'éditeur *te* qui est retenue par tous les *recentiores* pour des raisons de cohérence en contexte).

donc l'élégie d'une tonalité critique déjà croisée – notamment à l'égard des femmes – dans d'autres pièces du recueil. Une liste d'héroïnes mythiques est alors établie comme pour étayer ce propos, série d'*exempla* assez importante pour envahir peu à peu l'espace du poème et lui conférer une première sous-dominante de nature mythologique ; elle amène peu à peu, comme par association d'idées, à l'évocation d'un personnage bien contemporain et détesté : il s'agit de Cléopâtre, non nommée par le poète, qui appelle à sa suite la figure d'Auguste qui la vainquit à Actium et s'avère être finalement le thème central de l'élégie, selon des modalités sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir en détail plus bas.

Le second exemple de cet alliage entre dominante érotique et sous-dominante nationale est situé dans le livre IV : il s'agit de l'élégie IV, 3 et du monologue fictif d'Aréthuse à Lycotas, son époux parti guerroyer, qui d'un point de vue énonciatif prépare d'autres élégies du même livre – en l'occurrence IV, 7 et IV, 11 – puisque ce n'est plus le narrateur masculin traditionnel qui parle, mais le personnage féminin lui-même ; le ton général relève clairement de la lamentation amoureuse et la dominante est donc bien érotique à tendance dysphorique : d'emblée, la jeune femme signale en effet qu'elle verse des *lacrim[ae]*, « larmes » (v. 4) dues à cette douloureuse séparation. Le poème se présente explicitement comme une lettre¹⁰⁷⁴ dans laquelle l'épouse abandonnée se souvient avec tristesse de ses noces et blâme tous les hommes qui préfèrent les campagnes militaires à leur foyer¹⁰⁷⁵. Sont aussi exprimées les légitimes inquiétudes d'une femme de soldat, ainsi *diceris et macie uultum tenuasse*, « on me dit que ton visage a maigri » (v. 27) ; la comparaison avec Pénélope n'est pas explicite, mais le lecteur peut déceler une allusion à l'héroïne épique, paradigme de cette situation, quand Aréthuse évoque ses activités de femme seule :

Noctibus hibernis castrensia pensa laboro
 et Tyria in gladios uellera secta suo¹⁰⁷⁶...

¹⁰⁷⁴ *Haec Arethusa suo mittit mandata Lycotae (...)/ si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit...*, « Aréthuse **envoie ces écrits** à son cher Lycotas (...). Mais si, en quelque endroit, une partie devait te manquer à la **lecture** » (v. 1 et 3). Nous avons mis en gras les termes qui matérialisent la situation épistolaire.

¹⁰⁷⁵ *Occidat, immerita qui carpsit ab arbore uallum / et struxit querulas rauca per ossa tubas*, « qu'il meure, celui qui préleva parmi des arbres innocents de quoi faire un rempart, et assembla en de criardes trompettes des os cavernaux » (v. 19-20) ; le reproche aux époux naît du parallèle entre cette imprécation et la peinture de sa douloureuse solitude, ainsi *at mihi cum noctes induxit uesper amaras, / si qua relicta iacent, oscular arma tua*, « et quand le soir m'apporte d'amères nuits, si tu as laissé des armes, je les embrasse » (v. 29-30).

¹⁰⁷⁶ « Les nuits d'hiver, je travaille à tisser des vêtements militaires, et je coupe et couds des toisons de Tyr pour te protéger contre les épées » (IV, 3, v. 33-34). Le v. 34 a donné lieu à de nombreuses corrections d'éditeur. Nous conservons ici la même version que P. Fedeli (1994²) et S. Viarre (2005) :

Le cadre érotique dysphorique sert donc apparemment de support à l'expression du ressentiment du personnage envers la vie militaire et ne semble guère se prêter au développement d'un thème national. Pourtant, à la faveur d'une inversion inattendue du propos, la fidélité d'Aréthuse va jusqu'à rêver de pouvoir suivre son mari en campagne, et elle s'exclame : *Romanis utinam patuissent castra puellis !*, « si seulement les camps militaires avaient été ouverts aux jeunes filles romaines ! » (v. 45). Le motif rappelle III, 14 et l'éloge des activités mixtes, notamment à Sparte ; mais la disjonction du groupe *Romanis puellis*, placé de part et d'autre de l'hexamètre, traduit textuellement l'orientation nationale du thème et son association avec le cadre érotique représenté par l'usage du substantif *puella*. Cette dimension est d'ailleurs confirmée par le souhait final de voir Lycotas suivre les *triumphantis (...)* *equos*, « chevaux du triomphe » (v. 68) : par un glissement subtil entre plainte amoureuse et fierté patriotique, la seule consolation d'Aréthuse serait en effet la certitude que son époux a participé à une victoire romaine. S'il lui revient sain et sauf, ce sont d'ailleurs bien ses armes qu'elle consacrerait au sanctuaire de la Porte Capène comme *ex-voto*, en symbole de l'amour retrouvé et de la victoire qui y est associée¹⁰⁷⁷. Il faut ajouter à ces éléments une autre dimension du registre national sur laquelle nous aurons à revenir longuement au sujet d'autres élégies de Propertius, notamment dans le livre IV : si Aréthuse exprime une réelle douleur dans la solitude, elle est exemplaire dans sa fidélité à son époux, ce qui fait d'elle un pendant idéal à l'inconstante Cynthia et un modèle d'amour conjugal et familial cher au prince qui participe des éléments idéologiques également véhiculés, nous le redisons, par la tonalité nationale des poèmes de Propertius. Aréthuse prononce ainsi ce vers fondateur de la dignité de l'amour conjugal : *omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior*¹⁰⁷⁸. Par son souhait d'une victoire romaine comme par sa mentalité même, Aréthuse est donc bien un exemple frappant de figure amoureuse nourrie de traits nationaux.

Sous-dominante funèbre

Ce parcours parmi les nombreuses sous-dominantes de la tonalité érotique dans le recueil de Propertius se poursuit avec l'examen de la sous-dominante funèbre relevée dans trois élégies

gladios et *secta* sont la leçon du consensus des mss et *suo* est une correction judicieuse pour le *suos* des mss. Le texte ainsi reconstitué se comprend et se construit aisément.

¹⁰⁷⁷ Elle promet notamment cette inscription : *SALVO GRATA PVELLA VIRO*, « POUR SON EPOUX SAUVE, UNE JEUNE FEMME RECONNAISSANTE » (v. 72). La présence de l'*ex-voto* est le signe de l'inscription dans le champ élégiaque du lien de ce genre avec ses origines épigrammatiques et épigraphiques, comme nous l'avons observé par exemple chez Tibulle ; nous aurons l'occasion d'en observer d'autres manifestations dans la suite de ce chapitre.

¹⁰⁷⁸ « Tout amour est grand, mais plus grand est l'amour conjugal qui n'a pas à se cacher » (v. 49).

amoureuses, ainsi III, 16 qui offre un exemple de posture élégiaque sur lequel nous reviendrons plus bas¹⁰⁷⁹ et ne présenterons donc pas en détail ici. Entre également dans cette catégorie I, 17 où le poète parti en mer craint pour sa vie en pleine tempête, songe à Cynthie et regrette de l'avoir quittée si c'est pour périr loin d'elle, enfin prie les divinités marines de ne pas le laisser périr. Au sein du *Monobiblos*, livre propertien érotique par excellence, le poème offre donc l'exemple d'un alliage entre cadre amoureux, appréhension de la mort et traits secondaires supplémentaires venant colorer et intensifier cette association. Les éléments strictement érotiques forment ainsi une sorte d'arrière-plan sur lequel se détachent les lamentations du poète¹⁰⁸⁰ ; s'y mêle une préoccupation d'ordre « pré-funèbre », pour reprendre le terme proposé plus haut pour cette facette du registre, puisque Propertius se plaint surtout de devoir disparaître en mer et imagine à l'inverse une cérémonie funèbre terrestre à laquelle Cynthie aurait pu assister s'il n'était pas parti si loin. Ces deux motifs contribuent à assurer l'unité du poème autour de la sous-dominante funèbre, qui envahit peu à peu l'espace élégiaque en faisant visuellement apparaître les scènes funéraires correspondantes : s'il meurt en mer, en effet, Cynthie ne pourra pas ramasser ses restes, et inversement, la perspective de funérailles normales envisagée à l'irréel paraît presque douce¹⁰⁸¹. Enfin, un fragment de prière improvisée aux Néréides ajoute à cet alliage un trait secondaire religieux non négligeable puisque c'est sur lui que s'achève l'élégie¹⁰⁸². On le voit, I, 17 présente un dosage bien équilibré entre dominante érotique et sous-dominante funèbre :

¹⁰⁷⁹ En l'occurrence en « IV. B. 4. Versatilité définitoire de l'élégie ? ».

¹⁰⁸⁰ Ainsi l'incipit du poème : *et merito, quoniam potui fugisse puellam, / nunc ego desertas alloquor alcyonas*, « c'est bien fait, puisque j'ai pu fuir ma bien-aimée, maintenant je m'adresse aux alcyons déserts » (v. 1-2), ou encore la prière à Cynthie qui la met sur un pied d'égalité avec les Néréides invoquées en fin de poème, comme si elle pouvait elle aussi le sauver : *tu tamen in melius saeuas conuerte querelas : / sat tibi sit poenae nox et iniqua uada*, « quant à toi, adoucis tes plaintes cruelles : contente-toi, pour me châtier, de cette nuit et des flots injustes » (v. 9-10). Nous avons mis en caractères gras les termes qui renvoient directement à l'univers érotique habituel et matérialisent la dominante du poème.

¹⁰⁸¹ Respectivement : *an poteris siccis mea fata reponere ocellis / ossaque nulla tuo nostra tenere sinu ?*, « se peut-il que, les yeux secs, tu déposes dans la tombe ma destinée, et que tu ne tiennes pas mes os sur ton sein ? » (v. 11-12), puis : *illic si qua meum sepelissent fata dolorem, / ultimus et posito staret amore lapis, / illa meo caros donasset funere crinis, / molliter et tenera poneret ossa rosa*, « si les destins avaient enterré là-bas ma douleur et qu'une pierre tombale se dresse sur mon amour mis en terre, elle [Cynthie] aurait fait don à mon trépas de ses chers cheveux et, couchant doucement mes os dans la tombe, y aurait joint une tendre rose » (v. 19-22). Nous mettons en gras les termes qui renvoient littéralement à la mort et aux funérailles et traduisent le mieux la réalisation de cette sous-dominante.

¹⁰⁸² *At uos, aequoreae formosa Doride natae, / candida felici soluite uela choro : / si quando uestras labens Amor attigit undas, / mansuetis socio parcite litoribus*, « mais vous, filles marines nées de la belle Doris, déployez en un chœur heureux mes blanches voiles : si l'Amour glissa un jour sur vos flots, épargnez votre ami en calmant ces rivages » (v. 25-28).

il apparaît à la fois comme un poème amoureux de l'absence et de la souffrance liée à la séparation, fût-elle provisoire, et comme la traduction expressive de l'angoisse de mort du poète.

Ce trait est d'ailleurs encore plus prégnant en I, 19 où la sous-dominante funèbre naît littéralement de la dominante érotique ; en effet, le poète songe à sa mort *parce qu'il craint* que Cynthia ne l'oublie quand il disparaîtra : l'association des deux idées fonctionne selon les modalités de l'amour élégiaque qui se heurte bien souvent à l'indifférence et à l'inconstance de la bien-aimée, et l'on peut dire de I, 19 que si elle n'était pas érotique, elle ne serait pas funèbre – ou plus exactement, une fois de plus, « pré-funèbre » – puisque c'est la figure même de la *puella* et l'évocation de ses caractéristiques habituelles qui motivent l'évocation de la mort et des funérailles à venir. Il n'en reste pas moins que le cadre érotique de I, 19 est bel et bien envahi et comme rempli par le registre « pré-funèbre » puisque c'est la préoccupation morbide du poète qui constitue l'essentiel de son propos :

Non ego nunc tristis uereor, **mea Cynthia**, Manis,
nec moror extremo debita fata rogo ;
sed ne forte **tuo** careat mihi funus **amore**,
hic timor est ipsis durior exsequiis¹⁰⁸³.

Les termes soulignés par nos soins, qui tous renvoient à la mort et aux funérailles, montrent la permanence de ce thème au-delà des deux premiers vers qui, par leur structure négative, semblent d'abord vouloir orienter le poème vers une thématique différente ; en fait, ce n'est pas sur l'élément funèbre, comme on pourrait le croire, que porte la négation du premier vers, mais bien sur les raisons qu'a le poète de craindre la mort. Les termes et expressions en caractères gras montrent pour leur part comment la dominante érotique structure et encadre cet exposé de la crainte funèbre, et le rapport hiérarchique entre les deux registres est définitivement éclairé au vers 4 par la tournure comparative *hic timor est (...) durior*. Suivent une brève évocation des Enfers dits *caecis locis*, « sombres lieux » (v. 8), avec la promesse que même là-bas, Properce sera par son souvenir fidèle à sa maîtresse¹⁰⁸⁴, et un retour au thème

¹⁰⁸³ « Aujourd'hui, ma Cynthia, je ne crains pas les sinistres Mânes, ni ne veux retarder le paiement de ma dette fatale au tombeau qui doit clore mon destin ; mais que tu me privas de ton amour à mes derniers instants – cette peur-là est plus pénible que les funérailles mêmes » (I, 19, v. 1-4 ; au v. 1, on trouvera chez S. Viarre [2005] et S. J. Heyworth [2007] des variantes en *tristes* et *Manes* qui ne modifient pas le sens de la phrase).

¹⁰⁸⁴ *Illic quidquid ero, semper tua dicar imago*, « là-bas, quoi que je sois, on dira toujours que je suis comme ton image » (v. 11). Ce vers nous paraît également porteur d'un trait secondaire métapoétique : même après la mort du poète, son nom sera associé pour toujours à celui de la *puella*, dont ses élégies apparaissent comme l'image fidèle.

de départ et à l'évocation de la *mors*, du *bustum*, « bûcher », de la *pulvis*, « poussière », que deviendra bientôt le poète (v. 20-22). On voit qu'à la faveur de cette structure cyclique, la sous-dominante « pré-funèbre » occupe une place centrale dans l'élégie ; le distique final, un appel au *carpe diem*¹⁰⁸⁵ qui n'est pas sans rappeler les invitations tibulliennes à jouir de l'amour au présent, permet quant à lui de recentrer le propos sur la dominante érotique, en un apaisement performatif puisque de façon significative une fois cet appel lancé, le poème s'achève comme si la paix était revenue dans le cœur de son narrateur.

Sous-dominantes symposiale, religieuse et autre

Nous passerons plus brièvement sur les deux sous-dominantes qui ne comptent parmi les élégies érotiques de Propertius qu'une représentante chacune : il s'agit du registre symposial illustré uniquement par II, 33 b, élégie à la fois particulière et généralisante portant sur les méfaits du vin pour la beauté des femmes¹⁰⁸⁶, et du registre religieux, illustré par III, 20, qui comporte une promesse de fidélité à la *puella* abandonnée par un autre¹⁰⁸⁷ et à laquelle le narrateur propose un « pacte », *foed[us]* (v. 21) solennel qui les unisse à jamais devant les dieux sans possibilité de rupture, et qui s'apparente en fait dans la forme à un mariage en règle, à une cérémonie rituelle – il est question au vers 26 de *sacra*, « rites » – se déroulant devant des *ar[ae]*, « autels » (v. 25). Pour clore ce parcours parmi les élégies érotiques de Propertius, nous consacrerons enfin quelques mots à la présentation de la sous-dominante que nous appelons par défaut *autre* puisqu'elle ne se rattache à aucune catégorie thématique et tonale clairement identifiable. Nous exposerons plus bas, au moment de l'examiner en tant que dominante, les éléments qui constituent ce registre indéfinissable, mais commençons dès à présent à repérer ce qui s'y rattache dans les élégies érotiques que nous avons ainsi libellées : II, 6, III, 12 et III, 13, qui sont toutes trois dysphoriques, enfin IV, 8, lutte de Cynthia

¹⁰⁸⁵ *quare, dum licet, inter nos laetemur amantes : / non satis est ullo tempore longus amor*, « aussi, tant que possible, passons ensemble, en amoureux, de bons moments : l'amour peut bien durer tant qu'il veut, ça ne paraît jamais assez » (v. 25-26).

¹⁰⁸⁶ II, 33 b correspond à II, 33, v. 23-44 ; les éditeurs ont proposé à l'intérieur de ce morceau divers déplacements de vers et de distiques qui ne modifient pas la tonalité d'ensemble du poème. La dominante érotique est en effet matérialisée par une adresse directe à la *puella* (*iam bibe, formosa es*, « eh bien, bois, maintenant : tu es belle », v. 36) représentée comme souvent, à la faveur d'un trait secondaire métopoétique, en train de lire les *carmina*, « poèmes » (v. 38) du narrateur, et par un discours plus général sur la valeur des *amantes*, « amants » (v. 43) toujours plus désirés quand ils sont loin ; la sous-dominante symposiale est réalisée par l'omniprésence, tout au long du poème, du lexique du vin et de la boisson, ainsi *mer[um]*, « vin pur » (v. 33) et *uin[um]*, « vin » (v. 34, 35, 36) et *Falern[um]*, « le Falerne » (v. 39).

¹⁰⁸⁷ Le personnage du rival réapparaît en effet en ce vers expressif : *forsitan ille alio pectus amore terat*, « peut-être consume-t-il son cœur en un autre amour » (v. 6).

contre deux courtisanes invitées pour la nuit par le poète, que nous n'examinerons pas en détail ici pour mieux y revenir plus tard mais dont on peut signaler d'emblée que sa spécificité et son caractère inclassable relèvent tout autant de son alliage de registres – un substrat érotique, certes, mais pervers et inversé, offrant ce que l'on pourrait appeler le côté sombre de l'inspiration érotique ainsi que le montrera son analyse, et donc marqué par une forte particularité par rapport aux autres poèmes érotiques – que de sa place au cœur du livre IV à couleur étiologique et nationale, puisque la violence qu'elle y introduit tranche sur les préoccupations et le ton des poèmes qui l'entourent.

Le point commun entre les trois autres élégies érotiques à sous-dominante *autre* réside en fait dans l'usage d'un certain discours à caractère critique, ce que nous avons déjà pu observer dans d'autres poèmes de Properce, mais orienté spécifiquement contre la ville de Rome – et notamment ses mœurs dissolues, sa mentalité guerrière et patriotique et même certains de ses personnages les plus emblématiques, ce qui en revanche est nouveau. II, 6 est presque à cet égard la moins virulente des trois, qui reproche à Cynthie son inconstance¹⁰⁸⁸ avant d'incriminer de manière plus générale la licence qui règne sur Rome tout entière, jusqu'à s'en prendre à Romulus lui-même, coupable de l'adultère et de la trahison fondamentaux pour avoir enlevé les Sabines¹⁰⁸⁹. La mise en cause du fondateur de Rome, dont nous verrons qu'il réapparaît plus bas dans le livre dans d'autres contextes et sous un angle nettement plus laudatif, contribue à accentuer la peinture d'une Rome entièrement plongée dans le libertinage et teinte d'une couleur indéfinissable et presque « anti-nationale » cette élégie provocante. Le même genre de discours général critique mettant en cause la noblesse même de la Ville et décrivant ses mœurs apparaît également en III, 13 ; cette élégie s'ouvre sur la mention purement oratoire d'un auditoire indéfini, représenté par la deuxième personne du pluriel, auquel répondrait le poète :

¹⁰⁸⁸ Ainsi, le cadre érotique dysphorique est assuré par l'expression élégiaque topique d'un sentiment de jalousie opposant explicitement *ego* à un *tu* nommé vers la fin du poème ; ainsi *quin etiam falsos fingis tibi saepe propinquos, / oscula nec desunt qui tibi iure ferant. / Me iuuenum pictae facies, me nomina laedunt*, « bien plus, tu t'inventes souvent de faux parents, et tu autorises bien des gens à te donner des baisers. Moi, les portraits peints des jeunes hommes me font souffrir ; leurs noms me font souffrir, moi » (v. 7-9) et *quam peccare pudet, Cynthia, tuta sat est*, « celle qui a honte de pécher, Cynthie, en est assez protégée » (v. 40).

¹⁰⁸⁹ ... *tu criminis auctor, / nutritus duro, Romule, lacte lupae : / tu rapere intactas docuisti impune Sabinas : / per te nunc Romae quidlibet audet Amor*, « ... c'est toi l'instigateur du crime, toi, Romulus, qu'a nourri le lait d'une louve : c'est toi qui décidas impunément de ravir les pures Sabines, c'est par ta faute qu'aujourd'hui, à Rome, l'Amour ose tout ce qu'il veut » (v. 19-22).

Quaeritis, unde audis nox sit pretiosa puellis
 et Venere exhaustae damna querantur opes.
 certa quidem tantis causa et manifesta ruinis :
 luxuriae nimium libera facta uia est¹⁰⁹⁰.

Cette introduction met en place à la fois la généralité du propos érotique de base, tant par l'énonciation que par les termes du sujet –notamment le pluriel *puell[ae]* – et sa teneur, puisque le mot *luxuri[a]*, « l'amour du luxe » présenté comme cause de l'infidélité est en bonne place au début du vers 4. Tout le poème est censé étayer la thèse ainsi avancée par Properce, en deux oppositions successives. Le poète confronte d'abord les habitudes romaines de consommation excessive des matières précieuses aux coutumes orientales qui mettent en valeur la fidélité des femmes à leurs maris jusque dans la mort plutôt que le prix de leur parure (v. 6-24) ; puis il oppose deux âges romains (v. 25-58), le premier, désigné par l'adverbe temporel *quondam* (v. 25), étant une sorte d'Age d'Or champêtre où les humbles productions de la nature semblaient précieuses et où l'on honorait convenablement les dieux¹⁰⁹¹, le second, l'âge actuel – *at nunc*, « mais maintenant » (v. 47) – étant voué à l'amour de l'or¹⁰⁹² plutôt qu'à la piété. Properce prédit finalement que cette cupidité provoquera la chute de Rome et, en un trait secondaire épique final à valeur ornementale, se compare à Cassandre puisqu'il pense ne pas être écouté (v. 59-66) : cette conclusion renvoie à l'introduction citée plus haut en proposant un élargissement maximal du propos de départ et contribue ainsi à clore harmonieusement un propos pleinement développé entre ces deux bornes. Ces traits critiques tout particulièrement dirigés contre Rome sont d'autant plus

¹⁰⁹⁰ « Vous me demandez d'où il vient que des filles cupides trouvent du prix à leurs nuits et que les richesses qu'épuise Vénus se plaignent de ces dommages. Mais la cause de ruines de cette importance est claire et bien précise : on a trop laissé la voie libre à l'amour du luxe » (III, 13, v. 1-4 ; au v. 2, tous les *recentiores* s'accordent à corriger le *Venerem* des mss en *Venere* pour que la phrase fasse sens).

¹⁰⁹¹ Relevons notamment, v. 25-40, la mention de *agrestum (...) pacata iuuentus*, « la pacifique jeunesse des paysans », *messis et arbor*, « la récolte et l'arbre », *Cydonia*, « les coings », *rub[i]*, « les framboises », *uiola[e]*, « les violettes », *lilia*, « les lis », *uua[e]*, « les raisins », *inulei pellis*, « une peau de faon » ; le dieu invoqué est Pan : *et me Pana tibi comitem de rupe uocato*, « et moi, Pan, nomme-moi ton compagnon, du haut de la roche » (v. 45). On se souvient que certaines élégies de Tibulle comportent un éloge semblable d'un Age d'Or perdu dont la simplicité des mœurs a disparu à la faveur de la dureté de l'Age de Fer, ainsi en I, 3, v. 35-50 ; mais l'évocation de ces deux âges n'était pas comme ici utilisée dans la perspective précise d'une critique des mœurs romaines et d'un éloge, par contraste, de pratiques étrangères.

¹⁰⁹² Ce thème est notamment soutenu par une anaphore expressive aux v. 49-50 : *auro pulsa fides, auro uenalia iura, / aurum lex sequitur, mox sine lege pudor*, « l'or a chassé le respect de la parole, l'or a corrompu le droit, c'est l'or que suit la loi, la loi bientôt manque à la pudeur ». Le rythme haché, dicté par les trois formes du polyptote sur *aurum*, et la concision du propos confèrent à ce distique une dimension critique et presque polémique qui tranche sur les conventions élégiaques et dépasse même les invectives, pourtant répandues, contre l'inconstance féminine.

remarquables que les peuples qui s'en trouvent loués pour leur pratique de la fidélité sont étrangers, et plus particulièrement, nous le disions à l'instant, orientaux¹⁰⁹³ ; or, la seule autre image de l'Orient contemporain offerte par le recueil est celle de Cléopâtre, dont nous avons déjà laissé entendre – nous le reverrons plus bas – qu'elle était intégralement péjorative aux yeux du poète et servait de repoussoir à l'évocation de la grandeur de Rome. Cette espèce d'inversion de valeurs relève décidément, comme l'invective contre Romulus que nous avons soulignée pour II, 6, d'un registre *autre* qui ne se range sous aucune autre catégorie d'inspiration propriétienne.

Le dernier et le plus frappant avatar de la sous-dominante *autre* dans une élégie érotique est placé immédiatement avant III, 13 : il s'agit de III, 12 consacrée à l'éloge de Galla, une épouse qui attend fidèlement au logis son époux Postumus parti en campagne avec Auguste. Le propos en est simple puisque l'élégie se divise en deux parties, reproches à Postumus avec louange parallèle de Galla qui souffre en l'attendant (v. 1-22) et comparaison épique avec Ulysse et Pénélope (v. 23-38) donnant lieu à un résumé d'*Odyssée* à titre exclusivement ornemental qui fournit le trait secondaire épique du poème¹⁰⁹⁴. Le schéma narratif préfigure naturellement IV, 3, évoquée plus haut, et la solitude d'Aréthuse attendant Lycotas, bien que la parole soit ici prise en charge par le narrateur élégiaque traditionnel et non pas par le personnage féminin ; un certain nombre de points communs unissent d'ailleurs les deux élégies, et on lit en III, 12 comme en IV, 3 un même reproche explicite aux hommes qui préfèrent les conquêtes et la guerre à la vie conjugale¹⁰⁹⁵, une même inquiétude quant à la santé de l'époux absent¹⁰⁹⁶ et un même souhait de le voir le revenir sain et sauf au logis¹⁰⁹⁷. Mais là où le sentiment amoureux d'Aréthuse se muait en ferveur nationale dans le vœu de

¹⁰⁹³ *Eois (...) maritis*, « [la loi du deuil] pour les maris orientaux » (v. 15).

¹⁰⁹⁴ Ce résumé de l'épopée homérique a déconcerté certains lecteurs, ainsi W. A. Camps (1966, p. 112) qui considère qu'il est mal rattaché au sujet général du poème ; on pourrait objecter que c'est à première vue le cas de beaucoup d'*exempla* propriétiens, et d'autre part, H. Jacobson (1976, p. 162-164) propose de cette section du poème une lecture sur laquelle nous reviendrons, qui contribue à la lier à III, 13 et à mieux éclairer son sens.

¹⁰⁹⁵ *Si fas est, omnes pariter pereatis auari / et quisquis fido praetulit arma toro*, « Si ce souhait est légitime, puissiez-vous tous périr, ô cupides, ainsi que ceux qui préfèrent les armes à une couche fidèle ! » (III, 12, v. 5-6). A propos de ce distique, voir également *infra*, « IV. B. 2. Jeux et revirements métapoétiques des livres I à III ».

¹⁰⁹⁶ *Illa quidem interea fama tabescet inani, / haec tua ne uirtus fiat amara tibi, / neue tua Medae laetentur caede sagittae*, « elle, pendant ce temps, elle dépérira sous les coups d'une vaine rumeur, craignant que ton courage ne te soit néfaste ou que les flèches d'un Mède ne te blessent, ne te massacrent » (III, 12, v. 9-11).

¹⁰⁹⁷ ... *nam quocumque die saluum te fata remittent, / pendebit collo Galla pudica tuo*, « car le jour, quel qu'il soit, où les destins te renverront à elle sain et sauf, la pudique Galla se pendra à ton cou » (III, 12, v. 21-22).

voir son époux rentrer victorieux, le sentiment patriotique est dévalorisé en III, 12 au motif qu'il met en péril une relation amoureuse de bien plus de valeur ; plus encore, la figure d'Auguste guerrier lui-même n'est guère mise en valeur dans cette élégie et elle est même rabaissée par rapport au prix du sentiment amoureux partagé, ainsi qu'en témoigne *l'incipit* de notre poème :

Postume, plorantem potuisti linquere Gallam,
miles et Augusti fortia signa sequi ?
tantine ulla fuit spoliati gloria Parthi,
ne faceres Galla multa rogante tua¹⁰⁹⁸ ?

Dans ce contexte de reproches à Postumus et de dénigrement de cette campagne augustéenne de tant de poids qu'est la guerre contre les Parthes, l'utilisation de l'adjectif *fortia*, juste après la césure du pentamètre 2, et du substantif *gloria*, dactyle cinquième de l'hexamètre 3, endosse une valeur ironique et critique renforcée par l'usage du participe parfait passif *spoliati*, au sens pour le moins polémique. La mise en cause directe de la figure nationale par excellence qu'est Auguste permet une fois de plus de poser la question de l'existence d'une poésie « anti-nationale » chez Properce et, à tout le moins, de constater que III, 12 partage avec ses prédécesseurs cette sous-dominante *autre* difficile à caractériser qui tranche assurément sur l'aspect des autres poèmes érotiques de notre auteur.

La dominante érotique apparaît donc bel et bien comme le lieu privilégié des expérimentations poétiques de Properce par mélange des registres, par ailleurs voués pour la plupart à se développer dans des poèmes qui leur sont plus spécifiquement consacrés ; mais, déjà, l'étude de cette tonalité a permis de présenter un tableau fort complet de l'ensemble des thèmes, motifs et préoccupations récurrents de notre poète. On le verra, c'est le seul registre à présenter une telle plasticité puisque tous les autres, même s'ils ne sont pas exempts de mélanges d'inspirations, sont davantage fermés aux autres éléments du recueil et rendent les mélanges thématiques moins aisés.

2. Elégies métapoétiques et arts poétiques

Conformément à la définition que nous avons adoptée pour cette catégorie depuis notre étude des *Carmina* de Catulle, nous considérons comme métapoétiques toutes les élégies qui sont dominées par un discours explicite ou implicite sur le métier de poète, le programme et

¹⁰⁹⁸ « Postumus, tu as pu abandonner Galla en pleurs et suivre en soldat les courageuses enseignes d'Auguste ? La gloire de dépouiller un Parthe a-t-elle donc tant de valeur que tu ne fasses rien quand ta Galla te supplie abondamment ? » (v. 1-4).

la pratique poétiques propres à l'auteur, la valeur de la poésie en général et la conception du genre élégiaque. Selon les cas, il peut donc s'agir d'arts poétiques clairement présentés comme tels – ils sont cependant peu nombreux dans un recueil qui a plus souvent recours à la signification cachée de certains poèmes ou segments de poèmes pour délivrer une réflexion sur le genre élégiaque – ou d'élégies à valeur métaboétique implicite, accessible uniquement par le biais de l'interprétation non littérale. Dans le cas de ces dernières, le propos vaut comme art poétique alors même qu'il n'y est pas question en termes techniques de genres poétiques, de choix d'un mètre ou de valeur d'un type d'inspiration. L'interprétation en est pourtant souvent aisée à mener car elle s'appuie sur des éléments précis fonctionnant comme autant de codes, de passerelles entre un sens premier et un sens second, procédé que nous avons déjà observé maintes fois lors de l'étude des autres recueils de notre corpus. Cette dominante rassemble dix poèmes propriens : I, 7, II, 1, II, 10, II, 13 a¹⁰⁹⁹, III, 1, III, 2, III, 3, III, 5, III, 9 et IV, 1 b¹¹⁰⁰. Pour ne pas déflorer le propos de la dernière partie de cette étude, qui tâchera à la fois de montrer en quoi discours métaboétiques explicites et discours métaboétiques implicites sont distincts et de dessiner dans sa progression le parcours réflexif qu'ils proposent au long du recueil entre élégie amoureuse et élégie étiologique et nationale, notre préoccupation ici sera avant tout de mettre en évidence les différents traits stylistiques et textuels qui les composent et de montrer comment, dans le cas de ceux qui ont une sous-dominante, cette dernière s'insère dans le propos réflexif en lui apportant son orientation particulière.

Parmi les arts poétiques que nous pouvons qualifier de « simples », pour reprendre la terminologie proposée lors de l'étude des élégies à dominante érotique, c'est-à-dire parmi les poèmes à dominante métaboétique sans sous-dominante ajoutée, nous ne nous attarderons pas ici sur III, 1, dont l'étude de la structure d'ensemble du recueil et de sa progression métaboétique globale nous donneront l'occasion de parler plus longuement, et guère plus sur II, 1 pour les mêmes raisons. Notons simplement, à ce stade de notre étude, qu'ils sont tous deux promesses – et renouvellements de promesses – de fidélité à l'inspiration des genres mineurs, notamment pacifiques et érotiques, dont nous verrons plus loin les

¹⁰⁹⁹ C'est-à-dire les v. 1-16, numérotés *a* dans l'édition de P. Fedeli pour Teubner (1994²) à la suite d'une suggestion d'éditeur. S. Viarre (2005) ne divise pas cette élégie, ce qui nous semble être un tort parce que ses deux parties traitent de thèmes radicalement différents – II, 13 b, dont nous reparlerons, est ainsi une élégie à dominante funèbre adressée à la *puella*, qui tranche sur le propos métaboétique nettement plus général de II, 13 a. S. J. Heyworth (2007) ne numérote pas les deux parties de l'élégie mais suppose au moins, avec d'autres, qu'il existe une lacune entre elles, ce qui prouve à quel point l'unité du texte fait problème.

¹¹⁰⁰ C'est-à-dire les v. 71-150.

modalités de revendication exactes. Pour autant, ce ne sont pas des poèmes thématiquement monolithiques puisque, comme toujours ou presque chez Properce, ils comportent quantité de traits secondaires qui colorent leur discours sans pour autant menacer la suprématie du propos réflexif ; ainsi, II, 1 est une célèbre *recusatio* à Mécène, portant sur le refus de thèmes épiques et nationaux légendaires aux dépens desquels le poète proclame la suprématie de l'inspiration érotique. Citons à titre d'exemple ces quelques distiques tout à fait représentatifs du programme amoureux du poète :

... seu compescentis somnum declinat ocellos,
inuenio causas mille poeta nouas ;
seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
tum uero longas condimus Iliadas ;
seu quidquid fecit siue est quodcumque locuta,
maxima de nihilo nascitur historia¹¹⁰¹.

Notre élégiaque évoque ici la source d'inspiration intarissable qu'est sa maîtresse et fournit quelques exemples de sa propre capacité à faire un poème de n'importe quel détail de la vie quotidienne ; à la faveur d'un parallélisme de structure, ces vers effectuent une liaison systématique entre la situation amoureuse réelle – ou supposée telle dans le cadre de la convention élégiaque – des deux protagonistes, toujours évoquée dans l'hexamètre, et l'activité créatrice de Properce mentionnée en réponse dans les trois pentamètres à l'aide des termes *poeta*, *Iliadas*¹¹⁰² et *historia*. Ce triple système de juxtaposition suffit à donner une idée de l'utilisation par la dominante métapoétique de l'univers élégiaque désormais familier au

¹¹⁰¹ « Qu'elle ferme les yeux pour dormir, et en poète, je trouve à cela mille causes inédites ; qu'elle lutte avec moi, nue, vêtement arraché, et nous créons alors une longue *Iliade* ; quoi qu'elle fasse et quoi qu'elle dise, je fais naître d'un rien la plus grande des histoires » (II, 1, v. 11-16 ; v. 11, *compescentis/es* est une suggestion de Leo suivie par les *recentiores* – sauf S. J. Heyworth [2007] – pour remplacer le *cum poscentis/es* du consensus des mss qui nous semble en effet un peu moins clair).

¹¹⁰² Nous croyons après examen du contexte, qu'il ne faut pas chercher de signification particulière à cette mention de l'*Iliade* ; l'épopée homérique apparaît surtout ici comme exemple paradigmatique de poème long, riche en détails et en rebondissements, et le fait qu'elle soit connue de tous aide à la compréhension immédiate du distique et du contraste entre la banalité de la scène de départ – une étreinte amoureuse – et la fécondité de l'œuvre littéraire qu'elle peut inspirer. C'est bien sûr la mention de la *lutte* entre deux amants, image érotique traditionnelle, qui appelle la comparaison avec l'épopée et le monde des combats ; mais les vers qui suivent montrent bien que ce n'est pas exactement le genre de poésie qui attirerait Properce s'il s'en sentait capable, et semblent précisément vouloir démentir les interprétations erronées que l'on pourrait faire de cette évocation : voir à ce sujet *infra*, « IV. Progression de l'art poétique de Properce ».

lecteur et symbolisé ici, à la faveur du trait secondaire érotique, par la *puella* vue comme inspiratrice privilégiée du poète¹¹⁰³.

C'est encore à Mécène que s'adresse III, 9, nouvelle *recusatio* globale exprimant le rejet pur et simple, de la part du poète, du programme que son protecteur souhaiterait lui voir adopter ; à en croire les termes du refus de Propertius, ce programme comporterait à la fois la mention d'un genre – en l'occurrence, une fois de plus, l'épopée – et des précisions sur les sujets qui s'y rapportent, notamment des thèmes homériques. L'allusion à l'épopée apparaît à la faveur d'une série de métaphores qui comparent l'inspiration poétique à un bateau de force inégale selon les genres¹¹⁰⁴, plus léger pour l'élégie, plus solide pour le genre épique (v. 3-4 et 35-36), et du thème de la nécessité pour chacun, exemples à l'appui, de se conformer à la nature de son génie (v. 9-20) ; le poème d'Homère fait par ailleurs l'objet d'une évocation fort elliptique où, sans que soit mentionné le nom de l'auteur, apparaissent comme autant de détails immédiatement évocateurs la porte Scée (v. 39), les bateaux grecs (v. 40) ou encore *uictor Palladiae ligneus artis equus*, « la victoire du cheval de bois dû à l'art de Pallas » (v. 42). Enfin, à la faveur d'un brusque revirement que nous détaillerons plus loin¹¹⁰⁵, le poète déclare aux vers 47 *sq.* que certains sujets non érotiques l'attirent en effet, mais ce sont les sujets romains et non les mythes grecs. A la faveur de ces quelques détails, l'art poétique en forme de *recusatio* s'enrichit notamment de traits secondaires épiques – niés au niveau discursif mais bien présents au niveau poétique – et nationaux, pas supplémentaire vers un programme différent, encore en gestation, dont nous aurons à reparler très bientôt.

La situation fictive de III, 3 est pour sa part inversée par rapport à celle de ces deux *recusationes* : Propertius y dit en effet avoir été attiré par l'épopée sur l'Hélicon et avoir voulu boire comme Ennius à la source épique d'Hippocrène ; mais l'intervention d'Apollon l'en détourne puisque le dieu, et Calliope après lui, rappellent au poète qu'il doit traiter des sujets amoureux et non guerriers. Ici, l'attrait épique est donc éprouvé par le poète lui-même, non pas imposé par le protecteur, et ce sont ses divinités tutélaires qui le retiennent et formulent pour lui le programme qui lui convient. Nous reviendrons plus loin sur cette élégie essentielle et le contenu de son art poétique, mais notons dès à présent que la présentation par l'auteur lui-même de son programme épique (v. 3-12) ainsi que l'énumération par Calliope des sujets interdits (v. 41-46) et des thèmes autorisés (v. 47-50)

¹¹⁰³ A propos de la valeur métapoétique de II, 1, voir également P. Fedeli (2003).

¹¹⁰⁴ Nous aurons à revenir sur cette métaphore, récurrente dans le recueil, en « IV. A. Quelles formes prennent les réflexions métapoétiques de Propertius ? »

¹¹⁰⁵ En l'occurrence en « IV. B. D'un art poétique attendu à un art poétique surprenant ».

teintent III, 3 de traits secondaires à la fois nationaux et érotiques, de la couleur des *proelia*, « combats » (v. 43) antiques ou récents à celle plus légère des aventures des *amantes*, « amants » (v. 47) et des *puellae*, « jeunes filles » (v. 49), investies par la parole même de la Muse d'une valeur programmatique. III, 3 comporte également une dimension bucolique sur laquelle Jacqueline Fabre-Serris s'est penchée plus particulièrement en mentionnant le fait que la description de la grotte des Muses vers laquelle Apollon conduit le poète pour lui faire entendre raison (v. 27-36) comporte des objets dédiés à Pan, dieu de la bucolique chez Virgile¹¹⁰⁶, et tire de ces constats une série de conclusions sur les rapports théoriques entre bucolique et élégie. Sans entrer dans le détail de ces analyses qui dépassent le cadre de notre propos immédiat, nous voudrions dire pour n'y plus revenir, car nous ne considérerons dorénavant III, 3 que sous l'angle de l'attrait pour l'épopée et surtout de son insertion structurante dans un livre sujet à de multiples revirements programmatiques, que les traits bucoliques qui viennent enrichir cette élégie préfigurent en fait l'échec des tentatives épiques de Properce. En effet, si l'on relève en outre la similitude de la scène de départ, qui nous montre le narrateur allongé près d'une source, avec le songe de Callimaque dans son prologue des Αἴτια¹¹⁰⁷, on entend aisément que le poète, en se mettant ainsi sous la double égide de l'inspiration callimaquienne et de la bucolique, genre proche, bien que distinct, de l'élégie aux côtés de laquelle elle s'oppose à l'épopée, annonce dès l'abord que ses velléités épiques sont sans lendemain¹¹⁰⁸.

Aux côtés de ces arts poétiques « simples », une série de poèmes à dominante métapoétique répond pour sa part à des sous-dominantes diverses parmi lesquelles nous citerons en premier lieu le registre érotique – pour II, 13 a et III, 2 – et érotique dysphorique pour I, 7. Nous aurons à revenir longuement sur I, 7 dans notre évocation du parcours poétique de Properce puisqu'il s'agit en fait d'une tentative de qualification de l'élégie par rapport à l'épopée, qui prend résolument le parti de la première dans la mesure notamment, nous le verrons, où elle précède les premières tentations épiques du poète. Sans révéler ici le détail de son propos métapoétique, signalons donc simplement qu'elle s'appuie sur une situation

¹¹⁰⁶ J. Fabre-Serris (1999, p. 361-362). Citons quant à nous, pour donner une idée de la couleur particulière de ce poème, quelques éléments bucoliques de la grotte des Muses ; elle est emplie de *uirid[i]* (...) *lapill[i]*, « cailloux couverts de verdure » (v. 27) ; les attributs de Pan sont des *calami*, c'est-à-dire des « roseaux », métonymie pour désigner la flûte du dieu (v. 30) ; les Muses elles-mêmes sont occupées à tresser du « lierre » et des « roses » (*heder[a]*, v. 35 et *ros[a]*, v. 36).

¹¹⁰⁷ ... et J.-P. Boucher (1966, p. 95) relève pour sa part l'influence du prologue de Philétas, qui est par ailleurs l'influence textuellement conseillée par Calliope à Properce à la fin de III, 3.

¹¹⁰⁸ A propos de la valeur métapoétique et programmatique de III, 3, voir également J. H. Brouwers (1995).

caractéristique de l'inspiration amoureuse puisque, comme I, 9 déjà mentionnée au rang des élégies érotiques et avec laquelle elle forme paire, elle est adressée à Ponticus, poète épique explicitement désigné comme tel, qui pour l'heure semble se vanter de n'avoir jamais cédé à l'amour. Face à lui, Propertius, le type même du poète élégiaque, apparaît comme la figure de l'amant qui souffre des exigences d'une *dur[a]* (...) *domin[a]*, « sévère maîtresse » (v. 6) ou *puell[a]* (v. 11), et de ses *mina[e]*, « menaces » constantes (v. 12), conformément aux *topoi* du genre érotique dysphorique et de la soumission du narrateur à sa bien-aimée. III, 2 apparaît pour sa part comme le prolongement de l'art poétique de III, 1 auquel elle ajoute un trait érotique plus marqué ; le poète s'y déclare en effet heureux de son statut d'élégiaque et énumère les quelques avantages que cela lui procure, notamment une renommée qui ne doit rien à ses richesses ou à sa position sociale puisque dans ce domaine, il jouit de peu d'avantages. En revanche, le chant amoureux est réellement sa spécialité, et plusieurs éléments attestent de la présence de cette sous-dominante. Les vers de Propertius sont, de son propre aveu, destinés à sa *puella* (v. 2) et aux *puellae* (v. 10) en général, comme si la poésie élégiaque se devait de satisfaire un public plus féminin – et donc probablement moins sérieux – que d'autres genres poétiques ; ou peut-être faut-il entendre par là que c'est surtout à ces *puellae* que le poète se targue d'être utile et que c'est leurs portes qu'il cherche à ouvrir, fidèle en cela au rôle traditionnel du poète-amant élégiaque pour qui vie amoureuse présentée comme réelle et poésie inspirée par ses propres aventures vont nécessairement de pair. Notons aussi que la poésie élégiaque est présentée en ces vers comme *monument[um]*, « monument » (v. 18), ce qui suppose une pérennité littéraire égale voire supérieure à celle des monuments réels qui, de l'avis de Propertius, sont tous voués à la ruine contrairement à ses poèmes (v. 19-24) ; mais ici, c'est la beauté féminine que célèbre le *monumentum* poétique, et c'est pour l'élégiaque une façon de revendiquer sans ambages une inspiration fondée sur la célébration de la femme, de son corps et des sentiments qu'elle peut inspirer :

Fortunata, meo si qua est celebrata libello !

carmina erunt formae tot monumenta tuae¹¹⁰⁹.

De la même manière, II, 13 affirme sans ambage que c'est *Cynthia* (v. 7) que le poète amoureux cherche à émouvoir par ses vers, et que l'objectif avoué de son inspiration érotique est d'être toujours accompagné d'une *doct[a]* (...) *puell[a]*, « savante jeune fille »

¹¹⁰⁹ « Heureuse celle qui est célébrée en mon livre ! Mes poèmes seront autant de monuments à ta beauté » (III, 2, v. 17-18 ; au v. 17, on peut également adopter à la suite de S. J. Heyworth [2007] et d'autres *recentiores* la leçon *es*, qui contrairement au consensus *est* des mss, offre l'avantage de présenter une cohérence de personne sur l'ensemble du distique). A propos de la valeur métapoétique de III, 2, voir également G. Mader (1993).

(v. 11), selon une exigence à la fois poétique et métapoétique que nous connaissons bien puisque cet adjectif désigne pour les poètes romains néotériques et élégiaques une *puella* susceptible d'apprécier une poésie elle aussi « savante » héritée notamment des genres mineurs et brefs d'origine hellénistique. A la faveur de cette sous-dominante commune, ces quelques élégies métapoétiques sont ainsi parcourues par une prise de position résolument érotique dont la suite de notre étude nous permettra de mettre en évidence les divers rebondissements et l'éventuelle remise en question.

L'alliage de genres proposé par II, 10 est radicalement différent puisque ce poème à sous-dominante nationale annonce apparemment l'abandon par Properce des thèmes amoureux et de la *puella* (v. 9) à la faveur d'une poésie digne de l'Hélicon et consacrée aux exploits guerriers d'Auguste. Aspirations épiques et thèmes guerriers romains contemporains y sont donc étroitement mêlés, à un stade de la progression métapoétique où, nous le redirons, les seconds apparaissent comme seul moyen pour le poète de réaliser les premières ; mais à l'inverse de III, 9 et de la posture de la *recusatio*, ils sont ici assumés puisque le poète feint réellement de vouloir se consacrer à une épopée, ce qui leur donne une force presque comparable, en l'occurrence, à un élan épique¹¹¹⁰ : en témoignent par exemple l'apostrophe à l'*animus*, « âme » ou « esprit » du poète, auquel il ordonne de « s'élever du genre humble » qu'est l'élégie : *surge (...) ex humili !* (v. 11), et la caractérisation du genre qu'il aborde désormais comme *magn[us]*, « grand » (v. 12) et *gravior*, « plus grave » (v. 9) que la tendre élégie. Que l'on ajoute à cela la mention, dans le programme pseudo-épique de Properce, des quelques campagnes augustéennes qu'il projette de chanter, telles les guerres contre les *Parth[i]*, « Parthes » (v. 14), *India*, « l'Inde » (v. 15) et *Arabi[a]*, « l'Arabie » (v. 16), et l'on aura une idée du caractère national de cet art poétique on ne peut plus explicite¹¹¹¹.

¹¹¹⁰ *Contra*, sur ce point, D. O. Ross (1975, p. 118 sq.) qui lit II, 10 comme une *recusatio* explicite en suggérant que le poète se contente de présenter les thèmes qu'il chantera à l'avenir, mais en faisant comme s'il allait les chanter dès à présent, en mêlant des verbes au présent (*iam libet*, « il me plaît désormais » [v. 3], *nunc uolo [...] procedere*, « je veux à présent m'avancer » [v. 9]) et d'autres au futur (*bella canam*, « je chanterai les guerres » [v. 8], *magni nunc erit opus oris*, « maintenant, j'aurai besoin d'une voix puissante » [v. 12], *haec ego castra sequar*, « voilà le camp que je suivrai » [v. 19]). Nous croyons précisément que cette subtilité d'écriture vise à faire disparaître la *recusatio* sous une simulation de changement immédiat d'art poétique ; selon nous, Properce n'est pas en train d'annoncer qu'il chantera *un jour* les campagnes d'Auguste et se consacrera en attendant à ses thèmes habituels, mais bien de *feindre* qu'il va les chanter *dès à présent* pour mieux en réalité les réserver pour plus tard. Cette nuance de lecture ne change cependant rien à la compréhension globale du programme du livre II : dans les deux cas, on comprend qu'il est encore trop tôt pour la réalisation des aspirations nationales, quelle que soit la manière exacte dont cette nuance est présentée ici.

¹¹¹¹ Nous verrons en « IV. B. D'un art poétique attendu à un art poétique surprenant » qu'en réalité, ce programme, non appliqué – en tout cas pas sur le mode de l'épopée – dans le recueil propertien, sert

Mentionnons enfin la présence dans la catégorie des élégies métapoétique de Propertius de deux poèmes à sous-dominante *autre* dont l'un, IV, 1 b, sera amplement évoqué plus loin en raison de ses implications structurantes. Reste donc III, 5, *recusatio* d'un genre inédit exprimant le rejet non pas des sujets épiques et nationaux légendaires comme en II, 1 et III, 1, mais de sujets didactiques présentés comme trop sérieux pour un recueil élégiaque et mieux adaptés à des penseurs plus âgés¹¹¹² ; cette thématique s'inscrit en contrepoint de la revendication de l'inspiration érotique qui convient mieux aux préoccupations actuelles du poète et fait de III, 5, à la faveur de cette longue prétérition anti-programmatique, un art poétique unique dans le recueil et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir¹¹¹³. De manière extrêmement originale, la *recusatio* proprement dite semble naître d'un trait secondaire érotique dont le lecteur croit d'abord qu'il va constituer l'essentiel du programme de l'élégie : sont notamment évoqués les *cum domina proelia dura*, « durs combats contre [l]a maîtresse » (v. 2), image dont on voit depuis l'examen de cette dominante qu'elle fonctionne comme marqueur de l'inspiration amoureuse. Le poète se désigne également comme *amans* parmi les *amantes* qui vénèrent le dieu Amour (v. 1), et précise plus loin que l'âge, en venant, lui ôtera *Venerem*, « Vénus », c'est-à-dire « les plaisirs de l'amour » (v. 23) comme si c'était là l'un des éléments caractéristiques et essentiels de sa jeunesse et de l'activité poétique qui y correspond. C'est le refus des sujets à aborder plus tard, portant, nous le redirons, sur des questions astronomiques, géographiques et eschatologiques, qui apporte à cette élégie de manière tout à fait inattendue une coloration radicalement différente de l'inspiration érotique traditionnelle.

le projet élégiaque dans la mesure où il s'inscrit dans la recherche métapoétique et dans la réflexion de son auteur ; du reste, le fait que l'élégie serve seulement à *annoncer* ce programme et non à le *réaliser* est l'une des caractéristiques du genre, tel du moins qu'il est illustré par Propertius.

¹¹¹² J.-P. Boucher (1980², p. 69-70) propose une étude thématique de III, 5 et du délicat mélange entre traits érotiques et questions relevant d'un programme d'étude plus sérieux ; on voit que le choix que nous faisons de ranger III, 5 parmi les élégies métapoétiques à sous-dominante inclassable ne doit pas cacher la subtilité de ce poème et des traits qui s'y rencontrent. Tout au plus pouvons-nous signaler, mais nous le redirons, que ce procédé permet de faire figurer dans un recueil élégiaque jusqu'aux thèmes qui ne semblent pourtant pas devoir en relever. Cette *recusatio* fait d'ailleurs écho à celle, certes moins développée, que nous avons relevée chez Tibulle en II, 4, v. 13-20 et qui refusait d'un même mouvement thèmes épiques et thèmes didactiques.

¹¹¹³ En l'occurrence en « IV. B. D'un art poétique attendu à un art poétique surprenant », comme d'ailleurs pour la plupart des autres textes traités ici puisqu'ils constituent tous des éléments importants à prendre en compte dans l'examen de la progression réflexive de Propertius.

3. Elégies funèbres

Seconde source traditionnelle de l'inspiration élégiaque après la dominante érotique, la poésie funèbre occupe dans le recueil propertien une place non négligeable, même si les élégies qui la représentent sont en assez petit nombre. Souvent très bien caractérisés et obéissant à des particularités fortes, ces poèmes se répartissent dans les quatre livres et y occupent parfois des places stratégiques, ainsi en fin des livres I – avec l'épithaphe de Gallus en I, 21 – et IV – avec la lamentation funèbre de Cornélie en IV, 11 –, que nous étudierons également plus loin au moment de mettre en évidence leur rôle dans la composition globale du recueil. Nous n'en proposerons donc pas ici une analyse complète et nous contenterons de présenter en quelques mots leurs caractéristiques thématiques les plus flagrantes. Il est cependant bon de noter qu'au sein de ces poèmes, comme dans ceux de cette catégorie que nous n'avons pas encore cités, le chant funèbre se double toujours d'autres traits sous-dominants ou secondaires, comme si cette facette essentielle de l'élégie était elle aussi, à la manière de l'inspiration amoureuse, susceptible d'expériences poétiques, comme si elle représentait elle aussi pour le poète une sorte de laboratoire où il puisse mêler les ingrédients de son recueil ; elle n'atteint jamais toutefois à des significations métopoétiques aussi porteuses que celles de l'inspiration érotique, ce qui laisse à cette dernière la désignation de lieu privilégié de la réflexion théorique aux côtés, bien entendu, de la dominante métopoétique elle-même. Parmi les élégies à dominante funèbre, nous comptons trois élégies « simples », II, 13 b, III, 18 et IV, 11, deux autres à sous-dominante érotique, IV, 5 et IV, 7, et enfin deux à sous-dominante *autre*, I, 21 et III, 7 ; toutes sont en outre pourvues de traits secondaires nombreux et variés.

Le premier de ces poèmes illustre la facette du thème que nous avons qualifiée plus haut de « pré-funèbre » : il ne s'agit pas d'une lamentation sur ou par un personnage venant de périr, mais de la prévision par le narrateur de son propre trépas et de ses funérailles accompagnée de l'expression de ses dernières volontés. II, 13 b¹¹¹⁴ suit ainsi une structure interne claire entièrement centrée autour des souhaits funèbres du poète ; il y réclame en effet une cérémonie humble et discrète (v. 19-26) à la manière d'un *plebe[um]* (...) *fun[us]*, « des funérailles plébéiennes » (v. 24) et un tombeau sans faste (v. 31-34) qualifié d'*exigu[um]* (...) *bust[um]*, « tombeau exigü » (v. 33), dicte son épithaphe (v. 35-36), déplore de n'avoir dû vivre que pour mourir en citant à ce sujet l'exemple homérique de Nestor (v. 43-50) et en enrichissant ainsi le poème d'un trait secondaire épique, et donne des conseils de piété à

¹¹¹⁴ Soit II, 13, v. 17-58. A propos de la division de II, 13, voir *supra*, n. 1099, p. 888.

appliquer après sa mort (v. 51-58). Le registre érotique est également présent mais seulement au rang de trait secondaire : à part le distique d'introduction qui lui signale d'emblée qu'elle est chargée de recevoir ces volontés¹¹¹⁵, Cynthia n'apparaît en effet que trois fois et n'est textuellement nommée qu'à la fin du poème ; auparavant, elle est exclusivement désignée par le pronom *tu* au début des vers 27, 39 et 51. A chaque reprise, les deux ou trois distiques qui lui sont directement adressés livrent des ordres relatifs au déroulement de la cérémonie ou à l'attitude à adopter après la mort de Properce¹¹¹⁶ ; il n'est ici question ni des sentiments qui les unissent, ni des rebondissements de leur liaison amoureuse. Le personnage de la *puella* se cantonne donc ici à un rôle technique, noter et appliquer les volontés du poète, et seule sa présence et la mention de son nom, qui ont pour le lecteur la valeur d'un code renvoyant immédiatement au registre amoureux, matérialisent le trait érotique du poème entièrement subordonné à sa dominante funèbre. A cet alliage de registres s'ajoute de manière très ponctuelle un trait secondaire métapoétique que nous reprendrons plus bas dans notre analyse du parcours réflexif de Properce ; l'épithaphe que le poète rédige pour lui-même aux vers 35-36, et qui a valeur d'inscription dans l'espace élégiaque de ses origines épigraphiques funèbres comme c'était déjà le cas chez Tibulle et Lygdamus par exemple¹¹¹⁷, porte la revendication d'une poésie exclusivement élégiaque, peut-être même exclusivement amoureuse :

... et duo sint uersus : qui nunc iacet horrida pulvis,
 vnivs hic quondam servvs amoris erat¹¹¹⁸.

Le sens métapoétique de ces vers est aisé à déchiffrer grâce à la double signification du groupe *un[us] (...) am[or]* : Properce dit en effet s'être consacré toute sa vie à un seul type

¹¹¹⁵ *Quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos, / accipe quae serues funeris acta mei*, « donc, pour quand la mort fermera mes yeux, note et conserve bien mes exigences pour mes funérailles » (v. 1-2). On voit que la mise en place de la dominante est extrêmement rapide et concise : les substantifs mis en gras par nos soins expriment déjà l'aspect pré-funèbre de cette élégie en matérialisant le passage rapide de la *mors* au *funus* dont les éléments concrets se développent dans la suite du texte.

¹¹¹⁶ Ainsi aux v. 27-28 concernant la procession : *tu uero nudum pectus lacerata sequeris, / nec fueris nomen lassa uocare meum*, « Et toi, poitrine nue, sein lacéré, tu suivras, sans jamais te laisser de dire mon nom », ou aux vers 51-52 qui exigent d'elle une piété constante, à l'image de Vénus pleurant Adonis : *tu tamen amisso non numquam flebis amico : / fas est praeteritos semper amare uiros*, « mais toi, après la mort de ton ami, tu pleureras quelquefois : il faut, quand on est pieuse, aimer toujours les maris morts ». Une fois de plus, nous mettons en caractères gras les termes qui rattachent le plus clairement ce distique à la dominante funèbre du texte.

¹¹¹⁷ Cf. l'épithaphe de Tibulle (*Corpus Tibullianum*, I, 3, v. 55-56) et celle de Lygdamus (*ibid.*, III, 2, v. 29-30).

¹¹¹⁸ « ... et qu'il [mon tombeau] porte deux vers : CELUI QUI AUJOURD'HUI, TERRIBLE POUSSIÈRE, GIT ICI, FUT AUTREFOIS L'ESCLAVE D'UNE UNIQUE PASSION. »

d'inspiration, en l'occurrence l'inspiration érotique, les substantifs *amor* et *seruus* faisant allusion au motif traditionnel du *seruitium amoris*. Cette épitaphe apparaît donc non seulement comme un parachèvement idéal au développement maximal de la dominante funèbre, mais également comme le lieu privilégié de la définition du poète par lui-même.

III, 18 nous fournira le premier exemple d'une élégie funèbre entièrement dédiée à un personnage qui vient de disparaître, c'est-à-dire d'un épicede, chant funèbre et solennel dans les formes. Le défunt est Marcus Claudius Marcellus, fils d'Octavie et neveu d'Auguste ; l'évocation de ce défunt et des circonstances de sa disparition est très brève et précède un propos plus généralisant sur l'égalité des hommes devant la mort. Elle se fait en seize vers seulement, et les manuscrits ne portent même pas le nom du personnage¹¹¹⁹ ; l'accent est mis sur le lieu du drame, les *umida Baiarum stagna*, « eaux marécageuses de Baïes » (v. 2) présenté de manière progressive et détaillée, légèrement dramatisée à la faveur d'un double trait secondaire épique et mythologique¹¹²⁰. La mort même de Marcellus et la désolation de voir disparaître un homme si jeune¹¹²¹ sont dites en huit vers seulement. C'est alors que Propertius livre un couplet sur la vanité des actions humaines et le néant que la mort impose à tous ; la généralisation se fait à partir de l'histoire particulière de Marcellus en deux temps, l'usage de la deuxième personne du singulier – qui pourrait désigner le jeune homme mais plus probablement, puisqu'elle sert à évoquer des actions encore possibles, acquérir déjà une valeur générale – précédant le discours impersonnel et universel sur le genre humain :

I nunc, tolle animos et tecum finge triumphos,
stantiaque in plausum tota theatra iuuent ; (...)

¹¹¹⁹ Le *Marcellus* du début du v. 9 est une proposition d'éditeur suivie par certains comme G. P. Goold (1990) et S. Viarre (2005), mais les manuscrits portent d'autres leçons adoptées d'ailleurs par P. Fedeli (1994²), qui retient *hic pressus*, et S. J. Heyworth (2007) qui retient *his pressus*. Le rétablissement du nom de Marcellus n'est en effet pas nécessaire : la mort tragique d'un jeune homme de la famille impériale était sans doute un événement suffisamment récent et connu au moment de la rédaction du poème pour que les lecteurs puissent l'identifier immédiatement, d'autant plus que le poète prend bien soin de préciser l'endroit de la noyade, ce qui ne devait laisser aucun doute sur l'identité du célèbre défunt ici évoqué.

¹¹²⁰ Respectivement : l'évocation de *Misenus*, « Misène » (v. 3), trompette légendaire d'Enée enterré sur le rivage du cap autonome à proximité de Baïes, et la mention du passage dans la région d'Hercule (v. 4), qui y aurait construit une route lors de ses douze travaux, et de Bacchus (v. 6).

¹¹²¹ Il avait vingt ans selon le v. 15 : *occidit, et misero steterat uicesimus annus*, « il est mort, et le malheureux venait d'avoir vingt ans ».

sed tamen huc omnes, huc primus et ultimus ordo :

est mala, sed cunctis ista terenda uia est¹¹²².

D'autres traits secondaires épiques et mythologiques (v. 27-30), issus notamment de l'épopée homérique, endossent une valeur d'illustration et d'ornement du discours général en avançant l'idée que même les héros – en l'occurrence Achille et Agamemnon – sont soumis à ce funeste sort commun. On peut pour finir voir dans III, 18 un trait secondaire issu de l'inspiration nationale, lié à la parenté du jeune défunt avec Auguste, que signale le poète en l'intégrant dans le mode de la déploration commun à toute l'élégie et en renvoyant à ce titre Marcellus au panthéon des illustres Romains, notamment de Jules César dont nous verrons qu'il apparaît aussi plus loin dans le recueil, en IV, 6, aux côtés du prince ; cet écho repérable à la faveur d'une lecture tabulaire du recueil contribue à ajouter à cette élégie funèbre une couleur supplémentaire¹¹²³.

Quelques mots suffiront pour présenter le deuxième épicede¹¹²⁴ de cette catégorie, IV, 11, chant funèbre de Cornélie par elle-même. Nous verrons plus loin comment le fait de donner la parole à la jeune femme en personne permet au poète non seulement de développer de manière originale les modalités de la dominante funèbre en ce poème¹¹²⁵, mais aussi de construire la défunte, au sein du livre IV, comme un double positif et augustéen de Cynthie. Signalons d'emblée que comme III, 18, IV, 11 présente des traits nationaux sur lesquels nous

¹¹²² « Va maintenant, fais preuve de courage, imagine-toi des triomphes, et réjouis-toi de ce que des théâtres entiers se lèvent pour t'applaudir ; (...) c'est là cependant que nous irons tous, c'est là que vont les classes les plus élevées comme les plus basses : cette route est funeste mais tous, sans exception, doivent la fouler » (III, 18, v. 17-18 et 21-22 ; v. 21, la leçon *huc omnes* des *recentiores* est une correction judicieuse pour le *hoc omnes* des mss qui s'accorde mal avec le *huc primus* de la deuxième moitié de la phrase, et v. 22, on peut également comme le font certains *recentiores* omettre le *est* final du pentamètre, mais il figure sur les mss). Nous soulignons les termes qui matérialisent la généralisation progressive du discours.

¹¹²³ Cf. respectivement les vers *quid genus aut uirtus aut optima profuit illi / mater et amplexum Caesaris esse focos ?*, « à quoi lui ont servi son origine, son courage, son excellente mère et d'avoir embrassé le foyer de César ? » (III, 18, v. 11-12) et *qua Siculae uictor telluris Claudius et qua / Caesar, ab humana cessit in astra uia*, « [porte son corps] là où sont Claudius, vainqueur de la terre sicilienne, et César, retiré dans les astres loin du chemin des hommes » (*ibid.*, v. 33-34). *Claudius* est Marcus Claudius Marcellus, vainqueur de Syracuse après le siège de 211 av. J.-C. et ancêtre du jeune défunt du côté paternel.

¹¹²⁴ Ou peut-être même épitaphe, ainsi qu'en témoigne le v. 36, *in lapide hoc uni nupta fuisse legar*, « on lira sur cette pierre que je n'eus qu'un époux », qui laisse entendre que le texte – même s'il est en réalité bien trop long pour cela – est gravé sur la pierre tombale elle-même.

¹¹²⁵ Citons simplement pour l'heure l'*incipit* du poème et la mise en place extrêmement rapide, à la faveur de quelques termes seulement (en gras par nos soins), de la dominante funèbre : *desine, Paulle, meum lacrimis urgere sepulcrum : / panditur ad nullas ianua nigra preces ; / cum semel infernas intrarunt funera leges, / non exorato stant adamante uiae*, « cesse, Paullus, de presser de larmes mon tombeau : nulle prière n'ouvre sa noire porte ; dès que les morts sont passés sous les lois des Enfers, rien ne peut fléchir l'acier qui les retient là où ils sont », (IV, 11, v. 1-4).

reviendrons puisque Cornélie est épouse de Paullus qui occupa les postes de consul et de censeur, fille d'un descendant des Scipions et de Scribonia qui eut Auguste lui-même pour second époux ; en outre, on le verra, elle est une bonne représentante de l'idéologie familiale augustéenne. Mais on peut aussi considérer que de manière plus originale, IV, 11 comporte un trait secondaire érotique qui propose une vision inversée des codes traditionnels du genre, c'est-à-dire une conception de l'amour qui relève elle aussi des volontés du prince et non plus de la vie libre et dissolue que menait Cynthia dans les livres précédents ; ou encore, pour le dire en termes génériques, IV, 11 comporte des traits érotiques à caractère augustéen, quelque improbable que cette association puisse paraître. Ils apparaissent notamment dans les consignes que donne Cornélie à ses enfants en vue d'un éventuel remariage de Paullus, leur père :

Seu tamen aduersum mutarit ianua lectum,
 sederit et nostro cauta nouerca toro,
 coniugium, pueri, laudate et ferte paternum :
 capta dabit uestris moribus illa manus ;
 nec matrem laudate nimis : collata priori
 uertet in offensas libera uerba suas¹¹²⁶.

Cet exemple dessine un contrepoint éclatant au thème habituel de la rivalité et de la jalousie qui parcourt de manière récurrente les élégies amoureuses du recueil. Ici, la mention aux vers 85-86 du changement de place du lit conjugal, correspondant au remariage de Paullus et à l'arrivée d'une nouvelle maîtresse de maison dans la chambre des époux, exprime le respect de Cornélie envers son mari et sa possible décision de reprendre femme, et non pas, comme sur le mode érotique bien connu du lecteur, un sentiment de jalousie ; les recommandations faites à ses enfants vont dans le même sens et les incitent à manifester eux aussi tous les égards à leur future belle-mère, et même, pour paraphraser les vers 89-90, à ne pas trop louer leur mère. Cornélie livre donc une conception augustéenne de l'amour, envisagé sous un angle familial et même social : plutôt que de confier ses sentiments sur l'éventuel remariage de Paullus, elle s'efface et met en avant les honneurs dus au rôle d'épouse et de maîtresse de maison, quand même ce serait une autre qui l'occuperait après elle. En introduisant un type d'amour augustéen à l'opposé de la conception illustrée jusque

¹¹²⁶ « Si pourtant le lit change de place pour se trouver face à la porte, si une habile belle-mère s'assied sur ma couche, louez, mes enfants, le remariage de votre père, et supportez-le : votre attitude séduira l'épouse et, vaincue, elle vous tendra les mains ; et ne louez pas trop votre mère : ainsi comparée à la première femme, la seconde prendra vos trop libres paroles pour des offenses personnelles » (IV, 11, v. 85-90).

là par le recueil de Properce, ses paroles, on le voit, s'enrichissent d'un trait qui relève toujours du registre amoureux, mais passé au filtre de l'inspiration nationale propre au livre IV. Ce faisant, l'épécède de Cornélie fournit un bel exemple de la souplesse relative du genre et de sa capacité, malgré ses fortes particularités, à intégrer des alliages de registres variés un peu à la manière de la dominante érotique.

Nous nous attarderons peu ici sur les deux élégies funèbres à sous-dominante érotique commune mais aux tons très opposés que sont IV, 5, suite d'imprécations contre une *lena* défunte, et IV, 7, élégie funèbre de Cynthie apparaissant en songe au poète après sa mort. Disons d'abord de la première, dont l'analyse détaillée sera menée plus loin, qu'elle n'est pas sans lien avec IV, 8 et la lutte violente de Cynthie contre deux de ses rivales, évoquée brièvement lors de notre examen des élégies érotiques ; on verra que comme cette dernière, elle propose en effet une version perversie de ce registre, d'autant plus surprenante que la dimension amoureuse topique y est inscrite dans un cadre dominant funèbre qui exigerait semble-t-il un discours solennel et posé que la violence de IV, 5 inverse et annihile complètement. En revanche, le chant funèbre de Cynthie par elle-même en IV, 7 sera à associer davantage, dans notre lecture structurelle du livre IV, à IV, 11 dont nous verrons qu'il partage un certain nombre de points communs : ainsi, comme pour Cornélie, le registre funèbre est présenté dès l'abord comme dominant et désigne donc explicitement ce poème comme un nouvel épécède¹¹²⁷ Certes, la différence essentielle entre ces deux élégies est qu'en IV, 7, le personnage principal est emblématique de l'inspiration amoureuse de Properce et qu'il parle comme tel, ce qui confère au poème une sous-dominante érotique indéniable ; Cynthie y est en effet nommée dès le vers 3 et ses récriminations concernent notamment le comportement de Properce à son égard au cours de leur liaison. La *puella* adopte toutefois à l'occasion, nous le montrerons plus bas, un comportement et des préoccupations presque augustéennes qui lui confèrent une posture nouvelle et une dignité retrouvée, ce qui nous invitera, dans notre lecture groupée avec celle de IV, 11, à examiner les liens et progressions entre ces deux figures féminines moins éloignées l'une de l'autre qu'il n'y paraît.

Comme pour tant d'autres poèmes à dominante funèbre, les implications structurantes de I, 21 nous inviteront à en proposer plus loin une nouvelle lecture dans le cadre de l'étude de la composition du recueil. Notons pour l'heure que cette brève élégie, présentée de manière

¹¹²⁷ C'est une fois de plus l'*incipit* qui le confirme : *sunt aliquid Manes : letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos. / Cynthia namque meo uisa est incumbere fulcro, / murmur ad extremae nuper humata uiae...*, « oui, les Mânes sont quelque chose : le trépas ne met pas fin à tout, et l'ombre livide sait vaincre les tombeaux et leur échapper. C'est que j'ai vu Cynthie se pencher sur mon lit, elle que l'on vient d'inhumer au bord d'une route bruyante » (IV, 7, v. 1-4).

traditionnelle comme discours du mort lui-même gravé sur sa tombe¹¹²⁸, est l'építaphe de Gallus, poète élégiaque maître de Properce – ou du moins personnage homonyme de ce poète – dont nous avons déjà relevé l'apparition au cours du livre I et qui figure d'ailleurs dans la lignée des poètes romains que notre Ombrien établit à la fin de II, 34¹¹²⁹ ; elle forme d'ailleurs une paire structurelle avec I, 22, que nous rangeons pour notre part sous la dominante *autre* et avec laquelle elle donne au livre I sa *sphragis*, c'est-à-dire la signature conclusive du poète. Nous aurons à débattre de la dimension éventuellement métapoétique de l'építaphe de Gallus : cette figure de poète porte peut-être ici une charge métalittéraire, mais si tel est le cas, cela reste entièrement implicite car à aucun moment, dans ces brèves élégies ni même dans le *Monobiblos* tout entier, il n'est question de sa production littéraire ; Properce compte avant tout sur la connivence du lecteur qui saura ou non reconnaître le personnage. Si l'adieu à Gallus doit signifier l'adieu à un certain type d'inspiration poétique, ce n'est donc que par le biais de la connaissance éventuelle, extérieure au recueil propertien, que le lecteur peut avoir de ses vers à titre personnel¹¹³⁰. Ce qui est certain, en revanche, c'est que la sous-dominante de cette építaphe répond bien à ce type de discours difficile à définir que, dans cette classification, nous appelons *autre* : Gallus étant manifestement mort lors d'une bataille de la guerre civile, I, 21 porte en effet un propos critique sur l'univers guerrier et les combats¹¹³¹ qui rappelle, par exemple, la dévalorisation des campagnes guerrières à la faveur de l'amour dans l'élégie III, 12 sur Postumus et Galla.

¹¹²⁸ Ce discours comporte les éléments attendus du genre que sont l'adresse au passant : *tu, qui consortem properas euadere casum, / miles ab Etruscis saucius aggeribus, / quid nostro gemitu turgentia lumina torques ?*, « toi qui te hâtes de fuir le sort commun à tous, soldat blessé venu des camps étrusques, pourquoi, en entendant mon gémissement, détournes-tu tes yeux gonflés ? » (v. 1-3), et l'évocation de l'état passé du défunt, qui était lui aussi soldat : *pars ego sum uestrae proxima militiae*, « j'ai fait partie, il y a peu, de votre campagne » (v. 4). La situation énonciative de ce poème est héritée d'épigrammes funèbres hellénistiques, ainsi que le note W. A. Camps (1961, p. 2) qui la rapproche notamment d'un poème de Callimaque, dans lequel le tombeau lui-même s'adresse au passant (*Anthologie Palatine*, VII, 521). On pourrait étendre la comparaison avec d'autres épigrammes funéraires, par exemple celle du père de Callimaque par lui-même : ὄστις ἐμὸν παρὰ σῆμα φέρεις πόδα, Καλλιμάχου με / ἴσθι Κυρηναίου παῖδά τε καὶ γενέτην, « toi qui portes tes pas vers mon tombeau, sache que je suis fils et père de Callimaque de Cyrène » (Callimaque, *ibid.*, VII, 525).

¹¹²⁹ A propos de cette lignée poétique de II, 34, voir *infra* l'étude de la composition des livres II et III ainsi que « IV. Progression de l'art poétique de Properce ».

¹¹³⁰ Précisons tout de même que dans ce livre I, Gallus, à défaut d'être présenté comme un poète, est présenté surtout comme un insatiable amoureux : mais à part cette connotation sur laquelle compte aussi à coup sûr Properce, il n'y a pas en I, 21 d'élément concret de renvoi à l'identité du personnage comme poète érotique.

¹¹³¹ La critique s'exerce en fait en biais, par l'association même entre la plainte funèbre qui constitue le cadre du poème et la sous-dominante *autre* qui fournit l'explication même de cette mort et donc de cette plainte : *Gallus per medios ereptum Caesaris enses / effugere ignotas non potuisse manus*, « Gallus s'est

La sous-dominante *autre* de III, 7, épicede de Paetus, est d'une autre nature : elle relève en effet d'un trait généralisant qui prend l'aspect d'une réflexion sur les méfaits du désir d'accroître sa fortune, ce qui n'est pas sans rappeler à l'oreille du lecteur une préoccupation très tibullienne dont nous avons eu l'occasion de tracer les développements dans les livres I et II du *Corpus Tibullianum*¹¹³². Dans le cas de III, 7, cette réflexion est en fait un leurre, une fausse piste que suit le lecteur avant d'être détrompé par la lamentation funèbre proprement dite¹¹³³. Voici en effet les premiers vers du poème :

Ergo sollicitae tu causa, pecunia, uitae !
per te immaturum mortis adimus iter ;
tu uitis hominum crudelia pabula praebeas,
semina curarum de capite orta tuo.
tu Paetum ad Pharios tendentem linthea portus
obruis insano terque quaterque mari.
nam dum te sequitur, primo miser excidit aevo
et noua longinquis piscibus esca nauat¹¹³⁴.

arraché d'entre les épées de César, mais n'a pu échapper à des mains inconnues » (v. 7-8). La présence de Jules César, associé à l'horreur des guerres civiles et à l'ombre funeste de la mort, matérialise textuellement ce type de discours qui repose ici sur l'inversion de la valeur nationale d'une figure qui par ailleurs, nous l'avons déjà évoqué, sera plus loin associée à la gloire nationale de Rome et d'Auguste. Z. de Almeida Cardoso (1998) voit aussi dans cette élégie, ainsi que dans I, 22 qui la suit immédiatement, un trait anti-national dans la mesure où la guerre en Etrurie est présentée sous un jour négatif, celui de la mort et de la perte d'un proche.

¹¹³² Le traitement propertien de ce motif, souvent centré sur une critique sociale que l'on retrouve dans d'autres élégies à caractère « généralisant » sur les mœurs des Romains, est hérité d'une tradition élégiaque ancienne qui doit être rattachée au pan impersonnel ou encore « objectif » du discours élégiaque ; nous songeons notamment à certains fragments des élégies politiques et morales de Solon, par exemple αὐτοὶ δὲ φθειρεῖν μεγάλην πόλιν ἀφραδίησιν / ἄστοι βούλονται χρήμασι πειθόμενοι, « mais les citoyens eux-mêmes, par leurs actes irraisonnés et leur soumission aux richesses, veulent détruire cette grande cité » (édition de D. E. Gerber [1999], fgt 4, p. 112, v. 5-6).

¹¹³³ L'opinion de F. Robertson (1969) sur ce point est tout à fait opposée ; ce dernier soutient en effet l'idée que III, 7 est justement « not a personal poem lamenting a dead friend, but as a movingly illustrated homily on man's greed » (p. 385), c'est-à-dire que la critique de la cupidité serait le sujet central et essentiel de cette élégie et l'emporterait sur la plainte funèbre. Sans nous ranger entièrement à cette position, nous convenons avec lui que l'analyse des images et du discours du poète montre que Paetus est un personnage imaginaire et non un proche du poète ; mais cela ne nous semble pas incompatible avec notre propre interprétation dans la mesure où nous considérons quant à nous ce personnage non comme symbole de la cupidité humaine, mais comme symbole du défunt qu'il faut chanter.

¹¹³⁴ « Tu es bien cause, argent, que l'on vive dans le trouble ! C'est par ta faute que nous empruntons avant l'heure le chemin de la mort ; c'est toi qui offres aux hommes de quoi nourrir cruellement leurs vices, et c'est de toi que naissent et germent leurs soucis. C'est toi, alors que Paetus dirige sa voile vers le port de Pharos, qui l'accables trois fois, quatre fois, sous une mer monstrueuse. Car c'est en courant

On le voit, l'élégie s'ouvre sur une apostrophe à l'« argent », *pecunia*, relayée par l'anaphore des pronoms *tu* et *te*, ce qui donne à ces premiers distiques l'apparence d'une élégie à valeur générale et critique. Cette interprétation est d'autant plus légitime que le thème de la cupidité et de ses méfaits est fréquent dans le recueil¹¹³⁵. Même le vers 5, où apparaît en bonne place le nom de Paetus, n'est pas décisif pour la compréhension du poème ; il pourrait en effet ne s'agir que d'un exemple illustrant le propos général d'ouverture. C'est la mention du naufrage en mer et de la mort précoce du jeune homme au vers 7, à la faveur de la courte proposition indépendante *primo miser excidit aevo* mise en valeur après la césure penthémimère, qui fait basculer l'élégie vers le registre dont elle est réellement représentative, c'est-à-dire le chant funèbre ; l'émergence retardée de cette dominante n'est préparée avant ce vers que par l'évocation au vers 2 du *mortis iter* qui peut d'abord être compris comme l'un des multiples risques courus par les chercheurs de fortune. La suite du récit confirme le fait que c'est bien la mort de Paetus qui est au cœur du poème : suivent en effet un peu plus bas des invocations à l'Aquilon, à Neptune, à Paetus lui-même (v. 13-28), toujours sur le mode de la lamentation, avant un retour au ton généralisant pour déplorer l'insistance des hommes à naviguer en mer (v. 29-38) et l'ultime application de la réflexion de départ à deux exemples, celui d'Ulysse et celui de Paetus lui-même (v. 39-50). Le moment du naufrage est évoqué aux vers 51-66, à la faveur d'un récit au parfait de l'indicatif et d'un bref discours direct de Paetus qui demande seulement à être porté vers l'Italie pour que sa mère puisse retrouver son corps (v. 57-64) ; ainsi retranscrit, ce discours imaginaire place III, 7 dans la lignée des autres élégies funèbres du recueil qui font parler le personnage qu'elles évoquent, ainsi I, 21, épitaphe de Gallus, mais aussi IV, 7 et 11 qui livrent respectivement les paroles de Cynthie et de Cornélie. Pour ces raisons, III, 7 est donc bien à la fois une élégie funèbre qui ne s'avoue pas telle dès ses premiers vers mais se révèle peu à peu comme appartenant à ce genre, et une élégie généralisante comportant une critique sociale assez vague qui ne se rattache à aucune autre catégorie d'inspiration de Propertius.

après toi qu'il est mort, le malheureux, dans sa première jeunesse, et là-bas les poissons se nourrissent au fil de l'eau d'un tout récent cadavre » (III, 7, v. 1-8 ; v. 1, certains mss, notamment P et F, portent un *es* à la fin de l'hexamètre, qui est sous-entendu dans le texte de N, R *et al.* que nous conservons ici avec P. Fedeli et S. Viarre).

¹¹³⁵ Ainsi en III, 13, citée *supra* lors de notre parcours parmi les élégies érotiques à sous-dominante *autre*, où selon le poète, c'est l'amour du luxe qui provoque l'inconstance des femmes et l'impiété du peuple.

4. **Elégies nationales et étiologiques**

Les deux dernières dominantes les plus représentées dans le recueil de Properce obéissent à une distinction que nous avons déjà eu l'occasion d'établir lors de notre examen des élégies de Tibulle¹¹³⁶ : l'inspiration nationale est consacrée à chanter la Rome actuelle, et donc très souvent la figure d'Auguste y compris dans sa dimension éminemment politique et idéologique, qui incarne et symbolise la grandeur de la Ville ; l'inspiration étiologique se penche pour sa part sur les origines de Rome, et plus précisément sur les origines d'éléments précis qui font sa singularité tels ses mythes et héros fondateurs, ses fêtes religieuses ou les noms de certains sites liés à des légendes particulières. Néanmoins, on le voit, ces deux registres sont extrêmement proches l'un de l'autre puisque dans les deux cas, il s'agit d'un hommage à la Ville, à ses légendes, à son histoire et à ses grandes figures ; nous observerons d'ailleurs plusieurs exemples de leur réunion au sein d'un même poème, au point que certaines élégies emblématiques de ces inspirations, qui rassemblent les deux traits de manière si indissociable qu'ils paraissent émaner d'un seul et même élan poétique, justifient à elles seules qu'on les examine ensemble dans cette section de notre classification. Songeons notamment au programme de l'élégie IV, 1 a, qui invite à considérer Rome, ses rites et ses fêtes autant en diachronie pour en connaître l'origine qu'en synchronie pour en décrire l'état présent, et présente ainsi à la fois une théorie et un exemple de la réunion des deux tonalités. De même, toute apparition d'Auguste, dans les poèmes que nous allons citer, est reliée à ses origines et rattachée à la lignée passée des héros romains, réels ou non ; inversement, toute plongée dans le passé (y compris légendaire) de Rome ne renvoie que davantage à la grandeur actuelle de la Ville¹¹³⁷. Dans chaque cas, il nous faudra néanmoins déterminer sur lequel des deux traits le poète met l'accent pour en dégager la dominante ; pour autant, quelle que soit leur organisation hiérarchique au sein des poèmes où elles sont rassemblées,

¹¹³⁶ Voir à ce sujet, dans notre chapitre 2, « II. Répertoire des grands et petits thèmes des poèmes de Tibulle ».

¹¹³⁷ On trouve chez R. M. Iglesias Montiel (1975) un relevé extrêmement précis de toutes les allusions de Properce à l'histoire de Rome, qu'elle soit ancienne ou plus récente et donc augustéenne. Nous citons ce travail à cet endroit de notre propre étude pour deux raisons ; d'abord, sa perspective est différente de la nôtre puisqu'il s'agit davantage de l'élaboration de repères historiques clairs que d'une réflexion sur les caractéristiques de l'inspiration nationale du poète : aussi considérons-nous cette démarche comme complémentaire de celle que nous voudrions mener ici. Mais surtout, Rosa Maria Iglesias Montiel associe comme nous pan étiologique et pan national en considérant que les élégies étiologiques sont elles aussi « destinadas a glorificar al Principe » (p. 92), ce qu'elle montre avec pertinence à propos de IV, 2 ; IV, 4 ; IV, 9 et IV, 10, et ce qui nous fonde à notre tour à rassembler ici ces deux traits.

les deux postures y sont en général traitées de manière à se justifier mutuellement et à ne pouvoir être séparées sans réduire la portée des élégies concernées.

Pour essentielle que soit l'inspiration nationale et étiologique dans le recueil de Properce, puisqu'elle constitue, nous le redirons, l'aboutissement de sa recherche sur le genre élégiaque et par là même la porte de sortie à la tension réflexive des livres II-III, on ne compte pourtant pas un nombre très important d'illustrations de ce registre dans les *Elégies*. Beaucoup d'entre elles, en raison de leur valeur structurante et théorique essentielle, seront d'ailleurs longuement reprises plus bas ; nous songeons notamment aux élégies nationales ou encore au grand programme de IV, 1 a et à IV, 2, l'élégie de Vertumne à dominante étiologique et sous-dominante métapoétique, qui occupe dans la progression réflexive de Properce une place essentielle et dont les valeurs métapoétiques seront examinées à la fin de notre étude. Il n'en reste pas moins qu'à ce stade de notre travail, une considération d'ensemble sur ces quelques bornes nationales et étiologiques dispersées dans les livres II, III et IV est nécessaire à la caractérisation précise de ce type d'inspiration.

a. Dominante nationale

Les quatre élégies à dominante nationale du recueil de Properce remplissent toutes, à des degrés divers et pour des raisons différentes, des fonctions structurantes essentielles dont nous retrouverons l'analyse détaillée dans les sections suivantes de cette étude¹¹³⁸ : il s'agit de l'élégie « simple » III, 4 et des trois élégies « complexes » II, 31, à sous-dominante religieuse, III, 22, à sous-dominante mythologique, et IV, 6, à double sous-dominante étiologique et religieuse. Les trois premières sont aussi les moins emblématiques de ce type d'inspiration, bien qu'elles préfigurent efficacement son épanouissement total dans le livre VI. III, 4 est un poème d'exhortation aux armées d'Auguste qui partent en campagne, mais le poète s'y dépeint sous un jour qui a tendance à nuancer le caractère national et guerrier de cet encouragement. II, 31, *ekphrasis* du Portique d'Or inauguré près du temple d'Apollon Palatin, relève résolument de la dominante nationale vu l'importance de ce temple dans l'idéologie augustéenne, et de la sous-dominante religieuse dans la mesure où il est bien mentionné que c'est à ce type de célébration qu'est destiné le monument¹¹³⁹, mais un

¹¹³⁸ Et notamment *infra*, en « III. A. 3. Livre IV » et « III, B. Extension de chaque groupe vers les autres ».

¹¹³⁹ Son *ar[a]*, « autel », est mentionnée au v. 7, soit à peu près au milieu du poème (qui en compte seize) comme l'*ara* elle-même est au milieu du Temple.

autre trait secondaire érotique s’y ajoute, nous le reverrons, à la faveur de l’*incipit* qui suppose que le poète décrit le monument pour se justifier d’être en retard auprès de sa maîtresse. Enfin, III, 22 à Tullus propose une vaste défense de la civilisation romaine, productrice d’œuvres supérieures à celles de la Grèce, et y ajoute une sous-dominante mythologique non négligeable puisque pour étayer son propos, le poète établit une liste des mythes grecs les plus cruels en soutenant qu’ils sont contraires à la mentalité romaine.

Ces trois émergences de la dominante nationale dans les livres II et III du recueil sont comme couronnées par IV, 6, élégie augustéenne du triomphe d’Actium avec l’aide d’Apollon, parcourue par un chant de gloire nationale en faveur du prince dont les modalités exactes jouent un rôle essentiel dans la composition du livre IV¹¹⁴⁰. La dominante nationale est ici établie par l’organisation même du discours du poète qui, après une introduction propitiatoire demandant la faveur des Muses, livre en un distique la teneur exacte de la célébration : *Caesar* (v. 13-14). Cependant, le pan étiologique y est étroitement et indissociablement uni, ainsi que nous le montrerons en détail plus bas, dans la mesure où IV, 6 est également l’*aition* du temple d’Apollon Palatin et l’explication de sa raison d’être¹¹⁴¹. Le chant national et étiologique est ici en acte et fait l’objet d’une réalisation pleine et immédiate ; dès le début du poème, Properce met en effet en branle la machine de l’inspiration nationale et étiologique, ainsi qu’en témoigne le présent de l’indicatif à valeur performative de l’*incipit* : *sacra facit uates*¹¹⁴², séparé du reste du premier distique par la césure penthémimère de l’hexamètre. Même la fin du poème, qui fait mine, en un brusque revirement narratif, de s’éloigner de l’inspiration augustéenne et d’abandonner

¹¹⁴⁰ Ce panégyrique augustéen a été lu par certains comme excessif et même ironique : voir sur ce point J. P. Sullivan (1972) et la réponse de F. Sweet (1972), ainsi que les interrogations de S. Viarre (2002) sur les intentions réelles du livre IV. Nous pensons pour notre part que la thèse de l’ironie est excessive et que rien n’autorise à voir dans IV, 6 ni aucune autre élégie du livre un pastiche ou une provocation à proprement parler, mais que la subtilité poétique et métapoétique de l’écriture de Properce suffit à nuancer raisonnablement la vision d’un livre augustéen monolithique, ainsi que le reste de cette étude permettra de le démontrer.

¹¹⁴¹ *Palatini referemus Apollinis aedem*, « nous allons évoquer le temple d’Apollon Palatin » (IV, 6, v. 11).

¹¹⁴² « Le poète fait un sacrifice » (IV, 6, v. 1). Cet *incipit* constitue le premier ancrage textuel de l’autre sous-dominante du poème, le registre religieux : le poète se présente ici en effet comme un prêtre et sa parole a une valeur de célébration à caractère hymnique. Il se place d’ailleurs, à cette occasion, sous le patronage de Philéas (*Philite[us] [...] corymb[us]*, « le lierre de Philéas » v. 3) et de Callimaque (*Cyrenae[a] [...] aqu[a]*, « l’eau de Cyrène », patrie du poète, v. 4), ce qui confirme l’aspect hymnique de cette poésie de célébration particulière et fait apparaître deux modèles que l’on rencontre souvent au cours du recueil. Les quelques vers suivants contribuent également à dresser le décor de la tonalité religieuse du texte : la victime doit tomber, dit le poète, *ante meos (...) focos*, « devant mes autels » (v. 2), il utilise pour la cérémonie *costum molle*, « le doux costus » et *bland[um] (...) tu[s]*, « l’encens au parfum caressant » (v. 5), et s’asperge en libation de *lymph[ae]*, « eaux limpides » (v. 7) au son d’une *tibia (...) eburna*, « trompette d’ivoire » (v. 8).

définitivement le motif guerrier, revient à la dominante nationale par des chemins détournés, de sorte qu'à aucun moment IV, 6 ne quitte réellement cette sphère :

Bella satis cecini : citharam iam poscit Apollo
uictor et ad placidos exuit arma choros. (...)
Ille paludosos memoret seruire **Sycambros**,
Cepheam hic Meroen fuscaque regna canat ;
hic referat sero confessum foedere **Parthum** :
'Reddat signa Remi, mox dabit ipse sua :
siue aliquid **pharetris** Augustus parcat **Eois**,
differat in pueros ista tropaea suos.
Gaude, Crasse, nigras si quid sapis inter harenas :
ire per Euphraten ad tua busta licet.'
Sic noctem patera, sic ducam carmine, donec
iniciat radios in mea uina dies¹¹⁴³.

Le premier distique de notre citation semble indiquer à la faveur de l'opposition entre *bella* et *ad placidos (...) choros* que le poète va revenir à un autre type d'inspiration ; en fait, il ne s'agit que d'une sorte de retour à la réalité, après la célébration de la bataille d'Actium et le discours supposé d'Apollon à Auguste, précédant immédiatement un banquet au cours duquel le vin, coulant à flots, doit à son tour inspirer les convives¹¹⁴⁴. Les paroles, rapportées au discours direct ou indirect, qui constituent la seconde partie de notre citation sont précisément celles des poètes présents au banquet ; on le voit, ces convives libérés par l'ivresse chantent encore les conquêtes d'Auguste, que nous avons mises en caractères gras, et le dernier distique cité, qui est la conclusion de l'élégie, laisse supposer que cela durera

¹¹⁴³ « J'ai assez chanté les guerres : désormais Apollon vainqueur réclame ma cithare et rejette les armes, pour des chœurs paisibles. (...) Que celui-ci évoque l'esclavage des Sicambres aux contrées marécageuses, que celui-là chante Méroé, ville de Céphée, et son noir royaume. Que cet autre relate l'aveu du Parthe et le traité tardif : 'Qu'il rende les enseignes de Rémus ; bientôt il livrera les siennes : ou, si Auguste épargne les carquois orientaux, qu'il remette ces trophées à ses enfants. Sois heureux, Crassus, si dans les sables obscurs tu perçois encore quelque chose : on peut maintenant, en traversant l'Euphrate, aller jusqu'à ta tombe.' C'est ainsi que je passerai la nuit, en buvant et en chantant, jusqu'à ce que le jour jette ses rayons sur ma coupe de vin » (IV, 6, v. 69-70 et 77-86). V. 81, *aliquid* est la correction suivie par les *recentiores* de préférence à *aliquis* du consensus des mss qu'aucun ne suit plus ; v. 79 et 80, nous conservons avec P. Fedeli (1994²) et S. Viarre (2005) les leçons *confessum* et *reddat* des mss, mais d'autres – dont par exemple S. J. Heyworth (2007) – adoptent après des suggestions d'éditeurs *confectum* et *reddit* qui modifient peu le sens.

¹¹⁴⁴ Notons du reste que c'est bien *Apollo uictor*, c'est-à-dire l'Apollon d'Actium, qui appelle le poète à une autre attitude ; cet indice suffirait à comprendre que ce changement n'est qu'un leurre qui ne bouleversera pas le contenu même des paroles poétiques.

toute la nuit. En d'autres termes, le poète a d'abord feint d'abandonner le thème national pour se tourner vers une scène symposiale qui renverrait à une inspiration plutôt lyrique, mais en cours de route, il révèle que ce banquet est une réunion d'aèdes chantant la gloire des héros et qu'il s'agit donc d'un motif tout à fait adapté à la composition de nouveaux vers nationaux à l'exemple des conditions archaïques de composition et de récitatin de la poésie élégiaque à caractère guerrier. La présence de ce mode de narration au sein de l'élégie confirme l'idée que IV, 6 est entièrement d'inspiration nationale ; toutefois, le poète conserve jusqu'au cœur de cette scène une posture élégiaque caractéristique du genre et sur laquelle nous reviendrons *infra* quand, aux derniers vers, il recentre le propos sur lui-même, dans l'oubli apparent du grand sujet qu'il vient de chanter. Ce retour à *ego* est bien la marque de l'appartenance de IV, 6 au genre élégiaque, quels que soient les traits extérieurs qui peuvent être mêlés ici à la célébration d'Auguste¹¹⁴⁵.

b. Dominante étiologique

Le tableau de classification établi ci-dessus révèle que les cinq élégies à dominante étiologique du recueil propertien, toutes « complexes », sont réunies dans le livre IV et que chacune d'entre elles présente une combinaison thématique particulière : ainsi, la sous-dominante de IV, 1 a ¹¹⁴⁶ est métopoétique et nationale, celle de IV, 2 métopoétique uniquement, celle de IV, 4 nationale et érotique dysphorique, celle de IV, 9 mythologique et religieuse et celle de IV, 10 nationale uniquement ; en outre, on relève parmi les nombreux traits secondaires de chacun de ces poèmes un trait national en IV, 2 comme en IV, 9, qui contribue à l'harmonie de cette série d'élégies et prouve que l'association entre inspiration étiologique et inspiration nationale a un caractère presque systématique.

La grande élégie étiologique à valeur programmatique IV, 1 a offre un aspect entièrement nouveau et unique au sein des *Elégies*, puisqu'il s'agit d'un poème étiologique et national en théorie et en acte. Sa dimension métopoétique est d'ailleurs prolongée par IV, 1 b, évoquée brièvement plus haut parmi les élégies métopoétiques et dont nous aurons l'occasion de montrer comment elle forme paire avec la précédente. Ce vaste poème en deux temps – affirmations théoriques de Propertius puis tentative de dissuasion par le mystérieux Horos –

¹¹⁴⁵ Nous renvoyons aussi, à propos de IV, 6, à la succincte analyse qu'en propose Z. de Almeida Cardoso (1998, p. 80-82) ; l'auteur renvoie à une influence callimaquienne – en l'occurrence l'Hymne à Apollon – et insiste sur les traits religieux et mythologiques du poème.

¹¹⁴⁶ Soit IV, 1, v. 1-70.

met donc en place le programme nouveau du poète à deux niveaux ; Properce en IV, 1 a proclamé explicitement : *sacra diesque canam et cognomina prisca locorum*¹¹⁴⁷, et c'est bien peu de dire de ce vers qu'il fonde l'entreprise étiologique du livre IV car, au-delà du recueil propertien, on trouve l'application de ce programme jusque dans les *Fastes* d'Ovide¹¹⁴⁸. Pour autant, sa mise en œuvre commence au sein même de IV, 1 a qui est ainsi à elle-même sa propre illustration et inaugure l'entrée de la tonalité étiologique dans l'ordre de disposition du recueil. On peut ainsi relever dans le discours de Properce un certain nombre d'éléments à rattacher à la dominante étiologique et à sa sous-dominante nationale qui, conformément à la dimension métapoétique du recueil, semblent vouloir réaliser immédiatement un programme en même temps qu'ils en posent les fondements théoriques ; le poète décrit Rome à l'intention d'un interlocuteur nommé *hospes*, « étranger » (v. 1) qui est peut-être Horos¹¹⁴⁹, et propose du site une vision diachronique qui invite à comparer point par point son aspect actuel à son aspect passé. Sont ainsi opposés, à la *maxima Roma*, « très grande Rome » d'aujourd'hui (v. 1), les *collis* et *l'herba*, « collines couvertes d'herbe » d'antan (v. 2) ; aux *Nauali (...) sacra Palatia Phoebos*, « temple du Palatin consacré à Phoebus vainqueur sur mer » (v. 3), celui-là même qui est célébré en IV, 6, les antiques *boues*, « bœufs » qui paissaient sur la colline (v. 4) ; au *praetext[us] (...) senat[us]*, « sénat vêtu de la robe prétexte » (v. 11), des *pellit[i] (...) Patres*, « sénateurs vêtus de peaux » (v. 12). Outre cette double description à visée étiologique, certains distiques de IV, 1 annoncent directement l'entreprise calendaire et religieuse des *Fastes* et mettent immédiatement en œuvre le programme du vers 69 en ce qu'ils établissent le lien entre un élément antique et le rite contemporain qui en découle, ajoutant ainsi un trait secondaire religieux au programme de l'élegie ; il s'agit des vers 19-20 à propos de l'origine des Parilia¹¹⁵⁰, et 25-26, dont voici le texte, à propos de celle des Luperciales :

¹¹⁴⁷ « Je chanterai les cérémonies sacrées, les jours de fête et les antiques surnoms des lieux » (IV, 1, v. 69).

¹¹⁴⁸ Cf. notamment *Fastes*, I, v. 1-2 : *Tempora cum causis Latium digesta per annum / lapsaque sub terras orta que signa canam*, « Je chanterai les moments de fête répartis sur l'année latine et leurs origines, ainsi que le coucher des astres sous la terre et leur lever ».

¹¹⁴⁹ Son nom et l'évocation de son ascendance semblent attester ses origines étrangères : en effet, Horos donne au vers 76 le nom de son père, *Babylonius Orops*, « Orops le Babylonien » ; quand même ce ne serait qu'un surnom hérité, il porte trace des origines orientales du devin. Le nom même de ce personnage suit la déclinaison grecque ; ainsi trouve-t-on au vers 77 l'accusatif *Horon*, nouvelle preuve que le devin n'est pas Romain, sauf peut-être d'adoption.

¹¹⁵⁰ Ce distique est considéré comme douteux par certains éditeurs ; P. Fedeli (1994²) et S. Viarre (2005) le conservent, mais S. J. Heyworth (2007) suggère de l'exclure du poème au motif que Lachmann signale une lacune à proximité.

Verbera pellitus saetosa mouebat arator,
unde licens Fabius sacra Lupercus habet¹¹⁵¹.

La structure même du distique met en évidence le procédé étologique ici appliqué : l'hexamètre comporte la description d'une pratique révolue à l'imparfait de l'indicatif, tandis que le pentamètre, encadré par l'adjectif *unde* qui marque l'origine et par le présent de l'indicatif *habet* qui marque le résultat actuel durable du processus de transmission, fournit les renseignements précis sur la cérémonie ainsi héritée – et ce n'est pas un hasard si le terme *sacra*, qui la désigne, est mis en valeur juste après la césure, lui que l'on retrouve en première place dans le triple programme du vers 69 –, sur la famille qui en assume la célébration, les Fabii, et sur son nom puisque la mention du *Lupercus*, prêtre des Lupercales, assure l'identification exacte du rite ainsi évoqué. Plus bas, l'étiologie des noms de *gentes* est d'ailleurs prolongée par le distique 31-32 à propos de l'origine des noms de quelques autres grandes familles romaines archaïques.

Toute cette première étape, qui met en œuvre de manière inaugurale les fonctionnements de l'étiologie telle que Properce entend la pratiquer désormais, prépare un second temps, plus bref, qui adopte l'aspect national de la sous-dominante (v. 39 sq.) ; il s'agit ici de célébrer, en quelques vers et de manière extrêmement elliptique les grands héros de l'histoire romaine. On y trouve ainsi Enée, porteur des Pénates de Troie (v. 39-44), Iule (v. 48), les Décus et Brutus (v. 45), César soutenu par Vénus (v. 46), ce qui peut renvoyer à Jules César ou à Auguste, mais a sensiblement la même signification dans les deux cas : l'enjeu est toujours, en établissant le lien entre Romains et Troyens, de présenter Rome comme *resurgen[s]* (...) *Troi[a]*, « Troie relevée de ses cendres » (v. 47), et d'ancrer ainsi le propos de IV, 1 dans une inspiration très augustéenne qui célèbre la dynastie des Césars comme descendante d'Enée – et, par son intermédiaire, de Vénus – et confère au poème une romanité profonde¹¹⁵². Aspect étologique et aspect national de cette élégie s'associent donc pour chanter les racines et fondements de la civilisation et de l'idéologie romaines, ce que seule l'élégie peut faire de cette façon et ce qui est entièrement nouveau dans le recueil. Suivra alors le détail de l'art poétique de Properce, sur lequel nous reviendrons et qui confirmera ce que laissent supposer ces quelques éléments caractéristiques : IV, 1 a est bien un tournant dans l'œuvre de Properce, elle l'autorise à donner à sa propre poésie, et par là même à tout le genre élégiaque,

¹¹⁵¹ « Le laboureur vêtu de peaux agitait des lanières velues, et c'est de là qu'un Fabius, Luperque licencieux, tient les fêtes qui portent son nom. »

¹¹⁵² Cet aspect de l'étiologie nationale de IV, 1 a rappelle l'élégie II, 5 de Tibulle, dont les v. 19-66 sont consacrés à un vaste rappel de l'histoire légendaire de Rome à travers la figure d'Enée.

une dimension nouvelle et à se pencher sur les particularités et modes d'expression, notamment étiologiques et nationaux, propres à ce type de poésie¹¹⁵³.

