

TRAGÉDIE ET ÉLÉGIE EN INTERFACE DANS L'ŒUVRE OVIDIENNE : ESSAI SUR LES FRONTIÈRES GÉNÉRIQUES

Jacqueline DANGEL¹

Au moment où Ovide compose son œuvre, l'élégie érotique romaine est une 'poétique', avec ses règles et ses codes. Elle a en effet désormais des topiques stables qui modélisent le genre dans sa forme et son fond : posture générique de *recusatio-excusatio* épique requise par une faiblesse apparente d'inspiration ; topiques de l'amant-poète préférant aux devoirs civiques le service d'amour (*militia amoris*) jusqu'à l'acceptation d