Nous ne dirons ici que quelques mots de IV, 2, l'élégie de Vertumne. Vertumne, que nous avons déjà croisé, on s'en souvient, dans les élégies du cycle de Sulpicia¹¹⁵⁴, est un dieu d'origine toscane¹¹⁵⁵ dont la statue de bronze, œuvre d'un certain Mamurrius (v. 61), trône sur le forum romain (v. 6) ; cette position n'est pas due au hasard et alimente le trait secondaire national présent, quoique très discret, dans le poème : si cette statue est présente sur un lieu aussi central et essentiel que le forum, elle ne peut qu'avoir à faire avec les fondements de la culture romaine. De fait, le lecteur apprend dans IV, 2 que Vertumne, quoique importé de Toscane, a des liens étroits avec le peuple de Rome qui lui rend divers cultes, ainsi qu'avec la situation géographique du lieu qui, nous allons le voir, lui aurait fourni son nom, selon une tradition qu'il contredit lui-même. C'est que tous ces détails nous sont fournis par la statue elle-même, narratrice de l'élégie dont le poète semble s'effacer entièrement. Les éléments strictement étiologiques du poème ne sont pas difficiles à relever. Au passant qui s'interroge sur sa fonction exacte, la statue répond en deux temps, prenant pour point de départ l'explication de l'origine de son nom, comme Propertius tâchera tout à l'heure, en IV, 10, d'expliquer l'origine de l'épithète de Jupiter Férétrien ; c'est donc une préoccupation linguistique et plus précisément étymologique qui guide les premières paroles du dieu. La tradition, affirme-t-il, propose deux étymologies au nom de *Vertumnus* : la première serait liée à un changement de cours du Tibre et donc tirée *uerso ab amne*, « du détournement du fleuve » (v. 10) ; la seconde viendrait d'une coutume consistant à lui offrir la première récolte *uertentis anni*, « du tournant de l'année » (v. 11), c'est-à-dire du retour de la belle saison. Après ce premier exposé, Vertumne se lance dans le second mouvement de sa démonstration (v. 19-48) en affirmant que ces deux traditions sont fausses et que la raison de son nom est autre : il est capable de se transformer à volonté, selon qu'on le pare de tel ou tel vêtement ou accessoire, et donc de recevoir divers cultes qu'il énumère. En cela, la divinité entretient des liens avec différents groupes sociaux, notamment agricoles, et se trouve donc au cœur des préoccupations essentielles des paysans qui y voient le protecteur des récoltes,

¹¹⁵³ Pour une analyse complémentaire de IV, 1 a, agrémentée de remarques sur l'intertextualité tibullienne et virgilienne notamment, mais aussi sur la signification métopoétique de cette élégie, voir V. Ciaffi (1978).

¹¹⁵⁴ Voir *Corpus Tibullianum*, IV, 2 (III, 8), v. 13-14.

¹¹⁵⁵ *Tuscus ego Tuscis orior, nec paenitet inter / proelia Volsinios deseruisse focos*, « Je suis Toscan né chez les Toscans, et je ne regrette pas d'avoir, au milieu des combats, déserté mes foyers de Volsinies » (IV, 2, v. 3-4).

de la chasse et de la pêche, des jardins¹¹⁵⁶. Ici comme plus haut, son nom a pour racine le verbe *uertere* puisque l'explication avancée par la statue est la suivante : elle a été ainsi nommée *quod formas unus uertebar in omnis*, « parce que, étant un, j'adoptais en me transformant tous les aspects » (v. 47). L'élégie s'achève sur l'évocation de l'époque de sa venue à Rome (v. 49-56) et sur un hommage à Mamurrius avant lequel la statue du dieu était en bois (v. 57-64).

A cette base étiologique bien marquée et relayée par chaque mouvement du poème se superpose un aspect méta-poétique essentiel qui constituera le tout dernier temps de notre étude. Nous y verrons que les paroles de Vertumne pourraient être prononcées par le genre élégiaque lui-même qui, s'adressant au lecteur, dresserait la théorie de sa propre versatilité en l'illustrant par des exemples précis. Pour autant, nous avons choisi de ranger IV, 2 sous la dominante étiologique et non sous la dominante méta-poétique, pour deux raisons ; d'abord, l'inspiration étiologique est beaucoup trop prégnante pour ne pas être lue au niveau littéral comme l'intention première du discours du poète, sur laquelle se greffent les indices de la réflexivité du poème tels que nous les examinerons plus bas. Mais surtout, IV, 2 nous apparaît davantage comme un constat imagé et conclusif sur les capacités de transformation de l'élégie que comme une ouverture vers de nouvelles pistes de recherche pour le poète ; nous verrons en effet que sa place au sein de la réflexion de Propertius est finale et non programmatique et qu'elle semble faire la somme de ses découvertes plutôt que l'inciter à se poser de nouvelles questions. A ce titre, elle invite d'ailleurs le lecteur à se pencher rétrospectivement sur l'ensemble du recueil, ce que nous ferons plus loin en explicitant la portée méta-poétique de l'élégie de Vertumne¹¹⁵⁷.

La sous-dominante qui complète l'inspiration étiologique principale de IV, 4 n'est pas, comme en IV, 2, méta-poétique, mais nationale et érotique dysphorique ; elle est en effet consacrée à l'histoire de Tarpéia, origine du nom de la Roche Tarpéienne, et prend place au sein du livre IV parmi d'autres héroïnes amoureuses déjà évoquées, notamment Aréthuse en

¹¹⁵⁶ Citons, entre autres métamorphoses de Vertumne, un moissonneur (*messor*, v. 28), un chasseur (*uenor*, « je chasse », v. 33), un pêcheur (*piscis calamo praedabor*, « je traquerai les poissons à la ligne », v. 37), un berger (*pastor*, v. 40).

¹¹⁵⁷ On peut éventuellement voir, avec T. A. Suits (1969), d'autres traits s'ajouter à cette dominante étiologique et à cette sous-dominante méta-poétique ; l'analyse du poème lui permet en effet d'y déceler des références à la comédie – à cause de l'adresse au passant, semblable à l'adresse au public –, aux *Priapea*, poèmes brefs consacrés à Priape avec lequel Vertumne présente des similitudes, et à l'épithète et l'épigramme, en raison notamment des précisions que donne le dieu sur sa propre origine ; de fait, les six derniers vers du poème, qui résument à eux seuls les origines étrusques et la fonction de la statue, peuvent être lus comme une épigramme à part qui serait gravée sur son socle même pour la présenter au passant.

IV, 3 et Cynthie en IV, 7 et IV, 8, proposant ainsi une jonction entre ces deux pôles d'inspiration apparemment très éloignés l'un de l'autre que sont les registres érotique et national-étiologique. De fait, Properce échafaude ici, comme dans toutes les élégies étiologiques dont la structure interne, on s'en aperçoit désormais, fait l'objet d'un travail tout particulier, une charpente bien réfléchie affichant clairement la nature de la tonalité dominante. Le premier distique en est déjà un indice clair :

Tarpeium nemus et Tarpeiae turpe sepulcrum
 fabor et antiqui limina capta louis¹¹⁵⁸.

L'effet d'annonce de ces vers, avec un verbe de parole à la première personne du singulier et au futur simple de l'indicatif, renvoie en amont au vers 69 de IV, 1 a, programmatique de l'inspiration étiologique, et en aval aux vers 1-2 de IV, 10, *incipit* de l'élégie de Jupiter Férétrien¹¹⁵⁹ ; ce tour s'impose donc dans le livre IV comme l'ouverture privilégiée du registre étiologique. En outre, la structure du vers 1 qui associe l'adjectif *Tarpeium* au nom propre *Tarpei[a]* oriente le propos vers l'explication de l'origine d'un nom, ce qui est également conforme au programme de IV, 1 a et à la préoccupation de la plupart des élégies étiologiques du livre. Le déroulement du poème met en avant le récit étiologique : le premier temps (v. 3-30) est consacré à la description du lieu où va se dérouler l'action et à l'amour naissant de Tarpéia pour Tatius¹¹⁶⁰ ; le deuxième, à un monologue de Tarpéia au discours direct (v. 31-66), et le troisième, à la conclusion du récit : Tarpéia vend par amour la prise de

¹¹⁵⁸ « Je dirai le bois tarpéien, l'infâme tombeau de Tarpéia et la prise des foyers de l'antique Jupiter » (IV, 4, v. 1-2). Signalons, pour ne pas avoir à y revenir, que la mention de Jupiter, dont le nom apparaît à la fin du distique, et à plus forte raison d'un Jupiter *antiqu[us]*, c'est-à-dire « ancien », rattache d'emblée l'histoire de Tarpéia au passé de Rome et réalise l'union des pans étiologique et national (même si, en l'occurrence, la ville se trouve par la faute de Tarpéia en mauvaise posture à la fin du poème, ce qui n'est pas sans signification). C'est que la légende de Tarpéia est d'époque romuléenne : après l'enlèvement des Sabines, les Sabins, conduits par le roi Titus Tatius, attaquent le Capitole, dont le père de Tarpéia est le gardien, grâce à l'aide de la jeune fille.

¹¹⁵⁹ Respectivement *sacra diesque canam et cognomina prisca locorum*, « je chanterai les cérémonies sacrées, les jours de fête et les antiques surnoms des lieux » (IV, 1, v. 69), que nous avons déjà cité, et *Nunc Iouis incipiam causas aperire Fereetri / armaque de ducibus trina recepta tribus*, « A présent, je m'apprête à révéler les origines de Jupiter Férétrien, et les trois armes prises aux trois chefs » (IV, 10, v. 1-2).

¹¹⁶⁰ Ce mouvement s'enrichit d'une parenthèse sur l'évolution du site de Rome : *muris erant montes : ubi nunc est Curia, saepa ; / bellicus ex illo fonte bibebat equus*, « comme rempart, des montagnes ; là où il y a maintenant la Curie, une enceinte ; les chevaux de guerre venaient boire à cette source » (IV, 4, v. 13-14). La superposition d'une image champêtre à l'image urbaine actuelle du lieu renvoie elle aussi à IV, 1 a et constitue l'un des ancrages textuels les plus nets de la sous-dominante nationale qui parcourt tout le poème.

la ville à Tatius qui, pour toute récompense, la tue ; le poète signale alors que de là vient le nom de la Roche Tarpéienne¹¹⁶¹.

La description de cette structure suffit pour comprendre qu'un élément au moins ne relève pas exclusivement des scrupules étiologiques de Properce : c'est le discours de Tarpéia, qui brûle d'amour pour le roi sabin et se décide finalement, pour cette raison, à trahir Rome. Les accents érotiques de la sous-dominante imposée par le monologue sont nets ; ainsi, Tarpéia s'exclame qu'elle est prête à être la captive de Tatius :

... o utinam ad uestros sedeam captiua Penatis,
dum captiua mei conspicer esse Tati¹¹⁶² !

Cela renvoie le lecteur aux tout premiers vers du *Monobiblos* et à une élégie dont nous verrons plus bas que sa dominante érotique revêt un caractère programmatique, où Properce dit que de ses yeux, Cynthie l'a « ravi » ou « saisi », *cepit* (I, 1, v. 1). La métaphore de la naissance de l'amour comme rapt par la personne aimée marque donc bien l'appartenance du discours à l'inspiration érotique. Le malheur de Tarpéia vient en outre de ce qu'elle voit dans son mariage avec Tatius – promesse obtenue en échange de sa trahison – une possible occasion de réconcilier Romains et Sabins, alors que son geste sera considéré uniquement sous l'angle de la trahison non seulement par ses compatriotes, dont il n'est pas question à la fin du poème, mais par les Sabins eux-mêmes ; il n'en reste pas moins que les souhaits de la jeune femme, exprimés dans les derniers vers de son discours, contribuent également à l'orienter vers le registre érotique, mais surtout à préparer la conception nouvelle de l'amour digne qui va se dessiner au cours du livre IV¹¹⁶³. Tarpéia n'est certes pas la Cynthie des premiers poèmes, et elle ne voit l'amour que dans une perspective légitime, sociale et pacifique, ainsi qu'en témoignent ces quelques mots où son amour n'est évoqué qu'en termes de mariage permettant peut-être le retour à la paix entre les deux peuples :

¹¹⁶¹ *a duce Tarpeia mons est cognomen adeptus*, « c'est de Tarpéia qui les guida que la montagne a reçu son surnom » (IV, 4, v. 93). La conscience étiologique du poète va jusqu'à préciser, au cours du récit, le nom de la fête choisie par Tarpéia pour accomplir sa trahison en profitant du calme de la ville : *dixere Parilia patres* « nos pères les appelaient Parilia » (v. 73).

¹¹⁶² « Puissé-je m'asseoir en captive auprès de vos Pénates, pourvu qu'on me regarde comme la captive de mon Tatius ! » (IV, 4, v. 33-34 ; v. 33, le *Penates* retenu par S. Viarre [2005] et S. J. Heyworth [2007] ne modifie pas le sens).

¹¹⁶³ Et notamment dans les élégies IV, 7 et surtout IV, 11, ainsi que nous l'avons laissé entendre *supra* et le reverrons lors de l'examen de la structure globale du livre. Dans la mesure où le discours amoureux est ici associé à un projet étiologique et à un récit légendaire, il en paraît lui-même plus digne et participe de ce fait à la réhabilitation de l'inspiration érotique au cours du livre IV.

Commissas acies ego possum soluere, nuptae :

uos medium palla foedus inite mea !

Adde, Hymenaeae, modos¹¹⁶⁴ ! (...)

Pour autant, la peinture de Tarpéïa sous les traits d'une Romaine amoureuse, qui est d'ailleurs une spécificité propertienne¹¹⁶⁵, renvoie à l'univers élégiaque érotique traditionnel dans lequel se déroulent tant de poèmes de notre auteur et atteste de la possibilité, à la fin du vaste parcours poétique et métapoétique que constituent les quatre livres de son recueil, de l'émergence d'une étiologie érotique, ou encore d'un érotisme à valeur étiologique, sorte d'alliance des contraires bien insérée à la fois dans la suite étiologique qui découle du programme de IV, 1 a et dans l'exposé de l'aspect nouveau que le registre amoureux acquiert au sein de ce dernier livre.

Une orientation plus nettement mythologique apparaît en IV, 9, qui conte deux légendes mettant en scène Hercule sur le site de la future Rome. Le traitement réservé à la dominante étiologique de cette élégie obéit à plusieurs manières différentes, comme autant de variations ou d'exercices de style à la façon d'un petit traité exemplaire d'étiologie romaine. De fait, l'accent est mis dès l'abord sur le récit mythique, celui d'Hercule et de Cacus, avec dans les premiers distiques une structure narrative claire composée d'une subordonnée de temps qui situe l'épisode dans la chronologie relative des aventures d'Hercule, puis des verbes au parfait de l'indicatif pour désigner de manière plus ponctuelle son arrivée sur le site de la future Rome¹¹⁶⁶ ; ce choix illustre l'orientation de l'élégie qui se présente bien ici comme récit des origines plutôt que comme célébration de la Ville. Suivent alors la narration particulièrement brève de la tentative de vol par Cacus et de la colère d'Hercule (v. 7-20)

¹¹⁶⁴ « Moi, épouses, je peux séparer les armées si elles entrent en lutte : quant à vous, donnez sur mon manteau le signe d'un traité commun ! Et toi, Hyménée, joins à nous tes mélodies ! » (IV, 4, v. 59-61 ; v. 59, nous ne croyons pas nécessaire, *contra* S. Viarre [2005] et S. J. Heyworth [2007], de corriger en *nupta*, « si j'étais mariée », le *nuptae* des mss).

¹¹⁶⁵ En effet, Tite-Live, en I, 11, 6-9, n'évoque pour expliquer l'acte de la jeune femme que sa cupidité au vu des récompenses d'or offertes par les Sabins ; même Denys d'Halicarnasse (*Antiquités romaines*, II, 38-40) ne parle pas de sentiment amoureux alors qu'il livre une interprétation inspirée de sources romaines visant à réduire la responsabilité personnelle de Tarpéïa et qu'à ce titre, on aurait pu s'attendre à ce qu'il considère l'amour comme une circonstance atténuante.

¹¹⁶⁶ *Amphitryoniades qua tempestate iuuenos / egerat a stabulis, o Erythea, tuis, / uenit ad inuictos pecorosa Palatia montis, / et statuit fessos, fessus et ipse, boues*, « A l'époque où il avait conduit son bétail loin de tes étables, ô Erythée, le fils d'Amphitryon vint aux monts invaincus du Palatin couvert de bêtes, et, épuisé lui-même, y arrêta ses bœufs épuisés » (IV, 9, v. 1-4). La mention du Palatin vu comme *pecoros[us]* renvoie à IV, 1 a, v. 2, *ante Phrygem Aenean collis et herba fuit*, « [cette Rome que tu vois] n'était, avant le Phrygien Enée, que collines couvertes d'herbe », et fonctionne ainsi comme un indice qui marque immédiatement l'entrée dans le registre étiologique dont IV, 1 a dressait le programme.

puis celle, bien plus développée, de la soif du héros, qui cherche à boire aux fontaines d'un sanctuaire où se déroule le rite strictement féminin du culte de la *Bona Dea* ; les femmes présentes à la cérémonie tâchant de l'en empêcher, Hercule force la porte et fonde pour se venger un nouveau rite réservé aux hommes (v. 21-70). Trois motifs étiologiques sont donc illustrés au cours de ces deux légendes : la mention de l'origine d'un nom de lieu ; la description d'un rite religieux ; enfin l'explication et le récit de la fondation d'un nouveau rite¹¹⁶⁷. Bien qu'elle ne soit pas textuellement matérialisée au rang de sous-dominante, la tonalité nationale apparaît toutefois par le biais même de la dimension étiologique du poème, même si elle fait l'objet d'une moindre mise en valeur ; à la mention d'Hercule comme héros fondateur, d'un site – le Palatin – et de rites – les mystères de la *Bona Dea*¹¹⁶⁸ – attachés aux fondements de la civilisation romaine, s'ajoute en effet ce pentamètre à trait secondaire métapoétique qui clôt le poème¹¹⁶⁹ : *Sance, uelis libro dexter inesse meo*. Le propos est clair, et nous comprenons ici le terme de *lib[er]* comme renvoyant très précisément au livre IV des *Elégies* : en tant que héros romain fondateur d'un nom du site et d'un rite, le demi-dieu occupe de droit une place tutélaire au sein des poèmes étiologiques de Propertius,

¹¹⁶⁷ En voici les illustrations respectives : – origine d'un nom de lieu : le *Forum Boarium* ou Forum aux Bœufs, à l'issue de la tentative de vol de Cacus : *aruaque mugitu sancite Bouaria longo : / nobile erit Romae pascua uestra Forum*, [Hercule s'adresse à ses bœufs] « consacrez d'un long mugissement cette plaine bovine : votre pâturage sera célèbre à Rome, ce sera le Forum » (IV, 9, v. 19-20). – description d'un rite, celui de la *Bona Dea* : *sed procul inclusas audit ridere puellas, / lucus ubi umbroso fecerat orbe nemus, / femineae loca clausa deae fontisque piandos, / impune et nullis sacra resecta uiris*, « mais il entendit au loin, dans un endroit clos, des rires de jeunes filles, là où le bois cerclé d'ombre devenait sacré, formait un lieu fermé voué à la Déesse des Femmes et comportait des fontaines de culte et des cérémonies que nul homme ne pouvait dévoiler impunément » (*ibid.*, v. 23-27). – fondation d'un rite autour de l'*Ara Maxima* : *'Maxima quae gregibus deuota est Ara repertis, / ara per has' inquit 'maxima facta manus, / haec nullis umquam pateat ueneranda puellis, / Herculis aeternum ne sit inulta sitis'*, « L'*Ara maxima* vouée à mes troupeaux retrouvés, ce très grand autel, dit-il, que mes mains ont construit, qu'il ne soit ouvert à la vénération d'aucune femme, afin que la soif d'Hercule ne reste pas invengée à jamais », (*ibid.*, v. 67-70). Cette étiologie tripartite, dont on voit qu'elle confère à l'élégie une sous-dominante religieuse qui double sa sous-dominante mythologique, nous renvoie du reste aux procédés explicatifs des *Fastes* d'Ovide et à l'usage de la légende comme source d'un rite contemporain.

¹¹⁶⁸ Le choix du sanctuaire de la *Bona Dea* pour sujet – au moins partiel – de ce poème intensifie légèrement le trait national et même augustéen du poème, parce qu'il avait été restauré sur ordre de Livie, épouse d'Auguste, qui souhaitait accompagner le prince dans sa vaste entreprise de réhabilitation des lieux de culte. Voir sur ce point Ovide : *Liuiam restituit, ne non imitata maritum / esset et ex omni parte secuta suum*, « Livie le fit restaurer pour que l'on ne puisse pas dire qu'elle n'avait pas imité et suivi son mari en tous points » (*Fastes*, V, v. 157-158).

¹¹⁶⁹ Les éditeurs s'accordent en effet à considérer que le distique IV, 9, v. 71-72 est le dernier de l'élégie et le placent après les vers 73-74. Nous citons ici le vers 72 : « Sancus, puisses-tu m'être propice et entrer dans mon livre ». Sancus est le nom d'Hercule latinisé et est adopté par la plupart des éditeurs modernes, à la suite de la suggestion de Richmond, de préférence à la leçon des mss *sancte*, qui introduit une dissymétrie entre ce pentamètre et le début de l'hexamètre 71 où l'adjectif au vocatif est utilisé avec son substantif : *sancte pater*, « dieu sacré ».

et le livre IV ne pourrait s'achever sans la mention des légendes fondatrices qui le mettent en scène.

Finissons ce parcours parmi les élégies étiologiques de Propertius avec IV, 10, qui évoque le temple de Jupiter Férétrien et l'origine des dépouilles opimes qui y sont déposées. Ce dernier poème rassemble de manière très équilibrée une dominante étiologique et une sous-dominante nationale ; son *incipit* annonce d'emblée l'étroitesse de cet alliage :

Nunc lous incipiam causas aperire Feretri
armaque de ducibus trina recepta tribus¹¹⁷⁰.

Le vocabulaire choisi tient à la fois du programme étiologique – *causas aperire* – et du chant de victoire national, l'expression *arma de ducibus recepta tribus* renvoyant exactement aux armes prises à trois chefs étrangers vaincus, et donc à autant de batailles remportées par les Romains. Le schéma de l'élégie est donc tout trouvé : ce temple, dont il faut expliquer le nom et la raison d'être, est en fait voué à commémorer la supériorité militaire romaine ; le récit des origines se confond donc nécessairement avec l'énumération des victoires concernées et illustre à la perfection le caractère indissociable des deux pans de cette inspiration. De fait, la relation des trois batailles constitue l'essentiel du poème ; elles sont classées dans l'ordre chronologique : victoire de Romulus sur le roi latin Acron (v. 5-22), de Cossus sur le Véien Tolumnus (v. 23-38) et de Claudius sur l'Insubre Viridomarus (v. 38-44). La progression qu'elles dessinent n'est pas seulement temporelle, mais aussi spatiale, puisque les ennemis vaincus viennent de contrées de plus en plus lointaines, et surtout symbolique. La présence de Romulus renvoie en effet aux temps primitifs de Rome et aux combats nécessaires à l'installation de la Ville parmi les peuples du Latium ; pour mieux insister sur ce renvoi aux origines, il est d'ailleurs nommé *Quirinus* au vers 11 et *Vrbis uirtutisque parens*, « père de la Ville et de son courage » au vers 17. Celle de Cossus renvoie à une époque plus incertaine¹¹⁷¹ qui tient un rôle intermédiaire entre le récit des origines et l'actualité, entre la légende et l'histoire. Enfin, celle de Claudius, c'est-à-dire de Claudius Marcellus dont nous avons déjà dit qu'il était l'ancêtre du jeune défunt de III, 18¹¹⁷², renvoie à une période historique plus

¹¹⁷⁰ « A présent, je m'appête à révéler les origines de Jupiter Férétrien, et les trois armes prises aux trois chefs » (IV, 10, v. 1-2).

¹¹⁷¹ Tite-Live raconte l'exploit de A. Cornelius Cossus, *tribunus militum*, « tribun militaire » (IV, 19, 1), survenu pendant les guerres du V^e siècle av. J.-C. contre Véies, Fidènes et Faléries. Cossus s'en prit personnellement à Tolumnus, le cloua au sol de sa lance puis se servit de ses dépouilles sanglantes pour effrayer le reste des ennemis et les faire reculer.

¹¹⁷² A propos de l'apparition de Claudius Marcellus dans l'épécède de son descendant III, 18, voir *supra*, n. 1123, p. 898.

récente et mieux datable – ici, une victoire contre les Insubres en 222 avant Jésus-Christ – et présente également l'avantage de faire apparaître le nom d'une famille liée à Auguste à l'époque contemporaine de la rédaction du poème¹¹⁷³. On le voit, le lien entre temps légendaires et histoire récente est donc soigneusement ménagé par Properce dans son texte, et les origines du temple de Jupiter Férétrien sont aussi celles de la grandeur romaine et même de la civilisation romaine en général. Par un effet de clôture soigné, le lien avec le nom du temple est signalé dans les derniers vers de l'épigramme, qui renvoient ainsi à ses premières lignes ; le poète y propose deux étymologies de l'épithète du dieu, à partir du verbe *ferire*, « frapper », ou du verbe *ferre*, « porter ». Ces deux distiques conclusifs, qui rappellent que la place des dépouilles est désormais dans le temple, s'ouvrent du reste au vers 45 sur un *nunc* significatif et même emblématique de la posture étiologique qui tâche de dégager dans le passé une explication aux noms et traditions du présent. Là encore, il s'agit d'une posture en acte, exemplaire et prototypique, livrant un poème clos emblématique de l'inspiration nationale et étiologique dont ces quelques analyses ont permis de dégager les traits principaux et les conditions de leur mise en œuvre notamment au cœur du livre IV.

5. Dominantes les moins représentées : religieuse, symposiale et autres

Les dominantes les moins représentées du recueil sont toutes trois déjà apparues au rang de sous-dominante ou de trait secondaire dans les précédentes sections de notre classification. Nous commencerons par l'examen du registre religieux, qui est celui qui pose le moins de problèmes. L'évocation de rites, de sentiments ou de gestes de célébration religieuse et/ou de prière aux divinités n'est guère répandue pour elle-même dans les quatre livres de Properce ; elle apparaît cependant au rang de dominante dans deux poèmes qui répondent à la fois à une même sous-dominante érotique, et à des *topoi* de l'épigramme religieuse déjà observés par nos soins dans les œuvres de Tibulle et de Sulpicia notamment¹¹⁷⁴ : en II, 28, à l'occasion d'une inquiétante maladie de Cynthie, et en III, 10, pour l'anniversaire de la *puella*. Le cadre religieux de ce *genethliakon* amoureux est clair, mais succinct ; une fois signalée l'arrivée du

¹¹⁷³ On peut aller encore plus loin et considérer que Romulus lui-même a dans ces lignes une connotation plus spécifiquement augustéenne, dans la mesure où Auguste a été présenté en IV, 6 comme un nouveau Romulus, ce que nous redirons *infra* à propos de l'épigramme d'Actium ; inversement, le premier roi de Rome apparaît désormais comme une préfiguration du prince, et dans cette perspective, toute figure de général romain victorieux peut, par connotation, renvoyer à son tour à Auguste considéré comme garant ultime de la supériorité militaire romaine.

¹¹⁷⁴ Voir par exemple Tibulle I, 7 à Messalla et II, 2 à Cornutus, et Sulpicia IV, 4 (III, 10), prières à Phoebus pour la guérison de la *puella*, et IV, 5-IV, 6 (III, 11-III, 12), épigrammes d'anniversaire successives de Cerinthus et Sulpicia elle-même.

Natalis, « l'Anniversaire » au début du vers 3, le poète adresse, au subjonctif de souhait, une demande générale de paix et de calme pour ce jour particulier (v. 5-10) et évoque les rites propitiatoires auxquels la *puella* va se livrer¹¹⁷⁵ (v. 11-20), avant de laisser entendre que lui-même compte fêter à sa manière cet anniversaire, en organisant d'abord un banquet dont la brève évocation dote le poème d'un trait secondaire symposial (v. 21-28), puis en rejoignant sa maîtresse à la nuit tombée (v. 29-32) et en la conviant à d'autres réjouissances, ce qui matérialise la sous-dominante érotique extrêmement prégnante du poème¹¹⁷⁶.

Le développement de la dominante religieuse de II, 28 est en revanche plus riche et tout à fait emblématique du genre religieux. La sous-dominante érotique repose sur le motif suivant : la *puella* est gravement malade, et Properce, dans sa passion, ne peut imaginer de la voir mourir : *uiuam, si uiuet ; si cadet illa, cadam*, « je vivrai, si elle vit ; mais si elle meurt, je mourrai » (v. 42). A l'angoisse générée par la maladie se mêlent diverses réflexions sur la mort qui frappe chacun un jour ou l'autre (v. 57-58) ou bien, en manière de consolation, sur le sort heureux réservé à certaines héroïnes mythologiques après leur mort, ainsi Io, Ino, Andromède et Callisto (v. 17-24). Mais l'aspect le plus marquant du cadre religieux du poème est l'invocation aux divinités pour le salut de la *puella*, et notamment à Jupiter, interlocuteur privilégié du poète, dont le nom ouvre le poème et auquel Properce promet, s'il sauve Cynthie, une offrande d'un genre bien particulier :

Iuppiter, affectae tandem miserere puellae :
 tam formosa tuum mortua crimen erit. (...)
 Pro quibus optatis sacro me carmine damno :
 scribam ego 'Per magnum est salua puella louem'¹¹⁷⁷...

Nous avons rapproché ces deux distiques parce qu'ils nous semblent se répondre parfaitement ; en ouverture du poème, Properce décrit en peu de mots la situation et place d'emblée son propos sous le signe de la prière et de l'invocation, tandis qu'un peu plus loin,

¹¹⁷⁵ Cette section du poème rassemble l'évocation de gestes cultuels proprement dits, comme la nécessité de *precare*, « prier » les dieux (v. 12), d'apporter du *tu[s]*, « encens » aux *ar[ae]*, « autels » (v. 19) et de faire brûler dans la maison, pour la purifier, une *flamma secunda*, « flamme propice » (v. 20).

¹¹⁷⁶ Voici en effet les derniers vers de III, 10 : *annua soluamus thalamo sollemnia nostro, / natalisque tui sic peragamus iter*, « puissions-nous achever dans notre lit cette fête annuelle, et mener ainsi à son terme le chemin de ton jour anniversaire » (v. 31-32). Une fois de plus, le lit apparaît ici comme le symbole même de la relation amoureuse.

¹¹⁷⁷ « Jupiter, ma bien-aimée est malade, aie enfin pitié d'elle : la mort d'une si belle fille sera un crime de ta part. (...) En échange de ces souhaits, si tu les exauces, je te promets un poème sacré : j'écrirai 'C'est le grand Jupiter qui sauva ma bien-aimée' » (II, 28, v. 1-2 et v. 43-44).

en complément naturel et rituel de ses souhaits, il offre au père des dieux, comme ailleurs à Bacchus¹¹⁷⁸, un *sacrum carmen*, seule offrande dont, en tant que poète élégiaque, il soit capable. II, 28 se présente donc bien comme une prière en règle, plus précisément encore comme une prière élégiaque typique puisqu'elle porte sur la santé de la *puella* – ce terme revient dans les deux distiques que nous avons cités –, personnage essentiel de l'univers érotique, et qu'à la faveur du trait secondaire métapoétique matérialisé ici, elle propose la poésie elle-même comme offrande et remerciement à la divinité. Notons que Perséphone et Pluton, uniquement désigné – nous sommes chez un poète amoureux convaincu du pouvoir des femmes – comme *Persephonae coniunx*, « époux de Perséphone » (v. 48), sont eux aussi associés à cette invocation puisque Properce, hissant la *puella*, selon un procédé que nous avons déjà signalé, au rang des grandes héroïnes mythologiques réputées pour leur beauté, déclare que les Enfers en sont suffisamment garnis pour vouloir en enlever une de plus aux mortels¹¹⁷⁹. Enfin, la dominante religieuse déjà matérialisée par les deux éléments essentiels que sont le souhait proprement dit et la promesse d'offrande est clôturée et parachevée par l'ordre final, donné à la *puella* guérie, de s'acquitter des promesses faites de son côté à Diane et à Io (v. 60-61).

L'inspiration dont relève III, 17, unique élégie à dominante symposiale du recueil, est un peu plus complexe. Le poème commence sur l'expression répétée et insistante d'un désir simple : à la suite d'un chagrin d'amour, Properce demande à Bacchus de l'aider à noyer sa souffrance dans le vin¹¹⁸⁰. Bien que le cadre du banquet lui-même ne soit pas présent,

¹¹⁷⁸ En l'occurrence en III, 17 que nous examinerons juste après celui-ci.

¹¹⁷⁹ *Sunt apud infernos tot milia formosarum : / pulchra sit in superis, si licet, una locis !*, « il y a aux Enfers tant de milliers de belles : qu'une jolie fille au moins, s'il vous plaît, reste sur terre ! » (v. 49-50). Sont citées ensuite Antiope, Tyro, Europe, Pasiphaé et l'ensemble des beautés troyennes (v. 51-54). Cette liste, associée à celle, citée plus haut, des héroïnes au sort heureux après leur mort, confère à l'élégie une sous-dominante mythologique qui envahit peu à peu l'espace du poème et rehausse encore la valeur traditionnelle du registre érotique et de l'éloge de la bien-aimée.

¹¹⁸⁰ Ainsi *tu potes insanae Veneris compescere fastus, / curarumque tuo fit medicina mero*, « tu peux, toi, réprimer tout l'orgueil d'une Vénus déchaînée, et le remède à mes soucis vient de ton vin » (v. 3-4) ; *funera sanabunt aut tua uina malum*, « le trépas ou ton vin soigneront mon mal » (v. 10) ; *nox sobria torquet amantes*, « une nuit sans ivresse torture ceux qui aiment » (v. 11), ou encore *quod si, Bacche, tuis per feruida tempora donis / accersitus erit somnus per ossa mea...*, « c'est que, Bacchus, si grâce à tes dons, le sommeil gagne mes tempes fiévreuses puis se répand dans mes os... » (v. 13-14). P. Fedeli (1985, p. 512 *sq.*) indique quelques antécédents à cette poésie d'invocation à Bacchus. Renvoyons tout particulièrement, chez les Grecs, à l'un des deux hymnes homériques à Dionysos (*Hymnes XXVI*), qui ne compte que quelques vers et offre un bref résumé de la vie du dieu accompagné de joyeuses invocations ; et chez les Latins, à l'*Ode* II, 19 d'Horace, qui célèbre la puissance de Bacchus en rappelant quelques épisodes de sa légende, et bien entendu à l'élégie lygdamienne III, 6 dont notre chapitre 3 nous a donné l'occasion de proposer une étude détaillée. La particularité propertienne en la matière, note Fedeli, est une étroite association, plus encore que chez Lygdamus, entre les plaintes

l'évocation constante du pouvoir apaisant de la boisson vaut comme ancrage du registre symposial sous une forme quelque peu schématisée. A cette dominante se superpose une sous-dominante religieuse nette puisque le narrateur se présente en suppliant au pied des *ar[ae]*, « autels » (v. 1) du dieu et réclame sa protection, et enfin une sous-dominante métopoétique qui n'est pas sans rappeler la promesse faite à Jupiter en II, 28 : que Bacchus le tire des griffes de Vénus, et en échange, il fait vœu de devenir son poète attitré. L'opposition entre Bacchus, invoqué en tant que divinité par d'éloquents apostrophes religieuses : *o Bacche*, « ô Bacchus » (v. 1) et *pater*, « dieu » (v. 2), et Vénus évoquée plus bas comme déesse tutélaire des amants revient en effet à opposer également deux types d'inspiration, ce que confirme la suite des supplications du poète et notamment le programme poétique présenté en offrande à Bacchus pour accompagner la demande. Ce programme à caractère mythologique consiste en effet en une sorte de cycle bachique ouvert par ce vers annonceur : *uirtutisque tuae, Bacche, poeta, ferar*¹¹⁸¹ ; suit alors, introduit par la formule programmatique du vers 21 *dicam ego...*, « je dirai, moi... », un résumé très condensé des épisodes légendaires principaux de la vie du dieu, de sa double naissance à son arrivée à Naxos ; sont aussi évoqués les lieux qu'il a traversés, Thèbes, bien sûr, mais aussi la Thrace ou Nysa (v. 21-36). La figure de Bacchus telle qu'elle est évoquée ici rappelle donc le traitement qu'en propose Lygdamus dans son élégie III, 6, avec fusion entre les trois facettes du personnage vu à la fois comme divinité, allégorie du vin et héros de récits mythiques¹¹⁸². Les distiques finaux du poème permettent d'identifier le genre poétique auquel Properce compte se livrer si le dieu accède à ses désirs :

Haec ego non humili referam memoranda coturno,
qualis Pindarico spiritus ore tonat :

amoureuses et la demande d'aide au dieu. A propos de l'aspect hymnique de ce poème, voir également E. Lefèvre (1991).

¹¹⁸¹ « Je serai le poète de ton courage, ô Bacchus » (v. 20). Parmi l'un des intertextes bachiques que nous avons signalés à la suite de P. Fedeli (1985 *ad loc.*), il se trouve précisément que l'hymne homérique XXVI est doublé d'un autre hymne à Dionysos (*Hymnes VII*), beaucoup plus long que lui, qui raconte en détail un épisode de son cycle mythologique : l'enlèvement du jeune dieu par des pirates tyrrhéniens qui subissent quantité de prodiges, y compris sa métamorphose en lion, avant de comprendre l'étendue de sa puissance et de s'enfuir par la mer sous forme de dauphins. Dionysos y est qualifié de *καρτερό[ς]*, « fort » (v. 18) et tout le récit tend précisément à le prouver. Peut-être Properce fait-il ici allusion à une sorte de doublet poétique de ce genre, un poème strictement invocatoire et hymnique et un autre, plus narratif et mythologique, à la gloire de la puissance du dieu.

¹¹⁸² Comme chez Lygdamus également, mais sans référence explicite à Catulle cette fois, l'épisode amoureux de la rencontre entre Bacchus et Ariane est évoqué aux v. 7-8 : *te quoque enim non esse rudem testatur / (...) Ariadna*, « Ariane témoigne de ce que tu n'es pas, toi non plus, ignorant de ces choses-là ».

tu modo seruitio uacuum me siste superbo,
atque hoc sollicitum uince sopore caput¹¹⁸³.

Nous ne reviendrons pas sur la demande finale de libération par le vin auquel fait probablement allusion la mention du « sommeil », clôturant ainsi le développement de cette dominante au sein de l'élégie ; mais signalons qu'en aucun autre endroit de son recueil Properce ne rend comme ici hommage à Pindare ni ne fait part de cette tentation de composer une poésie hymnique. Quant à l'interprétation du vers 39, on peut comprendre qu'ici le cothurne désigne de manière générale un style élevé, d'autant plus qu'il est dit *non humil[is]*, c'est-à-dire littéralement « non humble », ou encore « non élégiaque¹¹⁸⁴ ». Deux arts poétiques se superposent donc en ces vers, l'un dressant le sommaire d'une sorte d'épopée mythologique à la gloire du dieu du vin – qui pourrait peut-être prendre l'aspect d'un *epyllion* en hexamètres ressemblant par exemple au c. 64 de Catulle –, le second évoquant plutôt la poésie hymnique archaïque grecque dont il n'est pas fait mention ailleurs. Est-ce à dire que la poésie de Pindare, avec laquelle le programme bachique de Properce entretient par ailleurs peu de points communs si ce n'est son aspect mythique et religieux, représente pour le poète romain un horizon d'ambition, au même titre que l'épopée, en ce qu'elle lui paraît plus élevée et plus digne que le genre élégiaque ? Dans la mesure où cette tentation faussement programmatique ne connaît pas de suite dans le reste du recueil, puisque ni le cycle bachique, ni aucun autre cycle mythique complet n'y seront traités, le lecteur est tenté de considérer qu'il n'est pas nécessaire de porter III, 17 au nombre des arts poétiques et élégies métopoétiques de Properce ; mais l'alliage surprenant qui y est fait entre atmosphères symposiale, religieuse et métalittéraire, portant chacune une représentation possible de

¹¹⁸³ « Je raconterai ces faits mémorables dans un cothurne sans bassesse, du souffle dont tonnait la voix du grand Pindare : quant à toi, mets seulement fin à mon impuissance, à cet esclavage hautain, et vaincs, par le sommeil que tu procures, l'agitation qui trouble ma tête » (III, 17, v. 39-42 ; *coturno* est la graphie retenue par S. Viarre [2005] et S. J. Heyworth [2007], P. Fedeli [1994] retient sa variante *cothurno*).

¹¹⁸⁴ Souvenons-nous ici de ces vers issus du livre II : *surge, anime, ex humili ! iam, carmina, sumite uires ! / Pierides, magni nunc erit oris opus*, « élève-toi, mon âme, du genre humble ! désormais, mes vers, rassemblez vos forces ! Piérides, cet ouvrage, maintenant, est celui d'une voix puissante » (II, 10, v. 11-12). Le poète faisait mine en II, 10 de vouloir se consacrer à l'épopée qui, comme chacun sait, demande plus de force que l'élégie ; s'éloigner de l'*humili*, c'est en fait s'éloigner du style humble, élégiaque, pour gagner le « sublime ». Ce n'est donc pas un hasard si le même adjectif apparaît en cette fin de programme bachique.

Bacchus, vaut du moins la peine que l'on signale le caractère original de ce poème au sein du corpus propertien¹¹⁸⁵.

Il nous reste à dire quelques mots de la catégorie que nous avons appelée *autre* et qui, à titre de dominante, ne rassemble que deux élégies : II, 27, sans sous-dominante, et I, 22 à sous-dominante funèbre. L'examen des poèmes de Propertius dans lesquels cette tonalité particulière apparaît au rang de sous-dominante a permis de montrer qu'ils résistent à l'apposition d'une étiquette univoque ; dans un cadre généralement bien établi, par exemple érotique, se déroule un discours qui, peu à peu, semble atteindre aux limites de la poésie élégiaque et se désigner parfois même comme tel. Pourra dès lors être considérée comme *autre* toute tonalité surprenante mettant en jeu et développant abondamment un angle de discours, des thèmes, des situations et éventuellement des personnages inattendus et déroutants au cœur de ce type de recueil, tranchant sur les modalités familières du propos élégiaque telles que nous les observons depuis le début de cette étude, voire paraissant entrer en contradiction avec les caractéristiques mêmes du genre et notamment avec l'organisation de la fiction et du discours élégiaques traditionnels entre deux pôles principaux, l'un positif – joies amoureuses, célébrations laudatives ou encore éloge de la grandeur romaine –, l'autre négatif à tendance plaintive – tristesses amoureuses et lamentations funèbres par exemple – plutôt que critique. Les occurrences de la catégorie *autre* apparaissent donc comme autant de brèches ouvertes dans la conception propertienne de l'élégie et doivent être comprises comme un indice de la capacité du genre à intégrer et assimiler un discours qui lui est *a priori* peu familier.

Que l'on se souvienne ainsi de ce que nous avons dit de I, 21, épithame de Gallus mettant en cause de manière précise le drame des guerres civiles, de II, 6, invectives contre les mœurs romaines licencieuses et l'adultère fondamental du rapt des Sabines par Romulus, de III, 5, sorte d'anti-programme non élégiaque portant sur des sujets didactiques et scientifiques qui n'apparaissent dans aucun autre programme ni *recusatio* du recueil, de III, 7, épicede de Paetus et critique de l'amour de l'or, de III, 12 à Postumus, sur l'infériorité axiologique de la campagne augustéenne par rapport à l'amour d'une épouse ou encore de III, 13, sur la

¹¹⁸⁵ On trouvera chez G. Mader (1994) une analyse sensible et extrêmement convaincante de l'élégie III, 17 et de son caractère original, et tout particulièrement des v. 21-38, auxquels Mader étend l'ensemble du cycle bachique, étudiés séparément puis considérés dans leur rapport avec le reste du poème. L'article propose également une brève réflexion sur le rôle de III, 17 au sein de la structure d'ensemble du livre, en mettant cette élégie en relation à la fois avec la figure d'Apollon dans la *recusatio* de III, 3, à laquelle Bacchus offre un contrepoint, et avec la série finale d'élégies d'adieu à Cynthie sur laquelle nous reviendrons lors de notre propre examen de la composition du livre III.

licence romaine à nouveau et la perte des valeurs de l'Age d'Or. Quand ils ont un aspect critique et récriminateur, ces propos déconcertants entretiennent un lien avec certains thèmes tibulliens comme le refus des richesses et de la vie militaire, mais deux éléments essentiels les en distinguent : d'abord, le traitement qui leur est réservé chez Properce est plus virulent et plus accusateur que chez Tibulle – à ce titre, le procédé de citation de noms de grandes figures romaines, tels César en I, 21, Romulus en II, 6 et Auguste en III, 12, est tout à fait révélateur – mais surtout, la composition interne des élégies de l'Ombrien reposant sur un principe de centralisation thématique et de maintien d'un fil narratif dominant tout au long du poème par opposition aux longues successions de vignettes de Tibulle, ces tonalités y occupent nécessairement, même quand elles ne sont que sous-dominantes, une place plus importante encore que dans les élégies tibulliennes où elles partagent la ligne de composition avec d'autres éléments thématiques.

Pour l'ultime illustration de cette tonalité à titre cette fois de dominante, nous ne nous attarderons pas sur I, 22 dont l'analyse sera proposée plus bas en lien avec son rôle structurant de *sphragis* du livre I associée à I, 21. Passons donc à II, 27, élégie brève – elle ne compte que huit distiques – et, bien entendu, unique en son genre, qui propose un discours entièrement général sur l'homme, sans tonalité critique cette fois, mais dont l'aspect désincarné, comme vidé des lexiques et motifs habituels de l'élégie propertienne, répond bien à notre tentative de caractérisation de ce registre spécial. Le thème en est presque philosophique puisque Properce affirme que malgré toutes les tentatives de divination, il est impossible de connaître le moment de sa mort ; la question est ainsi posée dès le premier distique :

At uos incertam, mortales, funeris horam
quaeritis, et qua sit mors aditura uia¹¹⁸⁶...

La présence des termes *mortales* et *mors*, qui se répondent après les césures respectives des vers dans lesquels ils sont insérés, et la mention au vers 1 du *fun[us]* semblent mettre le lecteur sur la piste d'une dominante funèbre traditionnelle, mais d'emblée, le caractère général de la tournure de début des deux vers *uos (...) quaeritis* et des termes de fins de vers *hor[a]* et *ui[a]* indiquent que le discours endosse une apparence bien plus didactique et

¹¹⁸⁶ « Vous cherchez à connaître, mortels, l'heure incertaine du trépas et la voie qu'empruntera la mort » (v. 1-2). S. J. Heyworth (2007) considère qu'en raison du *at* initial, ce distique devait être précédé par un morceau de texte perdu ou déplacé ; les *recentiores* admettent pourtant en général qu'une élégie peut commencer ainsi, de manière un peu abrupte, et comparent cet *incipit* à d'autres débuts propertiens comparables.

universelle que descriptive et particulière. De fait, Properce énumère ensuite quelques-unes des craintes qui pèsent sur les mortels, ce qui confère au texte l'aspect d'une rêverie un peu amère sur les risques qui les menacent¹¹⁸⁷. Seule la dernière partie établit un lien, mais il est flou et secondaire seulement, avec l'inspiration érotique, puisque *solus amans nouit quando periturus et a qua / morte*, « seul l'amant sait quand il périra et de quelle mort » (v. 11-12) ; de fait, dans l'univers élégiaque, l'amant sait qu'il mourra de la cruauté et de l'inflexibilité de sa maîtresse. On peut peut-être voir dans cette petite élégie une annonce de la *recusatio* de III, 5 et du rejet des sujets scientifiques dans la mesure où, précisément, la réflexion universelle à caractère philosophique de II, 27 reste un cas isolé ; non pleinement réalisée, la tentation d'aborder un rivage plus général et didactique de la poésie trouve donc un aboutissement logique dans la distinction proposée en III, 5 entre divers types de thèmes poétiques et les âges de la vie auxquels ils conviennent le mieux.

III. Composition des livres d'élégies de Properce

Notre proposition de classification des élégies de Properce a permis de montrer que l'organisation thématique de l'inspiration du poète obéissait à la fois à une série de thèmes récurrents bien caractérisés et souvent fidèles aux attentes élégiaques en la matière, et à une certaine souplesse poétique permettant de mêler au sein d'un même texte des motifs divers et de les marier autour d'une ligne narrative cohérente et suivie pour offrir au lecteur un large éventail de combinaisons thématiques, surtout sur la base de la dominante érotique, tonalité surreprésentée par rapport aux autres registres des *Elégies* et élément fondateur de la pratique poétique de notre auteur. Ce vaste matériau élégiaque, frappé du sceau particulier de son auteur et de son goût prononcé pour la poésie étologique et nationale, mais aussi de la catégorie inclassable que nous avons appelée *autre* et dont les caractéristiques tranchent sur le ton élégiaque consensuel, est organisé en quatre livres dont la progression poétique et métapoétique, nous l'annonçons en introduction de ce chapitre, a un caractère absolument original et unique dans un recueil élégiaque latin. L'évolution entre deux extrêmes, un *Monobiblos* essentiellement érotique et un livre IV essentiellement national-étologique, pour schématiser les extrémités du parcours élégiaque de Properce, est construite avec soin et fait

¹¹⁸⁷ L'évocation des guerres, notamment, *cum Mauors dubias miscet utrimque manus*, « quand Mars provoque de tous côtés des mêlées à l'issue incertaine » (v. 8), rappelle l'inquiétude qui grève la deuxième partie de l'élégie II, 15.

l'objet d'une véritable mise en scène, ou plutôt d'une mise en volume, d'une mise en livre qui expose au lecteur, pas à pas, l'avancée du travail artistique et réflexif de son auteur.

Chaque livre des *Elégies* offre en effet un double visage à l'analyse. D'une part, chacun obéit à une structure interne propre, marquée par des bornes et des repères structurants que cette section de l'étude va nous donner l'occasion de mettre en évidence et dont l'examen révèle l'enjeu métapoétique qui se joue à son échelle ; c'est la succession de ces quatre étapes de réflexion et la mise en perspective de leurs particularités respectives qui permet de reconstituer la progression métapoétique globale du recueil de Properce. D'autre part, chacun rassemble une série de caractéristiques thématiques marquées qui contribuent à lui donner une couleur propre, composée à la fois de traits nouveaux et d'éléments hérités des précédents et prolongés de manière plus ou moins fidèle. Dégager la charpente générale du recueil propertien permet donc de dresser un tableau de cette évolution en dévoilant progressivement le propos général de chacun des livres, les acquis et les nouveautés d'une étape à l'autre du recueil et la tendance particulière à chaque section de poèmes.

Cette plongée dans la structure externe de l'œuvre de Properce repose sur un repérage des textes essentiels qui font charnière et assurent à la fois la distinction et la continuité entre deux livres ; nous verrons que, bien que peu nombreux, ils donnent une idée précise de l'évolution du recueil, mais aussi des entorses faites par le poète lui-même à sa composition très réfléchie puisque chacun des deux pôles extrêmes de son inspiration – le registre érotique dominant dans le livre I mais aussi dans les livres II-III et le registre national-étiologique qui règne sur le livre IV – déborde en quelque sorte de ses propres limites pour s'étendre de manière significative dans les sections de l'ouvrage qui ne semblent pourtant pas lui être consacrées. L'examen successif de la division des *Elégies* en étapes distinctes bien cohérentes et des procédés d'inter-pénétration de ces étapes au-delà même des bornes si soigneusement mises en place par l'auteur nous amènera finalement à proposer une analyse de la structure complète de chacun des livres de l'ouvrage, en tenant compte à la fois de nos remarques sur leurs poèmes structurants respectifs et de l'étude de leur perméabilité réciproque.

A. Divisions du recueil et unité des groupes proposés autour des poèmes structurants

Pour reprendre la représentation la plus schématique du contenu respectif des quatre livres de Properce, redisons d'abord que les plus aisés à isoler et à caractériser sont le livre I et le livre IV, tous deux fortement marqués par des thèmes nettement dominants et très différents l'un de l'autre, et que l'on peut réunir entre eux les livres II et III qui, bien que répondant à des évolutions internes respectives, n'en constituent pas moins les deux moments distincts d'une seule et même vaste étape de transition entre les deux extrémités de la recherche du poète. Aussi adopterons-nous, pour cette section de notre étude, un parcours de travail en trois temps, consacré à l'examen successif des poèmes structurants du *Monobiblos*, de ceux de l'ensemble des livres II-III considérés à la fois sous l'angle de leurs particularités respectives et de leur fonction transitionnelle commune au sein de l'ouvrage, enfin de ceux du livre IV à caractère majoritairement national et/ou étiologique. Dans la mesure où la division par livres nous vient de l'auteur même et où le recueil respecte donc une composition voulue correspondant également à différents temps de la vie et de la production de son poète, nous considérerons que les poèmes structurants sont indiqués comme tels par leur place même au sein de chaque section et nous nous consacrerons donc ici en priorité à l'examen des textes de début, de fin et de milieu¹¹⁸⁸ de livre avant de tâcher de déterminer plus loin le rôle structurant éventuel d'autres élégies situées à d'autres emplacements.

1. Livre I : le Monobiblos, Cynthia et l'inspiration érotique

Le livre I se présente explicitement dès son *incipit* sur lequel nous allons revenir à présent, comme un livre d'élégies érotiques dédiées à une maîtresse unique, qu'elle soit réelle ou imaginaire. De fait, tous ses poèmes répondent à une dominante érotique à l'exception de I,7 à dominante métapoétique - mais à sous-dominante érotique dysphorique - et surtout de I,21 et I,22 qui allient tous deux, selon des modalités

¹¹⁸⁸ Les mauvaises conditions de transmission du texte de Properce et les nombreux regroupements ou divisions, selon les éditeurs, de poèmes morcelés peuvent rendre délicat, voire impossible, le repérage des élégies de milieu de livre, surtout dans le cas des livres II et III qui sont les plus problématiques à cet égard. Quand aucune élégie de milieu ne se détache clairement, nous le signalerons et nous contenterons de l'examen de celles de début et de fin.

différentes, un motif funèbre à un discours *autre*. Sa grande unité de thème et de ton en fait donc un livre clos, apparemment replié sur ses vingt-deux élégies, sans que l'on puisse encore imaginer les vastes extensions qui lui seront données par la suite. En effet, il s'ouvre sur le distique suivant, qui le pose d'emblée comme ensemble de poésies amoureuses par excellence :

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante Cupidinibus¹¹⁸⁹.

On pourrait disserter à l'infini sur la valeur de l'adjectif *prima* : outre la signification temporelle, « Cynthie, la première », sur laquelle se sont appuyés certains éditeurs pour reconstituer la prétendue chronologie de la liaison entre Properce et « Cynthie », la place même de l'adjectif postposé souligne le fait que c'est bien le nom de Cynthie, la femme aimée, qui doit apparaître le premier dans le recueil, de préférence à tout autre mot, donnant ainsi en quelque sorte son titre à ce livre ; enfin, la signification temporelle du terme, plutôt que d'être prise au pied de la lettre, indique que c'est Cynthie la première qui *inspire* le poète – car peu importe qu'elle soit ou non le premier amour réel de Properce –, que, par conséquent, sa toute première inspiration est de nature amoureuse, et qu'ainsi, il se définit presque par avance comme poète élégiaque érotique, alors même que son livre est tout juste commencé. De même, le vers 2 doit être entendu de la façon suivante : Properce commence avec cette élégie sa carrière de poète – et il sera un poète de l'amour –, car il n'avait chanté aucune femme, aucun amour avant celui-ci – et non pas, de manière trop littérale, il n'avait jamais été amoureux auparavant. Comme pour confirmer cette analyse, le nom *d'Amor* lui-même apparaît au vers 4 du poème¹¹⁹⁰, en triomphateur, non pas à proprement parler de la personne du poète, mais de son inspiration qu'il soumet à son joug, ce qui laisse entendre que toutes les élégies de Properce seront de cette nature et que l'inspiration amoureuse s'est définitivement imposée à lui.

Cependant, I, 1, élégie structurante à valeur clairement programmatique en ce début de recueil, n'indique pas seulement que la dominante du *Monobiblos* sera érotique, mais aussi qu'elle sera dysphorique puisque telle est en effet la nature de ce poème de trente-huit vers adressé à un certain Tullus (v. 9) : d'emblée, le poète révèle ainsi qu'un cœur amoureux est

¹¹⁸⁹ « C'est Cynthie la première dont les yeux m'ont saisi, malheureux ! moi qu'avant elle aucun Cupidon n'avait atteint ! » (I, 1, v. 1-2). V. 1, le ms A porte *fecit*, « dont les yeux m'ont rendu malheureux », pour *cepit*, mais les *recentiores* ne retiennent pas cette leçon.

¹¹⁹⁰ ... *et caput impositis pressit Amor pedibus*, « ... et l'Amour fit pression sur ma tête en y posant ses pieds ».

un *non san[um] pect[us]*, « un cœur en mauvaise santé » (v. 26), que Vénus réserve aux amants des *noctes (...) amaras*, « des nuits d'amertume » (v. 33) et que, pour résumer, aimer n'est que *malum*, « mal » (v. 35) et *dolo[r]*, « douleur » (v. 38). Ces deux derniers termes encadrent d'ailleurs les deux distiques finaux du texte réunis autour du motif commun, déjà observé dans d'autres recueils élégiaques et notamment chez Tibulle, du *praeceptor amoris* : instruit par son expérience douloureuse, le poète s'adresse en effet aux lecteurs sur le mode du conseil et de l'avertissement ainsi qu'en témoigne le verbe *moneo*, « je vous avertis » (v. 35) repris plus bas par le participe passé passif *monit[a]*, « mes avertissements » (v. 37). Sont donc mis en place, successivement, le motif de la soumission d'un poète à l'inspiration amoureuse, équivalent de la soumission d'un amant à sa maîtresse, celui de la nature fondamentalement dysphorique, semble-t-il, de l'amour élégiaque, enfin, celui du rôle du poète comme instructeur amoureux de ses lecteurs auxquels tout le livre qui commence servira de traité d'enseignement érotique. Il n'est pas jusqu'au trait secondaire mythologique des vers 9-16, *exemplum* de Milanion et Atalante¹¹⁹¹, qui n'endosse lui aussi une fonction programmatique puisqu'on le sait, ce type d'ornement de discours par recours au mythe est également un trait extrêmement caractéristique du traitement propertien du thème amoureux¹¹⁹².

L'ensemble du livre I des *Elégies* confirme l'idée que c'est bel et bien un recueil d'élégies érotiques par excellence, l'équivalent chez Properce des *Amours* ovidiens qui lui sont postérieurs de quelques années¹¹⁹³. En effet, les poèmes de cette première section présentent

¹¹⁹¹ Le poète présente cet exemple comme preuve que la volonté peut amener l'amour et en conclut qu'il n'en est que plus défavorisé encore par les dieux puisque lui, malgré tous ses efforts, n'arrive à rien avec sa maîtresse. On se souvient que la victoire de Milanion sur Atalante à la course grâce au stratagème des pommes d'or fournit aussi le matériau du *carmen* fragmentaire 2 b de Catulle ; c'est manifestement un exemple de légende érotique extrêmement prisé par les *neoteroi* et les élégiaques du I^{er} siècle.

¹¹⁹² Pour une analyse plus thématique de I, 1, nous renvoyons au précieux article de F. Cairns (1974). L'auteur regarde les évocations de l'amour en ce poème comme autant de manifestes élégiaques amoureux de la part du poète, et aboutit notamment à la conclusion que Properce a écrit là « a unified and well-ordered prologue to his *Monobiblos*, carefully designed to impress on his reader the elegiac *persona* which unfolds throughout the book » (p. 110). D. O. Ross (1975, p. 59 *sq.*) propose pour sa part une lecture plus métapoétique du poème, dans lequel, par le biais de réflexion sur la dixième *Bucolique* de Virgile, il repère une série d'allusions possibles à Gallus et peut-être même à un texte programmatique de Gallus, ce qui permettrait à Properce d'indiquer d'emblée, en tête du *Monobiblos*, dans quelle tradition littéraire il se place.

¹¹⁹³ D'ailleurs, Properce écrit en II, 1, v. 1, à propos du livre précédent : *Quaeritis unde mihi totiens scribantur amores*, et l'on peut comprendre ce vers de deux façons : « vous me demandez d'où il vient que j'écrive si souvent mes amours » – c'est-à-dire « que je raconte si souvent mes amours par écrit » –, ou bien peut-être « que j'écrive si souvent des *Amours* ». Nous avons déjà vu que les poètes inséraient dans la phrase le titre de leurs œuvres comme ils le feraient de tout autre terme, en le déclinant selon sa fonction, si bien qu'il est parfois difficile pour un lecteur moderne de le repérer ; pour preuve, ce distique d'Ovide : *carmina fecerunt uitam ut moresque notaret / iam demi iussa Caesar ab Arte meos* (*Tristes*,

tour à tour les différents aspects de la passion amoureuse, conformément aux *topoi* de la poésie élégiaque érotique, dont certains sont déjà apparus lors de notre proposition de classification : contemplation de la femme aimée (I, 3), luttes contre son infidélité (I, 8 et I, 15), inquiétudes dues à la séparation temporaire (I, 11) et plaintes dues à la rupture (I, 12). Ces deux dernières élégies à sous-dominante dysphorique commune doivent nous intéresser particulièrement du fait de leur position centrale¹¹⁹⁴ dans le *Monobiblos*. En I, 11, le poète craint que Cynthie, partie à Baïes pour un séjour de durée indéterminée, n'oublie son amour au profit de *nescio quis (...) hostis*, « je ne sais quel ennemi » (v. 7) ; la figure traditionnelle du rival, désigné comme à l'accoutumée de manière indéfinie, participe de la construction du caractère dysphorique du poème, confirmée par d'autres indices textuels tels que l'interjection plaintive *ah* (au début des vers 21 et 30) ou encore l'accusation finale, lancée aux eaux de Baïes, d'être un *crimen amoris*, « crime contre l'amour » (v. 30). La même tonalité envahit I, 12, adressée à Ponticus et qui exprime le caractère définitif de la rupture entre les amants : la multiplication des indications temporelles qui distinguent l'amour passé de la disgrâce présente¹¹⁹⁵ et la mention des *lacrim[ae]*, « larmes » (v. 16) dont se repaît le cruel Amour matérialisent ce motif tout au long du poème.

Il n'est sans doute pas dû au hasard que Properce place au milieu de ce recueil deux scènes de séparation, la première présentée comme provisoire, la seconde comme définitive. Cela confirme d'abord l'unité du livre I comme livre d'élégies amoureuses, car la plainte de

II, v. 7-8) signifie « mes poésies sont cause que César a blâmé ma vie et mes mœurs, du fait de cet *Art d'aimer* dont il a déjà ordonné la suppression », où *Arte* désigne l'*Ars amatoria*. On se souvient par exemple que chez Properce, en I, 18, v. 22, la phrase *scribitur et uestris Cynthia corticibus* signifie « que de fois j'écris Cynthie sur vos écorces », et que II, 24, v. 2, *et tua sit toto Cynthia lecta foro*, signifie également « ta Cynthie a été lue par tout le forum ». Pour D. O. Ross (1975, n. 3, p. 115), il est également possible que *Amores* soit en fait le titre du recueil d'élégies amoureuses de Gallus et que, en I, 18 comme en II, 1, l'emploi de ce terme soit donc une allusion propertienne à son modèle romain le plus proche.

¹¹⁹⁴ Cette dernière ne fait pas de doute : le *Monobiblos* comporte bien vingt-deux élégies, pas une de plus ni une de moins, et même si certains éditeurs – par exemple S. J. Heyworth (2007) – divisent en deux parties l'élégie I, 8 au motif qu'elle comporte un renversement de situation, la *puella* ayant d'abord fait mine de quitter le narrateur pour un autre avant de promettre de rester à partir du vers 27, c'est pour faire apparaître clairement ce retournement narratif et non parce que les deux moitiés de I, 8 leur semblent relever de deux discours différents. Le centre numérique du livre I se situant entre les poèmes 11 et 12, nous les examinons en un même mouvement pour montrer comment ils s'articulent l'un par rapport à l'autre.

¹¹⁹⁵ Leur succession est particulièrement révélatrice entre les vers 5 et 14 : le distique 5-6 est structuré autour de l'anaphore *nec... nec*, qui annonce la fin des *amores* (fin du v. 5) avec *Cynthia* (début du vers 6, à la faveur d'un rejet significatif qui met ce nom en valeur), puis les distiques s'organisent autour du centre *non ego sum qui fueram*, « je ne suis plus pour elle ce que j'étais » (v. 11) qui sépare le passé heureux – *olim*, « autrefois » (v. 7) – du présent malheureux – *nunc*, « maintenant » (v. 13).

l'amant en l'absence de sa maîtresse – ou après la rupture – est une scène de genre, attendue dans un tel recueil, mais aussi le ton propre à l'élégie propertienne, annoncé dès I, 1, qui est celui de la lamentation et de la couleur globalement dysphorique des amours entre le narrateur et sa *puella*, dont les moments de bonheur sont plus rares. On notera d'abord que dans ces deux élégies centrales, Cynthie est textuellement nommée – quatre fois en I, 11 dès le vers 1, trois fois en I, 12 dès le vers 6 –, ce qui pourtant n'est pas systématiquement le cas de la *puella* de Propertius ; cela fait de cette paire une sorte de relais explicite de l'*incipit* du livre et de sa *Cynthia* placée en tête, et confirme donc son rôle structurant. Mais surtout, chacun de ces poèmes comporte un élément métapoétique déterminant, au rang de sous-dominante dans la première et de trait secondaire dans la seconde. Ainsi, I, 11 contribue à ériger le narrateur élégiaque en poète puisqu'il y est question de *nostr[a] (...) carmin[a]*¹¹⁹⁶, « mes poèmes » (v. 8), et surtout de *libell[us] / nost[er]*, « mon petit livre » (v. 19-20) : l'évocation du *Monobiblos* comme livre et recueil, à la faveur d'un mot que nous avons déjà observé chez Catulle c. 1 et chez Lygdamus, III, 1, est donc soigneusement placée en son milieu même, où il est présenté comme manifeste amoureux envoyé à Cynthie pour l'assurer des sentiments de Propertius et la décider à lui rester fidèle. Enfin, l'élégie I, 12 reprend le *Cynthia prima*, lancé en tête du *Monobiblos*, tout en assumant sa position centrale, c'est-à-dire en assurant le basculement vers la seconde partie du recueil ; elle s'achève en effet sur le pentamètre suivant : *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*¹¹⁹⁷. Si nous reprenons pour ce vers l'interprétation proposée pour l'ouverture du livre I, nous le comprenons comme un rappel de ce que le *libellus* mentionné en I, 11 s'est ouvert avec Cynthie, c'est-à-dire avec la poésie amoureuse, et que c'est de poésie amoureuse, encore et toujours, qu'il sera question jusqu'à sa fin.

Les deux dernières élégies du *Monobiblos*, les poèmes 21, évoqué plus haut pour sa dominante funèbre et sa sous-dominante *autre*, et 22, sont étroitement liées du fait de leur brièveté respective et symétrique – ils comptent exactement dix vers chacun – et de leur grande unité de thème et de ton. Nous avons vu en effet que le premier était l'épithaphe de Gallus, poète élégiaque emblématique qui chanta une certaine Lycoris, présenté en outre comme un proche de Propertius, qui apparaît déjà dans les élégies 5, 10, 13 et 20 du même

¹¹⁹⁶ Le mot placé entre les éléments disjoints de ce groupe est précisément le nom de *Cynthia*, qui apparaît ainsi explicitement comme le centre littéral des poèmes de Propertius.

¹¹⁹⁷ « Cynthie fut la première, Cynthie sera la fin » (I, 12, v. 30).

livre¹¹⁹⁸ et dont le nom est ici cité au début du vers 6. Dans l'élégie 22, où c'est le narrateur élégiaque qui reprend la parole, le nom du défunt n'est plus mentionné, mais l'allusion qui y est faite est claire puisque le poète reproche à l'Etrurie, terre dont I, 21 vient de dire que Gallus y a trouvé la mort¹¹⁹⁹, de ne pas même recouvrir les os du défunt :

... sic mihi praecipue, puluis Etrusca, dolor,
tu proiecta mei perpessa es membra propinqui,
tu nullo miseri contegis ossa solo¹²⁰⁰...

La sous-dominante funèbre de I, 22 est donc clairement matérialisée, mais elle s'inscrit dans le cadre dominant d'un discours que, comme à l'accoutumée, nous qualifions d'*autre* en raison de son caractère distinct et original par rapport au reste des catégories thématiques propriennes. Cette dominante est précisément liée au rôle conclusif étonnant de I, 22 et à la double signature qu'il contribue à donner au *Monobiblos* en association avec I, 21. En effet, si l'évocation de la disparition de Gallus – ou d'un défunt qui lui ressemble – n'est qu'un élément secondaire de l'élégie 22, c'est parce que le poète y répond d'abord à une question de Tullus, autre personnage récurrent du *Monobiblos*¹²⁰¹, qui lui demande *qualis et unde genus, qui sint mihi (...) Penates*, « ... qui je suis et de quelle lignée, quels sont mes Pénates » (I, 22, v. 1). La réponse à cette question n'est que prétexte à évoquer le défunt Gallus, certes, mais d'un point de vue énonciatif et syntaxique, elle demeure l'élément principal de ce bref poème ; la preuve en est qu'elle le clôt, parallèlement à la question de Tullus qui l'ouvrait, en un distique :

¹¹⁹⁸ En I, 5, Gallus courtise Cynthie ; en I, 10 et I, 13, il est amoureux d'une jeune femme, et en I, 20, d'un jeune homme. Rappelons que ce n'est pas son œuvre poétique qui est évoquée dans les *Elégies*, mais plutôt son attitude amoureuse, comme si le poète élégiaque, avant Properce, vivait littéralement ce qu'il écrivait, et inversement.

¹¹⁹⁹ *et quaecumque super dispersa inuenerit ossa / montibus Etruscis, haec sciat esse mea*, « et si un jour on trouve des os dispersés parmi les monts d'Etrurie, sachez que ce sont les miens » (I, 21, v. 9-10).

¹²⁰⁰ « aussi es-tu pour moi avant tout, poussière d'Etrurie, cause de douleur, toi qui as pu souffrir que les membres de mon parent fussent abandonnés, toi qui n'as recouvert d'aucune terre les os d'un malheureux » (I, 22, v. 6-8). Le premier mot du v. 6 varie selon les leçons : le consensus des mss porte *sit* (qui ne fait guère sens dans la mesure où cette incise apparaît clairement comme un constat et non comme un souhait), des *recentiores*, y compris P. Fedeli (1994²) et S. Viarre (2005), corrigent comme ici en *sic*, d'autres en *tu* ou en *es*, ce qui ne modifie pas le sens, d'autres enfin, comme S. J. Heyworth (2007), en *sed* qui ne paraît pas nécessaire à la compréhension.

¹²⁰¹ Tullus est déjà le destinataire des élégies I, 1, I, 6 et I, 14. Cet interlocuteur récurrent a lui aussi une fonction structurante d'unification du livre I, et sa présence dans les poèmes d'ouverture et de clôture notamment contribue à assurer sa cohérence en rapprochant ses extrêmes à la faveur d'un effet conclusif de boucle.

... proxima supposito contingens Vmbria campo
me genuit terris fertilis uberibus¹²⁰².

Ainsi, tout en conservant le bénéfice, si l'on peut l'appeler ainsi, de l'allusion funèbre à Gallus en lien direct avec l'épithaphe I, 21, le *Monobiblos* s'achève tout de même sur la mention de la patrie du poète, et donc de son identité, tout comme s'il signait après ces vers : « Properce, venu d'Ombrie », livrant ainsi un élément autobiographique stable et réel qui permette de l'identifier sans hésitation. Mais surtout, l'hommage à Gallus constitue une autre forme de *sphragis* qui préfigure celle qui clôt le livre II et dont nous reparlerons : en chantant la mort d'un modèle littéraire, Properce se rattache implicitement à lui et s'auto-désigne comme disciple d'un maître élégiaque ; en cette fin de livre I, il se définit donc à la fois explicitement comme originaire d'Ombrie, et implicitement comme poète influencé par Gallus. Souvenons-nous que bien que les œuvres de ce dernier ne nous soient pas parvenues dans leur intégralité, on considère traditionnellement ce poète comme l'un des premiers élégiaques latins ; peut-être même est-il le premier auteur latin d'élégies telles qu'elles seront ensuite reprises par Tibulle et Properce notamment, même s'il y a eu avant lui, dans l'histoire du genre à Rome, ce que Jean-Paul Boucher nomme une « période de préparation¹²⁰³ ». L'élégie propertienne serait donc une héritière directe de cette sorte d'élégie qui émerge avec Gallus, nouvelle, romaine, plus affranchie encore de ses modèles grecs que celle, encore tout juste naissante, de Catulle ; et dans cette perspective, il est à remarquer que certains thèmes « galliens », pour autant qu'on puisse en juger, sont repris par Properce, dans les livres II et III des *Elégies* notamment, ce qui fait aussi de cette double plainte funèbre une sorte de passation de pouvoir au sein d'une lignée élégiaque dans laquelle un disciple, à la mort de son maître, déciderait de reprendre son travail et de le poursuivre après lui. Mais tous ces éléments ne font que sous-tendre le propos de I, 21 et 22 sans y figurer explicitement : aussi doit-on garder à l'esprit que ces deux brèves élégies réalisent avant tout le lien entre

¹²⁰² « C'est l'Ombrie toute proche et voisine, pays fertile aux riches terres dont la plaine s'étend là, en bas, qui me vit naître » (I, 22, v. 9-10 ; v. 9, Postgate suivi par Heyworth notamment corrige le *supposito campo* en *suppositos campos* qui ne nous paraît pas indispensable à la compréhension du texte).

¹²⁰³ J.-P. Boucher (1966, p. 101). L'influence de Gallus sur Properce, aux dires de ce dernier, est décisive, et il est peut-être même son inspirateur le plus direct ; J.-P. Boucher – et d'autres avec lui – va d'ailleurs jusqu'à dire que Properce serait influencé par des thèmes grecs et alexandrins par l'intermédiaire de Gallus, et non par un contact direct avec les textes.

inspiration funèbre et inspiration érotique, à la faveur de la figure de poète élégiaque amoureux qu'est Gallus¹²⁰⁴.

Dans ces circonstances, il n'est guère étonnant que le poète ait choisi pour double *sphragis*, pour sceau de ce livre consacré à l'amour vu comme thème de prédilection du genre élégiaque, deux poèmes funèbres dont la présence peut d'abord paraître déroutante en ce qu'elle tranche nettement sur la tonalité d'ensemble de la section. Par le biais de ce faux déplacement final du centre du discours, à fonction conclusive nette, les possibilités du genre élégiaque telles qu'elles sont répertoriées par Propertius dans son premier livre se concentrent donc autour de deux dominantes essentielles, le registre érotique et le registre funèbre, sans que son art s'oriente encore vers les voies plus divergentes qu'il empruntera ensuite. Tel est du moins le discours métapoétique global proposé par les poèmes structurants du *Monobiblos*.

2. Livres II et III : réflexions, transitions et progressions

Après ce recueil clos et unitaire d'élégies amoureuses, les livres II et III des *Elégies* de Propertius nous paraissent, une fois encore, former un tout plus par élimination – les livres I et IV étant, chacun de son côté, fortement marqués – que par des caractéristiques intrinsèques claires. En effet, au sein du parcours réflexif que nous évoquions plus haut et que nous tâcherons de dessiner avec précision dans le dernier temps de notre étude, les deux livres centraux apparaissent comme une vaste étape de transition entre la poésie érotique du *Monobiblos* et la poésie essentiellement étiologique et nationale du livre IV. Cette étape est nettement balisée par des arts poétiques tout à fait explicites, les élégies II, 1 et II, 34 d'une part, et III, 1 et III, 24-III, 25 de l'autre, qui comportent toutes une dimension métapoétique prégnante, que ce soit au rang de dominante ou de sous-dominante. Ces poèmes structurants émergent d'un ensemble d'élégies considérable par sa quantité, mais difficilement réductible à une description simple et univoque, tant il semble traversé par des influences diverses, des hésitations sur la route à suivre, des contradictions même – nous les détaillerons dans notre examen de l'art de Propertius ; le même constat fait dire à Fred Robertson que, dans le livre III notamment, « Propertius represents himself as an author in search of subject-matter¹²⁰⁵ ». Cette absence d'unité étant précisément ce qui fait l'unité par défaut de cette section centrale,

¹²⁰⁴ Pour une analyse détaillée complémentaire de la *sphragis* I, 21-22, analysée sous l'angle non seulement des rapports thématiques, lexicaux et stylistiques entre les deux poèmes mais aussi d'une éventuelle portée politique, voir W. R. Nethercut (1971).

¹²⁰⁵ F. Robertson (1969, p. 386).

nous en reprendrons les principaux traits pour montrer ici que les livres II et III peuvent effectivement être considérés comme un ensemble.

L'augmentation du nombre d'arts poétiques et d'élégies à valeur métopoétique dominante ou sous-dominante par rapport au livre I, dont on pourra se faire une idée en se reportant aux sections concernées de notre tableau de classification proposé *supra*¹²⁰⁶, est tout à fait signifiante, car elle oriente le recueil tout entier vers une réflexion métopoétique qui, si elle n'en était pas absente jusque là, n'en constituait pas encore néanmoins un enjeu essentiel explicite. L'importance prise par la réflexion théorique dans cette section n'est pas non plus égalée par le livre IV, dont les élégies à enjeu métopoétique prégnant, IV, 1 a et b et IV, 2, sont réunies en son début au lieu de le parcourir entièrement comme c'est le cas dans les livres II et III. Ce groupe central peut et doit dès lors être considéré comme l'étape essentielle qui donne au recueil propertien sa spécificité réflexive, d'autant plus que, nous le redirons, les réflexions qu'il présente sont à peu près systématiquement accompagnées de leur illustration, comme si le poète, dans son laboratoire, tâchait de vérifier chaque fois l'effet produit par la mise en application des théories élaborées.

Disons d'emblée, même si ceci doit être précisé plus loin, que l'ensemble de ces arts poétiques a à peu près toujours le même propos : Properce, poète élégiaque, est attiré par l'épopée ; mais ce n'est pas son domaine, et il revient de gré ou de force à la poésie amoureuse qui, du reste, n'est pas sans qualité ni intérêt. Les différentes facettes de ce grossier résumé sont illustrées une à une par les différentes élégies à forte valeur métopoétique que comporte la section, et l'on constate dès à présent qu'il y a là un enrichissement remarquable par rapport au *Monobiblos*, puisque celui-ci, selon la lecture que nous proposons notamment des poèmes I, 1 et I, 12, était présenté comme l'œuvre d'un poète exclusivement érotique. De fait, l'attrait problématique de l'épopée, dont nous verrons qu'il ne trouve sa résolution qu'en IV, 1 a, ajoute un trait essentiel à l'image du poète élégiaque : une certaine insatisfaction, une ambition inassouvie d'atteindre à des sphères poétiques plus élevées, plus dignes peut-être que l'élégie érotique. On peut rétorquer qu'en même temps, et nous venons de le dire, Properce propose une théorie de l'élégie amoureuse qui lui confère une dignité et surtout une utilité propres : certes, mais le poète cède aux attraits de la poésie amoureuse comme il cède à ceux de Cynthie, sous la pression de forces supérieures – la beauté de la jeune femme dans un cas, les décisions divines¹²⁰⁷ dans l'autre –,

¹²⁰⁶ Voir p. Erreur : source de la référence non trouvée *sq.*

¹²⁰⁷ Cf. notamment III, 3, où ce sont Apollon et les Muses – plus précisément Calliope – qui le détournent de la poésie épique et le remettent sur le chemin qui est le sien, celui de l'élégie.

et il chante ses louanges comme il chante celles de Cynthie, pour justifier sa propre faiblesse. Nous verrons en effet, un peu plus bas, que cette allégeance à l'inspiration amoureuse a une fonction essentiellement structurante, et qu'elle ne doit en rien cacher l'aspiration du poète à une autre poésie.

Ce bref résumé préalable de l'évolution de l'art poétique de Propertius dans les livres II et III de ses *Élégies*¹²⁰⁸ montre l'unité de ce bloc au moins d'un point de vue théorique, comme lieu de tension entre la revendication d'une poésie strictement amoureuse et l'aspiration à un autre type de poésie élégiaque qui apparaîtra au livre IV. Mais cette section centrale du recueil acquiert aussi une unité thématique paradoxale puisqu'elle naît, nous l'évoquions plus haut, de l'éclatement même des voies empruntées par le poète à cette étape de son travail. En effet, les différentes facettes du genre élégiaque représentées au sein des *Élégies* et dont notre classification a proposé un tableau détaillé, sont particulièrement nombreuses dans ces deux livres touffus, riches et variés. Ils participent en cela à la fois des thématiques principales des livres I et IV, conformément à l'hésitation théorique entre deux directions, qui constitue leur enjeu métapoétique le plus remarquable. Ainsi, c'est dans ce groupe qu'apparaissent les premiers exemples d'élégies à dominante nationale que sont, on s'en souvient, II, 31, inauguration du temple d'Apollon Palatin, III, 4, éloge d'Auguste et vœux de succès pour une nouvelle campagne, et III, 22 à Tullus sur la supériorité de la civilisation romaine ; cette catégorie sera certes reprise et développée, en lien avec la poésie étimologique, au livre IV du recueil qui en proposera à la fois une théorie plus nuancée et des illustrations plus diverses, mais il n'en reste pas moins que le dernier temps de l'ouvrage n'a pas exactement la primeur de cette dominante. Inversement, le livre IV ne comporte pas d'élégie amoureuse entièrement traditionnelle, pas d'élégie dont la topique amoureuse ne soit soumise à une autre dominante ou remise en question – puisque IV, 3, IV, 4, IV, 5, IV, 7 et IV, 8, toutes déjà mentionnées au titre de leur dominante ou sous-dominante érotique, présentent des particularités fortes qui les distinguent des programmes du *Monobiblos* –, alors que le groupe II-III en compte un assez grand nombre, mêlant ainsi un registre hérité du *Monobiblos* aux orientations nouvelles qui préparent le livre IV. Ce simple exemple montre que cette position charnière concourt à la variété thématique du groupe central du recueil, qui est le seul à proposer une telle variété d'illustrations de tous les registres représentés dans les *Élégies*.

¹²⁰⁸ Tout ce propos sera illustré plus bas à la faveur d'un retour sur le cheminement métapoétique précis de cette section centrale, « IV. B. D'un art poétique attendu à un art poétique surprenant ».

Enfin, de même que le *Monobiblos* nous semblait structuré par des correspondances internes entre les élégies d'ouverture, de milieu et de fin, nous voudrions montrer que la section II-III tire sa cohérence des élégies II, 1 et III, 24 qui en marquent les bornes, et II, 34 et III, 1 qui en constituent le centre¹²⁰⁹. Tous ces poèmes, que nous avons signalés plus haut comme arts poétiques, dressent en effet le programme spécifique de ces livres tout en les inscrivant dans le parcours propre au recueil, c'est-à-dire en les rattachant à la fois aux thèmes du *Monobiblos*, qu'ils reprennent, et à ceux du livre IV, qu'ils annoncent. Ainsi, II, 1, *recusatio* adressée à Mécène et refusant les sujets épiques et historiques archaïques, s'ouvre sur un vers que nous avons déjà cité à propos de l'intégration d'un titre d'ouvrage à la syntaxe latine, *quaeritis unde mihi totiens scribantur amores*¹²¹⁰. Cet hexamètre renvoie explicitement au livre I, d'abord parce qu'évidemment rien d'autre ne le précède que le *Monobiblos*, auquel fait allusion la mention des *amores* dont on peut même comprendre qu'il s'agit d'un recueil érotique, ensuite parce qu'il inaugure une série de distiques évoquant la source d'inspiration féconde qu'est pour le poète sa maîtresse, sa *puella* (v. 4) et le fait que ce soit là la principale raison qui lui fait choisir le camp de la poésie érotique. La tonalité amoureuse qui apparaît ici à titre de trait secondaire referme également le poème puisque Properce prépare pour lui-même en ces termes, au dernier vers, une épitaphe qui n'est pas sans annoncer, par sa valeur métapoétique, celle de II, 13 b, vers 35-36, que nous avons citée lors de l'examen de la dominante funèbre : '*Huic misero fatum dura puella fuit*¹²¹¹'. L'expression *dura puella* est extrêmement marquée et désigne un personnage-type de l'univers élégiaque, celui de la maîtresse cruelle ou inflexible, et rappelle également la *dura domina* dont le narrateur se plaint à Ponticus en I, 7¹²¹². Tonalité amoureuse toujours, et toujours en lien avec les traitements qui lui sont réservés dans le *Monobiblos*, pour le poème II, 34, manifeste élégiaque adressé à Lyncée, poète épique ou tragique, dont Properce se réjouit qu'il tombe enfin amoureux même s'il a malencontreusement choisi Cynthie pour cela ; c'est l'occasion d'un développement sur l'intérêt de l'élégie érotique qui fournit quantité de conseils en la

¹²⁰⁹ A vrai dire, le groupe des élégies centrales ne s'arrête pas à III, 1 puisque III, 2 et III, 3 sont aussi des élégies métapoétiques de grande importance ; mais pour l'heure, nous nous en tenons exclusivement aux poèmes marquant les bornes des livres, et c'est *infra* que seront pris en compte ces prolongements essentiels de III, 1.

¹²¹⁰ II, 1, v. 1 ; voir *supra*, n. 1193, p. 929.

¹²¹¹ « Une maîtresse intraitable, tel fut le destin du malheureux que voici » (II, 1, v. 78).

¹²¹² A propos de la valeur callimaquéenne de la *recusatio* de II, 1 et d'allusions probables, dans la même élégie, à des poèmes de Gallus, ce qui confirme le caractère éminemment programmatique et structurant de cette élégie destinée comme I, 1 à placer Properce dans une certaine filiation littéraire, voir notamment D. O. Ross (1975, p. 115 *sq.*).

matière, alors que la poésie savante, épique ou tragique, est inutile quand il s'agit d'amour. Bien qu'elle prépare directement l'ouverture du livre III en lien étroit avec le livre II, II, 34 n'en a pas moins une position finale à l'échelle de ce dernier et endosse donc, comme la paire I, 21-I, 22 à la fin du livre I, une fonction de *sphragis*, de sceau portant une signature. Le nom de Propérce apparaît en effet au vers 93, à l'issue d'un dénouement significatif et très structuré :

Haec quoque perfecto ludebat lasone Varro,
Varro **Leucadiae** maxima flamma suae ;
haec quoque lasciuī cantarunt scripta Catulli,
Lesbia quis ipsa notior est Helena ;
haec etiam docti confessa est pagina Calui,
cum caneret miserae funera **Quintiliae**.
Et modo formosa quam multa **Lycoride** Gallus
mortuus inferna uulnera lauit aqua !
Cynthia quin uiuet uersu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama uolet¹²¹³.

Nous avons souligné à la fin de chaque hexamètre, on le voit, les noms des poètes latins dont Propérce s'estime l'héritier : Varron, Catulle, Calvus et Gallus. Cette énumération mérite une attention particulière car elle symbolise la coexistence possible, chez Propérce, de plusieurs influences, sans pourtant l'évoquer de façon très explicite. Elle s'ouvre en effet sur Varron d'Atax – auteur des *Argonautae*, inspirées des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, et d'une *Leucadia*, recueil de poèmes amoureux probablement élégiaques – dont elle évoque les deux types d'inspiration, épique à tendance hellénistique et élégiaque, se poursuit sur une sorte de triade néotérique et élégiaque composée de Catulle, Calvus et Gallus, et s'achève sur Propérce lui-même. Le poète ne s'inscrit donc plus, comme à la fin du *Monobiblos*, dans une lignée géographique, en tant qu'enfant d'une patrie, mais dans une

¹²¹³ « Voilà à quoi jouait aussi Varron après avoir achevé son *Jason*, Varron qui n'était pour sa Leucadie que flamme très ardente ; voilà aussi ce que chanta en ses écrits le lascif Catulle dont la Lesbie est plus connue qu'Hélène même ; voilà ce qu'avoua le savant Calvus, même lui, dans ses pages, alors qu'il célébrait les funérailles de la malheureuse Quintilie. Et combien de blessures Gallus, mort d'amour, il y a peu, pour la belle Lycoris, a-t-il lavées dans l'eau des Enfers ! Cynthia vivra donc, elle que Propérce loua en ses vers, si la Renommée veut bien m'accorder une place parmi eux » (II, 34, v. 85-94 : ce sont les derniers vers du poème). La leçon *quin uiuet*, v. 93, est proposée par Barber et suivie par bien d'autres, ainsi Viarre et Heyworth, pour remplacer le *quin etiam* douteux des mss que Fedeli retient entre *cruces* ; Heyworth suggère en outre une anaphore en *sic* au lieu de *haec* qui ne nous paraît pas indispensable à la compréhension.

lignée poétique dont il serait à la fois l'aboutissement et le résumé. A ce titre, la présence de Varron est tout à fait importante ; en effet, même si Propertius préserve une distance entre Varron et lui – puisqu'ils sont séparés par la triade des *neoteroi* et de Gallus, à la faveur d'une énumération de proche en proche où les extrêmes sont finalement assez différents l'un de l'autre quelle que soit la chaîne d'associations qui les réunit – il ne manque pas, nous venons de le dire, de souligner aussi son statut d'élégiaque, à la faveur du pentamètre *Varro Leucadiae* où nous avons mis en gras, comme pour tous les autres poètes cités ici, le nom de la *puella* célébrée dans ses vers.

L'ordre choisi pour l'énumération des poètes nous semble donc pouvoir être interprété de la façon suivante. Les deux étapes précédant le nom de Propertius lui-même sont avant tout destinées à préparer son arrivée en se rapprochant progressivement de ses caractéristiques propres : Varron en est encore assez éloigné puisqu'il fut un poète épique avant que d'être un élégiaque ; à l'étape suivante, les *poetae noui* s'en rapprochent davantage puisqu'ils pratiquent l'élégie sous différentes formes et traitent également de thèmes érotiques – c'est d'ailleurs bien leur fonction de poètes amoureux qui est soulignée ici, puisqu'ils sont accompagnés de leurs *puellae* respectives. Mais les *poetae noui* ne chantèrent pas que l'amour, ainsi que nous l'avons observé en étudiant la structure du recueil de Catulle, et ils conservent encore des particularités formelles et thématiques qui manifestent notamment des influences hellénistiques à tendance épique et qui sont incompatibles avec un recueil strictement élégiaque, comme c'est par exemple le cas du *carmen* hexamétrique 64 de Catulle sur les noces de Thétis et Pélée. Gallus, quant à lui, est ici présenté comme l'inspireur le plus proche et le plus direct de Propertius ; mais l'étape ultime de l'élégie, celle qui doit réconcilier, nous en reparlerons, inspiration épique inatteignable et possibilités variées du genre élégiaque, celle qui, en d'autres termes, doit réaliser la somme Varron + *poetae noui* + Gallus, c'est l'œuvre de Propertius. En cette fin de livre II, il ne le dit pas encore avec autant de clarté, mais c'est pourtant le sens qui s'en dégage pour qui a une lecture d'ensemble tabulaire des quatre livres de ses *Elégies*. Ainsi, bien que l'accent, dans ces quelques vers de clôture, soit délibérément mis sur la poésie érotique, on voit que Propertius mêle déjà à ce trait d'autres caractéristiques qui sous-tendent et enrichissent implicitement son discours.

L'évocation de la poésie amoureuse est encore présente, quoique de manière cette fois très furtive, en III, 1 où Propertius se met en scène comme guide des poètes élégiaques :

... et mecum in curru parui uectantur Amores,
scriptorumque meas turba secuta rotas¹²¹⁴.

La présence des Amours au côté du char triomphal du poète semble indiquer, dans un souci de continuité avec ce qui précède, que c'est une fois de plus l'inspiration érotique qui est mise en avant dès l'ouverture du livre. Enfin, les élégies de clôture de ce même livre, III, 24 et III, 25, s'inscrivent dans la même lignée érotique, mais tout en annonçant que celle-ci va s'arrêter là puisqu'il s'agit d'un double poème de rupture adressé à la *dura puella* dont le poète semble s'apercevoir enfin qu'il lui vouait un amour excessif. Ces deux élégies érotiques dysphoriques de longueur semblable – respectivement dix et neuf distiques – portent toutes deux en bonne place le nom de Cynthie (III, 24, v. 3 et III, 25, v. 6) et suivent une progression narrative extrêmement claire, qui signe la rupture amoureuse de manière irrévocable : la première annonce en effet que les charmes dont était parée Cynthie n'étaient que l'effet de l'amour et des vers que lui consacrait le poète, qui est revenu désormais à la lucidité au point de déclarer *uersibus insignem te pudet esse meis*, « j'ai honte que ce soient mes vers qui t'aient rendue célèbre » (v. 4), et que le mal amoureux tant chanté dans les livres I à III va cesser *ad sanum*, « pour que je recouvre la santé » (v. 18) ; la seconde montre le narrateur déjà sur le départ, prévient Cynthie que ses larmes ne le retiendront pas et lui souhaite de connaître à son tour, quand elle sera vieille et laide, les humiliations et refus des *superb[i]*, « orgueilleux » (v. 15) dont elle a si longtemps fait partie.

Ces froids poèmes d'adieu à Cynthie sont aussi, à la faveur de leur sous-dominante métapoétique commune, un adieu à l'élégie érotique, ainsi qu'en témoigne ce vers de III, 25 : *limina iam nostris ualeant lacrimantia uerbis* (v. 9) où le subjonctif présent *ualeant* est l'équivalent de la traditionnelle formule d'adieu à la deuxième personne du singulier, *uale*, et où l'évocation du seuil de Cynthie, d'où les mots du poète coulent comme des larmes, est une image claire pour le genre poétique qu'il a aussi, en trois livres, « arrosé de paroles¹²¹⁵ ».

¹²¹⁴ « ...et qu'en ce char, à mes côtés, circulent les petits Amours, et que la foule des poètes m'emboîte le pas » (III, 1, v. 11-12).

¹²¹⁵ En effet, ce vers signifie littéralement : « Adieu, désormais, seuil qui pleure à cause de mes mots » : nous comprenons que les mots du poète dégouttent du seuil à la manière de larmes parce qu'il y a beaucoup pleuré du temps de sa liaison avec Cynthie, et cela rappelle irrévocablement l'image du *paraclausithyron* de I, 16 et la figure de l'amant repoussé se lamentant devant la porte. Mais précisément, le poète n'est pas n'importe quel amant : là où les autres trempent le seuil de leurs larmes seulement, lui le trempe – comme en I, 16 du reste – de ses vers, de ses *mots*, et cela fait toute la différence, car le terme [*nostris*] *uerbis* là où – si l'on fait fi de la métrique – l'on attendrait, pour tout autre que Properce, *nostris lacrimis*, est une clé pour comprendre la métaphore « seuil de Cynthie = inspiration élégiaque amoureuse ». En d'autres termes, et pour clarifier notre propos : l'amant /le poète /a autrefois/arrosé de/larmes,/mots,/avant de lui/dire à présent/adieu,/le seuil de

Signalons aussi, à la suite de Robert Schilling, un autre détail qui, à la faveur d'une interprétation métopoétique, peut être compris comme exprimant l'abandon de l'inspiration érotique en faveur d'une poésie plus « sérieuse » : le poète fait en III, 24, vers 19 un serment d'allégeance à *Mens*¹²¹⁶, la « raison » ou « l'esprit », or celle-ci possède un temple sur le Capitole, à côté de celui de Vénus ; cette allusion fait dire au spécialiste, et cela nous semble convaincant, qu'en d'autres termes, Properce affirme qu'il vient de quitter Vénus pour *Mens*¹²¹⁷. On voit clairement que, dès lors qu'il pense avoir trouvé une voie nouvelle et plus satisfaisante, le poète n'hésite pas à mettre un terme à sa production élégiaque amoureuse, ce qui prouve *a posteriori*, pour la lecture des livres II et III, que les élégies amoureuses ne peuvent le satisfaire et que l'apparition d'une réflexion métopoétique dans le recueil est aussi l'annonce de leur fin à plus ou moins longue échéance. De ce point de vue, il est très significatif que le livre qui commence après III, 25 se propose un tout autre objet et consacre ses distiques à une poésie plus étologique et nationale.

Toutes ces élégies assurent donc la cohésion du recueil en reprenant, à des places stratégiques, le motif « monobiblique » de l'inspiration amoureuse – même si, on l'a vu pour II, 34, il n'est pas exempt de l'évocation d'autres influences poétiques possibles, présentées en tout cas dans ces quelques poèmes comme non encore réalisées, et même si, comme pour III, 24 et III, 25, ce doit être pour lui dire adieu. Ces élégies structurantes préparent donc aussi le livre IV, présenté comme un aboutissement de la réflexion métopoétique de Properce, en ce qu'elles sont elles-mêmes, chacune à sa manière, des arts poétiques à valeur programmatique ou contre-programmatique : III, 24-III, 25 annoncent un changement d'inspiration, II, 1 apparaît comme un programme en forme de refus, et le thème de la lignée poétique, que nous venons d'évoquer, fait le lien entre II, 34 et III, 1, ce qui confirme l'idée que les livres II et III forment un groupe solidaire. Après II, 34 dont nous avons cité les derniers vers, III, 1 commence en effet sur l'évocation d'une autre lignée, quelque peu différente de la première :

Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,
in uestrum, quaeso, me sinite ire nemus !

l'élégie/Cynthia./amoureuse. Ce parallèle confirme bel et bien que Properce dit adieu à la poésie amoureuse tout autant, si ce n'est plus, qu'à sa maîtresse.

¹²¹⁶ *Mens Bona, si qua dea es[t], tua me in sacraria dono !*, « Mens Bona, si tu es en effet une déesse, je fais don de moi-même à tes sanctuaires ! ».

¹²¹⁷ Voir R. Schilling (1980, plus précisément n. 10, p. 14).

primus ego ingredior puro de fonte sacerdos

Itala per Graios orgia ferre choros¹²¹⁸.

Cet *incipit* appelle deux remarques essentielles : cette seconde lignée remonte plus loin que la précédente, puisqu'elle rattache Properce à des sources grecques, Callimaque et Philétas de Cos¹²¹⁹, antérieures aux sources latines citées en II, 34 ; et surtout, le poète affirme, si nous paraphrasons les vers 3-4, être le premier à s'avancer sur cette voie et à intégrer les mystères d'Italie aux chœurs grecs. Properce, dans son recueil, feint donc de vouloir revenir aux sources originelles de l'élegie en faisant disparaître, entre la fin du livre II et le début du livre III, les intermédiaires éventuels, et montre que cette quête même, puisqu'elle le pousse, comme nous sommes déjà en train le montrer, à réfléchir sur les possibilités du genre, l'amène aussi à en proposer un renouvellement, en un double mouvement réflexif, à la fois vers l'amont et l'aval de son propre travail.

Pour clore notre parcours parmi les élégies structurantes du groupe II-III, revenons un instant à II, 1 et II, 34, dont nous avons vu plusieurs fois que ce sont de véritables manifestes en faveur de l'élegie érotique ; c'est d'autant plus remarquable que cette position est en butte, dans l'œuvre même de Properce – et notamment dans cette section –, à cet attrait pour l'épopée que nous avons déjà évoqué et sur lequel nous reviendrons. Mais la position stratégique de ces deux manifestes, en début et fin du livre II, nous paraît vouloir mettre en exergue à la fois l'allégeance à la poésie amoureuse, ce qui renvoie au *Monobiblos*, et la prédominance de la réflexion théorique, ce qui annonce le livre IV. Enfin, sous l'attachement à l'élegie érotique ainsi mis en valeur se dessine d'ores et déjà, en filigrane, un nouveau programme poétique dont Properce, nous le montrerons plus loin, fait l'essai dans la section II-III avant d'en proposer une théorie plus achevée au livre IV ; voici ce programme :

Quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,

ut possem heroas ducere in arma manus,

¹²¹⁸ « Mânes de Callimaque et restes sacrés de Philétas de Cos, permettez, je vous en prie, que je pénètre vos bois ! Je suis le premier prêtre, issu d'une source pure, à apporter les mystères italiens parmi les chœurs grecs » (III, 1, v. 1-4).

¹²¹⁹ Ces deux références, récurrentes dans le recueil, ont notamment été étudiées par J.-P. Boucher (1980², p. 161-226) qui se livre à un repérage extrêmement précis de leurs occurrences et des renvois qui leur sont faits. F. Klingner fait à cet égard une remarque qui ne peut que retenir notre attention : selon Klingner, l'art de Properce se différenciant nettement de celui de Callimaque, l'influence de ce dernier sur notre poète serait de nature plutôt indirecte et passerait déjà par des intermédiaires romains, tel, comme le suppose J.-P. Boucher lui-même, Gallus notamment (voir la « Discussion » à P. Boyancé [1956], p. 210 *sq.*). J. Bayet (*ibid.*, p. 214-215) précise cette idée en avançant que Catulle se contente de transposer Callimaque alors que Properce et Ovide veulent s'en démarquer... tout en rivalisant avec lui.

non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo
 impositam, ut caeli Pelion esset iter,
 nec ueteres Thebas nec Pergama, nomen Homeri,
 Xerxis et imperio bina coisse uada,
 regnaue prima Remi aut animos Carthaginis altae
 Cimbrorumque minas et bene facta Mari :
 bellaque resque tui memorarem Caesaris et tu
 Caesare sub magno cura secunda fores¹²²⁰.

Sans nous livrer pour l'instant à une analyse précise de la structure ni du contenu de ces vers, notons que l'utilisation de l'irréel du présent constitue une sorte de prétérition, permettant ainsi de présenter un programme de poésie non amoureuse tout en annonçant que le poète ne s'y livrera pas – ou du moins pas tout de suite : c'est en effet, on s'en souvient, la première *recusatio* du recueil propertien. Voilà bien réunies, au sein d'une seule et même élégie, les deux directions apparemment opposées entre lesquelles le groupe II-III hésite du fait même de sa position centrale : revendication du statut de poète élégiaque réduit, par sa nature même, à l'élégie érotique, et amorce d'une réflexion métapoétique et de la quête de nouveaux sujets pour de nouveaux genres élégiaques et peut-être, comme l'annoncent les deux derniers vers de notre citation, l'élégie nationale.

On voit par ailleurs que nous n'avons pas choisi de nous attarder sur les poèmes centraux de ces deux livres en raison du problème, évoqué plus haut, d'une tradition

¹²²⁰ « C'est que si les destins, Mécène, m'avaient seulement accordé de porter une main épique au récit des combats, je ne chanterais pas, moi, les Titans, ni l'Ossa placée sur l'Olympe pour faire du Pélion le chemin vers le ciel, ni l'antique Thèbes, ni Pergame, gloire d'Homère, ni l'union de deux bras de mer sur ordre de Xerxès, ni le premier règne, celui de Rémus, ou les cœurs courageux de la noble Carthage, les menaces de Cimbres et les hauts faits de Marius : je conteraies les guerres et les exploits de ton cher César et c'est de toi, après César le grand, que je m'occuperais en second » (II, 1, v. 17-26 ; v. 22, nous conservons avec S. Viarre [2005] et S. J. Heyworth [2007] la graphie *Xerxis* des mss de préférence au *Xersis* de P. Fedeli [1994²]). Cette citation permet de mettre en place un élément que nous voudrions aussi rattacher à la lignée finale de II, 24 : puisque la poésie élégiaque, dans une conception propertienne de son évolution, semble tendre à se rapprocher des sujets nationaux, elle est aussi le lieu d'une réflexion sur la romanité des poèmes, plus exactement encore sur leur romanisation progressive,. Notons rapidement que le passage d'Homère à Ennius puis d'Ennius à Properce, en ces vers, joue le même rôle que le passage de Varron aux *neoteri* puis des *neoteri* à Gallus et à notre poète en fin de livre II : après des auteurs grecs – Homère – ou ayant abordé des sujets grecs – Varron d'Atax et ses *Argonautae* –, qui sont tous liés au genre épique, apparaissent des poètes inspirés par les sujets grecs, mais les ayant romanisés – Ennius pour l'épopée (qui devient historique, et non plus mythique, en même temps qu'elle devient romaine), les *neoteri* pour les genres brefs et notamment l'élégie –, chez lesquels on trouve une plus grande diversité de genres poétiques, et auxquels succède finalement Properce, qui semble, à la faveur de ce recoupement, pouvoir apparaître comme l'agent d'une conciliation entre des sujets romains et une forme élégiaque, alliance qui serait, dans cette perspective, le sommet de la romanisation de la poésie.

textuelle complexe qui empêche de comptabiliser avec certitude le nombre exact de poèmes de chaque livre : comment compter, pour ne citer qu'elles, les deux parties si distinctes de II, 13, qui sont pourtant réunies par les manuscrits, ou encore III, 24-III, 25 qui constituent, selon les traditions, deux poèmes différents ou bien une seule élégie continue ? Disons simplement que, si l'on s'en tient aux stricts numéros successifs des poèmes, le milieu du livre II se situe entre II, 17 et II, 18 a, et que si l'on compte chaque morceau distinct d'élégie comme un poème à part entière, ce que, du reste, nous faisons dans nos propres tableaux afin de mieux rendre compte de leur variété thématique, l'élégie ou morceau d'élégie central du livre II est II, 18 b. Or, toute cette zone centrale, II, 17, II, 18 a et II, 18 b, est consacrée à la dominante érotique, à des promesses de fidélité à la *puella*¹²²¹, à des plaintes sur sa dureté et à l'affirmation de la supériorité de sa beauté sur les cosmétiques¹²²² ; quel que soit donc l'emplacement précis du milieu du livre, celui-ci confirme qu'il est encore extrêmement lié à l'inspiration érotique. Quant au livre III, son milieu est situé soit dans l'élégie III, 13 si l'on considère qu'il est composé de vingt-cinq poèmes, soit entre III, 12 et III, 13 si l'on n'en compte que vingt-quatre ; il s'agit respectivement de l'élégie à Postumus sur la tristesse de Galla, et de l'essai sur l'amour excessif des Romains pour le luxe et la débauche. Ces deux textes érotiques dysphoriques à dominante *autre* attirent particulièrement l'attention du lecteur sur l'existence d'un discours dérangeant dans les *Elégies* de Propertius, qui soit susceptible de trancher sur, voire de contredire la posture nationale qui est la sienne à d'autres moments du recueil ; ils désignent donc la section II-III, et particulièrement le livre III, comme le lieu de revirements possibles, d'un propos encore en pleine hésitation et en construction, de plus en plus décentré par rapport au *Monobiblos* mais non encore clairement restabilisé sur l'art poétique du livre IV¹²²³. Même si, pour des raisons textuelles

¹²²¹ *Tum flebit, cum in me senserit esse fidem*, « elle pleurera, quand elle se rendra compte qu'il y a en moi de la fidélité » (II, 17, v. 18).

¹²²² En l'occurrence en II, 18 a et II, 18 b dont ce sont les thèmes principaux respectifs.

¹²²³ Pour une analyse précise de III, 12 et III, 13 comme formant une paire délibérée, voir le précieux travail de H. Jacobson (1976, p. 161-164), qui tisse des réseaux textuels et thématiques entre les deux élégies permettant d'établir qu'elles font effectivement sens ensemble. Cependant, Jacobson lit le propos général de III, 13 comme un indice de ce que les éloges adressés à Galla en III, 12 sont en fait ironiques, et il avance deux arguments dans ce sens : a) la comparaison entre Ulysse et Pénélope d'une part, Postumus et Galla d'autre part est faussée par l'évidente infériorité de Postumus par rapport à Ulysse, ce qui induit une infériorité de Galla par rapport à Pénélope et empêche de considérer la Romaine comme un modèle de vertu conformément au sens littéral de III, 12 ; b) le discours de III, 13 sur la vénalité des femmes peut en fait s'appliquer à Galla, qui doit en être considérée comme un exemple précis. Nous pensons que, sur ce point, la lecture de Jacobson est excessive dans la mesure où le spécialiste cherche à établir entre deux élégies une totale cohérence de sens qui n'est en fait pas nécessaire ; les liens qu'il met en évidence entre III, 12 et III, 13 sont suffisamment nombreux pour attester du caractère délibéré de leur rapprochement au milieu du livre III sans pour autant chercher à

évidentes, nous ne souhaitons pas donner à ces milieux hypothétiques la même importance qu'à ceux, plus sûrs, de I et IV, on voit néanmoins qu'un bref rappel de leur discours confirme l'aspect d'ensemble de ces deux livres centraux tel que l'examen de leurs extrémités respectives nous a permis de le dégager.

Ainsi, il est clair que la défense de l'élégie érotique, comme nous le laissons entendre plus haut, est ici à la fois un élément structurant permettant de rattacher la section II-III au *Monobiblos* – et c'est pourquoi elle apparaît de préférence dans ces élégies de transition qui fonctionnent comme autant de clés pour la compréhension de la structure du recueil – et la première pièce d'une réflexion métapoétique, le premier jalon d'une évolution personnelle de la poésie de Properce dont le livre IV constituera un aboutissement. L'évolution interne qui existe entre les livres II et III est aisément repérable à ce titre : II réunit à ses extrémités à la fois le manifeste pro-élégiaque et pro-érotique de II, 1 et de la lignée finale de II, 34, et la première apparition, encore furtive et peu élaborée, d'un programme non érotique mais romain en II, 1 ; III, en revanche, franchit un pas supplémentaire dans l'évolution en annonçant en III, 1 que les ambitions poétiques de l'auteur remontent désormais plus haut encore que ses antécédents romains envisagés sous le strict angle de leur production érotique, ce qui est signe d'un goût plus affirmé encore pour la variété des thèmes, et en congédiant en III, 24-III, 25 l'inspiration érotique de manière absolument définitive.

3. Livre IV : Rome et Auguste, la patrie et l'étiologie

Le dernier livre des *Elégies* de Properce a souvent été considéré à la faveur d'une distinction un peu hâtive qui voudrait que les livres I à III fussent des recueils d'élégies érotiques, et le livre IV, un recueil d'élégies nationales et étiologiques. Ce n'est pas si simple, ne serait-ce que parce que, nous venons de le dire, les livres II et III le préparent, du point de vue théorique, en amorçant la réflexion qu'il mènera à son terme ; nous verrons plus bas, en examinant l'extension de chacun des grands groupes thématiques du recueil vers les autres, qu'il en est de même du point de vue thématique. Ce dernier livre propose certes un programme poétique différent des précédents ; mais ce programme, plus qu'une rupture radicale avec ce qui précède, apparaît comme un aboutissement, pour reprendre un terme

en tirer un discours logique unique que le poète lui-même, adepte des revirements thématiques et soucieux de la variété des motifs et des tonalités à ce stade de son recueil, n'a peut-être pas cherché à tenir. P. Fedeli (1985, p. 32) considère pour sa part que le cycle central du livre III est III, 12-III, 14, où la paire III, 13-III, 14 constitue le pendant idéal à III, 12, seul exemple de fidélité conjugale des livres I à III.

déjà employé de nombreuses fois dans ce chapitre. La rupture, comme l'annonçaient d'ailleurs III, 24 et III, 25, n'est consommée qu'à l'égard d'une inspiration élégiaque bien particulière, l'inspiration amoureuse à caractère strictement « cynthien » – encore nous faudra-t-il préciser ce que cela recouvre exactement. Pour autant, la forte cohésion interne de cette dernière section du recueil invite à la considérer comme une étape à part entière, très marquée, du travail de Propertius.

Cette ultime étape s'ouvre en effet sur une double élégie programmatique hautement originale dont la première partie a déjà été évoquée dans notre classification parmi les élégies étiologiques de Propertius, puisqu'elle met en scène, à la faveur de deux longues tirades, le poète en IV, 1 a puis, en IV, 1 b, Horos, personnage intrigant qui se présente lui-même comme un *uates*¹²²⁴, un devin (v. 75). Notons d'emblée que ce devin tâche de détourner Propertius de ses projets et de le ramener sur le chemin de l'inspiration amoureuse¹²²⁵, comme l'ont déjà fait notamment Apollon et Calliope en III, 3, mais que ses avertissements restent sans effet puisque le livre IV ne propose absolument aucune élégie qui s'inscrive

¹²²⁴ Ce personnage est la cause que IV, 1 b, élégie à dominante métopoétique comme nous allons le montrer, a selon nous une sous-dominante *autre* ; le discours direct du *uates* fait en effet émerger dans le poème une thématique magique et astrologique extrêmement originale. Il affirme ainsi savoir déchiffrer la course des astres et les signes du zodiaque (v. 82-86), prédire les morts et les naissances (v. 89-102), surpasser, en un mot, tous les autres devins (v. 103-108). Une seule citation suffira à donner une idée de ce genre de propos ; il s'agit de IV, 1, 150, ultime vers de l'élégie, qui succède à la longue mise en garde visant à remettre Propertius sur le chemin de la poésie amoureuse : *octipedis Cancri terga sinistra time !*, littéralement « crains le dos sinistre du Cancer aux huit pattes ! » Il n'y a que chez S. D. Kaufhold (1996) que nous ayons trouvé une explication satisfaisante de cet avertissement astrologique : selon Kaufhold, le sens de ce vers est révélé par un rapprochement avec l'expression *sub sidere Cancri* (Virgile, *Bucolique* X, v. 68), qui désigne le milieu de l'été mais symbolise aussi, dans le contexte, la soumission de Gallus à l'inspiration amoureuse. Dès lors, si l'auteur a raison et si Propertius se réfère à ce texte pour faire du Cancer le symbole du registre érotique, la mention du « dos du Cancer » signifie en fait, en termes militaires, sa fuite ; autrement dit, Propertius doit, selon Horos, craindre la fuite du Cancer, c'est-à-dire redouter – alors même qu'il est en train de la programmer – la disparition de l'inspiration érotique au profit du pan étiologique et national de l'élégie, ce qui pourrait avoir des conséquences néfastes pour lui. Y a-t-il là une volonté, de la part de notre poète, de se distinguer de Gallus en montrant que quand son modèle cède aux appels de l'inspiration amoureuse, il sait, lui, y résister et entrer dans un autre type de projet ? Toujours est-il que cette interprétation s'inscrit parfaitement dans la mise en garde générale d'Horos et entre en résonance avec ses consignes : *At tu finge elegos, fallax opus (haec tua castra !)/ (...) militiam Veneris blandis patiere sub armis / et Veneris pueris utilis hostis eris*, « mais toi, forge des vers élégiaques, œuvre trompeuse – voilà ton camp ! (...) Tu connaîtras le métier de soldat sous les armes caressantes de Vénus, et tu seras pour ses enfants une cible fort utile » (v. 135 et v. 137-138).

¹²²⁵ *Quo ruis imprudens, uage, dicere fata, Properti ? / non sunt a dextro condita fila colo. / accersis lacrimas cantas ; auersus Apollo : / poscis ab inuita uerba pigenda lyra*, « Où cours-tu, dans ton ignorance, en voulant dire les destins ? tu divagues, Propertius ! ce n'est pas d'une quenouille favorable que tu as tiré tes fils. Ton chant t'expose à bien des pleurs ; Apollon est contre toi : tu exiges de ta lyre, malgré elle, des mots que tu regretteras. » (IV, 1, v. 71-74).

littéralement dans la lignée érotique traditionnelle du recueil sans y apporter de nombreuses nuances, restrictions et transformations sur lesquelles nous allons revenir. Cette ténacité de Properce, qui ne se détournera plus du nouvel art poétique qu'il se propose, désigne bel et bien le livre IV comme un aboutissement de ses recherches, peut-être même comme une solution aux problèmes qui se sont autrefois présentés, et notamment à l'impossibilité de concilier ambitions épiques et génie proprement élégiaque. En effet, de même que le nom de Cynthie ouvrait le *Monobiblos*, ne laissant ainsi au lecteur aucun doute sur le contenu de ce livre et le type d'inspiration qui le dominerait, le livre IV des *Elégies* s'ouvre, rappelons-le, sur l'évocation de Rome et la description de l'état antique de son site (v. 1-38), l'évocation des origines troyennes de Rome et de la gloire de quelques héros romains (v. 39-56) et débouche naturellement, dans la dernière partie de la réplique du poète, sur l'exposé du programme poétique proprement dit (v. 57-70). Nous n'en retiendrons ici que quelques vers qui nous paraissent indispensables pour la compréhension de la structure des *Elégies* :

Moenia namque pio coner disponere uersu :

ei mihi, quod nostro est paruus in ore sonus !

Sed tamen exiguo quodcumque e pectore riui

fluxerit, **hoc patriae seruiet omne meae.** (...)

Roma, faue, tibi surgit opus : date candida, ciues,

omina et inceptis dextera cantet aus !

Sacra diesque canam et cognomina prisca locorum :

has meus ad metas sudet oportet equus¹²²⁶.

Les vers ou expressions que nous avons mis en caractères gras orientent clairement ce dernier livre des *Elégies* vers une inspiration à la fois nationale (v. 57, 60 et 67) et étimologique (v. 69) : une fois de plus, chanter Rome reviendra donc, pour le poète, à chanter à la fois ses origines – c'est l'aspect étimologique du livre IV – et les noms ou événements qui font sa gloire

¹²²⁶ « Puissé-je m'efforcer de disposer tes remparts en un pieux vers : pauvre de moi, ma bouche délivre un si faible son ! Mais quel que soit le filet de voix qui coulera d'une étroite poitrine, qu'il soit tout entier voué à servir ma patrie. (...) Rome, sois bienveillante, c'est pour toi que s'érige cette œuvre : donnez-lui, citoyens, des signes favorables, et que de bons auspices accueillent par leur chant mon entreprise ! Je chanterai les cultes sacrés, les jours de fête et l'origine des surnoms des lieux : telles sont les bornes que mon cheval écumant doit atteindre à présent » (IV, 1, v. 57-60 et v. 67-70). Soulignons la force du verbe *con[or]* (v. 57), « s'efforcer de », « faire effort pour », qui évoque de la part du poète une activité créatrice et performative presque physique, une τέχνη en œuvre au service de son projet national et étimologique ; certains *recentiores*, dont Camps et Heyworth, corrigent d'ailleurs le *coner* des manuscrits en *conor*, à l'indicatif présent. Nous conservons avec P. Fedeli (1994²) et contre certains *recentiores*, dont G. P. Goold (1990), S. Viarre (2005) et S. J. Heyworth (2007), *dies* au v. 69 plutôt que *deos*, qui ne nous paraît pas une correction nécessaire à la compréhension du programme étimologique de Properce.

actuelle – c’est l’aspect plus purement national. On le voit, ce programme s’inscrit dans un discours bien différent de celui du *Monobiblos* ou même des livres II et III : le contexte de l’élégie amoureuse est entièrement absent, la situation est celle d’un poète qui présente son nouveau projet et qui, dès les premiers vers, oriente le lecteur vers la nouvelle voie qu’il se propose d’adopter désormais sans s’en détourner : le chant en l’honneur de Rome et de sa gloire passée ou présente, légendaire ou réelle.

Ce programme, nous l’avons dit, sera scrupuleusement respecté au cours du dernier livre des *Elégies* ; ainsi, la tension qui pouvait naître de la confrontation entre le programme exposé par le poète et les tentatives de dissuasion du devin Horos, résumées à la page précédente, se trouve très rapidement résolue¹²²⁷. Les élégies structurantes du livre IV le prouvent. En effet, son élégie centrale¹²²⁸ n’est autre que IV, 6, à dominante nationale et sous-dominantes étilogique et religieuse, déjà évoquée parmi les élégies à dominante nationale dans notre classification et sur laquelle nous allons nous attarder un peu plus ici. Elle rassemble en effet les deux aspects annoncés par IV, 1 a, et les tient étroitement unis au sein de l’évocation du temple d’Apollon Palatin, élevé par Auguste en manière de remerciement à la divinité qui lui a permis de vaincre à Actium. On le voit, IV, 6 est à la fois l’occasion de célébrer la gloire d’un Auguste guerrier – et prend ainsi l’aspect d’un véritable panégyrique, d’une célébration de *res gestae* – et d’exposer les raisons de la présence de ce temple sur le Palatin et des cultes qui peuvent y être rendus. La première fonction étilogique du poème – raisons de dédier un temple à Apollon – est d’ailleurs évidente et peut faire l’objet d’une lecture littérale de cette élégie ; celle-ci propose en effet, aux vers 15-69, c’est-à-dire sur environ deux tiers de sa longueur, une scène guerrière (la bataille d’Actium), ou plutôt pseudo-guerrière car le combat proprement dit est en fait éliidé et Properce ne lui consacre

¹²²⁷ A propos de la tension inhérente aux deux parties de l’élégie IV, 1, voir notamment W. Suerbaum (1964), qui propose une lecture presque biographisante de ce poème en tâchant d’y découvrir le « choix de vie », « Lebenswahl » (*passim*) effectué par le poète à cet endroit mais signale au moins, à juste titre, que le couple programme étilogique / *recusatio* en faveur de l’inspiration érotique introduit au début du livre IV une contradiction métapoétique intéressante que le reste de la section a pour rôle de résoudre ; sur ce point, voir également la lecture d’E. Lefèvre (1966) qui considère qu’il faut lire les deux moitiés du poème de manière antiphrastique, l’étude de M. Von Albrecht (1982) sur la valeur de IV, 1 dans la définition de Properce par lui-même comme poète augustéen, et l’introduction de l’ouvrage de J. B. DeBrohun (2003) et sa lecture du double programme de IV, 1. Nous traiterons plus spécifiquement le thème des jeux et revirements de Properce dans ses poèmes réflexifs et programmatiques *infra*, en « IV. B. 2 ».

¹²²⁸ Comme pour le livre I, nous considérons que l’emplacement du centre du livre IV ne pose pas problème puisque, bien que divisée en deux temps distincts dont nous venons de voir les particularités respectives, l’élégie IV, 1 se présente explicitement comme un ensemble.

qu'un très bref résumé, aux vers 55-58¹²²⁹. Sont en revanche relatés dans le détail l'apparition et le discours d'Apollon à Octave, en une épiphanie guerrière qui fait de ce dernier, nous allons le voir, le descendant de tous les grands héros de la lignée romaine et, par la même occasion, l'ultime espoir de salut du monde. Investi d'une lourde responsabilité, Auguste sait s'en montrer digne ; il remporte la victoire grâce à son talent guerrier autant que grâce au soutien du dieu, ainsi que le prouvent ces deux expressions : le poète conte, au vers 55, que *pharetrae pondus consumit in arcus*, « l'arc utilise tout le poids du carquois », et cette métaphore suggère bien que c'est à Apollon qu'Auguste doit sa force, puisque c'est le dieu qui donne le signal du mouvement offensif ; en outre, Apollon est nommé au vers 67 *Actius Phoebus*, « Phoebus d'Actium », alors qu'il était simplement appelé « Phoebus » ou « Apollon » auparavant. Le voilà définitivement associé à cette victoire décisive puisque fondatrice du règne d'Auguste, et voilà justifiée l'élévation d'un temple en son honneur sur le Palatin.

Il n'est pas jusqu'à la dominante nationale de IV, 6 qui ne se double, elle aussi, d'un procédé étiologique de quête des origines. Le poète proclame en effet sans ambiguïté :

Caesaris in nomen ducuntur carmina : Caesar
dum canitur, quaeso, Iuppiter ipse uaces¹²³⁰.

La place du nom de *Caesar* en tête et fin de l'hexamètre¹²³¹, la convocation, formulée par le pentamètre, de l'attention de Jupiter lui-même, tout, en ce distique, concourt déjà à élever Auguste au rang de dieu ; cette entreprise de divinisation sera confirmée par la suite, puisque le prince est nommé *Teuc[er] Quirin[us]*, « Quirinus troyen » (v. 21), expression qui le présente à la fois comme divinité proprement romaine, à la manière de Romulus divinisé, et comme descendant des héros troyens. Du reste, cette seconde origine est ensuite rappelée en ces termes par Apollon lui-même :

¹²²⁹ La bataille elle-même se réduit en fait, de manière extrêmement dramatique et concertée, comme pour montrer que ce n'est pas le sujet principal du poème, à une série de trois propositions successives concentrées aux vers 57-58 : *uincit Roma*, « Rome vainc », *dat femina poenas*, « la femme [Cléopâtre] est châtiée » et *sceptra (...) fracta uehantur*, « son sceptre brisé dérive ».

¹²³⁰ « César ! c'est pour sa gloire que l'on dit les chants ; César ! tant qu'on le chante, je t'en prie, Jupiter, même toi, sois disponible » (IV, 6, v. 13-14).

¹²³¹ Cette disposition nous paraît extrêmement importante au sein du distique puisqu'à la faveur du polyptote, de l'anaphore et du contre-rejet tout ensemble, c'est sur le nom *Caesar* que reposent les deux vers, c'est ce nom qui assure la relance du propos après la coupure syntaxique matérialisée, dans notre édition, par les deux points. Cette mise en exergue du nom du héros, outre qu'elle mentionne sa filiation avec Jules César, ce que nous allons redire, nous paraît résumer de manière remarquablement concise et expressive le propos de toute l'épigramme.

(...) 'O Longa mundi seruator ab Alba,
Auguste, Hectoreis cognite maior auis¹²³²...'

Enfin, Jules César lui-même reconnaît Auguste pour son digne fils et successeur, lui accordant ainsi logiquement le statut de dieu qu'il a lui-même acquis (il est dit *pater Caesar*, « divin César », v. 59) ; ne proclame-t-il pas en effet au vers 60, à propos du futur prince : *Tu deus ; est nostri sanguinis ista fides*, « Tu es un dieu ; cette foi est celle de mon sang » ? On le voit, les rappels de l'ascendance d'Auguste l'inscrivent donc dans deux lignées complémentaires, la lignée troyenne – qui renvoie, et nous y reviendrons, au monde de l'épopée – et sa descendante directe, la lignée italique, née d'Albe la Longue et plus particulièrement de Romulus. Cette volonté d'ancrer la gloire guerrière dans ses origines nous paraît représentative du mélange des deux registres élégiaques, national et étologique, car leur jonction permet de présenter ici Auguste à la fois comme un nouvel Enée, un nouveau Romulus et un nouveau Jules César : on ne peut souhaiter célébration à la fois aussi élogieuse et aussi typiquement romaine, ni réalisation si exacte du programme de IV, 1 a. Relevons enfin qu'au-delà de ces multiples liens avec la première élégie du livre IV, IV, 6 entretient aussi une relation significative avec III, 1 et l'évocation de Callimaque et de Philéas, dont nous avons déjà mentionné la présence tutélaire au début de l'élégie d'Actium ; ce rappel stratégique confirme que le programme de III, 1 et le retour aux sources grecques annonçaient le développement futur d'un pan nouveau de l'inspiration du poète, dont le lecteur trouve ainsi, en lecture tabulaire du moins, un aboutissement au cœur même du livre IV.

Quant à IV, 11, épicede de Cornélie déjà évoqué lors de notre classification, élégie finale de ce livre et, par conséquent, du recueil tout entier, elle doit à ce double titre faire ici l'objet d'une attention toute particulière. Elle nous paraît en effet reprendre et renouveler les aspects, pourtant si divers, de l'ensemble des *Elégies* de Propertius ; aussi la considérerons-nous sous deux angles, comme clôture du livre IV proprement dit et comme clôture des quatre livres, ce qui nous amènera à la comparer brièvement à I, 1. On se souvient que ce personnage est choisi tout particulièrement pour ses liens avec Auguste ; en outre, cette élégie à dominante funèbre renvoie entre autres à I, 21 et 22, évoquées plus haut : la dernière clôture du recueil répond donc à la première. Le thème de la mort de cette femme encore jeune apparaît dès les premiers vers de IV, 11, où elle s'adresse à son époux en lui demandant de sécher ses pleurs. L'évocation de cette disparition précoce se fait sur une

¹²³² « O sauveur du monde, descendant d'Albe la Longue, ô Auguste, connu pour dépasser tes aïeux troyens » (IV, 6, v. 37-38).

tonalité plaintive¹²³³, et donc élégiaque par excellence. Suit alors un résumé pour le moins orienté¹²³⁴ de la vie de Cornélie : elle évoque en effet successivement la gloire de ses aïeux (v. 11 mais surtout v. 29-32 et v. 37), sa propre vertu (v. 41-54) puisqu'elle a toujours vécu *sine crimine*, « sans motif de reproche » (v. 45) d'aucune sorte, son amour pour sa mère (v. 55) et ses enfants (v. 67-98). Tous ces thèmes relèvent de l'idéologie augustéenne considérée sous divers angles ; la gloire guerrière en fait partie, ainsi que l'importance de la famille et que l'idéal de l'épouse vertueuse. Sans être donc une stricte célébration d'Auguste à la manière de IV, 6, cette élégie finale comporte donc bien un aspect national dans la mesure où elle célèbre les points essentiels de cette nouvelle idéologie¹²³⁵. Du reste, le caractère divin d'Auguste, mis en place au sein de ce livre, nous l'avons vu, par IV, 6, est repris au vers 60 de la présente élégie puisque le prince, dont le poète mentionne la tristesse au moment de la mort de sa belle-fille, y est désigné par le terme *de[us]*. Enfin, concernant la structure interne du livre IV, cette élégie reprend des tons et des thèmes déjà présents dans les deux poèmes à énonciation féminine qui la précèdent et dont nous reparlerons encore : IV, 3, discours d'Aréthuse à Lycotas, et IV, 7, apparition en songe et discours de Cynthie morte au poète ; elle fonctionne donc bien comme clôture du dernier livre des *Elégies* dont elle reprend et réunit différents traits.

Quant à ses relations avec le reste du recueil, on peut dire que IV, 11 tient ensemble à la fois certains postulats du début de l'œuvre, et les modifications qui ont pu survenir au cours du travail de Propertius. En effet, si on la confronte à I, 1, on note qu'un point commun les réunit : toutes deux sont des discours présentés comme intimes – Cornélie à ses proches

¹²³³ Par exemple *quid mihi coniugium Paulli, quid currus auorum / profuit aut famae pignora tanta meae ? / non minus habuit immittis Cornelia Parcas : / et sum, quod digitis quinque legatur, onus*, « à quoi m'a servi d'être l'épouse de Paullus, à quoi m'ont servi les chars de mes ancêtres et ces si belles preuves de ma renommée ? Cornélie, autant qu'une autre, a connu la cruauté des Parques, et cinq doigts suffisent à recueillir le fardeau que je suis maintenant » (v. 11-14), qui expriment la détresse de l'héroïne privée de vie.

¹²³⁴ En voici le prétexte : Cornélie, devant les juges des Enfers, doit plaider sa cause (*ipsa loquor pro me*, « je parle moi-même en ma faveur », v. 27, et *causa perorata est*, « j'ai fini de plaider ma cause », v. 99) ; mais elle est assurée que ses origines et sa conduite irréprochables la mettent à l'abri de tout supplice.

¹²³⁵ On peut relever chez Suétone, par exemple, un certain nombre de mesures prises par Auguste dans un but de rétablissement de l'ordre moral. Citons pour en donner une idée cette phrase qui montre que le prince, par ses lois, tâchait de réguler la vie privée des citoyens et notamment leurs pratiques sexuelles : *Leges retractavit et quasdam ex integro sanxit, ut sumptuariam et de adulteriis et de pudicitia, de ambitu, de maritandis ordinibus*, « Il remania les lois et en édicta de nouvelles dans leur intégralité, telles la loi sur les dépenses, la loi sur les adultères et la correction des mœurs, la loi sur la bigamie, la loi sur les mariages entre ordres » (Suétone, *Vies des douze Césars*, II, 34, 1). On voit que cet idéal de fidélité et de pureté des mœurs est loin de la vie d'une Cynthie, alors que Cornélie, mariée et fidèle en amour, y correspond entièrement.

adorés en IV, 11 / le poète à propos de ses sentiments, fussent-ils prétexte littéraire, pour Cynthia en I, 1 -, et *lyriques* au sens où nous l'entendrions aujourd'hui, c'est-à-dire fondés sur l'expression d'émotions présentées comme personnelles, quand même elles ne seraient elles aussi que codes répondant aux règles de l'épigramme : lamentation funèbre, évoquée plus haut, de Cornélie en IV, 11 / évocation de la dualité de la passion amoureuse qui procure au poète plaisir mais surtout souffrance en I, 1. Mais des différences fondamentales, nées, selon nous, de la progression même de l'ouvrage, les opposent. D'abord, le modèle amoureux est radicalement modifié, puisqu'on est passé du monde de l'épigramme érotique, où le poète est épris d'une *dura puella* aux mœurs plutôt légères, au monde de l'épigramme augustéenne où l'amour est familial et respectueux, fondé sur la conscience de la noblesse des liens et sur la *pietas* envers les siens. Mais surtout, le poète a progressivement disparu de l'énonciation, et la première personne du singulier désigne en IV, 11 le personnage lui-même, devenu narrateur comme s'il s'affranchissait de la domination de l'artiste ; Properce, poète amoureux de Cynthia dans ce roman que sont les épigrammes érotiques du recueil, s'efface donc, ainsi qu'il l'avait promis en IV, 1, en faveur d'une ambition plus haute et plus digne, en faveur aussi d'une figure féminine bien différente de la volage Cynthia. De même que Cynthia symbolisait l'inspiration érotique libre du recueil, Cornélie, son pendant réussi, réfléchi, abouti, en symbolise l'inspiration noble, à tendance augustéenne ; et cette transformation s'est faite par glissement, au cours du recueil, d'une figure à l'autre, d'un ensemble de thèmes à l'autre, plus que par rupture radicale. On voit combien cette clôture est complète et complexe, et comme elle réunit les acquis des différentes étapes du travail du poète en en proposant une réunion finale sous une forme transfigurée qui n'a apparemment plus rien à voir avec l'ouverture érotique du *Monobiblos*.

B. Extension de chaque groupe vers les autres

Au sein de cet ensemble très structuré à la charpente claire, Properce distille pourtant de faux indices, lance le lecteur sur de fausses pistes en se jouant des bornes qu'il a lui-même imposées à son recueil, et mêle à certains livres de ses *Elégies* des textes qui sembleraient devoir appartenir à une autre section et dont la place a de quoi surprendre. Ce procédé nous semble avoir une dimension ludique non négligeable, car la réflexion que mène le poète sur les règles du genre est aussi transgression de ces mêmes règles et déception de certaines attentes du lecteur pour mieux le surprendre par ailleurs, si bien que les *Elégies* se présentent

autant comme un jeu de pistes aux issues inattendues que comme un parcours poétique et méta-poétique ; en cela, elles rappellent la pratique néotérique de Catulle et les procédés de réunion de ses *Carmina* en recueil, dans lesquels nous avons montré que l'effet de surprise et le jeu du poète tenaient aussi un rôle. Mais si l'on considère, et l'on voit que c'est notre cas, qu'aucun élément de la composition du recueil n'est laissé au hasard, on ne peut se contenter de cette explication et l'on se doit de chercher le sens de ces petites incursions, en tâchant de montrer qu'un poème qui peut paraître comme « déplacé » d'un livre vers un autre revêt en fait, par ce faux déplacement même, une signification différente et apporte, par l'éclairage nouveau qu'il acquiert, une pierre non négligeable à l'édifice qu'est la réflexion méta-poétique de Propertius. Avant de mener à bien le travail de reconstitution, étape par étape, de cette réflexion¹²³⁶, il nous semble utile de repérer ces incursions qui viennent brouiller les cartes de la structure du recueil.

1. L'inspiration nationale

L'examen des poèmes structurants du recueil a montré que l'inspiration nationale était, avec l'inspiration étimologique, présentée comme un aboutissement de la réflexion de Propertius sur le genre élégiaque, qu'elle était principalement illustrée par le livre IV des *Elégies* et qu'elle y acquerrait même une fonction structurante puisqu'on la retrouve dans les trois élégies qui le charpentent, IV, 1, IV, 6 et IV, 11. Pour autant, elle apparaît bien avant le dernier livre du recueil, car elle fournit une composante essentielle à la tension interne de l'œuvre entre inspiration élégiaque et aspiration épique, surtout représentée dans le groupe des livres II et III. Cela signifie que les élégies nationales de la section II-III, insérées dans un contexte qui leur est assez étranger et où, sur le plan strictement théorique, elles n'ont pas encore de place bien définie, sont autant d'essais, de tentatives de mise en application d'une manière nouvelle qui reste à élaborer ; c'est du moins ce que laisse paraître le poète. La section II-III comporte trois élégies nationales déjà évoquées dans notre classification : II, 31, III, 4, et III, 22, auxquelles on peut ajouter II, 10 et III, 11 qui obéissent toutes deux à une sous-dominante nationale ainsi que, respectivement, à une dominante religieuse et une dominante érotique. Nous ne nous appesantirons pas sur l'augmentation de leur nombre entre les deux livres : il nous semble qu'elle montre clairement que la composante nationale, en prenant progressivement une place plus grande au sein du recueil, augmente la tension entre les différents registres élégiaques qui cohabitent, et laisse pressentir que la résolution de cette tension est proche. Plus intéressante est la façon dont ces poèmes sont insérés dans une

¹²³⁶ Voir *infra*, « IV. Progression de l'art poétique de Propertius ».

section qui, nous l'avons dit, ne leur fournit pas encore de justification théorique ; plus intéressantes aussi sont les raisons pour lesquelles nous les qualifions tous de « nationaux », ce qui ne va pas de soi dans tous les cas.

L'insertion de ces élégies nationales dans le groupe central du recueil de Properce se fait à certaines conditions bien précises, qu'un examen détaillé va nous permettre de formuler. En effet, le contexte de l'élégie érotique, qui domine ou plutôt constitue le corps même du *Monobiblos* et la plus grande partie de II-III, reste très présent jusque dans ces poèmes inattendus qui n'apparaissent dès lors que comme une boursofflure, une excroissance à la fois incongrue et très contrôlée de l'inspiration élégiaque du poète. L'environnement de II, 31 nous le prouve : cette élégie prend place, vers la fin du livre II¹²³⁷, entre deux poèmes clairement érotiques qui imposent au registre national des bornes explicites¹²³⁸ ; l'inspiration amoureuse est encore la plus puissante. II, 31 est pourtant consacrée à la description du portique d'or dédié à Apollon et construit autour de son temple, sur le Palatin. Nous avons évoqué plus haut le temple d'Apollon Palatin et montré comment Properce exprimait en IV, 6, avec les moyens propres à sa poésie, le lien établi par l'idéologie augustéenne entre la victoire d'Actium et l'aide directe du dieu. II, 31 n'a encore rien du panégyrique à tonalité nationale, étiologique et presque épique du livre IV ; de même que le portique est surajouté à l'élément principal qu'est le temple, cette élégie apparaît comme la préparation de IV, 6, comme si le poète s'exerçait sur un monument plus accessoire avant de consacrer sa version la plus achevée au monument essentiel. La première de ses élégies nationales n'est en effet qu'une brève *ekphrasis* – elle ne compte que seize vers – qui rend à Auguste un hommage indirect mais réel, et ce pour deux raisons : c'est Apollon qui a fait d'Auguste ce qu'il est, or ce dieu éclatant n'a pu venir en aide qu'à un mortel jugé tout aussi glorieux et éclatant que lui-même ; inversement, c'est Auguste qui a fait faire ce portique, et par la beauté et le luxe qu'il a voulu pour lui, il se montre à la hauteur du choix d'Apollon et digne de la gloire qu'il lui doit¹²³⁹. Plus que la mention de la grandeur du prince, à la faveur au vers 2 de

¹²³⁷ Cette position assez reculée montre que l'inspiration nationale n'est pas, pour Properce, naturelle dans un recueil élégiaque, et que même à l'état timide et primitif qui est le sien en II, 31, elle résulte déjà d'une élaboration toute nouvelle.

¹²³⁸ On se souvient en effet que II, 30 s'ouvre par une réflexion générale sur l'impossibilité d'échapper à l'amour, prend un tour plus personnel lorsque Properce revendique le droit de consacrer sa vie à sa maîtresse et s'achève sur la vision métapoétique de Cynthie rejoignant le chœur des Muses. Quant à II, 32, c'est une élégie de la jalousie, adressée à cette maîtresse volage et cachottière qu'est Cynthie, victime de sa trop grande beauté. II, 31 s'insère donc dans un contexte érotique bien marqué.

¹²³⁹ Les termes évoquant la clarté et la lumière sont nombreux dans cette description : le portique est dit *aurea*, « d'or » (v. 1), la statue du dieu est « de marbre » (*marmoreus*, mis en valeur au début du v. 6) ainsi que le temple lui-même (*claro marmore templum*, « temple de marbre clair », v. 9) dont le fronton

L'expression *magn[us] Caesa[r]*, c'est donc ce transfert de la splendeur du monument sur la personne et la fonction de son commanditaire qui donnent à cette élégie sa dimension nationale.

Pourtant, cette élégie nationale, qui suggère la grandeur d'un prince à travers celle du portique qu'il a fait ériger, naît dans une situation typique de l'élégie amoureuse, et se termine de manière explicite sur la célébration de l'inspiration érotique. Voici en effet les deux premiers vers de II, 31 :

Quaeris, cur ueniam tibi tardior ? aurea Phoebi
porticus a magno Casare aperta fuit¹²⁴⁰.

L'identité du personnage sujet de *quaeris* et auquel renvoie *tibi* n'est pas fournie par le texte même, mais son contexte immédiat permet au lecteur d'élucider cette énigme : en lecture strictement linéaire, tout est fait manifestement pour qu'on comprenne qu'il s'agit de Cynthie, celle-là même qui est déjà désignée au vers précédent – c'est-à-dire à la dernière ligne de II, 30 – par le pronom personnel de la deuxième personne du singulier, *te*. Le poète-amant est arrivé chez sa maîtresse un peu tard au goût de celle-ci, et il doit s'en expliquer. Cette entrée en matière à trait secondaire érotique n'est peut-être que prétexte au développement d'un sujet que nous avons caractérisé comme national ; inversement, l'*ekphrasis* n'est peut-être que l'excuse pleine d'emphase d'un amant embarrassé qui justifie son retard par la grande admiration qu'a suscitée en lui ce monument magnifique. Quoi qu'il en soit, l'inspiration nationale naît, sur le plan presque dramaturgique pourrait-on dire, de l'un des aspects les plus topiques de l'inspiration érotique, une scène de jalousie. Le lecteur ne saura pas si Cynthie accepte le motif invoqué par son amant pour se justifier, car II, 31, après avoir passé en revue les différents éléments décoratifs du portique et du temple, s'achève, sans revenir à la situation de départ, sur la description d'Apollon représenté au fronton. Mais la façon même dont y est figuré le dieu est tout à fait significative :

Deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina ueste sonat¹²⁴¹.

est d'ivoire (*Libyci nobile dentis opus*, « illustre ouvrage fait d'ivoire libyen », v. 12). Enfin, le char d'Apollon rappelle son statut de dieu du Soleil (*Solis currus*, « char du Soleil », v. 11). L'éclatante splendeur de cet ouvrage doit être comprise comme le strict équivalent de celle du règne d'Auguste.

¹²⁴⁰ « Tu demandes pourquoi je te viens un peu tard ? le grand César vient d'inaugurer le portique d'or de Phoebus » (II, 31, v. 1-2).

¹²⁴¹ « ... puis, entre sa mère et sa sœur, le dieu pythien lui-même, dans un long vêtement, fait résonner ses chants » (II, 31, v. 15-16).

La construction progressive de ce distique ne dévoile que tardivement la facette que l'artiste a choisi de représenter du dieu : ainsi, après un hexamètre qui le place entre sa sœur et sa mère – soit deux figures féminines –, comme au fronton du temple lui-même, c'est le pentamètre, vers élégiaque par excellence, qui décrit l'attitude du dieu pythien par l'expression *carmina (...) sonat* dont le premier élément est mis en valeur juste après la césure, et le second, le plus essentiel syntaxiquement puisque c'est le verbe, à la fin du distique et de tout le poème, sonne, justement, avec un éclat particulier. L'Apollon ici figuré est pacifique et, surtout, fait « résonner » des chants, des poèmes : c'est donc bien le dieu de la poésie, en particulier celui de la poésie amoureuse, de l'élégie érotique¹²⁴². L'ascension admirative et progressive du regard du poète vers le dieu, élément principal de la décoration du monument, est aussi ascension vers la poésie amoureuse considérée dans toute sa grandeur, puisque mise sous la tutelle d'une divinité, et, à ce titre, adorée comme il se doit¹²⁴³. Cette *ekphrasis* louait donc Auguste pour mieux revenir au monde élégiaque amoureux dont, on le voit, elle dépend encore étroitement.

Il en est de même de III, 4, qui présente des points communs évidents avec II, 31, tant par sa situation que par son contenu : précédée et suivie par des élégies qui célèbrent l'inspiration érotique, elle chante la gloire d'Auguste et lui souhaite à l'avance de remporter une victoire à l'issue de la campagne qu'il entreprend chez les Parthes. Certes, III, 3, comme nous l'avons signalé, s'achève sur une sorte de baptême élégiaque où Calliope interdit à Properce de se consacrer à un autre genre poétique ; mieux encore, elle détaille les sujets qui lui sont refusés et ceux qui lui sont réservés, et oriente clairement sa production vers la seule élégie

¹²⁴² Outre de nombreuses références à l'œuvre de Properce elle-même, on pourrait avancer, pour preuve de la caractérisation d'Apollon comme dieu tutélaire de la poésie élégiaque, l'argument que cette tutelle se construit aussi en opposition à la poésie lyrique dont la divinité privilégiée est Bacchus, comme en témoignent un certain nombre de poèmes d'Horace dont voici un exemple explicite, où Horace identifie le poète lyrique à une bacchante : *Euhoe, recenti mens trepidat metu / plenoque Bacchi pectore turbidum / laetatur*, « Evoé, mon âme tremble d'une crainte nouvelle, et, dans ma poitrine toute emplie de Bacchus, elle se trouble et se réjouit tout à la fois » (*Odes*, II, 19, v. 5-7) ; ou encore ces vers qui peuvent s'adresser à des convives mais aussi, à la faveur d'une lecture métapoétique, à des poètes : *tollite barbarum / morem uerecundumque Bacchum / sanguineis prohibete rixis*, « refusez cette coutume barbare [les combats] ; vous devez respecter Bacchus et lui éviter ces luttes sanguinaires » (*ibid.*, I, 27, v. 2-4).

¹²⁴³ Il ne manque pas grand-chose pour affirmer que ce poème fait aussi le lien entre grandeur nationale et grandeur de la poésie élégiaque, puisqu'il les ramène et les assimile toutes deux à la magnificence d'Apollon représenté au fronton de son temple. Nous reviendrons à cette idée plus bas, après avoir rassemblé davantage d'éléments allant dans ce sens ; on voit cependant que Properce pose ici le premier jalon d'une conception nouvelle du genre élégiaque.

amoureuse¹²⁴⁴. De même, III, 5 s'ouvre sur une opposition claire à III, 4, à la faveur d'un parallélisme dont voici les éléments :

Arma deus Caesar dites meditatatur ad Indos

et

Pacis Amor deus est, pacem ueneramur amantes¹²⁴⁵

On peut dès à présent remarquer que cette forte opposition, sur laquelle nous reviendrons, repose sur le rapprochement de deux groupes antithétiques point par point, où *Pacis* contredit *Arma*, et où *Amor deus* contredit *deus Caesar*. Notons pour l'instant qu'elle contribue à insérer III, 4, comme en son temps II, 31, dans un contexte entièrement informé par l'inspiration amoureuse. Mais entre ces deux bornes claires que sont III, 3 et III, 5, III, 4 propose tout autre chose, sans prendre explicitement racine dans l'inspiration érotique qui l'entoure, contrairement à II, 31 qui, nous l'avons montré, y naît et y revient au dernier distique à titre de trait secondaire. En effet, toute l'élégie, après l'*incipit* que nous venons de citer, est une poésie enthousiaste de la guerre, des armes et des combats, du désir de triomphe. Le poète, conformément aux codes du genre poétique du *propemptikon*, y exhorte les soldats à se montrer courageux, à l'aide d'impératifs souvent lancés en début de vers : *ite agite (...)*, « allons, partez » (v. 7), *piate*, « vengez » (fin du v. 9), *ite et Romanae consulite historiae !*, « allez et veillez à la gloire de l'histoire romaine ! » (v. 10). Il se fait chantre de la victoire, en vertu d'une sorte de don de prédiction, puisqu'il affirme au vers 9 *omina fausta cano*, « je chante les présages favorables », et voit déjà en le dessinant aux yeux du lecteur le triomphe lui-même :

... ante meos obitus sit precor illa dies,
qua uideam spoliis oneratos Caesaris axes,
ad uulgi plausus saepe resistere equos¹²⁴⁶...

¹²⁴⁴ *quippe coronatos alienum ad limen amantis / nocturnaeque canes ebria signa fugae*, « tu chanteras les amants couronnés debout sur le seuil d'une autre, et les signes d'ivresse et de fuite nocturne » (III, 3, v. 47-48) Nous reviendrons en « IV » sur l'apparente contradiction entre l'interdit de Calliope et l'*incipit*, presque provocateur à cet égard, de III, 4, en nous demandant en quoi cette élégie peut en réalité s'accommoder des ordres de la Muse.

¹²⁴⁵ Respectivement « Le divin César prépare une campagne vers les riches Indes » (III, 4, v. 1) et « L'Amour est un dieu de paix ; c'est la paix que nous autres, amants, nous vénérons » (III, 5, v. 1). A propos de III, 4-III, 5 comme paire conjointe d'élégies en contraste, voir également K. Jäger (1967, p. 73 sq.).

¹²⁴⁶ « Qu'il vienne avant ma mort – telle est ma prière –, ce jour où je pourrai voir le char de César alourdi de dépouilles, ses chevaux contraints souvent de s'arrêter aux applaudissements de la foule » (III, 4, v. 12-14). *Contra* P. Fedeli (1994²) qui suit une suggestion d'éditeur, nous conservons la leçon des

Ce chant de gloire et de courage, par son ampleur, son développement, l'ardeur guerrière augustéenne qu'il semble mettre en avant, s'affranchit encore un peu plus de l'inspiration érotique que ne le fait II, 31, à deux détails près. D'abord, Vénus est citée et même invoquée, en fin de poème, en tant que mère des Romains et surtout d'Auguste, par l'intermédiaire d'Enée : c'est à elle qu'à la faveur du trait secondaire religieux, Properce adresse une prière finale en faveur du combattant sur le départ¹²⁴⁷. Même si c'est l'aspect romanisé de la déesse que le poète rend ici, même s'il veut voir en elle l'ancêtre et donc la protectrice attitrée du prince, la garante de son succès et de son retour, Vénus n'en est pas moins déesse de l'amour et de la poésie amoureuse, et par ailleurs mère de l'Amour lui-même, en qui Properce reconnaît à plusieurs reprises l'inspirateur de ses vers¹²⁴⁸. L'origine divine de l'inspiration élégiaque amoureuse est donc textuellement présente à la fin de cette élégie. Ensuite, le poète n'est pas entièrement absent de l'énonciation de III, 4, contrairement au procédé qu'il adoptera souvent au livre IV et qui consiste, nous en avons déjà donné un aperçu à propos de IV, 11 notamment, à s'effacer entièrement du poème en tant que narrateur pour mieux mettre en avant les figures évoquées. Ici, il se représente lui-même, parallèlement à la scène de triomphe que nous avons citée, couché auprès de sa maîtresse¹²⁴⁹, dans une attitude typique de l'élégie érotique puisque celle-ci chante aussi les trop rares bonheurs de l'amour ; cette posture caractéristique, trait secondaire hérité de la poésie amoureuse qui se replie sur le *sinus* de la *puella* dont les courbes semblent dessiner son unique horizon, est emblématique d'une conception élégiaque de la place du poète dans le monde, dont nous rassemblerons plus loin les éléments dispersés dans le recueil de Properce¹²⁵⁰. En effet, cette situation ne fait l'objet que d'une mention extrêmement brève dans laquelle ce n'est pas la liaison Properce / *puella* qui est importante, mais bien plutôt la position que se donne le poète élégiaque au sein d'un monde où l'on fait la guerre, où l'on se comporte en héros, où l'on est acclamé et adoré

mss *oneratos axes* qui se comprend et se construit aisément. G. P. Goold (1990), S. Viarre (2005) et S. J. Heyworth (2007) intercalent les v. 17-18 entre les v. 13 et 14, mais la transposition ne nous paraît pas indispensable à la compréhension du mouvement du texte.

¹²⁴⁷ *Ipsa tuam serua prolem, Venus : hoc sit in aeuum / cernis ab Aenea quod superesse caput*, « protège toi-même ta descendance, Vénus : que dure toujours cet être en qui tu vois survivre la race issue d'Enée » (v. 19-20 ; au v. 19, *serua prolem* est la leçon retenue par la plupart des *recentiores* à la suite des mss N et *alii*, mais on trouve sur F, L et P une variante en *prolem serua*).

¹²⁴⁸ Cf. notamment I, 1, II, 12 et II, 13 ; Vénus est également citée comme inspiratrice en I, 1 par exemple. Notons que de ce fait, comme tout à l'heure Apollon, la déesse fait le lien entre grandeur romaine et poésie élégiaque : ce n'est pas un hasard, on s'en doute.

¹²⁴⁹ *inque sinu carae nixus spectare puellae / incipiam...*, « et, appuyé sur le sein de ma chère maîtresse, je commencerai à contempler [le triomphe]... » (v. 15-16).

¹²⁵⁰ Voir *infra*, « IV. B. 4. Versatilité définitoire de l'élégie ? ».

comme tel le jour du triomphe : sa place à lui est pacifique et amoureuse, elle est surtout profondément humaine, discrète, et non pas héroïque. En ce sens, la situation esquissée aux vers 15 et 16 relève moins du registre érotique que de quelque chose de nouveau que nous n'avons pas encore évoqué, et doit être rattachée au dernier distique et, plus précisément encore, au dernier vers du poème :

Praeda sit haec illis, quorum meruere labores :

me sat erit Sacra plaudere posse Via¹²⁵¹.

Ce distique final met en place une opposition claire entre *illis*, les combattants, dont les *labores* sur le champ de bataille méritent une *praeda*, et *me*, le poète élégiaque qui reste à Rome et ne voit les vainqueurs que mêlé à la foule, le long de la Voie Sacrée, pour les applaudir de loin. Cette confrontation d'un vocabulaire guerrier avec une position modeste, d'un vers épique, l'hexamètre, avec un vers élégiaque, le pentamètre, en dit long sur la place de l'homme élégiaque dans le monde : que ce soit parmi la foule ou auprès de sa maîtresse, son rôle est modeste et anonyme. Nous avons déjà rencontré ce genre d'affirmation de posture, avec une même opposition syntaxique entre ceux qui ont choisi un mode de vie guerrier et *ego*, chez Tibulle¹²⁵² ; la conception élégiaque du monde, de l'homme et de la poésie – fût-elle de célébration – qu'il produit, est un élément essentiel du genre, qui livre en fait bien plus qu'une théorie poétique. Nous aurons à en reparler longuement dans la suite de notre travail.

L'introduction de ces éléments nouveaux ne doit pas cacher, nous le signalions plus haut, que le registre national, dans ce deuxième essai, gagne en indépendance par rapport au registre érotique dominant au sein du livre. Cette tendance est confirmée dans les deux dernières élégies que nous voulons examiner ici. L'inspiration amoureuse fournit la dominante même de III, 11, mais selon une modalité tout à fait curieuse, déjà évoquée en quelques mots lors de notre classification, qui nous semble devoir retenir l'attention. Disons brièvement que III, 10, sous sa dominante religieuse, donne à cette élégie un contexte clairement érotique puisqu'il s'agit du *genethliacon* de la *puella*. En revanche, après elle, III, 12

¹²⁵¹ « Que ce butin revienne à ceux qui par leurs peines le méritent : moi, il me suffira d'être sur la Voie Sacrée, et de pouvoir les applaudir » (III, 4, v. 21-22 ; v. 22, on peut également avec certains *recentiores*, dont Heyworth, adopter la conjecture *mi* pour *me*, et éventuellement la leçon des mss F et P *media* pour *Sacra* : « il me suffira d'être au milieu de la Voie Sacrée », qui insiste encore sur la position de Properce parmi la foule ainsi que nous le redirons plus bas).

¹²⁵² Ainsi, pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres, ... *alius sit fortis in armis, / (...) ut mihi potanti possit sua dicere facta / miles...*, « qu'un autre soit courageux sous les armes, pourvu que le soldat puisse me raconter ses exploits pendant que je bois » (I, 10, v. 29 et 31-32).

est bien différente et met en place le thème de l'épouse fidèle et pure, dont nous avons vu que, sous sa forme la plus riche et la plus développée, il clôt le recueil en IV, 11 ; pour autant, on se souvient que III, 12 décrit – ou feint de décrire – les campagnes augustéennes qui empêchent le vaillant Postumus d'être auprès de sa jeune épouse modèle Galla et relève à ce titre d'un discours *autre* dont on peut se demander s'il n'a pas quelque chose d'anti-national. Nous allons voir comment III, 11 fait la transition entre ces deux élégies à traits érotiques communs mais aux traitements et motifs si différents.

Ce poème s'ouvre sur une fausse réflexion qui l'oriente d'emblée vers le registre amoureux : il n'y a pas à s'étonner que le poète souffre du fait d'une femme (v. 1-8¹²⁵³), puisque les mythes et légendes montrent que les représentantes du beau sexe savent user de leurs charmes pour assurer leur domination (v. 9-26). On peut même trouver des exemples bien réels et contemporains, tel celui de Cléopâtre (v. 27-46) qui fut heureusement vaincue à Actium par le grand Auguste : le dernier temps de l'élégie est consacré à chanter la gloire et les louanges du prince (v. 47-72). On voit que le glissement d'une idée à l'autre, même s'il donne l'impression d'une sorte de discours à bâtons rompus se laissant porter par le mouvement de la pensée, est en réalité très contrôlé et mène le poète et le lecteur à un endroit bien précis. En outre, la direction – apparemment personnelle et strictement érotique – prise par les premiers vers de III, 11 est rapidement démentie par le contenu du poème qui, en évoquant à titre généralisant plusieurs figures féminines au pouvoir inquiétant avant d'en venir à Cléopâtre sur un mode résolument dysphorique, prépare d'autant mieux l'éloge du courage guerrier et l'évocation de la figure masculine et salvatrice d'Auguste. Ainsi, Médée met les taureaux d'Héphaïstos *adamantina sub iuga*, « sous un joug d'acier » (v. 9) et vainc le dragon qui garde la toison d'or (v. 11) ; Penthésilée attaque les vaisseaux grecs à coups de flèches : *ausa (...) oppugnare sagittis / Maeotis Danaum Penthesilea ratis* (v. 13-14) ; Sémiramis fait construire Babylone et soumet une province à ses lois : *iussit et*

¹²⁵³ Les deux premiers vers de cette introduction posent cette question : *Quid mirare, meam si uersat femina uitam / et trahit addictum sub sua iura uirum (...)?*, « Pourquoi s'étonner qu'une femme bouleverse ma vie et me traîne, comme un esclave, sous ses lois... ? » (v. 1-2). La tournure *sub iura* relève du *topos* érotique du *seruitium* de l'amant soumis à sa maîtresse et nous avons déjà relevé ce terme, on s'en souvient, à propos de l'élégie I, 9 à Ponticus ; il contribue remarquablement à établir la dominante amoureuse du poème. La structure interrogative, qui oriente déjà le propos vers le dénigrement du comportement féminin, ancre dans l'histoire individuelle du poète un propos général qui se présente à tort comme une réflexion, puisqu'en réalité la thèse du poète – les femmes ont toujours été et seront toujours de cruelles dominatrices – est d'ores et déjà forgée et que la présentation, vers 9 *sq.*, d'exemples mythologiques sur lesquels nous reviendrons plus loin est tout entière vouée au soutien de cette thèse et n'offre aucune forme de réflexivité.

*imperio subdere Bactra caput*¹²⁵⁴ (v. 26) ; enfin, Cléopâtre, dont Properce selon son habitude, pour mieux marquer son mépris, ne cite pas le nom¹²⁵⁵, accumule les torts puisque, non contente de se conduire en prostituée, elle ne cache pas ses ambitions sur la puissance romaine :

Quid, modo quae nostris opprobria uexerit armis,
et famulos inter femina trita suos
coniugis obsceni pretium Romana poposcit
moenia et addictos in sua regna Patres ? (...)
Scilicet incesti meretrix regina Canopi,
una Philippeo sanguine adusta nota,
ausa **loui nostro** latrantem opponere Anubim,
et **Tiberim** Nili cogere ferre minas,
Romanamque tubam crepitanti pellere sistro¹²⁵⁶...

La violence de ces invectives frappe le lecteur, habitué à plus de douceur dans un recueil élégiaque où jusqu'à présent, les vers les plus tourmentés étaient davantage consacrés à la passion amoureuse qu'à la haine envers des personnages réels. Cléopâtre représente tout ce que les Romains reprochent aux Orientaux, et notamment la débauche sexuelle ; ce passage est bien celui de la transition vers une section du poème à tonalité résolument nationale, où la grandeur romaine se pose en obstacle salvateur face à la turpitude égyptienne. Les derniers vers cités préparent cette opposition en confrontant systématiquement des éléments

¹²⁵⁴ Respectivement : « Penthésilée osa attaquer de ses flèches scythes les bateaux grecs », et « elle ordonna que la capitale Bactres fût soumise à son pouvoir ». Cette série correspond peut-être à l'idée que l'épigramme se doit de rendre compte de l'histoire romaine, et non seulement, comme la littérature grecque, des mythes : le passage d'exemples mythologiques à un exemple historique, mais oriental – Sémiramis – puis à un exemple historique, oriental, mais étroitement lié à l'histoire romaine – Cléopâtre – prépare efficacement le couplet pro-augustéen qui va suivre.

¹²⁵⁵ Ce n'est pas la première fois que Cléopâtre est évoquée et critiquée sans même être nommée, comme par un effet de *damnatio memoriae*. Ainsi, en II, 16 sur laquelle nous reviendrons, la liaison d'Antoine et Cléopâtre est appelée *infamis amor*, « amour infâme » (v. 39), et présentée comme la cause de tous les malheurs du chef romain.

¹²⁵⁶ « Et celle qui, il y a peu, apporta la honte à nos armes, et cette femme qui du reste couchait avec ses esclaves exigea en récompense, de la part de son obscène époux, les remparts de Rome et la soumission des sénateurs à son royaume ! (...) Cette prostituée, reine de l'impure Canope, unique tache issue du sang de Philippe, a osé opposer Anubis l'aboyant à notre Jupiter, forcer le Tibre à souffrir les menaces du Nil, et chasser la trompette romaine de son sistre au bruit sec » (III, 11, v. 29-32 et v. 39-43. V. 29, nous conservons *contra* Fedeli et Heyworth le *uexerit* des mss, qui se comprend aussi bien que la correction d'éditeur *nexerit* ; de même v. 31, la correction d'éditeur *coniugii*, adoptée entre autres par Viarre et Heyworth à la place du *coniugis* des mss, n'est pas nécessaire à la compréhension de la phrase. V. 41, le ms P porte un (*ausa*) est sous-entendu par la leçon que nous retenons ici).

égyptiens (soulignés dans notre citation) à leurs correspondants romains (en caractères gras) toujours placés, on le voit, avant eux, affirmant ainsi leur dignité et leur supériorité. Ce contexte crée un effet d'attente qui ne sera résolu qu'à l'apparition d'Auguste, et la figure du prince est l'aboutissement logique des propos du poète. Le vainqueur d'Actium est présenté en des termes qui ne nous surprendront pas : il a acculé Cléopâtre à la mort – scène décrite aux vers 52-56 –, a assuré à Rome le *triumphum*, l'a rendue *salua* (v. 49-50) et lui a permis d'être la ville *toto quae praesidet orbi*, « qui dirige le monde entier » (v. 57). Dans cet élan patriotique, Properce cite quelques héros romains classiques – notamment Curtius au début du vers 61, l'un des Decius au début du vers 62, Horatius Coclès au début du vers 63 et Corvinus vers 64 – et finit en incitant tout navigateur à se souvenir que c'est grâce à Auguste que la Mer Ionienne est pacifiée¹²⁵⁷. Le dernier mouvement du poème réalise l'assimilation, essentielle pour une élégie nationale et plus particulièrement augustéenne, entre grandeur de Rome et gloire d'Auguste présenté comme l'héritier des héros défenseurs de la ville, de même qu'il sera considéré en IV, 6, nous l'avons dit, comme l'héritier des figures fondatrices de Rome.

On voit combien les élégies à trait national du livre III préparent la manière du livre IV et mettent en place les éléments caractéristiques de l'élégie nationale propertienne que l'on y retrouve. Nous ne reviendrons pas ici sur l'art poétique II, 10, simulation de revirement définitif – jamais véritablement réalisé cependant – en faveur de l'épopée à sujet augustéen dont nous avons déjà exposé les quelques motifs principaux lors de notre classification, dans la catégorie des élégies à dominante métopoétique. La dernière de celles que nous voudrions examiner, III, 22, s'inscrit dans un contexte nouveau. Ainsi, en III, 21, on s'en souvient, Properce dit vouloir partir pour Athènes, où il en profitera pour parfaire ses connaissances, afin d'oublier Cynthie qui le rend trop malheureux. Notons que le poète exprime ici une ardente envie de mieux connaître la littérature grecque : il cite, en une sorte de programme d'étude, Platon, Epicure, Démosthène et Ménandre (v. 25-28), et dit vouloir mener un *studium linguae*, (v. 27), c'est-à-dire une « étude soigneuse de la langue ». Ces auteurs sont bien loin du monde élégiaque, à part peut-être Ménandre puisque les élégies amoureuses présentent souvent des situations et des personnages proches de l'univers comique¹²⁵⁸ ; est-ce à dire que l'adieu à l'inspiration érotique est aussi, dans un premier temps et avant

¹²⁵⁷ *at tu, siue petes portus seu, nauita, linques, / Caesaris in toto sis memor Ionio*, « mais toi, que tu gagnes le port, matelot, ou bien que tu le quittes, souviens-toi de César sur toute la Mer Ionienne » (v. 71-72).

¹²⁵⁸ Nous pensons notamment à la *lena*, l'entremetteuse, dont on trouve une figure chez Properce en IV, 5, une chez Tibulle, II, 6, et une autre, plus caricaturale encore, chez Ovide, *Amours*, I, 8.

réajustement, adieu au genre élégiaque en général ? L'examen de III, 22 va nous permettre d'apporter une première réponse à cette question. Autre élément de son entourage immédiat, III, 23 est quant à elle une longue lamentation où le poète se plaint d'avoir perdu les tablettes qui lui servaient à échanger des mots doux avec les jeunes femmes. Le symbole, ici, est clair : la perte des tablettes signifie son congé à l'inspiration amoureuse, même si elle est rendue sur le mode de la déploration – et peut-être *surtout* parce qu'elle est rendue sur le mode de la déploration, puisque à la faveur de cette tonalité, III, 23 devient en quelque sorte l'élégie funèbre chargée de pleurer la fin de l'inspiration érotique, et se fait par là même, en un mot, l'élégie de l'élégie.

Dans ce contexte particulier d'adieu progressif à l'inspiration érotique, III, 22 apparaît davantage comme une élégie programmatique, un jalon en acte du genre nouveau que Properce va illustrer au livre IV, que comme une simple élégie nationale, registre dont, d'ailleurs, elle offre un exemple très spécial. Adressée à Tullus, personnage issu du *Monobiblos* et auquel étaient notamment adressées I, 1 et I, 22, elle chante la grandeur de Rome non plus à travers des figures emblématiques – en particulier celle d'Auguste – mais par opposition à la civilisation grecque, et surtout aux exemples de cruauté fournis par la mythologie. Le mouvement même du poème vise à convaincre Tullus de ne plus quitter Rome ; en effet, l'élégie s'ouvre sur l'évocation de contrées helléniques où il semble avoir passé beaucoup de temps :

Frigida tam multos placuit tibi Cyzicus annos,
Tulle, Propontiaca qua fluit isthmus aqua,
Dindymis et sacra fabricata e uite Cybebe,
raptorisque tulit quae uia Ditis equos¹²⁵⁹ ?

Cet *incipit* met en place deux éléments essentiels du poème : la localisation géographique des lieux où a séjourné Tullus, et la mention de personnages mythologiques, en l'occurrence Cybèle et *Dis*, Pluton. En revanche, la fin du poème ramène l'interlocuteur de Properce à Rome, comme si c'était au cours de l'élégie elle-même qu'il avait accompli le trajet de retour :

¹²⁵⁹ « Tu as aimé pendant tant d'années la froide Cyzique, Tullus, l'isthme irrigué par l'eau de la Propontide, les cultes dus, à Dindyme, à une Cybèle faite d'un cep de vigne, et la route qu'empruntèrent les chevaux de Dis le ravisseur ? » (III, 22, v. 1-4 ; le texte des mss est obscur et a été très corrigé : v. 2, *qua* est une suggestion d'éditeur suivie par tous les *recentiores* de préférence au *quae* des mss, v. 3 *idem* pour *Dindymis* de préférence à *Dindymus* et pour *e uite* – ou chez S. Viarre [2005], *in uite* – de préférence à *inuenta* [consensus mss] ou *inuuenta* [F], v. 4 *idem* pour *quae* de préférence au *qua* des mss conservé par P. Fedeli [1994]). Tullus a donc séjourné au nord de l'Asie Mineure.

Haec tibi, Tulle, parens, haec est pulcherrima sedes,
hic tibi pro digna gente petendus honos,
hic tibi ad eloquium ciues, hic ampla nepotum
spes et uenturae coniugis aptus amor¹²⁶⁰.

L'anaphore du pronom démonstratif *haec*, prolongée par celle de l'adverbe spatial *hic*, insiste à la fois sur la proximité de Rome par rapport au personnage – ce qui confirme l'idée qu'il est bel et bien revenu au pays – et sur la valeur affective de la patrie romaine pour le locuteur, c'est-à-dire pour Properce : puisque *haec* peut tout à fait acquérir ici la connotation courante de pronom possessif de la première personne, le poète, en l'employant, se présente comme étant du côté de Rome, de la patrie chérie qu'il n'a, lui, jamais quittée. De fait, toute l'épigramme III, 22 est une défense de Rome à travers ses valeurs – et non pas à travers son prince – présentées comme plus humaines, plus respectueuses d'autrui et même plus civilisées que ce que nous donnent à voir les mythes grecs. Sont cités, aux vers 27-38, des exemples de transformation d'êtres humains en bêtes (les Cérastes et Io), des infanticides volontaires ou non (la mort de Méléagre, le mythe thébain des Bacchantes et de Penthée), des luttes entre frères à l'issue tragique et monstrueuse (le festin d'Atrée). A Rome, au contraire, pas de prodiges de la sorte¹²⁶¹, pas de crime en général : c'est une terre *armis apta magis (...) quam commoda noxae*, « faite pour les armes plus que pour le crime » (v. 19). L'énumération de mythes grecs que nous venons de résumer brièvement est elle-même, à la faveur d'une prétérition expressive, entièrement niée par l'anaphore des négations *non* et *nec* pour insister sur l'absence de cruautés dans l'histoire romaine.

C'est donc avec une grande économie de moyens que Properce chante les louanges de Rome, et c'est en présentant la mythologie grecque comme cruelle et inhumaine qu'il fait ressortir la remarquable moralité latine. Notons que ce procédé repose sur un trucage plutôt trompeur, puisque dans un cas le poète parle de légendes, alors que dans l'autre il évoque les caractéristiques réelles et contemporaines de la civilisation romaine¹²⁶² ; or, pour être tout à

¹²⁶⁰ « Voici, Tullus, ta mère, voici le plus beau des séjours : c'est ici que sont l'honneur que tu dois briguer en vertu de ta dignité familiale, les citoyens faits pour ton éloquence, le grand espoir d'une descendance et l'amour qu'il te faut, celui de ta future épouse » (III, 22, v. 39-42).

¹²⁶¹ *Itala portentis nec furit unda nouis*, « l'onde italienne ne connaît pas la fureur des monstres sans précédent » (v. 28).

¹²⁶² Ainsi dans ce distique : *nam quantum ferro tantum pietate potentes / stamus : uictrices temperat ira manus*, « c'est que nous détenons le pouvoir grâce au fer autant qu'à notre piété : même la colère modère les mains victorieuses » (v. 21-22). Le balancement comparatif, prolongé et souligné par l'allitération en *-t-* et en *-p-* à la fin de l'hexamètre, entre le « fer » et la *pietas*, notion romaine essentielle, fournit une assez juste définition du peuple romain. Puisque ces deux éléments lui ont

fait équitable, il faudrait comparer les légendes romaines aux légendes grecques – et la mythologie proprement italique peut offrir des exemples de luttes indignes, ne serait-ce que le fratricide fondateur commis par Romulus –, ou bien la réalité grecque à la réalité romaine. Peut-être faut-il alors voir dans ce propos la défense de la culture romaine dans son ensemble : la Grèce, semble dire Properce, c'est la terre du mythe, et le mythe est porteur d'horreurs et de monstres ; mais Rome est la terre de l'histoire, supérieure en valeur à la *fabula* mythologique, et la terre romaine prône une culture de l'action de préférence à une culture de la fiction effrayante et à une logique tragique où la tendance au crime serait un moteur essentiel des actions humaines. Dans cette perspective, il n'y a pas lieu de s'étonner si c'est Rome qui, désormais, a le monopole de la culture mondiale et des productions artistiques¹²⁶³ ; parallèlement à cela, Properce prépare ici la fonction nationale de l'élégie en laissant supposer qu'elle est, par excellence, le *carmen Romanum* digne d'une telle nation.

Ainsi, le mouvement du texte nous semble remplir deux fonctions. La première, nous l'avons signalé, est la visée argumentative et persuasive par laquelle le poète détache lentement Tullus des merveilles grecques et se propose de lui ouvrir les yeux pour le ramener à l'admiration inconditionnelle de la patrie romaine. La seconde, évoquée plus haut et éclairée par ce que nous avons dit de cette élégie, est son rôle programmatique par rapport au dernier temps de l'ouvrage. Les éléments de l'inspiration nouvelle qui éclatera dans tout son développement au livre IV se mettent en effet en place ici, notamment la célébration de Rome et des mœurs romaines et le retour, à l'appui de cette célébration, aux origines de la Ville, et donc à sa mythologie propre – même si, par commodité argumentative peut-être, c'est la mythologie grecque qui est ici mise en avant pour mieux en montrer la monstruosité. Une question demeure cependant : pourquoi cette étape programmatique se fait-elle aux dépens de la civilisation grecque présentée, dans le reste du recueil, sur un mode résolument laudatif, puisque sa mythologie et son univers épique sont fréquemment convoqués pour illustrer les propos du poète, et qu'en outre la poésie grecque lui a fourni des modèles fameux auxquels il rend lui-même hommage ? Properce opère probablement, en réalité, une distinction fondamentale entre poésie et mythologie grecques ; et c'est dans cette perspective

conféré sa solidité et sa position de domination, exprimée par le rejet de *stamus* au début du pentamètre, ce sont eux qui justifient la poésie étimologique et nationale de Properce, fondée à la fois sur la gloire des armes (cf. III, 4 ou IV, 6) et sur la mythologie proprement romaine, ainsi que nous le redirons en « IV ».

¹²⁶³ A en croire du moins ce distique : *omnia Romanae cedent miracula terrae : / natura hic posuit, quidquid ubique fuit*, « les merveilles de toute sorte échoient maintenant à la terre romaine : la nature a placé ici tout ce qui autrefois était partout ailleurs » (v. 17-18).

que l'on peut reconsidérer les noms d'auteurs grecs cités à la fin de III, 21. En effet, nous aurons à redire – ce que l'on pressent déjà à la lecture de ces quelques exemples – qu'il se propose d'aboutir à une poésie profondément romaine, nourrie de thèmes fondateurs et représentatifs de cette civilisation. Dès lors, la mythologie grecque qui, dans les élégies érotiques, peut servir d'illustration et de prétexte poétique, est un élément radicalement étranger qui heurterait les conceptions sur lesquelles se fonde – ou va se fonder, puisque le livre IV ne s'est pas encore ouvert – l'inspiration nouvelle de la fin des *Elégies*. III, 22 fonctionne donc comme rectification et réajustement de III, 21, et l'on peut rétablir ainsi le raisonnement qui préside à l'enchaînement de ces deux poèmes : l'adieu à Cynthia est un adieu à l'élégie érotique ; l'adieu à l'élégie érotique semble être un adieu à l'élégie en général, et un plongeon dans la littérature grecque non élégiaque ; mais à l'issue de ce bain culturel, le poète se rend compte que « les merveilles de toute sorte échoient maintenant à la terre romaine », il chante donc les louanges de Rome en toute connaissance de cause ; c'est là le premier pas vers une inspiration différente exprimée dans l'élégie à Tullus et qui, en dernière instance, tourne le dos aux thèmes grecs, mais pas nécessairement à la forme de l'élégie, pour embrasser les thèmes romains.

A l'issue de ce long mais nécessaire parcours parmi les élégies à dominante ou sous-dominante nationale qui précèdent – et donc préparent – le livre IV, on voit combien l'art poétique national a mûri tout au long de la section centrale du recueil. En quatre étapes, le poète est passé d'une poésie augustéenne timide, étroitement inscrite dans les bornes inflexibles du registre érotique (II, 31), à une poésie plus largement romaine, plus affirmée, et affranchie de la domination érotique balayée par les quelques derniers poèmes du groupe II-III (III, 22). Chacun de ces quatre essais est, à sa manière, un pas supplémentaire vers la formulation en règle d'un art poétique clair qui donne à cette inspiration nouvelle sa place au sein du recueil propertien comme au sein du genre élégiaque en général ; et à l'issue du livre III, le lecteur pressent et comprend son extrême importance puisqu'elle remplace littéralement le registre érotique et le renvoie à un passé primitif et lointain, à une sorte de pré-histoire de la poésie propertienne. Le livre IV ne naît donc pas *ex nihilo* ; quelle que soit la brutalité de la rupture avec l'élégie amoureuse, le genre poétique qu'il illustre est préparé de longue date, ses éléments sont en place et ils n'attendent plus qu'une élégie programmatique officielle qui puisse les légitimer : ce sera IV, 1 a. Cette issue est nécessaire car, nous l'avons montré, les élégies nationales de la section II-III sont pour la plupart encore marquées par le contexte érotique avec lequel elles entrent en conflit, créant ainsi une tension théorique qui ne sera résolue qu'au livre suivant.

2. L'inspiration érotique

Si le livre IV tire ses racines des livres II et III, si, par conséquent, on peut considérer qu'il s'étend, en amont d'une réalisation plus aboutie, dans les sections qui le précèdent, il en est de même, mais en sens inverse, de l'inspiration érotique : prédominante dans les livres I à III, elle a des extensions essentielles jusqu'au cœur du dernier livre, et cela pose plus de questions et de problèmes qu'il n'y paraît. En effet, nous l'avons dit et vu à plusieurs reprises, le livre IV des *Elégies* de Propertius a des particularités fortes qui le distinguent de ses trois prédécesseurs, et répond surtout à un art poétique qu'il est le seul à proposer et à illustrer tel quel et qui semble exclure de ses attentes toute forme d'inspiration érotique¹²⁶⁴. Pourtant, le personnage de Cynthia, emblème consacré de l'élegie amoureuse depuis le *Monobiblos*, n'en est pas absent : souvenons-nous qu'on la rencontre en IV, 7, élégie funèbre à sous-dominante érotique, et IV, 8, élégie érotique à sous-dominante *autre*¹²⁶⁵. On croise même avant elle, en IV, 5, la *lena*, autre figure traditionnelle de l'élegie érotique qui pourtant n'apparaît pas dans les trois premiers livres du recueil, ainsi que deux héroïnes à la fois romaines et amoureuses, Aréthuse et Tarpéïa, en IV, 3 et IV, 4, respectivement à dominante et sous-dominante érotique ; enfin, nous avons mentionné la présence de traits érotiques – quoique d'un genre nouveau – jusque dans l'élegie IV, 11, épicede de Cornélie. Nous ne reviendrons pas ici sur le détail de l'analyse de IV, 3 et de IV, 4, que nous avons déjà présentées lors de notre classification, mais nous attarderons davantage sur les poèmes consacrés à l'apparition du personnel topique de la tonalité amoureuse, c'est-à-dire la mort de la *lena* et les deux élégies « cynthiennes ». C'est que chacune d'elles brise ou renverse un aspect bien précis de l'inspiration érotique, avec, successivement, la disparition d'une *lena* détestée, le fantôme de Cynthia morte s'adressant au poète et, en IV, 8, l'inversion des schémas traditionnels de l'élegie érotique dans un cauchemar orgiaque et décadent où les coups remplacent les caresses, et la lutte l'étreinte amoureuse.

On peut à bon droit s'interroger sur l'apparition tardive et très morbide d'Acanthis, la *lena*, dont jamais auparavant Propertius ne s'était plaint. Les nuisances des *lenae* sont bien connues et craintes des amants, ainsi qu'en témoignent notamment les récriminations de Tibulle¹²⁶⁶ : elles prennent les jeunes femmes sous leur protection, leur donnent toutes sortes de conseils peu louables, usent si besoin est de magie pour envoûter un amant insensible ou se

¹²⁶⁴ Voir aussi *infra*, « IV. Progression de l'art poétique de Propertius ».

¹²⁶⁵ A propos de la paire « cynthienne » IV, 7-IV, 8, voir également l'analyse qu'en propose K. Jäger (1967, p. 81 *sq.*).

¹²⁶⁶ Cf. par exemple Tibulle, II, 6, v. 41-54, à propos de l'influence néfaste de la *lena* sur Némésis.

débarrasser d'un prétendant trop ennuyeux. Le poète retrace ces habitudes à la faveur d'un long discours direct prononcé par la *lena* juste avant de mourir et qui fournit des détails sur les pratiques magiques favorites d'Acanthis et les conseils prodigués à la *puella*¹²⁶⁷ (IV, 5, v. 21-62). Encadrant cette tirade, des souhaits cruels et maléfiques pervertissent progressivement la dominante funèbre à laquelle répond malgré tout IV, 5, puisqu'au lieu de rendre hommage à la défunte, Properce lui souhaite au contraire tout le mal possible et prononce à son encontre de violentes imprécations :

Terra tuum spinis obducat, lena, sepulcrum
 et tua, quod non uis, sentiat umbra sitim ;
 nec sedeant cineri Manes, et Cerberus ultor
 turpia ieiuno terreat ossa sono ! (...)
 Sit tumulus leane curto uetus amphora collo :
 urgeat hunc supra uis, caprifice, tua.
 quisquis amas, scabris hoc bustum caedite saxis,
 mixtaque cum saxis addite uerba mala¹²⁶⁸ !

Ces deux groupes de deux distiques chacun, qui se répondent en début et fin de poème et contribuent à la faveur de cet effet de boucle à marquer la cohérence interne du discours rageur de l'élégie, tirent leur force de la valeur de souhait et même d'ordre des subjonctifs et impératifs présents, exprimant ainsi une haine dont, nous l'avons dit, peu d'autres élégies propriennes offrent des exemples. Peu avant la fin de IV, 5, la courte scène de la mort proprement dite ajoute à cette haine la visible délectation qui saisit le poète à la vue des atroces conditions dans lesquelles expire la malfaisante :

¹²⁶⁷ Notamment de provocation pour attiser la jalousie et la flamme (*semper habe morsus circa tua colla recentis, / litibus alternis quos putet esse datos*, « aie toujours au cou des morsures récentes qu'il puisse imputer à des luttes amoureuses », v. 39-40), de cupidité (*ianitor ad dantis uigilet : si pulset inanis, / surdus in obductam somniet usque seram*, « que ton portier veille pour les généreux : mais si jamais l'homme qui frappe a les mains vides, qu'il reste sourd et sommeille sans s'éveiller, derrière son verrou bien fermé », v. 47-48), et d'infidélité allant jusqu'à l'impiété (*sperne fidem, prouolue deos, mendacia uincant*, « méprise la fidélité, jette à bas les dieux, et que les mensonges l'emportent », v. 27).

¹²⁶⁸ « Puisse la terre, *lena*, couvrir d'épines ton sépulcre, et ton ombre contrairement à tes souhaits souffrir de la soif ; puissent tes Mânes errer loin de ta cendre, et Cerbère vengeur terrifier de son cri affamé tes os couverts de honte ! (...) Que le tombeau de la *lena* soit une vieille amphore au col tronqué : et ce tombeau, figuier, écrase-le de toute ta force. Vous autres, amoureux, assaillez cette tombe à coups de rudes pierres, et à vos pierres mêlez aussi des imprécations ! » (IV, 5, v. 1-4 et v. 75-78 ; v. 2, le *quod non uis* des mss a été corrigé inutilement par beaucoup d'éditeurs, jusqu'à Heyworth qui le remplace par un autre mot, mais Fedeli et Viarre le conservent tel quel).

Vidi ego rugoso tussim concrescere collo,
sputaque per dentis ire cruenta cauos,
atque animam in tegetes putrem expirare paternas :
horruit argenti pergula curta foro¹²⁶⁹.

On voit avec quelle joie Propertius fournit au lecteur les détails les plus sanglants de cette mort, et l'expression insistante *vidi ego*, au début du vers 67, vise à la fois à garantir l'authenticité de la scène et à traduire le bonheur du poète puisqu'il n'a pas détourné les yeux du corps de la *lena*. Au contact de ce personnage malfaisant, tous les éléments élégiaques traditionnels s'inversent, tous les motifs poétiques autrefois valorisés par l'élégie propertienne perdent leurs qualités intrinsèques : le registre funèbre devient imprécatoire, selon les modalités que nous venons d'évoquer ; le registre amoureux est perverti puisque la *lena* prône un comportement opposé aux vœux du poète-amant, dont le désir d'amour et de fidélité réciproque est le point central et focal de l'éthique élégiaque amoureuse ; le registre national lui-même est attaqué comme en creux, puisque les conseils de la même *lena* encouragent la *puella* à se faire entretenir comme une vulgaire courtisane, à se comporter en *meretrix* cupide et impie, ce qui renvoie à la figure, déjà évoquée, de Cléopâtre, symbole de la prostituée orientale qui menace de pervertir les mœurs romaines. Le discours métapoétique de Propertius en IV, 5 semble donc, de prime abord, être le suivant : de même que la *lena* meurt parce qu'elle est cupide, malveillante, perverse, inhumaine et inquiétante, de même aussi que le poète lui jette un mauvais sort censé l'accabler de malheurs après sa mort, l'empêchant ainsi à jamais de trouver le repos pour la punir de tous ses vices, de même ce sont l'infériorité et l'indignité de l'inspiration érotique par rapport à l'inspiration étimologique et nationale qui causent sa perte ; et de même que le poète-amant ne peut éprouver de compassion pour celle qui lui voulut tant de mal, de même le poète théoricien consomme violemment sa rupture avec un registre qui ne lui a pas apporté la satisfaction d'atteindre à une poésie digne et élevée.

Cet acharnement poétique sur un personnage qui n'était pas apparu auparavant, et qui semble donc peu fondé à concentrer autant de haine sur sa personne, a cependant un double sens. Il est à la fois destruction, au niveau métapoétique, de l'inspiration amoureuse dont la

¹²⁶⁹ « J'ai vu, moi, la toux monter dans son cou plissé, des crachats sanglants jaillir de ses dents creuses, et cette pourriture exhaler son dernier souffle sur les couvertures héritées de sa famille : son étroite officine, dans un enclos glacé, en frissonna d'horreur » (*ibid.*, v. 67-70 ; hormis les variantes graphiques en *dentes* pour *dentis* et *expirare* pour *expirare*, certains *recentiores*, dont Heyworth, retiennent *crebescere* pour le *concrescere* des mss au v. 67. *Pergula* est la graphie retenue par les *recentiores* pour le *percula* des mss).

lena est le marqueur, et *topoi* érotique lui-même dans la mesure où les invectives contre la *lena*, opposante habituelle des amours d'un *iuuenis* et d'une *puella*, sont elles-mêmes un lieu attendu des protestations de l'amant empêché de connaître le bonheur. Autrement dit, le poète n'entame la lente mise à mort de l'inspiration érotique au sein du livre IV qu'en sacrifiant d'abord à l'un de ses propres codes, à l'une de ses propres exigences ; ce procédé paradoxal annonce que le renversement des éléments amoureux dans cette section étiologique et nationale doit être nuancé, et que la disparition du registre amoureux ne sera point aussi radicale qu'on a pu le croire au vu du programme de ce dernier livre. Remarquons également que IV, 5 renverse non pas la trop emblématique Cynthie, dont la fin nécessitera deux poèmes, mais un personnage annexe... non représenté dans le reste du recueil : même si cela n'enlève rien à la valeur symbolique traditionnelle de la *lena*, c'est aussi pour le poète une manière de montrer que les fondements de son traitement personnel du registre amoureux ne sont pas réellement – ou pas encore – en danger.

Quant aux deux dernières élégies consacrées à Cynthie, il n'est pas nécessaire, pour pouvoir les considérer dans leur succession et leur donner une signification cohérente, de chercher à rétablir un semblant d'intrigue dans la disparition de l'inspiration érotique. La mort de la *puella* en IV, 7 ne doit pas être prise, au sens littéral, comme un élément narratif censé entrer en résonance avec d'autres indications d'intrigue pour former un récit construit à l'échelle du recueil, et n'est donc pas incompatible avec sa réapparition en IV, 8. L'association de ces deux motifs apparaît plutôt comme un effet de la malice du poète, qui joue volontairement sur leur apparente contradiction¹²⁷⁰. Il nous faut en revanche tâcher de déterminer en quoi la succession de ces poèmes fait sens dans le contexte, propre au livre IV, de l'abandon d'une certaine tonalité amoureuse. Rappelons d'abord que IV, 7 rassemble les deux traits essentiels et originels du genre élégiaque : inspiration amoureuse en tant que sous-dominante et

¹²⁷⁰ Voici en effet les *incipit* respectifs des deux poèmes : *Sunt aliquid Manes : letum non omnia finit, / luridaque euictos effugit umbra rogos. / Cynthia namque meo uisa est incumbere fulcro, / murmur ad extremas nuper humata uiae...* (IV, 7, 1-4, traduit *supra*, n. 1127, p. 900), et *Disce quid Esquilias hac nocte fugarit aquosas, / cum uicina nouis turba cucurrit agris*, « Apprends pourquoi l'on a fui cette nuit les humides Esquilias, quand la foule de mes voisins a couru vers les nouveaux jardins » (IV, 8, v. 1-2). Properce a déjà signalé en III, 23 qu'il habitait le quartier romain des Esquilias puisqu'en chargeant un petit esclave de poser un avis de récompense à qui lui rapportera ses tablettes perdues, il ordonne pour finir : *et dominum Esquiliis scribe habitare tuum*, « et écris que ton maître habite les Esquilias » (v. 24). On voit que le poète inscrit d'emblée la scène de débauche et de jalousie de IV, 8 dans un contexte présenté comme réel, puisque le bruit et l'agitation sont dits suffisants pour avoir ému tout son quartier, par opposition à la mention insistante et répétée des éléments funèbres qui attestent en IV, 7 de la mort de la *puella* ; ce faisant, il dramatise à plaisir les événements de IV, 8 et s'amuse délibérément à mettre en scène de manière frappante le retour de Cynthie que le lecteur croyait, et pour cause, exclue à jamais de la suite de poèmes.

déploration funèbre en tant que dominante, conjonction qui retient tout particulièrement l'attention du lecteur puisque nulle part ailleurs il n'est question de la mort de Cynthie¹²⁷¹. La nuit suivant les funérailles de la jeune femme, elle apparaît dans toute sa beauté au poète qui tarde à s'endormir (v. 1-12), puis lui reproche de n'avoir pas assisté à ses funérailles alors qu'elle s'est autrefois montrée très amoureuse de lui, et révèle que ce sont deux de ses esclaves qui l'ont empoisonnée, probablement par cupidité (v. 13-48). Après une brève transition où elle remercie le poète de l'avoir louée dans ses livres et proclame sa fidélité (v. 49-54), elle décrit le séjour des Enfers, par opposition aux Champs-Élysées, et évoque rapidement les héroïnes mythologiques qu'elle y rejoint, avant de prononcer ses dernières volontés (v. 55-94) et de disparaître (v. 95-96). De ce discours direct qui occupe la plus grande partie du poème, retenons surtout que Cynthie adresse au poète une double demande en apparence contradictoire, puisqu'elle exige à la fois la destruction de tous les vers qui se rapportent à elle :

Et quoscumque meo nomine fecisti uersus,
ure mihi : laudes desine habere meas¹²⁷² !

et la création d'un autre genre d'hommage, plus traditionnellement funèbre, celui-là : une épitaphe dont elle dicte elle-même le texte :

hic Tiburtina iacet avrea Cynthia terra :
accessit ripae lavs, Aniene, tvae¹²⁷³.

L'ambivalence de l'épitaphe suffit à résumer le rôle de cette élégie qui consacre la fin du registre amoureux dans l'œuvre de Propertius, sous les traits de Cynthie, son symbole, tout en

¹²⁷¹ La seule véritable inquiétude concernant Cynthie, exception faite de II, 26 où le poète rêve de sa maîtresse en mer courant un danger et se réveille avant de savoir comment se termine la scène, apparaît en II, 23, où la *puella* est très malade et ne guérit qu'après maintes prières et lamentations du poète. S'il est parfois question de mort - imaginaire - et d'épitaphes - prévisionnelles - dans des élégies relevant aussi de l'inspiration amoureuse, c'est essentiellement, on l'a vu, de celles de Propertius lui-même. Il est donc particulièrement significatif que ce soit ici Cynthie, c'est-à-dire l'inspiration érotique elle-même, qui soit morte.

¹²⁷² « Et tous les vers que tu fis en mon nom, brûle-les, pour moi : ne conserve pas mes louanges ! » (IV, 7, v. 77-78).

¹²⁷³ « CI-GIT, EN TERRE DE TIBUR, LA RADIEUSE CYNTHIE : TA RIVE, ANIO, S'EN TROUVE ECLABOUSSEE DE GLOIRE » (*ibid.*, v. 85-86 ; v. 85, la leçon des *recentiores* - y compris Viarre et Fedeli - *hic Tiburtina* remplace des versions manuscrites diverses en *sed Tiburna* [N et L] ou *sed Tiburtina* [F et P]). Tibur est le lieu de la résidence secondaire de Cynthie, à en croire du moins l'*incipit* de III, 16 : *nox media, et dominae mihi uenit epistula nostrae : / Tibure me missa iussit adesse mora, / candida qua geminas ostendunt culmina turris / et cadit in patulos nympha Aniena lacus.*, « il est minuit, et je reçois une lettre de ma maîtresse : elle m'y ordonne de venir sans délai à Tibur dont les tours jumelles apparaissent entre de blancs sommets, Tibur où la nymphe de l'Anio vient se jeter dans un vaste lac » (v. 1-4).

lui dressant un monument durable¹²⁷⁴ ; en d'autres termes, de même que l'épithaphe réclamée par Cynthia marque à la fois la fin de sa vie réelle et le début du souvenir éternel qu'elle souhaite laisser, IV, 7 entérine la disparition de l'inspiration érotique qu'elle incarnait tout en lui attribuant une place enfin délimitée dans l'œuvre de Propertius et en la soustrayant aux fluctuations de la lutte entre aspirations épiques et élégiaques, qui empêchait jusqu'alors de lui concéder un statut bien défini. C'est que cette tension, déjà évoquée, qui régit la section II-III et contraint le poète à chercher une sorte de troisième voie se résout en deux temps : la rédaction, en IV, 1 a, de l'art poétique étimologique qui dresse un programme précis de cette nouvelle poésie, art poétique lui-même relayé par la plupart des élégies du livre IV, et l'inscription par la négative de l'inspiration érotique cynthienne dans ce nouveau programme, puisqu'elle s'en retire du moins avec les honneurs, aidée en cela par sa proximité même avec IV, 6, l'un des plus beaux fleurons du registre étimologique et national.

Nous avons dit plus haut que l'affirmation de la nouvelle inspiration propertienne, dans ce livre IV, allait de pair avec le renversement progressif des éléments de l'univers érotique : il nous faut, on le voit, nuancer une fois de plus ce propos en précisant que, si ce renversement apparaissait comme violent et même acharné en IV, 5, l'élégie funèbre consacrée à Cynthia, une fois passés le milieu du livre IV et l'illustration en acte de ce qu'est l'inspiration nationale flamboyante, redresse la barre et en représente le versant noble et honorable, un adieu plein de respect à une inspiration aux moyens poétiques riches, mais désormais dépassés par la recherche poétique de l'auteur, et qui reste pourtant assez digne pour apparaître jusque dans ce livre qui se veut d'une meilleure tenue que ses prédécesseurs. Pour preuve, Propertius n'a pas accédé à la première demande, fût-elle fictive, de sa bien-aimée, et le livre IV comporte à cet égard une contradiction implicite puisque, alors même que Cynthia réclame de lui qu'il brûle les vers qu'il lui a consacrés, il en rédige de nouveaux dès IV, 8 et l'y met en scène comme si elle n'avait jamais formulé cette consigne. En lisant IV, 7, le lecteur revoit également, rétrospectivement, toutes les élégies érotiques du poète sous un autre jour, et comprend *a posteriori* que l'auteur leur accorde un statut suffisamment élevé pour les faire figurer dans son recueil, ne serait-ce que parce qu'elles sont le point de départ de son travail de réflexion sur le genre, et que sans elles, la nécessité d'atteindre un autre type d'inspiration ne se serait même pas fait sentir¹²⁷⁵.

¹²⁷⁴ Ce faisant, il accomplit donc la promesse, formulée en III, 2, d'ériger dans ses vers un *monumentum* à celle qui lui donnera son amour.

¹²⁷⁵ En outre, le même terme est utilisé, dans nos deux dernières citations, pour désigner à la fois les vers composés sur Cynthia, *laudes*, « louanges » et sa présence en terre de Tibur, qui sera pour la

Du reste, la Cynthie qui apparaît en ces lignes est elle-même comme renouvelée, tout à fait digne et posée ; elle se présente comme une amoureuse fidèle¹²⁷⁶, alors que tout le recueil semblait devoir démontrer le contraire, et comme une maîtresse de maison soucieuse du sort de ses esclaves les plus chères¹²⁷⁷, alors qu'elle a déjà été montrée comme une maîtresse jalouse d'elles et capable de les maltraiter, telle la pauvre Lycinne en III, 15. Outre que ces traits de caractères confirment ce que nous venons de dire de la réhabilitation de l'inspiration élégiaque, on peut supposer que la figure de la *puella* a bénéficié du tournant majeur que constitue IV, 6 et de la présence d'Auguste dont la grandeur rejaillit sur elle. Cynthie, figure augustéenne ! Cela ne peut que surprendre après lecture d'un recueil où sont essentiellement relatées ses frasques, son inconstance, ses infidélités, pour ne parler que de sa vie sentimentale et sexuelle ; mais le livre IV est celui de tous les revirements, et cette lecture nous paraît d'autant mieux autorisée que IV, 7 prépare ainsi l'apparition de Cornélie, figure féminine augustéenne par excellence, mais aussi femme amoureuse fidèle et maîtresse de maison responsable, comme l'est brusquement devenue Cynthie. L'ultime élégie propriétienne reprend, nous l'avons dit, l'ensemble du recueil, en ce qu'elle répond à I, 1 avec tout le bénéfice des découvertes effectuées entre-temps ; mais pour ce qui est de son contexte proche, de sa préparation la plus directe, il semble bien qu'elle émane surtout de l'équation suivante : IV, 6 + IV, 7 = IV, 11, c'est-à-dire que la figure d'Auguste – et toute l'idéologie qu'elle représente – associée à celle de Cynthie – réhabilitée par cette proximité même – produit celle de Cornélie, sorte de Cynthie augustéenne ou en tout cas pendant idéal

région une *laus*, c'est-à-dire une « gloire » ou un « honneur ». Le fait que les vers de Propertius fassent la gloire de Cynthie tout comme sa dépouille fait celle de Tibur, puisqu'elle en assure la célébrité par le truchement des livres du poète et de cette épitaphe en particulier, justifie assez, au niveau de la fiction élégiaque, que celui-ci ait désobéi et conservé toutes les élégies cynthiennes comme autant d'hommages honorifiques à la *puella*, c'est-à-dire à l'élégie érotique qui a aussi assuré son propre renom.

¹²⁷⁶ ... *iuro ego (...) / me seruasse fidem. (...)*, « je jure, moi, que je fus fidèle » (v. 50 et 52). On apprend de sa bouche que Propertius, au contraire, s'est montré *perfid[us]* (v. 13), c'est-à-dire probablement « inconstant », qu'il a déjà une autre maîtresse (*si te non totum Chloridos herba tenet*, « si les herbes données par Chloris ne te tiennent pas tout entier à sa merci », v. 72) et que Cynthie ne compte plus que sur la mort pour lui être réunie (*nunc te possideant aliae : mox sola tenebo*, « que d'autres te possèdent à présent : je t'aurai pour moi seule bientôt », v. 93). La situation et le comportement respectifs des amants au sein de la relation amoureuse semblent en fait s'être inversés par rapport à la majorité des élégies des livres I à III.

¹²⁷⁷ Elle demande notamment à Propertius de se charger de leur protection : *nutrix in tremulis ne quid desideret annis / Parthenie : potuit, nec tibi auara fuit. / deliciae meae Latris, cui nomen ab usu est, / ne speculum dominae porrigat illa nouae*, « que ma nourrice, Parthénie, en sa fragile vieillesse, ne manque de rien : elle était puissante et ne te réclamait rien. Et ma délicate Latris, dont le nom vient de l'usage qu'on en fait, qu'elle ne tende de miroir à aucune autre maîtresse » [*latris* signifie *servante* en grec] (v. 73-76).

de la figure féminine centrale, mais hélas associée à une inspiration désormais dépassée, du recueil. Autant dire qu'il faut, pour que Cornélie apparaisse en fin de recueil, que Cynthie meure avant elle ; mais il faut aussi, pour que l'on puisse voir en Cornélie l'aboutissement parfait du personnage de Cynthie – de même que l'inspiration nationale est celui d'un travail qui a commencé avec l'inspiration érotique –, que celui-ci ait déjà amorcé la transformation dont elle est le fruit, fût-ce au moment de sa propre mort¹²⁷⁸.

On voit que l'adieu au registre érotique ne se fait pas uniquement sur le mode délétère et violent de IV, 5 et de l'anti-hommage funèbre à la *lena* ; il se pare aussi de la dignité qui, plus généralement, doit hausser le livre IV au-dessus des autres, ainsi que le laisse entendre Properce, et s'inscrit ainsi dans le projet de cette ultime section, alors même qu'on aurait pu croire qu'il lui était antinomique. Les dernières extensions de l'inspiration amoureuse au sein du livre étiologique et national des *Elégies* connaissent donc des modifications, ou plutôt un réajustement dont la posture nouvelle de Cynthie, éclairée par son imbrication dans les figures d'Auguste et de Cornélie, est le symbole. Reste dès lors à comprendre la position de IV, 8 et sa double complémentarité, évoquée plus haut, avec IV, 5 pour l'atmosphère qui s'en dégage, et avec IV, 7 pour la présence de Cynthie.

Cynthie s'est rendue à Lavinium sous prétexte d'honorer Junon¹²⁷⁹, ou plutôt, suppose Properce, pour y retrouver un homme (v. 1-26) ; pour ne pas être en reste, Properce fait venir chez lui deux jeunes filles, Phyllis et Teia, et boit en leur compagnie (v. 27-48), mais Cynthie arrive à l'improviste et la lutte s'engage (v. 49-70). Properce implore à genoux son pardon et s'entend dicter des consignes de discrétion et de fidélité (v. 71-88). Les vers qui ont d'abord retenu notre attention sont, on s'en doute, ceux de la lutte, épisode central du poème, et il suffira de les citer pour comprendre en quoi ils rappellent la mort violente d'Acanthis :

Fulminat illa oculis et quantum femina saeuit,
spectaculum capta nec minus urbe fuit.
Phyllidos iratos in uultum conicit unguis...

¹²⁷⁸ Pour aller encore plus loin, la mort est peut-être bien le seul moyen pour Cynthie de se montrer enfin digne de Cornélie et d'Auguste – en d'autres termes, ce n'est qu'en disparaissant sous sa forme traditionnelle que l'inspiration érotique atteint à la hauteur de l'inspiration étiologique et nationale, d'autant plus qu'elle est ici étroitement mêlée au registre élégiaque funèbre qui lui confère davantage de grandeur. Le registre amoureux, en se retirant de la lutte avec les aspirations plus élevées du poète, en laissant le champ libre à la tonalité nationale, se montre enfin digne d'elle et c'est à ce titre que sa louange funèbre a droit à une place de choix, juste après IV, 6.

¹²⁷⁹ La déesse y avait en effet un sanctuaire où elle était honorée sous le nom de *Juno Sospita* ; voir sur ce point P. Fedeli (1965, p. 206).

(...) Illas direptisque comis tunicisque solutis
 excipit obscurae prima taberna uiae.
 Cynthia gaudet in exuuiis uictrisque recurrit
 et mea peruersa sauciat ora manu,
 imponitque notam collo morsuque cruentat,
 praecipueque oculos, qui meruere, ferit¹²⁸⁰.

Comme en IV, 5, le corps devient un objet uniquement constitué de tissus destructibles, de chair et de sang, qui se décompose par à-coups : la *lena* mourait d'une toux fatale et les éléments de son corps, *collo, dentis, sputa* (...) *cruenta* étaient présentés isolément ; ici, c'est Cynthia qui choisit où porter les coups – *in uultum, ora, oculos* –, mais la décomposition est tout aussi méthodique et sanglante, au point que l'on retrouve dans les deux cas le terme *collo*, comme si c'était nécessairement au cou, voie du souffle vital, que doivent être portées les atteintes les plus violentes, et le verbe *cruentat* qui répond au *cruenta* de IV, 5, vers 68 et désigne le saignement en action, en mouvement. Comme en IV, 5 aussi, la poésie sert l'expression de la haine, non plus du poète-narrateur envers un personnage mais bien d'un personnage, Cynthia, envers d'autres, ses rivales ; tous les moyens poétiques décrivent en effet les blessures à l'exclusion de tout autre détail. Ainsi, la mise en scène de la colère de Cynthia, qui commence dès le vers 55 à la faveur de la paronomase menaçante entre *fulminat* et *femina*, fait entièrement disparaître le poète qui n'a plus d'autre rôle, dans la scène, que celui de victime, aux vers 64-66. L'attention du lecteur est attirée sur les résultats de la lutte, à la faveur par exemple du double ablatif absolu en chiasme *direptisque comis tunicisque solutis* et de son homéotéleute en *-is*, qui insiste davantage encore sur la destruction physique des deux jeunes femmes. Ainsi, tout concourt à nous montrer cet affrontement comme un combat sanglant, et Cynthia comme une guerrière, jusqu'aux termes accolés au vers 63 *exuuiis*, les « dépouilles », et *uictrix*, « victorieuse » – une fois de plus, l'influence décisive de la figure d'Auguste guerrier et vainqueur en IV, 6 travaille le personnage de Cynthia et contribue, par contamination de proximité, à en redessiner les contours de manière plus flatteuse et noble.

¹²⁸⁰ « Ses yeux [à Cynthia] les foudroient et elle entre en fureur, autant que le peut une femme ; c'était un spectacle égal à celui de la prise d'une ville. Elle jette au visage de Phyllis ses ongles en colère... (...) Et elles [Phyllis et Teia], cheveux arrachés, tuniques déchirées, gagnent la première auberge qu'elles trouvent dans la rue obscure. Cynthia exulte parmi les dépouilles ; elle revient, victorieuse, et du dos de la main me blesse au visage, appose sa marque à mon cou, d'une morsure le fait saigner, et frappe surtout mes yeux qui le méritent bien » (IV, 8, v. 55-57 et v. 61-66).

Pour toutes ces raisons, il est vrai que IV, 8 sonne d'une manière étrange aux oreilles d'un lecteur habitué à plus de douceur sous la plume de Propertius. Mais en remontant le cours du poème, on relie la violence de cette scène centrale à un autre type d'excès auquel elle ne fait que répondre ; en effet, dans un recueil où le désir amoureux est toujours en retrait par rapport aux sentiments, où l'amour physique est suggéré plus que décrit, IV, 8 présente pour la première – et dernière – fois une sexualité dénuée de sentiments qui est évoquée en ces lignes :

His ego constitui noctem lenire uocatis
et Venere ignota furta nouare mea.
Vnus erat tribus in secreta lectulus herba.
quaeris concubitus ? inter utramque fui¹²⁸¹.

Bien que les distiques suivants évoquent surtout la boisson et les jeux à la faveur d'un trait secondaire symposial assez limité, l'intention du poète de passer avec elles une nuit agréable et la précision de sa position sur le lit, *inter utramque*, valent comme autant d'annonces de l'acte sexuel qui va suivre¹²⁸² même si, le cœur brisé, Propertius ne peut s'empêcher de penser à l'infidèle Cynthia. C'est donc bien contre cette lascivité que se déchaîne la bien-aimée à son retour, et l'on est fondé à croire que sans cette amorce de débauche, l'effusion de sang n'aurait pas eu lieu, ou encore que la violence, étrangère à l'univers propertien, n'a pas d'autre justification que de combattre l'évocation d'une sexualité sans amour. Poursuivons le raisonnement ; Cynthia, on le sait depuis les tout premiers vers des *Élégies*, représente l'inspiration élégiaque érotique. Donc, c'est l'élégie érotique qui, alors même qu'elle a disparu du recueil et qu'elle ne resurgit que pour s'entendre dire adieu, se révolte contre un élément qui lui est extérieur et qui l'indigne : la pornographie. Dans cette perspective, IV, 8 est à entendre comme le refus, par l'élégie érotique propertienne, d'une certaine poésie pornographique qu'elle juge indigne d'elle-même : on voit là le prolongement propertien de la distinction opérée progressivement par Catulle entre inspiration érotique en distiques

¹²⁸¹ « Je décidai de les faire venir pour égayer ma nuit et connaître à nouveau, par une étreinte clandestine, de secrètes amours. Nous n'avions qu'un lit pour trois, sur l'herbe, à l'écart. Tu demandes nos places respectives ? J'étais entre elles deux » (IV, 8, v. 33-36 ; au v. 36, la correction d'éditeur en *discubitus* retenue par Heyworth n'est pas indispensable et le *concubitus* des mss se comprend fort bien).

¹²⁸² D'autant plus que l'atmosphère est particulièrement propice à la débauche, puisqu'à en croire le vers 39 (*Nile, tuus tibicen erat...*, « Nil, ta flûte était présente... »), on joue pour les trois personnages, mollement allongés, un verre de vin à la main, des musiques égyptiennes. Or l'Égypte évoque la sensualité orientale et la sexualité sans scrupules, comme plus haut la figure de Cléopâtre dont nous avons déjà parlé.

élégiaques et pornographie épigrammatique, mais aussi un manifeste d'indépendance de la part de Propertius par rapport à une tradition épigrammatique qui lui déplait. Le livre IV met donc peu à peu au point les arts poétiques ultimes de *tous* les genres élégiaques pratiqués par l'Ombrien, et non pas seulement de celui qu'il est censé représenter ; dans cette section décidément conçue comme aboutissement de tout le travail effectué, le registre amoureux est essentiellement travaillé par une profonde entreprise de redéfinition et de réhabilitation *a posteriori*. Puisque IV, 8 renvoie comme nous l'avons montré à IV, 5, il faut entendre que l'élégie érotique refuse aussi ce que la *lena* prônait, c'est-à-dire une conception mercantile de l'amour comme prostitution de luxe. Le rejet violent et répété du monde de l'intérêt, des courtisanes, de la luxure dessine en négatif un art poétique de l'élégie amoureuse noble, élevée, mettant l'accent sur les sentiments plutôt que sur les gestes – en somme, l'élégie amoureuse telle qu'elle apparaît en IV, 7, une Cynthie pure et fidèle, pleine de dignité, exigeant de son amant la même moralité en retour. En ce sens, on comprend la complémentarité nécessaire de IV, 7 et IV, 8 qui montrent deux facettes de la même Cynthie, puisqu'affirmation de sa grandeur et refus de la bassesse pornographique ne font qu'un.

Par un paradoxe étonnant dont on comprend désormais en quoi il concerne également Aréthuse et Tarpéïa, figures amoureuses et nationales à la fois, le livre IV, livre national et étimologique par excellence, est donc aussi le livre d'un certain type d'élégie érotique que l'on pourrait presque appeler : élégie érotique augustéenne. Propertius ne referme pas le chapitre amoureux de son travail avant d'y avoir opéré une distinction nécessaire entre deux tendances érotiques possibles, l'une plus vulgaire et méprisante, l'autre plus élevée et valorisée ; il ne dit pas adieu à sa Cynthie avant de lui avoir rendu justice et ne l'inscrit pas pour rien dans un livre consacré à des thèmes apparemment plus ambitieux, mais la réhabilite dans la dignité qui lui est propre même si, dans l'échelle axiologique des registres élégiaques, elle doit demeurer à un degré inférieur à la poésie étimologique et nationale. Pour illustrer la finesse de l'inscription des ultimes élégies cynthiennes dans le livre IV, nous voudrions, en guise de conclusion provisoire, attirer l'attention sur les premiers vers de IV, 8. La tournure de l'*incipit*¹²⁸³, avec l'expression très pédagogique *disce quid...*, et les vers 3-14, qui décrivent un rite propre à Lanuvium, relèvent plus du registre étimologique que de toute autre inspiration ; qu'on en juge par le peu de rapport qu'ils ont avec la suite de l'anecdote : il y est question d'un *drac[o]*, « dragon » qui terrorise la ville, exigeant chaque année des *pabula* – « aliments » dont la nature exacte n'est pas précisée – apportés par des *puellae*.

¹²⁸³ Cité *supra*, n. 1270, p. 969.

Properce va jusqu'à transcrire la formule qui clôt rituellement cette cérémonie : *fertilis annus erit*, « l'année sera fertile ». Or Cynthie ne va pas assister au repas du serpent, mais, nous l'avons dit, rendre hommage à Junon dans son temple. N'ayant pas de rôle précis dans l'économie du poème, la présence de la légende résulte donc d'une volonté presque ovidienne de rendre compte des rites locaux et de leurs raisons. C'est bien là l'application stricte du programme étiologique de Properce dans son dernier livre. La réhabilitation de Cynthie est donc multiple, puisqu'elle passe à la fois par l'éloge funèbre de l'élégie érotique, par son rejet pour le moins radical d'une poésie pornographique, et par la démonstration de sa capacité à assimiler des projets propres au livre IV alors même qu'ils ne sont pas nécessaires au déroulement de son intrigue.

C. Structure détaillée de chacun des quatre livres

Après avoir examiné les poèmes structurants de chacun des quatre livres des *Elégies*, caractérisé l'unité de thème et de ton qu'ils conféraient aux sections respectives du recueil et repéré les incursions des deux sources principales de l'inspiration de Properce au-delà des bornes qu'il avait lui-même feint de leur donner, il est temps à présent de proposer une reprise détaillée de la composition de chaque livre en montrant comment les étapes successives de l'ouvrage offrent, chacune à son tour, un exemple particulier d'évolution interne et d'organisation des poèmes autour des repères matérialisés par les textes de début, fin et éventuellement milieu de livre que nous avons étudiés plus haut. Ce faisant, nous allons voir que le poète a autant soigné la succession linéaire de ses élégies que la composition tabulaire de chacun des livres, en proposant des schémas de plus en plus complexes selon lesquels, peu à peu, on peut lire chaque poème en relation avec tous ceux du livre auquel il appartient, ce qui est notamment valable pour le livre IV dont le nombre d'élégies est nettement réduit par rapport à celui de ses prédécesseurs.

Nous ne reviendrons donc pas ici sur l'analyse détaillée des poèmes que nous avons déjà présentés dans les temps précédents de cette étude, mais tâcherons de mettre en regard leurs caractéristiques structurelles et tonales pour mieux faire apparaître la charpente d'ensemble des livres telle qu'elle a été conçue et bâtie par Properce lui-même. Les éléments sur lesquels nous fonderons notre lecture des structures des livres d'élégies seront, comme à notre habitude, la répartition des dominantes et sous-dominantes au fil des recueils, mais également d'autres indices structurels tels que l'apparition des noms de personnage – que ce

soit celui de la *puella*, celui de l'auteur-narrateur ou ceux d'interlocuteurs éventuels – et, dans les cas où cela nous semble pertinent et significatif, des rapprochements entre élégies conjointes ou disjointes, que ce soit par paires ou par suites et ensembles plus importants.

Pour ce faire, nous nous appuyerons sur un tableau de répartition des registres par livres semblable à celui que nous avons établi pour les *Carmina* de Catulle, qui propose une vue d'ensemble de la succession des tonalités par ordre d'apparition dans le recueil et permet de visualiser rapidement les groupes d'élégies partageant un registre semblable et les éléments plus isolés qui tranchent sur la couleur générale d'un livre ou d'une section de poèmes ; nous y faisons figurer en gras et soulignés les numéros des élégies structurantes examinées *supra*.

Livres	<i>Erotique</i>	<i>Métapoét.</i>	<i>Funèbre</i>	<i>Autres</i>	<i>Religieux</i>	<i>National</i>	<i>Symposial</i>	<i>Etiolog.</i>
<i>I</i>	<u>1</u> - 6 8 - (<u>11</u> - <u>12</u>) - 20	7	<u>21</u>	<u>22</u>				
<i>II</i>	2 - 9 11 - 12 14 - 26 29 - 30 <u>32</u> - <u>34</u>	<u>1</u> 10 13 a	13 b	<u>27</u>	28	31		
<i>III</i>	6	<u>1</u> - 3 5	7			4		

Livres	<i>Erotique</i>	<i>Métapoét.</i>	<i>Funèbre</i>	<i>Autres</i>	<i>Religieux</i>	<i>National</i>	<i>Symposial</i>	<i>Etiolog.</i>
	8	9			10		17	
	11 - 16		18					
	19 - 21					22		
	23 - 24 - 25							
IV		1 b						1 a
	3		5			6		2
	8		7					4
			11					9 - 10

1. Livre I

On se souvient que le livre I est organisé autour de la permanence de l'inspiration érotique, ainsi que l'annonce l'élégie programmatique I, 1 et que le confirme la transition entre les deux élégies amoureuses de la paire centrale I, 11 et I, 12, et qu'il se clôt sur une *sphragis* étonnante, marquée par les discours funèbre et *autre*, qui semble préfigurer l'adieu prochain à un certain type de modèles poétiques - incarnés en l'occurrence par le personnage de Gallus - en même temps qu'elle signe l'ensemble du livre et invite donc à le considérer comme un tout cohérent, clos sur lui-même et, en quelque sorte, auto-suffisant. Il se présente comme une sorte de mini-traité amoureux rassemblant de nombreuses scènes et situations topiques de l'élégie érotique, dont, pour entamer notre élaboration de sa structure d'ensemble, nous pouvons dresser brièvement la succession : présentation de la *puella* et affirmation des souffrances de l'amour (I, 1), éloge de sa beauté naturelle (I, 2 et I, 4), contemplation de la *puella* endormie (I, 3), souhait d'amour réciproque (I, 4), tentative d'écarter un rival (I, 5), attachement à la *puella* qui décide son ami à ne pas partir en campagne (I, 6), tristesses et inquiétudes de la séparation, qu'elle soit due à un rival (I, 8) ou au séjour de la *puella* hors de Rome (I, 11), nouvelles plaintes et malheur en amour (I, 12, I, 13 et I, 18), supériorité de l'amour sur les richesses (I, 14), reproches à la *puella* indifférente (I, 15), *paraclausithyron* (I, 16), crainte de mourir loin de la *puella* (I, 17) ou d'être un jour oublié d'elle (I, 19).

Cette longue série de vignettes caractéristiques n'est pas élaborée au hasard. Elle suit en effet une évolution interne binaire : ainsi, Properce commence jusqu'à I, 4 incluse par la présentation des caractéristiques mêmes du personnage de Cynthia, dont les plus

importantes, relevées lors de notre classification des poèmes par registres, sont à la fois sa beauté et sa cruauté. Ces quatre textes de présentation sont également unis par une évocation commune de ses multiples talents¹²⁸⁴ – aussi bien artistiques qu’amoureux –, ce qui contribue à les ériger en petits portraits successifs de la *puella* sur laquelle est pour l’heure concentré tout le discours. A partir de I, 5, le monde extérieur, incarné par la figure topique du rival et par la première apparition du triangle amoureux fatal dont on trouve tant de traces dans les élégies érotiques surtout à tendance dysphorique, entre dans la relation privilégiée qui unit les amants et s’en mêle¹²⁸⁵ : c’est aussi le début des plaintes, fondées sur les motifs habituels de la tromperie ou de l’indifférence, et des scènes traditionnelles de séparation qui parcourent la suite du livre. Cette division entre un petit temps d’introduction et un long temps de développement plus narratif qui se concentre davantage sur l’exposé des situations fictives que sur la description du personnage de la *puella* correspond bien à la pratique, déjà observée dans d’autres recueils de notre corpus, qui consiste à réunir en début de livre ou d’ouvrage les poèmes à valeur de présentation avant de laisser libre cours à l’épanouissement des divers tentacules de l’inspiration et à leurs transformations éventuelles. Cette distinction rend également compte de la domination de l’inspiration érotique sur le livre, qui s’en trouve ainsi envahi de part en part et est entièrement structuré par elle et par les possibilités de développements poétiques qu’elle ouvre.

¹²⁸⁴ Notamment en I, 2, I, 3 et I, 4 ; les deux premières mentionnent entre autres son talent de musicienne et son goût pour la *lyra* (I, 2, v. 27 et I, 3, v. 42) et la dernière les résume ainsi : *multis decus artibus*, « la grâce due à bien des savoir-faire » (I, 4, v. 13). Un certain nombre de critiques, parmi lesquels O. Skutsch (1963) ou J. K. King (1976, p. 111), considèrent que cette section d’introduction comprend également I, 5, mais nous pensons qu’il faut distinguer cette dernière des quatre élégies qui la précèdent et cette section de l’analyse va nous donner l’occasion d’expliquer pourquoi.

¹²⁸⁵ Nous considérons en effet que l’apparition de Bassus en I, 4, qui semble vouloir essayer de convaincre le narrateur de s’intéresser à d’autres *puellae* que la sienne, n’est pas à proprement parler une intervention du monde extérieur entre les amants et ne constitue pas une menace comparable à celle que représente Gallus en I, 5. En I, 5, en effet, il est clairement dit que Gallus veut séduire Cynthie et l’enlever au narrateur ; en I, 4, l’intervention de Bassus a un caractère nettement plus métapoétique que dramatique – il cherche en vain à intéresser Properce à de *mult[ae] (...) puell[ae]*, « nombreuses jeunes filles » (v. 1), c’est-à-dire à d’autres types de poésie que l’élégie amoureuse – et elle sert seulement de prétexte narratif à l’évocation des multiples talents et qualités de la *puella* par un poète qui ne sent nullement son amour menacé. Que l’on mesure la différence entre ces deux motifs par ces simples exemples : (à Bassus) *quo magis et nostros contendis soluere amores, / hoc magis accepta fallit uterque fide*, « et plus tu t’efforces de dénouer notre amour, plus nous déjouons tes plans l’un et l’autre par la fidélité que nous partageons » (I, 4, v. 15-16) ; (à Gallus) *sine nos cursu, quo sumus, ire pares*, « laisse-nous s’il te plaît aller côte à côte dans la course où nous sommes » (I, 5, v. 2 ; une correction du ms V suggère *curru* pour *cursu*, ce qui remplace l’image de la « course » par celle du « char » mais ne change pas l’idée), où le caractère inquiet de l’impératif *sine* contraste avec la représentation presque moqueuse des vains efforts de Bassus. La suggestion de G. P. Goold (1990) de placer le premier distique de I, 5 à la fin de I, 4 n’est pas nécessaire dans la mesure où l’évolution entre les poèmes justifie pleinement que ces deux vers soient bien au début du second.

Bien que doté d'une conclusion double et de la mention de l'origine géographique de son auteur, le livre I ne porte pas le nom du poète lui-même et est donc dépourvu de la valeur structurante d'une signature textuelle à proprement parler. Il est en revanche parcouru par quantité d'autres patronymes : celui de Cynthie est ainsi présent dans la majorité des élégies de la section, à l'exception de I, 2, I, 7, I, 9, I, 13, I, 14, I, 16, I, 20 et, bien sûr, I, 21-I, 22, qui sont les deux seules élégies du livre à ne comporter aucun trait érotique ; toutes les autres cependant évoquent également la *puella* même si elles ne la nomment pas ou, de manière plus générale, les tourments de l'amour imposés par la dureté de la *domina*, sauf I, 20 qui tranche sur ce paysage uniformément hétérosexuel en rendant compte, fait unique dans le recueil, d'un amour homosexuel puisqu'il s'agit de l'*epyllion* d'Hercule et Hylas proposé en avertissement à Gallus pour l'engager à mieux surveiller son jeune amant. Les apparitions du nom de Cynthie, complétées par une série de mentions anonymes de la *puella*, appellent donc d'emblée deux remarques : d'une part, la série finale I, 20-I, 21-I, 22 manifeste une forte particularité sur ce point puisque toute *puella* en est absente ; d'autre part, on voit que les autres élégies qui ne comportent pas le nom *Cynthia* ne se suivent jamais deux à deux et assurent ainsi une répartition harmonieuse entre les poèmes où la *puella* est nommée et ceux où elle ne l'est pas, ce qui confirme encore sa domination, quelle qu'en soit la forme textuelle précise, sur l'ensemble du livre.

Les autres noms récurrents du livre I sont ceux des interlocuteurs du poète eux-mêmes : Tullus (I, 1, I, 6, I, 14 et I, 22), Bassus (I, 4), Gallus (I, 5, I, 10, I, 13 et I, 20, plus une mention dans l'épithaphe I, 21) et Ponticus (I, 7, I, 9 et I, 12). On voit qu'ils sont eux aussi très présents dans le *Monobiblos*, dont cette pratique est une grande particularité puisqu'elle est nettement moins relayée dans les livres suivants ; à eux tous, ces personnages apparaissent en effet dans treize des vingt-deux élégies du livre, soit exactement autant que le seul nom *Cynthia*. En outre, ils sont placés à des endroits stratégiques et soulignent l'importance des zones structurantes que sont le début du livre (Tullus en I, 1 et Bassus en I, 4 encadrent la zone de présentation, Gallus, Tullus et Ponticus en I, 5-I, 6-I, 7 entament la longue période de développement narratif érotique), son milieu (Ponticus et Gallus en I, 9 / I, 10, Ponticus, Gallus et Tullus en I, 12-I, 13-I, 14 encadrent la paire centrale I, 11-I, 12) et sa fin (Gallus et Tullus sont présents à eux deux dans tous les poèmes de I, 20-I, 21-I, 22, et Tullus devient ainsi un élément de cohésion textuelle forte entre début et fin de livre, entre I, 1 et I, 22). Bassus, Gallus et Ponticus sont, sinon présentés explicitement comme des poètes – c'est le cas de Ponticus dont il est clairement dit qu'il compose un cycle thébain probablement épique puisqu'il rivalise avec Homère (I, 7, v. 3 et I, 9, v. 11) –, du moins homonymes de poètes

récents ou contemporains puisque Gallus est l'un des modèles de Properce ainsi qu'il le redira lui-même et que Bassus semble être un poète iambique, à en croire le témoignage plus tardif d'Ovide¹²⁸⁶. Cela confère indéniablement, ne serait-ce qu'à titre de trait secondaire, une dimension métapoétique aux poèmes qui leur sont adressés puisque les propos que leur tient Properce sur l'amour valent également dès lors comme prises de position poétiques par rapport à d'autres genres concurrents ou voisins.

De fait, l'omniprésence du métapoétique, dont nous avons parlé en introduction de ce chapitre, est bien sensible dès le *Monobiblos* ; encore peu orienté vers la quête de nouvelles sources d'inspiration poétiques, il est parcouru par de multiples définitions de la poésie élégiaque et notamment de son versant érotique¹²⁸⁷, dont le sommet est l'élégie I, 7 à Ponticus, qui livre une théorie comparée des genres épique et élégiaque amoureux et est le seul poème à dominante métapoétique qui rompt la longue suite érotique des élégies I, 1 à I, 20 incluses. I, 7 est préparé en cela par les traits secondaires métapoétiques des élégies qui le précèdent¹²⁸⁸, et relayé plus loin par des poèmes érotiques à sous-dominante métapoétique comme I, 9, également à Ponticus et avec lequel il entre en résonance, mais aussi I, 10 à Gallus, I, 11, promesse de fidélité à l'élégie amoureuse, et I, 16, *paraclausithyron* atypique présentant explicitement l'amant éploré comme un poète qui compose des vers dysphoriques pour sa maîtresse. Aux côtés de la dominante amoureuse et de cette importante sous-dominante métapoétique, deux autres registres marquent essentiellement le livre : d'abord le registre mythologique, qui accède au rang de sous-dominante en I, 20 et est préparé en cela par les nombreux traits secondaires dus aux *exempla* qui parcourent les élégies de la section ; et surtout, le registre funèbre, également apparu à ce rang en I, 17 sur la peur du poète de mourir en mer et en I, 19 sur sa crainte d'être oublié par la *puella* après sa mort, est amené à s'épanouir pleinement en fin de recueil puisqu'il fournit successivement la dominante (I, 21) et la sous-dominante (I, 22) de la *sphragis* finale dont il constitue dès lors un élément essentiel d'unité interne.

¹²⁸⁶ Le poète exilé cite en effet un Bassus dans une liste de poètes qui l'ont inspiré et parmi lesquels on retrouve également, dans l'ordre, le poète didactique Aemilius Macer, Properce accompagné de *su[i] (...) ign[es]*, « ses feux amoureux » (*Tristes*, IV, 10, v. 45), Ponticus *heroo (...) clarus*, « célèbre par sa poésie héroïque » (*ibid.*, v. 47), Horace et son *Ausonia (...) lyra*, « sa lyre ausonienne » (v. 50), Virgile qu'il range au nombre des élégiaques, Tibulle et Gallus. Bassus pour sa part y est dit *clarus iambis*, « célèbre par ses iambes » (v. 47). A propos de Bassus, voir également *infra*, « IV. Progression de l'art poétique de Properce ».

¹²⁸⁷ Nous reviendrons sur le contenu exact des arts poétiques amoureux de Properce *infra*, en « IV ».

¹²⁸⁸ Et notamment, en I, 6, par l'affirmation que le poète est fait pour le service de Vénus et non pour celui des armes, ce qui prépare directement l'opposition théorique de I, 7 entre épopée et élégie ; ces éléments réapparaîtront eux aussi en bonne place en « IV ».

On voit que malgré l'insertion de I, 20 dans la suite des élégies du livre I à dominante érotique, un certain nombre de traits caractéristiques de ce poème signent son originalité et invitent à le rapprocher également de la *sphragis* finale qu'il précède immédiatement. Nous avons signalé à cet égard la disparition de toute *puella* à la faveur d'un récit d'amour homosexuel, ce qui fait de la zone I, 20-I, 21-I, 22 le seul endroit du livre dont Cynthie soit entièrement absente, mais aussi la particularité tonale de I, 20 et de sa sous-dominante mythologique, enfin la communauté de personnage entre I, 20 et I, 21 où apparaît Gallus, ce qui nous pousse à considérer I, 20 comme une élégie de transition entre le cœur majoritairement érotique du livre, dont elle partage un certain nombre de caractéristiques, et cette *sphragis* dont elle prépare le caractère décalé par rapport à l'inspiration dominante du *Monobiblos*. A cet égard, il paraît clair que la place de I, 20 n'est pas due au hasard : elle confirme le dessin de la fin du livre en prouvant que le poète l'a tout particulièrement soignée et qu'il en a annoncé le caractère original par le biais de ce poème différent bien que lui aussi amoureux¹²⁸⁹. Au-delà même de I, 20, on peut considérer que la préparation de la *sphragis* envahit toute la fin du livre dont elle constitue une préoccupation constante, puisque les élégies à sous-dominante funèbre I, 17 et I, 19 qui préfigurent la tonalité principale de la paire finale sont elles aussi situées à son approche et participent ainsi d'un effet général d'annonce qui permet de mieux insérer I, 21 et I, 22 dans un recueil sur lequel, au premier abord, elles semblent trancher fortement.

L'organisation générale du livre I prend donc forme autour de deux pôles essentiels. Dans un contexte globalement érotique émergent progressivement, d'une part, deux registres qui accèdent respectivement au rang de dominante en I, 7 pour le registre métapoétique et au rang de sous-dominante en I, 20 pour le registre mythologique, mais ces deux poèmes n'en sont pas moins soigneusement insérés dans le déroulement du livre puisqu'ils comportent également une dimension érotique très prégnante et que ces registres sont en réalité relayés tout au long du *Monobiblos* par de nombreuses apparitions à d'autres rangs qui en font des tonalités tout à fait familières ; et d'autre part, un registre plus tardivement préparé bien que

¹²⁸⁹ La place particulière de l'élégie I, 20, que O. Skutsch (1963) et J. K. King (1976) considèrent également comme préparant la *sphragis* et qu'ils lisent par conséquent comme conclusive, est tout particulièrement examinée en ce sens par D. O. Ross (1975, p. 75 sq.), qui revient sur l'idée que cet *epyllion* puisse être la parodie d'une élégie de Gallus et y voit plutôt une réponse finale sérieuse à l'élégie programmatique I, 1, éminemment « gallienne » selon lui, avec le développement, à l'échelle de tout un poème, d'une allusion textuelle complète à un éventuel intertexte si l'on accepte l'idée que Gallus, avant Properce, a pu composer une élégie parlant d'Hylas ou d'un autre épisode mythologique comparable. L'analyse de Ross étend la valeur de *sphragis* à I, 20 et confirme ainsi notre propre lecture d'une fin de livre particulièrement cohérente et soignée.

comptant parmi les attentes traditionnelles d'un recueil élégiaque : la tonalité funèbre qui, élevée au rang de sous-dominante en I, 17 et I, 19, annonce de près la *sphragis*.

De part et d'autre de la zone centrale I, 11-I, 12 et de sa réaffirmation de la fidélité à la thématique érotique, le discours de Properce se construit donc en deux temps harmonieux et suivis, sans rupture entre eux, mais plutôt à la faveur d'une continuité délibérée et d'une évolution très progressive : dans le premier temps, soit la première moitié du livre I, l'accent de la variation par rapport à la catégorie érotique dominante est mis sur le métapoétique comme le montre le pic théorique de I, 7, et dans le second, soit après la paire centrale I, 11-I, 12, il est mis sur l'émergence des registres funèbre et mythologique comme le montre la série I, 17 / I, 19 / I, 20, consacrée à ces deux sous-dominantes et étroitement liée à la paire finale I, 21-I, 22. Outre la domination sans partage de la tonalité érotique qui chapeaute toute cette évolution et règne sur elle, certains éléments assurent l'effet de suivi entre ces deux temps : c'est le cas de la présence récurrente des interlocuteurs cités plus haut et qui contribuent à maintenir une cohérence forte entre eux, ou encore des multiples occurrences, y compris à titre de trait secondaire, des registres métapoétique et mythologique de part et d'autre de la zone centrale, qui tissent ainsi une atmosphère harmonieuse et cohérente sans ligne de cassure ni revirement brusque avec ce qui précède.

Au sein de cet ensemble érotique à coloration métapoétique et mythologique générale et à inflexions funèbres finales se dessinent entre certaines élégies des relations plus étroites qui amènent le lecteur à distinguer un certain nombre de paires de poèmes significatives, conjointes ou non, placées à différents endroits du *Monobiblos*. Nous en avons déjà repéré au moins quatre : la paire centrale I, 11-I, 12 et la *sphragis* I, 21-I, 22, mais aussi la paire à sous-dominante funèbre I, 17 / I, 19¹²⁹⁰ et la paire métapoétique I, 7 / I, 9 adressée à Ponticus, dont on observe que, comme les paires centrale et finale, elles se répondent à dix poèmes d'intervalle et permettent ainsi de construire un plan de livre extrêmement régulier et équilibré. La paire I, 7 / I, 9 s'articule d'ailleurs autour de plusieurs éléments de cohésion. Certes, Ponticus est nommé dans les deux poèmes, mais il l'est également en I, 12 et, quoique cette élégie fasse par là même écho à I, 7 / I, 9, elle ne leur est pas aussi étroitement unie ; en effet, Ponticus est explicitement désigné comme poète en I, 7 et I, 9, mais pas en I, 12, et les

¹²⁹⁰ Cette paire est étrangement dissociée par E. Courtney (1968) en faveur d'un rapprochement entre I, 17 et I, 18 au motif que, dans ces deux poèmes, le narrateur est loin de sa *puella*, respectivement parce qu'il a pris la mer et parce qu'il déambule seul dans les bois. Ce rapprochement entre deux élégies par ailleurs si différentes de thème et reposant sur deux plaintes de natures si distinctes nous paraît être davantage le résultat de la lecture mathématique et symétrique forcée de Courtney que d'une lecture simple mais attentive du texte.

deux premières sont également assemblées par une logique narrative interne que ne partage pas la dernière¹²⁹¹. Même logique narrative d'ailleurs pour deux élégies à Gallus qui, de ce fait, apparaissent elles aussi comme spécialement unies entre elles au sein de la série de poèmes adressés à ce même interlocuteur : il s'agit de I, 10 et I, 13 qui, de part et d'autre de la paire centrale, contribuent également par ce schéma chiasmatique à mieux situer le milieu du livre. Ces deux textes chantent en effet l'amour de Gallus pour une jeune femme, d'abord sous forme euphorique – c'est I, 10 et les réjouissances d'une nuit de bonheur – puis dysphorique – en I, 13, le narrateur, qui vient de perdre l'affection de sa propre *puella*, observe que Gallus risque également de souffrir à cause de la sienne. Dans les deux cas, la passion du personnage principal pour sa maîtresse est caractérisée comme très intense¹²⁹², ce qui distingue cette paire des autres élégies « galliennes » I, 5 – où Gallus, alors encore volage et inconstant, veut séduire Cynthie elle-même – et I, 20 où il n'est question que de son amour homosexuel.

Le *Monobiblos* est donc le théâtre d'une élaboration progressive et complète des possibilités poétiques du genre élégiaque érotique, et il fait l'objet, de la part de son auteur, d'une réflexion structurelle soignée qui l'amène à disposer à bon escient paires significatives, tonalités secondaires émergentes et noms d'interlocuteurs et de la *puella*, de manière à guider la lecture et à attirer tout particulièrement l'attention sur les pôles structurants que sont le début, le centre et la fin du recueil. Il nous faut voir désormais si cet art consommé de la construction de lignes de force au sein d'un ensemble par ailleurs globalement harmonieux à la faveur de sa grande unité amoureuse, est une caractéristique unique du livre I ou s'il se prolonge dans la suite du recueil de notre poète.

¹²⁹¹ En I, 7, Propertius met en effet Ponticus en garde contre les tourments de l'amour, et en I, 9, Ponticus étant finalement tombé amoureux, le narrateur lui rappelle avec malice leur première conversation : *dicebam tibi*, « je te le disais bien » (I, 9, v. 1). En I, 12, en revanche, Ponticus n'apparaît que comme le confident de la tristesse du poète après une rupture et il n'est plus question de sa vie sentimentale personnelle.

¹²⁹² Voir par exemple ces deux distiques remarquablement parallèles : *non tamen a uestro potui secedere lusu / tantus in alternis uocibus ardor erat*, « cependant, je n'aurais pas pu m'éloigner de vos ébats, tant l'ardeur était grande dans vos paroles échangées » (I, 10, v. 9-10) et *non ego complexus potui diducere uestros / tantus erat demens inter utrosque furor*, « je n'aurais pas pu défaire vos étreintes tant étaient grandes, entre vous, la déraison et la fureur » (I, 13, v. 19-20). On note que les deux élégies mettent également en scène une même situation fictive : le narrateur aurait visuellement assisté aux ébats de Gallus et de sa *puella*, ce qui signifie peut-être, sur un plan métalittéraire, qu'en lisant les poèmes érotiques de Gallus, on peut se faire une idée tout aussi précise de l'intensité de son amour pour sa muse que si on en était témoin dans la vie réelle.

2. Livres II et III

L'examen des principaux poèmes structurants du recueil nous a permis de signaler et de montrer que les livres II et III des *Elégies* étaient liés à la fois par défaut, entre les extrêmes I et IV aux programmes plus nettement marqués, mais aussi, plus positivement cette fois, par un déroulement progressif du discours de l'auteur, matérialisé par leurs poèmes structurants ainsi que par une sorte de mélange des genres, notamment avec l'inclusion d'élégies nationales annonçant le livre IV, qui confirment leur rôle commun de transition entre deux états du travail poétique de Properce et de lieu de maturation d'un projet nouveau. L'examen de leurs structures d'ensemble respectives va nous donner l'occasion d'observer une fois de plus que, bien que partageant des caractéristiques structurelles fortes à l'échelle du recueil tout entier, chacun de ces deux livres centraux n'en possède pas moins également ses propres particularités et obéit à une évolution interne qui le distingue de l'autre, quand même elle y trouverait également en quelque sorte son prolongement naturel.

a. Livre II

Les bornes du livre II, on s'en souvient, sont marquées respectivement par une vaste *recusatio* à Mécène en II, 1 et par une seconde *recusatio* à Lyncée en II, 34, qui toutes deux réaffirment la fidélité du poète à l'inspiration érotique tout en laissant émerger, notamment en II, 1, ses premières aspirations à la composition éventuelle de vers portant sur des sujets nationaux contemporains. II, 1 est ainsi, à l'échelle du recueil entier, la seconde occurrence au rang de dominante du registre métapoétique, déjà apparu à ce niveau en I, 7 et qui, d'autre part, travaillait également en profondeur le développement du livre I à la faveur de plusieurs apparitions au rang de sous-dominante ou de trait secondaire. La position initiale de cet art poétique manifeste d'emblée une évolution significative entre les deux premiers livres du recueil : ainsi, le livre II porte comme en étendard le registre métapoétique qui lui fournit son ouverture et signale que le motif de la réflexion de Properce sur son propre travail acquiert ici une importance encore accrue par rapport au *Monobiblos*. De part et d'autre de la zone centrale II, 17-II, 18 a-II, 18 b marquée par la prédominance de l'inspiration érotique, les poèmes de ce deuxième livre s'organisent en de longues séries essentiellement amoureuses qui rappellent de près le registre majeur du *Monobiblos*, tout en ménageant un certain nombre d'échappées thématiques révélatrices du mélange des genres qui y est progressivement, mais encore assez timidement, mis en œuvre.

Ces parties essentiellement amoureuses endossent d'ailleurs un aspect tout à fait familier aux yeux du lecteur : ainsi, la suite à dominante érotique ininterrompue II, 2-II, 9 commence, comme le livre I lui-même, par une petite section qui constitue une nouvelle présentation des *topoi* du genre, comme pour proposer un nouveau tableau d'ensemble des thèmes amoureux qui fasse écho à la série introductive I, 1-I, 4. De fait, le lecteur assiste à la réapparition du chant sur la beauté de la *puella* (II, 2 et II, 3 a) et sur ses divers talents artistiques (II, 3 a), au renouvellement de la promesse de fidélité à la jeune femme (II, 3 b) mais aussi à la première occurrence d'une sous-dominante dysphorique matérialisée par une plainte sur la dureté des souffrances amoureuses (II, 4). Ce dernier élément, qui constitue une nouveauté par rapport à la suite exclusivement euphorique I, 1-I, 4, rappelle que la facette dysphorique du genre a elle aussi été plusieurs fois mise en scène au cours du *Monobiblos* et qu'après cette première étape érotique du recueil, elle fait désormais partie des motifs attendus au même titre que la tendance joyeuse du registre ; elle parcourt d'ailleurs l'ensemble du livre II dans lequel elle est très représentée, que ce soit à l'occasion de reproches à la *puella* pour son comportement inconstant ou de plaintes liées à la rupture. Les motifs amoureux font l'objet d'un traitement toujours aussi suivi dès après la zone centrale II, 17 / II, 18 a / II, 18 b, à l'occasion d'une nouvelle série érotique ininterrompue, II, 19-II, 26, où promesses de fidélité (II, 19 à II, 21 par exemple) et reproches à l'inconstante (II, 24 a, b et c et II, 25 notamment) assurent la cohésion du livre autour de son registre dominant, jusque dans une salve érotique finale, II, 32 à II, 34, elle aussi pleinement habitée par le personnage de la *puella* que l'on voit successivement infidèle (II, 32 et II, 34), chaste par piété pour Isis (II, 33 a) ou prise d'un goût excessif pour la boisson (II, 33 b).

Avant la zone centrale du livre, la principale rupture dans la suite érotique encore très attachée aux *topoi* issus du *Monobiblos* est matérialisée par l'élégie II, 10, à dominante méta-poétique et sous-dominante nationale, dans laquelle Properce feint de renoncer à jamais à l'inspiration amoureuse¹²⁹³. Entourée de deux élégies érotiques dysphoriques, II, 9 et II, 11, dont la seconde sonne comme un adieu bref mais définitif à la *puella*, la simulation de II, 10 entre dans le cadre des nombreux revirements méta-poétiques de l'auteur, sur lequel nous reviendrons en détail *infra* ¹²⁹⁴. Nous verrons d'ailleurs qu'elle en est la première manifestation nette et participe à ce titre de la distinction qui s'opère peu à peu entre les livres I et II malgré la continuité amoureuse qui, au premier abord, les lie encore fortement.

¹²⁹³ A propos de II, 10, voir *supra*, dans notre proposition de classification, la section consacrée à la présentation des élégies à dominante méta-poétique.

¹²⁹⁴ En l'occurrence en « IV. B. 2. Jeux et revirements ».

Notons simplement pour l'heure qu'elle est immédiatement niée par une suite d'élégies marquant le retour à la fidélité à l'inspiration érotique, II, 12-II, 15, qui s'achève sur un chant de bonheur amoureux après une belle nuit avec la *puella* et sur une promesse renouvelée d'amour éternel. Au sein de cette petite série destinée à annuler les effets méta-poétiques trompeurs de II, 10 et des deux poèmes qui l'encadrent¹²⁹⁵, une échappée thématique matérialise avec subtilité l'art double du poète, qui consiste en une variation de registres autour d'un centre érotique inchangé, comme si Properce cherchait ici à manifester sa capacité à mélanger les genres, tout en conservant une ligne directrice sous-jacente qui rattache cette échappée aux séries érotiques dominantes du livre : il s'agit des poèmes II, 13 a et b, respectivement à dominante méta-poétique et sous-dominante érotique, et dominante funèbre. Le premier est une réponse directe à II, 10 puisque l'Amour y ordonne à Properce de composer des vers amoureux, et le second, déjà étudié lors de notre présentation des élégies funèbres, fait apparaître le personnage de Cynthie chargée de recueillir et d'accomplir les dernières volontés du poète et de faire graver sur sa tombe une épitaphe qui le désigne comme poète amoureux et sur laquelle notre étude des revirements méta-poétiques du recueil nous donnera également l'occasion de revenir. Notons enfin à propos de cette même échappée qu'elle ne fait que reprendre des registres déjà illustrés dans le *Monobiblos* et confirme donc l'image du livre II comme prolongement de l'inspiration du livre I, qui n'est certes qu'une des facettes de cette nouvelle section du recueil, mais dont on voit que le poète soucieux de construire son œuvre en une évolution progressive la soigne tout particulièrement.

D'autres échappées thématiques apparaissent également après la zone centrale II, 17-II, 18 a-II, 18 b et contribuent à leur tour à la construction de ce deuxième livre comme lieu de variation des motifs avec attachement sous-jacent constant à l'inspiration érotique : il s'agit

¹²⁹⁵ Cette habile réfutation des annonces de II, 10 à l'échelle d'une petite série de poèmes, qui oblige le lecteur à remettre en contexte le faux programme de cette élégie pour mieux en saisir la dimension de simulation, nous semble aller contre l'hypothèse selon laquelle II, 10 aurait été, à une époque, le premier poème d'un livre III avant que ce dernier ne soit réuni au livre II et remplacé, dans la numérotation, par le livre III que nous connaissons actuellement ; voir à ce sujet *supra*, notre état de la question sur ce point. En fait, on le voit, la structure globale du livre II tient pleinement compte de la surprenante II, 10 et l'intègre à un programme encore parcouru de liens forts avec le *Monobiblos* ; elle fait également partie, comme nous le redirons dans le dernier temps de cette étude, d'un ensemble de jeux et de revirements théoriques délibérément organisés par le poète tout au long de son œuvre et ne doit donc pas être lue comme une rupture aussi nette qu'elle le semble à première vue, ni à plus forte raison comme le début d'un nouveau livre. Comme le formule avec justesse J. L. Butrica (1996 a) qui fait de ce passage une lecture un peu plus narrative et moins méta-poétique que la nôtre : « these elegies [II, 10 *sq.*] are only the beginning of a cycle in which rejection is followed by relapse and reconciliation, a cycle which will be recapitulated in different terms in Books 3 and 4 » (p. 118).

des élégies II, 27 et II, 28 d'une part, respectivement consacrées à une réflexion de nature *autre* sur l'impossibilité de prévoir l'heure de la mort et à une prière à Jupiter en faveur de la *puella* malade, et d'autre part de l'élégie nationale II, 31, *ekphrasis* du Portique du Temple d'Apollon dont nous avons vu plus haut qu'elle constituait la première insertion, dans l'ordre du recueil, de la dominante nationale dans des livres qui ne lui sont *a priori* pas dévoués¹²⁹⁶. L'accumulation de ces échappées vers la fin du livre II, avant la salve érotique finale II, 32-II, 34, apparaît comme une ouverture de plus en plus nette à la possibilité d'intégrer des thèmes variés au projet élégiaque, mais chacune d'entre elles conserve encore un lien, selon la règle générale qui se dessine dans ce livre, avec la ligne amoureuse principale. C'est particulièrement vrai pour II, 28, première occurrence au rang de dominante d'un registre religieux nouveau dans le recueil mais qui n'en comporte pas moins une sous-dominante érotique présentée lors de l'étude de cette élégie, et cela l'est également pour II, 31 dont le prétexte narratif, rappelons-le, est la nécessité pour le poète de justifier son retard auprès de sa maîtresse en racontant qu'il a assisté à l'inauguration du Portique. Quant à II, 27, on se souvient qu'après les propos généraux sur le caractère imprévisible des catastrophes de la vie et de la mort, elle s'achève sur un trait secondaire érotique qui, bien que très général et ne faisant pas référence à la situation particulière du narrateur et de sa *puella*, maintient néanmoins ce fil rouge amoureux, bien que ténu, jusqu'au cœur d'un discours qui semblait dans un premier temps s'en éloigner radicalement et répond donc bien à cette esthétique double dont nous voyons à présent qu'elle régit en fait tout le livre II.

Cette section du recueil, qui en est aussi la plus longue en nombre de poèmes, obéit donc à une structure d'ensemble qui dit à la fois le travail de mélange progressif des genres auquel se livre le poète, et le soin qu'il apporte à maintenir la dominante érotique comme centre de son inspiration en lui réservant des échos textuels sous forme de trait secondaire jusque dans ses échappées thématiques les plus surprenantes. L'émergence progressive du registre national, passé au fil du livre du rang de sous-dominante en II, 10 à celui de dominante en II, 31, s'inscrit donc dans une composition globale qui désigne encore cette inspiration comme marginale, tout en préparant dignement ses apparitions futures. Le livre II est aussi le lieu de la reprise de certaines dominantes non érotiques héritées du livre I, ainsi la dominante *autre* dans l'échappée II, 27 et la dominante funèbre dans l'échappée II, 13 b, et le lieu de l'apparition d'une dominante nouvelle dont on se souvient qu'elle reste rare dans le recueil, la dominante religieuse de II, 28. Il y a donc bien à la fois travail sur les possibilités

¹²⁹⁶ A propos de II, 27, II, 28 et II, 31, voir *supra*, respectivement « II. B. 5. Dominantes les moins représentées » pour les deux premières et « III. B. 1. L'inspiration nationale » pour la troisième.

du genre avec multiplication progressive des zones de cassure dans les suites d'élégies érotiques, et rattachement constant de ces mêmes zones à l'inspiration amoureuse sans que rien, pour l'instant, ne semble véritablement menacer encore sa prédominance, exception faite du faux programme de II, 10 immédiatement nié par les sections érotiques qui le suivent. Le tout est, une fois encore, comme chapeauté par la double tutelle des *recusationes* II, 1 et II, 34 qui ménagent elles aussi cette prédominance.

Au sein de ce vaste ensemble parcouru par deux lignes de fond, celle de la variation progressive des motifs et celle du règne du genre amoureux, les liens entre élégies à petite échelle sont moins nets et plus dilués que dans le *Monobiblos*, dont nous avons vu qu'il était parcouru à la fois de noms structurants et de paires thématiques et/ou textuelles évidentes. Cependant, quelques traces de ce travail de structuration à petite échelle perdurent dans le livre II, même s'il reste secondaire par rapport aux deux lignes générales mises en évidence par notre parcours d'ensemble de la section. Notons d'abord que la pratique de l'adresse à un destinataire autre que la *puella* disparaît presque complètement du livre II et doit dès lors être identifiée comme une caractéristique forte du *Monobiblos* ; on remarque néanmoins que les *recusationes* II, 1 et II, 34 font exception notable à cette règle puisqu'elles sont respectivement adressées à Mécène et à Lyncée et que le second, comme plusieurs destinataires du livre I, est un poète, ce qui donne au discours de Propertius une dimension métapoétique évidente. Cette caractéristique énonciative commune contribue donc au rapprochement de ces deux élégies structurantes à forte valeur d'art poétique. Au cœur du livre, peu après sa zone centrale, apparaît le seul autre destinataire mortel d'une de ses élégies, un certain Démophon, en II, 22 a, dont rien n'est dit de particulier et qui apparaît comme simple récepteur des confidences généralisantes de Propertius sur l'amour¹²⁹⁷.

Quant à l'apparition du nom de Cynthia, si elle perd en importance proportionnellement par rapport au *Monobiblos* puisque la *puella* n'est nommée que dans quatorze poèmes du livre II, elle n'en constitue pas moins un élément structurant dans la mesure où, en parcourant toutes les sections du livre, elle étaye encore la thèse du maintien de la prédominance du registre érotique. *Cynthia* apparaît en effet dès après la section de présentation II, 2-II, 4, comme pour mieux ancrer ce deuxième livre dans la même situation amoureuse que le *Monobiblos* (II, 5, II, 6 et II, 7) ; dans la double échappée thématique II, 13 a et b, comme pour mieux rattacher cette dernière à la ligne érotique dominante ; en II, 16 et II, 19, de part et d'autre de la zone centrale II, 17-II, 18 a-b, qu'elle contribue donc à identifier comme telle ; dans la longue série

¹²⁹⁷ A propos de II, 22 a, voir *supra*, dans notre classification des élégies de Propertius, la section consacrée à l'étude des élégies érotiques « simples » à tendance euphorique.

érotique ininterrompue qui suit cette zone centrale (II, 24 a) ; enfin, de part et d'autre de l'échappée II, 31 qui n'en est donc que plus enserrée dans les filets du registre amoureux (II, 29, II, 30 et II, 32) et également dans la salve érotique finale (II, 32, II, 33 a et II, 34), qui conclut ainsi le livre sur un hommage renouvelé à la *puella* dont le nom faisait l'ouverture du *Monobiblos*.

En revanche, le livre II offre une nouveauté non négligeable par rapport au livre I : pour la première fois, le poète y est en effet nommé, et il signe son recueil à quatre reprises, en II, 8 (lamentations dysphoriques après avoir été abandonné par la *puella*), II, 14 (*ex-voto* de remerciement à Vénus), II, 24 c (dans la bouche de la *puella*) et II, 34¹²⁹⁸ (lignée poétique finale). Chacune de ces signatures, dont on voit qu'elles sont harmonieusement réparties tout au long du livre, endosse un rôle particulier : en II, 8, le poète se compare à Achille abandonné par Briséis, et nous verrons plus bas que cette comparaison n'est pas sans signification au niveau métapoétique¹²⁹⁹ ; en II, 14, par l'insertion de son nom dans un *ex-voto* de remerciement, il manifeste le rôle presque épigrammatique et épigraphique de l'élégie, qui se fait également réceptacle d'inscriptions diverses rappelant ses origines et recevant en priorité la signature de l'auteur, pratique que nous avons déjà pu observer chez Tibulle notamment¹³⁰⁰ ; en II, 24 c, le nom de Propertius est inséré dans le trait secondaire « pré-funèbre » à la faveur des lamentations prévisionnelles de la *puella* après sa mort¹³⁰¹, et contribue ainsi à sceller l'identité du grand couple d'amants du recueil ; c'est encore plus vrai à la fin de l'énumération de II, 34, étudiée lors de notre examen des poèmes structurants de l'ouvrage, où Cynthia et Propertius apparaissent textuellement comme un couple élégiaque

¹²⁹⁸ Respectivement : *sic igitur prima moriere aetate, Properti ? / sed morere ; interitu gaudeat illa tuo !*, « ainsi donc, tu vas mourir dans ta première jeunesse, Propertius ? eh bien, meurs ; qu'elle se réjouisse de ton trépas ! » (II, 8, v. 17-18) ; *HAS PONO ANTE TVAS TIBI, DIVA, PROPRTIUS AEDIS / EXVVIAS, TOTA NOCTE RECEPTVS AMANS*, « je place pour toi ces dépouilles devant ton temple, déesse – moi, Propertius, reçu toute une nuit comme amant » (II, 14, v. 27-28) ; *tu mea compones et dices 'ossa, Properti, / haec tua sunt ? eheu tu mihi certus eras (...)'*, « tu rassembleras mes restes et diras 'ce sont tes os, Propertius, que voici ? hélas, tu m'étais fidèle (...)' » (II, 24 c, v. 35-36. Au v. 35, la leçon *tu mea* est donnée par le consensus des mss, mais des éditeurs ont suggéré *tum me* parce que *ossa*, placé juste après *dices*, est considéré comme faisant partie du discours direct de Cynthia et il ne peut donc y avoir d'adjectif possessif dans la proposition introductive : nous gardons avec E. A. Barber [1960²] la leçon manuscrite en faisant de *mea* un neutre indéfini renvoyant de manière générale aux restes de Propertius après les funérailles, c'est-à-dire à ses cendres. Au v. 36, les mss D, V et Vo ont pour *eheu* la variante *heu heu*, qui ne modifie rien à la phrase.). Le distique concerné en II, 34 a déjà été cité et traduit *supra*, p. 937.

¹²⁹⁹ Voir *infra*, « IV. A. Quelles formes prennent les réflexions théoriques de Propertius ? ».

¹³⁰⁰ Que l'on songe notamment à l'*ex-voto* également offert à Vénus par Tibulle quand il est définitivement guéri de son amour pour Marathus, I, 9, v. 83-84.

¹³⁰¹ A propos de II, 24 c, voir *supra*, dans notre classification, l'examen des élégies érotiques « simples » à tendance dysphorique.

digne de ses prédécesseurs. Ce faisant, le poète signe de son nom le tout dernier distique de la toute dernière élégie du livre et marque de façon plus nette encore, si besoin en était, qu'elle y détient un rôle conclusif évident.

Achevons cet exposé de la structure d'ensemble du livre II par le relevé de certaines relations thématiques entre élégies qui peuvent inviter à les considérer comme autant de paires, à la manière de celles du *Monobiblos*. La répétition incessante des mêmes thèmes érotiques au long de la section, et tout particulièrement de ceux liés à la tendance dysphorique du registre, rend plus difficile et sans doute plus artificielle l'observation de paires privilégiées, mais il est néanmoins possible d'en distinguer quelques-unes. Ainsi, II, 2 et II, 3 a, dont nous avons signalé qu'elles chantaient toutes deux la beauté de la *puella* au sein de la section de présentation amoureuse du livre, sont particulièrement liées à la fois par ce motif commun et par leur réunion en succession. Il en est de même de II, 5-II, 6 et II, 8-II, 9, réunies respectivement, pour la première paire, autour du thème des mœurs dissolues de Cynthie – qui donne lieu en II, 6 à un discours généralisant justifiant sa sous-dominante *autre* – et pour la seconde, autour du thème de l'abandon du narrateur par la *puella* au profit d'un rival. Ces motifs réapparaîtront dans la suite du livre, mais leur émergence conjointe à la faveur de ces schémas de paires montre combien le poète a soigné la mise en place progressive des thèmes érotiques majeurs qui parcourent cette section du recueil. En outre, ces deux paires encadrent l'élégie euphorique II, 7 et la réjouissance des amants suite à l'abrogation d'une loi qui menaçait de les séparer : la variation interne au registre érotique, entre temps de bonheur et temps de malheur, fait donc elle aussi l'objet d'une attention particulière du poète à l'échelle de la composition linéaire du livre¹³⁰². On peut également considérer que II, 16 et II, 17 forment une paire entrant en écho avec II, 8-II, 9 dans la mesure où ces élégies conjointes relayent précisément le thème de l'abandon pour un autre à l'orée de la zone centrale du livre et matérialisent ainsi son importance au sein de la facette dysphorique du registre amoureux. II, 20 et II, 21, quant à elles, inversent ce motif en le réintégrant dans le champ euphorique de cette tonalité : le narrateur y promet deux fois fidélité à la *puella*, dans la première parce qu'elle le croit inconstant, et dans la seconde, parce que c'est elle, cette fois, qui a été abandonnée par un amant.

Notons enfin un ultime lien entre élégies individuelles, qui contribue pour sa part à la cohésion générale du recueil et plus précisément à l'union entre les livres I et II. Nous observons en effet que deux élégies du livre II font écho à des situations directement issues

¹³⁰² A propos de II, 7 et de son rôle métapoétique au sein des revirements théoriques de Properce, voir aussi *infra*, « IV. B. 1. L'attrait de l'épopée ».

du *Monobiblos* : il s'agit respectivement de II, 16, qui renvoie à I, 8 dans la mesure où le rival de Cynthie est ici clairement identifié comme le préteur d'Illyrie déjà apparu dans la première section de l'ouvrage, et de II, 29 qui, nous avons déjà eu l'occasion de le signaler plus haut, partage avec I, 3 le motif de la contemplation de la *puella* endormie et d'un discours direct prononcé par elle après son réveil et adressé au narrateur. Ces héritages textuels explicites marquent une fois de plus la filiation érotique qui unit les deux livres alors même que le second est déjà parcouru de tendances nouvelles.

b. Livre III

On a vu qu'entre les livres I et II des *Elégies* de Propertius s'opérait une évolution à caractère double, entre continuité de la prédominance érotique et multiplication progressive des variations thématiques susceptibles, non pas encore d'ébranler cette dernière ni même de la concurrencer franchement, mais au moins de prouver qu'il existe d'autres voies dans le champ de la poésie élégiaque, quand même elles seraient encore toutes rattachées, parfois de manière très lointaine, à la ligne amoureuse qui régit jusqu'à présent l'essentiel de la structure du recueil. Le livre III marque une étape supplémentaire dans cette évolution de la composition de l'ouvrage : il conserve à son tour des liens forts avec l'inspiration érotique issue du *Monobiblos* tout en ménageant des ruptures de plus en plus nombreuses par rapport à cette même ligne dominante, à la faveur de l'apparition de nouvelles élégies à caractère national (relevées par nos soins *supra*) mais aussi d'autres dominantes non érotiques qui se multiplient peu à peu.

On se souvient en premier lieu que ses bornes sont marquées respectivement par un vaste art poétique qui place l'auteur sous l'égide de Callimaque et de Philétas et insiste sur le caractère délicat et pacifique de la poésie élégiaque qu'il se propose de composer (III, 1), et d'un double adieu à Cynthie à sous-dominante métapoétique qui doit être également compris comme un adieu définitif à l'inspiration qu'elle incarne (III, 24 et III, 25). Notons que chacune de ces extrémités est accompagnée par une série de poèmes qui, dans le premier cas, prolongent l'effet d'annonce métapoétique de III, 1 en faisant apparaître en tête du livre une salve d'ouverture à caractère théorique très net, et qui, dans le second, préparent la double conclusion de III, 24 et III, 25 en multipliant les effets d'adieu à l'inspiration amoureuse et d'annonce de ce qui va suivre, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le laisser entendre. Ce faisant, Propertius confirme une pratique de composition que nous avons déjà observée de multiples fois chez les autres poètes de notre corpus mais aussi dans ses propres livres I et II

et qui consiste à confier le rôle d'ouverture et/ou de fermeture d'un recueil ou d'une section de recueil non pas à un poème unique, mais à une suite plus ou moins longue de poèmes : c'était notamment le cas, dans le *Monobiblos*, de la série présentative I, 1-I, 4 et de la double *sphragis* I, 21-I, 22 elle-même préparée par I, 20, et, dans le livre II, de la série présentative II, 2-II, 4 qui succède immédiatement à la *recusatio* à Mécène II, 1, et de la salve conclusive II, 32-II, 34, séparée du reste du livre par l'échappée à dominante nationale II, 31. Ici, la salve introductrice du livre III comporte les pièces III, 1-III, 5, et sa salve conclusive, les élégies III, 21-III, 25.

La succession significative entre III, 1 et III, 2 a déjà été évoquée lors de l'examen de cette dernière¹³⁰³. III, 2 confirme en effet l'art poétique élégiaque et délicat placé en tête du livre en l'orientant plus précisément encore vers le motif de la fidélité à l'inspiration amoureuse ; celle-ci lui fournit d'ailleurs sa sous-dominante, ce qui est un cas unique parmi les élégies à dominante métapoétique de cette série d'ouverture puisque elle n'apparaît dans les autres qu'au rang de trait secondaire. III, 3, également évoquée plus haut en tant que grand art poétique d'inspiration callimaquienne mettant en scène les aspirations épiques de Propercé et son retour dans la voie élégiaque sous l'égide d'Apollon et de Calliope, s'insère naturellement dans cette suite en renouvelant les acquis métapoétiques des deux précédentes et leur programme érotique. III, 5, dont la sous-dominante *autre* porte, on l'a vu, sur le refus de sujets graves réservés à la vieillesse¹³⁰⁴, clôt harmonieusement cette série programmatique en centrant une dernière fois le projet poétique de Propercé autour des exigences de l'élégie amoureuse. Enfin, III, 4, évoquée lors de l'examen des élégies nationales des livres II et III, marque la première rupture thématique claire par rapport à la ligne généralement métapoétique et érotique qui se dégage de ce début du livre III : nous avons eu l'occasion de montrer ainsi que ce *propemptikon* aux armées d'Auguste partant en campagne s'affranchit davantage de l'inspiration amoureuse que ne le fait par exemple II, 31, qui y prend racine par sa situation énonciative même, mais qu'il n'en est pas moins textuellement bien inséré dans la suite III, 1-III, 5 par le parallélisme qui rapproche son propre *incipit* de celui de III, 5, son successeur immédiat. En outre, nous avons souligné l'existence, en III, 4, d'un trait secondaire érotique qui matérialise bien la persistance de ce registre jusqu'au cœur de la poésie nationale émergeant dans le livre III, même si c'est de manière extrêmement ténue.

¹³⁰³ Voir *supra*, « II. B. 2. Élégies métapoétiques et arts poétiques ».

¹³⁰⁴ Voir là aussi « II. B. 2. Élégies métapoétiques et arts poétiques ». L'examen du parcours strictement métapoétique de Propercé, dans la dernière partie de cette étude, nous donnera l'occasion de revenir une fois de plus sur cette élégie tout à fait particulière.

Cette salve introductive annonce donc clairement que, de plus en plus, la réflexion métapoétique est au cœur des préoccupations du poète, qui la place en tête de ce troisième livre comme il l'a fait dans le deuxième avec la *recusatio* de II, 1, mais en lui conférant une ampleur plus grande encore¹³⁰⁵ ; elle dit également qu'il continue à se définir comme un poète élégiaque à tendance essentiellement amoureuse, malgré des aspirations épiques vite réprimées par les dieux ; elle dit enfin que la poésie nationale représentée par l'échappée III, 4 est en train d'acquiescer au fil du recueil une importance de plus en plus grande¹³⁰⁶.

A l'opposé de cette série introductive majoritairement métapoétique, les élégies finales de la section préparent pour leur part la rupture avec l'inspiration érotique et en présentent les différents aspects avant qu'elle ne soit véritablement consommée en III, 24 et III, 25. La suite III, 21-III, 25¹³⁰⁷ obéit ainsi à une dominante érotique continue, à l'exception notable de III, 22, élégie nationale adressée à Tullus, dont on a vu qu'elle contribuait à annoncer le programme du livre IV et qui, ainsi insérée entre diverses élégies d'adieu au registre amoureux, permet donc d'amorcer la nouvelle piste explorée par le poète avant fermeture définitive du pan à dominante érotique de son œuvre¹³⁰⁸. De part et d'autre de cette annonce consacrée à l'éloge de la civilisation romaine par opposition à la mythologie grecque¹³⁰⁹, III, 21 et III, 23 traitent respectivement des projets de départ du poète pour la Grèce suite à l'inconstance toujours renouvelée de Cynthie, et de la perte des tablettes personnelles du poète, sur lesquelles il

¹³⁰⁵ C'est là ce qui autorise P. Fedeli (1985) à écrire que, dans le livre III, « più che dell'amore Properzio s'interessò del suo *status* di poeta d'amore » (p. 27).

¹³⁰⁶ Pour une lecture complémentaire de la valeur métapoétique de la série introductive III, 1-III, 5 liée à d'autres pièces du livre III, et pour une réflexion notamment sur les prises de position exprimées ici par rapport aux poèmes de Callimaque, de Gallus et même d'Horace, voir également D. O. Ross (1975, p. 120 *sq.*). Cette série est également repérée comme un groupe à part entière par W. A. Camps (1966, p. 4), W. R. Nethercut (1968, p. 452), A. Woolley (1967, p. 80-81), E. Courtney (1970), J. L. Marr (1978, p. 265), M. C. J. Putnam (1980), G. Wille (1983, p. 599) et P. Fedeli (1985, p. 27).

¹³⁰⁷ Cette série d'adieux à la carrière érotique de l'auteur est également repérée comme telle par W. A. Camps (1966, p. 4), H. Jacobson (1976), J. L. Marr (1978, p. 266), M. C. J. Putnam (1980), G. Wille (1983, p. 604-605) et P. Fedeli (1985, p. 29 *sq.*). Pour sa part, E. Courtney (1970) la fait commencer en III, 17 au motif que ce poème comporte la première demande (en l'occurrence à Bacchus) de libération de l'inspiration érotique et que les *puellae* auxquelles sont adressées III, 19 et III, 20 ne sont pas Cynthie ; nous n'en faisons pas la même lecture et, ne considérant point comme un adieu à Cynthie le fait que son nom ne soit pas mentionné dans ces deux poèmes, il nous semble que III, 17 est davantage une échappée isolée dans une série érotique, ainsi que nous allons le redire, qu'un début de série d'adieux.

¹³⁰⁸ On retrouve ce procédé d'imbrication à la fin des *Amours* d'Ovide dont l'antépénultième pièce, III, 13, lance le programme des *Fastes* avant que III, 14 et 15 ne procèdent à la clôture ordonnée et définitive du recueil amoureux.

¹³⁰⁹ A propos de III, 22, voir *supra*, « III. B. 1. L'inspiration nationale ».

composait à la fois poèmes d'amour et billets doux pour ses maîtresses¹³¹⁰ ; on voit qu'entre renoncement attristé à un amour malheureux (III, 21), perte du symbole concret de cet amour (III, 23) et adieu froid et mesuré à son égérie (III, 24-III, 25), la salve conclusive du livre III offre une série de déclinaisons sur le motif commun de la fin, de la perte et de la fermeture et répond idéalement à sa salve introductive et aux multiples définitions du poète par lui-même qu'elle propose. L'organisation même de ces deux groupes est symétrique, avec, dans chaque cas, deux triades à dominante commune (métapoétique pour III, 1-III, 3, érotique pour III, 23-III, 25), une élégie nationale apparemment isolée (III, 4 et III, 22) entrant en résonance à l'échelle du recueil, nous l'avons vu plus haut, avec l'émergence progressive d'un projet différent dont la dernière partie de ce chapitre nous permettra de préciser les modalités théoriques exactes, et une élégie se rattachant à la dominante principale de la salve (métapoétique à nouveau pour III, 5, érotique déjà pour III, 21) et permettant de mieux enserrer l'élégie nationale et de révéler que, bien que constituant une échappée thématique par rapport au reste de la série, elle fait résolument sens avec elle¹³¹¹.

Entre ces deux suites extrêmes, les autres élégies du livre III s'organisent en groupes disposés de part et d'autre de la zone centrale III, 12-III, 13 à dominante *autre*, signe du caractère différent et peut-être même dérangeant de ce livre de transition. Ces groupes, composés tantôt d'élégies isolées, tantôt de paires ou de suites, peuvent paraître disparates, mais ils dessinent en fait un schéma global que l'on peut résumer ainsi : après un éclatement apparemment désordonné dans un premier temps, le poète opère dans un second temps un retour à la concentration de son inspiration autour du pôle érotique dominant, comme pour mieux le mettre en valeur avant de lui signifier son congé faussement définitif dans la série finale III, 21-III, 25. Dans le temps de l'éclatement placé entre la série III, 1-III, 5 et le centre

¹³¹⁰ Sur III, 21, voir *supra*, dans notre proposition de classification, l'examen des élégies érotiques à tendance dysphorique dont nous avons vu que ce projet de départ constitue l'un des sommets à l'échelle du recueil. Quant à III, 23 et à la perte des tablettes, le dernier temps de notre étude nous permettra d'en mesurer toute la portée métapoétique.

¹³¹¹ En ce qui concerne tout particulièrement III, 22, E. Courtney (1970) et H. Jacobson (1976), suivis sur ce point par P. Fedeli (1985, p. 32), ont montré qu'elle constituait un pendant idéal à III, 21 et était donc rattachée par une série de liens textuels et thématiques au contexte précis de la série conclusive du livre III. Jacobson (1976) en fait même une lecture métapoétique en présentant III, 22 à Tullus comme une palinodie de III, 21 : après avoir décidé de quitter Rome, c'est-à-dire l'élégie érotique, Propercé revient sur son projet et la présente à nouveau comme le lieu où il faut être, ou encore comme la poésie qu'il lui faut continuer à pratiquer (voir p. 170 notamment). On voit que notre interprétation personnelle de ce poème est quelque peu différente et l'oriente plus nettement vers un rôle de préparation du livre IV, mais la démonstration de ces spécialistes permet au moins d'établir clairement son insertion dans le groupe III, 21-III, 25 et la nécessité de le lire en étroite relation avec les élégies qui l'entourent.

du livre, on relève ainsi une paire disjointe à dominante érotique permettant de remettre en place, une dernière fois, les éléments topiques de l'univers amoureux traditionnel (III, 6 / III, 8) et quatre élégies isolées : III, 7 à dominante funèbre, III, 9, *recusatio* métapoétique à Mécène permettant de prolonger les arts poétiques multiples de la salve d'introduction, III, 10 à dominante religieuse et III, 11, élégie érotique dysphorique à sous-dominante nationale qui, de ce fait, fonctionne comme un relais atténué certes, mais bien présent entre les deux élégies nationales du livre que sont III, 4 et III, 22¹³¹². De l'autre côté de la paire centrale, en revanche, une suite érotique à sous-dominantes diverses (III, 14 à III, 20) mène jusqu'à la série finale et n'est interrompue que par deux échappées thématiques conjointes, III, 17 à dominante religieuse et III, 18 à dominante funèbre¹³¹³.

On repère d'emblée les liens qui assurent l'unité du livre par-delà la paire centrale III, 12-III, 13 et manifestent ainsi que l'évolution qui y est à l'œuvre a un caractère résolument continu et progressif : les deux élégies funèbres III, 7 et III, 18, notamment, épicèdes respectifs de Paetus et de Marcellus, peuvent éventuellement être considérées comme une sorte de paire disjointe à l'échelle du livre entier. Nous en avons proposé une lecture lors de l'élaboration de notre classification par registres ; la sous-dominante *autre* de III, 7, ce discours généralisant sur les méfaits de l'attrait pour les richesses qui prend racine dans la situation particulière du défunt Paetus, disparaît en III, 18, comme si, au fil du livre, les caractéristiques de la dominante funèbre se décantaient peu à peu pour proposer un second épicède plus pur et dépouillé que le premier, teinté de traits nationaux liés, on s'en souvient, à la place du jeune Marcellus dans la famille d'Auguste. De même, il existe un lien thématique religieux certes plus ténu, néanmoins bien réel, entre III, 10, *genethliacon* à dominante religieuse et sous-dominante érotique en l'honneur de la *puella*, et III, 17 à Bacchus, vaste serment symposial d'allégeance au dieu dont la dimension religieuse a déjà été mise en évidence lors de notre étude détaillée de ce poème¹³¹⁴. En ménageant ainsi au fil du livre une place pour des dominantes plus rares tranchant sur la ligne générale érotique et sur la salve métapoétique qui lui fournit son ouverture, le poète témoigne bien de son désir

¹³¹² Pour la section III, 6-III, 13, W. A. Camps (1966, p. 2) repère ainsi une alternance entre élégies érotiques et élégies à sujets autres qu'érotiques : on voit que notre propre classification thématique ne recoupe pas exactement la vision du spécialiste, mais ces deux lectures se rejoignent au moins en ce qu'elles soulignent toutes deux l'aspect apparemment éclaté et en fait soigneusement planifié de cette zone du livre III.

¹³¹³ L'existence de cette suite érotique est également reconnue et analysée par M. C. J. Putnam (1980).

¹³¹⁴ A propos de III, 10 et de III, 17, voir *supra*, « II. B. 5. Dominantes les moins représentées ».

grandissant de variation des thèmes élégiaques autour d'un centre essentiellement amoureux et réflexif et poursuit, ce faisant, l'entreprise amorcée dans le livre II.

Il n'en reste pas moins que ce livre III est lui aussi parcouru par des paires et des séries érotiques qui traduisent une fois de plus l'importance de l'héritage du *Monobiblos* et dont quelques exemples suffiront à montrer comment le poète a conservé une place à ce dernier jusque dans la composition propre à cette section du recueil. La paire III, 6 / III, 8 permet, nous l'avons dit, de réactiver l'univers érotique topique comme pour mieux relier ce début de livre aux sections qui le précèdent : il s'agit en effet, respectivement, de la conversation entre le poète et Lygdamus, esclave de la *puella*, portant sur la tristesse de celle-ci après une séparation, et d'une manifestation violente de l'amour de la *puella* envers le narrateur, que celui-ci considère comme une preuve de l'intensité de ses sentiments¹³¹⁵. Dans la série érotique qui suit la paire centrale du livre, un second couple de poèmes, en réponse à celui-ci, relaie cet aspect du recueil en mettant en scène lui aussi un univers traditionnel et des situations attendues : il s'agit de III, 15 à sous-dominante mythologique et III, 16 à sous-dominante funèbre, respectivement consacrées à la jalousie de la *puella* du narrateur envers Lycinne, son premier amour, et à la perspective d'une rencontre nocturne entre le poète et sa bien-aimée qui l'a fait mander de Tibur. Les chants traditionnels sur la beauté et les talents de la *puella* qui constituaient l'ouverture des séries érotiques des livres I et II ont certes disparu, mais les situations traditionnelles de rupture, de jalousie, de soupçon et d'expression de la passion sont bien présentes dans ces deux paires : le poète n'éprouve donc plus le besoin de proposer au lecteur une nouvelle présentation des *topoi* de départ de son inspiration érotique, mais il en réactive le souvenir en quelques tableaux expressifs qui suffisent à soutenir le rôle déterminant de ce registre jusqu'au cœur du livre III. A ce titre, on notera d'ailleurs que III, 20, consolation à la *puella* abandonnée par un autre, constitue un écho explicite au thème de II, 21 mentionnée plus haut ; comme entre les livres I et II, Properce ménage donc entre les livres II et III une continuité érotique nette par reprise de motifs et forge ainsi un univers amoureux globalement très cohérent.

Cependant, comme pour mieux signer la particularité de ce livre et l'éloignement progressif du *Monobiblos*, dont la matrice amoureuse déterminante est ainsi de plus en plus profondément travaillée par des tendances différentes, le caractère particulier des aventures du narrateur et de sa *puella* se fond peu à peu dans un discours érotique généralisant qui

¹³¹⁵ III, 6 et III, 8 ont elles aussi été évoquées *supra*, lors de notre classification, respectivement lors de l'examen des élégies érotiques « simples » à tendance dysphorique, et lors de l'examen des élégies érotiques « simples » à tendance euphorique.

diffuse dans l'ensemble de la section l'aspect légèrement dérangent de la paire centrale III, 12-III, 13 et de sa sous-dominante *autre*. Deux indices de ce processus doivent être signalés ici. Le premier est décelable dans certaines élégies érotiques du livre, qui ne relaient pas l'univers amoureux topique comme le font les paires III, 6 / III, 8 et III, 15-III, 16 mais se livrent précisément à des propos généraux sur les femmes et l'amour, telles III, 11 (discours général sur l'influence néfaste des femmes sur les hommes, à partir du cas particulier du poète) et III, 14 (éloge du mélange des sexes dans la civilisation spartiate), de part et d'autre de la paire centrale qu'elles contribuent à identifier comme telle, ou encore III, 19¹³¹⁶ (folie des femmes amoureuses, *exempla* mythologiques à l'appui). Le second indice est la répartition dans le livre des occurrences du nom de Cynthia : pour la première fois depuis le *Monobiblos*, la *puella* n'est en effet clairement identifiée qu'à trois reprises, en III, 21, III, 24 et III, 25. On voit que ce choix n'est pas dû au hasard : elle est précisément nommée de part et d'autre de la salve érotique finale dont elle contribue ainsi à placer les limites, et n'apparaît donc textuellement qu'au moment de prendre congé, conformément à l'adieu qui lui est adressé dans toute cette série conclusive et surtout en III, 24-III, 25¹³¹⁷. Toutes les autres apparitions de la *puella* dans ce livre sont anonymes, comme pour brouiller peu à peu les contours de la situation amoureuse fictive mise en place dans le livre I entre le poète et *Cynthia*, et laisser l'élégie amoureuse accéder ainsi à un degré de généralisation et d'indétermination de plus en plus grand qui semble tout à fait adéquat pour annoncer la rupture de fin de livre.

Cette observation nous conduit tout naturellement, avant de clore cet examen de la structure du livre III, à dire encore un mot de deux autres repères textuels que nous avons également utilisés dans le cas des livres I et II, l'apparition du nom du poète et de destinataires éventuels. Le nom *Propertius* n'est ici mentionné qu'en III, 3 et en III, 10, respectivement au cours du discours direct attribué à Apollon tâchant de le ramener dans le droit chemin poétique et au cours de l'élégie d'anniversaire de la *puella*, à la faveur d'une allusion textuelle directe à l'élégie I, 1 et au premier regard échangé entre la jeune femme et le narrateur. Ces signatures nous semblent endosser deux fonctions essentielles, tant à l'échelle de leur insertion textuelle précise qu'à celle de leur emplacement au sein du livre. On voit que leurs contextes ramènent tous deux le lecteur à l'inspiration érotique qui était l'apanage de

¹³¹⁶ Sur ces trois élégies, voir *supra*, notre proposition de classification, et notamment l'examen, pour la dominante érotique, des élégies à sous-dominante nationale (III, 11), dysphorique (III, 14) et mythologique (III, 19).

¹³¹⁷ La place significative du nom *Cynthia* dans le livre III a déjà été remarquée par de nombreux critiques, dont W. A. Camps (1966, p. 2) et D. O. Ross (1975, p. 125).

Properce dans le *Monobiblos* et à laquelle se rattachent encore profondément le livre II en dépit des tendances nouvelles qui commencent à y émerger ; c'est bien à cette veine poétique, en effet, qu'Apollon cherche à ramener le poète qu'il nomme en III, 3, et c'est à elle aussi, à sa toute première expression et à son tout premier programme, que renvoie explicitement III, 10. Le contexte même des apparitions du nom de Properce dans le livre III ne saurait dire plus clairement qu'à ce stade du livre, *Propertius* est encore un poète élégiaque amoureux apparemment voué à garder jusqu'à la fin de sa carrière la ligne érotique qui fit son succès à ses débuts. Cependant, la place des deux signatures au sein du livre a manifestement une signification un peu différente. En effet, elles sont réunies dans la première partie du livre, l'une dans la suite d'introduction III, 1-III, 5 qui place encore l'art poétique élégiaque et pacifique apparemment au-dessus de tout, et la seconde juste avant une longue suite ininterrompue de poèmes à dominante érotique ; par là même, elles sont soigneusement éloignées des seules apparitions de *Cynthia* réunies dans la salve conclusive de la section. En d'autres termes, le couple *Cynthia-Propertius*, emblématique de l'inspiration érotique du poète et dont les premières apparitions de son nom, on l'a vu plus haut, permettaient de sceller l'identité, se trouve donc séparé, en une annonce claire à grande échelle de la séparation narrative des personnages en III, 24-III, 25.

Enfin, les rares interlocuteurs directs des élégies de Properce en ce troisième livre ne sont que quatre, et on peut les réunir en deux couples distincts. D'une part, Lygdamus (III, 6) et Postumus (III, 12) font l'objet de discours qui leur accordent une place importante au sein même de la diégèse amoureuse : Lygdamus en tant qu'esclave de la *puella* susceptible de renseigner le narrateur sur les états d'âme de cette dernière, et Postumus en tant qu'époux de Galla délaissée pour une campagne guerrière et dont Properce vante les mérites. De l'autre, deux interlocuteurs non inscrits dans une situation érotique fictive apparaissent qui ne sont pas inconnus au lecteur : il s'agit de Mécène, auquel est adressée la *recusatio* III, 9, et de Tullus auquel est adressé l'éloge de la civilisation romaine en III, 22. Déjà destinataire de la *recusatio* II, 1, Mécène renforce ici la signification structurante de l'élégie métapoétique III, 9 comme relais de la salve d'introduction théorique III, 1-III, 5 au cœur de la première partie apparemment éclatée du recueil, et révèle donc que cette dernière n'est pas aussi désorientée qu'il peut sembler à première vue ; quant à Tullus, dont c'est la première apparition depuis le livre I, il permet de réactiver le souvenir du *Monobiblos* que sa présence initiale et finale contribuait à désigner comme un ouvrage clos et auto-suffisant, et ainsi de conférer à la zone finale III, 21-III, 25 une fonction conclusive qui dépasse même les bornes du livre III et

semble vouée à clore toute la série des livres I à III, renforçant ainsi l'aspect définitif de l'adieu à Cynthie.

3. Livre IV

A l'issue de cette double zone de transition travaillée de plus en plus profondément par l'émergence de tendances élégiaques nouvelles et qui se clôt sur un adieu sans appel à l'inspiration érotique, le lecteur pense donc être au seuil d'une section tout à fait différente du recueil de Propertius et s'attend à la lecture d'un programme entièrement inédit. Nous savons que c'est en partie vrai, puisque l'épigramme IV, 1 a annoncé un projet essentiellement étimologique et national dont nous avons observé quelques incursions dans les deux livres précédents et qui semble donc pouvoir désormais s'épanouir pleinement au sein d'un livre qui lui serait entièrement dédié ; mais nous savons également, pour avoir déjà repéré au cœur du livre IV une série de traits érotiques qui prouvent que cette veine persiste bel et bien jusque dans les derniers temps de la carrière érotique de Propertius, que ce n'est pas aussi simple que cela. Or, la structure extrêmement rigoureuse et significative de ce dernier livre – le plus court du recueil puisqu'il ne rassemble en tout que onze poèmes, en comptant pour un les deux moitiés de l'épigramme IV, 1 destinées à être lues ensemble malgré leurs différences tonales – est tout à fait à même de nous révéler les intentions de l'auteur en ce dernier recueil, et c'est pourquoi, nous allons le voir, il nous semble indubitable que l'arrangement du livre tel que nous le connaissons est bel et bien dû à la main de son poète et non à celle d'un éditeur qui l'aurait (ré)organisé après sa mort en vue de la publication.

Commençons par rassembler quelques éléments de repérage structurel que nous avons déjà eu l'occasion d'utiliser dans les temps précédents de cette section de l'étude. On se souvient d'abord que la structure globale du livre IV est marquée par trois épigrammes placées en des endroits stratégiques : le poème double IV, 1 en son début, l'épigramme d'Actium IV, 6 en son milieu et l'épigramme de Cornélie IV, 11 à sa fin. Nous avons eu l'occasion de repérer *supra*¹³¹⁸ les échos thématiques et poétiques qui existent entre ces textes, et de montrer que le discours de l'auteur-narrateur (IV, 1 a) et les remarques d'Horos (IV, 1 b) mettent en place un double art poétique à la fois national-étimologique, dont IV, 6 semble être une application exemplaire, et érotique, registre dont on retrouve des traces en IV, 11. Par son système de tonalités, par la vision digne et presque augustéenne qu'elle donne de la catégorie érotique, enfin par sa situation d'énonciation – le narrateur est une femme, ce qui rappelle IV, 3 et Aréthuse mais

¹³¹⁸ En l'occurrence en « III. A. Divisions du recueil et unité des groupes proposés autour des poèmes structurants ».

également IV, 7 où Cynthia s'exprime longuement au discours direct, et même IV, 4 et IV, 9 qui comportent toutes deux le discours d'un personnage féminin, respectivement Tarpéia et la prêtresse de la *Bona Dea* -, l'élégie de Cornélie apparaît comme conclusion idéale non seulement au livre IV dont elle rassemble un certain nombre de traits distinctifs, mais aussi à tout le recueil à l'échelle duquel la figure de l'épouse de Paullus apparaît comme un équivalent augustéen et digne à la figure plus légère et inconséquente de Cynthia elle-même. Au sein de ce cadre bien déterminé, nous relevons respectivement deux occurrences du nom de Propertius, en IV, 1 b et IV, 7, et deux du nom de Cynthia, en IV, 7 et IV, 8. Ce second élément de repérage appelle deux remarques. D'abord, le nom du poète est manifestement placé de manière à marquer le début de chacune des deux moitiés du livre - une fois dans la seconde partie de son poème initial, une autre dans l'élégie qui succède immédiatement au texte central - et il est en outre inclus dans les deux cas dans le discours d'un personnage de la fiction poétique, respectivement Horos qui lui interdit de s'éloigner du chemin littéraire qu'il devrait suivre, et Cynthia qui au milieu de ses reproches, admet à son crédit qu'il l'a honorée longtemps dans ses livres de poèmes. Nous sommes donc face à une sorte de double *sphragis* inversée, placée non en fin mais en début de section et répétée au début de la seconde partie de cette même section de manière à mieux en souligner le milieu et à mieux corroborer la lecture traditionnelle de IV, 6 comme élégie centrale du livre. Ensuite, le couple traditionnel de la fiction amoureuse propertienne, Propertius et sa Cynthia, est une dernière fois réuni dans ce livre et plus particulièrement dans l'élégie funèbre IV, 7 où Cynthia ne réapparaît à première vue que pour dire au poète un adieu définitif, en réponse à celui qu'il a lui-même prononcé à la fin du livre III : dans cette ultime association textuelle entre les noms des amants qui ont symbolisé la catégorie érotique dominante depuis le *Monobiblos* semble donc résider la consommation de la rupture entre l'élégiaque et sa première source d'inspiration poétique.

Le portrait dressé jusqu'à présent par ces remarques concises est donc le suivant : dans un livre bien structuré par un art poétique propre et ses diverses réalisations s'inscrivent deux signatures du poète et une ultime union avec sa muse traditionnelle, comme pour mieux entériner l'adieu qui lui a été fait auparavant. L'examen du détail de la disposition des élégies doit permettre de nuancer cette impression globale. Remarquons d'abord que comme dans les livres I à III et comme dans bien d'autres recueils de notre corpus, la dernière section des *Elégies* de Propertius commence par une suite de poèmes d'ouverture qui présentent son contenu d'ensemble : le double programme de IV, 1 en fait bien entendu partie, mais on peut y ajouter l'élégie de Vertumne IV, 2, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer et dont la

dernière partie de cette étude nous permettra de montrer les implications métapoétiques exactes. Pour l'heure, notons que l'on peut au choix lire cette partie du livre IV plutôt comme une paire si l'on souhaite insister sur le fait que IV, 1 est un poème en deux parties se répondant mutuellement, ou comme une triade si l'on préfère mettre en avant les différences tonales entre ces deux moitiés d'élegie ; quoi qu'il en soit, la section d'ouverture du livre IV répond clairement à une forte présence du registre métapoétique (sous-dominante de IV, 1 a et de IV, 2, dominante de IV, 1 b) accompagné par une tonalité étiologique également prégnante (dominante de IV, 1 a et de IV, 2) qui confirme en acte les intentions poétiques annoncées par le poète dans son programme de IV, 1 a. Si on lit cette section comme une triade, on remarque également qu'elle est artistiquement disposée en deux poèmes encadrants qui partagent le même paysage poétique (IV, 1 a et IV, 2, avec une légère particularité de IV, 1 a qui y ajoute une sous-dominante nationale également programmatique), et un poème central qui se distingue des deux autres par sa dominante métapoétique alors que cette catégorie n'est chez eux que sous-dominante, et par la sous-dominante *autre* liée aux activités magiques et divinatoires d'Horos qui introduit un élément de variation au sein de cette petite section d'ouverture.

De part et d'autre du centre IV, 6, mis en valeur par le fait qu'il soit le seul à répondre à une dominante nationale alors que ce registre n'est que sous-dominante ou trait secondaire dans les autres poèmes concernés, le reste du livre IV se partage entre trois catégories principales seulement : la dominante étiologique, digne héritière de ce que semble annoncer la section d'ouverture, la dominante érotique et la dominante funèbre. Elles rassemblent respectivement trois (IV, 4, IV, 9 et IV, 10), deux (IV, 3 et IV, 8) et trois (IV, 5, IV, 7 et IV, 11) poèmes. Toutes sont donc à peu près équitablement réparties entre les deux moitiés du livre, qu'elles parcourent dans son ensemble et auquel elles donnent ainsi un aspect uni au-delà même de la variété qu'elles créent par leurs différences, et aucune d'entre elles n'en domine clairement une section entière à la faveur par exemple d'une suite qu'elle structurerait de manière ininterrompue comme nous en avons observé plusieurs exemples dans les autres sections des *Elégies*. Notre livre IV n'est donc pas seulement le plus bref mais aussi le plus dense des recueils propriens : en lieu et place des longs mouvements de développement remarqués dans les livres I à III, nous assistons ici à une répartition des registres plus complexe et plus serrée que le poète n'en a produit jusqu'alors, qui ne livre pas immédiatement ses clés de lecture mais obéit à un schéma très ramifié dont aucune logique n'apparaît spontanément aux yeux du lecteur.

Pour preuve, les liens individuels que l'on peut établir entre poèmes pour suggérer des associations par paires, comme nous l'avons fait pour tous les autres livres du recueil, sont si nombreux que les schémas s'en trouvent multipliés et que, comme chez Catulle par exemple, un seul et même texte peut susciter des rapprochements judicieux avec plusieurs autres élégies de la section. Ainsi, ne serait-ce que dans la triade d'ouverture, nous avons vu que l'on pouvait rapprocher IV, 1 a de IV, 1 b pour insister sur leur lien programmatique, mais aussi IV, 1 a de IV, 2 pour leurs paysages thématiques proches. IV, 3, lettre d'Aréthuse à Lycotas, peut être associée à IV, 8 qui comme elle répond à une dominante érotique, mais aussi à IV, 11 dont elle partage la situation d'énonciation : une narratrice féminine affranchie de la voix masculine dominante prend dans les deux cas la parole pour s'adresser à son époux. IV, 11 pour sa part peut aussi former paire avec IV, 7 dont elle partage la dominante funèbre ; certes, Cynthie n'est pas l'unique narrateur de IV, 7 puisque la voix de *Propertius* ouvre et ferme le poème, mais la situation d'un discours posthume féminin est bien la même dans les deux cas. IV, 7 de son côté suscite aussi deux autres rapprochements étroits : l'un avec IV, 8, qui a comme elle Cynthie pour personnage principal, l'autre avec IV, 5, élégie à dominante funèbre et sous-dominante érotique comme elle, dont elle est en quelque sorte le reflet en miroir et en inversion puisqu'en IV, 5, le discours contre la *lena* défunte est chargé de violence et d'imprécations tandis qu'en IV, 7, le ton funèbre est plus digne et plus conforme à ce que l'on attend de ce registre. A ce titre, on peut d'ailleurs imaginer également une paire IV, 5 / IV, 8, qui toutes deux mettent en scène des personnages de l'univers érotique traditionnel (la *lena* et Cynthie) et une commune violence des situations et des reproches.

Il en est de même des élégies à dominantes nationale et étologique. Isolée par sa position centrale et sa place unique comme catégorie nationale dominante, IV, 6 peut néanmoins être rapprochée de IV, 9, élégie d'Hercule dans le Latium pour leur commune sous-dominante religieuse, mais aussi de IV, 10 qui comme elle est l'*aition* d'un temple (en l'occurrence celui de Jupiter Férétrien) et célèbre des victoires militaires romaines. Hercule en IV, 9 est le seul personnage mythologique du recueil, mais on peut l'associer à Vertumne (IV, 2) qui, bien que ne faisant pas référence à des épisodes mythiques précis, relève toutefois davantage du mythe que de l'histoire romaine légendaire ou récente. Selon que l'on considère l'épisode de la trahison de Tarpéïa comme une légende à fondement historique ou comme un récit historique teinté d'un caractère légendaire, il pourra former paire soit avec les récits associés à Hercule en IV, 9, soit avec les victoires romaines évoquées en IV, 10 qui établissent un lien, nous l'avons vu, entre une période reculée de l'histoire de la Ville et ses années les plus

récentes. Mais Tarpéia évoque également Aréthuse qui, comme elle, est une héroïne érotique séparée de celui qu'elle aime : une paire IV, 3-IV, 4 peut donc se dessiner qui, comme IV, 5 / IV, 7, est constituée des deux versants d'une même situation, Tarpéia représentant la face indigne et traîtresse de l'amour d'une femme pour un homme tandis que la respectueuse Aréthuse en est en quelque sorte le versant augustéen, comme du reste Cornélie avec laquelle nous avons déjà suggéré de l'associer plus haut.

On peut naturellement, après beaucoup d'autres, juger que la répartition de ces tonalités dans les deux moitiés du recueil obéit à la logique suivante : dans la première moitié, le poète respecte une alternance entre élégies étiologiques (IV, 1 a, IV, 2 et IV, 4) et élégies à sujets non étiologiques, surtout érotiques (IV, 1 b qui suggère de revenir à ce registre, IV, 3 et IV, 5 qui le comptent au rang de leurs thèmes) ; dans la seconde, il procède au contraire par paires conjointes (IV, 7-8 pour le pan érotique, IV, 9-10 pour le pan étiologique) dont on peut exclure IV, 11, au caractère si spécial qu'elle apparaît résolument comme destinée à chapeauter et refermer l'ensemble en réponse aux poèmes de la section d'ouverture. Cependant, il nous semble que la complexe multiplication des paires dont nous avons tenté de dénouer un certain nombre de fils a précisément pour but de brouiller ce schéma trop simple et d'attirer l'attention du lecteur sur le fait que la structure du livre est à géométrie variable, qu'elle peut adopter des schémas divers et qu'aucun d'entre eux n'est véritablement fondé à l'emporter sur les autres. Si malgré tout le livre IV est voué à délivrer un message thématique, s'il faut chercher un sens à la disposition complexe et rigoureuse de ses poèmes, nous pensons que ce dernier peut être élucidé en partant de son centre, et c'est là l'élément sur lequel nous voudrions proposer ici une dernière remarque.

En prenant IV, 6 pour point symétrique central, on est poussé à reconnaître en IV, 5 / IV, 7 une première paire du schéma concentrique qui commence à s'élaborer, en rapprochant ces deux poèmes autour d'un paysage thématique commun et de la représentation inversée d'une situation similaire comme nous l'avons suggéré plus haut. La paire suivante, selon cette logique, est IV, 4 / IV, 8 : dans les deux cas, un ou des personnages de *puellae* (respectivement Tarpéia dans un poème, Phyllis et Téia dans l'autre, dont la relation est peut-être soulignée par l'effet de paronomase entre *Tarpeia* et *Teia*) sont punis (respectivement par les Sabins et par Cynthie) pour avoir voulu vivre un amour interdit (respectivement avec un ennemi et avec un homme engagé ailleurs par des serments de fidélité) avec un personnage de *iuuenis* (respectivement Tatius et Properce). Cependant, ces paires concentriques peuvent également apparaître comme deux paires conjointes se répondant parallèlement de part et d'autre du centre : l'unité de IV, 7-IV, 8 est favorisée par

la présence de Cynthie, celle de IV, 4-IV, 5 par une situation commune de trahison des valeurs essentielles, respectivement commise par Tarpéïa et par la *lena* qui, du reste, meurent toutes deux dans de grandes souffrances.

Ce schéma n'est pas insatisfaisant, mais il laisse dans l'ombre un élément essentiel de la structure du livre IV : l'étrange succession entre IV, 7 et IV, 8, qui présentent respectivement Cynthie défunte et bien vivante et dont il est difficile, pour ne pas dire impossible, de justifier clairement l'incohérence narrative apparente¹³¹⁹ ; or, nous croyons que celle-ci ne fait que cacher une cohérence structurelle profonde liée au dessin de ce centre du livre comme à ses significations générales. En effet, si l'on admet un centre non numérique placé cette fois entre les élégies IV, 6 et IV, 7, le schéma de cette zone du livre IV s'éclaire brusquement : IV, 5 et IV, 8 sont rapprochées (comme nous le suggérons plus haut) par leur exaltation sanglante commune qui tranche sur le ton propertien habituel, et IV, 6 et IV, 7, au contraire, par leur dignité et leur élévation semblables de ton, bien qu'elles correspondent par ailleurs à des paysages thématiques très différents. Ces deux paires concentriques sont elles aussi décomposables en deux paires conjointes et parallèles : en IV, 5-IV, 6, les turpitudes amoureuses (celles préconisées par la *lena*, et l'union contre-nature d'Antoine et Cléopâtre) sont vaincues par les représentants triomphants de l'ordre nouveau (le poète et les amants dans un cas, Auguste dans l'autre) ; en IV, 7-IV, 8, Cynthie transfigurée par la teinte augustéenne qui s'est posée sur tout le livre – et par sa proximité textuelle avec le *princeps* – reçoit d'abord un hommage égal en dignité à celui d'Auguste lui-même, mais ne quitte pas le recueil du poète sans terrasser d'abord, en équivalent érotique et féminin de l'*imperator* guerrier de IV, 6, les amours honteuses contre lesquelles elle s'élève désormais et qu'incarnent en IV, 8 les courtisanes conviées par Properce.

Cette évolution bien spécifique place côte à côte (IV, 6 et IV, 7) deux hommages aux personnages qui symbolisent l'inspiration de Properce en ce livre IV, et aux extrémités du schéma (IV, 5 et IV, 8) le spectacle frappant de l'éradication violente des représentantes de l'ordre inverse. Faisant fi de la logique narrative entre IV, 7 et IV, 8, le poète présente une Cynthie refusant un versant bien particulier de l'inspiration érotique, celui des amours

¹³¹⁹ A propos du lien logique entre IV, 7 et IV, 8, voir également les propositions de C. R. Shea (1984, p. 5 *sq.*) qui juge notamment que l'on peut considérer IV, 8 et la figure de Cynthie victorieuse comme une réponse aux exigences du fantôme de Cynthie en IV, 7, et que cette paire renvoie délibérément à des élégies cynthiennes des trois livres précédents comme pour rendre un dernier hommage à la *puella* qui soit plus digne de ses exigences *post mortem*. La lecture est séduisante, mais une fois de plus, elle repose sur une quête de logique narrative à un endroit où nous pensons que précisément, le poète a délibérément cherché à créer l'effet inverse.

pornographiques et monnayées auxquelles elle oppose une conception de l'amour fidèle et digne qui n'est pas sans lien avec une certaine représentation augustéenne de la tonalité érotique propertienne. La présence de l'inspiration amoureuse jusqu'au cœur du livre IV se justifie donc clairement par la teinte nouvelle qu'elle y adopte et dont Cornélie, une fois de plus, est le dernier symbole ; avec elle, Cynthie transfigurée et la fidèle Aréthuse composent le rang des héroïnes érotiques augustéennes tandis que Cléopâtre, Tarpéia, la *lena*, Phyllis et Téia représentent pour des raisons diverses les amours honteuses condamnées par l'ordre nouveau. Il n'est pas jusqu'à l'Hercule de IV, 9 qui ne se heurte lui aussi à l'ordre sexuel et moral auquel tout le livre semble se soumettre : en voulant pénétrer dans un sanctuaire exclusivement féminin, Hercule se voit opposer un refus qui apparaît comme une version digne et augustéenne du *paraclausithyron* érotique, et s'il parvient tout de même à ses fins en faisant usage de la force, ce n'est que parce que les caractéristiques narratives traditionnelles du personnage le permettent et cela n'efface nullement l'aspect provocateur et blasphématoire de son geste. La disposition complexe et les multiples réseaux internes du livre IV attirent donc l'attention du lecteur sur cette version revisitée de l'amour élégiaque au contact des thèmes étiologiques et augustéens et c'est manifestement sous cet angle, nous semble-t-il, que le poète a envisagé la composition de son dernier recueil et la cohabitation de deux arts poétiques qui pouvaient à première vue paraître contradictoires.

Ce long parcours a montré que la structure des *Elégies* était porteuse de sens et formait un tout cohérent livrant à la fois le travail d'un poète et ses résultats. Les interrogations de Propertius, que nous détaillerons davantage encore dans la suite de cette étude, s'inscrivent dans une charpente elle-même significative ; l'évolution du contenu des quatre livres trace une ligne annonciatrice des conclusions à tirer, puisqu'elle mène d'un recueil d'élégies exclusivement érotiques à un éventail d'inspirations possibles puis à un resserrement, pour des raisons qui appartiennent au poète et que nous reverrons plus loin¹³²⁰, sur l'une d'elles : le registre étiologique et national, cependant toujours accompagné par des ramifications amoureuses revisitées. Ce chemin clair est relayé par les élégies stratégiques du recueil, que nous avons examinées les unes après les autres. Leur succession et la progression de l'une à l'autre du propos théorique et poétique de l'auteur disent sur sa réflexion quelque chose qui n'est pas forcément explicite par ailleurs et qui, sans contredire l'idée plus que répandue selon laquelle il n'y aurait pas d'élégies nationales hors du livre IV – et réciproquement pas d'élégies érotiques dans cette dernière section –, nous amène à la nuancer en montrant,

¹³²⁰ Voir *infra*, « IV. Progression de l'art poétique de Propertius ».

même si cette observation reste superficielle à ce stade de notre travail, que le mouvement général du recueil prépare ce changement d'inspiration vu comme aboutissement d'une insatisfaction et d'une quête de solution plutôt que comme changement de cap radical.

Pour autant, la voie à suivre, si elle s'affirme au fur et à mesure des quatre livres, n'est pas univoque ; elle recèle nombre de détours, d'hésitations et même d'apparents retours en arrière ; elle s'ingénie à mêler ou à associer les directions contradictoires comme autant de fausses pistes sur lesquelles lancer le lecteur, et chaque type d'inspiration fait de petites incursions, elles aussi lourdes de signification, dans des sections qui à en croire le schéma général tracé par la structure du recueil, lui sont étrangères. Ces croisements d'inspiration relèvent autant de l'art du poète à surprendre le lecteur et à lui ménager poème après poème le plaisir de l'imprévu, que de son travail sur l'organisation du recueil qui est aussi organisation de sa réflexion. Ce faisceau de possibles est du reste repris et organisé au cours du livre IV, ultime section qui apparaît définitivement comme l'aboutissement de la quête propertienne ; elle pose en effet l'inspiration étilogique et nationale en art poétique essentiel, mais, plutôt que de rejeter en bloc et sans appel l'inspiration érotique comme à la fin du groupe II-III, elle la réexamine différemment et en inscrit les dernières manifestations dans le projet nouveau qui est le sien. Cynthia se retire, mais avec les honneurs, d'un recueil où elle a régné pendant au moins un livre en maîtresse absolue ; l'élégie érotique acquiert enfin un statut clair aux côtés de l'élégie nationale.

IV. Progression de l'art poétique de Propertius

L'examen successif des registres mêlés qui constituent la trame poétique du recueil de Propertius et de sa structure livre par livre a montré à plusieurs reprises que les *Elégies* étaient tout autant un assemblage de poèmes, donc l'illustration en acte d'un ou plusieurs partis pris poétiques, qu'une réflexion, décelable à différents niveaux, sur ces partis pris eux-mêmes. Disons une fois encore que cette réflexion marque une progression très nette au fil des pages, et c'est cette avancée théorique que nous allons retracer ici en détail. Ce serait enfoncer des portes déjà ouvertes, y compris dans les précédents mouvements de notre propre étude, que de dire que la conception propertienne de la poésie élégiaque n'est pas la même à la fin du livre IV qu'au début du livre I ; mais les premières parties de notre travail ont montré que le point de rupture ou le changement de cap radical n'était pas nécessairement situé, comme on

le considère parfois, à la fin du livre III et/ou au début du livre IV. Nous préférons en effet opter pour l'image d'une réflexion de fond progressive, faite de constats, de questions, d'hésitations, d'insatisfactions et de quête de solution. Cela, on s'en doute, ne se fait pas en quelques vers ; l'ensemble du parcours du poète se dessine réellement à l'échelle de tout le recueil dont aucune parcelle, dont presque aucun poème n'est laissé en-dehors du cheminement méta-poétique, comme si toutes ses élégies avaient été nécessaires à Propertius pour mener à bien sa recherche, ou comme s'il avait exclu des *Elégies* tout poème qui, dans cette perspective, ne lui soit pas indispensable¹³²¹.

Du reste, la nécessité même de cette réflexion n'est pas évidente ; car après tout, suivre les traces d'un genre poétique déjà existant et abondamment illustré, dont l'art poétique doit être ne serait-ce que tacitement à peu près établi, peut passer pour un choix plutôt confortable, même si nous avons vu lors de l'étude des précédents textes de notre corpus qu'en réalité chaque poète propose une conception et un traitement tout à fait personnels de l'art auquel il fait allégeance. Il nous faudra donc nous interroger sur les fondements mêmes de la quête propertienne, sur les raisons spécifiques de sa nécessité et sur la manière dont celles-ci apparaissent et sont exprimées dans le recueil. Les conclusions que tire le poète de son parcours parmi les registres élégiaques ont des enjeux, nous le verrons, qui dépassent son propre recueil et posent la question du statut du genre lui-même, et de la reconsidération de sa position dans une théorie des genres poétiques ; la tension entre élégie et épopée, que nous avons évoquée à maintes reprises, pousse en effet Propertius vers des issues sinon inattendues, du moins tout à fait inédites, et le déchiffrement de certains propos du poète à valeur méta-poétique permet de poser à nouveau à plus grande échelle le problème de l'articulation entre les registres élégiaques, et de se demander à quelles conditions l'élégie peut acquérir une place nouvelle dans la hiérarchie des genres. Si nous ne traitons pas entièrement cette question au cours de ce travail consacré exclusivement à l'étude de la pensée du recueil chez Propertius, du moins en poserons-nous ici un certain nombre d'éléments qui nous paraissent de quelque intérêt¹³²².

¹³²¹ On peut objecter à ce propos que, selon ce que nous avons montré notamment dans notre classification des poèmes de Propertius, toutes ses élégies n'ont pas de valeur méta-poétique ou théorique ; il faut signaler que même sans aucun arrière-plan réflexif si ponctuel et restreint que ce soit, tout poème qui illustre tel ou tel registre élégiaque de préférence à un autre et selon des modalités bien précises s'inscrit dans la démarche du poète, ne serait-ce qu'à titre d'illustration ou d'exemple.

¹³²² Pour une lecture complémentaire et détaillée des livres d'élégies de Propertius sous l'angle de la critique littéraire et des prises de position méta-poétiques, nous renvoyons également à la deuxième partie de l'ouvrage très éclairant de J.-C. Julhes (2004, p. 129-267), qui lui est entièrement consacrée. En se fondant sur l'analyse thématique et stylistique et sur l'interprétation de certains arts poétiques de

A. Quelles formes les réflexions théoriques de Properce prennent-elles ?

Avant de redessiner le parcours théorique effectué par Properce dans son recueil, il peut être bon de donner quelques précisions au sujet du corpus sur lequel nous allons nous appuyer. Certes, ce pourrait être les *Élégies* tout entières, et de fait, c'est le cas de proche en proche ; mais nous accorderons la priorité aux arts poétiques et aux élégies à dominante ou sous-dominante métopoétique que nous avons eu l'occasion de répertorier lors de l'établissement de notre classification et dans la suite de notre travail. Outre ces repères qui jalonnent de manière claire la réflexion du poète, le recueil tout entier est émaillé de passages plus ou moins longs, au cœur d'élégies apparemment offertes à une lecture littérale et sans double fond, qui peuvent, à la faveur d'une compréhension différente de la part du lecteur, revêtir un sens clairement théorique à prendre en considération et à confronter aux poèmes explicitement programmatiques ; ces émergences du registre métopoétique à simple titre de trait secondaire pourront elles aussi nous être d'une grande utilité dans cette réflexion.

Nous avons d'ailleurs déjà donné des exemples de cette compréhension des touches métopoétiques, même réduites au rang de traits secondaires ; que l'on songe notamment à la valeur du prénom *Cynthia* dont nous signalions dès le début de notre étude qu'en le considérant comme mis pour « l'inspiration amoureuse », on pouvait éclairer avec grand bénéfice la signification métopoétique de pièces stratégiques du recueil. Que l'on se souvienne aussi, pour parler d'un cas un peu plus complexe où la lecture métopoétique se fait en quelque sorte en deux étapes, de l'épithaphe préparée par le poète pour lui-même, dans les consignes à Cynthia en vue de ses propres funérailles¹³²³. Properce y affirme avoir été soumis, sa vie entière, à un seul amour. Sans compter que rien ne précise en ces vers que cet amour a bien pour objet une personne – c'est à dessein le terme générique *amo[r]* qui est employé –, on peut aisément rétablir, ce que nous avons d'ailleurs fait au moment de présenter ce poème, que si cette phrase désigne effectivement sa passion pour « Cynthia »,

Properce et des intertextes auxquels ils renvoient éventuellement, le critique montre que la place de l'Ombrien dans la construction réflexive du genre élégiaque latin est essentielle et que ses quatre livres dessinent à la fois des périodes de certitude et de crise littéraire qui font de son recueil un lieu de réflexion en tension permanente, et de son propre projet le résultat d'une maturation donnée à voir en direct au lecteur.

¹³²³ En l'occurrence *et duo sint uersus* : *QVI NVNC IACET HORRIDA PVLVIS, / VNIVS HIC QUONDAM SERVVS AMORIS ERAT* (II, 13 b, v. 35-36), traduit *supra*, n. 1118, p. 897.

cela signifie simplement qu'il aura toute sa vie été fidèle à l'inspiration érotique. Le fait que cette revendication contredise certains passages des *Elégies* et notamment tout le pan étologique et national – qui du reste, à ce stade du recueil, est encore peu apparu – ne doit pas choquer le lecteur ; nous verrons tout à l'heure que Properce s'embarrasse peu de ce genre de revirements et qu'ils constituent même un aspect essentiel de sa réflexion. Mais un autre indice peut nous guider vers une lecture un peu plus vaste de l'épithaphe : contrairement à ce qu'annonce la phrase introductive *et duo sint uersus*, l'épithaphe ne se compose pas de *deux* vers, puisque, en raison de cette petite phrase elle-même, l'hexamètre est amputé de deux pieds et demi et que l'épithaphe proprement dite ne commence qu'après la césure penthémimère. Dès lors, son seul vers intact est le pentamètre, celui-là même qui caractérise l'élégie et la distingue de la poésie hexamétrique – nous pensons notamment, Properce nous y incite à plusieurs reprises, à l'épopée – et qui correspond ici, par le plus merveilleux des hasards, à l'affirmation de la fidélité du poète à « un seul amour », *VNIVS AMORIS*. Nous reviendrons plus bas sur l'enjeu théorique de la fidélité de Properce au genre élégiaque en général, mais ce détail nous porte à croire que c'est bien toute l'élégie qui est ici implicitement en question, et non pas seulement le registre amoureux.

Une lecture de ce genre est évidemment porteuse de sens et ne peut résolument pas être laissée de côté sous prétexte qu'elle ne concerne qu'un distique dans un poème par ailleurs dénué d'enjeu théorique. Dès lors, quel statut accorder à ces passages isolés, parfois très ponctuels, d'autres fois, il faut le reconnaître, assez peu significatifs, par rapport à des élégies entièrement consacrées à un art poétique en règle ou à une réflexion sur les mérites comparés du genre élégiaque et du genre épique, par exemple ? Il est évident que pour éviter d'avancer des propos trop incertains, c'est sur ce second type de textes que nous nous appuyerons essentiellement pour retracer le parcours de Properce. Néanmoins, sans les petits passages à valeur métapoétique dont l'épithaphe citée fournit un exemple, il serait difficile de vérifier la sincérité ou du moins la réalisation effective des projets du poète ; en quelque sorte, ces indices plus restreints nous fournissent autant d'occasions de confronter ses promesses théoriques à leur propre réalité et à leur propre application. De ce point de vue, tout est significatif et tout peut poser question : la mise en œuvre d'un programme, certes, mais aussi sa non-mise en œuvre ou sa non-conformité à l'élégie programmatique où il est élaboré ; or, ces différences et conformités n'apparaissent que si l'on prend en compte ces passages restreints. Pour le lecteur, ils fonctionnent donc comme autant de relais des élégies plus nettement théoriques ; ils peuvent les annoncer, les rappeler, les contredire, en dessinant autour de chaque pôle de la réflexion propercienne comme une constellation d'illustrations

qui y renvoient. Aussi affirmons-nous que cette réflexion prend deux formes : l'une, théorique et bien posée, dans toutes les élégies explicitement ou implicitement métopoétiques et programmatiques ; la seconde, plus empirique peut-être, à la fois mise en application et illustration de la première, où se dévoile toute la verve poétique de l'auteur.

Un deuxième exemple contribuera à éclairer davantage notre propos. Properce se livre à plusieurs reprises à une sorte de comparaison stylistique entre élégie et épopée, dont l'idée est à peu près que la première est plus *faible* que la seconde ; la présentation des élégies rangées en catégories et sous-catégories ainsi que le parcours de la structure du recueil nous ont d'ailleurs déjà donné l'occasion d'évoquer ce point de la doctrine propertienne. Nous utilisons à dessein l'adjectif « faible » pour rendre fidèlement l'une des images les plus répandues dans le recueil à ce sujet, qui est celle d'une différence fondamentale de constitution, en quelque sorte, entre les deux genres, l'épopée ou plutôt les poètes épiques étant vus comme dotés d'une force physique supérieure à celle des élégiaques, en l'occurrence d'un souffle plus puissant ; l'autre métaphore favorite du poète à cet égard est celle de l'élégie comme petit bateau trop faible pour lutter contre les vents tempétueux de l'épopée. Voici quelques occurrences de ce propos, relevées dans des poèmes que nous avons déjà répertoriés comme arts poétiques en règle en raison de leurs dominantes ou sous-dominantes métopoétiques :

Quod si deficiant **u**ires, audacia certe
laus erit : in magnis et uoluisse sat est.

sed neque Phlegraeos louis Enceladique tumultus
intonet **angusto pectore** Callimachus,
nec mea conueniunt duro **praecordia** uersu
Caesaris in Phrygios condere nomen auos.

... ei mihi, **quo nostro est paruus in ore sonus** !
sed tamen **exiguo** quodcumque **e pectore riui**
fluxerit, hoc patriae seruiet omne meae...

'Cur tua praescriptos euecta est pagina gyros ?
Non est ingenii cumba grauanda tui.'

... non sunt apta meae grandia uela rati.

Turpe est, quod nequeas, capiti committere pondus

et pressum inflexo mox dare terga genu¹³²⁴.

Nous avons mis en caractères gras les éléments qui renvoient aux métaphores en question : la mention des *forces* en général dans la première citation, l'évocation du *souffle* et d'une *poitrine* trop étroite dans les deuxième et troisième, celle du *petit bateau* surchargé dans les quatrième et cinquième¹³²⁵. Au-delà de ces images qui pourraient apparaître comme simple

¹³²⁴ Successivement : « Et si les forces doivent me manquer, mon audace, assurément, me vaudra de la gloire : dans les grandes entreprises, le simple fait de vouloir est déjà suffisant » (II, 10, v. 5-6, où Properce fait mine de se consacrer à l'épopée) ; « Mais Callimaque resserre sa poitrine et ne ferait jamais retentir la lutte tumultueuse de Jupiter et Encélade près de Phlégra ; de même, mes entrailles ne sont pas faites pour chanter, dans un vers rigoureux, l'origine du renom de César en remontant à ses aïeux phrygiens » (II, 1, v. 39-42, où il explique à Mécène pourquoi le vers épique n'est pas fait pour lui ; v. 40, on peut avec certains *recentiores*, dont Heyworth, proposer également une correction en *intonat* qui ne nous paraît pourtant pas indispensable) ; « Pauvre de moi, ma bouche délivre un si faible son ! Mais quel que soit le filet de voix qui coulera d'une étroite poitrine, qu'il soit tout entier voué à servir ma patrie » (IV, 1 a, v. 58-60, programme étiologique et national du début du livre IV) ; « Pourquoi tes pages ont-elles dépassé les cercles prescrits ? Tu ne dois pas surcharger la barque de ton talent' » (III, 3, v. 21-22, où Phoebus puis Calliope le détournent de l'inspiration épique ; ce texte est retenu par tous les *recentiores* de préférence au *praescripto seuecta* (...) *giro* des mss, plus obscur) ; « Ces grandes voiles ne vont pas avec mon bateau. Il est honteux, quand on en est incapable, de confier un trop grand poids à sa tête, puis de s'affaisser et d'abandonner la partie en fléchissant bientôt le genou » (III, 9, v. 4-6, où Properce veut dissuader Mécène de le pousser vers l'épopée). Cette théorie des forces respectives des poètes et des genres n'est pas propre à Properce : on en trouve également trace dans *l'Art poétique* d'Horace, v. 38-41 : *sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus et uersate diu, quid ferre recusent, / quid ualeant umeri. Cui lecta potenter erit res, / nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo*, « vous qui voulez écrire, prenez une matière égale à vos forces et examinez longtemps ce que vos épaules refusent de porter, ou au contraire peuvent porter. Celui qui choisira son sujet en fonction de ses capacités, jamais l'éloquence ne l'abandonnera, ni la clarté dans l'arrangement de son propos ». A propos des métaphores du corps pour qualifier une pratique poétique chez les élégiaques en général et chez Properce en particulier, voir également A. M. Keith (1999), notamment les p. 52-57.

¹³²⁵ Précisons à ce sujet que la comparaison avec Callimaque, qui fait l'objet de notre deuxième citation, n'est pas à proprement parler une assimilation : si nous comprenons bien cet extrait de II, 1, Properce y affirme en effet que Callimaque aurait pu chanter des sujets cosmogoniques, mais ne l'a pas voulu, puisqu'il s'est cantonné à une poésie plus *étroite*, alors que lui-même voudrait bien chanter la gloire d'Auguste, mais sans en être capable puisque sa constitution naturelle ne *convient pas* à ce projet. Le second distique de cette citation renvoie apparemment à *l'Enéide*, alors en gestation, et à son projet de mise en lumière des origines troyennes de Rome... et d'Auguste. A ce stade du recueil, nous aurons l'occasion de le redire, notre poète est encore dans un entre-deux, tiraillé entre aspirations épiques et incapacité à composer des hexamètres, et n'a pas encore forgé l'art poétique élégiaque étiologique et national qui lui permettra finalement de se distinguer de l'épopée. Quant à la métaphore – présente dans notre troisième extrait – de l'inspiration poétique comme *riuus*, elle n'est pas inédite puisqu'on la trouve déjà, par exemple, dans les *Bucoliques* de Virgile : *tale tuom carmen nobis, diuine poeta, / (...) quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restringuere riuo*, « Entendre ton poème est pour nous, ô poète divin, (...) comme apaiser notre soif, lors d'une grande chaleur, à l'eau douce d'un ruisseau bondissant » (*Bucolique* V, v. 45-47).

ornement poétique se dessine le début du parcours sur lequel nous reviendrons dans les pages suivantes, et dont le mouvement prend racine dans cette infériorité naturelle de l'élégie par rapport à l'épopée. Le schéma récurrent de la faiblesse physique a donc des enjeux métopoétiques qui le rattachent étroitement aux conceptions de Properce en la matière, et à ce titre, il constitue la toute première étape de sa réflexion. On voit que bien que présenté à la faveur de métaphores, cet élément est explicitement théorique ; ces cinq occurrences apparaissent dans des contextes clairement programmatiques et leur compréhension immédiate est toujours assurée par les vers qui les précèdent et évoquent sans doute possible le tiraillement entre genre élégiaque et genre épique¹³²⁶.

La fin du poème II, 8 offre un exemple de ce que nous évoquions tout à l'heure, c'est-à-dire un relais très ponctuel de cette conception, qui ne se livre qu'à la faveur d'une lecture métopoétique limitée au rang de trait secondaire. Cette élégie est essentiellement érotique, sur le mode dysphorique : Properce a été délaissé par sa maîtresse et il craint que la douleur qui en découle ne lui soit fatale (v. 1-20 et 25-28) ; suit un exemple mythologique, celui d'Hémon qui n'a pas résisté à la perte d'Antigone et s'est suicidé dans son tombeau (v. 21-24) ; la fin du poème est tout entière consacrée à l'exemple, épique cette fois, d'Achille, que la perte de Briséis affecta et emplit de colère au point de refuser de combattre¹³²⁷ (v. 29-40). Dès lors, si même un héros épique a cédé à la force de l'amour, comment s'étonner que celui-ci triomphe du faible Properce ? Et le poète de conclure sa démonstration en ces termes :

Inferior multo cum sim uel matre uel armis,
mirum, si de me iure triumphat Amor¹³²⁸ ?

Cette comparaison entre la force d'un héros homérique majeur et la faiblesse d'un poète qui se désigne comme élégiaque équivaut selon nous à l'affirmation, illustrée ci-dessus, de la faiblesse relative de l'élégie par rapport à l'épopée, pour peu que l'on pose la double équation « Achille = épopée, Properce = élégie ». Cette impression est confirmée par le

¹³²⁶ Citons à titre d'exemple cette parole que Properce attribue à Phoebus s'adressant à lui, et qui précède de peu notre quatrième citation : ... *quis te / carminis heroi tangere iussit opus ?*, « qui t'a donné l'ordre d'aborder la poésie héroïque ? », (III, 3, v. 15-16).

¹³²⁷ En bon poète amoureux, Properce relit à sa manière le début de l'*Illiade* et met en avant, pour expliquer la colère d'Achille, la déception née de son amour malheureux pour Briséis, et non son ressentiment envers le geste arrogant d'Agamemnon, ainsi qu'en témoignent les groupes que nous mettons en caractères gras dans ce distique : *omnia formosam propter Briseida passus : / tantus in erepto saeuit amore dolor*, « il a tout supporté à cause de la belle Briséis, tant est grande la douleur qui fait rage quand on vous arrache votre amour » (v. 35-36).

¹³²⁸ « Comme je lui suis bien inférieur, tant par ma mère que par mes armes, est-il étonnant que la loi de l'Amour triomphe de moi ? » (II, 8, v. 39-40). *Matre* est la correction suivie par les *recentiores* à la place du *martē* des mss, redondant par rapport à *armis*.

pentamètre – c'est-à-dire une fois de plus, et ce n'est pas un hasard, le vers proprement *élégiaque* du distique – qui affirme que le poète est soumis à la puissance de l'Amour ; quand l'on sait que celui-ci, avec Vénus et Apollon, est généralement présenté par Properce comme l'inspirateur de ses vers et l'instigateur de ses souffrances, on obtient confirmation de la lecture métapoétique de ce distique et de l'idée que, de même qu'il cède toujours à sa maîtresse, Properce, parce qu'il n'a pas la force de composer un chant épique, cède toujours aux exigences de l'inspiration amoureuse qui, quoi qu'il fasse, resurgit systématiquement dans son recueil. Dans cette lecture, on peut aussi proposer une autre interprétation de l'expression *uel matre uel armis*, qui signifie que la mère des vers de Properce, c'est-à-dire sa muse ou encore sa source d'inspiration – les intrigues sentimentales – comme ses armes, c'est-à-dire son matériau, le distique élégiaque, n'atteignent pas à la grandeur de la muse épique – l'inspiration légendaire et héroïque – ni au matériau épique, l'hexamètre. On peut procéder ainsi à de nombreuses reprises, tout au long du recueil, pour retrouver les relais, même infimes, des théories poétiques dont Properce fait part dans ses poèmes essentiels. Une fois posé ce principe de travail, passons à la description du parcours métapoétique proprement dit.

B. D'un art poétique attendu à un art poétique surprenant

Le dernier mouvement de cette étude est voué à tâcher de retracer le parcours métapoétique progressif de Properce de manière à la fois tabulaire, pour en comprendre l'avancée globale, et linéaire, pour en rendre l'aspect chaotique et apparemment contradictoire. Les premiers éléments en ont été posés à la fois dans la classification des poèmes selon les registres représentés et dans l'élaboration progressive de la structure poétique du recueil : le mouvement général de la réflexion du poète va, nous l'avons dit et nous allons le vérifier, d'un art poétique érotique univoque à un art poétique étimologique et national presque aussi univoque, du moins en apparence ; mais d'une certitude à l'autre, Properce rencontre des écueils, sinon des obstacles. Il éprouve notamment à la fois un profond attrait pour l'épopée considérée comme genre poétique supérieur ainsi que le prouvent les quelques métaphores que nous venons d'éclairer, et à la fois une conscience aiguë de l'impossibilité de conjuguer thèmes épiques et mètre élégiaque, ce qui le contraint à chercher d'autres solutions. La tension entre revendications élégiaques et aspiration épique, dont nous allons répertorier les éléments mais aussi les revirements, car aucun pas n'est définitif et le poète semble jouer à

revenir en arrière et à tromper sans cesse les attentes du lecteur en la matière, est donc productrice et peut-être même salvatrice d'un point de vue méta-poétique ; car à l'issue de ses recherches, Propertius propose bel et bien un art poétique nouveau qui concilie spécificité élégiaque et thèmes nobles et confère au genre la place qu'il mérite par rapport au modèle épique, et qui, sans cette tension fondamentale et irréductible, n'aurait pas à être élaboré.

1. L'attrait de l'épopée : l'élégie nationale et étimologique comme moyen terme ?

Si l'on cherche à donner un aperçu tabulaire du parcours méta-poétique de Propertius pour en dégager les étapes essentielles, on peut rétablir trois pôles principaux de sa réflexion, du moins avant le livre IV qui nous semble dans un premier temps devoir être distingué du reste de cette quête puisqu'il est davantage l'aboutissement du raisonnement qu'un lieu transitionnel constitutif de la réflexion elle-même. Ces pôles sont la revendication d'un art poétique élégiaque amoureux, relayée par de nombreuses promesses de fidélité à Cynthia qui, nous l'avons dit plus haut, peuvent toutes être lues comme promesses de fidélité à la poésie amoureuse ; des aspirations – d'abord suscitées par Mécène – à écrire de la poésie épique, considérée par sa nature même comme supérieure à l'élégie ; enfin, une sorte de quête de compromis, une tentative de poésie épico-nationale encore mal définie, qui peut apparaître dans les livres II et III comme un pis-aller, comme la seule solution pour un poète qui veut se heurter à des sujets plus graves que ses thèmes amoureux habituels sans pour autant être capable – ni même peut-être réellement désireux – de pratiquer un autre genre que l'élégie. Dans cette perspective, une hiérarchie des genres poétiques se dessine dans le recueil, qui place résolument l'élégie à un rang inférieur à l'épopée et l'élégie nationale dans une sorte d'entre-deux, comme si elle tenait à la fois de l'une et de l'autre, comme si, également, elle était en quelque sorte une épopée pour poètes élégiaques au talent limité.

a. Goût pour l'inspiration érotique et promesses de fidélité

L'art poétique élégiaque amoureux de Propertius apparaît d'abord, avant confrontation avec ses ambitions épiques, comme un art poétique en quelque sorte aveugle, satisfait de lui-même, ne mettant en jeu que ses propres éléments sans les confronter à des arts poétiques extérieurs, ignorant en un mot qu'il ne définit pas le seul genre poétique possible. En l'absence de toute comparaison, la question de sa qualité ne se pose évidemment pas, et il est à la fois le seul programme poétique existant et le seul valable. Aussi les *Elégies* s'ouvrent-

elles en fait sur une louange générale à l'intention de Cynthie et donc de l'inspiration amoureuse ; nous ne reviendrons pas sur la déclaration initiale de I, 1, élégie amoureuse programmatique qui a une valeur résolument générale et centre son propos sur les souffrances que le poète, séduit par Cynthie, est prêt à affronter pourvu seulement qu'on le laisse mettre en mots cette expérience¹³²⁹. Mais dès les poèmes suivants, Propertius assume sans difficulté l'inspiration amoureuse et sacrifie à l'une des premières règles de l'élégie érotique, qui est la célébration de la femme aimée ; ainsi l'éloge de sa beauté, en I, 2, peut-il sans peine être assimilé à l'éloge de la beauté du genre, ne serait-ce que parce qu'une poésie dont les codes amènent à louer ce qui est beau ne peut être foncièrement mauvaise. Du moins la lecture de ces vers ne laisse-t-elle aucun doute sur l'adhésion de l'auteur à l'art poétique choisi, autant qu'il veut bien nous le laisser croire :

Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae :
 nudus Amor formae non amat artificem. (...)
 ... uni si qua placet, culta puella sat est ;
 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet
 Aoniamque libens Calliopea lyram,
 unica nec desit iucundis gratia uerbis,
 omnia quaeque Venus, quaeque Minerua probat¹³³⁰...

Cet élément de la topique amoureuse est intéressant à plus d'un titre ; la beauté de Cynthie n'est pas seule vantée, son intelligence et sa puissance inspiratrice étant aussi à mettre au compte des raisons de la chanter. C'est ainsi que nous comprenons le dernier vers de notre citation et l'idée que Cynthie rassemble tout ce qu'approuve Vénus et tout ce qu'approuve Minerve, c'est-à-dire à la fois la beauté, les talents de l'amour et l'intelligence. Plus haut, Propertius affirme que Phoebus fait « don » de ses vers à Cynthie, et Calliope de sa lyre ; nous croyons comprendre, comme nous l'avons déjà dit à propos de ce genre de discours, que la

¹³²⁹ *fortiter et ferrum saeuos patiemur et ignis, / sit modo libertas quae uelit ira loqui*, « avec courage, je supporterai le fer et les feux cruels, pourvu que ma colère, quand elle le veut, puisse parler » (v. 27-28). La « colère » du poète vient de ce qu'il se sait définitivement prisonnier des rets de l'Amour qui lui a appris à « haïr les jeunes filles chastes », *castas odisse puellas* (v. 5), c'est-à-dire à entrer de plain pied dans le monde de l'élégie érotique dans lequel les *puellae* sont en général de mœurs légères ainsi que l'exige le code de la fiction de ce genre.

¹³³⁰ « Crois-m'en, ton visage n'a besoin d'aucun fard : l'Amour aime la nudité, et non les artifices de la beauté. (...) Si elle plaît à un seul homme, une jeune fille est suffisamment soignée, surtout que Phoebus te fait don de ses chants et Calliope, de bon cœur, de sa lyre aonienne, et que ta grâce unique rend agréables tous tes discours, toi qui as tous les charmes que Vénus, tous les charmes que Minerve approuvent » (I, 2, v. 7-8 et v. 26-30 ; v. 7, *tuae* est la leçon de T et C et elle nous paraît effectivement plus judicieuse que le *tua* des mss N, A, F et P, qui porte sur *medicina* de façon peu compréhensible).

jeune femme est à la fois une poétesse, ou du moins une amatrice de littérature, capable de déclamer des vers en s'accompagnant d'une lyre, et une inspiratrice à l'origine de nombreux poèmes d'amour insufflés au poète par Phoebus, divinité tutélaire de l'élégie érotique, c'est-à-dire qu'elle est tout ensemble muse et poétesse. Cet élément est confirmé par un vers de II, 3 qui précise que Cynthie rivalise par son talent avec la poétesse lyrique grecque Corinne¹³³¹. Le thème de l'intelligence et du talent de Cynthie entre dans cet art poétique univoque puisque, quelle que soit la légèreté de ses mœurs, la jeune femme fait preuve de goût en matière d'art et d'instruction. Ces valeurs sont essentielles aux yeux de Properce qui, à en croire cet extrait du livre II, est davantage attaché au talent de sa maîtresse qu'à sa beauté pourtant grande :

Non ego sum formae tantum mirator honestae,
nec si qua illustris femina iactat auos :
me iuuet in gremio doctae legisse puellae,
auribus et puris scripta probasse mea¹³³².

On le voit, à ce stade de la réflexion, l'élégie érotique n'a rien de dégradant puisqu'elle se centre sur ses propres valeurs sans les comparer à celles d'autres genres poétiques et se considère elle-même comme *docta*. Sans les aspirations épiques de Properce, on ne saurait pas que le genre élégiaque n'a pas toutes les qualités. Pour preuves, il garantit la renommée autant que toute autre forme de littérature, ainsi que l'affirme la menace finale de II, 5 qui exprime la déception du poète face à l'infidélité de sa maîtresse et se clôt sur l'idée que si Properce écrit un vers qui dénigre Cynthie, jamais celle-ci ne pourra se défaire de son effet néfaste¹³³³ ; mieux encore, si ses sujets sont réduits, puisqu'elle se cantonne à des intrigues amoureuses particulières ou présentées comme telles, l'élégie érotique assume cette limite thématique et ne cherche pas à revendiquer d'autres domaines, bien au contraire. Nous

¹³³¹ *et sua cum antiquae committit scripta Corinnae...*, « et lorsqu'elle rivalise, par ses écrits, avec l'antique Corinne... » (II, 3 a, v. 21). Une conjecture suivie notamment par G. P. Goold (1990), S. Viarre (2005) et S. J. Heyworth (2007), invite à lire au vers suivant le nom d'Erinna, poétesse grecque du IV^e siècle à laquelle serait donc également comparée la *puella*, mais le texte est très corrompu et il ne s'agit que d'une suggestion.

¹³³² « Je n'admire pas seulement une digne beauté ni la vanité que peut tirer une femme de ses illustres aïeux : j'aime à lire sur le sein d'une fille savante, et à faire l'essai de mes écrits en consultant d'innocentes oreilles » (II, 13, v. 9-12 ; v. 11, les mss P et T proposent la variante *iuuat*).

¹³³³ *scribam igitur non umquam delet aetas : / 'Cynthia, forma potens : Cynthia, uerba leuis.' / crede mihi, quamuis contemnas murmura famae, / hic tibi pallori, Cynthia, uersus erit*, « j'écrirai donc ceci qui jamais, de toute ta vie, ne doit s'effacer : 'Cynthie, puissante par sa beauté ; Cynthie, légère quant aux mots.' Crois-m'en, bien que tu méprises les murmures de la renommée, ce vers, Cynthie, te fera toujours pâler » (II, 5, v. 27-30).

avons déjà évoqué l'art poétique en creux de III, 5, où le poète énumère les sujets qu'il traitera plus tard et précise que la poésie amoureuse convient mieux aux jeunes années, tandis que la vieillesse est plus apte à maîtriser des thèmes plus sérieux, physiques et métaphysiques, astrologiques ou eschatologiques. Cet art poétique a deux pans, l'un actuel et le second, futur ; le poète se dit aussi satisfait de l'un que de l'autre :

Me iuuat in prima coluisse Helicon iuuenta
Musarumque choris implicuisse manus (...)...
Atque ubi iam Venerem grauis interceperit aetas,
sparserit et nigras alba senecta comas,
tum mihi naturae libeat perdiscere mores,
quis deus hanc mundi temperet arte domum,
qua uenit exoriens, qua deficit, unde coactis
cornibus in plenum menstrua luna redit¹³³⁴...

On peut tirer deux conclusions de ce double art poétique. La première est issue du premier distique cité : l'inspiration élégiaque, dans la mesure où elle correspond à la légèreté de la jeunesse, est tout à fait respectable, et Properce n'en tire que fierté ; la seconde est inspirée par la suite de notre citation : les sujets plus ou moins scientifiques qui sont énumérés sous forme de *recusatio*, à la faveur d'une prétérition qui permet au poète de les citer tout en précisant qu'il ne les traitera pas ici, ne sont pas du ressort du genre élégiaque qui dès lors paraît le lieu idéal pour poser les questions, non pour y répondre. Ce procédé permet à la fois de prendre en compte et d'assumer entièrement les restrictions thématiques de l'élégie amoureuse, et de rehausser ce genre par une ouverture possible vers d'autres types de poésie qui peuvent être évoqués, même sans être pleinement réalisés, dans un recueil élégiaque. Il y a ici une légère progression par rapport à l'aveuglement de l'art poétique amoureux dont nous parlions plus haut ; les vers élégiaques portent la trace d'autres poésies possibles,

¹³³⁴ « Il me plaît d'avoir, en ma prime jeunesse, fréquenté l'Hélicon et mêlé mes mains aux chœurs des Muses (...) ; mais dès que le poids de l'âge me privera du plaisir de l'amour, dès que la blanche vieillesse se répandra sur ma noire chevelure, puissé-je alors apprendre toutes les lois de la nature, savoir quel dieu règle, de son art, cette vaste demeure qu'est le monde, d'où vient le soleil levant, par où il se couche, comment il se fait que la lune, tous les mois, réunit les cornes de son croissant pour redevenir pleine » (III, 5, v. 19-20 et v. 23-28 ; v. 19, nous conservons *contra* Fedeli et avec la plupart des éditeurs la leçon *iuuat* des mss de préférence au *iuuet* suggéré par un éditeur, et v. 24, le texte retenu par la plupart des *recentiores* remplace les *sparsit* de F, L et P et *integras* de la plupart des mss, qui ne fait guère sens en contexte). Rappelons, même si la citation ne le dit pas explicitement, que III, 5 évoque généralement le pan érotique de la poésie élégiaque et que c'est à ce type précis d'inspiration que font allusion les v. 19-20.

même si la comparaison entre différents genres ne se fait pas encore sur des critères de valeur poétique mais sur une simple répartition thématique associée aux âges de la vie.

Toutes ces qualités justifient amplement les serments d'allégeance du poète au genre ; rappelons à cet égard la signification métaboétique de l'ultime vers de I, 12, *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit*¹³³⁵, qui en est sans doute l'exemple le plus explicite et le plus élémentaire. Les textes stratégiques du livre II encore placés sous le signe de la domination de Cynthia, et notamment un certain nombre d'arts poétiques, portent des traces de cette affirmation et font de la promesse de fidélité à l'élégie érotique le point de départ de la réflexion métaboétique de Propertius. Ainsi II, 1 qui comporte, mais sous forme là aussi de *recusatio*, le premier programme non érotique du recueil, commence-t-il ainsi que nous l'avons signalé par un long hommage à Cynthia sur le thème de la capacité du poète amoureux à gloser sur le moindre élément de la beauté ou du talent de sa maîtresse ; ainsi également II, 34, qui lui fait pendant en fermeture du livre II, et dont nous avons déjà étudié l'énumération finale qui place Propertius au rang des grands élégiaques romains et Cynthia parmi les figures féminines célébrées dans leurs vers. Citons encore II, 7 et la joie qui saisit les amants à l'annonce de l'abrogation d'une loi qui est peut-être la *lex de maritandis ordinibus*¹³³⁶, nouvelle occasion pour Propertius de réaffirmer en ces termes son amour pour Cynthia et son désir qu'il soit partagé le plus longtemps possible :

Tu mihi sola places : placeam tibi, Cynthia, solus :

hic erit et patrio nomine pluris amor¹³³⁷.

¹³³⁵ « Cynthia fut la première, Cynthia sera la fin » (I, 12, v. 30).

¹³³⁶ Loi évoquée sous ce nom par Suétone (*Vies des douze Césars*, II, 34, 1) et qui, comme son nom l'indique, visait à obliger les Romains à épouser une personne d'un rang social égal au leur. L'identification de la loi à laquelle Propertius fait allusion ici n'est pas admise par tous : pour un bilan extrêmement complet sur la question, voir le commentaire de P. Fedeli (2005, p. 221 sq.). Par exemple, W. A. Camps (1967) *ad loc.* estime qu'il s'agit bien de la loi dont parle Suétone et qui aurait obligé le poète à se marier, mais non avec Cynthia en raison de son origine sociale, tandis que pour R. M. Iglesias Montiel (1975, p. 107 sq.), il ne s'agit pas, pour des raisons de chronologie, de la *lex Iulia de maritandis ordinibus* à proprement parler mais d'une autre loi, un peu antérieure, visant elle aussi à favoriser le mariage et la fondation de familles entre personnes du même ordre. Il ressort du bilan de Fedeli *ad loc.*, d'une part que cette élégie permet de mieux situer le statut de Cynthia, qui devait être inférieur à celui de Propertius, et d'autre part que quelle que soit cette loi, il s'agit dans tous les cas d'un des éléments de la politique augustéenne de réforme de l'institution matrimoniale.

¹³³⁷ « Toi seule me plais : puissé-je seul te plaire, Cynthia ; et cet amour vaudra plus pour nous que le nom de notre patrie » (II, 7, v. 19-20). L'affirmation topique de l'amour exclusif du narrateur pour la *puella* à la faveur du bref mais emblématique *tu mihi sola places* est également présente, on s'en souvient, dans l'avant-dernier poème du *Corpus Tibullianum*, IV, 13 (III, 19), v. 3.

On pourrait multiplier les exemples allant dans ce sens ; il n'est pas besoin de les répertorier tous pour percevoir l'importance, au sein du recueil propercien, de la revendication de cette inspiration érotique qui, en de nombreux endroits, n'est absolument pas remise en cause.

Mieux encore, les premières ouvertures du genre élégiaque à d'autres types d'inspiration possibles, et donc ses premières comparaisons avec d'autres poésies, se font toujours en sa faveur, et même lorsqu'entre en jeu le critère de la valeur poétique, celui précisément sur lequel se fonderont plus loin les aspirations épiques du poète, il est dans un premier temps exclusivement favorable à l'inspiration érotique, au point de dénigrer en son nom d'autres genres – y compris la tragédie et l'épopée – qui lui paraissent inférieurs quant à l'utilité qu'ils présentent. Un certain nombre de poèmes, surtout dans le livre I, traitent ce sujet et vont nous permettre d'éclairer notre propos. En premier lieu, l'élégie I, 4 va dans ce sens pour peu qu'on en fasse une lecture métapoétique ; adressée à Bassus, ce personnage présenté comme un autre poète qui tente de détourner Properce de sa maîtresse, elle loue pour l'en dissuader, ce qui ne peut nous surprendre à ce stade du recueil, les multiples qualités de Cynthia considérée comme supérieure aux autres femmes. Mais pourquoi ce Bassus voudrait-il détacher notre poète de Cynthia ? La réponse est selon nous à chercher dans les sujets que traite le poète iambique ; il s'agit apparemment de thèmes mythologiques puisque, quand Properce vante la beauté d'une femme réelle – ou supposée telle selon les conventions de la poésie élégiaque –, Bassus, lui, célèbre Antiope, Hermione et *quascumque tulit formosi temporis aetas*, « toutes celles qui vécurent à cette belle époque » (v. 7). Son entreprise de destruction de la liaison de Properce serait donc à comprendre plutôt comme une tentative d'attirer son ami vers d'autres thèmes poétiques, peut-être même vers un autre genre, et de lui faire préférer les sujets et les figures mythologiques à celle, jugée peut-être inintéressante ou d'inspiration trop basse, de la jeune fille légère qu'est « Cynthia ». Cette première comparaison entre inspiration élégiaque et inspiration mythologique est favorable à la première puisque Properce déclare sans ambages : *Cynthia non illas nomen habere sinat*, « Cynthia ne saurait leur laisser quelque renom que ce soit » (v. 6) ; or, selon notre lecture métapoétique, la comparaison entre inspiratrices respectives vaut bel et bien comme comparaison entre genres poétiques eux-mêmes, et l'élégie à caractère érotique l'emporte donc sur la poésie iambique à caractère exclusivement mythique.

Quant à l'épopée et la tragédie, elles ont pour Properce – dans un premier temps du moins – l'inconvénient de ne pas délivrer de message utile dans la vie réelle, alors que la poésie élégiaque tient un discours pratique sur les relations amoureuses. En témoignent les poèmes adressés à Ponticus (I, 7 et I, 9) et Lyncée (II, 34), qui développent l'idée de l'inutilité de ces

deux grands genres dès lors que l'on tombe amoureux. Dans ces trois élégies, les tournures sont semblables et renvoient toutes à une supériorité pragmatique du genre élégiaque sur des inspirations sans doute plus nobles, mais peut-être trop détachées du réel :

Quid tibi nunc misero prodest graue dicere carmen

aut Amphioniae moenia flere lyrae ?

Plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero...

et

aut quid + erechti + tibi prosunt carmina lecta ?

nil iuuat in magno uester amore senex. (...)

Desine et Aeschyleo componere uerba coturno¹³³⁸...

Ces deux brefs extraits, respectivement à Ponticus sur l'inutilité de l'épopée puisque c'est Homère qui est en cause, et à Lyncée sur celle de la tragédie puisque est remis en question Eschyle – si du moins le texte du vers 29 de II, 34 porte bien la mention d'un poète « érechthéen », c'est-à-dire athénien, et annonce alors le vers 41¹³³⁹ –, se répondent par la reprise de l'expression *quid tibi prodest* ou *prosunt* et l'affirmation de l'inutilité par la tournure péremptoire *nil iuuat*, d'un côté, et, de l'autre, l'étonnante comparaison *plus ualet* aux dépens d'Homère mais en faveur de Mimnerme, l'un des pères de l'élégie grecque et à ce titre modèle de l'inspiration élégiaque de Properce. Dans ces deux poèmes que nous considérons comme pendant l'un de l'autre, les jeunes auteurs auxquels s'adresse Properce sont, dit-il, tombés amoureux, et se rendent compte en cette circonstance que le domaine littéraire dans lequel ils sévissent ne leur offre pas les armes nécessaires pour faire face à cette épreuve – ni surtout pour exprimer leur amour, puisque, ainsi que le laisse supposer le dernier vers que nous avons cité, Properce finit par conseiller à Lyncée d'abandonner l'inspiration tragique et

¹³³⁸ Respectivement « A quoi te sert maintenant, malheureux, de réciter de graves vers ou de pleurer les remparts et la lyre d'Amphion ? En amour, un vers de Mimnerme vaut plus qu'Homère » (I, 9, v. 9-11 ; *Mimnermi*, retenu à la suite du ms P corrigé, remplace des leçons diverses, ainsi *minnermi* [N], *munermi* [A], *mimermi* [W] ou encore *numerini* [T]) et « Ou bien à quoi te sert de lire les vers de l'Athénien ? Votre vieillard n'est d'aucune aide dans un grand amour. (...) Cesse d'emprunter le cothurne d'Eschyle pour composer des vers » (II, 34, v. 29-30 et 41. L'adjectif du v. 29, présent sur plusieurs mss dont N, est extrêmement douteux et c'est pourquoi, comme P. Fedeli [1994²], nous le conservons entre *cruces* et avec réserve, mais aucune autre solution n'est réellement satisfaisante : S. Viarre [2005], à la suite de Camps *et al.*, lit *Aratei*, S. J. Heyworth [2007], à la suite des mss F, L, P, D et V, lit *crethei*).

¹³³⁹ Il existe à ce sujet une controverse : J. Soubiran (1982), lit de préférence *Erechthei*, qu'il traduit bien par « athénien », mais derrière lequel il voit Solon plutôt qu'Eschyle. Cette hypothèse est intéressante dans la mesure où elle suppose que Properce opère ainsi une distinction au sein même du genre élégiaque, en rejetant l'élégie savante et didactique à la manière de Solon à la faveur de thèmes strictement légers et érotiques.

de se lancer à son tour dans la composition d'élégies, sur le modèle de deux poètes grecs dont la présence ne saurait nous surprendre dans cet art poétique : Philéas et Callimaque, respectivement cités à la fin des vers 31 et 32 de II, 34. La poésie élégiaque serait dès lors bel et bien considérée comme un double remède à l'amour, puisqu'elle permet au poète lui-même de s'épancher dans des vers qui conviennent à ce thème, ce qui n'est le cas ni de la poésie épique ni de la poésie tragique, et qu'elle est utile à la postérité et aux non-poètes qui y trouvent un reflet de leur propre situation, ainsi qu'en témoigne la lamentation, imaginée par Properce en I, 7, des jeunes amoureux après sa mort : *ardoris nostri magne poeta iaces*¹³⁴⁰. Son adaptation à la vie réelle et la connaissance immédiatement utile qu'elle délivre sur les problèmes amoureux sont donc à mettre au compte des nombreux avantages de l'élégie érotique.

b. Poésie épique et poésie nationale : la nature exacte des ambitions poétiques de Properce

A ce premier pôle de réflexion s'oppose un deuxième, l'aspiration à une poésie épique, dont l'incompatibilité avec la revendication, que nous venons d'analyser, d'un art poétique amoureux et notamment avec ce que nous venons de dire de la supériorité pragmatique du genre élégiaque sur toute autre poésie, est l'un des problèmes majeurs de Properce dans son recueil. Un seul poème marque clairement la volonté propertienne de composer une épopée ; il s'agit de III, 3 qui s'ouvre sur une scène onirique d'inspiration callimaquienne déjà évoquée ci-dessus, dans laquelle le poète s'imagine couché auprès de la même source à laquelle, dit-il, Ennius s'abreuva en son temps. Cette métaphore indique clairement que l'auteur élégiaque s'apprête à suivre les traces du poète épique et à composer un poème d'un genre nouveau pour lui, dont voici le programme :

Visus eram molli recubans Heliconis in umbra,
Bellerophontei qua fluit umor equi,
reges, Alba, tuos et regum facta tuorum,

¹³⁴⁰ « O grand poète de la passion qui est la nôtre, tu gis sans vie » (I, 7, v. 24). Cette épitaphe a gêné la lecture de certains spécialistes, et E. Courtney (1968, p. 250-251) va même jusqu'à suggérer de l'éliminer du livre I. Son inclusion dans l'élégie à Ponticus nous paraît au contraire tout à fait logique dans la mesure où, disons-le une fois de plus, Properce tâche à cet endroit de décider Ponticus à composer le même genre de poésie que lui en lui vantant les mérites de la posture élégiaque et du statut du poète qui s'y livre.

tantum operis, neruis hiscere posse meis,
paruaque tam magnis admoram fontibus ora,
unde pater sitiens Ennius ante bibit,
et cecinit Curios fratres et Horatia pila¹³⁴¹...

Cet *incipit* axe clairement le nouveau projet poétique propertien vers des sujets enniens, c'est-à-dire des sujets guerriers romains anciens ; de fait, l'énumération des thèmes traités par Ennius, qui commence au premier vers et se poursuit après notre citation, comporte la mention de guerres romaines appartenant au passé, de l'affrontement des Curiaces et des Horaces à l'épisode des oies du Capitole et à l'arrivée d'Hannibal près de Rome (v. 11-12). Dans la droite lignée du père de l'épopée romaine, le programme de Propertius remonte, lui, plus loin encore, au-delà des origines de Rome, le poète estimant peut-être que l'histoire des siècles suivants fut suffisamment bien chantée par son maître : ainsi le vers 3 insiste-t-il doublement sur l'inscription du projet épique de l'auteur dans un passé révolu, d'abord par la mise en valeur du terme *Alba* à la connotation nettement antique, puisque c'est bien d'Albe la Longue que descendent les Romains, ensuite par le polyptote sur le terme *reges* repris en *regum*, la notion de « rois » étant depuis les Tarquins odieuse aux Romains, et ce même sous le principat d'Auguste, ce qui contribue à revêtir le thème que semble vouloir traiter le poète d'un aspect antiquisant. La forte connotation de ce sujet, associée au patronage d'Ennius, fait bien comprendre au lecteur que Propertius s'est décidé à composer une épopée romaine antique. Ce programme est confirmé par l'intervention de Phoebus qui interrompt violemment le poète et lui interdit l'accès au *carmen heroum* (v. 16), dont nous avons déjà signalé qu'il s'agit d'un renvoi technique et explicite à l'épopée. En effet, le dieu rappelle en quelques mots à Propertius que son rôle est exclusivement élégiaque, ce que lui confirmera Calliope auprès de laquelle il le conduit. Le programme épique de Propertius ne sera donc jamais réalisé dans les termes dans lesquels il l'entendait en III, 3.

Pourquoi Propertius est-il attiré par l'épopée, pourquoi ne peut-il s'y consacrer et comment peut-il chercher à remplacer cette inspiration, qui lui est interdite, tout en l'inscrivant dans un recueil de poésie élégiaque ? Nous touchons ici au cœur du problème et allons tâcher d'en débrouiller les éléments en ayant recours à divers poèmes des *Elégies* qui livrent à ce sujet des indices précieux. La réponse aux deux premières questions vient de l'infériorité

¹³⁴¹ « Il me semblait être allongé dans l'ombre douce de l'Hélicon, là où coule l'eau due au cheval de Bellérophon, et pouvoir, sur les cordes de ma lyre, dire tes rois, Albe, et les exploits de tes rois, composant ainsi une bien grande œuvre ; et déjà j'avais approché ma faible bouche de cette si grande source où but avant moi, assoiffé, le vieil Ennius, avant de chanter les frères Curiaces et les javelots des Horaces » (III, 3, v. 1-7).

constitutive de l'élégie vis-à-vis de l'épopée, dont nous avons déjà donné quelques preuves et au sujet de laquelle il faut préciser que son apparente incompatibilité avec ce que nous disions de l'utilité en amour du genre élégiaque vient du fait que ces deux comparaisons ne se placent pas sur le même plan. L'une, en faveur de l'élégie érotique, met en avant l'utilisation pratique que l'on peut en faire, tandis que l'autre est une comparaison de nature et de style entre les deux genres. En d'autres termes, Properce trouve un avantage à l'inspiration élégiaque aussi longtemps qu'il ne considère que le rapport pragmatique des thèmes traités avec la vie réelle ; en revanche, lorsqu'il procède à des critiques plus stylistiques et formelles de sa propre poésie, lorsqu'il entre dans des considérations de véritable théoricien ès poétique, il ne peut que constater son infériorité fondamentale par rapport aux grands genres canoniques et notamment à l'épopée. Tout penche en effet pour la faiblesse constitutive de l'élégie : son mètre, qui est en quelque sorte une dégradation du mètre épique¹³⁴², ses thèmes – des amours légères qui ne pourraient tenir la comparaison avec les combats mythologiques ou héroïques de l'épopée –, son ton plus lâche, plus mou, qui lui non plus ne saurait rivaliser avec le style élevé des poètes épiques. Aussi les vers élégiaques sont-ils, chez Properce, traditionnellement qualifiés de *mollia*, « mous » (II, 1, v. 2 ; II, 34, v. 42 ; III, 3, v. 18, pour ne citer que ces quelques occurrences), tandis que l'épopée est présentée comme *carmen graue* (I, 9, v. 9 et II, 10, v. 9 par exemple), c'est-à-dire une poésie mieux posée, plus sérieuse que l'élégie. Dès lors, la difficulté à composer des vers épiques paraît globalement supérieure à la difficulté élégiaque, et l'honneur qui en découle n'est logiquement pas le même ; comment s'étonner dans ces conditions que Properce, au cours des livres II-III, aspire à gagner ses galons de vrai poète, de *uates* (II, 10, v. 19) en parcourant la carrière épique ? Voyons ce qu'en dit le poème II, 10, dont on sait qu'il s'agit en réalité d'une feinte qui ne peut selon nous être considérée comme un art poétique épique qu'à la faveur d'une légère erreur d'interprétation et qui, pour cette raison, fournit un élément de solution au poète élégiaque qui ne peut composer d'épopée :

Sed tempus lustrare aliis Heliconae choreis

et campum Haemonio iam dare tempus equo.

Iam libet et fortis memorare ad proelia turmas

¹³⁴² Du moins selon la théorie, à moitié sérieuse et néanmoins significative quant à la perception qu'ont les poètes du statut de l'élégie, qu'en propose Ovide au début des *Amours* : *Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis. / par erat inferior uersus : risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*, « je m'apprêtais à dire, sur un rythme grave, les armes et la violence des guerres, choisissant un sujet et un mètre assortis. Le second vers était égal au premier : Cupidon, dit-on, se mit à rire et lui retira un pied. » (*Amores*, I, 1, v. 1-4).

et Romana mei dicere castra ducis. (...)
nunc uolo subducto grauior procedere uultu,
nunc aliam citharam me mea Musa docet.
Surge, anime, ex humili ! iam, carmina, sumite uires !
Pierides, magni nunc erit oris opus¹³⁴³.

Cet art poétique est absolument essentiel pour le problème que nous traitons ici. En effet, l'aspiration épique et l'impossibilité de l'atteindre s'y superposent, puisque l'évocation d'une poésie de combats – *proelia, castra* –, de la nécessité pour s'y livrer de changer de genre poétique – avec la reprise de l'adjectif *alius* aux vers 1 et 10 – et l'utilisation, en opposition les uns aux autres, de qualificatifs techniquement marqués que nous avons déjà eu l'occasion de relever lors de la première présentation de ce texte – *humilis* pour le genre élégiaque, *grauior* et *magnus* pour l'épopée – semblent évoquer la décision d'un changement de cap poétique¹³⁴⁴, ce que d'autres éléments du même texte nuancent et remettent en question. Notons en effet que la mention de l'Hélicon – qui établit un lien avec le début de III, 3 – mais aussi des sources d'Ascrea (v. 25) renvoie précisément à l'un des pères de la poésie grecque, Hésiode, sans que cet auteur puisse pour autant être considéré comme représentant du genre épique dont il utilise pourtant le mètre. Si le fantôme d'Hésiode plane, comme nous tendons à le croire, sur II, 10, c'est parce que Properce songe à composer un poème en hexamètres, et non pas spécifiquement un poème épique. Notre poète méditerait donc une association entre poésie hexamétrique et thématique guerrière sans qu'il s'agisse pour autant d'une épopée à proprement parler ; il n'y a pas en effet en II, 10, contrairement à III, 3 et à la présence explicite d'Ennius, de référence épique suffisamment claire. Bien plus, II, 10 nous semble, au cœur même de l'ambition hexamétrique de Properce, porter la trace d'une invincible incapacité à s'éloigner définitivement de la poésie élégiaque. Deux distiques nous le prouvent :

¹³⁴³ « Mais il est temps de parcourir l'Hélicon avec d'autres chœurs et de donner de l'espace et du temps à un cheval d'Hémonie. Il me plaît désormais d'évoquer les escadrons pleins de courage pour combattre et de dire les camps romains du chef qui est le mien. (...) Je veux à présent m'avancer plus gravement, l'air concentré, et à présent ma Muse m'enseigne à jouer d'une autre cithare. Elève-toi, mon âme, du genre humble ! désormais, mes vers, rassemblez vos forces ! Piérides, maintenant, j'aurai besoin d'une voix puissante » (II, 10, v. 1-4 [avant lesquels Heyworth, suite à Lachmann, suppose à nouveau une lacune] et v. 9-12. *Anime* est la leçon retenue par tous les *recentiores* de préférence à *l'anima* des mss ; v. 11, on peut comme Heyworth, avec le consensus de la plupart des mss sauf F, lire *ex humili* (...) *carmine* et rapporter alors l'impératif *sumite* aux *Pierides* du v. suivant).

¹³⁴⁴ A propos de II, 10, voir aussi *supra*, dans notre classification, « 2. Elégies métapoétiques et arts poétiques ».

Quod si deficiant uires, audacia certe
laus erit : in magnis et uoluisse sat est. (...)
... sic nos nunc, inopes laudis conscendere culmen,
pauperibus sacris uilia tura damus¹³⁴⁵.

Nous avons déjà évoqué, au sujet du premier de ces distiques¹³⁴⁶, sa valeur métopoétique quant à la mention des « forces » nécessaires à la composition de poésie épique. On le voit, la tournure conditionnelle *si deficiant uires* prévoit déjà l'échec probable du poète ; le futur simple du vers 6 semble inscrire cet échec dans une certitude proche, et l'argument qui suit, à savoir que le fait de « vouloir » est à lui seul louable en ce qui concerne les grandes entreprises, porte en lui l'idée, déjà mentionnée, qu'en matière épique Properce *veut* mais ne *peut* pas, et revient par là même à dire que quelle que soit sa volonté en la matière, le poète ne parviendra jamais à mettre son projet à exécution. Quant au second distique, reconnaissons que la valeur de l'adverbe *nunc* est très ambiguë : est-ce à dire que ce que Properce a fait *jusqu'à présent* était *inops*, *pauper* et *uilis*, ce qui confirmerait l'idée d'un abandon définitif de la trop basse et trop faible poésie élégiaque, ou bien que c'est ce qu'il fait *à présent* qui présente ces défauts, ce qui signifierait qu'en réalité il a d'ores et déjà conscience de son incapacité à élever la valeur de sa poésie et à rendre aux héros un hommage digne d'eux ? Nous pencherions volontiers pour la seconde solution, d'autant plus que cet art poétique épique ou du moins hexamétrique est rédigé... en vers élégiaques, ce qui invalide en partie son propos – puisque c'est une façon pour le poète de dire, par le choix métrique, exactement le contraire de ce que suppose la lettre du texte – et renvoie à III, 3 et à l'idée que l'aspiration épique doit être, à un moment ou à un autre, bridée par le retour à l'inspiration élégiaque symbolisée en l'occurrence par Phoebus.

Donc, Properce, jusqu'au cœur de ses vellétés épiques, est gagné par son incapacité naturelle à composer autre chose que de l'élégie, et il faut là encore s'en remettre à sa divinité tutélaire et à cet avertissement métaphorique et explicite de Phoebus sur l'Hélicon, que nous avons déjà cité : *non est ingenii cumba grauanda tui*, « tu ne dois pas surcharger la barque de ton talent » (III, 3, v. 22). Le thème d'une sorte de nature poétique à laquelle on ne peut déroger,

¹³⁴⁵ « Et si les forces doivent me manquer, mon audace, assurément, me vaudra de la gloire : dans les grandes entreprises, le simple fait de vouloir est déjà suffisant. (...) Ainsi moi, à présent, incapable de m'élever au sommet de la gloire, je célèbre une pauvre cérémonie et ne donne qu'un vil encens » (II, 10, v. 5-6 et v. 23-24). *Culmen* remplace pour de nombreux *recentiores* (sauf Viarre qui retient une autre suggestion d'éditeur, *currum*) le *carmen* des mss qui est envisageable mais ne rend pas la métaphore suggérée par *conscendere*.

¹³⁴⁶ Voir *supra*, « IV. A. Quelles formes prennent les arts poétiques de Properce ? ».

même si on le voudrait bien, et de la nécessité de ne pas surestimer ses capacités sous peine d'échec est fréquent dans le recueil, et Properce en parle à Tullus, fait, lui, pour être guerrier, sur le ton de la déploration :

Non ego sum laudi, non natus idoneus armis :

hanc me militiam fata subire uolunt¹³⁴⁷.

La *militia* évoquée au vers 30 est la *militia amoris* bien connue des poètes élégiaques¹³⁴⁸, puisque les vers précédents évoquent à plusieurs reprises la *puella* de Properce et l'exigence qu'elle exprime de le voir toujours à côté d'elle quand Tullus, lui, part en campagne. Or, cette *laus* guerrière, « gloire » ou « éloge », refusée au poète élégiaque incapable de composer une épopée, Properce tâche de la compenser en se fixant des sujets nationaux qui semblent pour lui un moyen terme, une épopée accessible, une sous-épopée faite de mieux. La matrice de cet art poétique pour poètes au talent indigent est donnée par la décidément prolifique II, 10 qui cite clairement, comme premier sujet épique ou hexamétrique possible, ce que l'on pourrait nommer la geste d'Auguste ; le nom du prince apparaît en effet en bonne place après la césure trihémimère du vers 15, encadré de ses campagnes actuelles, déjà mentionnées par nos soins, contre les Parthes, les Indes – ce qui annonce l'élégie nationale III, 4 – et l'Arabie : ce sont ces guerres-là, affirme ensuite Properce à la faveur d'une métaphore, que je chanterai désormais¹³⁴⁹. La juste répartition des sujets entre poésie épique et poésie élégiaque nationale apparaît dans d'autres poèmes qui évoquent avec tout autant de clarté l'idée que les forces manquent à Properce pour se lancer enfin dans la première aux dépens de la seconde, ce qui confirme notre idée d'une poésie augustéenne d'abord présentée comme *ersatz* épique. Songeons notamment à II, 1 et au programme présenté à Mécène :

quod mihi si tantum, Maecenas, fata dedissent,

ut possem heroas ducere in arma manus,

non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo

impositam, ut caeli Pelion esset iter,

nec ueteres Thebas nec Pergama, nomen Homeri,

¹³⁴⁷ « Par nature je ne suis pas fait pour la gloire, pas fait pour les armes : c'est à ce service [d'amour] que veulent me soumettre les destins » (I, 6, v. 29-30).

¹³⁴⁸ La *militia amoris*, thème que nous avons déjà rencontré chez Tibulle et reverrons également dans d'autres poèmes de Properce, est un motif repris et amené à son développement maximum par les soins d'Ovide ; ainsi l'élégie I, 9 des *Amours* est-elle entièrement consacrée à la comparaison entre soldat et amant et à la mise en évidence de leurs similitudes.

¹³⁴⁹ *haec ego castra sequar*, « voilà les camps que je vais suivre » (v. 19).

Xerxis et imperio bina coisse uada,
 regnaue prima Remi aut animos Carthaginis altae
 Cimbrorumque minas et bene facta Mari :
 bellaque resque tui memorarem Caesaris et tu
 Caesare sub magno cura secunda fores¹³⁵⁰.

Ces vers, que nous connaissons déjà, constituent une *recusatio* générale puisqu'ils repoussent en bloc tous les sujets épiques ou guerriers envisageables – rappelons que II, 1 est un art poétique résolument érotique même s'il porte le tout premier germe d'une autre inspiration possible – ; mais ils y effectuent une distinction pour le moins significative entre deux catégories de sujets épiques ou pseudo-épiques. D'un côté, l'épopée mythologique grecque (la lutte des Titans contre les dieux, v. 19-20), l'épopée guerrière grecque (Pergame, c'est-à-dire Troie, et Thèbes qui est un sujet épique majeur quoique non homérique, v. 21), soit respectivement la poésie hexamétrique cosmo- ou théogonique peut-être imitée d'Hésiode et la poésie épique d'Homère, ainsi que l'épopée romaine ancienne (des origines de Rome à l'époque de Marius, v. 23-24), c'est-à-dire la poésie épique d'Ennius, font toutes trois l'objet d'une seconde *recusatio* à l'intérieur même de la première, à la faveur de l'irréel du présent nié *non (...) canerem* ; en revanche, c'est le chant guerrier romain actuel, celui d'Auguste – deux fois désigné par le polyptote sur *Caesar* (v. 25-26) – et de Mécène lui-même – le *tu* du vers 25 – qui est virtuellement assumé par l'irréel *memorarem*. Rappelons que cet anti-programme est placé sous le signe de l'expression à l'irréel du passé *si mihi (...) fata dedissent* : or, précisément, et nous avons avancé des citations qui le prouvent, les destins *n'ont pas* donné au poète la force de composer cette poésie guerrière ; au moment donc où il fera ses premières armes dans ce domaine au cours de la section II-III, dans des élégies que nous avons déjà eu l'occasion de citer et d'étudier¹³⁵¹, l'inspiration nationale apparaîtra comme un pis-aller pour un poète qui n'a pas la force de réaliser ses ambitions épiques. La même impression est produite par le poème III, 9, lui aussi adressé à Mécène, dans lequel Properce supplie une fois encore son protecteur de ne pas exiger de lui de poésie épique ; l'une des citations que nous utilisons plus haut à propos des métaphores sur la faiblesse de l'élégie est issue de III, 9, et elle est explicite quant à l'incapacité radicale du poète de faire de la « grande » poésie¹³⁵². Mais après une revendication en règle de sa poésie érotique destinée

¹³⁵⁰ II, 1, v. 17-26, traduits *supra*, n. 1220, p. 942.

¹³⁵¹ Voir notamment « III. B. 1 ».

¹³⁵² Il s'agit des vers 4-6 de III, 9 : *non sunt apta meae grandia uela rati. / turpe est, quod nequeas, capiti committere pondus / et pressum inflexo mox dare terga genu*, traduits *supra*, n. 1324, p. 1012.

aux *puer[i]* et aux *puella[e]* (v. 45), après un hommage à Callimaque et Philétas, ses maîtres de toujours (v. 43-44), Properce semble brutalement livrer le fond de sa pensée et déclare qu'il pourrait bien, avec le soutien de Mécène, s'atteler à des sujets épiques :

Te duce uel louis arma canam caeloque minantem

Coeum et Phlegraeis Eurymedonta iugis :

celsaque Romanis decerpta Palatia tauris

ordiar et caeso moenia firma Remo, (...)

prosequar et currus utroque ab litore ouantis,

Parthorum astutae tela remissa fugae¹³⁵³...

Se mêlent ici les sujets mythologiques – ainsi la lutte entre Jupiter et les Titans (v. 47-48) – et les sujets étiologiques – l'antique site de Rome, ce qui annonce IV, 1 a, et la fondation de la Ville (v. 49-50) –, tous pourtant refusés en II, 1, et les luttes augustéennes récentes avec la mention des Parthes au vers 54, dont on sait que ce n'est pas leur seule apparition dans le recueil. Il semble donc que Properce ait élargi le programme bien établi de II, 1, mais cette rectification compte moins que l'idée qu'une fois encore, l'impossibilité de pratiquer une poésie nationale à laquelle s'ajoute ici, avec le renvoi aux premiers vers de IV, 1, une dimension étiologique, est liée à une indigence constitutive du talent du poète – ce qui, une fois de plus, contribue à faire paraître les tentatives de poésie augustéenne de la section centrale des *Elégies* comme autant de poèmes faibles portant la marque d'une sorte de sous-épopée.

Entre élégie érotique satisfaite d'elle-même faute de comparaison, et aspirations épiques émergeant d'une prise de conscience des différences stylistiques qui existent entre les deux genres et contribuent à faire de l'épopée cette poésie élevée que l'élégie n'atteindra jamais, Properce, dans les livres I à III de son recueil, n'accorde donc pas d'autre statut à l'inspiration étiologique et nationale que celui d'*ersatz* d'épopée pour poètes incapables de prouesses hexamétriques. Pour autant, les poèmes augustéens de la section II-III auront au livre IV une belle postérité, et ils portent en eux la solution de cette tension irréductible entre

Notons du reste que le thème de la nécessité de se conformer à son génie est également présent en III, 9, v. 20 : *naturae sequitur semina quisque suae*, « chacun suit les traces imposées par sa nature ».

¹³⁵³ « Mais sous ta direction, je chanterais bien les combats de Jupiter, Céus menaçant le ciel, Eurymédon sur les monts de Phlégra : je commencerais à dire le haut Palatin où paissaient les taureaux romains, le meurtre de Rémus, qui consolida des remparts, (...) je suivrais les chars de triomphe depuis les deux bords de la mer, l'abandon, par les Parthes rusés, de leurs traits, et leur fuite » (III, 9, v. 47-50 et v. 53-54 ; au v. 48, *Eurymedonta* est une suggestion d'éditeur retenue par Fedeli et Viarre, remplaçant la variante *Odomonta* des mss retenue par Heyworth).

élégie amoureuse et ambition épique dont nous venons de poser les éléments ; mais cette lecture salvatrice et réconciliatrice ne pourra se faire qu'*a posteriori*, une fois que la lecture du livre IV aura rendu toute leur signification à des tentatives qui, à l'issue du livre III, semblent encore se situer dans un entre-deux mal défini et mal considéré.

2. Jeux et revirements métapoétiques des livres I à III

L'ensemble de ces tensions, retracé ici de manière tabulaire, n'est pourtant pas aussi net que peut le laisser paraître notre synthèse quand on s'en tient à la lecture linéaire du recueil et à la découverte progressive de ses éléments de réflexion métapoétique. Bien au contraire, Properce, chaque fois qu'il introduit un élément réflexif nouveau dans sa recherche, feint dans les poèmes suivants de le nier ou plus exactement de l'oublier, et de revenir en arrière comme s'il ne l'avait jamais mis en place ; cela va plus loin encore, on va le voir, que les simples extensions d'inspiration que nous avons déjà observées et qui contribuent à brouiller la structure globale des *Elégies* sans pour autant remettre en cause fondamentalement leur évolution générale¹³⁵⁴.

Ce procédé récurrent et même constitutif de l'avancée réflexive du recueil pose problème à deux niveaux ; d'abord, il fait resurgir la question de la succession des textes et de la part de hasard ou au contraire de conception préalable qui a pu présider à leur mise en forme, en montrant que les structures de livres que nous avons établies plus haut en nous fondant sur des éléments poétiques et textuels tangibles, se doublent d'une structure métapoétique sous-jacente qui enrichit encore le jeu de la composition. Surtout, il remet en cause de manière parfois prégnante la progression de l'art poétique de Properce, et incite le lecteur à se demander à quoi il faut prêter attention avant tout : à l'évolution globale de la réflexion que nous avons rétablie ci-dessus et dont nous verrons les dernières étapes un peu plus bas, ou bien aux revirements ponctuels qui semblent menacer l'édifice avant même que sa construction soit achevée ? La progression d'ensemble, marquée par des textes stratégiques essentiels, nous semble trop nette pour pouvoir la nier ; pour autant, on ne peut passer sous silence ces revirements qui sont comme autant de failles microscopiques significatives, et qui vont jusqu'à faire surgir dans le recueil des registres inédits. C'est ainsi que la négation des arts poétiques nationaux et la revendication de la tonalité érotique font apparaître, nous allons le voir, une sorte de poésie extrêmement critique à l'égard de l'inspiration nationale, que l'on peut peut-être même qualifier, comme nous l'avions suggéré lors de l'établissement

¹³⁵⁴ Voir *supra*, « III. B. Extension de chaque groupe vers les autres ».

de notre classification, d'anti-nationale. Notons pour finir que la plupart des poèmes auxquels nous aurons recours lors de notre observation de ces enchaînements métapoétiques internes à l'échelle microscopique, ont pour la plupart déjà amplement été vus et cités dans les précédentes sections de l'analyse ; aussi ne reprendrons-nous dans le détail que les éléments qui paraissent véritablement nouveaux dans notre étude.

a. L'inspiration érotique au seuil de la poésie « anti-nationale »

Du fait de sa grande univocité et de sa remarquable cohésion en faveur de l'inspiration érotique, le livre I n'offre pas d'exemple de ces revirements intrigants, mais il permet au poète de poser quelques éléments qui semblent préparer les contradictions futures de son recueil. Dans cette perspective, on peut distinguer un premier grand mouvement érotique qui irait du programme cynthien de I, 1 jusqu'à II, 9, élégie érotique par excellence puisqu'elle met en scène la figure élégiaque traditionnelle du rival et les thèmes afférents de l'infidélité et de la jalousie, mais dont les derniers vers préparent déjà, nous allons le préciser, un autre type d'engagement. Dans tout ce premier temps, la seule et unique faille éventuelle à l'art poétique uniformément érotique hérité du *Monobiblos* est II, 1 et son programme, avec répartition entre sujets épiques non envisageables et sujets nationaux envisageables, dont nous venons d'examiner les enjeux. Mais, redisons-le une fois encore, le contexte de II, 1 est amoureux – nous le signalions dès le tout début de notre travail – et, ce programme n'étant présenté que sous la forme d'une *recusatio*, le lecteur le considère naturellement comme réaffirmation de l'adhésion à l'inspiration érotique. Il en est de même des affirmations anti-épiques et anti-guerrières qui parcourent le livre I. Dès I, 6 et la discussion avec Tullus prêt à partir en campagne, Properce affirme sa nature anti-guerrière ; il ne la désigne pas comme un choix, mais comme le poids d'un destin et de sa propre *natura*, force de création supérieure contre laquelle il ne faut même pas songer à lutter. Nous avons déjà cité le distique essentiel de I, 6 et l'opposition entre la *militia* réelle, celle que va connaître Tullus à la guerre, et la *militia amoris* qui est le lot de notre poète¹³⁵⁵. Toute l'élégie repose sur une opposition bien structurée entre les deux cas : Properce et son impuissance à résister aux exigences et aux caprices de Cynthie (v. 5-18 et v. 25-36), Tullus et son attitude guerrière digne des exploits et de la gloire de ses aïeux (v. 19-24). Les positions anti-combattantes et anti-épiques du poète revêtent un aspect plus idéologique dans des poèmes comme I, 7 et I, 9

¹³⁵⁵ Voir *supra*, « 1. L'attrait de l'épopée ».

que nous avons signalés comme prolongation l'un de l'autre puisqu'ils s'adressent tous deux au poète épique Ponticus et que le second constate la défaite, prévue dans le premier, de Ponticus face à l'amour. Nous l'avons dit, l'élégie et l'épopée sont considérées dans ces deux textes sous l'angle restreint de leur utilité pragmatique, et l'élégie l'emporte de ce point de vue sur l'épopée puisqu'elle fournit sur la question des relations amoureuses une connaissance directement utilisable tout à fait étrangère à la poésie épique.

Les avatars de ces prises de position se prolongent au cœur du livre II jusqu'à donner à certaines élégies à dominante érotique des accents presque anti-nationaux. Songeons ainsi à II, 6, élégie érotique dysphorique à sous-dominante *autre*, qui fait partie des poèmes critiques de la section II-III et dans laquelle on trouve une étrange invective contre Romulus considéré comme responsable de la licence qui règne à Rome¹³⁵⁶. Deux éléments sont à retenir de cette invective : Romulus est dit *criminis auctor* (v. 19), et ces termes sont mis en valeur par leur correspondance expressive avec la métrique puisqu'ils occupent les deux derniers pieds de l'hexamètre. L'accusation de *crimen* est grave et le mot *auctor*, « initiateur » au sens propre, fait porter au fondateur de Rome l'entière responsabilité de la dégradation des mœurs qui règne sur la Ville. Properce ne manque pas de rappeler au vers suivant que Romulus est le fils « de la louve », *lupae*, mot placé lui aussi à la fin du pentamètre et répondant donc directement à l'expression que nous venons de commenter, ce qui fait de ce distique une violente manifestation anti-romuléenne ; car la *lupa*, en latin, c'est aussi la prostituée, ce qui explique que Romulus soit le responsable tout désigné des comportements actuels des Romains. Cette accusation injurieuse nous semble anti-romaine à deux niveaux, d'abord parce qu'elle fustige la mauvaise conduite générale d'une ville qui devrait mériter – et reçoit effectivement plus loin dans le recueil – un autre type de célébration, ensuite parce qu'elle remet directement en cause son fondateur. Or, ce même Romulus est une des figures convoquées en IV, 6, dans la grande élégie nationale de la dernière section du recueil, et auxquelles Auguste lui-même est identifié¹³⁵⁷. L'élégie suivante présente le même type de contradiction apparente autour d'une nouvelle émergence – bien moins virulente – du registre *autre*, à titre cette fois de simple trait secondaire. Elle offre en effet une synthèse entre dénigrement de poésies non-élégiaques pour cause d'inutilité pratique, et attaque d'une figure augustéenne, en l'occurrence celle du prince lui-même ; le poète se réjouit de

¹³⁵⁶ Nous avons déjà cité les vers où est exprimé ce reproche à Romulus : voir n. 1089, p. 885.

¹³⁵⁷ Voir à ce propos *supra*, « III. A. 3. Livre IV : Rome et Auguste, la patrie et l'étiologie » et ce que nous avons dit des visées étiologiques de IV, 6 qui présente Auguste comme double descendant d'Enée et de César d'une part, et de Romulus de l'autre, la synthèse de ces deux lignées étant réalisée par l'expression *Teuc[er]... Quirin[us]*, « Quirinus troyen » au vers 21.

l'abrogation de la *lex de maritandis ordinibus*, que nous avons déjà évoquée, et proclame que décidément, rien ne peut séparer des amants sincères. Il imagine alors l'objection possible qu'on pourrait lui faire au nom d'Auguste lui-même, et voici la réponse qu'il prépare :

'At magnus Caesar.' sed magnus Caesar in armis :

deuictae gentes nil in amore ualent¹³⁵⁸.

La tournure péremptoire du vers 6 rappelle les affirmations répétées de l'inutilité de la poésie épique ou tragique en matière de sentiments amoureux ; quant à la restriction de la grandeur d'Auguste au domaine des armes, *in armis*, elle semble renvoyer plus précisément à une poésie nationale qui ne vaudrait pas mieux qu'épopée ou tragédie du point de vue d'un amoureux – autrement dit, Properce poursuit la distinction sur critères pratiques opérée au livre I et dont nous avons examiné l'expression en I, 7 et I, 9, et l'étend à toute poésie nationale sans précision de genre, ce qui laisse supposer qu'elle s'applique tout autant à l'élégie augustéenne – non encore représentée dans son recueil – qu'aux aspirations épiques dont naît cette dernière. Le poète déclare du reste un peu plus bas qu'il ne composera jamais de poésie guerrière ; du moins est-ce la signification métaphorique que l'on peut accorder au vers 14, *nullus de nostro sanguine miles erit*, « aucun soldat ne naîtra de mon sang », qui est tout autant un programme poétique en creux que le rappel du thème de l'obéissance forcée de chacun à sa nature, avec l'idée que, puisqu'il n'est pas fait pour les armes, Properce pourrait difficilement donner naissance à un enfant – c'est-à-dire à un poème – qui, lui, le serait.

b. Indécisions et programmes contradictoires

On le voit, tout ce premier mouvement pro-érotique et anti-guerrier mêle plusieurs éléments que l'on peut qualifier d'anti-romains, de la critique littéraire en termes d'utilité de la poésie – et non pas encore en termes de style – à la remise en cause de la figure romaine de Romulus et du pouvoir d'Auguste lui-même qui apparaît d'abord comme un être voué au service des armes – ce que Properce feint jusqu'ici de ne pas tenir en bien grande estime –, incapable de diriger la vie amoureuse des Romains, domaine dans lequel le poète le surpasse incontestablement puisqu'en qualité d'élégiaque il est, lui, spécialiste en la matière. Cette première pierre de l'édifice est brusquement remise en question par II, 10, sur laquelle nous

¹³⁵⁸ « 'Mais César est grand.' César est grand, mais pour les armes ; vaincre des nations ne vaut rien en amour » (II, 7, v. 5-6).

ne reviendrons pas en détail puisque nous en avons déjà longuement dégagé les enjeux théoriques¹³⁵⁹. Si l'on se souvient que ce grand art poétique hexamétrique et peut-être, mais cela reste assez douteux, épique, met en place un programme poétique guerrier, le chant des *proelia*, des *castra* et du *dux*, c'est-à-dire des « combats », des « camps » et de leur « chef », si l'on se souvient qu'il proclame le passage d'un *carmen humile* à un *magnum opus*, c'est-à-dire de l'élégie à une poésie guerrière hexamétrique éventuellement épique, on ne peut que constater la force de la contradiction qui l'oppose à l'ensemble des éléments que nous venons de répertorier, et la violence du changement de cap prévu par Properce. Quant à sa situation précise dans le recueil et dans l'intrigue amoureuse qui s'y développe, il nous paraît significatif que II, 10 prenne place juste après une élégie érotique, certes, mais dysphorique, qui consomme une rupture entre Properce et Cynthie puisque le poète laisse entendre dans les derniers vers de II, 9 que leur liaison est terminée, même si, par amour, il ne pourra jamais remplacer Cynthie ; pour preuve de sa passion, il se dit capable de mourir en duel pour elle. Métaphoriquement, on pourrait comprendre cela comme l'annonce de la mort de l'inspiration élégiaque – signification qui, selon nous, se dévoile *a posteriori*, à la faveur de la lecture de II, 10 –, d'autant plus que le poète établit une analogie entre ce type de duel à enjeu amoureux et la lutte à mort entre Étéocle et Polynice¹³⁶⁰ ; or l'ajout de cette image guerrière au thème de la séparation des amants prépare efficacement le changement de cap poétique de II, 10. Quant à II, 11, bref poème qui ne compte que trois distiques, il semble confirmer cette nouvelle orientation en explicitant en quelques mots l'adieu à Cynthie, c'est-à-dire à l'inspiration amoureuse que Properce feint de laisser à d'autres¹³⁶¹. Cette inscription de II, 10 entre deux poèmes de rupture avec la *puella* et le genre poétique qu'elle incarne, contribue donc bien à faire croire au lecteur que le nouveau programme du poète va immédiatement être suivi d'effet.

L'observation linéaire des premières revendications théoriques de Properce ne contredit pas jusqu'à présent le tableau que nous en avons d'abord dressé de manière synthétique. Mais le groupe des élégies qui suivent immédiatement la triade de rupture II, 9 à 11 constitue une première faille, et de taille, à cette progression. C'est que les poèmes II, 12 à 15, unis par une

¹³⁵⁹ Voir *supra*, « 1. L'attrait de l'épopée ».

¹³⁶⁰ *Non ob regna magis diris cecidere sub armis / Thebani media non sine matre duces, / quam, mihi si media liceat pugnare puella, / mortem ego non fugiam...*, « les armes sous lesquelles, pour un royaume, des chefs tombèrent en présence de leur mère n'étaient pas plus terribles, et s'il m'est donné de me battre avec pour enjeu mon amie, je ne saurais fuir cette mort... » (II, 9, v. 49-52).

¹³⁶¹ *Scribant de te alii uel sis ignota licebit*, « Que d'autres écrivent sur toi ; sinon, tu peux rester inconnue » (II, 11, v. 1).

commune appartenance à l'inspiration érotique qui leur fournit une dominante ou, dans le cas de II, 13 a, une sous-dominante¹³⁶², marquent une sorte de *crescendo* dans le retour à l'inspiration amoureuse et, corrélativement, dans le refus de la poésie nationale et guerrière. Dès II, 12, en effet, l'Amour reparaît en bonne place ; cette élégie est une sorte de réflexion sur la représentation du dieu sous les traits d'un enfant armé de flèches, ce qui correspond bien, selon Properce, à son caractère volage et capricieux et à la violence avec laquelle le sentiment entre dans le cœur des hommes. Après cette première partie générale, le poète avoue comme à regret qu'il ressent encore l'effet de ces flèches, et le lecteur perçoit nettement cette élégie bipartite comme l'expression d'un retour de flamme ou, autrement dit, d'une ré-adhésion à l'inspiration amoureuse :

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
 nonne putas miras hunc habuisse manus ? (...)
 In me tela manent, manet et puerilis imago¹³⁶³...

La reprise du verbe *manere*, « rester », de part et d'autre de la césure penthémimère de l'hexamètre 13, vaut comme justification particulièrement expressive de cette rechute et de l'impuissance du poète à lutter contre sa nature élégiaque. Cette affirmation est claire, et la succession d'élégies qu'elle inaugure en est la suite logique. Viennent en effet II, 13 b et l'épithaphe dont nous avons proposé une lecture métapoétique allant dans le sens de l'affirmation de la fidélité du poète envers le genre élégiaque¹³⁶⁴ ; puis II, 14 où le poète se réjouit d'avoir enfin fait céder Cynthie ; enfin II, 15, récit de la grande nuit d'amour qui constitue l'apothéose du roman amoureux des *Elégies* et franchit un pas supplémentaire dans le retour à l'inspiration érotique puisqu'elle finit sur une critique à peine voilée des guerres auxquelles se livre Rome, à la faveur d'une nouvelle résurgence d'un discours de nature *autre*. C'est qu'après avoir évoqué son étreinte avec Cynthie, Properce développe à peu près l'idée que si les hommes vivaient comme lui d'amour et de boisson, il n'y aurait plus jamais de batailles :

... non ferrum crudele neque esset bellica nauis,
 nec nostra Actiacum uerteret ossa mare,

¹³⁶² Il n'y a en effet qu'en II, 13 b que le registre érotique soit relégué au rang de trait secondaire, à la faveur des recommandations funèbres de Properce à Cynthie qui constituent la dominante du poème.

¹³⁶³ « Celui – peu importe qui – qui peignit l'Amour en enfant avait des mains merveilleuses, ne crois-tu pas ? (...) Ses traits demeurent en moi, et demeure aussi l'image de cet enfant » (II, 12, v. 1-2 et v. 13).

¹³⁶⁴ Il s'agit de *QVI NVNC HORRIDA PVLVIS...* (II, 13, v. 35-36) ; voir « IV. A. Quelles formes les réflexions théoriques de Properce prennent-elles ? ».

nec totiens propriis circum oppugnata triumphis

lassa foret crinis soluere Roma suos¹³⁶⁵.

La succession de métaphores à schéma chiasmatique est ici tout à fait expressive. Loin de Rome, tristes souvenirs de la bataille qui sera pourtant célébrée et glorifiée en IV, 6, les os des soldats romains qui moururent à Actium gisent encore en mer. « Autour » de la ville, selon l'image du vers 45, c'est la menace de ses propres triomphes qui pèse sur elle puisque, même si les batailles sont lointaines – on peut penser aux Parthes dont nous avons vu que, dans le recueil de Properce, ils sont souvent le symbole de la campagne militaire augustéenne – et s'achèvent sur une victoire, l'inquiétude des Romains restés à la ville pour ceux qui sont au combat hante leur vie quotidienne sans leur laisser de répit. Enfin, la personnification de Rome dénouant ses cheveux en signe de deuil pour pleurer ses fils, selon l'image traditionnelle du rôle de la pleureuse pendant les funérailles, rend l'idée que le coût du triomphe est toujours exprimé en vies humaines et que ce désespoir-là se fait sentir à l'intérieur même de la cité. La formulation globale de cette inquiétude renvoie aux éléments anti-romains du premier mouvement que nous avons dessiné, et le sursaut épico-guerrier de II, 10 semble bien loin.

Dès II, 16, pourtant, un doute réapparaît quant à l'orientation poétique de Properce. Cette élégie constitue une transition idéale entre inspiration amoureuse et inspiration nationale dans la mesure où c'est sur un terreau érotique – le thème de la vénalité de Cynthia¹³⁶⁶ – que s'inscrit un hommage à Auguste et plus précisément, motif récurrent du recueil, à sa victoire sur Antoine et Cléopâtre. La suite des idées est simple : quand un homme est amoureux, il perd tout sens de l'honneur et n'importe quelle femme, même une Cléopâtre, a de l'ascendant sur lui ; l'histoire d'Antoine en témoigne :

Cerne ducem, modo qui fremitu compleuit inani

Actia damnatis aequora militibus :

hunc infamis amor uersis dare terga carinis

¹³⁶⁵ « Il n'y aurait ni fer cruel ni navire de guerre, et la mer d'Actium ne charrierait pas les os des nôtres, et Rome, assiégée tant de fois, de toutes parts, par ses propres triomphes, ne serait pas lasse de dénouer ses cheveux » (II, 15, v. 43-46).

¹³⁶⁶ *Ergo muneribus quiuis mercatur amorem ?*, « ainsi donc, n'importe qui, par des cadeaux, peut acheter ton amour ? » (v. 15). Un riche rival dont Properce s'est déjà plaint est revenu à la charge, et Cynthia, cette fois, a cédé à ses présents ; malgré la méprisable vénalité de cette dernière, le poète a conscience que l'amour est le plus fort et qu'il ne peut se défaire de sa passion pour elle : *...nisi forte, quod aiunt, / turpis amor surdis auribus esse solet*, « ...à moins que, comme on dit, l'amour ne soit honteux parce que sourd d'oreille » (v. 35-36).

iussit et extremo quaerere in orbe fugam.

Caesaris haec uirtus et gloria Caesaris haec est :

illa, qua uicit, condidit arma manus¹³⁶⁷.

On voit que cet épisode, brièvement traité dans une élégie consacrée à l'impossibilité de résister à celle qu'on aime quels que soient ses torts, est l'occasion d'une petite manifestation d'enthousiasme augustéen de la part de Propertius, qui dote le poème d'un trait secondaire national. La construction en chiasme du vers 41, avec la répétition, au même cas, du nom de César de part et d'autre des substantifs extrêmement laudatifs *uirtus* et *gloria*, est d'ailleurs suffisamment insistante et expressive à cet égard pour que ce simple distique résonne avec force au sein d'une élégie à dominante pourtant érotique. L'accent national de ce passage tranche donc à nouveau, après II, 10, sur les professions de foi érotiques de Propertius dans les élégies précédentes. On voit que dès le deuxième vers de ce passage, le thème d'Actium, si maltraité dans l'élégie précédente, est repris et mis à l'honneur : l'adjectif *Actia*, « d'Actium », au début de ce pentamètre, répond à *Actiacum* (II, 15, v. 44) et fait resurgir par réminiscence, dans l'esprit du lecteur, la scène de désolation dans laquelle ce terme prenait place ; mais ici, la valeur de cette évocation est inversée et devient positive puisque Actium n'est plus le lieu où ont péri tant de Romains, mais celui où les armées « maudites » d'Antoine ont été vaincues, ce qui illumine d'une gloire nouvelle la figure de leur vainqueur et prépare efficacement le chant de célébration du vers 41. Par un habile retournement de situation, d'autant plus frappant que, redisons-le, il prend place dans un contexte érotique généralisant, ce qui atténue ce nouveau revirement et le rend plus naturel et discret, Propertius en vient donc en II, 16 à concilier les deux types d'inspiration qui s'affrontaient jusqu'alors dans son recueil et à adoucir l'opposition qu'il avait d'abord dessinée par groupes successifs et contradictoires. C'est peut-être là, par l'exemple, la toute première suggestion propertienne d'une cohabitation possible, au sein d'un même poème, donc avec le même mètre et les mêmes codes poétiques – autrement dit, au sein d'un même genre, de deux inspirations totalement différentes.

Pourtant, cette nouvelle vision, moins tranchée, de l'hésitation entre poésie amoureuse et poésie nationale est elle-même remise en question une fois de plus quelques textes plus tard.

¹³⁶⁷ « Vois ce chef qui, il y a peu, en un vain grondement, couvrit de soldats maudits la mer d'Actium : un amour infâme lui fit prendre la fuite en retournant ses navires, et chercher refuge à l'autre bout du monde. C'est là la vertu de César, c'est là la gloire de César : par la main qui a vaincu, il a déposé les armes » (II, 16, v. 37-42). S. J. Heyworth (2007) exclut le distique 41-42 et le considère après d'autres comme étranger au poème, mais nous jugeons avec P. Fedeli (1994²) et S. Viarre (2005) que la logique discursive du passage est tout à fait compréhensible.

II, 16 ouvre en effet une ère de poèmes très majoritairement érotiques, et l'on peut même dire érotiques militants, qui ne s'achèvera qu'avec la triade métapoétique du début du livre III, III, 1-III, 3 ; l'exception la plus notable est la très particulière II, 31, *ekphrasis* du portique du temple d'Apollon, dont nous avons déjà évoqué à la fois la tendance augustéenne et l'ancrage érotique qui prouve qu'elle est encore enserrée dans un contexte très amoureux¹³⁶⁸. La présence de II, 31 témoigne manifestement du fait que le poète joue encore, en cette fin du livre II, sur l'opposition entre registre national et inspiration érotique ; en effet, en inscrivant l'hommage indirect à Auguste dans des bornes amoureuses floues mais réelles, selon les modalités déjà signalées, il semble vouloir mêler les deux tendances, comme il a commencé à le faire en II, 16, alors qu'en réalité il les distingue encore frileusement puisque, précisément, l'éloge d'Auguste ne se fait que par ricochet, à partir de l'éloge de la beauté du portique qui est le thème premier du poème, et qu'en outre la situation amoureuse dans laquelle prend racine l'*ekphrasis* – rappelons que le poète doit expliquer les raisons de son retard à sa maîtresse – apparaît comme une justification de l'apparition du registre national dans un groupe à tendance érotique comme si ce mélange n'avait rien de naturel. Pour toutes ces raisons, II, 31, une fois de plus, ne nous apparaît pas comme un point de rupture entre deux groupes de progression, mais bien plutôt comme une exception à signaler et à observer au sein d'un mouvement dont elle ne remet pas en cause le propos général.

Ce propos est du reste, disons-le d'emblée, un retour à une idéologie érotique forte et intransigeante telle qu'on a pu l'observer dès le livre I. Deux détails suffiront à le prouver ; le premier est le retour du thème de la « nature poétique » qui prédestine l'artiste et le confine à un genre dont il ne pourra s'échapper quel qu'en soit son désir. Cette thématique réapparaît à la faveur d'un distique apparemment anodin de II, 22 a où, chose unique dans le recueil, Propertius affirme être amoureux de plusieurs jeunes femmes¹³⁶⁹ ; il s'en explique par sa constitution naturelle et l'impossibilité de se soustraire aux exigences de sa nature :

unicuique dedit uitium natura creato :

mi fortuna aliquid semper amare dedit¹³⁷⁰.

On voit que cette affirmation renvoie le lecteur à un stade de la progression du poète où il n'était pas encore question de poésie guerrière ni nationale, la force de la *natura* étant précisément l'un des arguments essentiels de l'absence d'autres inspirations à la période

¹³⁶⁸ Voir *supra*, « III. B. 1. L'inspiration nationale ».

¹³⁶⁹ Voir ce que nous en avons dit en « II. B. 1 ».

¹³⁷⁰ « A chaque créature, la nature a donné un défaut : moi, mon sort, c'est de toujours aimer » (II, 22 a, v. 17-18).

amoureuse de l'auteur. Second élément qui nous est tout aussi familier, c'est dans ce même grand groupe à dominante érotique que l'on trouve l'élégie à Lyncée II, 34 et la reprise, elle aussi déjà étudiée, de l'idée que seule la poésie élégiaque est utile en amour, puisque c'est dans cette élégie qu'est dénigrée l'utilité des genres majeurs en matière de relations amoureuses réelles¹³⁷¹. Plus encore, c'est dans cette même II, 34, avant la lignée élégiaque finale du livre II où Properce se désigne clairement comme héritier – mais, concédons-le, sans préciser dans quelle mesure – des *neoteroi*, qu'il procède à une répartition de sujets on ne peut plus explicite dans laquelle il s'attribue le rôle de poète amoureux et remet à un autre celui de poète national :

Actia Vergilium custodis litora Phoebi,
 Caesaris et fortis dicere posse ratis, (...)
 non tamen haec ulli uenient ingrata legenti,
 siue in amore rudis siue peritus erit¹³⁷².

Le premier distique cité inaugure un long hommage à Virgile dont Properce célèbre les travaux épiques – il prévoit la grandeur de l'*Enéide*, alors en gestation, dont il semble ignorer le contenu exact puisqu'il pense que le poète y insérera des sujets récents – et bucoliques – les vers 67-80 sont consacrés à l'évocation des *Bucoliques* et des *Géorgiques*, et Virgile y est comparé à l'*Ascræ[us]* (...) *poet[a]* (v. 77), c'est-à-dire à Hésiode¹³⁷³. Le poète n'en vient aux sujets élégiaques – en l'occurrence l'*amor*, vers 82, et rien d'autre –, considérés une fois de plus comme valables par leur utilité pragmatique, qu'aux vers 81 *sq.* du poème, passage dont le second distique de notre citation marque le début. Or, cette répartition contredit ses propres programmes et ses propres tentatives puisqu'il est dit en début de vers 61 qu'un thème national récent comme la bataille d'Actium est du ressort de l'épopée ou au moins de la poésie hexamétrique, donc du domaine d'action de Virgile ; c'est là nier, en apparence du

¹³⁷¹ Voir *supra*, « 1. L'attrait de l'épopée : l'élégie nationale et étiologique comme moyen terme ? ».

¹³⁷² « Virgile peut dire les rivages d'Actium gardés par Phoebus et les courageux navires de César, (...) mais ces vers-ci ne seront pas sans attrait pour leur lecteur, qu'il soit ignorant ou expérimenté en amour » (II, 34, v. 61-62 et v. 81-82).

¹³⁷³ Cela explique peut-être pourquoi, dès II, 10, Properce semblait associer la difficulté d'une poésie inspirée d'Hésiode et celle d'une poésie épique, ce qui nous posait problème quant à l'interprétation de cet art poétique mal défini ; nous avons ici confirmation, par la reprise de cette association au sein de l'hommage aux talents virgiliens, que c'est bien la similitude métrique entre ces deux genres qui fait leur communauté de grandeur ; Virgile est capable d'écrire les deux parce qu'il est un grand poète hexamétrique, ce que Properce n'est pas, et la répartition de sujets que nous étudions ici montre bien que dans l'esprit de notre poète, la poésie élégiaque s'oppose décidément au couple *épopée + œuvres d'Hésiode*.

moins, II, 10 et le projet de chanter les conquêtes augustéennes, c'est invalider le chant de gloire national, fût-il bref, de II, 16 et de sa *gloria Caesaris*.

Properce aurait-il donc, au beau milieu de la section II-III, renoncé définitivement aux sujets nationaux finalement considérés comme épiques ? S'inclinerait-il devant le talent de Virgile, qui semble le renvoyer à la restriction de ses propres capacités poétiques et aux limites infranchissables des thématiques spécifiquement élégiaques ? III, 1 et III, 2 peuvent le laisser croire ; le premier, programme élégiaque amoureux dont nous avons déjà parlé, réaffirme le choix d'une inspiration pacifique¹³⁷⁴, tandis que le second redéfinit la poésie élégiaque comme poésie intimiste ne cherchant pas à excéder ses propres limites :

Carminis interea nostri redeamus in **orbem** :

gaudeat in **solito tacta puella sono**¹³⁷⁵.

Les termes que nous avons mis en caractères gras marquent bien les caractéristiques de cette poésie élégiaque ; intime et familière, « cercle » du quotidien adapté à la perception limitée que chacun a de sa vie, sans la prétention de s'élever à la grandeur des héros mythologiques ni d'atteindre à leur statut divin¹³⁷⁶, centrée autour du personnage de la *puella* qui en est à la fois le destinataire et le protagoniste essentiel, elle s'oppose aux thèmes guerriers légendaires dont le poète cite quelques exemples à la fin de III, 1 où il rend hommage à Homère, tout en précisant que leur seul point commun est dans la pérennité de leurs poésies respectives qui, par ailleurs, s'opposent en toutes choses (III, 1, v. 21-36).

Pourtant, c'est immédiatement après ces professions de foi élégiaques qu'intervient III, 3, qui porte l'évocation la plus explicite dans les *Elégies* d'une volonté, de la part de Properce, de suivre un modèle épique précis. Nous renvoyons à ce que nous avons déjà dit de la tentative d'imiter Ennius, brisée par l'intervention de Phoebus et de Calliope qui réaffirment au poète que sa vocation est bel et bien élégiaque et qu'il ne doit pas songer à s'en détourner. Ce qui attire tout particulièrement notre attention dans cet examen linéaire de l'évolution pas à pas des choix poétiques de Properce, c'est que III, 3 est suivie d'une double contradiction, puisque III, 4 semble faire voler en éclats l'interdiction faite par Calliope de composer une

¹³⁷⁴ Voir *supra*, notamment « III. A. 2 ». Nous faisons ici allusion plus précisément aux vers 15-17 : *multi, Roma, tuas laudes annalibus addent, / qui finem imperii Bactra futura canent : / sed, quod pace legas, opus hoc...*, « bien des auteurs, Rome, ajouteront tes louanges à leurs annales, et chanteront Bactres, future limite de ton empire : mais ce que tu lis, cet ouvrage, qui est une œuvre pacifique... »

¹³⁷⁵ « Rentrons pour l'instant dans le cercle de notre poésie : que mon amie en soit touchée, qu'elle se réjouisse à entendre un son familier » (III, 2, v. 1-2).

¹³⁷⁶ Nous reviendrons sur ces aspects de la poésie élégiaque *infra*, en « 4 », à propos de la posture élégiaque qui assure la permanence du genre sous la versatilité de ses applications.

poésie guerrière et que III, 5, après elle, revient sur cette transgression elle-même, amorçant ainsi une tendance nouvelle que confirmera III, 6. En effet, nous avons déjà souligné¹³⁷⁷ la surprenante similitude de structure des *incipit* de III, 4 et III, 5 et la double opposition entre deux thèmes poétiques, *Arma* et *Pa[x]*, et leurs dieux inspireurs respectifs, *deus Caesar* et *Amor deus*¹³⁷⁸. Chacun de ces vers inauguraux est du reste suivi d'effet puisque, rappelons-le, III, 4 est le grand *propemptikon*, chant d'encouragement et de victoire adressé aux armées d'Auguste parties en campagne ; quant à III, 5, elle propose, nous l'avons dit, une nouvelle répartition de sujets, non plus entre thématiques épiques ou nationales et thématiques élégiaques ou amoureuses, mais entre « sujets de jeunesse » – l'amour – et « sujets de vieillesse » – notamment des interrogations astronomiques et eschatologiques. En cela, III, 5 est bel et bien une élégie érotique et une réaffirmation du programme amoureux du poète ; Propertius y déclare en effet qu'il se cantonnera dans son recueil aux sujets de jeunesse, et ce programme, c'est assez rare pour être souligné, est respecté sans aucune remise en cause, puisque le recueil élégiaque se contente effectivement de poser les questions relatives à ces thèmes plus sérieux sans jamais y revenir.

La valeur programmatique érotique en creux de III, 5 naît donc bien de sa conformité avec le reste du recueil et du fait que les sujets qu'elle rejette n'y seront effectivement pas abordés, alors que le lecteur est si accoutumé à voir resurgir après quelques poèmes une thématique qui semblait définitivement refusée par l'un des multiples projets contradictoires de l'auteur. Dès lors, la confrontation entre III, 4 et III, 5 apparaît déjà tout à fait intrigante en soi ; si l'on considère en outre qu'elle intervient juste après l'interdiction formulée en des termes définitifs par Calliope¹³⁷⁹, interdiction qui fait suite à des velléités épiques qui elles-mêmes succèdent aux programmes élégiaques érotiques de III, 1 et III, 2, on a véritablement l'impression que ces quelques enchaînements reproduisent à eux seuls, par rebondissement d'un poème sur l'autre, les contradictions que nous avons relevées tout au long du recueil. Signalons pour finir, nous le laissons entendre plus haut, que III, 6 s'inscrit en revanche dans la continuité de III, 5 et semble maintenir le recueil sur la voie de l'élégie érotique, puisqu'il s'agit de la conversation avec Lygdamus, esclave de la *puella*, au sujet d'une scène de jalousie

¹³⁷⁷ En « III. B. 1 ».

¹³⁷⁸ Rappelons que le thème du début de III, 5 – les amants ont pour uniques combats les luttes amoureuses – est déjà présent chez Tibulle : cf. notamment I, 1, v. 74-76, où le narrateur affirme être bon soldat sous l'étendard de Vénus, et sous lui seul.

¹³⁷⁹ Le début de III, 4 et la mise en exergue du terme *Arma* entrent plus précisément en contradiction avec le vers 40 de III, 3, prononcé par la Muse : *nec te fortis equi ducet ad arma sonus*, « et jamais le bruit d'une courageuse monture ne te conduira au combat ».

de celle-ci ; l'allusion au poète élégiaque homonyme crée au sein de ce poème une mise en abyme à la faveur de laquelle Propertius traite, au niveau du discours, d'un thème typique de l'inspiration amoureuse, et qu'il en parle, au niveau de l'énonciation, avec un personnage dont le nom laisse entendre que, comme l'auteur élégiaque, il est spécialiste en la matière du seul fait de son domaine poétique de prédilection.

La suite du livre III reproduit une fois de plus les balancements contradictoires dont nous venons de redessiner la succession. Notons qu'au programme virtuel de III, 9, que nous avons déjà évoqué et qui est une nouvelle reprise, sous l'influence de Mécène, des attraits épiques de Propertius ici remplacés par cette inspiration étologique et nationale donc nous montrons qu'elle est une sorte de sous-épopée¹³⁸⁰, succèdent III, 10, *genethliakon* empli de la joie de fêter l'anniversaire de la *puella* ; III, 11 dont la tonalité critique envers le pouvoir des femmes débouche sur une nouvelle célébration d'Auguste qui triompha de l'infâme Cléopâtre ; III, 12, adressée à Postumus, éloge de Galla dont Propertius feint de ne pas comprendre comment ses qualités ne peuvent retenir un homme qui préfère aller combattre ; enfin III, 13, nouvelle élégie critique contre la cupidité féminine, pleine du regret d'un âge d'or romain où l'on se contentait des productions de la nature¹³⁸¹. Cette nouvelle série de revirements successifs nous permet de voir que les oscillations du poète entre divers arts poétiques reposent aussi sur une certaine théâtralité de l'élégie, puisque, ici plus qu'ailleurs, c'est le jeu des entrées en scène et des sorties de certaines figures bien choisies qui dicte l'orientation poétique. Ainsi, Auguste, symbole de l'inspiration nationale, est à l'honneur en III, 9 et, de manière plus explicite et plus brillante, en III, 11, mais sa suprématie guerrière est remise en cause en III, 12 où Propertius instaure une nette distinction de valeur, qui n'est pas sans nous rappeler certaines affirmations issues notamment des livres I et II, entre vie amoureuse et vie guerrière. Nous avons déjà cité l'*incipit* de III, 12 qui met en avant l'idée que l'amour d'une femme fidèle et vertueuse devrait légitimement l'emporter sur le désir de gloire militaire¹³⁸² ; voyons à présent comment le poète généralise ce thème qu'il avait d'abord rattaché au cas bien particulier de Postumus et Galla :

si fas est, omnes pariter pereatis auri
et quisquis fido praetulit arma toro¹³⁸³ ?

¹³⁸⁰ Voir *supra*, « 1. L'attrait de l'épopée », « b. Poésie épique et poésie nationale ».

¹³⁸¹ Ici encore, nous ne faisons que rappeler brièvement le contenu de ces différentes élégies déjà présentées au cours de notre classification par registres.

¹³⁸² Voir *supra*, p. 887, et la traduction de la n. 1098.

¹³⁸³ III, 12, v. 5-6, traduits *supra*, n. 1095, p. 887.

Ce distique, à tonalité très tibullienne dans son refus conjoint de la quête de richesses et de la conquête guerrière, suffit à évoquer cette poésie presque anti-nationale dont nous avons donné ici même un certain nombre d'exemples. Notons toutefois qu'en mettant en avant le thème de la fidélité de Galla, le poète laisse entendre que seule une épouse pleine de qualités pourrait rivaliser avec l'attrait de la guerre et de la gloire augustéenne ; on voit que s'ébauche ici la création d'une nouvelle figure féminine et, corrélativement, d'un nouveau visage de l'élégie érotique telle que nous l'avons vue - et la verrons encore - présentée au livre IV, à la faveur des ultimes apparitions de Cynthie réhabilitée.

Donc, si l'on reprend le fil des apparitions de personnages dans cette partie du livre III, Auguste glorifié trouve en III, 12 son maître, en quelque sorte, en la figure de Galla, épouse vertueuse à la mode augustéenne, ce qui semble encore signifier, à ce stade de la réflexion du poète, qu'une poésie amoureuse qui s'inspirerait des valeurs de la poésie nationale l'emporterait sur cette dernière. Parallèlement tout de même, et c'est pour cette raison que l'idée que nous venons d'énoncer n'est pas encore suffisamment claire dans ce livre III, la figure traditionnelle de la *puella* est apparue dès III, 10 à la faveur d'une véritable célébration de son anniversaire, mais la valeur résolument positive qu'elle a dans ce poème¹³⁸⁴ est immédiatement assombrie par III, 11 dont les premiers vers, avant les exemples mythologiques ou historiques que nous avons déjà eu l'occasion de détailler, renvoient explicitement à la situation particulière du poète et donc à la *puella* elle-même¹³⁸⁵. Cet ancrage particulier, en préambule à un propos général, invite nécessairement à rapprocher Cynthie des personnages cités et finalement de la figure de Cléopâtre elle-même, chargée de tout le mépris que Properce peut exprimer à son encontre et dont nous avons relevé les manifestations. L'imbrication de ces diverses figures féminines modifie à plaisir l'aspect positif de Cynthie en III, 10, et l'on voit que ces quelques poèmes reproduisent à petite échelle la dualité de la *puella* correspondant à la dualité de l'inspiration érotique dont on sait qu'elle comporte à la fois un pan *euphorique* et un pan *dysphorique*. Pour finir, III, 13, en reprenant la tonalité critique et anti-féminine de III, 11, confirme l'aspect néfaste des figures

¹³⁸⁴ Rappelons qu'elle y apparaît comme une jeune femme pieuse, qui se livre méthodiquement aux rites traditionnels de l'anniversaire, et fidèle puisqu'il n'est pas question en III, 10 des rivaux de Properce. Toutefois, cette vision résolument positive de la *puella* est atténuée par le fait que toute l'élégie n'est qu'un discours prévisionnel du poète au matin de l'anniversaire proprement dit, sans que l'on sache si ces projets pour la journée seront réellement suivis d'effet. Mais dans la mesure où, en poésie, et surtout en poésie élégiaque, seules les *paroles* comptent, où Cynthie est un personnage de *mots* et de papier ainsi que tous les rebondissements de sa liaison avec Properce et les sentiments de celui-ci, il faut prendre pour argent comptant ces projets *écrits* du poète et considérer qu'ils valent comme récits de faits présentés comme réels.

¹³⁸⁵ Nous les avons déjà cités et traduits à la n. 1253, p. 959.

féminines déjà citées. D'Auguste à Galla et de Cynthie à Cléopâtre, le jeu des personnages contribue donc à entretenir la confusion qui ne trouvera résolution et éclaircissement qu'au livre IV ; corollaires et symboles des changements de direction poétique, les tensions qui se créent entre, par ordre d'apparition, figure augustéenne célébrée puis remise en question, première figure féminine valorisée puis entachée par des rapprochements peu enviés, deuxième figure féminine résolument négative et troisième figure féminine résolument positive, semblent pousser à son paroxysme l'indécision du poète en matière de choix programmatique.

Dans cette perspective, la fin du livre III ne nous apprendra rien de nouveau ; en effet, à part la symposiale III, 17, surprenant serment d'allégeance à Bacchus qui ne connaîtra pas de suite, puisque les *Elégies* ne comportent pas d'exemple de poème qui puisse être considéré comme application de la promesse programmatique de III, 17¹³⁸⁶, tous les éléments que l'on peut relever dans les derniers poèmes de la section centrale du recueil renvoient aux problématiques que nous avons déjà mises en place. Disons pour finir qu'après une salve d'élégies à dominante amoureuse, le groupe final de ce livre, c'est-à-dire les poèmes III, 21 à III, 24, signifie son congé à l'inspiration érotique selon des modalités que nous avons déjà examinées et dont nous voudrions simplement rappeler la succession¹³⁸⁷ : III, 21 prépare un départ en Grèce pour fuir Cynthie et se consacrer à l'étude d'une littérature non élégiaque ; III, 22 vante à Tullus, celui-là même qui représentait en I, 6 le monde des combats dont Propertius se distinguait radicalement, les mérites de Rome considérée comme reine des productions culturelles et littéraires du moment ; III, 23 pleure la perte des tablettes utilisées pour les billets doux envoyés à la *puella* ; III, 24 et III, 25 fustigent l'orgueil de Cynthie et proclament la fin de l'amour de Propertius pour cette infidèle. Au sein de ce groupe de clôture de la section II-III sont donc associés l'adieu à l'inspiration érotique et la première pierre du programme étiologique et national de Propertius dans le livre IV, plus particulièrement annoncé par III, 22. Ce n'est qu'à la fin du livre III, on le voit, que les jeux et revirements de Propertius cessent, et que cette façon méthodique et progressive de rompre avec l'inspiration amoureuse et les vagues-hésitations des premières sections préfigure l'avènement d'un semblant d'ordre dans son recueil.

Dès lors, les hésitations entre poésie amoureuse et poésie nationale et les changements de direction feints ou réels du poète se sont faits, au fil des livres I à III des *Elégies*, à un rythme

¹³⁸⁶ Voir *supra*, « II. B. 5. Dominantes les moins représentées ».

¹³⁸⁷ Voir pour plus de détail sur cette salve conclusive, *supra*, « III. Composition des livres d'élégies de Propertius ».

irrégulier qui tend pourtant à s'accélérer au livre III où les rebondissements interviennent, en des lieux stratégiques, d'un poème à l'autre et non plus d'un groupe de poèmes à l'autre ; parallèlement, l'enjeu vital que Properce semblait conférer jusqu'alors au problème du choix poétique en le fondant sur la question de la nature du poète diminue, tant et si bien qu'aucune affirmation en la matière ne paraît plus au lecteur ni définitive ni radicale. On assiste alors simultanément à deux phénomènes apparemment opposés : d'une part, une plus étroite imbrication des deux inspirations qui finissent par apparaître au sein d'un même poème – que l'on pense aux exemples que nous avons cités à ce propos, comme II, 16 ou III, 11 notamment – ; d'autre part, l'affranchissement grandissant, évoqué plus haut lors de l'examen précis de l'insertion de certaines élégies augustéennes dans leur contexte érotique¹³⁸⁸, du registre national par rapport au registre amoureux dominant. C'est dire, si l'on veut proposer une synthèse plus théorique de ce long examen linéaire des méandres de la réflexion propercienne, qu'après une opposition apparemment fondamentale entre deux genres poétiques inconciliables, étayée par des arguments presque idéologiques – nous songeons notamment au rejet radical du monde des combats et de l'épopée dans le *Monobiblos* –, le poète en vient à la réunion, au sein d'un seul et même genre – l'élégie –, de deux registres, puis à la distinction progressive de ces deux registres en deux arts poétiques implicites différents qui continuent à se heurter, faute d'une théorisation en règle, au cours des livres II-III ; cette distinction ne trouvera son achèvement qu'avec le grand programme de IV, 1 a et la reprise ordonnée, au dernier livre des *Elégies*, des diverses inspirations qui jusqu'alors semblaient délibérément confondues.

3. Au livre IV, une distinction radicale entre élégie nationale ou étiologique et épopée

Ce brouillage intentionnel, ce flou constant qui amène le poète, et le lecteur avec lui, à osciller sans cesse entre revendication univoque de l'élégie amoureuse et aspiration à autre chose, sans que l'on puisse déterminer avec exactitude ce que c'est, puisque l'épopée semble inatteignable et que l'élégie nationale n'a pas encore de statut bien défini dans la section II-III, ne trouve pas de véritable résolution avant le livre IV qui donne rétrospectivement tout son sens à la quête de Properce et permet par là même de rétablir une hiérarchie plus équitable, si tant est que ce soit possible, entre les genres poétiques. Alors que le livre I présentait l'élégie érotique comme seule existante, ou en tout cas seule valable, et que les livres II et III faisaient apparaître l'infériorité stylistique du genre élégiaque par rapport à

¹³⁸⁸ En l'occurrence en « II. B. 2 ».

l'épopée – à moins peut-être qu'il n'assume une inspiration nationale plutôt assimilée à une sous-épopée –, le livre IV le rétablit dans toute sa dignité et montre que l'élégie étologique et nationale est bel et bien un registre à part entière, capable de rendre toute sa noblesse à l'ensemble de la poésie élégiaque. Le recueil conduit donc le lecteur d'une cruelle dichotomie entre épopée inatteignable et élégie indigne, ou du moins inférieure, à une hiérarchie stabilisée et juste dans laquelle le registre national-étologique redonne sens et dignité à toute l'élégie – au point que même son registre dominant de départ, l'inspiration amoureuse, décrédibilisé par sa confrontation par nature inégale avec les ambitions épiques du poète, est réhabilité en ce dernier livre et distingué d'une poésie plus basse encore dont il refuse les aspects pornographiques¹³⁸⁹.

La préfiguration de ce rétablissement de la vérité du genre est déjà présente, mais de manière encore extrêmement confuse, au début du livre III et plus précisément dans l'enchaînement que nous avons signalé comme problématique et qu'il nous faut débrouiller ici, entre les poèmes III, 3 et III, 4. Nous avons présenté III, 3 comme le seul texte où le poète dit explicitement vouloir se tourner vers l'épopée, sur les traces d'Ennius en l'occurrence (III, 3, v. 6). Surgit Phoebus qui l'en dissuade et le remet entre les mains de Calliope dont les propos sont clairs : le poète doit abandonner la poésie des combats et revenir à l'élégie amoureuse¹³⁹⁰. Mais Calliope semble ignorer la possibilité d'une poésie à la fois élégiaque et guerrière ; il n'y a pas pour elle de demi-mesure entre les sujets épiques, y compris récents – elle cite les combats de Marius et de la Rome actuelle, vers 43-46 –, et les sujets strictement amoureux nécessairement assimilés à l'élégie. En tant que muse de l'épopée, elle n'envisage pas que l'élégie puisse s'attribuer des sujets dont la thématique générale est proche de celle des poèmes épiques, mais qui ont leurs particularités et notamment, déjà, une teinture étologique et nationale récente, selon les répartitions précises qu'offrent par exemple II, 1 ou III, 9¹³⁹¹. Or, le rôle de III, 4, que nous avons déjà abondamment cité et citerons encore car il s'agit d'un poème essentiel dans la réflexion métapoétique de Propertius, est précisément de réfuter cette vision trop tranchée des choses ; non, Calliope, toute poésie guerrière n'est pas nécessairement épique, et toute poésie élégiaque n'est pas nécessairement amoureuse, en voici la preuve : une poésie élégiaque guerrière. Rappelons en effet que III, 4 est un *propemptikon*, poème d'encouragement et d'éloge à l'adresse des armées d'Auguste parties

¹³⁸⁹ Voir à ce propos *supra*, « III. B. 2 », où nous avons analysé le rôle des trois dernières élégies à dominante ou sous-dominante érotiques du recueil, IV, 5, IV, 7 et IV, 8.

¹³⁹⁰ Voir, pour le détail de cet art poétique imposé, *supra*, notre proposition de classification par registres et surtout « IV. B. 1 » et « 2 ».

¹³⁹¹ Mêmes renvois, pour le détail de ces deux textes, que pour III, 3.

combattre les Parthes, et qu'il se finit sur une sorte de vision anticipée du triomphe qui doit clore cette campagne. Pour autant, III, 4 n'est pas une sous-épopée ; en effet, elle ne correspond pas au programme épique inspiré d'Ennius que le poète s'était fixé au début de III, 3, et ce pour deux raisons : elle célèbre des armées et leur général et leur souhaite par avance la victoire, alors que les premiers vers de III, 3 laissaient entendre que Propertius voulait, à la manière d'Ennius, chanter les combats proprement dits, ce qui n'est pas son propos ici ; mais surtout, elle s'inscrit dans le présent – et même dans le futur, en évoquant un triomphe qui n'a pas encore eu lieu – plutôt que de se retourner sur le passé et sur l'antique Albe évoquée dans le programme épique de III, 3. Aussi III, 4 ne peut-elle apparaître uniformément comme un simple revirement, comme nous l'envisageons ci-dessus, car il y a là un léger changement de cap et de perspective, un décentrement qui empêche de l'assimiler totalement à un véritable retour en arrière. Par ailleurs on ne peut supposer que Propertius ait dérogé aux ordres de Calliope et qu'il ait enfreint son interdiction ; c'est que, dans la mesure où le thème du poète guidé par une inspiration supérieure est en réalité un moyen de justifier tel ou tel choix poétique, l'intervention de la Muse n'est écrite par l'auteur que pour être suivie d'effet, même si cela ne semble pas évident au premier abord. La conclusion à tirer de ces remarques est la suivante : Propertius se plie aux exigences divines et n'écrira pas d'épopée ; il continuera à pratiquer le mètre élégiaque qui lui convient si bien ; le fait qu'il utilise ce mètre pour une poésie guerrière ne change rien à l'affaire puisque, par l'angle choisi, elle se distingue résolument d'un thème proprement épique. Dès lors, il faut cesser de considérer l'inspiration nationale et étologique comme une fausse et faible épopée ; il s'agit bien à la fois de quelque chose de complètement différent, à quoi Calliope n'aurait rien à redire, et de résolument élégiaque, chargé de particularités qui tranchent la question de la tension entre épopée et élégie¹³⁹².

¹³⁹² Cette interprétation de l'enchaînement entre III, 3 et III, 4 permet aussi d'expliquer un autre « revirement », l'enchaînement III, 4-III, 5 et la confrontation problématique déjà signalée entre les deux *incipit* : *Arma deus Caesar dicitur meditari ad Indos*, « Le divin César prépare une campagne vers les riches Indes » (III, 4, v. 1) et *Pacis Amor deus est, pacem ueneramus amantes*, « L'Amour est un dieu de paix ; c'est la paix que nous autres, amants, nous vénérons » (III, 5, v. 1). En effet, là où nous avons cru voir une confrontation entre deux arts poétiques élégiaques contradictoires, il faut sans doute rétablir désormais, à la lumière de ce que nous venons de dire de III, 4, une juxtaposition de deux inspirations distinctes, mais toutes deux élégiaques, relevant de deux registres distincts mais bel et bien rattachés à un même genre. Comprendons donc que Propertius accepte l'ordre de Calliope en III, 3, s'y plie en III, 4 en pratiquant une poésie élégiaque, non épique mais nationale, vouée à la célébration des « armes », ainsi qu'en III, 5 où il exprime la dimension pacifique non de l'ensemble de la poésie élégiaque, mais uniquement de son pan amoureux. Pour résumer, on gagne toujours à considérer comme richesses du genre élégiaque ce qui peut apparaître à première vue comme contradictions et revirements internes à l'art poétique de Propertius.

La preuve de ce que nous venons d'avancer au sujet de ce passage particulièrement délicat du livre III est bien sûr à chercher dans l'examen de IV, 1 a. Nous avons déjà évoqué à de nombreuses reprises cette élégie programmatique essentielle qui est la première mise en œuvre effective de la rupture avec l'inspiration érotique annoncée par le groupe des élégies de clôture de la section II-III. Nous avons pu dire à son sujet qu'elle mettait en place un programme étiologique et national voué à la célébration de Rome, ainsi qu'en témoignent notamment les vers, déjà traduits et commentés, *Roma, faue, tibi surgit opus* (v. 67) et *sacra diesque canam et cognomina prisca locorum* (v. 69). Nous avons dit aussi qu'elle constituait à la fois son propre fondement théorique et sa propre illustration puisqu'elle commence sur une évocation de l'antique site de Rome, à l'intention d'un *hospes*, un « étranger » (v. 1) qui est peut-être Horos, en tout cas une personne ignorante de l'histoire de la Ville et à laquelle Propertius offre une sorte de tableau comparatif, de diptyque proposant une double vision du lieu, paysage champêtre avant l'arrivée d'Enée, centre des institutions romaines au moment où parle le poète ; après quoi c'est l'aspect national qui prime, avec l'évocation de quelques héros romains et le chant de célébration de la grandeur de la ville vue comme la nouvelle Troie, à ceci près qu'elle a, elle, un destin brillant. Mais outre ces éléments que nous ne faisons que résumer, il nous faut, à cette étape de notre travail, nous pencher plus précisément sur deux détails de IV, 1 a et b que nous n'avons pas exploités jusqu'à maintenant.

Disons d'abord qu'il nous faut garder en tête ici aussi que quelles que soient les imbrications mutuelles des différentes inspirations et des différents livres, quels que soient également les enracinements de chaque temps de la réflexion du poète dans ceux qui le précèdent, quels que soient, en un mot, tous ces liens qui assurent la cohésion interne du recueil et dont nous espérons avoir, tout au long de cette étude, montré la force, le livre IV – et c'est aussi la raison pour laquelle nous le traitons ici isolément des autres – conserve une couleur bien distincte de celle des trois précédents, et cela non pas tant parce qu'il s'en couperait, puisque nous avons vu à plusieurs reprises qu'il partage un certain nombre de leurs caractéristiques notamment thématiques, que parce qu'il se désigne comme tel et le prouve par l'ordre que sa structure interne apporte aux hésitations précédentes, d'une part, et par la clarté de ses postulats théoriques, d'autre part. Le premier détail de IV, 1 b sur lequel nous voudrions insister sert précisément à marquer de manière forte le début d'un mouvement différent et nouveau de l'œuvre de Propertius ; il s'agit en effet d'une sorte de contre-*sphragis*, de sceau inversé – dans la mesure où il est placé en début d'un livre – assumé par Horos et non plus, comme à la fin des livres I et II notamment, par le poète lui-même, ce qui est significatif car

c'est là l'inauguration de cette nouvelle énonciation propre au livre IV que nous avons déjà évoquée, et qui veut que Properce cesse d'être tout à la fois narrateur omniscient et personnage principal de ses poèmes pour se faire rapporteur d'une légende ou d'un mythe, ou pour, c'est le cas ici, céder le discours à d'autres. Le devin, après s'être longuement présenté et avoir fourni différentes preuves de ses compétences, déclare en effet :

Vmbria te notis antiqua Penatibus edit

(mentior ? an patriae tangitur ora tuae ?)

qua nebulosa cauo rorat Meuania campo¹³⁹³...

Commence alors un récit orienté de la vie de Properce ; il y est dit en effet qu'ayant perdu son père trop tôt, il se voit dépouillé de ses biens et décide à l'âge d'homme de composer des poèmes. La mention, quoique brève, de la mort du père et de la pauvreté qui s'ensuivit¹³⁹⁴, est de nature à toucher le lecteur et à s'assurer ses bonnes dispositions envers le poète ; c'est une chose nouvelle puisque jusqu'alors, en tant qu'élégiaque amoureux, c'est-à-dire poète-amant s'encomrant peu de morale, Properce ne s'était jamais préoccupé de fournir ce genre de détails sur sa vie réelle. C'est là le signe d'une nouvelle ère dans laquelle le poète est présenté sous un autre jour, à la fois plus sincère et plus grave, que dans l'inspiration érotique ; sans doute cette poésie nouvelle se targue-t-elle de plus de sérieux et de véracité que la fiction élégiaque amoureuse et ses multiples et topiques rebondissements. Surtout, Horos commence bien, c'est là l'objet de notre citation, par mentionner la *patria* de Properce ; or, ce détail est un peu surprenant car, nous allons le voir, Properce lui-même vient de le fournir dans sa tirade, même si c'est dans un contexte légèrement différent. C'est naturellement un élément essentiel de la *sphragis* telle que nous l'avions vue notamment en I, 22 ; tout se passe donc comme s'il fallait à nouveau faire connaissance avec le poète, comme s'il ouvrait un nouveau pan encore entièrement vierge de son œuvre et de fait, la nouveauté par rapport aux temps précédents et notamment à leurs arts poétiques en tension est très nette.

¹³⁹³ « C'est l'antique Ombrie aux Pénates célèbres qui te mit au monde (est-ce que je mens ? ou est-ce que je touche là les bords de ta patrie ?), l'Ombrie où coule, en une plaine creuse, la brumeuse Mévanie » (IV, 1, v. 121-123).

¹³⁹⁴ *Ossaque legisti non illa aetate legenda / patris et in tenuis cogeris ipse lares*, « tu recueillis les os de ton père à un âge auquel tu n'aurais pas dû, et te voilà toi-même réduit à de bien minces Lares » (v. 127-128). Ce type de précision, hérité de la littérature hellénistique comme l'a montré F. Cairns (1979), n'est sans doute pas étranger à la posture globale du poète élégiaque telle que nous la redéfinirons plus bas ; on se souvient l'avoir lue également chez Tibulle, qui signale en I, 1 que son domaine n'a pas toujours été modeste mais qu'il a connu une période de grande prospérité, et dans un poème hexamétrique à inflexion tibullienne, du moins sur ce point précis, le *Panegyrique de Messalla*, dont l'auteur signale également aux v. 181-189 qu'il a perdu une grande partie de ses biens.

C'est qu'à la fin de sa tirade, alors qu'après avoir développé un mouvement étiologique et un autre plutôt national, il en vient à la question de l'art poétique qui va présider à la composition de ce nouveau livre, le poète écrit des vers on ne peut plus explicites :

Ennius hirsuta cingat sua dicta corona :
mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua,
ut nostris tumefacta superbiat Vmbria libris,
Vmbria Romani patria Callimachi¹³⁹⁵ !

Trois éléments présentés comme trois influences possibles, littéraires ou non, du poète sont ici évoqués ; Ennius, en premier lieu, ce qui nous renvoie directement à III, 3 et plus généralement à toutes les élégies où Properce exprime son attrait pour l'épopée ou du moins pour un genre poétique plus élevé que la poésie élégiaque et inspiré des thématiques épiques. Mais ici, on le voit, Ennius est renvoyé avec quelque brutalité – puisqu'en l'occurrence c'est le subjonctif d'ordre qui est utilisé – à son domaine de compétences, la poésie, et à l'accessoire qui est censé le symboliser, une couronne *hirsuta*, dépourvue de la douceur et de l'harmonie qui président à la composition de vers élégiaques, tandis que Properce se réclame d'un autre type de couvre-chef : le lierre associé à Bacchus, deuxième inspirateur évoqué, quoique son influence sur le poète suive d'autres modalités puisqu'elle est de nature divine. Enfin, le dernier vers de notre citation établit à la faveur de sa structure embrassée une stricte équivalence entre Properce et Callimaque, qui est de nombreuses fois cité au long du recueil et souvent associé en cela à Philéas de Cos. Que tirer de ces deux distiques ? D'abord, l'attrait de l'épopée est définitivement révolu, et les désirs d'atteindre à la grandeur de ce genre sont enterrés avec lui. Le complexe d'infériorité – si l'on nous autorise cette image – de l'élégie propertienne vis-à-vis de la poésie épique a pris fin, non que le poète se résigne ou se contente de caractéristiques considérées comme irrévocablement inférieures et d'un talent que tous ses efforts ne grandiront pas, mais parce qu'il reconnaît qu'élégie et épopée n'ont pas les mêmes racines, ne relèvent pas de la même conception du monde¹³⁹⁶, ne se fixent pas le même rôle ni les mêmes thématiques, en un mot,

¹³⁹⁵ « Qu'Ennius ceigne ses paroles de sa couronne hirsute : moi, offre-moi des feuilles de ton lierre, ô Bacchus, pour que s'enfle d'orgueil, grâce à mes livres, l'Ombrie – l'Ombrie, patrie du Callimaque romain ! » (IV, 1, v. 61-64). A propos de l'influence de Callimaque sur le livre IV, on trouvera chez H. E. Pillinger (1969) l'analyse précise de certains poèmes du livre IV envisagés sous l'angle précis de cet héritage : l'auteur se penche plus particulièrement sur IV, 6 et 9, et sur IV, 2. Il met en évidence les liens de IV, 2, notamment, avec les procédés des Αἴτια de Callimaque, et voit lui aussi en IV, 6 et 9 des poèmes hymniques peut-être inspirés du même auteur. Une lecture complémentaire des influences et références callimaquéennes sur les mêmes poèmes est disponible chez J. F. Miller (1982, p. 380-396).

¹³⁹⁶ Nous reviendrons sur ce détail *infra*, « 4. Versatilité définitoire de l'élégie ».

pour reprendre l'image callimaquienne du début de III, 3, ne boivent pas aux mêmes sources. Cette prise de conscience et cette déclaration d'indépendance ont d'autant plus de poids qu'elles prennent place à la fin d'un programme étiologique et national, registre qui précisément entraine en concurrence avec la poésie épique au cours des livres II-III, ou plus exactement apparaissait comme sa version élégiaque, avec toute la perte de grandeur que supposait le passage d'un genre poétique à l'autre. Dans cette perspective, le fait que Properce recentre ses influences sur le seul Callimaque est pour nous tout à fait significatif ; il n'est plus question de Philéas, l'autre modèle grec dont il se réclamait fréquemment, ni de Mimnerme évoqué en I, 9, ni de la lignée poétique finale de II, 34, Varron, Catulle, Calvus et Gallus qui, nous l'avons évoqué, est peut-être sa source majeure, en tout cas son inspirateur latin le plus direct. Dès lors, notre poète, en IV, 1, pense de plus en plus exclusivement aux Αἴτια et donne donc la priorité au pan étiologique de son programme sur toute autre inspiration élégiaque possible. Bacchus, quant à lui, semble être la divinité qu'il s'est définitivement choisie pour guide, Apollon étant peut-être trop marqué par les mentions répétées qu'il en a faites au cours de ses poèmes à dominante érotique.

Voilà établi le fait qu'au début du livre IV des *Elégies* de Properce, la poésie élégiaque s'est bel et bien libérée des aspirations épiques qui pesaient sur elle et a reconnu que ses particularités la mettaient en état de traiter des sujets nobles à fort enjeu, car l'ancrage dans les traditions mythiques et religieuses latines est un élément déterminant de la romanisation du genre, élément que nous avons déjà signalé et qui joue, on le voit, un rôle de plus en plus prégnant dans l'organisation de la ligne métapoétique de l'ouvrage. Notons, pour conclure sur ce point, deux autres traces de cette déclaration d'indépendance, que l'on retrouve dans le livre IV comme pour confirmer l'idée que le statut nouveau de l'élégie exprimé en IV, 1, est désormais bien ancré dans le recueil, et que le lecteur n'assistera plus à un de ces revirements que nous avons relevés. La première preuve de cette assurance vient de la réhabilitation d'une certaine poésie amoureuse à la faveur des effets conjugués de IV, 5, IV, 7 et IV, 8 ; nous renvoyons à ce que nous avons pu dire de ces poèmes plus haut, mais rappelons ici que la mort de la *lena* (IV, 5) et le refus de l'amour physique sans sentiments (IV, 8), associés à l'apparition d'une Cynthie nouvelle, fidèle, soucieuse de son honneur, de ses responsabilités et du respect qu'on lui doit (IV, 7 et 8), contribuent à forger l'image d'une élégie érotique digne, augustéenne, par opposition à la pornographie de certains prédécesseurs de Properce, et notamment de Catulle dont, sur ce point précis, il poursuit l'effort progressif de distinction entre vers élégiaques amoureux et vers élégiaques pornographiques. En effet, dès lors que la dichotomie entre élégie et épopée disparaît, dès

lors que la première n'est plus condamnée à symboliser l'immoralité quant au fond ni la faiblesse quant à la forme, tous les pans de son inspiration peuvent être repris et rehaussés, surtout à la faveur de l'orientation délibérément augustéenne de ce dernier livre et de la figure d'Auguste dont nous avons dit que par sa position centrale, elle contribue à éclabousser de gloire le livre dans son ensemble, même – et surtout – les ultimes élégies cynthiennes puisqu'elles lui succèdent immédiatement.

C'est précisément sur la figure du *princeps* et la célébration hymnique, nationale et étiologique de IV, 6 que nous voudrions terminer ; en effet, qui mieux qu'Auguste, qui fut le premier à avoir les honneurs des projets et aspirations épiques de Properce et fait partie intégrante de son programme étiologique et national, pouvait symboliser cette prise d'indépendance définitive du genre élégiaque ? En IV, 6, avant d'entrer de plain pied dans le récit d'Actium proprement dit, le poète, qui vient d'annoncer qu'il va rendre hommage dans son poème au temple d'Apollon Palatin, s'adresse en ces termes à une Muse avec laquelle, nous l'avons vu, il a connu quelques démêlés : *res est, Calliope, digna fauore tuo*¹³⁹⁷. La boucle est bouclée qui nous ramène à III, 3 et 4 et à la pseudo-désobéissance du poète vis-à-vis de l'interdiction de la Muse : par cette allusion, Properce signale que sa poésie élégiaque nationale est digne de l'épopée, ou plus exactement qu'elle est *aussi* digne que l'épopée et n'a plus besoin de se mesurer à elle, tout en conservant par ailleurs des caractéristiques qui achèvent de la constituer en genre poétique à part entière et à multiples facettes. Calliope peut donc le favoriser quand il célèbre les combats et les héros romains, puisque c'est à la manière élégiaque qu'il assume désormais et qui est illustrée, ainsi que nous l'avons amplement montré, par l'ensemble de IV, 6 ; ce poème contribue en effet à donner à ce genre ses lettres de noblesse en remplaçant la marque d'une pseudo-faiblesse par rapport à l'épopée par l'affirmation de ses propres particularités.

4. Versatilité définitoire de l'élégie ?

On le voit, le parcours métopoétique de Properce offre tant de facettes et d'apparents revirements qu'il paraît difficile de réduire sa réflexion à un art poétique unique qui résumerait le tout. Au livre IV, le poète fait donc le choix d'une élégie nationale et étiologique bien distincte de l'ambition épique à laquelle il a successivement cédé – ou, du moins, fait mine de céder – et résisté pendant trois livres ; il semble avoir trouvé sa place et par la même occasion, celle du genre poétique dans lequel il s'illustre, et s'apprêter à s'y consacrer sans revenir en arrière, mais nous savons pour l'avoir vu et décrit plus haut que

¹³⁹⁷ « La chose, Calliope, est digne de ta faveur » (v. 12).

même cette ultime prise de position, pour enfin claire et tranchée qu'elle soit, n'est pas univoque, et que des infiltrations érotiques qui ne se justifient pas uniquement par la réhabilitation d'une certaine poésie amoureuse apparaissent au cœur même des élégies étiologiques du dernier livre¹³⁹⁸. De même, Properce ne renie pas entièrement les poèmes des premières sections, et quand même il les renierait par le choix d'une ligne de conduite différente, il ne les raye pas de sa production poétique et n'accède pas au désir symbolique de Cynthie qui lui demande en IV, 7, pourtant sur le mode de la dernière volonté, de les détruire – à moins qu'il faille entendre ce désir, puisque le livre IV est nettement postérieur aux trois autres, comme une injonction au lecteur à laisser les élégies précédentes s'enfoncer dans l'oubli et à ne plus mettre au compte du poète que celles du dernier livre. Mais ce serait une injonction bien paradoxale et peu justifiée car les conclusions théoriques dont ce livre IV se veut l'illustration sont ancrées, toute notre étude cherche à le montrer, dans l'inspiration antérieure du poète et s'inscrivent dans un parcours total dont aucune pièce du recueil ne peut être exclue. En d'autres termes, l'œuvre propercienne tout entière, par le seul poids de sa présence, nie l'existence d'un art poétique élégiaque unique et invite à considérer sa progression métapoétique interne dans son ensemble, sans en oblitérer les premiers temps en faveur de la fin.

a. Le rôle métapoétique essentiel de IV, 2, l'élégie de Vertumne

Pour autant, le lecteur des *Elégies* n'est pas condamné à refermer le recueil sans obtenir une définition de l'élégie qui est peut-être la plus exacte que l'on puisse trouver, une sorte d'art poétique ultime regroupant et transcendant tous les autres – et pour cause – et dont l'imprécision même fait la pertinence. Cette somme théorique est livrée par l'élégie IV, 2, dite élégie de Vertumne, dont nous avons déjà décrit quelques grands traits¹³⁹⁹. Rappelons qu'il

¹³⁹⁸ Et notamment en IV, 4, l'élégie de Tarpéia, que nous avons justement présentée sous cet angle dans notre classification des poèmes par registres. L'interaction constante entre thèmes nationaux-étiologiques et thèmes érotiques dans le livre IV est un des éléments qui poussent J. B. DeBrohun (2003, p. 2 *sq.*) à affirmer que leur cohabitation était voulue et conçue par le poète comme lieu de l'achèvement maximum du genre élégiaque et comme ultime réalisation possible de son propre projet poétique.

¹³⁹⁹ Voir *supra*, « II. B. 4. Elégies nationales et étiologiques ». La signification métapoétique de l'élégie de Vertumne – et, dans cette perspective, de la statue du dieu lui-même – est dévoilée par A. Deremetz (1986 et 1995, p. 315-349). C'est de ces réflexions que nous tirons le principe de notre raisonnement, tout en précisant que nous proposons ici de IV, 2 une analyse à la fois plus personnelle et moins détaillée ; nous ne saurions donc trop renvoyer à ces deux textes pour le détail d'une étude

s'agit d'une élégie étiologique faisant parler le dieu Vertumne, divinité d'origine toscane attestée par ailleurs comme associée au changement et notamment au fleurissement des jardins, dont la statue orne le forum ; Vertumne, ou plutôt sa représentation de bronze, justifie l'origine de son nom, fait sur le verbe *uertere*, par sa capacité à adopter n'importe quel aspect pourvu qu'on le pare des accessoires correspondants. Or, le lecteur en sait assez sur le genre élégiaque, après avoir lu l'essentiel de l'œuvre de Properce, pour que cette caractéristique trouve quelque résonance en lui et qu'il y voie une possible désignation de l'élégie elle-même.

Un certain nombre d'éléments corroborent cette hypothèse ; nous commencerons par relever les plus évidents d'entre eux dans l'ordre du texte, même si ce n'est pas forcément celui dans lequel ils se livrent au lecteur dont la compréhension n'est pas toujours immédiate, afin de mieux reconstituer la progression métopoétique interne de l'élégie elle-même et voir comment ils s'éclairent mutuellement. L'*incipit* devrait suffire à nous mettre sur la voie. Après la grande élégie programmatique IV, 1 a et b, qui se présente comme le dernier avatar des réflexions théoriques de son auteur, et en laquelle on peut voir, avant vérification par la lecture du livre IV, le nouveau choix de Properce avant un énième changement de cap, le lecteur s'entend dire ceci :

Quid mirare meas tot in uno corpore formas¹⁴⁰⁰?

L'identité du narrateur qui l'interpelle ainsi n'est précisée qu'au deuxième vers, ce qui laisse d'emblée planer un doute intéressant : qui parle à qui ? Est-ce Properce qui s'adresse au lecteur, ou bien, ce qui est plus courant, à un autre personnage ? Dans une perspective de compréhension littérale et immédiate du texte, le doute est vite levé et la situation est similaire au début de IV, 1 a : de même que le poète s'adressait au vocatif à un *hospes* (v. 1) auquel il décrivait l'état antique du site de Rome, Vertumne s'adresse au passant, et dans les deux cas, l'interlocuteur est le lecteur. Alain Deremetz¹⁴⁰¹ s'appuie sur ce parallèle entre les *incipit* des deux premières élégies du livre IV pour affirmer que derrière la voix de Vertumne, c'est celle de Properce qui se fait entendre. C'est aussi, selon nous, celle du genre élégiaque lui-même. Car si l'élégie est par excellence le genre poétique qui réfléchit sur lui-

dont nous n'avons pas ici la place d'évoquer toutes les subtilités. A propos de la valeur métopoétique de IV, 2 et du personnage de Vertumne, voir également E. C. Marquis (1974) et C. Shea (1988).

¹⁴⁰⁰ « Pourquoi t'étonner de me voir en un seul corps tant de formes ? » (IV, 2, v. 1). Nous conservons ici avec P. Fedeli (1994) le strict texte des mss ; de nombreux *recentiores*, dont S. Viarre (2005) et S. J. Heyworth (2007), proposent *qui mirare...*, proposition relative qui ne nous paraît nullement indispensable à la construction et à la compréhension de cet *incipit*.

¹⁴⁰¹ A. Deremetz (1986, p. 129-132).

même, c'est aussi celui qui *parle* sur lui-même, et nous avons vu à plusieurs reprises que dans le monde fictionnel élégiaque, tout passe par les mots qui prennent même chez le poète la place qu'ont les larmes chez les autres amants, comme le laissent entendre le *paraclausithyron* de I, 16 et l'allusion qui y est faite en III, 25. Il n'y a donc pas de raison que les vers eux-mêmes ne puissent devenir le discours du genre personnifié interpellant le lecteur. Ajoutons à cela, une fois de plus, que le livre IV est celui de l'effacement du poète devant les personnages et les sujets dont il traite : Properce parle en son nom de manière programmatique en IV, 1 a, mais plus loin, il cesse de se mettre en scène – si l'on fait exception de IV, 8 qui conte un épisode, plus symbolique qu'anecdotique, où il tient un vrai rôle – et se soumet à des discours extérieurs, y compris ceux rapportés au discours direct de la *lena* en IV, 5 et de Cynthie en IV, 7 ; enfin, c'est aussi le seul livre dans lequel certains poèmes sont intégralement dits par d'autres narrateurs que lui, et ce dès IV, 1 b et la tirade d'Horos. On peut donc penser à juste titre que c'est également le lieu où Properce cesse enfin de parler pour le genre élégiaque et s'efface devant lui. Dans cette perspective, l'élégie s'adresse directement au lecteur dérouté par les aspects aussi variés que contradictoires qu'elle a présentés jusqu'alors, et le terme *forma[e]* employé par Vertumne désigne alors l'ensemble des registres illustrés dans le recueil.

On voit que le vers 1 de IV, 2 n'a pas besoin, pour offrir cette lecture métapoétique, d'être soumis à une *interprétation*, mais qu'il suffit pour le déchiffrer d'une *compréhension* différente. D'autres passages du poème ont la même ambivalence absolue, ainsi ce distique qui livre la véritable étymologie du nom *Vertumnus* après celles, erronées aux yeux du dieu, que lui accorde la tradition :

opportuna mea est cunctis natura figuris :
in quamcumque uoles uerte, decus ero¹⁴⁰².

Là encore, les termes sont tout à fait équivoques et nul n'est besoin de décoder une image ou de décrypter une allusion cachée pour entendre le discours métapoétique. La confirmation de cette interprétation suit immédiatement ce distique ; Vertumne donne en effet des exemples de ce qu'il avance, et cite quelques-uns des aspects qu'il peut adopter ainsi que les accessoires dont il faut le revêtir le cas échéant :

indue me Cois, fiam non dura puella :
meque uirum sumpta qui neget esse toga ?

¹⁴⁰² « Ma nature est propre à prendre tous les aspects : fais-moi adopter celui que tu voudras, je lui ferai honneur » (IV, 2, v. 21-22).

da falcem et torto frontem mihi comprime faeno :

iurabis nostra gramina secta manu.

arma tuli quondam et, memini, laudabar in illis¹⁴⁰³...

La mention des *Cois*, « tissus de Cos », renvoie à la fois à l'élégiaque alexandrin Philéas de Cos, qui est fréquemment désigné par son origine dans le recueil, et à un vêtement de la *puella*¹⁴⁰⁴ ; ce terme est donc l'un de ces marqueurs dont Propertius use pour renvoyer son lecteur à une autre signification, pour l'avertir du double sens de son discours. Nous comprenons en effet le premier vers de ce passage comme suit : « revêts-moi des oripeaux de Philéas de Cos, et je deviendrai une jeune fille peu difficile », c'est-à-dire « je deviendrai Cynthie ou l'une de ses pareilles », ou encore « je deviendrai le registre érotique ». Le distique suivant est moins clair, mais l'allusion au faucheur de blé renvoie peut-être à la capacité de l'élégie à se rapprocher de la poésie bucolique et à en assumer certains aspects¹⁴⁰⁵ ; le dernier vers cité, en revanche, ne pose pas problème : Vertumne dit avoir « porté les armes », c'est-à-dire que l'élégie se souvient avoir été consacrée au chant des combats dans les livres II-III, à l'occasion des premiers sursauts de l'inspiration nationale, et plus particulièrement augustéenne, encore fortement teintée d'ambition épique. Le genre élégiaque reprend et assume ici en son nom les différentes façons dont le poète Propertius l'a décliné dans les trois premiers livres ; poésie amoureuse, bucolique ou guerrière constituent son essence à part égale puisque cette essence est, précisément, de revêtir des aspects divers. Les liens fraternels, au sens presque génétique du terme, qu'entretient l'élégie avec la poésie lyrique sont également évoqués :

sobrius ad lites : at cum est imposta corona,

clamabis capiti uina subisse meo.

¹⁴⁰³ « Revêts-moi de tissus de Cos, et je serai une fille peu exigeante : mais si je prends la toge, qui niera que je suis un homme ? Donne-moi une faux, comprime-moi le front d'un bandeau et d'une botte de foin : tu jureras que j'ai de ma main coupé cette herbe. J'ai porté les armes, un jour, et, je m'en souviens, cela me valait des éloges » (*ibid.*, v. 23-27).

¹⁴⁰⁴ Propertius appelle en effet Philéas *Co[us]*... *Phileta[s]* (III, 1, v. 1) ou tout simplement *Co[us]* *poeta* (III, 9, v. 44) ; quant à Cynthie, il est dit au début de II, 1 qu'elle porte des tissus de Cos.

¹⁴⁰⁵ Voir *supra*, « II. B. 2. Elégies métapoétiques et arts poétiques », à propos des élégies érotiques au cadre bucolique ; voir aussi « II. B. 1. Elégies érotiques » au sujet de III, 13, v. 25-46, où l'âge d'or de Rome est décrit comme fondé à la fois sur une vie proche de la nature et de ses productions, sans chercher de coûteux artifices, et sur la piété sincère et naturelle qui en découle.

cinge caput mitra, speciem furabor lacchi ;
furabor Phoebi, si modo plectra dabis¹⁴⁰⁶.

C'est peut-être là un éclaircissement possible à la présence récurrente de Bacchus dans les *Élégies*, du faux serment d'allégeance de III, 17 à la revendication de son influence en IV, 1 a – du moins cela nous renseigne-t-il plus précisément qu'aucun autre passage du recueil sur la conception qu'en a Properce. Il semble en effet que pour lui, l'inspiration élégiaque soit en fait la souche commune aux deux genres, élégiaque et lyrique ; ou plus précisément encore, qu'une partie de la poésie lyrique relève d'une inspiration de type élégiaque ; ou à l'inverse peut-être, qu'une partie de la poésie élégiaque se rapproche d'une inspiration de type lyrique. C'est que Vertumne, dans sa capacité à changer d'identité à mesure qu'il change de déguisement, affirme pouvoir revêtir tantôt la *couronne* bachique et la *mitre* – symbole vestimentaire oriental et dionysiaque –, tantôt la *lyre* apollinienne, et être aussi convaincant dans un rôle que dans l'autre. Il semble donc que, du moins pour Properce, la poésie élégiaque puisse assumer la part noble du genre lyrique, c'est-à-dire son pan symposial et favorable à l'inspiration poétique, évoqué dans le premier distique de notre citation. Quoiqu'il en soit, ce passage entre dans la quête de noblesse du genre élégiaque dans tout le recueil et en particulier dans ce dernier livre.

La valeur métopoétique de l'ambivalence de certains termes de IV, 2 s'applique également aux vers 47, (...) *formas unus uertebat in omnis*, et 64, le dernier vers de l'élégie, *unum opus est, operi non datur unus honos*¹⁴⁰⁷. L'*opus* ici mentionné désigne au niveau littéral la statue, œuvre de Mamurrius le bronzier et, dans la lecture que nous en proposons à la suite d'Alain Deremetz, le poème ou plus généralement le genre élégiaque, œuvre de Properce¹⁴⁰⁸. On voit également que l'adjectif *unus* apparaît de manière récurrente dans les vers à valeur métopoétique que nous citons et qu'il y est la plupart du temps opposé à des termes qui

¹⁴⁰⁶ « Je suis d'ordinaire sobre et ne me querelle point : mais si on me met une couronne, tu t'exclames que le vin m'est monté à la tête. Ceins ma tête d'une mitre, je volerai l'aspect d'Iacchos ; je volerai celui de Phoebus pourvu seulement que tu me donnes un plectre » (IV, 2, v. 29-32).

¹⁴⁰⁷ Respectivement : « tout en restant un, j'adoptais en me transformant toutes les formes », et « L'œuvre est unique ; l'hommage rendu à l'œuvre ne l'est pas ».

¹⁴⁰⁸ Dans cette perspective, Properce se considère comme celui qui donne au genre élégiaque ses lettres de noblesse et aussi sa forme et sa théorie définitives : *stipes acernus eram, properanti falce dolatus, / ante Numam grata pauper in urbe deus. / at tibi, Mamurri, formae caelator aenae...*, « j'étais, avant Numa, une souche d'érable hâtivement façonnée par la faux, dieu pauvre dans une ville que j'aimais. Mais toi, Mamurrius, qui gravas mon aspect dans le bronze... » (v. 59-61). De même que Mamurrius a fait de Vertumne une statue de bronze, lui assurant ainsi la pérennité alors qu'étant auparavant une statue de bois, il était voué à disparaître ou du moins à être abîmé, de même Properce inscrit l'élégie dans le bronze en lui donnant ses fondements théoriques ; après lui, semble-t-il dire, l'élégie est enfin un genre stable, ou plutôt stabilisé, dans sa versatilité même.

disent la diversité, ainsi *tot* ou *cunct[ae]* plus haut, *omnis* ici. Nous comprenons que ce qui assure la continuité de l'élégie au travers des sujets qu'elle traite, c'est la persistance de sa forme, le distique élégiaque, qui permet de reconnaître un seul et même genre derrière une grande variété, et peut-être même une infinité d'inspirations possibles ; la classification que nous proposons plus haut a montré qu'à l'échelle du recueil de Propertius, les dosages entre les différents registres, leurs associations, leur complémentarité, leurs contrastes formaient une palette considérable d'atmosphères possibles, toutes assumées par cette forme unique, *una*, qu'est le distique élégiaque.

C'est dire que l'art poétique élégiaque suprême, c'est de n'en pas avoir ; qu'il n'existe pas de registre élégiaque privilégié, du moins en théorie puisque la pratique propertienne, au contraire, donne pour sa part l'avantage à certaines inspirations qui lui sont chères pour ce qu'elles lui permettent de dire et de découvrir ; c'est dire que la poésie élégiaque est celle du renouvellement perpétuel à la fois par retour sur elle-même, ce que nous avons pu observer tout au long du recueil, et par ouverture aux autres, pour ce qu'en suggèrent notamment les allusions – réalisées par ailleurs dans les *Elégies*, même si c'est de façon parfois énigmatique ou parcellaire – aux genres bucolique et lyrique¹⁴⁰⁹. Tirons encore de l'élégie de Vertumne, dans cette perspective, quelques ultimes fils métapoétiques. Outre son rôle théorique essentiel, IV, 2 prolonge le programme de IV, 1 a et s'inscrit dans l'entreprise poétique étimologique et nationale initiée par le poète. Vertumne dit en effet, au premier niveau de lecture, avoir assisté à des batailles terribles entre Romains et Sabins¹⁴¹⁰ (v. 49-56) ; après avoir craint de voir Rome occupée par ses ennemis, le dieu formule ainsi son souhait de ne jamais connaître cette situation :

sed facias, diuum Sator, ut Romana per aeuum
transeat ante meos turba togata pedes¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁹ Ces caractéristiques sont l'une des interprétations possibles de l'expression d'Horos *fallax opus*, « œuvre trompeuse » (IV, 1 b, v. 135), au sujet de l'élégie : le lecteur peut croire que l'élégie a une fonction unique et qu'elle sert à un seul type de discours – amoureux, par exemple, s'il en reste à la lecture du *Monobiblos* ou des *Amours* d'Ovide, ou même de certains poèmes de Tibulle ; c'est une erreur, et au moment même où l'on pense avoir compris le propos élégiaque, celui-ci change d'aspect et de sens. Cette « œuvre trompeuse » se joue donc constamment du lecteur et c'est là son principe même.

¹⁴¹⁰ Cette allusion permet également, à l'échelle du livre, d'annoncer le thème de IV, 4 et de la légende de Tarpéia qui s'inscrit précisément dans l'histoire des luttes entre ces deux peuples.

¹⁴¹¹ « Mais fais, Père des dieux, que ce soit à jamais le peuple romain en toge qui passe et repasse devant moi » (IV, 2, v. 55-56).

L'invocation à Jupiter et l'expression *Romana (...) turba togata*, qui évoque le vêtement caractéristique de la citoyenneté romaine¹⁴¹², renvoient selon nous, à la faveur d'une lecture méta-poétique, au choix d'une poésie résolument nationale mais au sens large ; le poète est décidé à se consacrer aux légendes fondatrices de Rome, aux mythes de ses héros essentiels, à élargir son champ d'inspiration à l'ensemble du peuple romain plutôt que de le réduire aux intrigues amoureuses d'un petit nombre de personnages. En ce sens, la position centrale de la statue du dieu, qui lui permet d'embrasser du regard le forum, lieu essentiel et très fréquenté de Rome, pourrait signifier que par cette orientation nationale, le genre élégiaque devient *la* poésie romaine par excellence, celle qui de manière privilégiée est capable de chanter la Ville parce qu'elle réunit divers aspects de célébration, rendant hommage tantôt à son prince, tantôt à ses dieux, tantôt à ses sites les plus célèbres ; en d'autres termes, l'élegie est au cœur de la poésie romaine comme Vertumne est au cœur de la ville. Enfin, un bref hommage aux Toscans, ses compatriotes, qui ont soutenu les Romains dans cette lutte, fournit à la statue une nouvelle explication toponymique portant sur son emplacement exact aux abords du forum romain : *unde hodie Vicus nomina Tuscus habet*, « d'où l'actuel Vicus Tuscus tient son nom » (v. 50) ; cette explication très secondaire dans le bref tableau des luttes armées n'a pour autant rien d'anodin puisqu'elle complète l'entreprise étimologique de Vertumne et à travers lui de Properce, et contribue à faire de IV, 2, comme en son temps de IV, 1 a et de nombreux autres arts poétiques du recueil, un texte illustrant ce qu'il pose en théorie, un texte qui est à lui-même à la fois son propre fondement et sa propre réalisation.

b. Place du poète élégiaque dans le monde, et de l'élegie dans la poésie latine

Dès lors que le genre élégiaque est présenté comme ce lieu poétique mouvant, instable, ou plutôt dont la véritable stabilité thématique est son instabilité même, dont la seule constance d'inspiration est son inconstance même, dont la fonction est de n'en pas avoir de manière définitive mais de pouvoir multiplier à l'infini les discours possibles, tant par le fond que par le type de traitement dont ils seront l'objet, on peut à bon droit se demander ce que le recueil d'élegies de Properce dit vraiment de lui-même au lecteur ; quel propos se cache donc au carrefour de tous ces discours parfois contradictoires en apparence ? Y a-t-il, outre sa

¹⁴¹² Au point que la comédie à sujet romain est dite *fabula togata*, par opposition à la *palliata*, comédie à sujet grec ; cette possible allusion à la terminologie des genres confirme l'interprétation de cette expression comme revendication d'une poésie à sujets exclusivement romains.

métrique propre, une permanence conceptuelle fondamentale sous la versatilité constitutive de l'élégie, et si oui, en quoi consiste-t-elle ?

Il nous semble que le vaste examen du recueil de Propertius auquel nous venons de nous livrer doit d'abord, dans cette ultime perspective de réflexion, nous permettre de préciser et nuancer la notion de *versatilité* du genre, tirée de IV, 2, parce qu'une fois encore, c'est Vertumne qui nous fournit le premier élément de réponse aux questions du paragraphe précédent – élément qui se trouve être le dernier de ce genre dans le recueil, mais qui s'avère essentiel parce qu'il est le point focal à partir duquel on peut relire un certain nombre de passages tirés d'autres poèmes et reconstruire leur cohérence. Sous la diversité des sujets, des ambiances, des aspirations, des propositions théoriques, se dessine en effet dans le recueil une posture élégiaque constante et récurrente qui en unifie les différents aspects mieux que ne le ferait un art poétique technique en règle. La vérité du genre protéiforme qu'est l'élégie serait en fait à chercher dans une position que se donne le poète au sein du monde, qui est la position qu'il accorde à la fois à l'homme, individu anonyme, élément du vulgaire, et à l'artiste créateur qui reste à la hauteur de ce vulgaire pour chanter soit ce qui est à ce niveau et que d'autres genres poétiques ne s'abaisseraient pas à observer, soit ce qui le dépasse mais qu'il ne peut, pour cause de faiblesse et de « vulgarité » constitutives, contempler que de là où il est. On voit que certains vers déjà relevés dans les mouvements précédents de notre étude peuvent venir appuyer cette interprétation ; mais commençons par ce qu'en dit Vertumne, puisque c'est par sa bouche que parle le genre élégiaque en personne :

haec mea turba iuuat, nec templo laetor eburno :

Romanum satis est posse uidere Forum¹⁴¹³.

L'importance de la situation de la statue dans la topographie romaine, que nous avons déjà commentée, est soulignée par le pentamètre qui met en valeur, en les disjoignant et en les plaçant à ses extrémités en pendant l'un de l'autre, les deux éléments du groupe nominal *Romanum (...) Forum*, redoublant ainsi l'affirmation du choix d'une poésie typiquement romaine ; mais l'hexamètre introduit dans cette affirmation un élément nouveau qui repose sur l'opposition entre *turba* et *templ[um]*, c'est-à-dire entre une place anonyme au milieu de la foule, qui a d'ailleurs la préférence de Vertumne, et une place privilégiée qui le mettrait en

¹⁴¹³ « Ce peuple, mon peuple, me convient, et je ne veux pas d'un temple d'ivoire : il me suffit de pouvoir contempler le Forum romain » (IV, 2, v. 5-6).

valeur et lui garantirait un culte solennel et organisé, dans un lieu sacré¹⁴¹⁴. Si Vertumne choisit d'être mêlé au peuple, d'être placé parmi les hommes et distingué des dieux et des héros auxquels on voue un culte, s'il met en avant sa dimension humaine plutôt que sa dimension divine, c'est que le genre élégiaque lui-même choisit et revendique ce type de célébration et s'associe plus volontiers au commun des mortels qu'aux êtres supra-humains ; c'est du moins ce que l'on peut tirer, dans un premier temps, d'une lecture métapoétique de ce distique.

D'autres passages du recueil corroborent cette interprétation et permettent en outre de la préciser. La posture élégiaque commence en effet à apparaître au sein du recueil dès l'expression d'une possible équivalence entre élégie et épopée. Propertius affirme en effet en II, 14, poème marqué par la joie d'avoir reconquis la *puella* froide et distante :

... mecum habuit positum lenta puella caput.
haec mihi deuictis potior uictoria Parthis,
haec spolia, haec reges, haec mihi currus erunt¹⁴¹⁵.

L'équivalence entre victoire amoureuse et victoire guerrière, entre la *puella* et les butins rapportés par les combattants, permet de mieux définir la place du poète par rapport à ces héros : à une fonction historique et nationale, à une responsabilité qui engage l'honneur de la patrie entière, il préfère, comme le faisait déjà Tibulle, un rôle plus modeste et personnel ; le triomphe amoureux n'engage que la *puella* et lui-même, et cette notoriété réduite lui convient mieux. Mais ce n'est encore qu'un élément de l'art poétique élégiaque en cours d'élaboration, dans sa phase de revendication de l'inspiration amoureuse. Le dessin de cette posture s'affine peu à peu, et notamment dans certains chants de gloire augustéens au cours desquels on peut répertorier précisément ce qui relève d'une part de l'inspiration nationale assumée comme telle, et non plus rejetée comme dans cette citation de II, 14, et d'autre part de l'attitude élégiaque qui, malgré l'évolution de la recherche thématique et théorique du poète, reste la même ; c'est de ce genre de confrontation que sa valeur rejaillit le mieux. Reportons-nous par exemple à III, 4, à laquelle II, 14 renvoie de deux façons. D'abord, on s'en souvient,

¹⁴¹⁴ Ce vers obscur est selon A. Deremetz (1986, p. 148-149) une allusion au temple consacré sur l'Aventin par Marcus Fulvius Flaccus en 246 av. J.-C. et où il était question de placer la statue ; le spécialiste y voit un refus, de la part de Propertius, de pratiquer une poésie épique nationale et guerrière, mais selon notre lecture, c'est davantage un rejet de la *posture* épique, non conforme à la conception élégiaque de la place de l'artiste par rapport à son sujet, que des *thèmes* épiques et surtout guerriers.

¹⁴¹⁵ « Mon amie était avec moi et se laissait aller à la paresse, sa tête posée près de la mienne. Cette victoire vaut plus, pour moi, que de vaincre les Parthes ; voilà ce qui me tiendra lieu de dépouilles, de rois et de chars triomphaux » (II, 14, v. 22-24).

III, 4 annonce le départ de l'armée d'Auguste *ad Indos*, « vers les Indes » (v. 1), c'est-à-dire vers les Parthes (v. 6) qui étaient déjà pris comme exemple de campagne guerrière en II, 14, vers 22-24 ; ce qui n'était qu'allusion dans l'élégie purement érotique est devenu, dans l'élégie nationale, un thème plus développé, et l'inspiration guerrière est désormais assumée. De même, la possible allusion en II, 14, vers 24 à la scène du triomphe, avec la mention des *spolia* et des *currus*, trouve également son plein développement à la fin de III, 4 (v. 12 *sq.*). Mais surtout, ce poème établit un lien clair entre la posture élégiaque strictement amoureuse héritée de textes comme II, 14 et une posture élégiaque plus générale, applicable à tous types d'inspiration, ce qui l'établit comme permanence propre au genre sous la diversité des registres et justifie son grand intérêt à nos yeux. Voici les passages concernés :

inque sinu carae nixus spectare puellae
incipiam et titulis oppida capta legam,
tela fugacis equi et bracati militis arcus
et subter captos arma sedere duces ! (...)
praeda sit haec illis, quorum meruere labores :
me sat erit Sacra plaudere posse Via¹⁴¹⁶.

Dans la première partie de la citation, le poète reconnaît qu'il observe la cérémonie du triomphe, certes, et en profite pour en livrer un tableau concis et évocateur, mais il est encore auprès de sa maîtresse, allongé à ses côtés ; cette situation peut être vue comme le moment précis de transition entre l'inspiration érotique et l'inspiration nationale, mais nous préférons la comprendre comme expression de la possibilité de juxtaposer ces deux inspirations ou plus précisément encore, comme expression de leur identité de point de vue. En effet, que l'on chante l'amour ou les triomphes, on le(s) chante toujours depuis le lit de sa maîtresse – c'est bien ce que Propertius semble suggérer ici. Le dernier distique cité permet une formulation plus exacte de cette prise de position : les triomphateurs sont *sur* la Voie Sacrée et ils défilent, offerts au regard de tous ; le poète est *au bord* de la Voie Sacrée et il applaudit, personnage insignifiant parmi la foule des hommes ordinaires¹⁴¹⁷. Le message est clair ;

¹⁴¹⁶ « Et, appuyé sur le sein de ma chère maîtresse, je commencerai à contempler [le triomphe], et je dirai la prise des villes mentionnées sur les inscriptions ; je verrai les traits d'un cheval qui s'est enfui, les arcs d'un soldat vêtus de braies, et les chefs prisonniers assis sous leurs armes ! (...) Que ce butin revienne à ceux qui par leurs peines le méritent : moi, il me suffira d'être sur la Voie Sacrée, et de pouvoir les applaudir » (III, 4, v. 15-18 et v. 21-22). Nous avons déjà donné quelques éléments de commentaire pour chacun de ces deux extraits en « III. B. 1. L'inspiration nationale ».

¹⁴¹⁷ La première preuve que cette posture est bien élégiaque, et non pas proprement propertienne ni érotique, est fournie par ces vers d'Ovide adressés à Auguste : *optavi peteres caelestia sidera tarde, / parsque fui turbae parua precantis idem*, « j'ai souhaité que tu tardes à rejoindre les astres célestes, et je

homme parmi les hommes, Properce partage leurs malheurs, leurs espoirs, leur admiration ; il est ébloui autant qu'un autre par la grandeur des princes et des généraux et ne prétend pas, par ses vers, s'élever à leur hauteur, encore moins augmenter leur gloire, mais seulement exprimer le point de vue du vulgaire, donner un aperçu des héros vus d'en bas, leur rendre un hommage ascendant.

Cet élément contribue à distinguer l'élégie de l'épopée, de la vision qu'elle livre du monde et de la hiérarchie qu'elle suggère ou établit entre les hommes ; les deux postures et la place du poète dans le monde, notamment par rapport aux puissants et aux héros qu'il chante, diffèrent en effet radicalement de l'une à l'autre. En outre, cela fonde Properce à se livrer par ailleurs à une poésie plus intime, voire intimiste, puisqu'elle se veut représentative de la vie quotidienne du commun des mortels et se place à l'échelle de l'homme. Le fait que ses intrigues amoureuses soient plus conventionnelles que réalistes et relèvent de codes littéraires plutôt que d'expressions personnelles, entre dans cette conception dans la mesure où la représentativité du poète, mis pour tout le genre humain, dépend aussi de la dimension schématique, stéréotypique, paradigmatique des situations qu'il dépeint¹⁴¹⁸. Dès lors, l'attitude élégiaque se plie, pour un seul et même postulat de départ, à diverses applications selon le type d'inspiration représenté : dans le registre amoureux, les aventures de Properce valent comme exemples canoniques d'aventures amoureuses ; dans le registre national, son point de vue sur les héros – notamment sur Auguste – est celui d'un homme du peuple, humble et admiratif. La position du poète dans le monde reste la même, seul son rapport au

n'ai été qu'une infime partie de la foule qui faisait la même prière » (*Tristes*, II, v. 57-58). L'angle est différent – le poète insiste avant tout sur le nombre élevé de gens favorables au prince – mais le résultat est le même – il se considère comme un être anonyme, élément d'une foule dont rien ne le distingue. Pourtant, les *Tristes*, poésie de l'exil et de la requête, illustrent un type d'inspiration qui n'existe pas chez Properce ; mais l'attitude élégiaque, humble et déferente, lui convient à merveille et devient même un élément de l'argumentaire du poète exilé avide de retrouver les faveurs d'Auguste. A cet égard, souvenons-nous également de ce que nous avons dit de la posture élégiaque de Tibulle à la fin de notre chapitre 2, et de sa position par rapport aux combats notamment, telle qu'elle est exprimée en I, 10, v. 29-32 : le chevalier est prêt à écouter le soldat *sua dicere facta*, « raconter ses exploits » et à se faire le réceptacle de son récit, mais non à participer aux grands exploits ni à se distinguer lui-même en accédant au nombre des héros.

¹⁴¹⁸ Pour cette raison, il importe peu de savoir si le prénom de *Cynthia*, sans même parler de sa signification métapoétique, a bien un référent réel unique. En d'autres termes, l'identité réelle de « Cynthia » n'a rien à voir avec la poésie de Properce, et l'absence de prénom dans certaines élégies ne signifie pas non plus qu'il y parle de quelqu'un d'autre. Cynthia n'est qu'un type, elle représente la catégorie des *puellae*, femmes libres et parfois célibataires qui choisissent souvent leurs amants en fonction de leur fortune et s'encombrent peu de fidélité, de même que le personnage de Properce représente la catégorie des hommes qui aiment cette catégorie de femmes et cherchent à obtenir leurs faveurs. La correspondance ou divergence de ce schéma par rapport à la réalité ne change rien à l'affaire, et à ce titre, on n'est pas fondé à reconstituer une cohérence, ni à plus forte raison une chronologie, dans le récit des amours du poète.

sujet traité se modifie selon qu'il se met à sa hauteur – quand il s'agit d'un sujet humble, par exemple la porte insignifiante du *paraclausithyron* de I, 16 – ou choisit de rendre le décalage entre *humilis* et *sublimis*, qui est toujours en sa défaveur.

Comment comprendre, dans ce cas, la demande faite à la *puella* en III, 16 de veiller à ce que sa tombe soit placée à l'écart des voies fréquentées, à l'abri des va-et-vient ? Les termes employés sont pourtant clairs :

di faciant, mea ne terra locet ossa frequenti,
qua facit assiduo tramite uulgus iter ! (...)
non iuuat in media nomen habere uia¹⁴¹⁹.

La présence du terme *uulgus*, à connotation péjorative, en lieu et place de la *turba* évoquée par Vertumne, qui désigne la foule en mouvement considérée comme nombre d'individus indifférenciés, peut laisser entendre que le poète ressent du mépris envers les gens ordinaires, qu'il s'estime plus digne qu'eux et veut pour cette raison être distingué d'eux jusque dans sa dernière demeure. Cet orgueil d'artiste n'est peut-être pas absent de la volonté du poète, mais cette explication psychologisante n'épuise pas selon nous le sens de la demande : si la tombe de Propertius, contrairement à l'usage funèbre romain traditionnel, est à l'écart des lieux de passage, elle sera non seulement préservée des possibles dégradations – crainte à laquelle fait allusion le premier distique de la citation –, mais aussi assurée de conserver longtemps la discrétion et l'anonymat qui ont caractérisé le poète de son vivant. De fait, Propertius affirme bien au vers 30 que c'est aussi son nom, son *nomen*, qu'il veut mettre à l'abri ; c'est qu'il ne souhaite pas que celui-ci soit sur toutes les lèvres pour de mauvaises raisons, ni que son tombeau devienne en quelque sorte un lieu public offert aux regards de tous, et il y a dans ce désir précieux d'être à la fois protégé du vulgaire et voué à l'anonymat un prolongement de la posture élégiaque que nous avons décrite. De son vivant, le poète élégiaque se mêle à la foule parce qu'il ne lui est pas supérieur et que ses vers sont voués à traduire son point de vue ; à sa mort, il souhaite que seuls ses vers assurent sa renommée et le fassent connaître parmi les lettrés, tandis que sa tombe doit rester un monument presque anonyme protégé de toute dévotion déplacée, un *monumentum* assuré par ce caractère préservé de lui conserver une mémoire fidèle, comme l'élegie est elle-même *monumentum* à la beauté de la *puella* quand elle est érotique et à la grandeur de Rome et du prince quand elle est nationale-étiologique. Une fois encore, cette attitude est exactement à

¹⁴¹⁹ « Fassent les dieux qu'elle ne place pas mes os en une terre trop fréquentée où les chemins sont constamment empruntés par le bas peuple ! (...) Il ne me plaît pas d'avoir mon nom au milieu de la route » (III, 16, v. 25-26 et v. 30).

l'inverse du sort réservé aux grands du monde, qui sont distingués du peuple et ne reçoivent qu'une adoration lointaine pendant leur vie, mais dont les tombeaux et les diverses représentations posthumes, y compris imaginaires – ainsi le procédé de la divinisation – sont presque un bien public dans la mesure où chaque citoyen, où chaque colonie peut prolonger individuellement son culte à la famille impériale.

Ainsi, le refus élégiaque d'être un personnage public et la revendication complémentaire d'être un personnage *du* public, un individu représentatif de la masse, apparaissent comme élément unificateur des divers visages de la poésie propertienne. Il n'est pas jusqu'au changement d'énonciation propre au livre IV, jusqu'à la soumission de Propertius devenu serviteur de discours extérieurs ou supra-individuels, qui ne corroborent cette vision ; car conter une légende ou un récit historique quelque peu romancé, à valeur étiologique, comme l'histoire de Tarpéïa en IV, 4 ou encore celle d'Hercule en IV, 9, c'est aussi se placer à la hauteur de la foule puisque c'est se faire le rapporteur, modeste et effacé, d'un élément de la culture commune et populaire romaine. La poésie d'*ego* n'est centrée sur un individu que pour mieux représenter un groupe, et quand même *ego* disparaît des marques du discours, son point de vue demeure l'angle privilégié de contemplation du monde, de ses héros, de ses légendes fondatrices et structurantes. En cela, la poésie élégiaque, quelle que soit la variété des rôles qu'à la manière de Vertumne elle endosse selon le vêtement dont on l'habille, livre sur le monde un seul et même discours qui se veut à la fois suffisamment personnel et universel pour donner l'impression de pouvoir émaner de tout homme, pourvu seulement qu'il soit conscient de sa propre humilité et de sa propre finitude, et qu'il ne se considère pas comme porteur d'un pouvoir poétique supra-humain dont les seuls objets devraient être de nature héroïque ou divine et se trouveraient du reste encore rehaussés par l'honneur qu'on leur fait de les chanter dans des vers.

Conclusion sur les *Elégies* de Propertius

En achevant avec l'ouvrage du poète ombrien notre parcours parmi les pensées du recueil et du poème d'un certain nombre d'auteurs républicains et augustéens romains du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, nous espérons avoir mis en lumière les caractéristiques essentielles de l'œuvre à la fois foisonnante et fort soigneusement composée que sont les *Elégies* de Propertius et en avoir tiré une série d'enseignements non négligeables sur la conception propertienne de

la poésie élégiaque et, partant, sur l'histoire de la construction de ce genre, par le biais notamment de l'étape de théorisation qu'incarnent ces quatre livres.

Notre classification des élégies de Propertius nous a donné l'occasion d'en exposer les principes de composition interne et d'examiner les thématiques qui supportent la construction de l'ouvrage dans son entier. Ce faisant, nous avons remarqué la prédominance nette de l'inspiration érotique sur tout autre type de motif élégiaque au sein du recueil. Le traitement propertien de l'élégie amoureuse est marqué par une série de *topoi* qui contribuent à placer son auteur dans une lignée élégiaque classique, probablement initiée à Rome par Gallus dont il est si grand admirateur, mais aussi à signer son originalité personnelle par leur association constante avec d'autres thématiques également bien répandues en son œuvre même si elles sont moins représentées au rang de dominantes ; par exemple, l'usage fréquent d'*exempla* mythologiques et/ou épiques tend à colorer d'une nuance particulière, souvent teintée d'intertextualité, le déroulement de l'intrigue amoureuse à multiples rebondissements qui unit *Propertius* et *Cynthia*, et permet tantôt d'en orner le récit, tantôt d'en éclairer les modalités. Aux côtés de cette ligne thématique principale se développe progressivement une série d'autres thèmes qui complètent le portrait élégiaque de Propertius : l'inspiration funèbre, notamment, y est représentée en bonne place dès le livre I, ainsi que des motifs plus strictement propertiens tels que les branches nationale et étimologique surtout concentrées dans la quatrième et dernière section de l'ouvrage, et ce discours particulier que nous avons qualifié d'*autre*, surtout présent dans les livres II et III et dont la principale caractéristique est précisément un refus de se plier aux codes thématiques traditionnels du genre élégiaque subjectif pour délivrer une parole à la fois plus généralisante et bien souvent plus violemment critique envers les mœurs des individus et la société que ne le sont les confidences habituelles d'*ego* amoureux ou peiné.

Cette pensée du poème comme lieu narrativement clos à l'échelle interne, centré sur un récit principal dont le motif dominant s'orne d'ajouts thématiques subtils, mais également comme dispositif poétique thématiquement ouvert à des inspirations variées et changeantes soutient une construction rigoureuse du recueil dont, selon notre habitude, nous avons tâché d'éclairer les modalités à plusieurs échelles d'analyse. Les poèmes initiaux, centraux et finaux de chacun des quatre livres des *Elégies* permettent de dessiner à grands traits un schéma global déjà très représentatif de l'évolution poétique et métapoétique de la pensée de Propertius dans son recueil : après un *Monobiblos* marqué par un projet dominant nettement érotique, deux livres de transition se succèdent qui, tout en ouvrant la voie à des possibilités thématiques plus variées, conservent une fidélité forte à l'inspiration amoureuse héritée du

livre I et ne lui signifient son congé – apparemment définitif – qu’à la fin du livre III. Cependant, le livre IV, organisé autour d’un projet globalement étiologique et national dont son élégie centrale marque l’acmé, comporte également une dimension érotique sensible elle aussi jusque dans ses poèmes initiaux et finaux : il est donc le grand livre augustéen et romain de Propertius, certes, mais ne tourne pas radicalement le dos pour autant aux veines poétiques explorées auparavant.

Cette vision préalable est confirmée par deux éléments essentiels de l’organisation propertienne du recueil. D’abord, les incursions respectives de chacun des deux pôles principaux d’inspiration de l’Ombrien dans des livres qui ne leur sont *a priori* pas dédiés témoignent de la fonction du recueil comme lieu de rencontre et de mélange entre registres élégiaques apparemment très dissemblables ; elles permettent également de mieux mettre en évidence le caractère résolument évolutif, plutôt que schématique ou définitif, de la progression de la réflexion et de la pratique élégiaques de Propertius. Ensuite, l’examen précis de la composition d’ensemble de chacun des quatre livres de l’ouvrage révèle un art consommé de la structure externe, entre longues suites de poèmes à dominante érotique et échappées thématiques révélant l’émergence progressive de registres secondaires – ainsi les catégories métapoétique, funèbre, mythologique ou encore religieuse – ou voués à prendre une importance de plus en plus considérable – ainsi les catégories nationale et étiologique. La pensée propertienne du recueil se traduit donc par un souci scrupuleux d’organisation réfléchi de la matière poétique dont dispose l’auteur, tout autant que par la volonté de rendre significative et éclairante la longue et riche progression qui, à la faveur des enchaînements micro- et macro-structuraux, mène le lecteur d’un bout à l’autre d’une pensée du genre dont l’évolution est marquée par les étapes mêmes que constituent les différentes sections du recueil, par groupes de poèmes réunis selon leur sens autant que par division en livres.

De fait, le recueil propertien se veut en soi la version finale des travaux de son auteur, mais dépassant ses propres limites, il se présente également comme lieu d’une réflexion générale sur les possibilités du genre élégiaque et d’une pensée métapoétique de l’élégie sur elle-même. Aussi la forme même du recueil, c’est-à-dire l’absence apparente de divisions internes aux livres présentés comme des ensembles et le choix du mélange – apparemment hasardeux, mais en fait très concerté – de poèmes si divers, a-t-elle tant d’importance ; c’est bien elle en effet qui nous livre le sens ultime de la pensée en acte de Propertius, c’est elle qui nous invite à entrer, en même temps que nous ouvrons les *Elégies*, dans l’atelier de l’artisan et à le voir sous nos yeux forger une œuvre que le livre IV achève, certes, mais de façon à

laisser visibles sur elle les traces des étapes successives de sa fabrication. Cette remarque répond d'ailleurs de près à l'une des questions soulevées par la présentation de notre sujet dans l'introduction générale de ce travail : nous y avons écrit qu'*a priori*, on était en droit de penser qu'un poète composant son recueil chercherait systématiquement à maquiller les signes visibles de son travail de structuration et de recomposition à l'échelle de l'ouvrage, sauf à vouloir délibérément montrer au lecteur ce processus créatif ; nous comprenons à présent que Properce est précisément de ces auteurs qui choisissent de dévoiler une partie des étapes de leurs propres procédés de fabrication poétique, et que cela sert chez lui une intention métalittéraire de réflexion théorique de fond sur sa propre pratique censée s'incarner dans le recueil en constante évolution qu'il donne à voir au lecteur.

Le parcours global et organisé de cette pensée métapoétique en acte, détectable dans l'organisation même de la matière qu'elle a contribué à former, nous a d'ailleurs permis de mettre en évidence deux éléments théoriques essentiels de l'apport de Properce à la pensée du genre élégiaque de son époque. D'abord, le poète ombrien livre en même temps qu'il la réalise effectivement une théorie de l'élégie comme genre versatile à merci, mais non pas indécis pour autant. Les aspirations épiques inatteignables de Properce, feinte soigneusement organisée de la tentation de s'élever de l'*humile* élégiaque vers le *sublime* d'un genre souvent considéré comme supérieur, poussent le poète à dessiner au sein même du champ élégiaque une quête de satisfaction qui passe par une double recherche thématique : intégration d'éléments romains nobles, en l'occurrence l'étiologie et la poésie nationale, à la parole en distiques, et refus progressif des tendances les plus basses de l'élégie érotique qui, ainsi réévaluée et enrichie par la voie nationale-étiologique, se trouve dotée d'une dignité nouvelle qui la rétablit dans son rang sans trahir pour autant son premier programme. Rome sans Cynthia ne constituerait donc manifestement pas aux yeux de notre auteur un projet auto-suffisant, mais Cynthia sans Rome semblerait de son côté vouée à une limitation thématique excessive dont tout le recueil montre qu'elle ne peut convenir au tempérament ambitieux et au vaste génie du poète.

Ensuite, cette théorie thématique et générique se double d'un propos construit et mesuré sur le rôle du poète élégiaque au sein du monde et sur sa posture exacte par rapport à l'objet de son chant et au lecteur lui-même. Homme parmi les hommes, poète du commun et du modeste, l'élégiaque n'en est pas pour autant un homme comme les autres et si ses vers chantent le monde vu sous un angle humble, il leur doit tout de même une éternité à laquelle le commun des mortels ne peut prétendre. L'œuvre de l'artiste est son *monumentum* personnel, tout autant qu'elle est celui de la beauté de Cynthia et de la grandeur de la Ville.

Elle lui garantit ainsi de n'être jamais confondu avec la foule des non-poètes, quand même il en emprunterait les yeux pour regarder le sujet de ses vers. Si l'élegie est un genre poétique à part entière rétabli dans toute sa dignité théorique, c'est donc bien parce qu'elle livre du monde et de l'art une vision tout à fait particulière. La parole élégiaque est en effet celle qui, à la suite de Callimaque notamment, « théoricien littéraire, maître de l'*ars tenuis*, créateur de mythes littéraires¹⁴²⁰ » aux yeux de Properce, sait faire d'un détail une grande œuvre, trouve sa grandeur dans la modestie même de son propos, tout comme, parallèlement, le sujet qu'elle traite se trouve grandi par l'honneur qu'elle lui fait d'entrer en poésie. Le discours qu'elle tient sur le monde se doit donc de rompre avec les autres genres poétiques, et c'est peut-être en cela surtout que son essence protéiforme trouve son unité et sa justification – et en cela surtout que Properce, par le travail réflexif accompli sur le genre, lui confère un aspect nouveau, indépendant, libéré de ses propres complexes.

On voit que la pensée propertienne du poème et du recueil est loin de relever exclusivement d'aspects poétiques réductibles aux indices formels de composition que sont l'organisation interne de l'élegie et la structure externe des livres et du recueil qu'elle contribue à forger. Avec Properce se dessine une étape décisive de théorisation du genre dont l'examen nous permet de préciser les impressions premières de lecture dont notre introduction à ce chapitre faisait part. Si les *Elégies* sont effectivement un recueil foisonnant et apparemment déroutant, s'il semble à plusieurs reprises que le poète, indécis ou insatisfait de sa propre inspiration, cherche à renouveler radicalement celle-ci au point de contredire ses propres intentions de départ et peut-être de renoncer à son statut même d'élégiaque, c'est toujours pour mieux forger en profondeur le discours qui révélera le résultat de cette quête à grande échelle dont toute la carrière de Properce se fait le témoin. Certes, il est impossible de dire quels auraient été les choix de l'Ombrien si les Parques lui avaient laissé le loisir de composer un livre V ou un recueil entièrement nouveau d'élegies ; pour autant, l'œuvre telle qu'elle nous est livrée est bel et bien cohérente sous les indécisions de surface, elle répond à une satisfaction élégiaque profonde cachée sous les aspirations frustrées à la composition de poèmes plus élevés et elle constitue un *monumentum* au dessin riche et instructif, informé par une pensée très élaborée qui, malgré les apparences, ne laisse rien – ou si peu – au hasard.

Pour toutes ces raisons, la place finale du recueil de Properce au sein de notre travail répond idéalement aux diverses étapes que nous avons parcourues avant lui et que notre conclusion générale permettra de remettre en perspective. Quelque quarante ans après la mort de

¹⁴²⁰ Nous reprenons ici une phrase de J.-P. Boucher (1966, p. 81).

Catulle, le travail de l'Ombrien, en s'achevant, ferme également le livre de l'élegie latine pré-ovidienne sur une note réflexive de théorisation profonde, conclusion provisoire de l'histoire d'un genre auquel le dernier des grands élégiaques donnera après Propertius une tournure encore nouvelle. Il est bientôt temps pour nous aussi, à ce stade, de clore le volume, mais non pas sans proposer d'abord une série de remarques conclusives offrant un nouvel aperçu global de chacun de nos quatre chapitres et de leur succession significative.

Annexe au chapitre 4 : tableau récapitulatif du contenu et des registres des *Elégies* de Propertius

Livre I

N°	Sujet	Dominante	Sous-dominantes Tr. secondaires
1	(A Tullus) Souffrances de l'amour qu'inspire à Propertius sa <i>puella</i> , Cynthia. Le poète en appelle aux pratiques des magiciennes et au soutien de ses amis. En bon <i>praeceptor amoris</i> , il avertit ses lecteurs et leur souhaite un bonheur qu'il n'éprouve pas.	Erotique	- dysphorique - mythologique (v. 9-16) - métapoétique (v. 1-2) - programmatique - structurant
2	Eloge de la beauté de la <i>puella</i> du narrateur, comparable à celle de la nature elle-même, et dénonciation de ses artifices cosmétiques coûteux, alors qu'elle n'a pas besoin de plaire à plus d'un seul homme et possède déjà des talents artistiques.	Erotique	- mythologique (v. 15-24) - métapoétique (v. 27-30)
3	Entré chez Cynthia en pleine nuit et ivre, le narrateur contemple la beauté de la <i>puella</i> endormie. Celle-ci se réveille et lui reproche de lui être infidèle et de la faire attendre en vain.	Erotique	- dysphorique (disc. de Cynthia) - mythologique (v. 1-6, v. 20) - symposial (v. 9, v. 14)
4	(A Bassus) Supériorité de Cynthia sur les autres femmes, en beauté comme en talents divers ; solidité du sentiment réciproque qui l'unit au narrateur et souhait qu'il en soit toujours ainsi.	Erotique	- métapoétique (v. 1-4) - mythologique (v. 5-7)
5	(A Gallus) Gallus doit renoncer à courtiser Cynthia : elle le ferait souffrir, car l'amour qu'elle inspire, même si elle le partage, est en fait cause de tourments constants.	Erotique	- dysphorique - métapoétique (v. 31-32)
6	(A Tullus) Le poète partirait en	Erotique	- dysphorique

	campagne avec Tullus si Cynthie n'essayait pas de l'en dissuader. Il encourage donc son ami en vue de la bataille mais reconnaît que si d'autres sont faits pour les armes, il est, lui, fait pour les souffrances de l'amour.		- militaire (v. 19-22) - métapoétique (v. 29-30)
7	(A Ponticus) Opposition entre l'inspiration de Ponticus, poète épique, et celle de Properce, poète élégiaque. Définition de l'élégie ; elle est associée à une inspiration amoureuse dysphorique et ne doit pas être méprisée car elle est utile à ses lecteurs et apporte la gloire à ses poètes. Epitaphe du poète, v. 24.	Métapoétique	- érotique dysphorique - épique (v. 1-3, v. 17)
8	Désespoir et plainte du poète : Cynthie veut partir en Illyrie avec un riche amant malgré les dangers que cela représente, avant de décider de rester auprès de Properce par amour pour lui. Introduit l'idée, récurrente par la suite, que l'amour et les vers sont plus puissants que les richesses.	Érotique	- dysphorique jusqu'au vers 26 - religieux (v. 17) - mythologique (v. 35-36) - métapoétique (v. 40-42)
9	(A Ponticus) Ponticus est tombé amoureux et commence à souffrir comme annoncé en I, 7. Enseignement de la part de Properce, fort de son expérience malheureuse, sur les étapes de l'amour ainsi que sur le ton, le vers et le domaine réservés de la poésie élégiaque.	Érotique	- dysphorique - métapoétique - épique (v. 10)
10	(A Gallus) Le poète a assisté aux premiers ébats de Gallus et de sa maîtresse et se réjouit pour eux. Conseils à l'ami en tant que <i>praeceptor amoris</i> . Puissance de la poésie élégiaque, capable d'obtenir les faveurs des jeunes femmes, et cheminement de la connaissance amoureuse, de Cynthie au poète puis du poète à ses lecteurs.	Érotique	métapoétique
11	Inquiétudes du poète qui, en l'absence de Cynthie partie pour Baïes, pense qu'elle risque de le tromper avec un autre. Sous les plaintes de l'amour	Érotique	- dysphorique - métapoétique - structurant

	malheureux se cache aussi une profession de foi poétique et un serment de fidélité à l'élegie amoureuse.		
12	(A Ponticus) Plaintes du poète : Cynthie ne l'aime plus sans qu'il sache pourquoi, il est incapable de se consoler comme d'en aimer une autre.	Erotique	- dysphorique - métapoétique (v. 20) - structurant
13	(A Gallus) Alors que le poète se lamente d'être malheureux en amour, Gallus, lui, est tombé amoureux d'une femme après avoir multiplié les maîtresses. Touche finale d'espoir : souhait que ce nouvel amour de Gallus dure et éclipse tous les autres.	Erotique	- dysphorique - mythologique (v. 21-24 et 29-32) - métapoétique
14	(A Tullus) Inutilité des richesses comparées à l'amour : les richesses ne peuvent remplacer l'amour perdu et inversement, l'amour vaut à lui seul toutes les richesses que l'on n'a pas.	Erotique	mythologique / épique (v. 24)
15	Reproches à Cynthie qui, alors que le poète s'apprête à courir un danger inconnu, se montre indifférente malgré ses récents serments d'amour. En bon <i>praeceptor amoris</i> , le poète avertit les amants et les incite à se méfier des parjures.	Erotique	- dysphorique - mythologique (v. 9-22), dont mythologique / épique (v. 9-14 et 17-22) - métapoétique (v. 23-24, v. 32)
16	<i>Paraclausithyron</i> original : c'est la porte qui parle et les plaintes de l' <i>exclusus amator</i> sont rapportées au discours direct. On reconnaît sans peine dans l'amant un poète, et dans la porte, l'image d'une poésie dégradée, devenue, de poésie de triomphe, poésie des mœurs licencieuses et des débauches en tous genres.	Erotique	- dysphorique - métapoétique - militaire (v. 1-4)
17	Plainte et effroi du poète en mer, qui s'en veut de s'être éloigné de Cynthie et craint de mourir loin d'elle et de ne pouvoir recevoir d'honneurs funèbres dignes de ce nom. S'achève sur une prière aux divinités marines qui peuvent le sauver.	Erotique	- dysphorique - funèbre - religieux (v. 25-28)
18	Le poète trouve refuge dans une forêt	Erotique	- dysphorique

	solitaire pour se lamenter de la dureté de Cynthie et s'interroger sur les causes de sa froideur à son égard. Il promet d'être plus amoureux encore si cela peut apaiser sa <i>puella</i> . Aspect plaintif et bucolique de l'élegie.		- métopoétique (v. 21-22 et 31-32)
19	Le poète ne craint pas la mort elle-même, mais plutôt que Cynthie ne l'oublie après sa mort et proteste de la force de son amour pour la <i>puella</i> . S'achève sur une invitation à jouir de l'instant présent, sur un ton apaisé et porteur d'espoir.	Erotique	- dysphorique - funèbre - mythologique / épique (v. 7-10 et 13-14) - métopoétique (v. 11)
20	(A Gallus) Le poète conseille à Gallus de bien surveiller le jeune homme dont il est amoureux. Pour illustrer son propos, il raconte la légende d'Hercule et Hylas, à la manière d'un petit <i>epyllion</i> .	Erotique	- mythologique - mythologique / épique (v. 4, 17-18)
21	Epitaphe de Gallus rédigée, de manière traditionnelle, comme si c'était le défunt lui-même qui s'adressait au passant.	Funèbre	- militaire - structurant
22	(A Tullus) Le poète signe ce premier livre de la mention de son origine ombrienne et exprime sa douleur après la mort au combat de son ami et parent (probablement le défunt de I, 21).	Autre	- funèbre - structurant

Livre II

N°	Sujet	Dominante	Sous-dominantes Tr. secondaires
1	(A Mécène) Vaste recusatio développant l'idée que chaque poète doit se conformer à son talent et que celui de Properce est de chanter sa <i>puella</i> et ses amours, pas les sujets mythologiques, épiques ou historiques traditionnels. Envisage pourtant un programme dont les	Métopoétique	- érotique - national - funèbre - mythologique (v. 51-54, v. 59-64) - épique (v. 14, v. 50, v. 53) - structurant

	seuls thèmes acceptables seraient les sujets nationaux contemporains, c'est-à-dire la gloire d'Auguste. S'achève sur une vision funèbre du tombeau du poète éventuellement agrémenté d'une épitaphe manifestant sa fidélité à sa puella. Composition linéaire rappelant la manière de Tibulle.		- programmatique
2	Beauté de la puella comparée à une série d'héroïnes mythologiques, et rêve qu'elle ne ternisse jamais.	Erotique	mythologique
3	a Description et éloge de la beauté de la puella, mais aussi de ses divers talents artistiques ; une fois de plus, tout cela l'élève à un rang mythologique et divin.	Erotique	- mythologique (v. 17-18) - métapoétique (v. 4, v. 19-22) - épique (v. 32-40)
3	b Après avoir résisté aux premiers émois amoureux, le poète y cède pleinement et promet fidélité à sa puella.	Erotique	épique (v. 51-54)
4	De la cruauté des femmes et de l'impossibilité d'apaiser la douleur amoureuse.	Erotique	- dysphorique - mythologique (v. 7-8) - dysphorique
5	Colère contre Cynthie dont tout Rome connaît les frasques. Le poète menace de la quitter pour consacrer ses vers à d'autres puellae. Comme il ne se livrera pas à des actes de violence physique contre elle, c'est par la poésie qu'il se vengera.	Erotique	- métapoétique - dysphorique
6	A partir du thème de la jalousie et du blâme adressé aux mœurs dissolues de Cynthie, le poète en vient à déplorer la licence en général, et	Erotique	- autre - mythologique (v. 17-18, v. 23) - épique (v. 16, v. 23)

7	<p>notamment celle des mœurs romaines en l'associant à l'adultère fondamental, celui de Romulus enlevant de force les Sabines. Joie des amants après l'abrogation d'une loi qui aurait forcé Propercé à en épouser une autre (lex de maritandis ordinibus ?) et nouvelle promesse de fidélité à Cynthie. Le poète réaffirme que son service est celui de l'amour, non celui des armes,</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - métopoétique - autre (v. 5-6) - funèbre (v. 12)
8	<p>et que César ne peut rien contre l'amour. Série de plaintes et de reproches à la puella qui, une nouvelle fois, a abandonné le poète pour un autre ; comparaison entre le poète et Achille auquel fut enlevée Briséis.</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - dysphorique - épique (v. 9-10, 29-38) - mythologique (v. 21-24) - métopoétique (v. 11, v. 39-40) - funèbre (v. 19-20) - dysphorique
9	<p>Colère contre l'infidèle puella qui a trompé le poète avec un homme qui la quitta autrefois. Le narrateur insiste sur son ingratitude en rappelant ce qu'il a fait pour elle et appelle la mort</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - épique (v. 3-16, 49-50)
10	<p>de ses vœux tout en jurant qu'il n'aimera pas d'autre femme. Programme poétique en forme de revirement : le poète décide d'abandonner la poésie amoureuse pour se consacrer à la poésie nationale (et éventuellement épique). Caractérisation de chacune de ses</p>	Métopoétique	<p style="text-align: center;">national</p> <ul style="list-style-type: none"> - dysphorique

11	deux inspirations par leur force respective. (3 distiques seulement) Adieu à la puella (et donc également à l'inspiration amoureuse), pour laquelle le poète affiche désormais un certain mépris. Justesse de la peinture de l'Amour sous les traits d'un enfant et de la	Erotique	- métapoétique - funèbre
12	symbolique de ses attributs picturaux traditionnels. L'Amour a interdit au poète de se détourner de l'élégie et ce dernier compose des vers pour plaire à Cynthie. Promesse de renommée	Métapoétique	- dysphorique (v. 15-20) - métapoétique (v. 21-24) érotique
13 a	grâce à l'élégie amoureuse et désir d'être jugé par une puella docta. Properce donne à Cynthie une série de recommandations pour l'organisation de ses funérailles, qu'il veut modestes. Il livre même sa propre épitaphe (v. 35-36) qui est aussi un art poétique rappelant qu'il fut fidèle à un seul amour, c'est-à-dire à l'inspiration amoureuse. Joie d'avoir reconquis la puella par le mépris, qui s'est révélé plus efficace que les supplications. Ex-voto prévisionnel à Vénus en remerciement pour ce bonheur (v. 27-28). Bonheur d'une nuit d'amour particulièrement savoureuse avec la puella ; promesse d'amour éternel et invitation à profiter du présent, en	Funèbre	- érotique - métapoétique (v. 25, v. 35-36) - épique (v. 38, 46-50) - mythologique (v. 53-56)
14		Erotique	- épique (v. 1-4) - mythologique (v. 5-8) - religieux (v. 25-28) - mythologique (v. 13-16)
15		Erotique	- autres (v. 43-46) - funèbre (v. 46) - dysphorique - religieux (v. 4, 13-14,

16	écho à une inquiétude sur les guerres perpétuelles de Rome. Retour du préteur d'Illyrie et colère du poète qui voit Cynthie lui céder à cause de ses richesses. Malédiction contre l'amant et invectives générales contre la vénalité féminine.	Erotique	16, 51 sq.) - national (v. 41-42) - mythologique (v. 29-30) - dysphorique - mythologique (v. 5-8)
17	Souffrances de l'amant délaissé qui décrit son désespoir. S'achève	Erotique	- dysphorique - mythologique (v. 7-16)
18 a	toutefois sur une promesse de fidélité à la puella. Properce se plaint des duretés de sa maîtresse. Digression sur l'amour	Erotique	
18 b	exemplaire d'Aurore, qui chérissait Tithon malgré son grand âge. Le poète dénonce les artifices cosmétiques auxquels sa maîtresse a	Erotique	religieux (v. 13-14)
19	recours et déclare que son amour devrait être son seul ornement. Cynthie, à la campagne, est certes loin de Properce, mais à l'abri des tentations. Le poète songe lui-même à mener une vie champêtre qui rappelle	Erotique	- épique (v. 1) - mythologique - funèbre (v. 15-17, 29-32)
20	les rêves campagnards de Tibulle et lui promet fidélité. La puella du narrateur le croit infidèle mais il la rassure sur ce point :	Erotique	- mythologique (v. 11-12) - épique (v. 13-14)
21	contrairement à elle, il est et sera toujours constant en amour. La puella du narrateur est abandonnée par l'un de ses amants,	Erotique	- métapoétique (v. 17-18) - mythologique (v. 25-28)
22 a	qui s'est marié ; à l'inverse, le poète lui promet fidélité.	Erotique	- épique (v. 29-34)

	(A Demophoon) Goût du poète pour les femmes, l'amour et les jeux de séduction en tous genres. Il proclame que sa nature profonde est d'aimer toujours (ce qui signifie également :		dysphorique
22	b composer toujours de la poésie amoureuse).	Erotique	
23	Invectives contre les puellae qui promettent des faveurs mais ne les accordent jamais. Le poète préfère les femmes libres aux femmes mariées, dont la	Erotique	- dysphorique - métapoétique
24	a fréquentation entraîne trop de contraintes, de risques et de mauvaises surprises. A cause du succès de son recueil Cynthie, le poète est désormais connu dans toute la ville pour sa vie	Erotique	dysphorique
24	b amoureuse dissolue. Il en reporte la responsabilité sur la puella qui le trompe trop.	Erotique	- dysphorique - mythologique (v. 25-26, v. 43-46)
24	c Le poète se plaint des exigences numériques et de l'inconstance de sa puella. Reproches à la puella pour son infidélité. Le narrateur la met en garde à son tour contre l'inconstance des hommes et lui conseille de se	Erotique	- funèbre (v. 35-38, v. 50-52) - métapoétique (v. 21-23) - dysphorique - métapoétique (v. 3-4) - mythologique (v. 10-14)
25	montrer exigeante envers eux. Pour sa part, il promet à nouveau fidélité jusqu'à la mort. A l'image de ses références explicites, Calvus et Catulle (v. 4), qu'il compte bien surpasser, Properce chante son	Erotique	- épique (v. 10)

26	<p>amour pour une jeune femme dont l'inconstance le fait souffrir. Divers développements sur les douleurs de l'amour, sur sa propre constance – non entamée par le temps – envers sa maîtresse, et conseils de modération aux amants. (Problème d'unité) Poème en trois temps distincts : le poète voit en songe sa puella naufragée et fait de cette vision une lecture parcourue de références mythologiques ; il se réjouit du goût de la jeune femme pour ses poèmes, auxquels elle accorde plus de valeur qu'à de coûteux présents ; il imagine un voyage en mer avec elle, y voit l'occasion de lui être réuni pour</p>	Érotique	<ul style="list-style-type: none"> - mythologique (v. 1-20) - religieux (v. 9-10) - métapoétique (v. 21-28) - mythologique (v. 29-58)
27	<p>toujours et, une fois de plus, le construit autour d'images héritées de mythes célèbres. Impossibilité pour le mortel de connaître l'heure de son trépas et de</p>	Autres	<ul style="list-style-type: none"> - érotique - mythologique - funèbre (v. 40, 47-50) - métapoétique (v. 44-45)
28	<p>prévoir les dangers et catastrophes qui vont se produire. Seul l'amant sait ce qui l'attend quand il souffre. Longue prière à Jupiter et autres divinités en faveur de sa maîtresse malade, peut-être pour cause de négligence religieuse. Le poète supplie les dieux d'être emporté avec elle ou qu'ils l'épargnent, vu le nombre de beautés mythiques qui</p>	Religieux	<ul style="list-style-type: none"> - épique (v. 53-54) - religieux (v. 27-28) - dysphorique (fin)
29	<p>peuplent déjà les Enfers. Promesse de vers sacrés en ex-voto à Jupiter (v. 44)</p>	Érotique	

	et guérison finale de la puella. Une nuit, de petits Amours conduisent Properce chez Cynthie et lui font promettre d'être plus constant envers elle. Au matin, il la contemple dans son sommeil et admire sa grande		- métapoétique - mythologique - religieux (v. 12)
30	beauté, mais elle se réveille et le congédie, l'accusant de la soupçonner à tort d'infidélité. Impossibilité d'échapper à l'Amour, qui poursuit l'amant partout, et fidélité absolue à Cynthie, avec laquelle le poète se propose de faire une longue route amoureuse. Vision finale du chœur des Muses et de	Erotique	- religieux - érotique (v. 1) - mythologique (v. 7, v. 14)
31	Bacchus auquel Cynthie, dans son rôle d'inspiratrice, pourrait se joindre sous les yeux du poète. Ekphrasis du Portique d'Or entourant le temple d'Apollon Palatin, inauguré	National	- dysphorique - mythologique (v. 31-38, 57-60) - épique (v. 4) - religieux (v. 9-10)
32	en 28 av. J.-C. Le poète insiste avant tout sur l'aspect lumineux et éclatant du monument. Le poète blâme l'inconstance de Cynthie, qui se rend dans diverses villes éloignées de Rome sous des prétextes fallacieux, selon lui, pour mieux le tromper. Mais elle a des excuses : déesses, héroïnes légendaires et Romaines	Erotique	- dysphorique - mythologique - religieux (v. 1-2)
33	a contemporaines ou non font de même, jusqu'à la Lesbie de Catulle dans la lignée duquel se place Properce.	Erotique	- symposial - mythologique (v. 2, 29-30) - épique (v. 31-32) - métapoétique (v. 38)

33	<p>b Le poète se plaint de ce que le culte d'Isis impose à Cynthie dix nuits de chasteté et en profite pour rappeler le mythe de Io transformée en déesse. La puella du narrateur boit exagérément à l'issue d'un banquet et</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - métapoétique - mythologique/épique (v. 7-8) - mythologique (v. 33-40)
34	<p>l'amènerait presque à blâmer le vin, mais il peut comprendre ces excès et constate que cela ne ternit en rien sa grande beauté. Reproches à Lyncée qui veut conquérir la maîtresse du narrateur et propos désabusé sur l'infidélité. Ce motif érotique débouche sur un vaste exposé métapoétique (Lyncée, autrefois attiré par la poésie savante, est désormais séduit par la poésie amoureuse). Recusatio portant sur les sujets savants et la poésie épique, et défense corollaire de la poésie hellénistique et élégiaque, qui permet à ses auteurs d'ouvrir le cœur des belles et de briller en société. Modèles hellénistiques, néotériques et élégiaques : Philéas et Callimaque (v. 31-32), Varron, Catulle, Calvus et Gallus (v. 85 sq.) associés à leurs puellae respectives, par opposition aux modèles épiques Antimaque et Homère (v. 45). Recusatio également sur les sujets de la poésie virgilienne, à laquelle s'oppose Properce : l'épopée à sujet romain légendaire ou contemporain (v. 61-66), mais aussi</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - symposial (très furtif, v. 57) - national (mais en recusatio, v. 61-64) - structurant

les Bucoliques et les Géorgiques
(v. 67-78).

Livre III

N°	Sujet	Dominante	Sous-dominantes Tr. secondaires
1	Properce invoque Callimaque et Philéas et se place sous leur égide, en tant que premier poète romain héritier de ces poètes grecs. Image du narrateur en triomphateur poétique et guide d'autres poètes. Art poétique technique et thématique, mettant l'accent sur la délicatesse de la poésie élégiaque et sur sa célébration de la paix. S'achève sur la certitude que la postérité, qui grandit tout (donne l'exemple de l'épopée homérique), retiendra ses vers et sa renommée.	Métopoétique	- érotique (très furtif, Amores v. 11) - national (v. 15-16) - épique (v. 25-34) - structurant - programmatique
2	Eloge et définition de la poésie élégiaque, qui assure le succès du poète auprès des puellae et, contrairement aux richesses, rend immortels ceux qui la composent comme celles qu'elle célèbre. Dieux de l'élégie : Bacchus et Apollon (v. 9), Muses, notamment Calliope (v. 15-16). Rêve de Properce sur l'Hélicon : alors	Métopoétique	- érotique - mythologique (v. 3-8)
3	qu'il voulait se diriger vers une poésie héroïque à la manière d'Ennius et s'appliquer à des sujets romains	Métopoétique	- national (v. 3-4, v. 7-12, v. 40-46) - érotique (v. 20, v. 31, v. 47-50)

	légendaires et contemporains, Apollon et les Muses (Calliope) le ramènent à l'élégie, sa vraie voie, en lui ordonnant de se conformer à son génie. Liste de sujets interdits (épiques et militaires), liste de sujets autorisés (érotiques et délicats) et proposition d'un modèle : Philétas (v. 52).		- programmatique
4	Propemptikon : chante à l'avance le succès d'une campagne d'Auguste en Asie et prévoit le triomphe qui suivra. Exhortation aux armées qui partent. Contrairement au soldat, la place du poète est à Rome, auprès de sa puella, parmi la foule des curieux.	National	- religieux (v. 11-12, 19-20) - érotique (v. 15)
5	Ode à l'amour et à la paix, par opposition à la quête de richesses et de victoires militaires ; amorce d'une réflexion sur l'âme humaine et sur la mort. Pour l'heure, le rôle du poète est de composer des élégies et de jouir du présent ; les sujets graves et sérieux sont réservés à la vieillesse. Une longue prétéition permet à Properce d'énumérer les questions (principalement scientifiques et didactiques) qu'il ne veut pas encore traiter.	Métapoétique	- autre - érotique (v. 1-2) - mythologique (v. 7) - funèbre (v. 13-18, v. 39-46) - national (v. 16, v. 47-48) - épique (v. 17) - symposial (v. 21)
6	(A Lygdamus, esclave de la puella du narrateur) Le poète apprend de Lygdamus que sa maîtresse déplore leur rupture et lui reproche d'être infidèle ; il le charge de la détromper,	Erotique	- dysphorique - métapoétique

	de lui confier sa propre tristesse et de l'aider à se réconcilier avec elle, en lui promettant de négocier ensuite son affranchissement.		- autre
7	Epicède de Paetus, mort en mer prématurément pour avoir voulu faire fortune. Le poète se livre à une longue lamentation funèbre suivie des dernières paroles de Paetus au discours direct, et propose une réflexion plaintive sur les désastres causés par la quête de richesses.	Funèbre	- mythologique (v. 13) - épique (v. 21-24, 41-42) - religieux (v. 57-59, 63, 67-69) - érotique (v. 72)
8	Le narrateur se réjouit de la violence (y compris physique) avec laquelle sa maîtresse manifeste sa jalousie et la tient pour le signe d'un amour sincère.	Erotique	- épique (v. 37-42)
9	(A Mécène) Nouvelle recusatio portant sur les thèmes épiques grecs et la poésie de genre majeur ; le poète ne veut pas excéder son talent et considère que son faible souffle le limite à des genres mineurs. Deux modèles familiers (Callimaque et Philétas, v. 43-44), des destinataires attendus (pueri et puellae, v. 45). Exposé de sujets envisageables : les thèmes romains, légendaires ou contemporains.	Métapoétique	- érotique (très allusif, v. 45) - national (v. 27-28, 31-34, 49-56)
10	Joie du narrateur au matin de l'anniversaire de sa puella, dont il souligne la solennité et imagine les réjouissances - y compris érotiques.	Religieux	- érotique - mythologique (v. 8-10) - symposial (v. 21-23, 29)
11		Erotique	- dysphorique - mythologique

	Sous prétexte de justifier sa soumission à son amour pour sa maîtresse, le narrateur se livre à des invectives contre le pouvoir néfaste des femmes sur les hommes ; nombreux exemples mythologiques sur ce point et éloge final d'Auguste, vainqueur d'Actium et digne héritier de la grandeur romaine, par opposition à la figure négative de Cléopâtre.		- national - épique
12	(A Postumus) Properce reproche à Postumus, parti en campagne avec Auguste, d'abandonner sa femme, la vertueuse Galla, mais prédit que celle-ci sera fidèle malgré les tentations. Dévalorisation de la guerre par rapport à l'amour et Odyssee miniature à la faveur d'une comparaison du couple avec Ulysse et Pénélope.	Erotique	- dysphorique - autres - épique (v. 23-37)
13	Sous prétexte de déplorer la cupidité des jeunes femmes, sorte d'essai désabusé sur l'amour du luxe et la licence qui perdront Rome ; par opposition, éloge de lieux (l'Orient) et d'époques (l'Age d'Or, les temps épiques et légendaires) aux mœurs moins décadentes.	Erotique	- dysphorique - autre - épique (v. 10, 24, 61-66) - funèbre (v. 15-22) - religieux (v. 41-42) - mythologique (v. 57-58)
14	Eloge faussement didactique de la façon dont sont traitées les jeunes femmes à Sparte, et notamment du mélange entre filles et garçons, que ce	Erotique	- dysphorique - mythologique (v. 13-14, 17-20)

15	<p>soit au gymnase ou dans la vie courante ; le narrateur regrette que les puellae romaines n'aient pas la même liberté de mouvement et que leurs amants les voient moins. Le narrateur se souvient avec tendresse de Lycinne, sa première expérience amoureuse, aujourd'hui esclave de sa puella qui la jalouse.</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - mythologique - funèbre (très furtif, v. 46)
16	<p>Epyllion de Dircé et d'Antiope, exemple mythique de jalousie féminine excessive, censé instruire la puella et la ramener au calme. Appelé par sa maîtresse en pleine nuit, le narrateur décide de la rejoindre à Tibur au risque d'être attaqué sur la route. Il évoque le caractère sacré et intouchable des amants et exprime cependant des souhaits en prévision d'éventuelles funérailles.</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - funèbre - religieux (v. 11, v. 20, v. 25) - mythologique (v. 12)
17	<p>Le poète supplie Bacchus de le délivrer de l'emprise de Vénus (= veut noyer ses chagrins d'amour dans le vin); en échange, fait vœu de devenir son poète attitré et de se consacrer à son culte en chantant les divers épisodes de son cycle mythique. Modèle proposé (exemple unique dans le recueil) : Pindare (v. 40).</p>	Symposial	<ul style="list-style-type: none"> - religieux - métapoétique - érotique dysphorique (v. 3, v. 5-6) - mythologique (v. 7-8, 21-28)
18	<p>Epicède de Claudius Marcellus, fils d'Octavie, mort prématurément à Baïes ; contient une brève réflexion</p>	Funèbre	<ul style="list-style-type: none"> - épique (v. 3, 27, 29-30) - mythologique (v. 4-6, v. 28) - national (v. 12, v. 17, v. 33-34)
19	<p>Epicède de Claudius Marcellus, fils d'Octavie, mort prématurément à Baïes ; contient une brève réflexion</p>	Erotique	<ul style="list-style-type: none"> - mythologique - funèbre (très furtif, v. 27)

	sur la mort et sur l'égalité qui règne entre les hommes à ce propos.		religieux
20	En objection à une remarque de sa puella, le narrateur expose la folie des femmes amoureuses ; nombreuses références mythologiques à l'appui de ses dires. Consolation à une puella abandonnée par un autre homme qui préféra aller	Erotique	
21	chercher fortune. Le narrateur lui promet l'amour et la fidélité qu'elle n'a jamais connus et propose un pacte amoureux solennel engageant les amants devant les dieux. Pour oublier son amour malheureux et l'inconstance de Cynthie, le	Erotique	- dysphorique - religieux (v. 18) - mythologique (très furtif, v. 24) - autre (v. 25-30) - funèbre (v. 33-34)
22	narrateur quitte Rome pour toujours et gagne la Grèce, où il prévoit de s'adonner à l'étude d'auteurs inattendus : Platon, Epicure, Démosthène, Ménandre (v. 25-28), et des autres arts grecs. (A Tullus, qui vient de passer du	National	- mythologique - érotique (v. 42) - métapoétique : programmatisque
23	temps en Asie Mineure) Aucun pays étranger n'égale Rome et ses grandeurs ; pour preuve, la mythologie grecque regorge de cruautés qui n'existent pas sur le sol romain. Grand éloge de l'histoire et	Erotique	- dysphorique - métapoétique
24	de la mentalité romaines. Plainte du narrateur qui vient de se faire voler des tablettes fort utiles malgré leur modeste apparence : il y	Erotique	- dysphorique - métapoétique - religieux (v. 19-20) - structurant

25	composait des poèmes et y échangeait	-	dysphorique
	des mots doux avec ses maîtresses. Erotique	-	métapoétique
	Le narrateur reconnaît froidement que	-	symposial (v. 1)
	son amour pour l'orgueilleuse	-	structurant
	Cynthia était irraisonné et qu'il lui a consacré plus de vers qu'elle ne le méritait. Retour définitif à la raison. Adieu du poète à Cynthia et aux pleurs qu'elle verse pour le retenir. Il lui prédit vieillesse et laideur et reprend définitivement sa liberté. Forme assurément une sphragis avec le précédent, comme I, 21 et I, 22 à la fin du Monobiblos.		

Livre IV

N°	Sujet	Dominante	Sous-dominantes Tr. secondaires
1	a Properce décrit l'antique apparence du site de Rome en insistant sur des emplacements et monuments particuliers qui réapparaîtront au cours du livre ; il en profite pour exposer longuement certains aspects de son histoire, de sa religion et ses figures les plus marquantes, en rappelant le lien presque filial qui l'unit à la légendaire Troie. Le poète est décidé, sous le patronage de Bacchus, à la manière de Callimaque (cité v. 64 par opposition à Ennius	Etiologique	- national - métapoétique - épique - religieux - structurant - programmatique

	v. 61) et malgré la faiblesse de son souffle, à chanter les origines de Rome, de ses noms de lieux et de ses		
1	b cultes. Réplique d'un personnage nommé Horos et qui se présente comme un devin de Babylone. Long développement sur ses prouesses divinatoires, étayées par des faits obscurs ou légendaires, et sur la jeunesse de Properce dont il présente une biographie. Horos est là pour détourner le poète du chemin qu'il se propose de parcourir en 1 a et le remettre, comme le ferait Apollon (v. 133), sur la voie de l'élégie	Métapoétique	- autre - épique / national (v. 87) - épique (v. 109-118) - érotique (v. 137-146) - structurant - programmatique
2	amoureuse (v. 135 sq.). Le dieu toscan Vertumne, divinité des jardins et des prémices agricoles, explique l'origine de son nom par plusieurs étymologies dont la principale veut qu'il puisse se changer (uertere) en des personnages variés. Il se réjouit d'avoir désormais une statue sur le forum romain et en remercie son auteur, le bronzier Mamurrius, par une épigramme finale de six vers qui pourrait figurer sur son socle. Comme Vertumne, l'élégie est le lieu de la diversité des thèmes et des significations et il apparaît ici	Etiologique	- métapoétique - national (v. 4-6, 49 sq.) - religieux (v. 12, 55)
3	comme l'une de ses divinités tutélaires. Lettre plaintive d'Aréthuse à son mari	Erotique	- dysphorique - national - religieux (v. 13-16,

	<p>Lycotas, perpétuellement en campagne. En son absence, la jeune femme est presque toujours seule, étudie et se livre à des actes de piété. S'achève sur une prévision d'ex-voto en cas de retour victorieux de Lycotas. La solennité de la plainte amoureuse ainsi que la poésie des armes et des</p>		<p>57-62, 71-72) - funèbre (v. 21-22) - autre (v. 35-40) - mythologique (v. 43-44)</p>
4	<p>combats distinguent ce poème des autres élégies érotiques du recueil. Pour expliquer l'origine du nom de la Roche Tarpéienne, Properce raconte l'histoire de la Vestale Tarpéia qui, sous le règne de Romulus, tomba amoureuse du roi sabin Tatius et lui livra la ville un jour de fête, espérant ainsi l'épouser, avant d'être tuée par ses guerriers. Long discours direct de</p>	Etiologique	<p>- national - érotique dysphorique - religieux - mythologique (v. 39-42, v. 71-72)</p>
5	<p>Tarpéia (v. 31-66), devenue héroïne élégiaque par la force de son amour. Le narrateur se réjouit de la mort sanglante de la lina Acanthis et lance contre ses Mânes et son tombeau force imprécations, peu traditionnelles dans le cadre de la poésie funèbre. Il se souvient de son activité de magicienne et relate également, au</p>	Funèbre	<p>- érotique - autre - mythologique (v. 5, v. 23, v. 41) - épique (v. 7-8) - religieux (v. 27-28, 33-36, 65-66) - métopoétique (v. 43-44, 54, 57-58)</p>
6	<p>discours direct, les conseils d'impiété, de cupidité et de mépris des poètes qu'elle donnait aux puellae de son vivant. Le poète se veut uates à la manière de Philétas et Callimaque (v. 3-4) et chante solennellement les origines du</p>	National	<p>- étiologique - religieux - métopoétique - épique (v. 17, 33-34, 38) - mythologique (v. 28, 35, 78)</p>

	<p>temple d'Apollon Palatin, c'est-à-dire la bataille d'Actium opposant Octave, soutenu par Apollon et descendant d'une lignée de héros et de chefs romains qui mène jusqu'à César, à Antoine et Cléopâtre qui sont traités par le mépris. La poésie du combat et de la victoire, accompagnée par un discours direct d'Apollon, cède finalement la place à une poésie</p>		<ul style="list-style-type: none"> - symposial (v. 71) - structurant
7	<p>symposiale à laquelle le narrateur convie le lecteur dans les derniers vers du poème. Lamentation funèbre de Cynthie par elle-même, au discours direct, alors qu'elle apparaît en songe au poète. Elle lui reproche son ingratitude ; alors qu'elle lui a été fidèle de son vivant, il ne s'est pas montré assez actif à ses funérailles. Elle lui fait part de ses dernières volontés concernant ses esclaves et domestiques, réclame quelques mesures supplémentaires,</p>	Funèbre	<ul style="list-style-type: none"> - érotique - métapoétique (v. 49-50, 77-78) - mythologique (v. 57-68)
8	<p>dont une épitaphe (v. 85-86), et évoque le sort de ses compagnons des Enfers et des Champs Elysées. Cynthie est partie pour Lanuvium sous prétexte d'assister au culte de Junon, mais Properce la soupçonne d'être partie pour le tromper et il passe la soirée en compagnie de deux courtisanes et de beaucoup de vin. A son retour, Cynthie chasse violemment les deux femmes et édicte</p>	Érotique	<ul style="list-style-type: none"> - autre - religieux - étiologique (le dragon de Lanuvium) - symposial (v. 35-38)

9	<p>de nouvelles lois amoureuses qui l'érigent en maîtresse absolue et exigent soumission et fidélité de la part du narrateur. Deux épisodes du séjour d'Hercule dans le Latium et leurs significations étiologiques : 1) Hercule et Cacus ; après avoir repris ses bœufs au voleur, le demi-dieu nomme le lieu Forum Boarium. 2) Hercule et les mystères de la Bona Dea ; origine de l'autel élevé sur ce forum et de l'interdiction faite aux femmes de le fréquenter, pour les punir de n'avoir pas ouvert leur temple à Hercule quand il souffrait de la soif. Invocation finale du poète à Sancus, c'est-à-dire Hercule latinisé. Aition du temple de Jupiter Férétrien, sur le Capitole dans lequel sont déposées les dépouilles opimes. Le poète chante trois victoires mémorables : celle de Romulus sur Acron le Sabin, celle de Cossus sur Tolumnus le Véien, et celle de Claudius Marcellus sur Viridomar l'Insubre. S'achève sur deux explications possibles de l'étymologie de l'adjectif Feretrus (de ferire ou de ferre). Lamentation funèbre de Cornélie, belle-fille d'Auguste, par elle-même. A la plainte attendue s'ajoutent en filigrane des thèmes augustéens :</p>	Etiologique	<ul style="list-style-type: none"> - mythologique - religieux - national - métapoétique
10	<p>pas ouvert leur temple à Hercule quand il souffrait de la soif. Invocation finale du poète à Sancus, c'est-à-dire Hercule latinisé. Aition du temple de Jupiter Férétrien, sur le Capitole dans lequel sont déposées les dépouilles opimes. Le poète chante trois victoires mémorables : celle de Romulus sur Acron le Sabin, celle de Cossus sur Tolumnus le Véien, et celle de Claudius Marcellus sur Viridomar l'Insubre. S'achève sur deux explications possibles de l'étymologie de l'adjectif Feretrus (de ferire ou de ferre). Lamentation funèbre de Cornélie, belle-fille d'Auguste, par elle-même. A la plainte attendue s'ajoutent en filigrane des thèmes augustéens :</p>	Etiologique	<ul style="list-style-type: none"> - national - métapoétique (v. 1-4) - religieux (v. 14-16)
11	<p>de nouvelles lois amoureuses qui l'érigent en maîtresse absolue et exigent soumission et fidélité de la part du narrateur. Deux épisodes du séjour d'Hercule dans le Latium et leurs significations étiologiques : 1) Hercule et Cacus ; après avoir repris ses bœufs au voleur, le demi-dieu nomme le lieu Forum Boarium. 2) Hercule et les mystères de la Bona Dea ; origine de l'autel élevé sur ce forum et de l'interdiction faite aux femmes de le fréquenter, pour les punir de n'avoir pas ouvert leur temple à Hercule quand il souffrait de la soif. Invocation finale du poète à Sancus, c'est-à-dire Hercule latinisé. Aition du temple de Jupiter Férétrien, sur le Capitole dans lequel sont déposées les dépouilles opimes. Le poète chante trois victoires mémorables : celle de Romulus sur Acron le Sabin, celle de Cossus sur Tolumnus le Véien, et celle de Claudius Marcellus sur Viridomar l'Insubre. S'achève sur deux explications possibles de l'étymologie de l'adjectif Feretrus (de ferire ou de ferre). Lamentation funèbre de Cornélie, belle-fille d'Auguste, par elle-même. A la plainte attendue s'ajoutent en filigrane des thèmes augustéens :</p>	Funèbre	<ul style="list-style-type: none"> - national (v. 11-12, 29 sq., 58) - religieux (v. 51-54) - érotique (v. 85-90) - structurant

Cornélie est fière d'avoir appartenu à une famille illustre ; elle est elle-même un modèle de vertu et plaide à ce titre sa cause devant les juges des Enfers avant de donner à sa famille diverses recommandations de dignité et de courage.

Conclusion générale

Au terme de notre parcours parmi une série de recueils choisis du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, il est maintenant temps pour nous de clore notre réflexion en proposant au lecteur quelques remarques conclusives et quelques mises en perspective des analyses menées dans les quatre chapitres qui composent le présent travail. En introduction de ce dernier, nous avons soulevé un certain nombre de questions auxquelles le détail de notre recherche a permis de répondre au moins partiellement ; c'est autour de ces interrogations que s'organisera cette conclusion générale, de manière à synthétiser les apports de notre étude et à montrer à la fois la cohérence d'ensemble de notre voyage structurel en poésie latine et les progrès de notre propre approche des textes et de la question du recueil.

Nous avons commencé notre étude en définissant la pensée du recueil comme dimension à part entière de la création poétique et comme appréhension raisonnée et réfléchie de la réunion significative de poèmes en collections, soit que cette pensée apparaisse préalablement à la composition des pièces elles-mêmes, soit au contraire qu'elle leur soit postérieure et ne préside qu'à leur arrangement final, avec éventuellement réécriture de tout ou partie de certains textes pour mieux répondre au dessin d'ensemble prévu. Rien pourtant n'atteste *a priori* de l'existence d'une telle réflexion structurante globale, dont seuls les textes, le cas échéant, sont susceptibles de porter la trace en l'absence de toute déclaration de principe ou écrit théorique signé de nos auteurs. La pensée du poème nous est apparue dès notre introduction comme un corollaire indispensable de l'éventuelle pensée du recueil des poètes concernés : de fait, l'aspect du recueil fini dépend de l'art poétique qui a régi la composition des unités de base dont il est constitué, et inversement, si la pensée du recueil précède la rédaction des poèmes, elle informe et influence nécessairement leurs caractéristiques individuelles. La définition de ces deux pans de recherche et des méthodes et postures de lecture qui devaient nous permettre de les explorer convenablement était, on s'en souvient, associée à l'évocation d'une quête qui nous a guidée tout au long de notre réflexion : la question de l'auctorialité et plus précisément de la part réelle de décision et d'intervention de l'auteur lui-même dans la mise en forme du recueil. Ce problème se pose tout particulièrement dans le cas des livres dont aucune preuve extérieure n'atteste qu'ils aient été édités tels quels du vivant du poète, ainsi les *Carmina* de Catulle mais aussi le

livre II de Tibulle et le livre IV de Propertius, tous deux probablement publiés l'année de leur mort sans que l'on sache avec certitude s'il s'agit d'éditions posthumes pour autant.

Notre second grand questionnement d'introduction portait sur l'histoire de l'épigramme latine et plus précisément sur l'histoire de la naissance et du développement de ce genre, qui a déterminé le choix de notre corpus et de ses limites chronologiques. De la poésie néotérique génériquement mêlée, représentante d'une épigramme latine encore naissante, à la génération des poètes augustéens, représentante de l'âge d'or du genre et de son développement florissant, en passant par la génération perdue incarnée par Gallus, épigramme des origines dont nous ne pourrons jamais mesurer l'importance exacte mais seulement supposer qu'elle fut immense, nous nous sommes fixé un champ d'étude pré-ovidien devant nous permettre de dresser petit à petit un tableau de la constitution du genre et de ses acquis et caractéristiques principales à l'aube de la grande carrière du dernier des épigrammes augustéens, dont on se souvient qu'à la mort de Propertius, il n'a publié que ses *Héroïdes* et même pas encore les *Amours* qui lui vaudront la gloire puis l'exil. Aux côtés de notre synthèse sur la pensée du recueil telle que nous avons pu l'appréhender et l'analyser chez les poètes choisis, c'est ce tableau qu'il va nous falloir peindre ici une dernière fois en rappelant avec précision ce qu'il doit à chacun de nos auteurs.

Autour de ces deux grands pôles d'interrogation, nos remarques et réflexions conclusives s'organiseront en trois temps progressifs. Nous souhaitons d'abord établir une mise en perspective globale et raisonnée des pratiques des poètes du corpus, que nous n'avons pour l'instant examinées qu'individuellement même s'il nous est arrivé plus d'une fois de suggérer en cours de chapitres des rapprochements plus ou moins frappants entre certains d'entre eux. Après cette étape de synthèse, il nous faudra formuler avec précision les apports de notre étude au sujet traité et montrer comment le choix de notre corpus, de notre angle d'approche et de nos méthodes et outils d'analyse a permis d'apporter un éclairage que nous espérons profitable au champ des investigations structurelles et de la recherche en poésie brève latine. Nous verrons qu'au cours de ces rappels et résumés émergent progressivement des suggestions de prolongements possibles à notre propre étude, que ce soit en étendant la réflexion à d'autres auteurs et à d'autres genres poétiques ou en l'élargissant par inclusion de questions nouvelles. De fait, toute cette conclusion le montrera, nous n'avons pas conçu notre travail comme une réflexion close ni auto-suffisante, mais bien plutôt comme une pierre parmi d'autres dans l'édifice toujours inachevé de la quête scientifique de sens qui préside à la recherche en poésie latine.

I. Poètes et recueils : la mise en perspective des diverses pratiques de notre corpus

Notre division en chapitres était justifiée par le caractère original des pratiques poétiques des auteurs choisis, et nous avons eu l'occasion d'exposer en introduction de ce travail les raisons qui nous ont conduite à effectuer un tel découpage. Cependant, si ce procédé nous a permis de mener des analyses extrêmement précises sur la pensée du recueil et la pensée du poème de chacun de nos poètes, il a également un effet quelque peu cloisonnant puisqu'il tend à masquer les relations qui existent entre eux et ne permet pas immédiatement de comparer avec profit leurs arts respectifs. Cette première section conclusive sera donc consacrée à pallier cette lacune en proposant une synthèse thématique permettant de mettre en perspective les pratiques déjà étudiées en détail dans le corps de notre travail, ce qui nous aidera à formuler et à enrichir les remarques de portée plus générale que nous aurons à proposer ensuite. Comme annoncé dans les paragraphes de présentation de la présente conclusion, cette mise en perspective comparative sera successivement centrée sur la stricte question de la pensée du recueil et de la pensée du poème des auteurs concernés, puis sur leurs apports respectifs à la construction et au développement du genre élégiaque latin.

A. Une pensée du recueil commune, mais non pas identique pour autant

Trois recueils, trois grands poètes, trois poètes plus méconnus, et autant de pratiques différentes de la pensée du recueil et/ou de la pensée du poème : voilà de manière inévitable la première réflexion qui vient à l'esprit quand on considère le travail de détail que nous avons mené jusqu'alors. De fait, nous avons constamment montré que chacun des auteurs de notre corpus mettait en place des procédés originaux de composition interne et externe qui le distinguent de ses prédécesseurs, de ses contemporains et de ses successeurs tout en lui assurant une place bien à lui dans l'histoire de la pratique du recueil en poésie latine au I^{er} siècle avant Jésus-Christ. Précurseur et pionnier en la matière, Catulle semble surplomber le tout, non seulement parce que son vaste et riche recueil nous a demandé plus de temps et

d'espace de recherche qu'aucun autre, mais aussi parce qu'il porte en germe et en puissance une série de pratiques poétiques et génériques dans lesquelles puiseront à peu près tous les auteurs des générations suivantes. Tibulle et les auteurs du *Corpus Tibullianum*, tous divers, tous uniques, réunis en un même volume pour des raisons plus historiques et biographiques que strictement littéraires – bien que dans ce volume ce soit la poésie en distiques qui domine et qu'au sein de cette poésie en distiques, ce soit l'élégie qui domine – forment avec Properce, génie métapoétique et réflexif qui donna au genre ses lettres de noblesse augustéenne mais aussi ses fondements théoriques les plus explicites, la première vague d'élégiaques augustéens, à la fois consciente des avancées et trouvailles de leurs prédécesseurs, de la paternité incontournable de la poésie grecque et de leur propre rôle d'appropriation et de romanisation du genre. Avec notre étude de la pensée du recueil et de la pensée du poème chez ces quelques auteurs choisis, nous sommes au cœur d'une histoire de famille à multiples rebondissements qui s'est déroulée sur plusieurs générations successives.

Nous connaissons des exemples de recueils à la mode hellénistique et nous en connaissons de plusieurs sortes, ainsi que l'état général de la question et les quelques remarques d'illustration proposées au cours de notre étude nous ont donné l'occasion de le dire avec plus de détails que nous ne le ferons ici. Nous savons notamment qu'il existe des recueils de genre unique – ainsi certaines œuvres de Callimaque et en particulier les *Αἴτια*, exclusivement composés de poèmes à caractère étiologique – mais aussi des recueils de genres variés, en l'occurrence des anthologies dont l'une des plus célèbres est la *Couronne* de Méléagre, poète-éditeur qui compila les textes d'auteurs divers et rédigea un poème d'introduction et un poème de conclusion à cet arrangement pour y exposer les modalités de son travail. La pensée catullienne du recueil telle que cette étude nous a permis de l'appréhender s'inscrit délibérément dans cette double conception de la collection de poèmes, à la fois comme suite de textes semblables relevant d'un genre unique mais pas nécessairement d'un mètre unique – c'est le cas de la section polymétrique, dans laquelle l'hendécasyllabe est le mètre dominant mais non pas exclusif –, et comme réunion de genres distincts aux arts poétiques éventuellement très différents, présentés sous la forme d'une sorte d'édition d'œuvres complètes qui suppose une réflexion générale sur la juste manière d'assembler en un grand livre les recueils ou bouts de recueil déjà organisés en vue d'une publication préalable. En d'autres termes, le recueil néotérique que composa Catulle reproduit à peu près celui qu'aurait composé Callimaque en son temps s'il avait décidé, en vue d'une édition complète, de remanier ses *Αἴτια*, ses iambes, ses épigrammes et même ses

hymnes de manière à les réunir en un volume unique bien représentatif de son art, de ses choix esthétiques et des diverses branches de la carrière poétique qu'il a décidé d'embrasser.

C'est manifestement un livre de ce genre que nous laisse le Véronais en mourant, un livre dont l'organisation par sections et la structure générale témoignent d'un minutieux et rigoureux travail d'arrangement à toutes échelles et d'une conception de la collection de poèmes comme unité éditoriale et artistique non pas indivisible, certes, mais au moins globalement significative. Aux yeux de notre *neoterus*, il n'y a pas contradiction ni incompatibilité dans la réunion en un seul *liber* de plusieurs petits *libelli* composés à des époques différentes, pour des circonstances différentes et dans des intentions littéraires différentes. Au contraire, cette variété même fournit à l'auteur le grand principe poétique unificateur de son recueil final : puisque la pâte dont sera fait le *liber* est apparemment si hétérogène, tant en terme de thématique et d'esthétique que de métrique, de tonalité, de posture énonciative et même de longueur, tout l'enjeu de l'arrangement consiste à élaborer un dispositif structurel adéquat pour réunir de manière logique et cohérente des éléments si divers en un seul et même parcours poétique. Les *Carmina* étant le seul recueil néotérique dont nous disposions intégralement, il est naturellement impossible de vérifier si sa composition est caractéristique de toute une génération de poètes, mais tout porte à croire que, quand même la réunion d'ensembles poétiques divers au sein d'une même œuvre de grande taille serait la marque personnelle de Catulle, la figure du *libellus* ou petit recueil composé de textes variés unis éventuellement autour d'un thème commun ou, paradoxalement, par le dessein d'exposer au lecteur toutes les possibilités d'une même pratique poétique (ce qui est notamment le cas du bloc 1-36 que nous avons appelé la « vitrine néotérique » de Catulle) doit être un schéma bien répandu parmi les auteurs de cette catégorie.

Puisque nous ne pouvons affirmer avec certitude que Catulle avait sous les yeux, parmi les œuvres de ses prédécesseurs grecs archaïques et hellénistiques, un exemple de recueil strictement semblable aux *Carmina* tels qu'il les a finalement arrangés, c'est-à-dire un *liber* d'un auteur unique rassemblant tous les genres poétiques brefs qu'il a illustrés au cours de sa carrière littéraire, il est fort possible que les principes structurants mis en œuvre pour l'arrangement de ce volume si particulier lui soient entièrement propres et qu'il en soit donc l'inventeur, pressé qu'il était par la nécessité de proposer au lecteur un livre qui ne fût pas totalement décousu malgré la grande diversité de son matériau. Or, certains de ces principes seront repris par ses successeurs, y compris par les élégiaques qui opèrent pourtant une sélection dans la pratique du *neoterus* et se concentrent à la suite de Gallus sur un seul pan de

ses travaux génériques. Nous avons en effet rencontré et étudié ces principes tout au long de notre travail en remarquant à la fois leur permanence et leur importance quant à l'approche de la pensée du recueil des auteurs concernés, et la grande faculté des poètes à les adapter à leurs propres choix esthétiques et créations structurelles. Une liste détaillée peut en être établie comme suit :

- Tous nos poètes portent une grande attention aux *thèmes récurrents* de leur œuvre à l'instant d'organiser cette dernière et d'en structurer les diverses étapes. Nous avons remarqué en effet, et c'est valable pour chacun des auteurs étudiés dans le présent travail, que leur palette thématique de base était relativement réduite par rapport à l'ampleur de leur production en strict nombre de vers : dix registres dominants chez Catulle, six grands thèmes chez Tibulle, huit registres dominants chez Propertius dont l'un, la tonalité érotique, concentre à lui seul l'essentiel des élégies des quatre livres, enfin respectivement cinq et trois chez Lygdamus et Sulpicia. Il existe d'ailleurs entre ces palettes mêmes des points de contact flagrant, et c'est ainsi que l'on retrouve chez tous des propos de célébration religieuse, des discours à caractère funèbre et des thématiques érotiques, par exemple. Or, c'est précisément le critère tonal et thématique, complété, enrichi et précisé par des considérations d'ordre stylistique, lexical, narratif, énonciatif et éventuellement métrique dans le cas de Catulle, qui nous a permis de dévoiler les schémas d'ensemble de nos recueils ; notre approche préalable par classification nous a permis de révéler qu'il jouait un rôle essentiel dans l'élaboration de suites, de paires, de blocs homogènes et hétérogènes et, dans le cas particulier de Tibulle, des lignes de compositions des élégies elles-mêmes.

- La pratique catullienne des *poèmes structurants* est également récupérée et réappropriée par chacun de ses successeurs jusqu'à devenir l'un des procédés structurants les plus importants de la pensée latine du recueil de poésie brève au I^{er} siècle avant Jésus-Christ. En effet, avec les œuvres de notre corpus, nous ne sommes jamais face à une suite strictement linéaire de poèmes répondant à une organisation horizontale dans laquelle les relations de juxtaposition et de succession l'emportent à l'exclusion de toute autre technique de composition externe. Bien au contraire, les recueils eux-mêmes portent la marque de leur propre organisation et notamment des bornes et limites de leurs sections internes à la faveur de poèmes à valeur souvent métapoétique dont le fond et la forme révèlent non seulement que leur place au sein de l'œuvre doit être tout spécialement remarquée parce qu'elle endosse une signification particulière, mais également qu'ils disent quelque chose de la section qu'ils ouvrent, ferment ou dont ils marquent le milieu ou le déroulement interne. Ces poèmes structurants observés par nos soins chez Catulle pour la première fois ont de

nombreux avatars chez les poètes de la génération augustéenne, et nous avons vu chez Tibulle, Properce, Lygdamus et Sulpicia que toute élégie d'ouverture ou de fin de cycle et/ou de livre offre au lecteur, par une série de procédés propres aux choix poétiques de chaque auteur, la marque de sa fonction structurante.

- Il existe en outre de Catulle à Properce un nombre non négligeable de *schémas structurels récurrents* dont on peut observer la permanence et les multiples variations selon les recueils. Citons-en quelques-uns parmi les plus prégnants que nous ayons repérés.

- L'élaboration de *suites de poèmes en ouverture ou clôture d'un livre*, prolongeant ou annonçant les effets d'un texte structurant précis placé tout au début ou tout à la fin, est chose répandue dans la pratique du recueil dont nos auteurs sont les témoins. Nous l'avons vu chez Catulle, qui apporte un grand soin à placer en début d'œuvre un ensemble de *carmina* représentatifs de sa poésie brève et servant ainsi à présenter la collection qui va suivre ; Tibulle introduit également ses thèmes principaux à la faveur d'une triade de présentation placée en tête de son premier livre ; le cycle de Sulpicia commence sur un trio d'ouverture censé exposer la palette thématique qui sera ensuite développée et approfondie dans le reste des poèmes ; enfin, les trois premiers livres de Properce commencent sur des séries de poèmes d'introduction bien distincts du reste de la section, majoritairement érotiques dans les deux premiers cas et majoritairement métapoétiques dans le troisième, et son livre III s'achève sur une série semblable, à l'organisation exactement symétrique par rapport à celle qui l'introduit.

- De la même façon, les *suites harmonieuses de poèmes en cours de livre* sont un dessin extrêmement courant de nos recueils et sur lequel reposent parfois des livres entiers d'élégies. Songeons notamment chez Catulle aux étapes de centralisation de l'inspiration autour d'un ou deux pôles thématiques seulement, exprimés et développés en des séries suivies de *carmina* à dominante commune ; chez Tibulle, en particulier dans son livre I, nous avons vu qu'avec I, 4 commençait une étape de concentration de l'inspiration et de travail de fond sur les expériences poétiques qui restait presque ininterrompue jusqu'à la fin du livre ; les épigrammes de Sulpicia, toutes érotiques et toutes de longueur et de tonalité semblable, constituent également une telle suite ; enfin, le schéma des livres I et II de Properce repose en grande partie sur de longues séries érotiques développant les diverses facettes de cette tonalité et qui constituent en quelque sorte la toile de fond sur laquelle se dessinent les aspirations et tentatives nouvelles du poète.

- Corollaire indispensable de cette pratique, le procédé des *échappées de poèmes*, ponctuelles ou plus massives, permet de créer une dynamique intéressante avec celui des suites en les interrompant brièvement pour y introduire des tentatives nouvelles, des thèmes extérieurs ou des tonalités contrastées qui rehaussent artistiquement le registre principal des séries. Nous en avons observé de nombreux exemples chez Catulle, qui a presque systématiquement recours à cette technique pour créer un effet de variation dans les divers blocs de sens de son œuvre, mais aussi chez Propertius qui l'utilise pour matérialiser aux yeux du lecteur ses hésitations programmatiques et quêtes perpétuelles de renouvellement d'art poétique ; enfin, on se souvient que la suite tibullienne de concentration de l'inspiration au sein du livre I commençant avec I, 4 est précisément rompue par I, 7, échappée ponctuelle en faveur d'une poésie « messallienne » à caractère plus solennel et objectif que les élégies amoureuses du poète, qui permet à la fois d'ajouter un élément supplémentaire et contrasté à la palette des expériences du livre I et d'annoncer une tendance poétique importante du deuxième livre de l'ouvrage.

- Enfin, les *schémas d'arrangement de poèmes à petite échelle* obéissent eux aussi à un certain nombre de dessins récurrents dont nous avons retrouvé les traces tout au long de notre étude de recueils choisis. Nous voulons parler ici des schémas qui unissent ou distinguent des poèmes considérés individuellement, et peuvent donc apparaître même au sein des suites mentionnées plus haut dans lesquelles ils dessinent des rapprochements précis entre un nombre plus réduit de textes. L'un des principaux schémas de ce genre est bien entendu le procédé de la paire de poèmes unis soit par un thème commun, soit par l'apparition d'un même personnage, une même combinaison de registres ou encore, dans le cas de Catulle, une même identité générique. Qu'elle soit conjointe ou disjointe, qu'elle s'inscrive dans une suite ou fonctionne seule, qu'elle soit entrelacée avec d'autres ou au contraire très isolée, qu'elle réunisse deux poèmes qui se répondent exclusivement ou bien, comme c'est souvent le cas chez Catulle, qu'elle soit à géométrie variable et susceptible d'être défaite pour laisser chacun de ses deux éléments former un couple avec d'autres poèmes également proches, la paire est réellement une unité structurelle de base presque aussi importante que le poème lui-même tant nos poètes l'ont utilisée et adaptée à leurs usages poétiques personnels. Les exemples catulliens et propertiens en la matière sont nombreux, mais ils sont loin d'être les seuls : l'arrangement du livre II de Tibulle repose ainsi sur l'imbrication de paires successives se répondant en plusieurs temps, ainsi que le livre bref mais très structuré des élégies de Lygdamus, et, grâce au cycle de Sulpicia et aux deux élégies religieuses qui en ferment le premier groupe, nous avons même pu observer un

exemple de paire parfaitement symétrique dans laquelle l'un des deux éléments a manifestement été composé tout spécialement pour répondre à l'autre point par point. Autour de ce schéma se développent également d'autres procédés complexes d'arrangement à très petite échelle, ainsi celui du trio – sorte de variante ou de prolongement de la paire qui en multiplie encore les possibilités structurelles – ou bien celui du poème isolé répondant en écho à une paire, un trio ou un groupe plus important de textes dont il est savamment séparé par des pièces contrastées.

- En dernier lieu, on voit que l'ensemble des points que nous venons de relever fournit une indication non négligeable sur le type de lecture auquel les poètes destinent leur recueil : il doit être significatif à *la fois en lecture linéaire et en lecture tabulaire*, ce qui rétablit bien la réalisation de leur pensée structurante dans sa double dimension et correspond du reste à la méthode de lecture à deux échelles que nous nous sommes proposé de suivre dès l'introduction générale à ce travail. Ici se trouve la réponse à l'une des questions que nous posions alors : si l'une des deux lectures, tabulaire ou linéaire, donne des résultats probants mais pas l'autre, à quel type de pensée du recueil avons-nous réellement affaire et dans quelle mesure peut-on estimer que l'arrangement de la collection a vraiment fait l'objet d'une réflexion globale concertée et détaillée ? On voit que, en ce qui concerne du moins les poètes de notre corpus, le cas ne s'est finalement pas présenté. La pensée néotérique et élégiaque latine du recueil est donc un processus littéraire complexe qui joue sur l'union et le contraste entre plusieurs plans de lecture et se nourrit précisément de leur caractère complémentaire pour s'exercer pleinement, y compris sur des collections de plus petit volume comme par exemples celles de Lygdamus et de Sulpicia. La technique des poèmes structurants est clairement destinée à éclairer la lecture tabulaire du recueil, mais celles des thèmes et des schémas d'arrangement récurrents informent à la fois l'approche tabulaire et l'approche cursive : elles justifient et dénouent les liens complexes qui président à la juxtaposition de pièces individuelles en montrant selon quel principe d'écho ou de contraste ces dernières se succèdent, mais elles fournissent également de précieuses informations sur le dessin des lignes de forces, des grandes sections, des bornes et limites de groupes de plus ou moins vaste étendue qui constituent la charpente du recueil.

Nous avons prouvé au fil de nos analyses que l'ensemble de ces techniques, spécialement élaborées – en tout cas au sein de notre corpus – par Catulle pour le cas particulier de la réunion en un seul et même recueil de séries génériquement et même métriquement différentes, était éminemment adaptable aux collections strictement élégiaques informées elles aussi par une pensée globale du recueil que les poètes prennent

soin de matérialiser à toutes les échelles de lecture. Par conséquent, il existe bien un lien fort et une forme de continuité entre la pratique néotérique de la pensée du recueil et son héritage élégiaque augustéen. Bien plus, nous pensons avoir montré tout au long de notre étude que le choix de notre corpus était suffisamment représentatif de l'époque choisie et des principaux genres qui y sont illustrés pour que cet ensemble de procédés récurrents, que nous présentons ici de manière délibérément schématique et générale pour mieux mettre en évidence leur permanence parmi tous les auteurs de notre corpus, puisse constituer une base commune solide pour l'analyse de tout recueil latin de poésie brève du I^{er} siècle avant Jésus-Christ. A ce stade de notre conclusion générale, nous disposons donc déjà d'un nombre important d'éléments susceptibles de nous aider à formuler dans la deuxième section de notre synthèse une définition claire de la pensée latine du recueil qui pourra être considéré comme l'un des apports particuliers de notre étude au champ de recherche concerné.

Pour autant, ce socle commun de pratiques structurantes ne doit pas masquer les nombreuses variations auxquelles elles sont soumises : nous devons y insister à nouveau bien que l'essentiel des analyses détaillées de nos chapitres y ait déjà été consacré. L'art individuel des poètes consiste en effet à adapter cette série de pratiques à leurs vues esthétiques personnelles et au projet bien particulier qui préside à la composition de chacun de leurs recueils ; ainsi, une suite homogène de poèmes catulliens ne présente pas les mêmes caractéristiques ni le même dessin interne qu'une suite de poèmes propertiens et une élégie tibullienne d'ouverture de livre n'est pas strictement comparable à une élégie lygdamienne d'introduction. Aucune d'entre elles ne sert exactement ni la même intention littéraire, ni la même construction poétique. Aussi avons-nous choisi dès le titre de cette première série de remarques conclusives de parler d'une pensée du recueil « commune », dont une fois encore c'est Catulle, en tout cas au sein de notre corpus, qui apparaît comme l'initiateur, mais non pas d'une pensée du recueil « identique » puisque quantité de nuances et de contrastes entre nos poètes ont été mis en évidence tout au long de notre étude détaillée des textes.

B. Le processus de développement de l'élégie latine comme travail collectif

Cette première étape de la mise en perspective des pratiques de nos poètes nous a permis d'éclairer le socle commun de procédés structurants employés pour organiser leurs collections respectives, et de montrer que l'histoire littéraire des recueils néotériques et élégiaques du I^{er} siècle avant Jésus-Christ obéissait à une cohérence sans doute moins

évidente à nos yeux aujourd'hui qu'elle ne le serait si Gallus, maillon manquant de la chaîne, nous était resté, mais néanmoins possible à reconstituer sur la base des recueils que nous possédons effectivement. Cependant, nous ne pouvons nous contenter de la vue dichotomique – certes exacte, mais également quelque peu limitée – d'une série de recueils à la fois réunis par l'exercice commun d'une pensée structurante incarnée en des procédés récurrents, et distincts quant au détail de l'application de cette pensée à chacun des projets que représentent individuellement ces recueils. Pour donner plus de sens et de profondeur à ce premier résultat de synthèse, il nous faut à présent relier ce que nous avons dit des pratiques respectives de nos poètes à notre second grand domaine d'interrogation : les conditions de naissance et d'élaboration de l'élégie latine depuis la période néotérique et pendant le reste du I^{er} siècle, et l'apport exact de chacun de nos auteurs à ce long processus.

Une fois de plus, il nous faut commencer ici avec Catulle et donc également avec ses prédécesseurs et inspireurs les plus directs : les poètes grecs hellénistiques. Si nous savons que l'élégie est une poésie d'origine ancienne et qu'elle existait très probablement sous forme de recueils dès une époque reculée – l'état général de la question proposé en introduction du présent travail nous a permis de fournir un certain nombre d'éléments à ce sujet –, le discours élégiaque grec le plus proche dans le temps des poètes de notre corpus, celui d'un Callimaque ou d'un Théocrite par exemple, répond à une série de caractéristiques thématiques et énonciatives qui, on s'en souvient, poussent une part importante de la critique à le désigner comme « objectif ». La première attente du lecteur face à un recueil comme celui des *Carmina*, dont on sait que conformément à la mode néotérique, il consiste en grande partie – bien que non exclusivement – en une reprise et transposition de genres et motifs d'origine grecque, est donc d'y trouver parmi bien d'autres types de poèmes des élégies « objectives », narrations mythologiques, légendaires ou bucoliques et réflexions plus générales et morales attribuées soit à un narrateur extra-diégétique, soit à des personnages bien définis et non confondus avec l'auteur des poèmes.

Or, nous avons vu que tous les poèmes catulliens en distiques que l'on peut effectivement qualifier d'élégies – ce qui exclut les épigrammes en distiques qui constituent la majeure partie de la section 2 des *Carmina* en nombre de poèmes – relevaient précisément d'une inspiration différente, dans laquelle nous avons reconnu la préfiguration de la pratique poétique des générations strictement élégiaques. Rappelons brièvement les critères d'identification de cette élégie à la Catulle :

- Elle est rapportée à la voix d'un *ego* qui peut être celui d'un personnage défini (c'est le cas du c. 66 et de la boucle de Bérénice, dont notre analyse a montré qu'il appartenait au

genre communément appelé *epyllion* par les philologues mais qu'il était doté d'accents élégiaques inédits qui signent la nouveauté du *neoteris* en la matière), mais aussi celui de l'auteur-narrateur lui-même, à la faveur d'une confusion énonciative qui constitue le fondement même de la fiction élégiaque telle que nous la retrouvons chez tous les autres poètes de notre corpus.

- Elle est associée à une certaine tonalité non limitée thématiquement, mais qui relève elle aussi de la fiction énonciative du dialogue ou du moins de la communication directe entre un auteur-narrateur et un lecteur : celle de la confidence intime informée par l'émotion profonde, que ce soit un discours de douleur et de souffrance à caractère plaintif ou au contraire un discours de joie et de bonheur à caractère euphorique. On se souvient ainsi que le cas particulier 68 b, aux sections thématiques organisées en une succession significative permettant de parcourir des univers variés, comporte des exemples de ces deux tendances, le discours plaintif étant notamment représenté par le centre funèbre consacré à l'évocation de la mort du frère et le discours euphorique étant associé aux remerciements et vœux de bonheur adressés à Allius par un narrateur lui-même heureux en amour. C'est précisément cette tonalité particulière de la parole intime d'*ego* qui autorise le lecteur à reconnaître dans un poème apparemment « objectif », comme l'*epyllion* 66 traduit d'un antécédent callimaquéen, les subtiles caractéristiques subjectives qui signent la particularité élégiaque de Catulle.

- Bien qu'elle puisse embrasser divers thèmes – et une fois de plus, le c. 68 b à l'inspiration si variée en est la preuve –, elle témoigne d'une certaine prédilection du poète envers deux d'entre eux tout particulièrement : le registre funèbre, qui lui est associé dès le c. 65 et l'ouverture de la section en distiques du recueil catullien, et le registre érotique que l'on retrouve également en bonne place en 66 et 68 b. Ces deux thématiques contribuent d'ailleurs à identifier comme des élégies deux poèmes inclus dans la section des épigrammes en distiques : le c. 76 et la plainte érotique dysphorique du narrateur déçu en amour, et le c. 101, adieu touchant au frère défunt sur son tombeau.

- Enfin, l'élégie catullienne doit faire face à une difficulté que ne rencontreront pas les poèmes des auteurs de la génération augustéenne. Etant mêlée par les règles de la composition néotérique à une série d'autres genres poétiques brefs au sein du recueil des *Carmina*, elle doit, pour se distinguer d'eux et notamment de l'épigramme avec laquelle elle partage sa versification, mettre en place un dispositif nouveau que nous avons choisi d'appeler « l'espace élégiaque » de Catulle. Il s'agit là, rappelons-le, d'un volume de vers

minimum nécessaire au plein développement des thèmes qui, quand ils sont brièvement traités, relèvent de la technique concise de l'épigramme orientée vers sa chute. Nous avons également remarqué que seul le registre funèbre, par son lexique et sa tonalité si particulière, peut chez Catulle se dispenser de cet espace minimum pour faire apparaître le discours élégiaque ; de fait, le c. 101 est un poème relativement bref et les sections centrales consacrées à la mort du frère dans les *carmina* longs où il apparaît ne comptent que quelques distiques.

Bien que Catulle ne soit pas à strictement parler un poète élégiaque, il existe donc clairement une pratique élégiaque de Catulle et par conséquent un héritage élégiaque dont il est difficile de mesurer l'impact immédiat sur la génération suivante puisque le principal représentant de cette dernière, Gallus, manque à notre corpus littéraire latin. Nous savons cependant par une série de recoupements et de déductions exposés dans l'état général de la question proposé en introduction de ce travail que Gallus a retenu au moins deux éléments de l'élégie catullienne : l'importance du registre érotique, et le caractère subjectif de sa mise en scène fictive et de son énonciation. On ignore en revanche de quelle longueur étaient exactement ses poèmes ou s'il a également composé des pièces funèbres. Ce qui est certain, c'est donc que l'élégie latine telle qu'elle est transmise à la génération qui en composera dans les années 20 et 10 est marquée par le sceau de la subjectivité de manière bien plus nette qu'elle ne l'était juste après les travaux des générations hellénistiques, et qu'elle est dotée de ce que l'on pourrait appeler un champ d'action propre : des thèmes, un ton, un type de discours et de composition poétique lui sont associés, dont chacun de nos auteurs va proposer un usage bien personnel qui ne recouvre jamais exactement les pratiques de ses camarades même s'il existe entre elles de multiples points de contact¹⁴²¹.

Si nous laissons de côté le cas particulier du *Panegyrique de Messalla* qui n'est pas un poème élégiaque même si la posture adoptée à l'occasion par son auteur anonyme se

¹⁴²¹ Cette simple remarque devrait d'ailleurs suffire à dissuader les analystes d'élaborer des conjectures trop hasardeuses sur le cas de Gallus. Un certain nombre des caractéristiques de sa poésie peut certes être reconstitué en fonction de ce qui est dit de lui par les autres poètes – et notamment par Properce et par Virgile dans sa *Bucolique* X – mais en perdant ses manuscrits, nous avons également perdu ce qui fait sa personnalité poétique propre et le distingue fondamentalement de tous les autres auteurs de poésie brève, qu'ils lui soient antérieurs, contemporains ou postérieurs : quel était le ton des élégies de Gallus ? Étaient-elles exclusivement sérieuses ou comportaient-elles une part d'ironie ? Étaient-elles majoritairement euphoriques ou dysphoriques ? Quel était son lexique le plus caractéristique ? Ces questions ne pouvant être résolues en l'absence de fragments textuels en nombre et/ou longueur suffisants, ce que nous savons de Gallus est voué à rester extrêmement partiel et abstrait. Imaginons que les volumes d'élégies de Properce soient perdus et que tout ce que nous sachions de lui soit qu'il chanta une certaine Cynthie et les origines des cultes romains – on voit que cela ne suffirait guère à nous donner une idée de la pratique propertienne variée et réflexive que nous connaissons et étudions sans relâche.

rapproche de certaines mises en scène élégiaques d'*ego*, tous les autres poètes de notre corpus n'ont composé qu'en distiques et trois d'entre eux sont exclusivement élégiaques. Seule Sulpicia fait figure d'exception de ce point de vue puisque le second groupe de poèmes de son cycle est épigrammatique par sa forme. Nous avons montré en effet que la poétesse était la digne héritière d'une tradition poétique dont le représentant le plus connu est pour nous Catulle, et qu'elle reprenait à son compte la concision des épigrammes catulliennes, le caractère condensé et immédiatement évocateur du traitement de leurs thèmes et l'orientation de leur discours vers une chute significative, souvent railleuse chez le *neoterus* pour qui ce format fournit par excellence le cadre du registre satirique, mais nettement plus sérieuse et émotionnelle chez la nièce de Messalla qui utilise l'épigramme comme billet expressif sur un épisode choisi de ses amours avec Cerinthus. Le témoignage apporté par Sulpicia atteste que la pratique de l'épigramme en distiques ne s'est donc pas éteinte à l'époque augustéenne, mais qu'elle a évolué par rapport à l'usage des *neoteri* et est désormais étroitement liée à l'histoire du genre élégiaque lui-même : par une sorte d'appropriation épigrammatique des thèmes élégiaques traditionnels, notamment l'amour sous ses deux facettes (euphorique et dysphorique), Sulpicia contribue à faire entrer l'épigramme en distiques dans le champ d'action élégiaque et le vide de la charge satirique dont l'avait doté le recueil catullien pour le rendre à un usage strictement érotique et le transformer en une sorte de sous-genre de l'élégie augustéenne. Par ses registres comme par la tonalité particulière que forge l'écriture de la poétesse, qui emprunte tous les accents de la confiance intime d'*ego* à la mode élégiaque, l'épigramme amoureuse augustéenne devient donc une sorte de petite élégie de poche, un billet élégiaque plutôt qu'un genre à part entière, et l'harmonie qui existe dans le cycle de Sulpicia entre le groupe d'élégies et la série épigrammatique n'en est que plus grande.

Parallèlement à cette influence grandissante sur l'épigramme en distiques, l'élégie pré-ovidienne d'époque augustéenne telle que nous l'avons observée à travers la pratique structurante de nos auteurs connaît une double évolution qui tient autant à leurs différentes personnalités poétiques qu'à la nécessité de poursuivre collectivement le travail d'appropriation d'un genre encore très marqué par ses origines grecques et sa fortune hellénistique. D'abord, sa palette thématique s'enrichit de couleurs nouvelles qui entretiennent des liens avec ses origines grecques sans pour autant les recouper entièrement. Ainsi, le répertoire tibullien des thèmes élégiaques est tout à fait particulier et la combinaison des six grands registres favorisés du chevalier n'appartient résolument qu'à lui : la tonalité érotique et la tonalité funèbre associées au genre depuis la génération de Catulle y sont

assurément présentes, mais le refus de la vie de guerrier et le rêve d'une vie campagnarde pauvre et laborieuse sont des nouveautés dans le champ d'action élégiaque et demeurent du reste la marque particulière des livres I et II du *Corpus Tibullianum*. Quant à Propertius, il creuse avec profit une veine d'inspiration également présente chez son contemporain, mais de manière beaucoup plus ponctuelle : il s'agit bien entendu de l'inspiration étologique et nationale dont l'épigramme II, 5 de Tibulle offre un exemple, et que la quête de l'Ombrien sur sa propre pratique et sur l'élaboration d'une carte thématique élégiaque digne de considération présente comme une solution idéale au complexe d'infériorité qui marque le genre, perpétuellement associé au *carmen humile*, poésie humble dont son distique composé d'un vers héroïque et d'un vers amputé est le symbole.

A cette évolution thématique qui contribue à brouiller puis à effacer progressivement les bornes de l'inspiration élégiaque et à en faire un genre souple, adaptable à une série d'arts poétiques divers qui se trouvent harmonieusement unis dans le creuset littéraire ainsi formé, s'ajoute une évolution métalittéraire dont notre corpus nous semble particulièrement représentatif dans la mesure où il s'achève précisément avec le poète qui l'a menée à sa version la plus aboutie. Chez Catulle, la réflexion métapoétique consistait à conduire le lecteur d'un bout à l'autre d'un parcours artistique censé révéler petit à petit l'émergence de genres poétiques divers, et parmi eux celle des genres en distiques et notamment de l'épigramme dont la section 2 du recueil propose une forme de définition encore succincte, comme elle le fait d'ailleurs pour l'épigramme, lieu d'une distinction plus nette qu'en polymètres entre les registres les moins élevés de l'inspiration satirique – et notamment la scatologie et la pornographie – et les tonalités épigrammatiques les plus dignes, surtout la catégorie érotique. Au sein de cette réflexion globale, on observe un certain nombre d'exemples élégiaques, mais ils ne fournissent pas encore le matériau unique du discours métapoétique. Avec le choix littéraire des élégiaques augustéens de ne se consacrer qu'à un genre, la puissance métapoétique de ce genre se trouve décuplée et l'épigramme devient le lieu par excellence de réflexion sur elle-même : la souplesse thématique que nous évoquions au paragraphe précédent est de ce point de vue un instrument d'importance considérable qui autorise le poète, par les multiples revirements et appropriations thématiques auxquels il est soumis selon les auteurs, à se montrer explicitement comme une poésie en construction, comme un art en cours d'élaboration, porteur de ses propres principes comme de la réflexion sur ses propres bornes et sur les moyens de les dépasser.

Les seize épigrammes de Tibulle offrent une version encore limitée de cette réflexion, mais on y voit déjà se développer les prémices qui trouveront leur achèvement chez Propertius. C'est

que les deux livres tibulliens représentent deux étapes successives de recherche : une phase d'expériences diverses, avec multiplication des thèmes abordés, travail de fond sur la concentration de l'inspiration autour des pôles religieux et érotique et tentatives nouvelles de dépersonnalisation du discours devenu plus solennel, ce qui crée une dynamique certaine au sein d'un genre dont nous venons de dire qu'il endossait dans la littérature latine un caractère généralement subjectif ; puis une phase de mise à plat de ces expériences avec retour à une pratique que l'on pourrait qualifier de différenciée – le discours religieux et solennel étant présenté comme plutôt objectif et le discours amoureux comme plutôt subjectif – et jeu constant sur les mélanges et interactions possibles entre ces deux types de parole élégiaque, comme pour montrer qu'ils restent indissociablement liés dans le champ d'action de l'élegie latine. Avec les quatre livres du poète ombrien, le développement de l'élegie latine entre enfin dans sa phase la plus théorique puisque, de tous les auteurs de notre corpus, c'est bien Propertius qui mène la réflexion métapoétique la plus aboutie sur le genre. Non seulement le poète montre au lecteur, par une structure soigneusement arrangée dans cette intention, que la quête théorique est en train de se faire sous ses yeux et qu'il assiste comme en direct à l'élaboration de solutions élégiaques spécifiques à la question de la définition et de l'identité du genre, mais en outre, il développe à son tour, après les premières contributions tibulliennes en la matière, une posture élégiaque caractéristique qui apparaît comme le grand élément unificateur de l'art poétique du genre et qui nous permet *a posteriori* de relire son développement récent sous l'angle précis de l'attitude du poète face aux objets de ses poèmes, aux poèmes eux-mêmes, à la poésie en général et au monde qui l'entoure.

Cette posture est celle d'un homme de la foule, un Romain parmi les Romains, qui endosse modestement la charge de composer des vers alors même qu'elle est peut-être trop lourde pour lui, ou du moins que ses capacités en la matière sont limitées ; il se fait narrateur de ses propres émotions et n'hésite pas à les mettre en scène, comme Catulle déjà se mettait en scène pleurant son frère sur sa pierre tombale, parce qu'il sait que le lecteur, être humain comme lui, se reconnaîtra dans ce code énonciatif qui feint de le rapprocher du narrateur jusqu'à devenir son confident littéraire. Si sa place n'est pas sur la Voie que suit le triomphe mais parmi les hommes massés sur les bords qui admirent les vainqueurs, comme le précisent Tibulle et Propertius, il n'en est pas moins poète et toute sa modestie ne l'empêche pas de savoir que ses vers lui garantissent l'éternité ; il signe de son nom ses épitaphes et *ex-voto* comme Tibulle, Lygdamus et Propertius, ou se drape dans sa dignité familiale pour se distinguer du bas peuple comme le fait Sulpicia ; il chante les grands, certes, mais ne les

chante que comme il l'entend et, comme à la fin des élégies II, 5 de Tibulle ou IV, 6 de Propertius, revient toujours après un panégyrique à des sujets modestes et paisibles, bornés par le cadre rassurant du banquet ou les courbes du *sinus* d'une *puella* que son esprit ne quitte jamais tout à fait. Son art peut embrasser tous les thèmes, tel le dieu Vertumne capable de se transformer à volonté selon l'accessoire dont on le pare : il est amoureux, funèbre, religieux, mythologique, étimologique, romain, symposial, panégyrique ou plaintif, mais toujours présenté comme personnel et rapporté à la toute-puissance masquée d'une voix auctoriale qui seule tire les fils du discours comme Catulle, déjà, tirait ceux des lamentations d'Ariane et mettait en évidence ses propres revirements narratifs dans son *carmen* hexamétrique 64. Il est avant tout *ego* observant le monde sans prétendre l'embrasser totalement, mais désireux d'en offrir sa vision personnelle qu'il croit proche de celle des hommes ; et cet *ego*, pour vivre, éprouver, aimer et souffrir, n'a besoin que d'un *tu* à chanter : un frère défunt que l'on pleure même dans un billet à son *patronus*, une *puella* cruelle ou généreuse dont les trahisons font saigner le cœur, un camarade poète auquel on donne des conseils amoureux ou encore un protecteur ou un *princeps* auréolé de gloire dont on célèbre les conquêtes. Cet *ego* et ce *tu*, unis par les liens de l'énonciation élégiaque plus que par ceux de la réalité biographique, n'ont de sexe que celui que l'auteur veut bien leur donner : nous savons grâce à Sulpicia que leurs relations et le discours poétique ne sont pas modifiés par une éventuelle inversion des rôles, et que *puella* comme *iuuenis* peuvent tour à tour être l'*ego* aimant et le *tu* aimé sans que la parole élégiaque ne s'en trouve transformée.

Les différentes étapes de cette petite histoire de l'élégie latine nous ont été données à voir l'une après l'autre par les analyses détaillées des études proposées au fil des chapitres, mais nous voyons à présent qu'elles sont bien le résultat d'un travail poétique collectif et de l'inspiration successive de générations d'auteurs influencés par leurs prédécesseurs et influençant à leur tour leurs descendants. A l'issue de cette mise en perspective des pratiques structurantes et élégiaques de nos poètes, nous sommes désormais en mesure de proposer une synthèse plus concise mais aussi plus globale de l'avancée de notre étude dans le champ de recherche précis de la pensée du recueil en poésie latine brève et des conditions de naissance et de développement de l'élégie latine au I^{er} siècle avant Jésus-Christ.

II. Apports à l'étude de la pensée latine du recueil et du poème

Par le choix d'un corpus précis que nous jugeons représentatif des pratiques poétiques brèves et notamment de la pratique élégiaque du I^{er} siècle, par l'élaboration d'une méthode personnelle de lecture et de mise en évidence de la structure des recueils retenus, enfin par l'examen complet et systématique de ces recueils dont nous avons dressé le tableau le plus exhaustif possible du point de vue de la classification des poèmes, de l'organisation d'ensemble des volumes et de la compréhension du projet et de l'intention littéraires qu'elle révèle, nous pensons être arrivée à un certain nombre de résultats qui peuvent permettre d'enrichir les réflexions critiques traditionnelles sur la question de la composition et de l'arrangement en poésie brève latine ainsi que sur l'évolution spécifique de l'épigramme à ce titre. Conformément à ce que nous annoncions dans les premières pages de cette synthèse et à ce que nous avons déjà fait précédemment, nous aborderons successivement dans cette section les remarques liées à ces deux pans de questionnement afin d'éclairer soigneusement les éléments de conclusion qui s'y rapportent respectivement ; nous formulerons enfin, avant de clore définitivement ce travail, une série d'interrogations nouvelles et de pistes de recherche envisageables qui pourraient en constituer des prolongements intéressants.

A. La pensée du recueil comme point d'ancrage de la pratique poétique brève

Notre objectif avoué, en introduction de cette étude, était de prouver qu'il existait chez certains auteurs choisis une véritable pensée du recueil et une approche concertée, réfléchie et planifiée de l'arrangement des collections de poèmes, doublée d'une pensée du poème comme unité artistique offrant au regard du lecteur une signification cohérente soutenue également par son fond et par sa forme. Nous avons annoncé en définissant les deux pans de notre sujet qu'ils étaient étroitement imbriqués l'un dans l'autre, et constituaient de notre point de vue – c'est d'ailleurs là l'un des traits particuliers de notre méthode personnelle de lecture des œuvres, qui s'appuie sur une approche détaillée préalable du poème pour élaborer une approche solide du recueil dans son ensemble – deux pans indispensables de

l'étude de la structure d'une œuvre de poésie brève, dans la mesure où l'analyse de chacun des deux éclaire et précise celle de l'autre et où leurs fonctionnements respectifs se complètent et s'expliquent mutuellement. Or, nous pensons avoir réussi à montrer que toutes les œuvres de notre corpus ont fait l'objet non seulement d'un arrangement prémédité et non pas arbitraire, mais bien plus encore, d'un arrangement prémédité par leurs auteurs eux-mêmes et non pas par des mains étrangères, excepté dans le cas du recueil à auteurs multiples qu'est le *Corpus Tibullianum* dont la réunion est de datation douteuse et ne semble pas relever du travail d'un homme de l'art. En outre, cette longue démonstration aux étapes bien marquées nous a permis d'élaborer progressivement une définition de la pensée néotérique et élégiaque latine du recueil qui est à présent nettement plus précise et complexe qu'elle ne l'était en commençant, et qu'il est temps pour nous de formuler enfin de manière à la fois synthétique et complète.

Un certain nombre des recueils ou sections de recueils de notre corpus ont été publiés du vivant de nos poètes et l'histoire littéraire elle-même, bien que parfois incertaine quant à ses propres dates et réduite à une série de conjectures en la matière, atteste de ce qu'ils ont été arrangés et édités par leurs auteurs eux-mêmes. Les livres entrant dans cette catégorie sont le livre I des élégies de Tibulle et les livres I à III de Propertius ; encore existe-t-il à propos du livre II de l'Ombrien une controverse, évoquée par nos soins dans le bilan critique du chapitre concerné, sur la question de savoir s'il était originellement composé de deux livres et, le cas échéant, où commençait exactement l'ancien livre III. Nous avons eu l'occasion de prendre position et de justifier notre thèse sur ce point, mais la persistance de tels débats atteste au moins du peu de confiance des philologues – qui y sont d'ailleurs parfois fondés – en une tradition manuscrite dont on sait qu'elle a subi bien des vicissitudes et que sa fidélité au texte original tel que les poètes eux-mêmes l'ont effectivement conçu et composé peut être sujet à caution. Notre quête d'auctorialité par le biais de l'examen de la structure des recueils concernait donc avant tout les *Carmina* de Catulle, le livre II de Tibulle, le cycle d'élégies de Lygdamus, celui de Sulpicia et le livre IV de Propertius. Pour chacun de ces recueils, les outils de lecture et d'analyse créés et déployés tout spécialement pour eux nous a permis de montrer qu'ils avaient bel et bien fait l'objet d'une organisation tout à fait voulue et réfléchie, et les subtilités infinies de cette organisation nous invitent tout naturellement à pencher en faveur d'un arrangement global émanant de l'auteur lui-même. Nos bilans critiques successifs ont montré que nous n'étions certes pas la première à adopter cette position scientifique, mais nous espérons que la méthode particulière sur laquelle nous avons fondé notre recherche constitue un argument supplémentaire de poids en faveur des tenants de

l'organisation concertée des recueils de poésie néotérique et élégiaque, parmi lesquels nous n'hésitons pas à nous ranger personnellement.

Bien plus, nous pensons avoir montré que la conception d'un recueil était, au moins depuis Catulle et probablement déjà chez des poètes hellénistiques sur lesquels cette étude ne porte pas mais qui ont dû fournir aux *neoteroi* une inspiration non négligeable en la matière, une dimension essentielle du processus de création poétique, ce que la critique a sans doute eu tendance à sous-estimer, au moins à certaines époques. Une vision répandue de la réunion antique de poèmes en recueils consiste en effet à présenter le travail de l'artiste comme s'effectuant en deux temps bien distincts et bien successifs : d'abord, la rédaction de poèmes individuels, dirigée ou non par la pensée surplombante du volume dans lequel ils finiront par être intégrés ; ensuite, la composition du volume lui-même, qui apparaît comme un travail d'arrangement global plutôt que de rédaction détaillée et dont on suppose assez naturellement que quel que soit le degré d'art et de réflexion qu'elle révèle, elle n'a consisté qu'à ordonner des pièces dont l'élaboration représente à elle seule l'essentiel des efforts de l'artiste. Cette vision n'est guère modifiée par l'idée que certains textes peuvent être rédigés tout spécialement pour être mis à une certaine place dans la collection finale ; ce n'est là, semble-t-il, qu'une variante un peu plus sophistiquée de la simple réunion de poèmes déjà existants, et si le livre ainsi créé témoigne assurément de l'existence d'une pensée concertée du recueil, il n'en est pas moins le résultat d'un processus inférieur à celui de la composition des vers eux-mêmes, tant en difficulté qu'en mérite.

A l'issue des quatre temps de notre étude, il nous semble désormais qu'il en est en fait tout autrement : la composition d'un recueil est un élément au moins aussi complexe et estimable que l'écriture de poèmes individuels, et elle est dotée à part entière d'une charge et d'une valeur poétiques fortes qui doivent nous inciter à associer définitivement la notion de « pensée du recueil » à celle de « pensée du poème » dans la lecture et l'étude de tout recueil de poésie latine brève dont il est démontré qu'il a bien été organisé par son auteur lui-même.

Bien que chacun de nos poètes soit susceptible de nous fournir des arguments convaincants à cet égard, nous ne reprendrons ici que deux exemples décisifs pour ne pas alourdir une synthèse qui se veut la plus concise et claire possible : celui de Catulle, et celui de Sulpicia et plus particulièrement encore de son cycle d'élégies composé à quatre mains avec un poète anonyme. Dans les deux cas, nous avons pu observer de telles subtilités de construction interne et de réponses, échos, contrastes, reflets et inversions d'un *carmen* à l'autre qu'il en devient impossible de ne pas considérer qu'une part (sans doute importante) de ces textes a été rédigée tout spécialement non pas seulement pour être placée à tel ou tel

endroit de la collection, mais également pour répondre en détail à d'autres poèmes composés dans la même intention et pour enrichir fil par fil des tissus poétiques déjà denses dans lesquels ils contribuent à faire émerger des réseaux extrêmement précis de thèmes, motifs, tonalités et lexiques qui ne peuvent résulter que d'une élaboration artistique complète, d'une conception totale du recueil comme dispositif poétique à part entière. Dans le cas de Catulle, nous songeons par exemple au réseau subtil et infini de paires dont les éléments, ainsi que nous l'avons déjà rappelé dans cette même synthèse, peuvent respectivement être associés à plusieurs autres poèmes pour former de nouveaux couples selon qu'ils en sont rapprochés par leur dominante, leur lexique propre, leur thème principal ou encore les personnages qui y apparaissent. Dans le cas de Sulpicia et de son co-auteur anonyme, c'est précisément la double auctorialité qui révèle cette dimension essentielle de la composition de poèmes brefs : plus particulièrement, la paire d'élégies religieuses qui clôt le cycle élégiaque « bi-auctorial » avant que ne commence le cycle épigrammatique « mono-auctorial », écrites en réponse et symétrie l'une par rapport à l'autre, ainsi que le poème d'introduction générale aux deux cycles, rédigé de manière à surplomber et annoncer tous les thèmes principaux qui y apparaîtront, révèlent une écriture en écoute et réception constante aux textes composés par l'autre main autant qu'une écriture de création et de production de nouveauté poétique.

En d'autres termes, la rédaction d'un poème dans le cadre du projet littéraire de la réunion en recueil ne relève pas des mêmes procédés et techniques artistiques que celle d'un poème isolé pour une circonstance précise ou pour le simple plaisir du jeu artistique de rédaction de pièces individuelles destinées à être lues telles quelles dans un premier temps. Ces deux pratiques diffèrent l'une de l'autre non pas seulement parce que, dans le premier cas, un certain nombre des thèmes, motifs et traits stylistiques dominants du poème sont déterminés par les principes littéraires généraux que l'auteur a décidé de suivre en son recueil, mais aussi parce que jusque dans le détail des vers, des allusions, des reprises textuelles, tonales ou lexicales, de l'explicite et de l'implicite, le poème destiné à un recueil doit entrer en résonance précise avec une série d'autres textes rédigés selon la même idée, tandis que le poème destiné à une lecture isolée forme en quelque sorte un réseau de sens à lui seul et n'entre en résonance – du moins dans un premier temps – qu'avec lui-même. Au niveau de la genèse d'un ouvrage, cela suppose que les poèmes destinés au recueil fassent l'objet d'un travail de réécriture constant qui ne cesse que lorsqu'ils ont tous été rédigés : jusqu'à ce moment-là, aucune pièce ne peut *a priori* être considérée comme achevée par son

auteur avant que l'ouvrage lui-même ne soit achevé dans son ensemble¹⁴²². En outre, cette vision nouvelle de la composition antique de recueils de poésie brève n'est pas du tout incompatible avec l'idée – souvent avancée dans le cas de Catulle tout particulièrement, mais pas uniquement – qu'un recueil peut également être constitué de pièces individuelles ou même de plusieurs petits recueils publiés au préalable et réorganisés en une structure plus vaste pour un nouveau projet d'édition, prenant ainsi à peu près l'aspect d'un volume d'œuvres poétiques complètes. Dans ce cas, il est tout à fait envisageable soit que le poète réécrive tout ou partie de certaines pièces pour les adapter dans le détail au réseau de sens et de mots propre au nouveau volume, soit qu'il en rédige d'autres pour créer une harmonie nouvelle et relier en quelque sorte par des maillons intermédiaires des textes d'abord indépendants les uns des autres de manière à former une chaîne de signification solide, soit encore qu'il fasse l'un et l'autre jusqu'à ce que l'architecture d'ensemble du recueil corresponde de manière cohérente et complexe à l'architecture de détail de chacune des séries de poèmes dont il est constitué mais aussi à celle de chaque poème considéré individuellement comme rouage de ce vaste système.

Pour résumer, notre étude s'ajoute au nombre de celles qui ont déjà prouvé que la conception et la pratique du recueil comme ensemble organisé et cohérent étaient effectivement une réalité dans le processus de composition de la poésie latine brève, et plus particulièrement de celles qui ont déjà démontré cela dans les cas plus délicats de Catulle, Lygdamus, Sulpicia, Tibulle (livre II) et Propertius (livre IV). Elle s'ajoute également au nombre – heureusement toujours plus important – de celles qui montrent qu'il faut multiplier les méthodes rigoureuses de lecture et les approches personnelles des œuvres pour multiplier également les arguments et preuves allant dans ce sens ; ce faisant, nous avons apporté notre pierre à ce vaste édifice en élaborant un protocole de lecture bien particulier qui peut encore être appliqué et adapté à d'autres poètes et à d'autres genres

¹⁴²² Cet élément de conclusion parle selon nous en faveur d'une prudence accrue de la critique littéraire face à l'entreprise de datation des poèmes de recueils. Une partie importante des spécialistes cherche en effet à rétablir la chronologie la plus exacte possible de la composition de certains livres de poésie brève en s'appuyant sur les éléments historiquement datables qui apparaissent dans les textes, sans tenir compte du fait que rien ne prouve que ces derniers aient effectivement été rédigés sous la forme définitive que nous leur connaissons à l'époque précise du ou des événement(s) au(x)quel(s) ils font allusion. Ces repérages chronologiques, dont nous ne songeons d'ailleurs pas à nier l'apport dans un projet de recherche historico-littéraire, indiquent au mieux la limite temporelle *avant laquelle le poème n'a pas pu être achevé*, mais ils ne préjugent pas du temps qu'il a fallu à l'auteur pour le composer entièrement en fonction du recueil dans lequel il avait l'intention de l'insérer, et doivent donc être maniés avec une précaution dont nous pensons qu'elle n'a pas toujours fait partie des priorités de la critique.

poétique brefs antiques. Elle permet de proposer un éclairage supplémentaire sur les caractéristiques propres à chaque auteur du corpus de recherche, et de mettre en évidence toujours plus clairement – ce qui nous semble d’ailleurs être un travail infini auquel il reste encore bien des éléments à apporter – la nature exacte des projets respectifs de nos poètes en dévoilant par la lecture raisonnée de leurs œuvres le message néotérique et/ou élégiaque qu’ils délivrent les uns après les autres. Enfin, elle permet de dresser une définition complète et complexe de ce que nous avons nous-même appelé dès notre introduction à ce travail « pensée du recueil » : il s’agit d’une conception de la collection de poèmes comme ensemble organisé, mais pas seulement ; il s’agit d’une conception de la collection de poèmes comme dispositif adéquat pour l’expression d’un art particulier et d’un projet littéraire personnel, mais pas seulement ; il s’agit d’une conception du volume comme objet poétique à part entière, représentatif de la production d’un poète à un moment donné de sa carrière et en même temps étape parmi d’autres de l’évolution de cette carrière et des quêtes qu’il mène, mais pas seulement ; il s’agit enfin, et c’est peut-être là ce que nous avons eu de plus nouveau à montrer sur le sujet, d’une dimension à part entière du processus concret de composition poétique et donc – nous y insistons tout particulièrement – de la composition du poème, du vers, de la phrase et du groupe de mots.

La pensée du recueil telle que les poètes de notre corpus la pratiquent et l’illustrent est donc bien un élément de base de la réalisation de la pensée du poème, tout comme la pensée du poème, inversement, est un élément de base de la réalisation de la pensée du recueil ; cette seconde affirmation est certes la plus naturelle des deux et la plus simple à énoncer dans la mesure où elle rencontre complètement notre conception spontanée du travail poétique, mais elle n’en est pas pour autant la plus vraie. Pour un poète antique qui conçoit le projet de composer un recueil, la pensée même du volume final constitue un élément essentiel de la définition de sa propre identité poétique et de l’aspect précis et détaillé de chacun des textes qu’il y destine. Elle est ce qui le distingue avant tout d’un auteur de poèmes longs de type épique ou tragique par exemple, non pas seulement parce que les sujets abordés, la dignité associée au genre ou encore la posture de l’auteur par rapport à son objet ne sont pas les mêmes, mais aussi parce que le processus de composition suppose une conception différente de l’espace poétique dans lequel va se dérouler la rédaction elle-même ; et cet espace ne se distingue pas seulement parce que dans un cas, il est vaste et que dans l’autre, il est réduit, mais bien aussi parce que dans un cas, il est constitué d’une seule et grande pièce poétique divisée en sections conventionnelles qui aident à la compréhension du récit, et parce que dans l’autre, il est constitué de deux plans et de deux échelles structurantes

différentes, celle du recueil et celle du poème, qui se déterminent l'une l'autre mutuellement et indéfiniment.

B. La pensée du poème comme terrain favorable à l'appropriation d'un genre

La mise en évidence de l'existence d'une pensée du recueil comme dimension essentielle du travail de composition de nos poètes s'est faite à la faveur d'un retour constant à l'examen des textes eux-mêmes et de leurs caractéristiques thématiques et stylistiques. Sans cette approche détaillée, nous n'aurions en effet pas pu prendre conscience de la densité du réseau de motifs et de significations qui préside au rassemblement et à l'arrangement de poèmes apparemment parfois très homogènes, et parfois très divers. Or, si l'on conçoit généralement assez spontanément le poème comme une unité de signifiant et de signifié dont la cohésion interne est assurée à la fois par le choix d'une forme particulière et par le déroulement d'un discours cohérent et suivi du début à la fin – définition que nous avons proposée en introduction du présent travail au moment de définir les termes de notre sujet d'étude –, on a également aisément conscience que cette vision unique recouvre des réalités bien différentes selon les arts respectifs des poètes dont on examine les œuvres. De fait, le caractère un peu trop évident de cette conception du poème ne dispense pas l'analyste de se livrer à un examen précis de ces diverses réalités pour en mettre les caractéristiques concrètes en évidence ; c'est ce que nous avons fait en cette étude à l'échelle, certes limitée mais néanmoins assez représentative, de notre corpus néotérique et élégiaque, et ce pan de notre recherche nous a permis d'accéder à une définition complexe et nuancée de la pensée du poème chez quelques auteurs latins de poésie brève du I^{er} siècle avant Jésus-Christ.

Nous avons vu tout au long de notre travail que le traitement particulier réservé par chacun de nos poètes à l'objet poème recouvrait deux enjeux à la fois distincts et liés qu'il est temps à présent pour nous de résumer. Le premier tient à la conception du poème même, à la forme exacte que lui donnent successivement les auteurs concernés, aux limites qu'ils lui imposent – qu'elles soient formelles ou thématiques – et à leur apport personnel à la pratique latine en la matière. Le second, conformément à notre seconde préoccupation générale au cours de cette étude, touche à la définition générique de sa propre œuvre par chaque auteur et à son inscription dans une lignée poétique que le lecteur est chargé d'identifier en isolant et reconnaissant les éléments concrets de sa réalisation au niveau du poème : notre étude de la pensée du poème chez les auteurs de notre corpus nous a en effet permis de montrer

comment chacun d'entre eux livrait à cette échelle sa propre version du traitement de l'élegie latine, et qu'il se jouait donc au sein des recueils successifs un processus d'appropriation progressive du genre sur lequel nous pensons avoir apporté un éclairage supplémentaire.

Quelques mots suffiront à résumer l'apport de notre étude quant à l'observation détaillée et différenciée des pratiques de nos auteurs à l'échelle du poème. Une fois de plus, les conclusions auxquelles nous parvenons ici ont déjà pu être formulées par nos prédécesseurs et les bilans critiques de nos chapitres respectifs nous ont permis de mentionner ces résultats préalables ; les particularités de nos méthodes permettent cependant d'enrichir ces analyses en en renforçant encore les arguments.

Nous avons distingué deux pratiques majeures du poème parmi les auteurs de notre corpus : celle de Tibulle d'une part, qui traite l'élegie en petit recueil constitué d'une suite de vignettes appelées et préparées les unes par les autres mais dont le lien d'ensemble ne s'offre pas spontanément ni explicitement à la compréhension du lecteur, et d'autre part, celle des autres auteurs qui considèrent le poème comme un ensemble discursivement homogène à l'intérieur duquel les éventuelles digressions et/ou variations thématiques sont toujours clairement subordonnées à un registre dominant et à un élément narratif commun. Au sein de cette seconde catégorie, les pratiques sont éminemment variables, non pas seulement entre poètes mais également, dans certains cas, à l'intérieur de l'œuvre d'un même poète. En ce qui concerne les comparaisons entre auteurs, les points communs les plus nets que cette étude ait permis de mettre en évidence sont ceux qui existent entre la pratique lygdamienne, la pratique propertienne et le cycle élégiaque de Sulpicia ; dans les trois cas, le schéma des poèmes peut généralement être ramené à un thème principal, corollaire d'une tonalité principale dont il constitue le noyau et qui se définit également par les procédés stylistiques et lexicaux mis en place pour son traitement. Ce thème est alors pleinement développé jusqu'à apparaître sous sa forme d'achèvement maximal, comme si chaque poète tenait à en proposer une version exhaustive et à examiner ses diverses facettes l'une après l'autre en des séries de pièces souvent assez harmonieuses. Pour le reste, le traitement particulier de chacun des thèmes, la palette thématique elle-même, l'éventail des thèmes récurrents par rapport aux motifs plus ponctuels, l'organisation interne du discours, l'utilisation particulière de certains traits secondaires et sous-dominantes – nous songeons ici par exemple à la particularité propertienne de la multiplication des *exempla* mythologiques et/ou légendaires –, tout cela est soumis à une série de variations de plus ou moins grande ampleur selon le poète sur lequel on se penche ; le détail de nos analyses a permis de le montrer abondamment. Quant à la variation radicale des pratiques au sein d'une seule et

même œuvre, notre représentant le plus remarquable en est évidemment Catulle chez qui nous avons pu observer des *carmina* longs de deux à plus de quatre cents vers et analyser les différences d'art poétique auxquelles correspondait cette variation en montrant que c'était la diversité même du traitement des poèmes qui fondait l'unité paradoxale et pourtant bien réelle du recueil unique en son genre du *neoterus*.

Ainsi, de même que chaque poète s'approprie résolument l'outil essentiel de structuration et de composition qu'est le recueil en adaptant les modalités à la réalisation de son propre projet poétique, chacun fait également de l'objet poème un terrain d'expérimentation et de travail personnel dont les conditions de concrétisation peuvent varier indéfiniment même si elles reposent sur une conception commune de l'unité ou au contraire – bien que dans notre corpus, Tibulle soit le seul représentant de ce second cas de figure – de l'hétérogénéité consubstantielle du poème. Dès lors, c'est ce travail personnel de détail à l'échelle du poème qui détermine et soutient les conditions d'appropriation du genre élégiaque par nos auteurs ; chacun prend en effet position à son tour au sein de la longue lignée poétique dont il se veut et se montre héritier, et cette prise de position est repérable et compréhensible grâce à l'observation d'un certain nombre d'indices, parmi lesquels nous comptons notamment, comme exposé plus haut, le message métapoétique délivré par l'arrangement de l'ensemble d'un recueil ou par la lecture d'un art poétique isolé, mais aussi le traitement précis réservé au genre au sein de chaque pièce du volume.

Par l'analyse particulière que nous avons proposée des poèmes de notre corpus, nous avons pu démontrer que l'élégie apparaissait à nos poètes non seulement comme un genre souple thématiquement ainsi que nous l'avons redit plus haut, mais également suffisamment souple formellement pour prendre des aspects divers et éventuellement pour s'enrichir d'arts poétiques qui lui sont *a priori* étrangers et dont elle retient certaines caractéristiques tout en les adaptant à ses exigences propres. Ainsi, l'élégie catullienne, tantôt brève et tantôt plus longue, entretient encore des liens formels étroits avec l'*epyllion*, qui peut lui fournir un certain nombre de ses sujets mythologiques et légendaire, et avec l'épigramme dont, à certaines conditions très précises, elle peut éventuellement partager la relative concision ; l'élégie tibullienne s'apparente à une sorte de long discours censé suivre les circonvolutions de la pensée de l'auteur-narrateur, ou du moins d'une parole qui nous est présentée comme telle et dont le caractère apparemment désorganisé repose en fait sur de subtils procédés d'imbrication et d'imprégnation thématique ; l'élégie lygdamienne et propertienne est un discours centré quelle que soit sa longueur, un poème à thème principal dont le lecteur a le

sentiment qu'il a été entièrement pensé pour délivrer un message précis malgré d'éventuels détours en cours de route.

Si l'élegie est aussi aisément adaptable à des formes non codées et non conventionnelles, si elle donne lieu à tant de créations à l'échelle précise du poème et si chaque auteur peut élaborer son propre dessin élégiaque interne sans remettre en question son appartenance à une lignée élégiaque précise, c'est assurément parce qu'il existe un fond commun d'identification générique irréfutable sur lequel les spécialistes ne sont d'ailleurs pas toujours d'accord et dont nous pensons, après la série de remarques synthétiques déjà proposées lors de la mise en perspective des travaux respectifs de nos auteurs, qu'on peut du moins le faire reposer sur trois éléments essentiels : le distique élégiaque, le « champ d'action » élégiaque constitué de certains thèmes et tons remarquables eux-mêmes peut-être appelés à varier selon les innovations des poètes, et enfin une posture élégiaque dont la persistance sous-tend les variations de surface. Sur cette toile de fond dont l'existence garantit au lecteur et à l'analyste la possibilité d'élaborer des grilles de lecture par genres et de les adapter à tous les recueils de poésie brève jusqu'à identifier chez certains une appartenance effective au genre élégiaque, les différences concrètes entre les pratiques signent la particularité d'une poésie qui, depuis ses origines grecques, s'est pliée à quantité de variations thématiques et stylistiques jusqu'à arborer des visages multiples à tous les niveaux de lecture.

L'image du dieu Vertumne susceptible de changer d'apparence selon l'accessoire dont on orne sa statue constitue ici aussi une métaphore pertinente du poème élégiaque : ces métamorphoses infinies correspondent en effet non pas seulement à des adaptations thématiques variées mais aussi à des constructions poétiques diverses, et l'on peut imaginer que selon l'identité qu'adopte Vertumne, ce ne sont pas seulement les traits de son visage ou les pièces de son vêtement qui changent, mais bien la structure de son corps lui-même et jusqu'à la configuration de sa silhouette. Le Vertumne de Tibulle a des membres fins et déliés et peut-être des mouvements surprenants et un peu incohérents, mais l'observer quelque temps permet toujours de se rendre compte qu'il accomplit en fait avec précision les gestes qu'il a en tête ; ceux de Lygdamus, de Sulpicia et de Propertius sont plus courts et sans doute plus ronds, remplis qu'ils sont de développements nourris et de lexiques enrichis, mais le détail de leur expression faciale et des accessoires qu'ils portent révèlent qu'ils ne sont pas la même personne pour autant ; celui de Catulle enfin, bien que plus âgé que tous les autres, se sent encore trop jeune pour s'arrêter à une taille ou à un poids uniques et commence tout juste une croissance qu'il n'aura pas lui-même le temps d'achever. Variable et souple comme lui, toujours fidèle cependant à des principes lentement et patiemment

élaborés par le travail collectif de ses auteurs, telle est l'élégie latine que notre étude a permis de décrire et de mettre en évidence.

C. Recueil, élégie et poésie brève latine : nouveaux questionnements et prolongements possibles

Dans la mesure où l'ensemble de ce travail ne se veut pas un aboutissement ni un achèvement définitif mais plutôt une première proposition d'étude dans un champ déjà très travaillé et où nous pensons qu'il reste pourtant encore beaucoup à faire, nous ne saurions mettre un terme à cette série de remarques conclusives sans proposer au lecteur quelques réflexions sur leurs prolongements possibles et sur la manière dont nous pourrions envisager de donner suite à ces conclusions en tâchant de vérifier plus avant leur pertinence et d'élargir encore leur portée.

Le choix de notre corpus ayant été déterminé par un intérêt particulier pour le développement pré-ovidien de la poésie élégiaque latine depuis ses origines néotériques, il nous semble que le premier pas scientifique après celui que constitue la présente étude devrait être exclusivement ovidien. Les recueils élégiaques du poète exilé sont en effet suffisamment nombreux pour qu'un travail complet puisse être réalisé à leur sujet, ce qui permettrait de compléter le panorama de l'histoire de l'élégie latine au I^{er} siècle avant Jésus-Christ considérée sous l'angle de la structure des recueils et des poèmes. En effet, la particularité d'Ovide consiste, disons-le une fois encore, à séparer les divers thèmes élégiaques hérités de ses prédécesseurs ainsi que ceux qui lui sont propres pour élaborer des recueils distincts thématiquement centrés autour d'arts poétiques bien différents, ce qui constitue un cas absolument unique dans le paysage élégiaque latin classique. Dès lors, notre travail de classification, notamment, prendrait avec Ovide un tour nouveau : il ne s'agirait plus de repérer comment les différents champs d'action élégiaques sont mêlés et confrontés les uns aux autres au sein d'un même volume, mais plutôt d'examiner les sous-catégories qu'Ovide crée au sein de chacun de ces domaines et de montrer comment il parvient à varier leurs principaux thèmes et tonalités jusqu'à faire de chacun une sorte de genre élégiaque particulier qui reproduirait à plus petite échelle la souplesse, la capacité d'adaptation et les nuances et variations que nous avons observées à grande échelle dans les recueils qui nous ont occupée jusqu'à présent. Cela suppose une redéfinition complète des catégories de notre classification et une adaptation de cette dernière au cas particulier d'Ovide, comme elle l'a

été pour tous les autres avant lui ; chacune des tonalités élégiaques que nous avons identifiées chez ses prédécesseurs et contemporains devrait être subdivisée en tonalités connexes sans lesquelles on ne pourrait éclairer les nuances proprement ovidiennes de l'inspiration thématique.

De cette première source d'interrogation découle naturellement un autre questionnement qui ouvre lui aussi la voie à tout un pan de recherche. Si les recueils d'Ovide constituent bien une proposition de subdivision de l'élégie en des catégories appelées à accéder à leur tour à une sorte d'identité générique propre, la structure de chacun d'entre eux doit porter trace de cette conception si particulière du genre et son examen doit pouvoir révéler les modalités de l'organisation concrète de ce travail élégiaque. Cela signifie qu'il doit être possible de préciser les modalités concrètes de réalisation de la pensée ovidienne du recueil en appliquant à cette série de volumes la technique de lecture structurale que nous avons mise en place pour les poètes précédents, et en la fondant sur une classification entièrement repensée pour mettre en évidence toutes les particularités narratives et thématiques du poète exilé. Or, on sait qu'un certain nombre d'œuvres d'Ovide ressemblent fortement, en tout cas par leur forme, à celles que nous avons déjà étudiées : c'est le cas par exemple des *Héroïdes*, des *Amours* ou de certains livres des *Tristes* qui sont, comme les *Carmina* de Catulle et les livres de Tibulle et de Propertius, composés de séries de poèmes distincts agencés d'une manière que l'on peut supposer significative. Mais d'autres volumes ovidiens sont construits de manière toute différente, et l'on peut songer ici notamment aux traités érotiques que sont l'*Art d'aimer*, les *Medicamina faciei feminae* et les *Remedia amoris* : au lieu d'être découpés en poèmes individuels présentés comme autant d'unités de discours, leurs livres sont, à la manière des livres de poésie épique ou didactique comme ceux de Virgile ou de Lucrèce par exemple, présentés sous forme d'un développement poétique continu qui ne s'interrompt que quand le livre lui-même s'arrête, et dont le lecteur est chargé de comprendre la structure interne et d'identifier ce qui le différencie radicalement d'une composition par poèmes isolés. Et que dire à cet égard de la structure des *Fastes*, élégie calendaire dont les divisions correspondent aux dates des fêtes religieuses ? Dans quelle mesure le traitement d'une journée de fête peut-il s'apparenter à un poème individuel du type de ceux des *Amours*, et dans quelle mesure faut-il au contraire reconnaître dans cette structure temporelle un discours plus continu et didactique proche par sa forme de celui de l'*Art d'aimer* ? L'élaboration d'une classification qui tient compte des subdivisions élégiaques ménagées par Ovide au sein de chacun des grands domaines abordés constitue-t-elle une

préparation suffisante à une investigation de ce genre et permet-elle à elle seule d'effectuer des repérages suffisamment significatifs au sein des livres pour répondre à ces questions ?

On voit que le champ ovidien de recherche est vaste et que les questions appelées par notre travail se multiplient en quelque sorte au contact de ses particularités propres. Nous avons pu nous rendre compte au cours de nos lectures qu'il existait déjà une série sans doute conséquente de travaux allant dans ce sens, mais c'était également le cas pour chacun des poètes sur lesquels nous avons travaillé ici et cela n'empêche pas une fois encore de multiplier les approches et les méthodes d'analyse pour enrichir le propos et renforcer ses conclusions. La poursuite de notre recherche sur le cas d'Ovide consisterait donc, après refonte de la classification et adaptation particulière de ses catégories à chacun des recueils concernés, en une quête de structure en deux temps : le premier, adapté aux volumes composés de successions de poèmes isolés, serait une étude proche de celle que nous avons effectuée ici en tout cas par sa forme et ses hypothèses de travail ; le second, destiné aux volumes apparaissant *a priori* comme des discours continus non divisés ou en tout cas obéissant à des divisions moins évidentes que celle du poème long de quelques distiques seulement, exigerait sans doute d'élaborer des méthodes de lectures toutes nouvelles s'appuyant elles aussi sur une classification ou un répertoire thématique de départ, mais dont l'agencement formel serait à bâtir tout spécialement pour servir les particularités de ces livres.

Avec Ovide, nous arriverions au terme d'un parcours dans la poésie néotérique et élégiaque latine qui ne serait certes pas sans cohérence, mais dont on peut également imaginer de repousser encore les frontières. En effet, nous avons montré en introduction de ce travail que c'était notre intérêt personnel pour le genre élégiaque qui avait présidé à la sélection de notre corpus, mais nous pensons qu'il serait extrêmement enrichissant et important d'élargir cette vision de la poésie brève latine du I^{er} siècle avant Jésus-Christ en étendant la recherche à des recueils d'autres genres, et nous songeons ici tout particulièrement aux œuvres d'Horace et de Virgile, contemporaines de celles de nos poètes même si elle n'en partagent pas l'identité générique et dont l'examen nous permettrait sans doute de bâtir une vision complète et complexe des variations des pratiques structurantes et de la pensée du recueil et du poème selon les genres. Le détail de notre analyse nous a donné l'occasion de citer, à titre simplement illustratif et comparatif, certaines caractéristiques des travaux de ces deux auteurs en signalant qu'elles semblaient recouper celles de volumes de notre corpus ; de nombreux critiques se sont d'ailleurs penchés sur la question et livrés à des comparaisons précises souvent tout à fait éclairantes, ainsi, on s'en souvient, entre

l'arrangement des dix élégies du livre I de Tibulle et celui des dix *Bucoliques* de Virgile, ou encore entre la section d'ouverture du livre III des *Elégies* de Propertius et celle du livre III des *Odes* d'Horace. La reprise méthodique et systématique de ces points de contact mais aussi des différences entre recueils, fondée à son tour sur une classification dont l'élaboration devrait respecter elle aussi les particularités des pratiques thématiques horatienne et virgilienne, nous amènerait non seulement à élargir notre vision en y intégrant l'observation de caractéristiques structurelles et génériques nouvelles, mais sans doute également de revenir sur nos conclusions sur la pratique élégiaque et de les préciser et nuancer en bénéficiant d'une comparaison qui pourrait nous permettre de doubler notre définition de ce qu'est la pensée élégiaque du recueil par une définition en creux de ce qu'elle n'est pas et ainsi de mieux circonscrire encore ce que nous avons appelé le champ d'action élégiaque au sein du paysage de la poésie brève latine du I^{er} siècle.

Puisque cette première extension possible amène à traverser une frontière générique pour envisager l'ensemble d'un paysage poétique contemporain, on peut également imaginer une seconde extension, temporelle cette fois, qui nous amènerait à quitter pour un temps le siècle ici considéré pour enquêter à d'autres époques de la littérature latine sur l'existence d'une semblable pensée du recueil dans la poésie brève et sur ce qu'elle doit à nos poètes, ou au contraire sur les innovations intervenues entretemps. Un simple exemple suffira à donner une idée de ce que nous entendons par là : lors de notre chapitre sur Catulle, nous avons été amenée plusieurs fois à évoquer Martial, qui mentionne souvent le nom du *neoteros* et pratique lui-même une poésie épigrammatique dont il serait sans doute judicieux de se demander dans quelle mesure son organisation structurelle externe et interne est l'héritière de celle du Véronais et quelles sont les influences intermédiaires qui ont pu, au même titre que lui, inspirer à Martial ses principes de composition par livres.

En d'autres termes, s'il est possible de construire progressivement autour du corpus que nous avons sélectionné pour ce travail toute une réflexion sur la pensée différenciée du recueil et du poème par genres brefs au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, et si cette réflexion doit livrer accès, au niveau métagénérique, à toute une structure de pensée littéraire au sein de laquelle les genres brefs se définiraient les uns par rapport aux autres – ce qui est assurément une dimension essentielle et fondamentale de l'approche par genres –, il doit également être possible de prolonger la quête diachronique et de mesurer la fortune et l'héritage de cette pensée générique en examinant ses développements et prolongements aux siècles suivants. Partie de la question du genre poétique bref, notre réflexion structurelle détaillée peut donc nous permettre d'y revenir inlassablement et l'angle méthodologique et scientifique choisi

pour notre travail nous semble susceptible, par extensions successives de son domaine d'application, de continuer à nous fournir une série d'éclairages et d'approfondissements supplémentaires dans le champ des recherches structurelles et génériques latines.

Bibliographie

I. Sources primaires

A. Œuvre de Catulle

1. Texte latin seul

Bardon H. éd. (1973), *Catulli Veronensis Carmina*, Stuttgart, Teubner.

Ellis R. éd. (1878), *Catulli Veronensis liber*, Oxford, Clarendon Press.

Lachmann K. éd. (1829), *Q. Valerii Catulli Veronensis Liber*, Berlin, Reimer.

Mynors R. A. B. éd. (1958), *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford, Clarendon Press.

2. Editions bilingues

a. Latin-français

Lafaye G. éd., revu et corrigé par S. Viarre (1992), *Catulle / Poésies*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Lafaye G. éd., revu par S. Viarre et J.-P. Néraudau, introduction et notes de J.-P. Néraudau, (2002²), *Catulle / Poésies*, Paris, Les Belles Lettres.

b. Latin-anglais

Cornish F. W. éd. (1988²), « The poems of Gaius Valerius Catullus », dans *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*, Londres / Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library.

Goold G. P. éd. (1983), *Catullus – Edited with introduction, translation and notes*, Londres, Duckworth.

3. Texte et commentaire

- Fordyce C. J. éd. (1961), *Catullus – A commentary*, Oxford, Clarendon Press.
- Kroll W. (1923), *C. Valerius Catullus*, Leipzig / Berlin, Teubner.
- Quinn K. éd. (1970), *Catullus. The poems*, Londres / New York, Macmillan.
- Scaliger J. éd. (1577), *Catulli, Tibulli, Properti noua editio*, Paris.
- Thomson D. F. S. éd. (1997), *Catullus – Edited with a textual and interpretative commentary*, Toronto, University of Toronto Press.

B. Œuvre de Tibulle et Corpus Tibullianum

1. Texte latin seul

- Lenz F. W. éd. (1959), *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Leyde, Brill.
- Luck G. éd. (1998²), *Albii Tibulli aliorumque carmina*, Stuttgart, Teubner.
- Postgate J. P. éd. (1915²), *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Oxford, Clarendon Press.

2. Editions bilingues

a. Latin-français

- Ponchont M. éd. (1961⁵), *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

b. Latin-anglais

- Lee G. éd. (1990³), *Tibullus : Elegies*, Melksham, Cairns.
- Lenz F. W. et Galinsky G. C. éd. (1971), *Albii Tibulli aliorumque carminum libri tres*, Leyde, Brill.
- Postgate J. P. éd. (1988²), « Tibullus », dans *Catullus, Tibullus and Perioigilium Veneris*, Londres / Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library.

3. Texte et commentaire

- Corte F. Della éd. (1980), *Tibullo / Le elegie*, Milan, Mondadori.
- Lachmann K. et Dissen L. éd. (1835), *Albii Tibulli Carmina*, Göttingen, Dieterich.
- Maltby R. éd. (2002), *Tibullus : Elegies – Text, introduction and commentary*, Cambridge, ARCA.
- Navarro Antolín F. éd. (1996), *Lygdamus – Corpus Tibullianum III.1-6 : Lygdami Elegiarum Liber*, Leyde / New York, Brill.

- Putnam M. C. J. éd. (1973), *Tibullus : a commentary*, Norman, University of Oklahoma Press.
- Scaliger J. éd. (1577), *Catulli, Tibulli, Properti noua editio*, Paris.
- Smith K. F. éd. (1913), *The elegies of Albius Tibullus : the Corpus Tibullianum*, New York, American Book Company.
- Tränkle H. éd. (1990), *Appendix Tibulliana*, Berlin / New York, Walter de Gruyter.
- Voss J. H. éd. (1811), *Albius Tibullus und Lygdamus*, Heidelberg, Mohr und Zimmer.

C. Œuvre de Propertius

1. Texte latin seul

- Fedeli P. éd. (1994²), *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Stuttgart, Teubner.
- Heyworth S. J. éd. (2007), *Sexti Properti elegos*, Oxford / New York, Oxford University Press.
- Lachmann K. éd. (1816), *Sex. Aurelii Propertii carmina*, Leipzig, Fleischer.

2. Editions bilingues

a. Latin-français

- Paganelli D. éd. (1929), *Propertius / Elégies*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Viarre S. éd. (2005), *Propertius / Elégies*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

b. Latin-anglais

- Butler H. E. éd. (1912), *Propertius (The Elegies)*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library.
- Goold G. P. éd. (1990), *Propertius / The Elegies*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library.

c. Latin-italien

- Giardina G. éd. (2005), *Propertius, Elegie*, Rome, Edizioni dell'Ateneo.
- La Penna A. éd. (1970), *Propertius, Elegie*, Turin, Einaudi.

3. Texte et commentaire

- Barber E. A. éd. (1960²), *Sexti Properti Carmina*, Oxford, Clarendon Press.

- Butler H. E. et Barber E. A. éd. (1933), *The Elegies of Propertius*, Hildesheim, Olms.
- Camps W. A. éd. (1961), *Propertius / Elegies Book I*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Camps W. A. éd. (1965), *Propertius / Elegies Book IV*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Camps W. A. éd. (1966), *Propertius / Elegies Book III*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Camps W. A. éd. (1967), *Propertius / Elegies Book II*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Camps W. A. éd. (1985), *Elegies / Propertius*, Bristol, Bristol Classical Press.
- Fedeli P. éd. (1965), *Properzio. Elegie : libro IV*, Bari, Adriatica.
- Fedeli P. éd. (1980), *Properzio : Il Primo libro delle Elegie*, Florence, Olschki.
- Fedeli P. éd. (1985), *Properzio : Il libro terzo delle Elegie*, Bari, Adriatica.
- Fedeli P. éd. (2005), *Properzio. Elegie : libro II*, Cambridge, Cairns.
- Hodge R. I. V. et Buttimore R. A. éd. (1977), *The Monobiblos of Propertius*, Cambridge, Brewer.
- Scaliger J. éd. (1577), *Catulli, Tibulli, Properti noua editio*, Paris.

D. Sources primaires hors corpus

1. Auteurs grecs

a. Anthologie grecque

- Aubreton R. éd. (1972), *Anthologie grecque – Anthologie Palatine*, t. X (l. XI), Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Aubreton R. éd. (1994), *Anthologie grecque – Anthologie Palatine*, t. XI (l. XII), Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Gow A. S. F. et Page D. L. éd. (1965), *The Greek Anthology. Hellenistic epigrams*, t. I, Cambridge, Cambridge University Press.
- Waltz P. éd., traduit par G. Soury (1957), *Anthologie grecque – Anthologie Palatine*, t. VII (l. IX), Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Waltz P. éd., traduit par A.-M. Desrousseaux *et al.* (1960), *Anthologie grecque – Anthologie Palatine*, t. IV (l. VII, 1-363), Paris, Les Belles Lettres, CUF.
- Waltz P. éd., traduit par P. Waltz *et al.* (1960²), *Anthologie grecque – Anthologie Palatine*, t. V (l. VII, 1-364-748), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

b. Alcée et Sapho

- Lobel E. et Page D. éd. (1955), *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford, Clarendon Press.
- Page D. éd. (1955), *Sappho and Alcaeus. An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*, Oxford, Clarendon Press.
- Reinach T. éd. (1937), *Alcée. Sappho*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

c. Anacréon

Campbell D. A. éd. (1988), *Greek lyric*, t. II, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library, p. 22-257.

Lambin G. (2002), *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

d. Callimaque

Cahen E. éd. (1972⁶), *Callimaque / Epigrammes. Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Mair A. W. éd. (1955²), *Callimachus / Hymns and epigrams*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library.

Pfeiffer R. éd. (1953), *Callimachus*, t. II, Oxford, Clarendon Press.

Trypanis C. A. éd. (1975), *Callimachus / Aetia – Iambi – Lyric poems – Hecale – Minor epic and elegiac poems and other fragments*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library.

e. Denys d'Halicarnasse

Fromentin V. éd. (1998), *Denys d'Halicarnasse / Antiquités romaines*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Jacoby C. éd. (1885), *Dionysius Halicarnaseus / Antiquitates Romanae*, t. I, Stuttgart, Teubner.

f. Diodore de Sicile

Bommelaer B. éd. (1989), *Diodore de Sicile / Bibliothèque historique*, t. III (l. III), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

g. Empédocle

Inwood B. éd. (2001), *The poem of Empedocle*, Toronto / Buffalo / Londres, University of Toronto Press.

h. Euripide

Méridier L. éd. (1926), *Euripide*, t. I : « Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides », Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Méridier L. éd. (1927), *Euripide*, t. II : « Hippolyte – Andromaque – Hécube », Paris, Les Belles Lettres, CUF.

i. Hésiode

Mazon P. éd. (1928), *Hésiode*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

j. Homère

Bérard V. éd. (1924), *L'Odyssée – « Poésie homérique »*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Humbert J. éd. (1936), *Homère / Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

k. Pausanias

Casevitz M. éd., traduit et commenté par Y. Lafond (2000), *Pausanias / Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

l. Pindare

Sandys J. éd. (1937³), *The Odes of Pindar*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library.

m. Solon

Gentili B. et Prato C. éd. (1988), *Poetae elegiaci – Testimonia et fragmenta*, t. I, Leipzig, Teubner, p. 61-126.

Gerber D. E. éd. (1999), *Greek elegiac poetry. From the 7th to the 5th centuries BC*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library, p. 106-165.

n. Théocrite

Gow A. S. F. éd. (1952²), *Theocritus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 volumes.

Legrand P.-E. éd. (1925), *Bucoliques grecs*, t. I : « Théocrite », Paris, Les Belles Lettres, CUF.

o. Théognis

Carrière J. éd. (1975), *Théognis / Poèmes élégiaques*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Gerber D. E. éd. (1999), *Greek elegiac poetry. From the 7th to the 5th centuries BC*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library, p. 166-385.

2. Auteurs latins

a. *Fragments et auteurs réunis*

Keil H. éd. (2002), *Grammatici Latini*, t. VI : « Scriptorum artis metricae – Marius Victorinus, Maximus Victorinus, Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Plotius Sacerdos, Rufinus, Mallius Theodorus & Fragmenta et excerpta metrica », Hildesheim / Zürich / New York, Olms (1^{ère} éd^o 1874).

Morel W., augmenté successivement par C. Büchner et J. Blänsdorf (1995³), *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, Stuttgart, Teubner.

b. *Horace*

Fairclough H. R. éd. (1926), *Horace / Satires, Epistles and Ars Poetica*, Cambridge / Londres, Harvard University Press, Loeb Classical Library.

Villeneuve F. éd. (1941), *Horace / Epîtres*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Villeneuve F. éd., revu et corrigé par J. Hellegouarc'h (1991), *Horace / Odes et Epodes*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

c. *Martial*

Izaak H. J. éd. (1934), *Martial / Epigrammes*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Izaak H. J. éd. (1961²), *Martial / Epigrammes*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

d. *Ovide*

Alton E. H., Wormell D. E. W. et Courtney E. éd. (1997⁴), *P. Ovidi Nasonis Fastorum libri sex*, Stuttgart / Leipzig, Teubner.

Anderson W. S. éd. (1991), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Stuttgart / Leipzig, Teubner.

André J. éd. (1968), *Ovide / Tristes*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Bornecque H. éd., revu et corrigé par D. Porte (1991), *Ovide / Les Amours*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Bornecque H. éd., revu et corrigé par P. Heuzé (1994), *Ovide / L'Art d'aimer*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Kenney E. J. éd. (1961), *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, Oxford, Clarendon Press.

Lafaye G. éd., revu et corrigé par H. Le Bonniec (1991), *Ovide / Les Métamorphoses*, t. III (l. XI-XV), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Lafaye G. éd., revu et corrigé par J. Fabre (1994), *Ovide / Les Métamorphoses*, t. I (l. I-V), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Lafaye G. éd., revu et corrigé par H. Le Bonniec (1995), *Ovide / Les Métamorphoses*, t. II (l. VI-X), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Schilling R. éd. (1992), *Ovide / Les Fastes*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2 volumes.

e. Pline le Jeune

Guillemin A.-M. éd. (1927), *Pline le Jeune / Lettres*, t. II (l. IV-VI), Paris, Belles Lettres, CUF.

f. Quintilien

Cousin J. éd. (1975), *Quintilien / Institution oratoire*, t. I (l. I), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Cousin J. éd. (1979), *Quintilien / Institution oratoire*, t. VI (l. X et XI), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

g. Suétone

Ailloud H. éd. (1931), *Suétone / Vies des Douze Césars*, t. I (l. I-II), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

h. Tite-Live

Bayet J. éd., traduit par G. Baillet, revu et corrigé par R. Adam (1995), *Tite-Live / Histoire romaine*, t. I (l. I), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Bayet J. éd., traduit par G. Baillet, revu et corrigé par C. Guittard (1993), *Tite-Live / Histoire romaine*, t. IV (l. IV), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

i. Virgile

Fairclough H. R. éd. (1935²), *Virgil, Cambridge / Londres*, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2 volumes.

Perret J. éd. (1978), *Virgile / Enéide*, t. II (l. V-VIII), Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Saint-Denis E. de éd. (1957), *Virgile / Géorgiques*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

Saint-Denis E. de éd., revu et corrigé par R. Lesueur (1992), *Virgile / Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, CUF.

II. Sources secondaires

A. Etudes et réflexions générales

1. Ouvrages généraux de référence

a. Dictionnaires lexicaux et mythologiques

Glare P. G. W. éd. (1982), *Oxford Latin Dictionary*, New York / Oxford, Clarendon Press.

Grimal P. (1951), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF.

b. Références historiques

Bordet M. (1998³), *Précis d'histoire romaine*, Paris, Armand Colin.

David J.-M. (2000), *La République romaine, de la deuxième guerre punique à la bataille d'Actium – 218-31*, Paris, Editions du Seuil.

Grimal P. (1968⁴), *Le siècle d'Auguste*, Paris, PUF, « Que sais-je ».

c. Encyclopédies de l'Antiquité

Cancik H. et Schneider H. éd. (1996-2003), *Der Neue Pauly – Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart / Weimar, Metzler.

Wissowa G., Kroll W. et Mittelhaus K. éd. (1958-1978), *Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Druckenmüller.

d. Métrique

Koster W. J. W. (1962³), *Traité de métrique grecque suivi d'un Précis de métrique latine*, Leyde, Sythoff.

2. Sur la littérature et la poésie latines

Albrecht M. von (1994²), *Geschichte der römischen Literatur*, t. I, Munich, Saur.

Cairns F. (1972), *Generic composition in Greek and Roman poetry*, Edimbourg, Edinburgh University Press.

Cèbe J.-P. (1966), *La Caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, Editions E. de Boccard.

Conte G. B. (1986), *The Rhetoric of Imitation : Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca / Londres, Cornell University Press.

Deremetz A. (1995), *Le Miroir des Muses – Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

Grimal P. (1978), *Le lyrisme à Rome*, Paris, PUF.

Haupt M. (1876), *Opuscula*, Hildesheim, Olms.

Ledentu M. (2004), *Studium scribendi – Recherches sur les statuts de l'écrivain et de l'écriture à Rome à la fin de la République*, Louvain / Paris, Peeters.

3. Sur les *neoteroi* et le genre élégiaque à Rome

a. Définitions et généralités

- Boucher J.-P. (1966), *Caius Cornelius Gallus*, Paris, Les Belles Lettres.
- Burck E. (1952), « Römische Wesenszüge der augusteichen Liebeselegie », *Hermes*, 30, p. 163-200.
- Delbey E. (2001), *Poétique de l'élégie romaine. Les âges cicéronien et augustéen*, Paris, Les Belles Lettres.
- Dion J. (2005), « Le dialogue des poètes d'Amores de Catulle à Ovide », dans *Présence de Catulle et des élégiaques latins : actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002) : à Raymond Chevallier in memoriam*, éd. R. Poignault, Tours, Université de Tours, p. 181-194.
- Fantham E. (2001), « Roman elegy : problems of self-definition, and redirection », dans *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine : Vandœuvres / Genève, 21-25 août 2000 : huit exposés suivis de discussions*, éd. E. A. Schmidt, Genève, Fondation Hardt, p. 183-211.
- Foulon A. (1990 a), « Introduction à l'élégie latine (I) », *Kentron*, 6 (4), p. 89-100.
- Foulon A. (1990 b), « Introduction à l'élégie latine (II) », *Kentron*, 6 (5), p. 123-135.
- García Fuentes M. C. (1976), « La elegía de la época de Augusto », *CFC(L)*, 10, p. 33-62.
- Gibson R. K. (2005), « Love elegy », dans *A companion to Latin literature*, éd. S. Harrison, Oxford, Blackwell, p. 159-173.
- Gollnisch T. (1905), *Quaestiones elegiacae*, diss. Breslau.
- Gruppe O. F. (1838), *Die römische Elegie*, Leipzig.
- Holzberg N. (2001²), *Die römische Liebeselegie : eine Einführung*, Darmstadt, WBG.
- Keith A. M. (1999), « Slender verse : Roman elegy and ancient rhetorical theory », *Mnemosyne*, 52 (1), p. 41-62.
- Luck G. (1959), *The Latin love elegy*, Londres, Methuen.
- Lyne R. O. A. M. (1978), « The neoteric poets », *CQ*, 28 (1), p. 167-187.
- Lyne R. O. A. M. (1980), *The Latin love poets from Catullus to Horace*, Oxford, Clarendon Press.
- Ross D. O. (1969), « The roman poetic traditions : the neoteric elegiacs and the epigrams proper », reproduit dans *Catullus*, éd. J. H. Gaisser (2007), Oxford / New York, Oxford University Press, p. 141-164.
- Sabot A. (1983), « L'élégie à Rome : essai de définition du genre », *Hommages à Jean Cousin. Rencontres avec l'Antiquité classique*, Paris, Les Belles Lettres, p. 133-143.
- Tränkle H. (1967), « Neoterische Kleinigkeiten », *MH*, 24, p. 87-103.
- Veyne P. (1983), *L'élégie érotique romaine : l'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Editions du Seuil.

b. Recueils, structures et arrangements

- Birt T. (1882), *Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Litteratur*, Berlin, Hertz.
- Deichgräber K. (1971), « Überlegungen zu den Gedichten und Gedichtbüchern der Neoteriker », *Hermes*, 99, p. 46-70.
- Krevans N. (1984), *The poet as editor. Callimachus, Virgil, Horace, Propertius and the development of the poetic book*, Princeton, Princeton University.
- Kroll W. (1916), « Hellenistisch-römische Gedichtbücher », *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, 37, p. 93-106.
- Michelfeit J. (1969), « Das augusteische Gedichtbuch », *RhM*, 112, p. 347-350.
- Port W. (1926), « Die Anordnung in Gedichtbüchern augusteischer Zeit », *Philologus*, 81, p. 280-308 et p. 427-468.
- Sickle J. van (1980), « The book-roll and some conventions of the poetic book », *Arethusa*, 13 (1), p. 5-42.
- Rambaux C. (2005), « De l'épigramme au recueil épigrammatique : la fécondité d'une formule augustéenne », dans *Présence de Catulle et des élégiaques latins : actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002) : à Raymond Chevallier in memoriam*, éd. R. Poignault, Tours, Université de Tours, p. 39-49.
- Wimmel W. (1954), « Eine Besonderheit der Reihung in augusteischen Gedichten », *Hermes*, 82, p. 199-230.

c. Thèmes

- Copley F. O. (1947), « *Seruitium amoris* in the Roman Elegists », *TAPhA*, 78, p. 285-300.
- Galinsky K. (1969), « The triumph theme in the Augustan elegy », *WS*, 3, p. 75-107.
- Houghton L. B. T. (2006), *Death and the elegist : Latin love poetry and the culture of the grave*, Cambridge.
- Lieberg G. (2002), « Amor et Roma apud Propertium, Tibullum, Ovidium », *Hermes*, 130 (4), p. 433-448.
- Little D. (1982), « Politics in Augustan poetry », *ANRW*, t. II, n° 30.1, p. 254-370.
- Lyne R. O. A. M. (1979), « *Seruitium amoris* », *CQ*, 29 (1), p. 117-130.

d. Origines et développement de l'épigramme latine

- Alfonsi L. (1962), « Die römische Elegie des Gallus, Tibull und Propertius », dans *Acta philologica Aenipontana*, t. I, éd. R. Muth, Innsbruck, Wagner, p. 38-41.
- Castiglioni L. (1955), *L'epigramma romana da Cornelio Gallo a Propertio*, Milan, La Goliardica.
- Day A. A. (1938), *The Origins of Latin love elegy*, Oxford, Blackwell's.
- Jacoby F. (1905), « Zur Entstehung der römischen Elegie », *RhM*, 60, p. 38-105.
- Julhe J.-C. (2004), *La critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens. Genèse et jeunesse de l'épigramme à Rome (62 avant J.-C.-16 après J.-C.)*, Louvain / Paris, Peeters.

- Rieks R. (1986), « Entwicklungsstadien der römischen Elegie », dans *Reflexionen antiker Kulturen*, éd. P. Neukam, Munich, Bayer, p. 100-122.
- Ross D. O. (1975), *Backgrounds to Augustan poetry : Gallus, elegy and Rome*, Cambridge / Londres / New York, Cambridge University Press.
- Stroh W. (1983), « Die Ursprünge der römischen Liebeselegie. Ein altes Problem im Licht eines neuen Fundes », *Poetica*, 15, p. 205-246.
- Zehnacker H. (2005), « Catulle et les autres : aux origines de l'élegie latine », dans *Présence de Catulle et des élégiaques latins : actes du colloque tenu à Tours (28-30 novembre 2002) : à Raymond Chevallier in memoriam*, éd. R. Poignault, Tours, Université de Tours, p. 15-24.

e. Liens avec la littérature grecque

- Aloni A. et Iannucci A. (2007), *L'elegie greca e l'epigramma dalle origini al V secolo*, Florence, Le Monnier Università.
- Barchiesi A. (2005), « The search for the perfect book : a PS to the new Posidippus », dans *The new Posidippus. A hellenistic poetry book*, éd. K. Gutzwiller, New York, Oxford University Press, p. 320-342.
- Clausen W. (1964), « Callimachus and Latin poetry », *GRBS*, 5 (3), p. 181-196.
- Gutzwiller K. (2005), « The literariness of the Milan papyrus or 'What difference a book ?' », dans *The new Posidippus. A hellenistic poetry book*, éd. K. Gutzwiller, New York, Oxford University Press, p. 287-319.
- Hose M. (1994), « Die römische Liebeselegie und die griechische Literatur », *Philologus*, 138 (1), p. 67-82.
- Krevans N. (2005), « The editor's toolbox : strategies for selection and presentation in the Milan epigram papyrus », dans *The new Posidippus. A hellenistic poetry book*, éd. K. Gutzwiller, New York, Oxford University Press, p. 81-96.
- Miller J. F. (1982), « Callimachus and the Augustan aetiological elegy », *ANRW*, t. II, n° 30.1, p. 371-417.
- Puelma M. (1954), « Die Vorbilder der Elegiendichtung in Alexandrien und Rom », *MH*, 11, p. 101-116.
- Wilamowitz-Moellendorff U. von (1913), *Sappho und Simonides : Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin, Weidmann.
- Wimmel W. (1960), *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden, Steiner.

f. Liens avec d'autres genres poétiques

- Lambin G. (1991), « Ecriture, élégie, épopée », *Kentron*, 7 (3), 1991, pp. 49-74.
- Martirosova Z. (1999), *Eclogue and elegy : intertextual and intergeneric dialogue between Vergil's « Eclogues » and Roman love elegy*, New York, Columbia University.
- Ramsby T. R. (2007), *Textual permanence. Roman elegists and the epigraphic tradition*, Londres, Duckworth.

- Sullivan J. P. (1993), « Form opposed : elegy, epigram, satire », dans *Roman epic*, éd. A. J. Boyle, London / New York, Routledge, p. 143-161.
- Yardley J. C. (1996), « Roman elegy and funerary epigram », *EMC*, 40 (2), p. 267-273.

B. Etudes sur les auteurs du corpus

1. Sur Catulle

a. Généralités

- Albrecht M. von. (1992), « Catull - Dichter der Liebe und Gestalt seiner Epoche », *AU*, 35 (2), p. 4-24.
- Bardon H. (1970), *Catulli Carmina – Propositions sur Catulle*, Bruxelles, Latomus.
- Decreus F. (1985), « Les changements de la critique littéraire et les études structurales sur Catulle », *RBPh*, 63, p. 74-91.
- Dettmer H (1997), *Love by the Numbers. Form and Meaning in the Poetry of Catullus*, New York, Peter Lang.
- Ellis R. (1889²), *A commentary on Catullus*, Oxford, Clarendon Press.
- Ferguson J. (1998), *Catullus*, Oxford, Clarendon Press.
- Forsyth P. Y (1972), *Catullus. A study in poetic tradition*, Toronto, University of Toronto Press.
- Gaisser J. H. (2007), « Themes in Catullan criticism (c. 1950-2000) », dans *Catullus*, éd. J. H. Gaisser, Oxford / New York, Oxford University Press, p. 1-24.
- Granarolo J. (1956), « Où en sont nos connaissances sur Catulle ? », *IL*, 1956 (2), p. 56-65.
- Granarolo J. (1974), « Catulle 1948-1973 (codicologie, éditions, environnement, biographie, genèse et spécificité du *Liber*) », *Lustrum*, 17, p. 27-70.
- Granarolo J. (1982), *Catulle, ce vivant*, Paris, Les Belles Lettres.
- Granarolo J. (1987), « Catulle 1960-1985 », *Lustrum*, 28-29, p. 65-106.
- Granarolo J. (1990), « Introduction à Catulle, *Poésies* : présentation de l'œuvre et des problèmes qu'elle pose », *VL*, 119, p. 2-14.
- Harrauer H. (1979), *A bibliography to Catullus*, Hildesheim, Gerstenberg.
- Haupt M. (1875), « Quaestiones Catullianae », dans *Opuscula*, t. I, Hildesheim, Georg Olms, p. 1-72.
- Martin R. (1985), « Réflexions sur Catulle », *BAGB*, 1985 (1), p. 43-62.
- Pighi G. B. (1961), *Prolegomeni al Catullo Veronese*, Vérone, Cassa di Risparmio.
- Quinn K. (1972 a), *Catullus, an interpretation*, Londres, Batsford.
- Quinn K. éd. (1972 b), *Approaches to Catullus*, Cambridge / New York, Heffer.
- Quinn K. (1973), « Trends in Catullan Criticism », *ANRW*, t. I, n° 3, p. 369-389.
- Ross D. O. (1969), *Style and tradition in Catullus*, Cambridge, Harvard University Press.

- Schmidt B. (1914), « Die Lebenszeit Catulls und die Herausgabe seiner Gedichte », *RhM*, 69, p. 267-283.
- Syndikus H. P. (1984), *Catull. Eine Interpretation*, t. I : « Einleitung. Die kleinen Gedichte », Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Syndikus H. P. (1990), *Catull. Eine Interpretation*, t. II : « Die grossen Gedichte (61-68) », Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Syndikus H. P. (1987), *Catull. Eine Interpretation*, t. III : « Die Epigramme (69-116) », Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Weinreich O. (1960), *Catullus Liebesgedichte und sonstige Dichtungen*, Hambourg, Rowohlt.
- Westphal R. (1870), *Catull's Gedichte in ihrem geschichtlichen Zusammenhange übersetzt und erklärt*, diss. Breslau.
- Wheeler A. L. (1934), *Catull and the traditions of ancient poetry*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press.
- Wiseman T. P. (1969), *Catullan Questions*, Leicester, Leicester University Press.

b. Innovations de Catulle

- Arcas Pozo J. L. (1996), « Estructura y estilo del poema 101 de Catulo », *CFC(L)*, 11, p. 8-16.
- Buisel de Sequeiros M. D. (1995), « Catulo 96 : el amor más poderoso que la muerte », *Classica*, 7-8, p. 127-140.
- Granarolo J. (1980), « Catulle à l'origine de l'élégie latine ? », dans *L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion. Actes du colloque international de Mulhouse, mars 1979*, éd. A. Thill, Paris, Ophrys, p. 27-36.
- Grimal P. (1987), « Catulle et les origines de l'élégie romaine », *MEFRA*, 99, pp. 243-256.
- Pasoli E. (1980), « Appunti sul ruolo del c.68 di Catullo nell'origine dell'elegia latina » dans *L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion. Actes du colloque international de Mulhouse, mars 1979*, éd. A. Thill, Paris, Ophrys, 17-26.
- Wilkinson L. P. (1974), « Ancient and modern. Catullus LI again », *G&R*, 21 (1), p. 82-85.

c. Questions de structure, interne et externe

- Akbar Khan H. (1967), « Catullus 99 and the other kiss-poems », *Latomus*, 26 (3), p. 609-618.
- Balland A. (1961), « Structure musicale des plaintes d'Ariane dans le *Carmen* LXIV de Catulle », *BAGB*, 1961 (2), pp. 217-225.
- Bardon H. (1943), *L'art de la composition chez Catulle*, Paris, Les Belles Lettres.
- Barwick K. (1958), « Zyklen bei Martial und in den kleinen Gedichten des Catull », *Philologus*, 102, p. 284-318.
- Beck J.-W. (1996), *'Lesbia' und 'Juventius' : zwei libelli in Corpus Catullianum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Bellandi F. (1978), « Sulla struttura del c. 95 di Catullo », *Sileno*, 4 (1-2), p. 185-198.
- Bianco O. (1964), « Catullo, c. 55 e 58 a », *RCCM*, 6, p. 33-44.

- Block E. (1984), « Carmen 65 and the arrangement of Catullus' poetry », *Ramus*, 13, p. 48-59.
- Clack J. (1976), « *Otium tibi molestum est*. Catullus 50 and 51 », *CB*, 52, p. 50-53.
- Claes P. (1996), « La concaténation comme principe de composition chez Catulle », *LEC*, 64 (2), p. 163-170.
- Claes P. (2001), « Concentric composition in Catullus », *CW*, 94 (4), p. 379-383.
- Claes P. (2002), *Concatenatio Catulliana – A new reading of the Carmina*, Amsterdam, J. C. Gieben.
- Clausen W. (1976), « Catulli Veronensis Liber », *CPh*, 71 (1), pp. 37-43.
- Copley F. O. (1974), « The structure of Catullus c. 51 and the problem of the *otium*-strophe », *GB*, 2, p. 25-37.
- Coppel B. (1973), *Das Alliusgedicht. Zur Redaktion des Catullcorpus*, Heidelberg, Winter.
- Cupaiuolo F. (1994), « Struttura e strutture formali del carme 64 di Catullo », *BStudLat*, 24 (2), p. 432-473.
- Davies M. (2000), « *At fixus nostris tu dabis supplicium* : Catullus 116 as an 'inverted dedication' », *Prometheus*, 26 (1), p. 41-46.
- Dettmer H. (1983), « A note on Catullus 1 and 116 », *CW*, 77 (1), p. 19.
- Dettmer H. (1984), « Catullus 2B from a structural perspective », *CW*, 78 (2), p. 107-110.
- Dettmer H. (1988), « Design in the Catullan corpus. A preliminary study », *CW*, 81 (5), p. 371-381.
- Dettmer H. (1994), « The first and last of Catullus », *SyllClass*, 5, p. 29-33.
- Dion J. (1993), « La composition des *Carmina* de Catulle : défense de son unité », *BAGB*, 1993 (2), p. 136-157.
- Dion J. (1996), « Du multiple à l'unité : l'œuvre d'infini chez Catulle », *REL*, 74, p. 126-144.
- Fain G. L. (2006), « Composition in Catullus and Horace », dans *Studies in Latin literature and Roman history*, t. XIII, éd. C. Deroux, Bruxelles, Latomus, p. 66-76.
- Ferguson J. (1986), « The arrangement of Catullus' poems », *LCM*, 11, p. 2-6 et p. 18-20.
- Finamore J. F. (1984), « Catullus 50 and 51. Friendship, love, and *otium* », *CW*, 78 (1), p. 11-19.
- Forsyth P. Y. (1972), « The Gellius cycle of Catullus », *CJ*, 68, p. 175-177.
- Forsyth P. Y. (1977 a), « The Aemeana cycle of Catullus », *CW*, 70 (7), p. 445-450.
- Forsyth P. Y. (1977 b), « Comments on Catullus 116 », *CQ*, 27 (2), p. 352-353.
- Forsyth P. Y. (1979), « Order and meaning in Catullus 97-99 », *CW*, 72, p. 403-408.
- Forsyth P. Y. (1984), « The lady and the poem. Catullus 35-42 », *CJ*, 80, p. 24-26.
- Forsyth P. Y. (1993), « The fearful symmetry of Catullus' polymetrics », *CW*, 86, p. 492-495.
- Fredericksmeyer E. A. (1965), « On the unity of Catullus 51 », *TAPhA*, 96, p. 153-163.
- Friess O. (1929), *Beobachtungen über die Darstellungskunst Catulls*, diss. Munich.
- Geffcken K. A. (1962), *A dominant structural pattern in the poems of Catullus. Its use and its relation to other structural devices*, Bryn Mawr College.
- Giardina G. C. (1974), « La composizione del liber e l'itinerario poetico di Catullo. Contributo alla sistemazione del problema », *Philologus*, 118, p. 224-235.
- Guggenheimer E. H. (1970), « Acoustic symmetry in Catullus », *Dialectica*, 24, p. 185-195.

- Hallett J. F. (1988), « Catullus on composition. Response », *CW*, 81 (5), 1988, p. 395-401.
- Heck B. (1951), *Die Anordnung der Gedichte des C. Valerius Catullus*, Tübingen.
- Hubbard T. K. (1983), « The Catullan *Libellus* », *Philologus*, 127, p. 218-237.
- Iversen G. (2001), « The text and the tapestry : three remarks on the composition of the 'Catulli Veronensis liber' », *C&M*, 52, p. 257-275.
- Jocelyn H. D. (1999), « The arrangement and the language of Catullus' so-called 'polymetra' with special reference to the sequence 10-11-12 », dans *Aspects of the language of Latin poetry*, éd. J. N. Adams et R. G. Mayer, Oxford / New York, Oxford University Press, p. 335-375.
- Jones J. W. (1998), « Catullus' *passer* as *passer* », *G&R*, série 2, 45 (2), p. 188-194.
- Kidd D. A. (1963), « The unity of Catullus 51 », *AUMLA*, 20, p. 298-308.
- Lavency M. (1965), « L'ode à Lesbie et son billet d'envoi », *AC*, 34, p. 175-182.
- Lieberg G. (1958), « L'ordinamento ed i reciproci rapporti dei carmi maggiori di Catullo », *RFIC*, 36, p. 23-47.
- MacLeod C. W. (1973), « Catullus 116 », *CQ*, 23 (2), p. 304-309.
- Minyard J. D. (1988), « The source of the Catulli Veronensis liber », *CW*, 81 (5), p. 343-353.
- Most G. W. (1981), « On the arrangement of Catullus' *Carmina Maiora* », *Philologus*, 125 (1), p. 109-125.
- Németh B. (1972), « How does Catullus' booklet begin ? », *ACD*, 8, p. 23-30.
- Németh B. (1977), « To the evaluation of Catullus 116 », *ACD*, 13, p. 23-31.
- Németh B. (1999), « The question of 'arrangement' in Virgil's 'Catalepton' and 'Catulli Veronensis liber' », *AAntHung*, 39 (1-4), p. 215-224.
- Offermann H. (1978), « Einige Gedanken zum Aufbau des Catull-Corpus », *Eranos*, 76, p. 35-64.
- Parker M. P. (1991), *The cyclical unity of Catullus 61 to 68*, Hamilton, McMaster University.
- Pasoli E. (1978), « Sul testo e la funzione del carme I di Catullo », *RAIB*, 66 (1), p. 53-60.
- Pulbrook M. (1984), « The Lesbia libellus of Catullus », *Maynooth Review*, 10, p. 72-84.
- Rankin H. D. (1972), « The progress of pessimism in Catullus, Poems 2-11 », *Latomus*, 31, p. 744-751.
- Richardson L. (1963), « Furi et Aureli, comites Catulli », *CPh*, 1963, 68 (2), p. 93-106.
- Schmidt E. A. (1973), « Catulls Anordnung seiner Gedichte », *Philologus*, 117 (2), p. 215-242.
- Schmidt E. A. (1979), « Das Problem des Catullbuches », *Philologus*, 123 (2), p. 216-231.
- Schmidt M. (1930), « Catulls Bedeutung für die klassische Kompositions Kunst », dans *Die Komposition von Vergils Georgica*, Paderborn, Schöningh, p. 181-206.
- Segal C. P. (1968), « The order of Catullus, poems 2-11 », *Latomus*, 27 (2), p. 305-321.
- Sickle J. van (1981), « Poetics of opening and closure in Meleager, Catullus and Gallus », *CW*, 75 (2), p. 65-75.
- Skinner M. B. (1981), *Catullus' Passer. The arrangement of the book of polymetric poems*, New York, Arno Press.
- Skinner M. B. (1988), « Aesthetic patterning in Catullus : textual structures, systems of imagery and book arrangements : introduction », *CW*, 81 (5), p. 337-340.

- Skutsch O. (1969), « Metrical variations and some textual problems in Catullus », *BICS*, 16, p. 38-43.
- Stoessl F. (1957), « Catull als Epigrammatiker », *WS*, 70, p. 290-305.
- Stroh W. (1989), « Lesbia und Juventius : ein erotisches Liederbuch im Corpus Catullianum », dans *Die Antike als Begleiterin*, éd. P. Neukam, Munich, Bayer, p. 134-158.
- Traill D. A. (1981 a), « Catullus 63 : rings around the sun », *CPh*, 76, p. 211-214.
- Traill D. A. (1981 b), « Ring-composition in Catullus 64 », *CJ*, 76, p. 232-241.
- Traill D. A. (1988), « Ring composition in Catullus 63, 64 and 68 b », *CW*, 81 (5), p. 365-369.
- Vazzana S. (2001), « Tecnica narrativa nel carme LXIV di Catullo », *RCCM*, 43 (2), p. 247-253.
- Vretska K. (1966), « Das Problem der Einheit von Catull c. 68 », *WS*, 79, p. 313-330.
- Wiseman T. P. (1979), « The collection », reproduit dans *Catullus*, éd. J. H. Gaisser (2007), Oxford / New York, Oxford University Press, p. 66-74.

d. Questions de genre et d'art poétique

- Alfonsi L. (1961), « Catullo elegiaco », dans *Gedenkschrift für G. Rohde*, éd. G. Radke, Tübingen, Niemeyer, p. 9-21.
- Bishop J. D. (1972), « Catullus 76. Elegy or epigram ? », *CPh*, 67, p. 293-294.
- Elder J. P. (1967), « Catullus 1, his poetic creed and Nepos », *HSPH*, 71, p. 143-149.
- Fuhrer T. (1994), « The question of genre and metre in Catullus' polymetrics », *QUCC*, nouvelle série, 46, p. 95-108.
- Gelzer T. (1992), « Bemerkungen zu Catull c. 101 », *MH*, 49 (1), p. 26-32.
- Jones F. (2008), « Catullus' libellus, the mixing of genres, and the evidence of Carm. 1, 50 and 46 », *Mnemosyne*, 61, p. 130-137.
- Monbrun M. (1976), « Quelques remarques sur le c. 1 de Catulle », *Pallas*, 23, p. 31-38.
- Salvatore A. (1951-1952 et 1952-1953), « Le poème 68 de Catulle et le problème de l'épigramme latine », *Phoibos*, 6-7, p. 7-55.
- Singleton D. (1972), « A note on Catullus' first poem », *CPh*, 67, p. 192-196.
- Solodow J. B. (1989), « Forms of literary criticism in Catullus. Polymetric vs. epigram », *CPh*, 84, p. 312-319.
- Videau A. (1997), « Catulle élégiaque : la 'Boucle de Bérénice' », *REL*, 75, p. 38-63.

e. Thématiques, esthétique et traits de style

- Bonvicini M. (1986), « Rapporti tematici tra alcuni epigrammi e polimetri di Catullo », *Orpheus*, 7, p. 115-122.
- Cairns F. (1969), « Catullus 1 », *Mnemosyne*, 22, p. 153-158.
- Cairns F. (1973), « Catullus' basia poems (5, 7, 48) », *Mnemosyne*, 26, p. 15-22.
- Copley F. O. (1951), « Catullus, c. 1 », *TAPhA*, 82, p. 200-206.
- Dangel J. (2002), « Catulle, *carmen* LXIV : mythe, amour et art poétique », dans *Hommages à Carl Deroux*, t. I : « Poésie », éd. P. Defosse, Bruxelles, Latomus, p. 127-141.

- Deroux C. (1985), « Le plus mauvais de tous les poètes et le meilleur de tous les avocats », dans *Hommages à H. Bardon*, éd. M. Renard et P. Laurens, Bruxelles, Latomus, p. 124-138.
- Fernández Corte J. C. (1991), « Catulo y Cicerón (Catulo 49) : nuevos argumentos a favor de una interpretación irónica », dans *Mélanges V. Bejarano (Actes del IXe simposi de la Secció Catalana de la SEEC, St. Feliu de Guíxols, 13-16 d'abril de 1988)*, éd. F. Lambert, Barcelona, Publ. Universitat de Barcelona, t. I, p. 201-210.
- Forsyth P. Y. (1987), « *Muneraque et Musarum hinc petis et Veneris*. Catullus 68A.10 », *CW*, 80, p. 177-180.
- La Penna A. (1956), « Problemi di stile catulliano », *Maia*, 8, p. 141-160.
- Lesueur R. (1990), « Catulle : étude littéraire du poème LXIV », *VL*, 120, p. 13-20.
- Murgatroyd P. (1989), « Some neglected aspects of Catullus 67 », *Hermes*, 117, p. 471-478.
- Paratore E. (1974), « Gli epitalami catulliani », dans *Mélanges Pierre Boyancé*, Rome, Ecole Française de Rome, p. 529-555.
- Stoessl F. (1972), « Catulls Gelliosepigramme », dans *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, éd. R. Hanslik, A. Lesky et H. Schwabl, Vienne, Böhlau, p. 408-424.
- Weinreich O. (1926), *Die Distichen des Catulls*, Tübingen, J. C. B. Mohr.
- Witke C. (1968), *Enarratio Catulliana : Carm. L, XXX, LXV, LXVIII*, Leyde, Brill.

f. Influences et postérité

- Ardizzoni A. (1978), « L'alato cavallo di Arsinoe e la chioma di Berenice (Callimaco e Catullo) », dans *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, t. I, Milan, Giuffrè, p. 83-90.
- Arkins B. (1987), « Callimachus and Catulli Veronensis liber », *Latomus*, 46, p. 847-848.
- Avallone R. (1953), « Catullo e Apollonio Rodio », *Antiquitas*, 8 (3-4), p. 8-75.
- Avallone R. (1961), « Il carme 66 di Catullo e la Chioma di Berenice di Callimaco », *Euphrosyne*, 3, p. 23-48.
- Avallone R. (1967), *Catullo e i suoi modelli*, t. II : « Catullo e i suoi modelli alessandrini », Naples, Libreria scientifica editrice.
- Axelsson B. (1961), « Das Haaröl der Berenike bei Catull und bei Kallimachos », dans *Studi in onore di L. Castiglioni*, t. I, Florence, Sansoni, p. 15-21.
- Bardon H. (1957), « Catulle et ses modèles poétiques de langue latine », *Latomus*, 16, p. 614-627.
- Basta Donzelli G. (1964), « Di Catullo e Saffo », *SIFC*, 36, p. 117-128.
- Bishop J. D. (1966), « Catullus ii and its Hellenistic antecedents », *CPh*, 61, p. 158-167.
- Braga D. (1950), *Catullo e i poeti greci*, Messine, D'Anna.
- Carilli M. G. (1975), « Le *nugae* di Catullo e l'epigramma greco », *ASNP*, 5, p. 925-953.
- Carilli M. G. (1979), « Rapporti tra Catullo e gli epigrammisti greci », *RAAN*, 54, p. 163-184.
- Clausen W. (1970), « Catullus and Callimachus », *HSPH*, 74, p. 85-94.
- Daly L. W. (1952), « Callimachus and Catullus », *CPh*, 47, p. 97-99.

- Dangel J. (1996), « Catulle, carmen 51 », *Euphrosyne*, 24, p. 77-97.
- Decreus F. (1984), « Catulle, c. l, Cornelius Nepos et les Aitia de Callimaque », *Latomus*, 43, p. 842-860.
- Edwards M. J. (1989), « Greek into Latin. A note on Catullus and Sappho », *Latomus*, 48, p. 590-600.
- Ferguson J. (1958), « Catullus and Propertius », *PACA*, 1, p. 48-60.
- Granarolo J. (1951), *D'Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la poésie nouvelle*, Paris, Les Belles Lettres.
- Granarolo J. (1986), « Le destin de Catulle », *EMC*, 30, p. 49-52.
- Greene E. (1999), « Refiguring the feminine voice : Catullus translating Sappho », *Arethusa*, 32 (1), p. 1-18.
- Hezel O. (1932), *Catull und das griechische Epigramm*, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- Hunter R. (1993), « Callimachean echoes in Catullus 65 », *ZPE*, 96, p. 179-182.
- Jachmann G. (1964), « Sappho und Catull », *RhM*, 107, p. 1-33.
- Kidd D. A. (1970), « Some problems in Catullus LXVI », *Antichthon*, 4, p. 38-49.
- King J. K. (1988), « Catullus' Callimachean carmina, cc. 65-116 », *CW*, 86, p. 383-392.
- Kinsey T. E. (1974), « Catullus 51 », *Latomus*, 33, p. 372-378.
- Knox P. E. (1984), « Sappho, fr. 31 LP and Catullus 51. A suggestion », *QUCC*, 46, p. 97-102.
- Latimore J. F. (1944), « Sappho 2 and Catullus 51 », *CPh*, 39, p. 184-187.
- Laursen S. (1989), « The apple of Catullus 65. A love pledge of Callimachus », *C&M*, 40, p. 161-169.
- Lieberg G. (2000), « Sapphus carminum fragmentum 31 in editione Evae Mariae Voigt, Amstelodami anno 1971 divulgata, cum Catulli carmine 51 comparatum », *VoxLat*, 36 (142), p. 509-519.
- Matthews V. J. (2004), « From 'coma' to constellation : Callimachus, Catullus, and catasterism », *Eranos*, 102 (1), p. 47-57.
- Miller P. A. (1993), « Sappho 31 and Catullus 51 : the dialogism of lyric », reproduit dans *Catullus*, éd. J. H. Gaisser (2007), Oxford / New York, Oxford University Press, p. 476-489.
- Paratore E. (1963), « Osservazioni sui rapporti fra Catullo e gli epigrammisti dell'antologia », *Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni*, Turin, Bottega d'Erasmus, p. 562-587.
- Perutelli A. (2003), « Teocrito e Catullo », dans *L'officina ellenistica : poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, éd. L. Belloni, L. De Finis et G. Moretti, Trento, Università degli studi di Trento, p. 317-330.
- Radif L. (1999), « Note catulliane : un'equazione ricca di incognite : Saffo [16 (G 173-175) (d 259-264) + 31] LP = Catullo 51 », *Maia*, 51 (3), p. 401-403.
- Ruiz Sánchez M. (1998), « Intertextualidad en la poesía de Catullo », dans *IX congreso español de estudios clásicos : Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995*, t. V, éd. J. L. Vidal et A. Ezquerro, Madrid, Ediciones Clasicas, p. 169-173.
- Tartari Chersoni M. (1976), « Catullo e Properzio. Poetica implicita e poetica esplicita », *Euphrosyne*, 7, p. 49-62.

- Tränkle H. (1967), « Ausdrucksfülle bei Catull », *Philologus*, 111, p. 198-211.
- Warden J. (2006), « Catullus in the grove of Callimachus », dans *Studies in Latin literature and Roman history*, t. XIII, éd. C. Deroux, Bruxelles, Latomus, p. 97-154.
- Wormell D. E. W. (1966), « Catullus as translator », dans *The classical tradition. Literary and historical studies in honor of H. Caplan*, éd. L. Wallach, Ithaca, Cornell University Press, p. 187-201.
- Zaina E. (2000), « Nota a Catulo c. 51 », *RCCM*, 42 (1), p. 105-107.

2. Sur Tibulle et le Corpus Tibullianum

a. Généralités sur l'œuvre de Tibulle et sur le Corpus Tibullianum

- Ball R. J. (1975), « Recent work on Tibullus (1970-1974) », *Eranos*, 73, p. 62-68.
- Belling H. (1897), *Untersuchung der Elegien des Albius Tibullus*, Berlin.
- Bright D. F. (1978), *Haec mihi fingebam. Tibullus in his world*, Leyde, Brill.
- Cartault A. (1906), *A propos du Corpus Tibullianum, un siècle de philologie latine classique*, Paris, Félix Alcan.
- Dettmer H. (1983), « The 'Corpus Tibullianum' (1974-1980) », *ANRW*, t. II, n° 30.3, p. 1962-1975.
- Fisher J. M. (1983), « The life and work of Tibullus », *ANRW*, t. II, n° 30.3, p. 1924-1961.
- Fritsche H. (1875), *Quaestiones Tibullianae*, diss. Halle.
- Harrauer H. (1971), *A bibliography to the Corpus Tibullianum*, Hildesheim, Gerstenberg.
- Murgatroyd P. (1980), *A commentary on the first book of the elegies of Albius Tibullus*, Pietermaritzburg, Natal University Press.
- Murgatroyd P. (1987), « Tibullus. A review article », *EMC*, 31, p. 69-92.
- Neumeister C. (1986), *Tibull. Einführung in sein Werk*, Heidelberg, Winter.
- Rambaux C. (1997), *Tibulle ou la répétition*, Bruxelles, Latomus.
- Schuster M. (1930), *Tibull-Studien*, Hildesheim, Georg Olms.
- Volpi G. (1749), *Albius Tibullus, eques Romanus*, Padoue.
- Wimmel W. (1968), *Der frühe Tibull*, Munich, W. Fink Verlag.

b. Questions de structure interne et externe chez Tibulle

- Ball R. J. (1971), *The structure of Tibullus' Elegies*, New York, Columbia University.
- Ball R. J. (1975), « The structure of Tibullus 1.7 », *Latomus*, 34, p. 729-744.
- Ball R. J. (1978), « Tibullus's structural strategy : the internal design », *Maia*, 29-30, p. 113-117.

- Ball R. J. (1983), *Tibullus the elegist. A critical survey*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ball R. J. (1989), « Recent structural studies on Tibullus », *AugAge*, 9, p. 1-15.
- Christandl C. (1970), *Studien zur Variation der Motive bei Tibull*, diss. Innsbruck.
- Dettmer H. (1980), « The arrangement of Tibullus books 1 and 2 », *Philologus*, 124 (1), p. 68-82.
- Donini G. (1984), « Sull'unità di Tibullo, I, 1 », *RCCM*, 26, p. 139-142.
- Döpp S. (2005), « *Iam modo, iam possi contentus vivere parvo !* Die Struktur von Tibulls Elegie 1, 1 », *Hermes*, 133, p. 458-474.
- Elder J. P. (1962), « Tibullus tersus atque elegans », dans *Critical essays on Roman literature*, t. I : « Elegy and lyric », éd. J. P. Sullivan, Londres, Routledge & Kegan Paul, p. 65-105.
- Fisher J. M. (1970), « The structure of Tibullus' first elegy », *Latomus*, 29, p. 765-773.
- Foulon A. (1992), « Réflexions sur la composition des livres I et II du *Corpus Tibullianum* », *Orpheus voce*, 4, Bordeaux, Université Michel de Montaigne (Bordeaux III), p. 25-35.
- Grabensberger P. (1979), *Stilformen bei Tibull. Eine Untersuchung der Gestaltungsprinzipien in ausgewählten Elegien des 1. und 2. Buches*, Graz.
- Grondona M. (1971), « Struttura e stile dell' elegia II, 1 di Tibulli », *Maia*, 23, p. 236-244.
- Grondona M. (1975), « L'elegia I,10 di Tibullo nelle sue corrispondenze strutturali con I,1, 3 e 7 », *A&R*, 20, p. 15-33.
- Grondona M. (1977), « Gli epigrammi di Tibullo e il congedo delle elegie (su Propertio e Virgilio) », *Latomus*, 36 (1), p. 3-29.
- Herrmann L. (1978), « Confirmation de la règle des 18 vers par les deux livres authentiques de Tibulle », *Latomus*, 37 (2), p. 387-394.
- Karsten H. T. (1887 a), « De Tibulli elegiarum structura », *Mnemosyne*, 15, p. 211-236.
- Karsten H. T. (1887 b), « De Tibulli elegiarum structura (pars altera) », *Mnemosyne*, 15, p. 305-325.
- Karsten H. T. (1888), « De Tibulli elegiarum structura (pars tertia) », *Mnemosyne*, 16, p. 39-77.
- Koch H. (1971), « Zufall oder formaler Gestaltungswille bei Tibull ? », *RhM*, 114, p. 178-188.
- Kriel D. M. (1977), « Structural parallels in Tibullus I.5 », *Akroterion*, 22 (2), p. 1-9.
- Leach E. W. (1978), « Vergil, Horace, Tibullus. Three collections of ten », *Ramus*, 7 (2), p. 79-105.
- Leach E. W. (1980), « Poetics and poetic design in Tibullus' first elegiac book », *Arethusa*, 13 (1), p. 79-96.
- Littlewood R. J. (1970), « The symbolic structure of Tibullus Book 1 », *Latomus*, 29, p. 661-669.
- Marouzeau J. (1946), « Jeux de chiffres II », *REL*, 24, p. 77-78.
- Martin J. (1948), « Die Anordnung von Tibulls 1. Buch », dans *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft*, 3, p. 196.
- Maurenbrecher B. (1897), « Die Composition der Elegien Tibulls », dans *Festschrift für Curt Wachsmuth zum 60. Geburtstag überreicht Philologisch-historische Beiträge*, Leipzig, Teubner, p. 56-88.
- Meillier C. (1985), « La composition numérique de Tibulle I et II », *Eos*, 73, p. 269-276.

- Mutschler F. H. (1985), *Die poetische Kunst Tibulls ; Struktur und Bedeutung der Bücher 1 und 2 des Corpus Tibullianum*, Frankfurt, Lang.
- Powell B. B. (1974), « The ordering of Tibullus Book 1 », *CPh*, 69 (2), p. 107-112.
- Preiss L. (1946), *Die Komposition der Elegien des Albius Tibullus im Vergleich zu denen der anderen Elegiker*, diss. Vienne.
- Riemann F. J. (1878), *De compositione strophica carminum Tibulli*, Coburg.
- Ullrich R. (1890), « De libri secundi Tibulliani statu integro et compositione », *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, supplément 17, p. 385-472.
- Wölfflin E. (1894), « Zur Composition des Tibull », *RhM*, 49, p. 270-274.
- Zimmermann K. (1951), *Die beiden Gedichtbücher Tibulls in ihren Unterschieden*, diss. Fribourg / Breisgau.

c. Questions de genre et d'art poétique chez Tibulle

- Codoñer Merino C. (1985), « Motivos literarios en Tibulo », dans *Simposio Tibuliano. Commemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo*, Murcia, Depart. di Latín y Griego, (Univ. de Murcia Sección de Filología clásica Simposio), p. 143-165.
- Daspét F. (1992), « A l'ombre d'un arbre - Sur l'élegie I, 1 de Tibulle », dans *Orphea voce*, 4, Bordeaux, Université Michel de Montaigne (Bordeaux III), p. 37-57.
- Fedeli P. (1986), « Le elegie a Marato o dell' accumulazione dei topoi », dans *Atti del convegno internazionale di studi su Albio Tibullo*, Rome, Centro di studi ciceroniani, p. 331-344.
- Foulon A. (1990), « L'art poétique de Tibulle », *REL*, 78, p. 66-79.
- Gaisser J. H. (1983), « *Amor, rura and militia* in three elegies of Tibullus (1.1,15 and 1.10) », *Latomus*, 42, p. 58-72.
- Gotoff H. C. (1974), « Tibullus. *Nunc levis est tractanda Venus* », *HSPH*, 78, p. 231-251.
- Jacoby F. (1909 et 1910), « Tibullus erste Elegie », *RhM*, 64, p. 601-632 et 65, p. 22-87.
- Radicke J. (2006), « Priapus, ein rätselhafter Liebeslehrer. Zur Interpretation von Tibulls Elegie I 4 », *Hermes*, 134, p. 195-210.
- Ruiz Sánchez M. (1985), « La composición genérica en la poesía de Tibulo », dans *Simposio Tibuliano. Commemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo*, Murcia, Depart. di Latín y Griego, (Univ. de Murcia Sección de Filología clásica Simposio), p. 379-390.
- Swoboda M. (1977), « De Tibulli elegiis hymnicis », *Eos*, 65, p. 245-256.
- Veremans J. (1987), « Tibulle II, 6. Forme et fond », *Latomus*, 46, p. 68-86.
- Veremans J. (1989), « Tibulle II, 4. Un *paraclausithyron* », *Euphrosyne*, 17, p. 99-114.
- Veremans J. (1991), « Tibulle I, 6 : sens et structure », *Latomus*, 50, p. 376-394.
- Veremans J. (1994), « L'élegie 1, 10 de Tibulle : un poème *sui generis* ? », dans *Studia varia Bruxellensia ad orbem graeco-latinum pertinentia*, t. III, éd. H. Melaerts, R. De Smet et C. Saerens, Louvain, Peeters, p. 201-213.
- Wimmel W. (1976), *Tibull und Delia, I : Tibulls Elegie 1.1*, Wiesbaden, Steiner.
- Wimmel W. (1983), *Tibull und Delia, II : Tibulls Elegie 1.2*, Wiesbaden, Steiner.

d. Tibulle, poète romain

- Arena A. (2005), « Tibullo II, 5 : la celebrazione di Messalino ? », *Latomus*, 64, p. 362-376.
- Ball R. J. (1981), « The politics of Tibullus. Augustus, Messalla, and Macer », *GB*, 10, p. 135-142.
- Gosling A. (1987), « Tibullus 2.5 and Augustan propaganda », *EMC*, 31, p. 333-339.
- Iwasaki T. (1998), « Tibullus as 'uates' : Rome described in 2.5 », *JCS*, 46, p. 77-87.
- Methy N. (1992), « Rome 'ville éternelle' ? A propos de deux vers de Tibulle (II, 5, 23-24) », *Orphea Voce*, 4, Bordeaux, Université Michel de Montaigne (Bordeaux III), p. 79-98.
- Neumeister C. (1987), « Tibulls Rom-Elegie (II, 5) », dans *Filologia e forme letterarie : studi offerti a Francesco Della Corte*, éd. S. Boldrini, Urbino, Ed. Quattro Venti, p. 157-172.
- Wimmel W. (1961), « Tibull II, 5 und das elegische Rombild », dans *Gedenkschrift für G. Rohde*, éd. G. Radke, Tübingen, Niemeyer, p. 227-266.

e. Influences de Tibulle, liens avec d'autres auteurs et postérité

- Bell R. J. (1976), « Dramatic unity in Tibullus. A tribute to Propertius », *Emerita*, 44, p. 189-195.
- Bulloch A. W. (1973), « Tibullus and the Alexandrians », *PCPhS*, 19, p. 71-89.
- Cairns F. (1979), *Tibullus. A Hellenistic poet at Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cuenca L. A. de (1983), « Imagen de Apolo en Calímaco (Himno II) y en Tibulo (II 5) », *Emerita*, 51, p. 135-142.
- Dubla A. (1978), « Tibullo 2,1. Struttura, stile, influssi ellenistici », *BStudLat*, 8, p. 32-42.
- Elia S. d' (1953), « Properzio e Tibullo », *RAAN*, 28, p. 145-222.
- Fabre-Serris J. (2001), « Deux réponses de Tibulle à Virgile : les élégies II, 1 et II, 5 », *REL*, 79, p. 140-151.
- Foulon A. (1977), « Une source peu connue de Tibulle dans le *Corpus Tibullianum*, Théognis », *Latomus*, 36 (1), p. 132-143.
- Foulon A. (1980 a), « Tibulle II, 3 et l'alexandrinisme », *REL*, 58, p. 252-273.
- Foulon A. (1980 b), « Tibulle I, 7 et Callimaque », dans *L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion. Actes du colloque international de Mulhouse, mars 1979*, dir. A. Thill, Paris, Ophrys, p. 79-89.
- Foulon A. (1983), « Tibulle, II, 5 : hellénisme et romanité », *REL*, 61, p. 173-188.
- Foulon A. (1987), « Les *laudes ruris* de Tibulle II, 1, 37-80 », *REL*, 75, p. 115-131.
- Jiménez Zamudio R. (1976), « Acercamiento a la elegia II,5 de Albio Tibulo », *Durius*, 4, p. 227-235.
- Lawall G. (1975), « The green cabinet and the pastoral design. Theocritus, Euripides, and Tibullus », *Ramus*, 4, p. 87-100.

- Maltby R. (1995), « Tibullus I 2, 1-4 and Meleager AP XII 49 », dans *Studia classica Johanni Tarditi oblata*, éd. L. Belloni, G. Milanese et A. Porro, Milan, Vita e Pensiero, p. 523-526.
- Neumeister C. (1987), « Tibull in der Reihe der vier Elegiker », dans *Ainigma : Festschrift für Helmut Rahn*, éd. F. R. Varwig, Heidelberg, C. Winter, p. 219-240.
- Pino M. (1972), « Echi callimachei in Tibullo », *Maia*, 24, p. 63-65.

f. Sur Lygdamus, Sulpicia et le Panégyrique de Messalla

- Axelson B. (1960), « Das Geburtsjahr des Lygdamus: ein Rätsel der römischen Elegiendichtung », *Eranos*, 58, p. 281-297.
- Baligan G. (1948), « Il terzo libro del *Corpus Tibullianum* », dans *Studi pubblicati dall' Istituto di filologia classica dell' Università degli studi di Bologna*, t. I, Bologna, Zuffi, p. 1-36.
- Baligan G. (1951), « Il Panegirico di Messalla », *Rendiconto delle sessioni delle scienze dell'istituto di Bologna*, série V, t. IV, p. 1-35.
- Bernays L. (2004), « Zur Elegie Tib. 3.9 und zur Problematik der Sulpicia-Gedichte », *Mnemosyne*, 57 (2), p. 209-215.
- Bickel E. (1960), « Die Lygdamus-Elegien », *RhM*, 103, 1960, p. 97-109.
- Bradley J. R. (1994-1995), « The elegies of Sulpicia: an introduction and commentary », *NECN*, 22 (4), p. 159-164.
- Bréguet E. (1946), *Le roman de Sulpicia. Elégies IV, 2-12 du Corpus Tibullianum*, Genève, Georg.
- Bright D. F. (1984), « The role of Odysseus in the *Panegyricus Messallae* », *QUCC*, 46, NS 17 (2), p. 143-154.
- Büchner K. (1965 a), « Die Elegien des Lygdamus », *Hermes*, 93, p. 65-112.
- Büchner K. (1965 b), « Anhang zu 'Die Elegien des Lygdamus' », *Hermes*, 93, p. 503-508.
- Bürger R. (1905), « Studien zu Lygdamus und den Sulpiciagedichten », *Hermes*, 40, p. 332-333.
- Cali C. (1894), *Studi su i Priapea*, Catania.
- Corte F. Della (1979), « Alle origini del *Corpus Tibullianum* », dans *Studi su Varrone, sulla retorica, storiografica e poesia latina. Scritti in onore di Benedetto Riposati*, Rieti / Milan, Centro di Studi Varron - Università cattolica del Sacro Cuore, p. 143-152.
- Currie H. MacL. (1983), « The poems of Sulpicia », *ANRW*, t. II, n° 30.3, p. 1751-1764.
- Doncieux G. (1891), « De qui sont les élégies 2-6 du livre IV de Tibulle ? », *RPh*, 15, p. 76-81.
- Dronke P. (2003), « Alcune osservazioni sulle poesie di Sulpicia : (c. a. 25 a.C.) », *Giornate filologiche « Francesco Della Corte »*, t. III, éd. F. Bertini, Gênes, p. 81-99.
- Eisenhut W. (1977), « Die Autorschaft der Elegie 3,19 im *Corpus Tibullianum* », *Hermes*, 105, p. 209-223.
- Enk P. J. (1949), « Lygdamus », *REL*, 27, p. 48-49.
- Enk P. J. (1950), « A propos du poète Lygdamus », *Mnemosyne*, 3 (1), série 4, p. 70-75.

- Fabre-Serris J. (2005), « Sulpicia : une autre voix féminine dans les *Héroïdes* ? : propositions de lecture des lettres 4 et 15 », *REL*, 83, p. 120-139.
- Flaschenriem B. L. (1999), « Sulpicia and the rhetoric of disclosure », *CPh*, 94 (1), p. 36-54.
- Frassinetti P. (1950), « Il *Panegyricus Messallae* documento storico », *GIF*, 3, p. 124-136.
- Fredericks S. C. (1976), « A poetic experiment in the Garland of Sulpicia (*Corpus Tibullianum*, 3,10) », *Latomus*, 35, p. 761-782.
- Hallett J. P. (2002), « Sulpicia and the Valerii : family ties and poetic unity », dans « *Noctes Atticae* » : 34 articles on Graeco-Roman antiquity and its Nachleben : studies presented to Jørgen Mejer on his sixtieth birthday, March 18, 2002, éd. B. Amden et al., Copenhagen, Museum Tusulanum Press, p. 141-149.
- Herrmann L. (1949), « La règle des dix-huit vers et le *Corpus Tibullianum* », *Latomus*, 8, p. 47-54.
- Herrmann L. (1950), « Reconstruction du livret de Sulpicia », *Latomus*, 9, p. 35-47.
- Herrmann L. (1951), *L'âge d'argent doré*, Paris, PUF, p. 3-16.
- Herrmann L. (1957), « *Corpus Tibullianum* III, 19 et 20 », *Latomus*, 16, p. 462-464.
- Herrmann L. (1964 a), « Un nouveau fragment de Sulpicia ? », *Latomus*, 23, p. 322-323.
- Herrmann L. (1964 b), « Le Pseudo-Lygdamus », *Latomus*, 23, p. 726-749.
- Hinds S. (1987), « The poetess and the reader. Further steps towards Sulpicia », *Hermathena*, 143, p. 29-46.
- Holzberg N. (1999), « Four poets and a poetess or a portrait of the poet as a young man ? : thoughts on Book 3 of the 'Corpus Tibullianum' », *CJ*, 94 (2), p. 169-191.
- Hubbard T. K. (2005), « The invention of Sulpicia », *CJ*, 100 (2), p. 177-194.
- Keith A. (2006), « Critical trends in interpreting Sulpicia », *CW*, 100, p. 3-10.
- Knoche U. (1956), « Tibulls erste Liebeslegie ? (III,19) », dans *Navicula Chiloniensis. Studia philologica F. Jacoby professori Chiloniensi emerito octogenario oblata*, Leyde, Brill, p. 173-190.
- Lee A. G. (1963), « On Tib. III, 19 », *PCPhS*, 189, nouvelle série 9, p. 4-10.
- Maleuvre J.-Y. (2001 a), « Un certain Lygdamus. 1 », *LEC*, 69 (2), p. 171-188.
- Maleuvre J.-Y. (2001 b), « Un certain Lygdamus. 2 », *LEC*, 69 (3), p. 237-249.
- Merriam C. U. (1990), « Some notes on the Sulpicia elegies », *Latomus*, 49, p. 95-98.
- Merriam C. U. (2006), « Sulpicia : just another Roman poet », *CW*, 100, p. 11-15.
- Namia G. (1975), « Appunti per una nuova lettura del *Panegyricus Messallae* », *Vichiana*, 4, p. 22-59.
- Navarro Antolín F. (2005), « Propercio en el libro tercero del 'Corpus Tibullianum' », dans *Properzio nel genere elegiaco : modelli, motivi, riflessi storici : atti del convegno internazionale : Assisi, 27-29 maggio 2004*, éd. C. Santini et F. Santucci, Assises, Accademia Properziana del Subasio, p. 301-324.
- Parca M. (1986), « The position of Lygdamus in Augustan poetry », dans *Studies in Latin literature and Roman history*, t. IV, éd. C. Deroux, Bruxelles, Latomus, p. 461-474.
- Parker H. N. (1994), « Sulpicia, the *auctor de Sulpicia*, and the authorship of 3.9 and 3.11 of the *Corpus Tibullianum* », *Helios*, 21 (1), p. 39-62.

- Piastri R. (1998), « Il ciclo di Sulpicia (Corpus Tibullianum III 8-18 = IV 2-12) », *BStudLat*, 28 (1), p. 105-131.
- Postgate J. P. (1901), « Of the genuiness of Tibullus IV, 13 », *The Journal of Philology*, 9 (18), p. 280-286.
- Provasi G. (1937), « Il ciclo tibulliano Sulpicia-Cerinto e le sue principali interpretazioni », *RFIC*, 15, p. 343-354.
- Radford R. S. (1923 a), « Tibullus and Ovid : the authorship of the Sulpicia and Cornutus elegies in the Tibullan Corpus », *AJPh*, 44 (1), p. 1-26.
- Radford R. S. (1923 b), « Tibullus and Ovid Part II », *AJPh*, 44 (3), p. 230-259.
- Radford R. S. (1923 c), « Tibullus and Ovid : part III » *AJPh*, 44 (4), p. 293-318.
- Roessel D. (1990), « The significance of the name Cerinthus in the poems of Sulpicia », *TAPhA*, 120, p. 243-250.
- Ruiz Sánchez M. (1996), « Poética y símbolo en el ciclo de Sulpicia (*corpus Tibullianum*, 3, 8-3, 12 y 3, 13-3, 18) », *Helmantica*, 47 (144), p. 379-413.
- Santirocco M. S. (1979), « Sulpicia reconsidered », *CJ*, 74, p. 229-239.
- Schoonhoven H. (1983), « The Panegyricus Messallae. Date and relation with Catalepton 9 », *ANRW*, t. II, n° 30.3, p. 1681-1707.
- Skoie M. (2002), *Reading Sulpicia : commentaries, 1475-1990*, Oxford / New York, Oxford University Press.
- Skutsch O. (1959), « Cum cecidit fato consul uterque pari », *Philologus*, 103, p. 152-154.
- Swoboda M. (1970), « Sur les auteurs du troisième livre d'épigrammes du *Corpus Tibullianum* », *Eos*, 58, p. 99-114
- Swoboda M. (1973), « De Panegyrico Messalae in Corpore Tibulliano asseruato », dans *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, t. 1, p. 115-132.
- Verdière R. (1954), « L'auteur du *Panegyricus Messalae* tibullien », *Latomus*, 13, p. 56-64.
- Zgoll C. (2002), « Badesfreuden und Liebesleiden : zur Interpretation und Stellung der 5. Elegie im Lygdamus-Zyklus ([Tib.] 3, 1-6) », *RhM*, 145 (1), p. 108-119.
- Zimmermann R. (1928), « Die Autorschaft Tibulls an den Elegien 2-6 des IV. Buches », *Philologus*, 83, p. 400-418.

3. Sur Propertius

a. Généralités

- Boucher J.-P. (1980²), *Etudes sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, Editions de Boccard, 1980.
- Fedeli P. (1986), « Propertius e la sua poesia », dans *Bimillenario della morte di Propertius. Atti del convegno internazionale di studi properziani, Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985*, Assises, Accademia Propertiana del Subasio, p. 125-141.
- Fedeli P. (2006), « The history of Propertian scholarship », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 3-21.

- Günther H.-C. (2006), « The fourth book », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 353-395.
- Harrauer H. (1973), *A bibliography to Propertius*, Hildesheim, Gerstenberg.
- Heyworth S. J. (2008), *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford, Oxford University Press.
- La Penna A. (1951), *Properzio*, Florence, La Nuova Italia.
- Manuwald G. (2006), « The first book », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 219-243.
- Nethercut W. R. (1983) « Recent scholarship on Propertius », *ANRW*, t. II, n° 30.3, p. 1813-1857.
- Newman K. (2006), « The third book : defining a poetic self », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 319-352.
- Oroz Reta J. (1985), « Propercio y la elegía latina », *Helmantica*, 36, p. 345-367.
- Rothstein M. (1920-1924²), *Die Elegien des Sextus Propertius*, Berlin, Weidmann.
- Shackleton Bailey D. R. (1956), *Propertiana*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sullivan J. P. (1976), *Propertius. A critical introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sullivan J. P. (1989), « Recent structural and post-structural studies on Propertius », *AugAge*, 9, p. 37-41.
- Syndikus H. P. (2006), « The second book », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 245-318.

b. Structure, unité, composition du recueil ou des poèmes

- Anna G. d' (1986), « Il quarto libro delle Elegie di Properzio », *C&S*, 25 (99), p. 68-74.
- Baker R. J. (1969), « Propertius' lost *bona* », *AJPh*, 90, p. 333-337.
- Barsby J. A. (1974), « The composition and publication of the first three books of Propertius », *G&R*, 21 (2), p. 128-137.
- Becker C. (1971), « Die späten Elegien des Properz », *Hermes*, 99, p. 449-480.
- Birt T. (1883), « Bemerkungen zum 'ersten Buche' des Properz », *RhM*, 38, p. 197-221.
- Birt T. (1909), « Zur *Monobiblos* und zum Codex N des Properz », *RhM*, 64, p. 393-411.
- Burck E. (1966), « Zur Komposition des vierten Buches des Properz », *WS*, 79, p. 405-427.
- Butrica J. L. (1996 a), « The *Amores* of Propertius : unity and structure in books 2-4 », *ICS*, 21, p. 87-158.
- Camps W. A. (1991), « A note on the structure of the pieces numbered 1-25 in Propertius Book 2 », *PCPhS*, 37, p. 22-29.
- Celentano L. (1956), « Significato e valore del IV libro di Properzio », *AFLN*, 6, p. 33-68.
- Ciaffi V. (1978), « La I^a elegia del libro IV di Properzio e l'ordinamento del libro », dans *Scritti inediti o rari*, Turin, Giappichelli, p. 147-160.
- Cicerale M. G. (1978), « Struttura e oratoria forense nella IV, 11 di Properzio », *AFLB*, 21, p. 19-38.

- Courtney E. (1968), « The structure of Propertius book i and some textual consequences », *Phoenix*, 22, p. 250-258.
- Courtney E. (1970), « The structure of Propertius' book 3 », *Phoenix*, 24, p. 48-53.
- Damon P. W. et Helmbold W. C. (1952), *The structure of Propertius' Book 2*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, University of California Publications in Classical Philology, 14 (6), p. 215-254.
- Davis J. T. (1967), *Fides and the construction of Propertius' Books i and iv*, University of Michigan.
- Dion J. (1997), « L'architecture de l'œuvre de Propertius », *REL*, 75, p. 155-174.
- Eckert V. (1985), *Untersuchungen zur Einheit von Propertius I*, Heidelberg, C. Winter.
- Enk P. J. (1956), « The unity of some Elegies of Propertius », *Latomus*, 15, p. 181-192.
- Fedeli P. (1983), « Propertii Monobiblos : struttura e motivi », *ANRW*, t. II, n° 30.3, p. 1858-1922.
- Giangrande G. (1986), « La componente epigrammatica nella struttura delle elegie di Propertius », dans *Bimillenario della morte di Propertius. Atti del convegno internazionale di studi properziani, Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985*, Assises, Accademia Propertiana del Subasio, p. 223-264.
- Grimal P. (1953), *Les intentions de Propertius et la composition du livre IV des « Elégies »*, Berchem / Bruxelles, Latomus.
- Heiden B. A. (1982), « Book-division within Propertius Book II », *QUCC*, 40, p. 151-169.
- Hendry M. E. (1990), *Problems of unity and design in Propertius II*, University of Virginia Charlottesville.
- Hering W. (1973), « Die Monobiblos als Gedichtbuch », *ACD*, 9, p. 69-75.
- Herrmann L. (1973), « La disposition des trois livres authentiques de Propertius », *Latomus*, 32 (1), p. 47-62.
- Heyworth S. J. (1995), « Propertius : division, transmission, and the editor's task », dans *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, t. VIII, éd. R. Brock et A. J. Woodman, Leeds, F. Cairns, p. 165-188.
- Hutchinson G. O. (1984), « Propertius and the unity of the book », *JRS*, 74, p. 99-106.
- Ites M. (2008), *De Propertii elegis inter se conexas*, diss. Göttingen.
- Jacobson H. (1976), « Structure and meaning in Propertius Book 3 », *ICS*, 1, p. 160-173.
- Jäger K. (1967), *Zweigliederige Gedichte und Gedichtpaare bei Propertius und in Ovids Amores*, Tübingen, Eberhard-Karls-Universität.
- Juhnke H. (1971), « Zum Aufbau des zweiten und dritten Buches des Propertius », *Hermes*, 99, p. 91-125.
- Keyser P. T. (1992), « The length and scansion of Propertius II as evidence for book division », *Philologus*, 136 (1), p. 81-88.
- King J. K. (1976), « Propertius' programmatic poetry and the unity of the Monobiblos », *CJ*, 71, p. 108-124.
- La Penna A. (1950), « Movimento e ritmo epigrammatico nelle elegie di Propertius », *Maija*, 3, p. 9-15.

- Lefèvre E. (1980), « L'unité de l'épigramme II, 34 de Propertius », dans *L'épigramme romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion. Actes du colloque international de Mulhouse, mars 1979*, dir. A. Thill, Paris, Ophrys, p. 123-129.
- Lefèvre E. (1986), « La struttura dell'epigramma propertiano », dans *Bimillenario della morte di Propertius. Atti del convegno internazionale di studi propertiani, Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985*, Assises, Accademia Propertiana del Subasio, p. 143-154.
- Lyne R. O. A. M. (1998 a), « Propertius 2.10 and 11 and the structure of Books '2A' and '2B' », *JRS*, 88, p. 21-36.
- Lyne R. O. A. M. (1998 b), « Introductory poems in Propertius 1.1 and 2.12 », *PCPhS*, 44, p. 158-181.
- Mader G. J. (1986), *Structured series in Propertius*, Pretoria, University of South Africa.
- Mader G. J. (1994), « Propertius' hymn to Bacchus (3, 17) and the poetic design of the third book », dans *Studies in Latin literature and Roman history*, t. VII, éd. C. Deroux, Bruxelles, Latomus, p. 369-385.
- Marr J. L. (1978), « Structure and sense in Propertius III », *Mnemosyne*, 31, p. 265-273.
- Marx A. (1884), *De S. Propertii uita et librorum ordine temporibusque*, diss. Leipzig.
- Meillier C. (1985), « La composition numérique du livre III des *Épigrammes* de Propertius », *REL*, 63, p. 101-117.
- Nelis D. P. (2005), « The Roman Callimachus : structure and coherence in the Propertian Corpus », dans *Korymbos Andri. Mélanges offerts à André Hurst*, éd. A. Kolde, A. Lukinovich et A.-L. Rey, Genève, Droz, p. 235-248.
- Nethercut W. R. (1968), « Notes on the structure of Propertius, Book iv », *AJPh*, 89, p. 449-464.
- Nethercut W. R. (1970 a), « Propertius 3.12-14 », *CPh*, 65, p. 99-102.
- Nethercut W. R. (1970 b), « The ironic priest. Propertius' Roman elegies, III,1-5. Imitations of Horace and Vergil », *AJPh*, 91, p. 385-407.
- Nethercut W. R. (1971), « The sphragis of the *Monobiblos* », *AJPh*, 92 (3), p. 464-472.
- Noonan J. D. (1973), *Some aspects of structure in the elegies of Propertius*, New York, Columbia University.
- Otis B. (1965), « Propertius' single book », *HSPH*, 70, p. 1-44.
- Otto A. (1885), « Die Reihenfolge der Gedichte des Propertius », *Hermes*, 20, p. 552-572.
- Putnam M. C. J. (1980), « Propertius' third book. Patterns of cohesion », *Arethusa*, 13 (1), p. 97-113.
- Shea C. R. (1984), *The return of Cynthia and the structure of Propertius Book IV*, Urbana-Champaign, University of Illinois.
- Skutsch O. (1963), « The structure of the Propertian *Monobiblos* », *CPh*, 58 (4), p. 238-239.
- Skutsch O. (1975), « The second book of Propertius », *HSPH*, 79, p. 229-234.
- Solmsen F. (1962), « Three elegies of Propertius' first book », *CPh*, 57, p. 73-88.
- Sullivan J. P. (1984), « Propertius Book IV. Themes and structure », *ICS*, 9 (1), p. 30-34.
- Tordeur P. (1988), « Structures symétriques chez Propertius », *Latomus*, 47 (1), p. 105-116.
- Ullmann B. L. (1909), « The book division of Propertius », *CPh*, 4 (1), p. 45-51.
- Wille G. (1980), « Zum Aufbau des zweiten Buches des Propertius », *WJA*, 6, p. 249-267.

Wille G. (1983), « Der Aufbau des dritten Elegienbuches des Properz », dans *Festschrift für Robert Muth zum 65. Geburtstag am 1. Januar 1981 dargebracht von Freunden und Kollegen*, éd. P. Händel et W. Meid, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, p. 597-611.

Woolley A. (1967), « The structure of Propertius book iii », *BICS*, 14, p. 80-83.

c. La réflexion métapoétique chez Properce

Brouwers J. H. (1995), « Propertius' Elegie 3.3 als *excusatio*-Gedicht », *Lampas*, 28 (1), p. 159-175.

Coutelle E. (2005), *Poétique et métapoésie chez Properce – De l'Ars amandi à l'Ars scribendi*, Louvain, Peeters.

Deremetz A. (1986), « L'élégie de Vertumne : l'œuvre trompeuse », *REL*, 64, p. 116-149.

Fedeli P. (2003), « Il proemio del II libro di Properzio », dans *Giornate filologiche « Francesco Della Corte »*, t. III, éd. F. Bertini, Gênes, p. 101-127.

Kaufhold S. D. (1996), « A look back at Propertius 4.1.150 », *Eranos*, 94 (1), p.29-33.

Mader G. J. (1993), « Architecture, *aemulatio* and elegiac self-definition in Propertius 3.2 », *CJ*, 88, p. 321-340.

Marquis E. C. (1974), « Vertumnus in Propertius 4, 2 », *Hermes*, 102, p. 491-500.

Nethercut W. (1976), « Propertius' *fallax opus* (4.1.135) », *RhM*, 119, p. 30-38.

Pasoli E. (1977), « Poesia d'amore e 'metapoesia'. Aspetti della modernità di Properzio », dans *Colloquium Propertianum (primum). Atti (Assisi, 26-28 marzo 1976)*, éd. M. Bigaroni et F. Santucci, Assises, Accademia Propertiana del Subasio, p. 101-121.

Putnam M. C. J. (1976), « Propertius 1, 22. A poets' self-definition », *QUCC*, 23, p. 93-123.

Shea C. (1988), « The Vertumnus elegy and Propertius IV », *ICS*, 13, p. 63-71.

Suerbaum W. (1964), « Der Schluss der Einleitungselegie zum 4. Properzbuch. Zum Motiv der Lebenswahl bei Properz », *RhM*, 107, p. 340-361.

Williams M. F. (2006), « Propertius on art (Prop. III, 9, 9-16 ; II, 3, 41-44 ; II, 6, 27-34 ; II, 12, 1-12 ; II, 31) : Epigram, Aristotle, and the new Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII, 309, Pos X, 8 - XI, 5 Bastianini = 62-70 AB) », dans *Studies in Latin literature and Roman history*, t. XIII, éd. C. Deroux, Bruxelles, Latomus, p. 291-314.

d. Genre élégiaque et thèmes divers dans l'œuvre de Properce

Albrecht M. von (1982), « Properz als augusteischer Dichter », *WS*, 16, p. 220-236.

Almeida Cardoso Z. de (1998), « Histoire et mythe dans les élégies de Properce », *EL*, 2, p. 73-82.

Besnier R. (1979), « Properce (*Elégies* II, 7 et 7 A) et le premier échec de la législation démographique d'Auguste », *RD*, 57, p. 191-203.

Cairns F. (1974), « Some observations on Propertius 1. 1 », *CQ*, 24 (1), p. 94-110.

- Cairns F. (1979), « Propertius on Augustus' marriage law (II, 7) », *GB*, 8, p. 185-204.
- Cairns F. (1986 a), « Propertius and the battle of Actium (4.6) », dans *Poetry and politics in the age of Augustus*, éd. T. Woodman et D. West, Cambridge / Londres / New York, Cambridge University Press, p. 129-168.
- Cairns F. (1992), « Propertius 4. 9 : *Hercules Exclusus* and the dimensions of genre », dans *The interpretation of Roman poetry : empiricism or hermeneutics ?*, éd. K. Galinsky, Frankfurt am Main, Lang, p. 65-95.
- Connor P. J. (1978), « The Actian miracle. Propertius 4.6 », *Ramus*, 7, p. 1-10.
- DeBrohun J. B. (2003), *Roman Propertius and the reinvention of elegy*, University of Michigan, University of Michigan Press.
- Fedeli P. (1981), « Elegy and literary polemic in Propertius' *Monobiblos* », dans *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, t. III, éd. F. Cairns, Liverpool, F. Cairns, p. 227-242.
- Haffter H. (1970), « Das Gedichtbuch als dichterische Aussage. Überlegungen zu den Elegien des Properz », dans *Festschrift Karl Vretska zum 70. Geburtstag überreicht von seinem Freunden und Schülern*, éd. D. Ableitinger et H. Gugel, Heidelberg, C. Winter, p. 53-67.
- Hallett J. P. (1972), « Book IV, Propertius' *recusatio* to Augustus and Augustean ideals », *HSPH*, 76, p. 285-289.
- Hanslik R. (1976), « Zum ersten Gedicht der *Monobiblos* des Properz », *WS*, 10, p. 186-198.
- Iglesias Montiel R. M. (1975), « Nacionalismo en Propercio », *CFC(L)*, 9, p. 79-131.
- Johnson W. R. (1973), « The emotions of patriotism. Propertius 4.6 », *CSCA*, 6, p. 151-180.
- King J. K. (1980), « The two Galluses of Propertius' *Monobiblos* », *Philologus*, 124, p. 212-230.
- Lefèvre E. (1966), « Form und Funktion der Einleitungselegie des 4. Buches Properz », *WS*, 79, p. 427-442.
- Luisi A. (1989), « Properzio 1,21 : strutture e movenze di compianto funebre italico », *InvLuc*, 9, p. 319-332.
- MacLeod C. W. (1977), « Propertius 4.1 », in *Papers of Liverpool Latin Seminar, 1976*, éd. F. Cairns, Liverpool, F. Cairns, p. 141-153.
- Maleuvre J. -Y. (2001), « Le quatrième livre de Properce ou Le prince contre le poète », *RBPh*, 79 (1), p. 69-118.
- Maltby R. (2006), « Major themes and motifs in Propertius' love poetry », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 147-181.
- Nethercut W. (1968), « Elegiac Technique in Propertius 4.1.71-150 », *WS*, nouvelle série 2, p. 92-97.
- Newman J. K. (1997), *Augustan Propertius : the recapitulation of a genre*, Hildesheim, Georg Olms.
- O'Neill K. N. (1995), « Propertius 4.4 : Tarpeia and the burden of aetiology », *Hermathena*, 158, p. 53-60.
- Robertson F. (1969), « Lament for Paetus – Propertius 3.7 », *TAPhA*, 100, p. 377-386.
- Schilling R. (1980), « L'inspiration italique de Properce », *VL*, 79, p. 2-16.
- Sullivan J. P. (1972), « The politics of elegy », *Arethusa*, 5 (1), p. 17-33.
- Sweet F. (1972), « Propertius and political panegyric », *Arethusa*, 5 (1), p. 169-175.

- Viarre S. (2002), « Le livre IV de Properce est-il sérieux ? », dans *Hommages à C. Deroux*, vol. I, éd. P. Defosse, Latomus, Bruxelles, p. 507-514.
- Viarre S. (2004), « Properce, IV, 3 : l'image épistolaire incertaine d'un couple romain sous l'Empire », dans *Epistulae antiquae 3, Actes du III^e colloque international « L'épistolaire antique et ses prolongements européens » (Université François-Rabelais, Tours, 25-27 septembre 2002)*, éd. L. Nadjó et E. Gavaille, Louvain / Paris, Peeters, p. 193-205.
- Yardley J. C. (1979), « The door and the lover, Propertius I, 16 », dans *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, t. II, éd. F. Cairns, Liverpool, F. Cairns, p. 155-162.

e. Influences et liens avec d'autres auteurs ou genres poétiques

- Albrecht M. von (2005), « Properzio e Tibullo : due carriere letterarie parallele e complementari », dans *Properzio nel genere elegiaco : modelli, motivi, riflessi storici : atti del convegno internazionale : Assisi, 27-29 maggio 2004*, éd. C. Santini et F. Santucci, Assises, Accademia Properziana del Subasio, p. 249-287.
- Alessi P. T. (1989), « Propertius. *Furor, ingenium* and Callimachus », dans *Studies in Latin literature and Roman history*, t. V, éd. C. Deroux, Bruxelles, Latomus, p. 216-232.
- Alfonsi L. (1964), « Dal 'Lamento della fanciulla abbandonata' a Properzio », *Aegyptus*, 44 (1/2), p. 3-8.
- Alvarez Hernández A. (2005), « Properzio e gli archetipi ellenistici del genere elegiaco », dans *Properzio nel genere elegiaco : modelli, motivi, riflessi storici : atti del convegno internazionale : Assisi, 27-29 maggio 2004*, éd. C. Santini et F. Santucci, Assises, Accademia Properziana del Subasio, p. 33-59.
- Boldrer F. (2003), « Il callimachismo di Properzio nelle elegie romane : analisi di 4, 1 », dans *L'officina ellenistica : poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, éd. L. Belloni et L. De Finis et G. Moretti, Trento, Università degli studi di Trento, p. 399-423.
- Boucher J.-P. (1964), « Properce et Callimaque », *REL*, 42, p. 273-276.
- Boyancé P. (1956), « Properce », dans *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide, Colloque du 2 au 7 août 1953, Vandoeuvres / Genève, Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique*, p. 167-209.
- Cairns F. (1969), « Propertius I,18 and Callimachus, Acontius and Cydippe », *CR*, 19 (2), p. 131-134.
- Cairns F. (1986), « The Milanion/Atalanta *exemplum* in Propertius I, 1. *Videre feras* (12) and Greek models », dans *Hommages à Jozef Veremans*, éd. F. Decreus et C. Deroux, Bruxelles, Latomus, p. 29-38.
- Cairns F. (2006), « Propertius and the origins of Latin love-elegy », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 69-95.
- Dee J. H. (1974), « Propertius 4. 2 : Callimachus Romanus at work », *AJPh*, 95 (1), p. 43-55.
- Diller H. (1975), « Herakles und Hylas. Theokrit und Properz », dans *Monumentum Chiloniense. Studien zur augusteischen Zeit. Kieler Festschrift für Erich Burck zum 70. Geburtstag*, Amsterdam, Hakkert, p. 419-431.

- Fabre-Serris J. (1999), « Bucolique et élégie : *et calami, Pan Tegeae, tui* (Propertius, III, 3) », *Helmantica*, 50 (151-153), p. 361-372.
- Fedeli P. (1969), « Osservazioni sullo stile di Propertius », *SIFC*, 41, p. 81-94.
- Fedeli P. (1980), « Propertius et la tradition hellénistique », dans *L'élégie romaine. Enracinement. Thèmes. Diffusion. Actes du colloque international de Mulhouse, mars 1979*, dir. A. Thill, Paris, Ophrys, p. 131-139.
- Giangrande G. (1981), « Propertius, Callimachus Romanus ? », dans *Colloquium Propertianum (secundum). Assisi 9-11 novembre 1979*, Assises, Accademia Propertiana del Subasio, p. 147-167.
- Hering W. (1975), « Propertius und Catull. Anmerkungen zum neoterischen Erbe in der augusteischen Literatur », *Eirene*, 13, p. 77-85.
- Hollis A. (2006), « Propertius and Hellenistic poetry », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 97-125.
- King J. K. (1980), « Propertius 2.1-12 ; his Callimachean second Libellus », *WJA*, 6, p. 61-84.
- King J. K. (1981), « Propertius 2.2. A Callimachean *multum in parvo* », *WS*, nouvelle série 15, p. 169-184.
- Knox P. (2006), « Propertius and the Neoterics », dans *Brill's Companion to Propertius*, éd. H.-C. Günther, Leyde / Boston, Brill, p. 127-144.
- Krókowski J. (1965), « Elegie und Epigramm. Propertius i,1 », *Eos*, 55 (1), p. 142-151.
- Lefèvre E. (1991), « Propertius Pindaricus : der Sinn der Elegie 3, 17 und ihr Verhältnis zu 3, 18 », dans *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, t. II, Palerme, [Università di Palermo](#), p. 1001-1005.
- Levin D. N. (1975), « Hellenistic echoes in Propertius' first elegy », *GB*, 3, p. 215-221.
- Lonie I. M. (1959), « Propertius and the Alexandrians », *AUMLA*, 11, p. 17-34.
- Miller J. F. (1979), « Roman elegiac *Aitia*. Propertius IV and Ovid's *Fasti* in light of the poetry of Callimachus », University of North Carolina Chapel Hill.
- Miralles C. (1970), « Propertius IV 10,1-4 », *Emerita*, 38, p. 375-378.
- O'Sullivan J. N. (1976), « Propertius 1.1 and Callimachus, *Lyrice*, fr. 228 ? », *CQ*, 26 (1), p. 107-109.
- Pascucci G. (1986), « Il callimachismo stilistico di Propertius », dans *Bimillenario della morte di Propertius. Atti del convegno internazionale di studi propertiani, Roma-Assisi, 21-26 maggio 1985*, Assises, Accademia Propertiana del Subasio, p. 199-222.
- Petersmann G. (1980), « Der Gallus-Papyrus von Quasr Ibrim und die Monobiblos des Propertius », dans *Informationen zum altsprachlichen Unterricht (Graz Arbeitsgem. Klassischer Philol. beim Landesschulrat)*, 2, p. 71-82.
- Pillinger H. E. (1966), *Propertius and Hellenistic poetry. The narrative elegies*, Harvard University.
- Pillinger H. E. (1969), « Some Callimachean influences on Propertius, Book 4 », *HSPH*, 73, p. 171-199.
- Pinotti P. (2005), « Propertius nella storia del genere elegiaco latino », dans *Propertius nel genere elegiaco : modelli, motivi, riflessi storici : atti del convegno internazionale : Assisi, 27-*

29 maggio 2004, éd. C. Santini et F. Santucci, Assises, Accademia Propertiana del Subasio, p. 207-230.

Soubiran J. (1982), « Solon chez Properce, II, 34, 27-30 », *REL*, 60, p. 266-272.

Suits T. A. (1969), « The Vertumnus elegy of Propertius », *TAPhA*, 100, p. 475-486.

Williams M. F. (2000), « Propertius 2.26b, Theocritus' Idyll 11, and epic poetry », *Scholia*, nouvelle série 9, p. 20-42.

Index

Index scriptorum ueterum

Cet index ne comporte que les sources grecques et latines – faisant partie de notre corpus ou non – dont nous avons effectivement cité des extraits, quelle qu'en soit la longueur (le numéro de page concerné est alors noté en caractères gras) ; nous n'y répertorions pas les œuvres ou poèmes auxquels nous faisons simplement allusion ou renvoyons sans les citer.

Anacréon et poèmes anacréontiques

Fgt 33 G, **359**

Fgt 93 G, **359**

Fgt 2 W, **145**

Fgt 50 W, **99**

Anthologie Palatine

VII, 521, *voir* Callimaque

VII, 525, *idem*

IX, 32, **97**

Callimaque

Anth. Pal. VII, 521, **950**

VII, 525, **950**

Catulle

c. 1, 65, 95, 111, 112, 118-124, 191, 471, 762, 763

c. 2, 96, 105, 207, 209, 818

c. 2 b, 208

c. 3, 207, 210

c. 4, 97

c. 5, 207, 211

c. 6, 207, 212

c. 7, 207, 211
c. 8, 137, 176, 214
c. 9, 213
c. 10, 98, 99, 207, 211, 237
c. 11, 214
c. 12, 126, 190, 218, 384
c. 13, 218, 852
c. 14, 106, 224, 314
c. 14 b, 225
c. 15, 220
c. 16, 225, 226
c. 17, 226
c. 21, 220
c. 22, 223
c. 23, 107, 224
c. 24, 176, 224
c. 25, 219
c. 26, 221
c. 27, 99, 100
c. 28, 221, 222, 242
c. 29, 108
c. 30, 100, 178
c. 31, 230
c. 32, 136, 229
c. 33, 229
c. 34, 106, 231
c. 35, 233, 234, 265, 471
c. 36, 109, 233, 235
c. 37, 233, 235, 239, 357
c. 38, 237, 238

c. 39, 239

c. 40, 239

c. 41, 239, 240

c. 42, 240, 241

c. 43, 240

c. 44, 242, 243, 357

c. 45, 244, 332, 823

c. 46, 243

c. 47, 242

c. 48, 244

c. 49, 107, 119, 241

c. 50, 106, 126, 135-137, 358

c. 51, 133-136, 138

c. 52, 138, 248

c. 53, 100, 249

c. 54, 248, 249, 384

c. 55, 176, 252, 253, 303

c. 56, 100, 250

c. 57, 250

c. 58 a, 251

c. 58 b, 252, 253

c. 59, 251

c. 60, 177, 254, 767

c. 61, 159-163, 165-167, 589

c. 62, 257-259, 261, 262

c. 63, 264, 266-268

c. 64, 111, 136, 172-179, 181, 183, 272, 767

c. 65, 103, 125, 130, 155, 471

c. 66, 110, 128, 129, 131

c. 67, 283-287

c. 68 a, 142-146, 153, 156, 302, 328, 471

c. 68 b, 143, 149-152, 156, 302, 328, 332

c. 69, 299, 308

c. 70, 299, 300

c. 71, 299

c. 72, 299, 300

c. 73, 302, 304, 305

c. 74, 303, 308

c. 76, 305

c. 77, 302

c. 78 a, 308

c. 78 b, 307

c. 79, 308, 309

c. 80, 303

c. 81, 313

c. 82, 313

c. 83, 311

c. 84, 310, 311

c. 85, 314

c. 86, 312

c. 87, 312

c. 88, 318

c. 89, 318

c. 90, 318

c. 91, 318

c. 92, 317

c. 93, 319, 320

c. 94, 320

c. 95, 321-323

c. 96, 324

c. 97, 325, 326

c. 98, 325

c. 99, 330

c. 100, 331

c. 101, 328

c. 102, 329

c. 103, 335

c. 104, 333

c. 105, 334, 470

c. 106, 335, 469

c. 107, 332

c. 108, 335

c. 109, 331, 332

c. 110, 338

c. 111, 338

c. 112, 340

c. 113, 341, 342

c. 114, 339

c. 115, 339

c. 116, 185-189

Corpus Tibullianum IV, 13 (III, 19), 712, 840, 843-847

Corpus Tibullianum IV, 14 (III, 20), 841, 842

Euripide

Hippolyte, 806

Médée, 254

Hésiode

Bouclier, 471

Homère

Hymne à Apollon Délien, 184

Hymne à Dionysos, 971

Illiade, XVI, 254

Horace

Art poétique, 234, 1068

Epîtres, I, 19, 122

Odes, I, 26, 334

I, 27, 1006

II, 19, 1006

Lucreèce

De natura rerum, I, 796

Lygdamus

III, 1, 735-739, 746, 789, 802

III, 2, 740-742, 765

III, 3, 743-745, 748, 754, 808

III, 4, 748-752, 767, 775, 808, 813, 814

III, 5, 719, 753-756

III, 6, 757-760

Martial

I, 113, 122

IV, 10, 122

IV, 14, 65, 234

VII, 14, 234

XIII, 2, 122

Ovide

- *Amours*,
- I, 1, **1080**
- I, 5, 804
- I, 6, 458, 925
- I, 14, 902
- I, 15, 736
- II, 1, 234

- III, 7, 907
- *Art d'aimer,*
- I, 908
- II, 234
- III, 560
- *Fastes,*
- I, 958
- III, 763
- IV, 484
- V, 966
- VI, 523
- *Métamorphoses,*
- I, 792
- II, 515
- IV, 760
- XI, 760
- *Tristes,*
- II, 225, 979, 1120
- IV, 10, 546, 719, 1035, 1036
- V, 7, 471
- *Panegyrique de Messalla, 779, 780, 782-796*

Pausanias

Description de la Grèce, 268

Pindare

Olympiques, X, 471

Pythiques, I, 471

Propertius

I, 1, 964, 977-979, 1072

I, 2, 902, 1072

I, 3, 903

I, 4, 1033, 1034, 1076

I, 5, 1034

I, 6, 1083

I, 7, 941, 1039, 1078

I, 8, 917

I, 9, 923, 1077

I, 10, 1010, 1039

I, 11, 980, 981

I, 12, 1075

I, 13, 1039

I, 16, 925, 926

I, 17, 930, 931

I, 18, 918, 979

I, 19, 931, 932

I, 20, 921, 922

I, 21, 950, 951, 982

I, 22, 982

II, 1, 789, 938, 939, 979, 987, 993, 1067, 1084, 1085

II, 2, 921

II, 3 a, 904, 1073

II, 3 b, 904

II, 4, 911

II, 5, 845, 1074

II, 6, 933, 1088, 1089

II, 7, 1075, 1076, 1089, 1090

II, 8, 1045, 1069, 1070

II, 9, 908, 909, 1091

II, 10, 942, 943, 972, 1067, 1081, 1082

II, 11, 1091

II, 12, 1092

II, 13, 870, 873, 874, 942, 945, 946, 1065, 1066, 1073, 1092

II, 14, 907, 1045, 1119

II, 15, 904, 905, 1092

II, 16, 1011, 1093, 1094

II, 17, 994

II, 18 a, 914

II, 18 b, 902

II, 19, 918, 919

II, 20, 823, 904

II, 21, 905, 906

II, 22 a, 907, 908, 1095

II, 22 b, 910

II, 24 a, 923, 979

II, 24 b, 910

II, 24 c, 915, 1045

II, 25,

II, 27, 974, 975

II, 28, 969, 970

II, 29, 903

II, 30, 926, 927

II, 31, 766, 955, 1005, 1006

II, 32, 912

II, 33 b, 932

II, 34, 988, 1077, 1096

III, 1, 989, 990, 992, 1097, 1113

III, 2, 884, 941, 942, 1097

III, 3, 789, 940, 1007, 1068, 1069, 1079, 1083, 1098

III, 4, 818, 1007-1009, 1104, 1120

III, 5, 944, 1007, 1074, 1105

III, 6, 916

III, 7, 952, 953

III, 8, 906

III, 9, 939, 1068, 1085, 1113

III, 10, 968, 969

III, 11, 1010-1012

III, 12, 936, 1099

III, 13, 934, 935

III, 14, 912, 913

III, 16, 1121

III, 17, 970-972

III, 18, 946-948

III, 19, 921

III, 20, 932, 933

III, 21, 910, 911, 1013

III, 22, 1014-1016

III, 23, 924

III, 24, 990, 991

III, 25, 990

IV, 1 a, 763, 958-960, 963, 997, 1067, 1068, 1105, 1107

IV, 1 b, 959, 996, 1106, 1116

IV, 2, 805, 960, 961, 1112, 1113-1118

IV, 3, 928-930

IV, 4, 962-964

IV, 5, 1018-1020

IV, 6, 956, 957, 999, 1000, 1109

IV, 7, 950, 1021-1024

IV, 8, 1021, 1025-1029

IV, 9, 965, 966

IV, 10, 963, 966-968

IV, 11, 948, 949, 1001

Quintilien

Institution Oratoire, X, 16, 736

Sapho

Fgt 31 L-P, 133

Solon

Fgt 4 Gerber, 952

Fgt 13 Gerber, 471

Suétone

Vies des douze Césars, II, 1001

Sulpicia

IV, 2 (III, 8), 801-804

IV, 3 (III, 9), 806-808

IV, 4 (III, 10), 811-812, 837

IV, 5 (III, 11), 812-816, 846, 847

IV, 6 (III, 12), 813-816, 837

IV, 7 (III, 13), 795, 818, 819

IV, 8 (III, 14), 819, 820

IV, 9 (III, 15), 819, 820

IV, 10 (III, 16), 712, 759, 821

IV, 11 (III, 17), 822, 823

IV, 12 (III, 18), 822, 823

Terentianus Maurus

De Metris, 57

Théocrite

Idylles, III, 131

VII, 533

XVIII, 162

Théognis

I, 683

Tibulle

I, 1, 452-460, 484-487, 589, 623, 627, 628, 685, 686, 815

I, 2, 490-495, 624, 765

I, 3, 495-500, 624, 628, 630, 633, 635, 637

I, 4, 464, 465, 470-473, 474, 515-519, 625, 630, 634

I, 5, 521-525, 624, 628

I, 6, 557-562, 624, 818

I, 7, 461, 577, 578, 580-583, 621, 628, 631-633, 684, 814

I, 8, 564-570, 625

I, 9, 571-575, 625

I, 10, 501-505, 602, 637, 765

II, 1, 528-533, 638, 639, 644, 645, 648

II, 2, 584-590, 639, 814

II, 3, 535-540, 641, 646, 765, 767

II, 4, 15, 466-468, 472, 541-545, 642, 682

II, 5, 475-477, 506-511, 639, 642, 644, 646, 649, 651, 655, 766

II, 6, 547-553, 642

Tite-Live

IV, 967

Virgile

- *Bucoliques,*
- I, 453
- III, 471
- V, 1069
- X, 918, 996
- *Géorgiques,*
- I, 792
- II, 760
- *Enéide, VI, 477*

Index scriptorum recentiorum

Contrairement au précédent, ce second index répertorie l'ensemble des mentions à des auteurs et critiques non antiques, que nous citons ou non des extraits de leurs études au fil de notre travail.

Akbar Khan, 331

Albrecht (von), 20, 720, 998

Alessi, 892

Alfonsi, 38

Almeida Cardoso, 951, 957

Aloni, 31, 41

Alvarez Hernández, 892

Anna (d'), 892

Ardizzoni, 124

Arkins, 66, 67

Avallone, 88, 124, 147, 174, 190, 321

Axelson, 124, 719, 720

Baligan, 716, 717, 719, 721, 762

Ball, 426, 431, 432, 437, 440, 441, 443, 488, 495, 500, 505, 511, 519, 526, 534, 540, 545, 553, 563, 570, 575, 583, 591, 657, 666

Balland, 170

Barber, 20, 21

Barber, 861, 870, 873, 885, 988, 1045

Barchiesi, 42

Bardon, 57, 85, 91, 95, 99, 100, 103, 110, 129, 130, 131, 133, 143, 149, 150, 152, 162, 186, 195, 253, 262, 265, 283, 284, 290, 302, 307, 332, 340, 341

Barsby, 877, 879, 883

Barwick, 45, 77, 185, 207, 217, 218, 320

Basta Donzelli, 134

Bayet, 992

Beck, 80

Bell, 444

Bellandi, 87, 322

Belling, 431

Bernays, 435, 723, 807, 808

Bianco, 252

Bickel, 720

Birt, 66, 870, 872, 885

Bishop, 89, 305

Blänsdorf, 162, 169, 322

Block, 75, 138, 141

Boldrer, 892

Boucher, 869, 873, 890, 891, 918, 941, 943, 983, 992, 1127

Boyancé, 862, 890, 992

Bradley, 724

Braga, 89

Bréguet, 724, 729

Bright, 20, 434, 436, 440, 626, 643, 645, 661, 669, 721, 728, 787, 791

Brouwers, 941

Büchner, 162, 169, 322, 720, 728, 739, 742, 746, 752, 756, 761

Buisel de Sequeiros, 328

Bulloch, 444

Burck, 875, 887

Bürger, 724

Butler, 20, 21, 861, 870, 873, 885

Butrica, 873, 874, 1042

Buttimore, 878

Cairns, 29, 38, 124, 244, 443, 453, 979, 1106

Cali, 731

Camps, 20, 21, 861, 873, 875, 879, 887, 891, 935, 950, 997, 1049, 1051, 1054, 1075, 1077

Carilli, 89

Cartault, 20, 431, 437, 716, 717, 719, 721, 724, 731

Castiglioni, 19, 26, 28, 39

Celentano, 885

Christandl, 438, 442

Ciaffi, 960

Clack, 138

Claes, 64, 65, 66, 78, 82, 121

Clausen, 34, 69, 74, 83, 123, 124

Codoñer Merino, 442

Copley, 87, 90, 124, 133, 134, 466

Coppel, 68, 143, 145, 146, 154, 157

Cornish, 129, 143, 253, 284, 302, 307

Corte (Della), 461, 477, 485, 495, 507, 524, 527, 536, 546, 587, 717, 852

Courtney, 877, 882, 883, 884, 1038, 1049, 1050, 1078

Coutelle, 869

Cuenca (de), 431, 444, 507, 508

Cupaiuolo, 171

Currie, 29, 724, 727, 729, 798, 817, 834

Daly, 131

Damon, 879

Dangel, 134, 172

Daspet, 442

David, 19, 20, 29, 37, 38, 39, 46, 73, 87, 90, 405, 434, 436, 440, 721, 728, 870, 877, 893

Davies, 66, 83, 186, 191, 192

DeBrohun, 998, 1110

Decreus, 64

Dee, 891

Deichgräber, 45

Delbey, 27, 514

Deremetz, 805, 1111, 1112, 1115, 1118

Dettmer, 66, 79, 83, 87, 131, 192, 208, 210, 337, 432, 434, 436, 439, 444, 488, 657, 661, 666, 670, 724, 727, 771, 822, 827, 828, 830, 831

Diller, 920

Dion, 66, 81, 84, 884

Dissen, 437, 730, 731

Doncieux, 725

Donini, 441, 442, 488

Dronke, 726

Dubla, 444

Eckert, 875, 878

Edwards, 90

Eisenhut, 110, 730, 843, 845

Elder, 438

Elder, 86

Elia (d'), 444

Ellis, 64, 68, 72, 77, 85, 131, 186, 207, 217, 237, 298, 337, 340

Enk, 719

Fabre-Serris, 724, 726, 918, 922, 940

Fain, 91

Fantham, 30, 39, 40

Fedeli, 20, 21, 861, 869, 870, 872, 875, 876, 878, 879, 881, 884, 885, 886, 891, 893, 901, 907, 909, 914, 916, 923, 925, 929, 937, 939, 946, 952, 957, 959, 970, 971, 982, 988, 993, 995, 997, 1008, 1012, 1014, 1019, 1022, 1025, 1049, 1050, 1074, 1075, 1077, 1085, 1093, 1112

Ferguson, 66, 75, 91, 120, 159, 187, 207, 217, 305, 318

Finamore, 134, 137, 138

Fisher, 438, 488

Flaschenriem, 724, 730, 819, 821, 822, 831

Fordyce, 105, 122, 125, 129, 134, 143, 145, 166, 187, 195, 218, 223, 248, 253, 259, 268, 302

Forsyth, 68, 80, 83, 141, 146, 185, 187, 192, 238, 241, 330

Foulon, 27, 435, 442, 443, 444, 474, 718
Frassinetti, 20, 721
Fredericks, 724, 727, 812, 828
Friess, 85
Fritsche, 438
Fuhrer, 44, 57, 68, 88
Gaisser, 64, 442
Galinsky, 438, 508, 585
Geffcken, 86
Gelzer, 328
Gerber, 471, 952
Giangrande, 888, 891
Giardina, 66, 134, 138
Gibson, 27, 36
Goold, 20, 21, 38, 68, 69, 861, 871, 877, 925, 946, 997, 1008, 1034, 1073
Gosling, 443, 510
Gotoff, 442
Granarolo, 19, 64, 66, 67, 69, 76, 91
Greene, 90
Grimal, 57, 70, 96, 885
Grondona, 433, 438, 439, 505, 534, 666
Gruppe, 719, 724, 731
Günther, 89 869, 879, 880, 881, 884
Gutzwiller, 41
Hallett, 87, 723
Harrauer, 64, 431, 716, 868
Haupt, 169, 722, 798
Heiden, 870, 871, 881
Helmbold, 879
Hering, 877, 892, 903

Herrmann, 719, 721, 722, 726, 727, 730, 759, 890

Heyworth, 861, 871, 901, 907, 909, 911, 914, 923, 925, 926, 931, 937, 938, 942, 946, 957, 959, 964, 971, 974, 980, 982, 988, 993, 997, 1008, 1009, 1012, 1019, 1020, 1027, 1068, 1073, 1077, 1081, 1085, 1093, 1112

Hezel, 28, 88, 97, 190, 210, 218, 243

Hinds, 710, 724, 810

Hodge, 878

Hollis, 869

Holzberg, 19, 20, 27, 29, 32, 39, 40, 66, 718

Houghton, 459

Hubbard, 69, 207, 217, 722, 725

Hunter, 131

Hutchinson, 887

Iannucci, 31, 41

Iglesias Montiel, 954, 1075

Inwood, 789

Ites, 875

Iversen, 66, 84

Iwasaki, 443

Jachmann, 89, 133, 134, 138

Jacobson, 883, 935, 994, 1049, 1050

Jacoby, 28, 32, 437

Jäger, 889, 1007, 1018

Jiménez Zamudio, 444, 508

Jocelyn, 76, 216

Jones, 65

Juhnke, 880, 881, 883

Julhe, 39

Karsten, 438, 443, 520

Kaufhold, 996

Keil, 57

Keith, 30, 716, 718, 722, 725, 1068

Keyser, 873

Kidd, 124, 134

King, 89, 877, 891, 1033, 1037

Kinsey, 90

Knoche, 731

Knox, 134, 869

Koch, 438

Koster, 57

Krevans, 41, 46

Kriel, 438, 521, 526

Krókowski, 891

Kroll, 43, 64, 68, 83, 318

La Penna, 861, 868, 876, 888

Lachmann, 57, 129, 183, 302, 341, 407, 724, 870, 885, 959, 1081

Lafaye, 129, 131, 133, 143, 150, 187, 253, 341

Lambin, 145, 359

Latimore, 90

Laursen, 131

Lavency, 139

Leach, 29, 46, 433, 434, 442, 444, 579, 659, 661

Ledentu, 37, 205, 428

Lee, 20, 433, 435, 441, 453, 484, 495, 507, 515, 527, 661, 731

Lefèvre, 923, 970, 998

Lenz, 438

Levin, 891

Lieberg, 72, 90, 263, 272, 273

Littlewood, 433, 661

Lobel, 89, 162

Lonie, 890

Luck, 26, 28, 35, 36, 39, 423, 454, 455, 456, 459, 465, 467, 475, 476, 487, 489, 491, 492, 493, 494, 496, 501, 503, 504, 507, 510, 516, 518, 519, 521, 524, 525, 529, 530, 532, 534, 537, 539, 542, 547, 552, 558, 559, 564, 574, 577, 578, 580, 583, 585, 587, 635, 709, 710, 736, 741, 746, 748, 755, 758, 760, 775, 782, 785, 792, 795, 801, 808, 816, 820, 841, 844

Lyne, 19, 27, 37, 38, 466, 872

MacLeod, 83, 186, 187, 189

Mader, 942, 972

Maleuvre, 720, 722

Maltby, 431, 434, 435, 436, 869

Manuwald, 869

Marouzeau, 432

Marquis, 1111

Marr, 881, 882, 1049

Martin, 59, 60, 70, 432, 433

Martirosova, 918

Marx, 881, 885

Matthews, 124

Maurenbrecher, 438

Meillier, 432, 884

Merriam, 727, 730, 822

Methy, 443

Michelfeit, 45, 881

Miller, 35, 90, 891, 1107

Minyard, 66, 68

Miralles, 891

Monbrun, 124

Morel, 162, 169, 322

Most, 71, 74, 143, 146, 169

Murgatroyd, 289, 431

Mynors, 103, 129, 131, 143, 253, 302, 307, 341

Namia, 20, 721, 728

Navarro Antolín, 716, 720, 760

Nelis, 872, 874

Németh, 66, 83, 120, 122, 124, 186, 187, 190, 192

Nethercut, 881, 882, 886, 983, 1049

Neumeister, 443

Newman, 869

Noonan, 889

Offermann, 66, 78

Otis, 876, 877

Otto, 33, 85, 719, 875, 885

Page, 89, 133

Paratore, 89

Parca, 719, 728, 750, 761, 763, 766

Parker, 725, 728

Pasoli, 36, 84, 119

Perutelli, 89

Petersmann, 892

Piastri, 716

Pillinger, 891, 1107

Pino, 508

Port, 44

Porte, 492, 929

Postgate, 536, 559, 587, 635, 731, 775, 909, 982

Powell, 433, 627

Preiss, 437, 438, 439, 442, 444, 724

Provasi, 724, 729

Puelma, 34

Putnam, 438, 461, 477, 484, 485, 495, 507, 515, 527, 536, 587, 883, 1049, 1051

Quinn, 19, 57, 64, 66, 67, 68, 73, 82, 84, 90, 120, 124, 141, 207, 305

Radicke, 519

Radif, 90

Rambaux, 46, 434, 436, 438, 441, 488, 495, 500, 505, 511, 519, 526, 534, 540, 545, 553, 563, 570, 575, 583, 591

Rankin, 80

Richardson, 77, 217

Rieks, 38, 305

Riemann, 438

Robertson, 952, 984

Roessel, 710, 817, 837

Ross, 19, 29, 37, 38, 39, 46, 73, 90, 392, 405, 434, 508, 870, 877, 893, 903, 943, 979, 987, 1037, 1049, 1054

Rothstein, 885

Sabot, 27

Santirocco, 727, 729, 819, 821, 822, 823

Scaliger, 143, 244, 307, 340, 437, 443, 475, 476, 524, 530, 536, 577, 709, 731, 801, 816

Schilling, 991

Schmidt, 66, 67, 78, 85, 207, 217, 393

Schoonhoven, 20, 721, 722, 790

Schuster, 438, 439

Segal, 68, 80, 207

Shackleton Bailey, 795

Shea, 887, 1061, 1111

Sickle (van), 42, 66, 83

Skinner, 46, 68, 71, 81, 134, 138, 142

Skoie, 716, 724

Skutsch, 73, 130, 210, 432, 719, 875, 876, 877, 881, 1033, 1037

Smith, 730

Solmsen, 877

Soubiran, 1077

Stoessl, 185, 305, 315, 317

Stroh, 40

Suerbaum, 998

Suits, 962

Sullivan, 29, 868, 888, 891, 955

Sweet, 955

Swoboda, 438, 719, 721, 730

Syndikus, 65, 66, 67, 75, 90, 124, 186, 187, 207, 305, 322, 328, 869

Tartari Chersoni, 91

Thomson, 99, 100, 103, 107, 110, 125, 129, 130, 131, 133, 143, 145, 146, 150, 162, 166, 185, 186, 195, 223, 248, 249, 253, 265, 268, 302, 307, 308, 320, 322, 332, 340, 341, 407

Tordeur, 889

Traill, 87, 149, 171

Tränkle, 20, 36, 91, 717, 720, 721, 724, 725, 731, 791, 792, 796

Vazzana, 171

Verdière, 721

Veremans, 441, 505, 545, 553, 563

Viarre, 133, 143, 150, 187, 253, 341, 861, 901, 907, 909, 911, 914, 923, 925, 926, 929, 931, 937, 946, 952, 955, 957, 959, 964, 971, 982, 988, 993, 997, 1008, 1012, 1014, 1019, 1022, 1073, 1077, 1082, 1085, 1093, 1112

Videau, 124, 132, 379

Volpi, 437, 719, 721, 722

Voss, 110, 252, 436, 437, 476, 585, 719, 722

Warden, 124

Weinreich, 33, 66, 85, 130, 265

Westphal, 77

Wheeler, 65, 67, 69

Wille, 879, 880, 881, 884, 1049

Wimmel, 35, 431, 438, 443, 488, 495

Wiseman, 66, 67, 74, 84, 141

Witke, 86, 132, 149, 171, 291

Wölfflin, 438

Woolley, 881, 1049

Wormell, 90

Yardley, 32, 460, 545

Zaina, 90

Zgoll, 753

Zimmermann, 724, 730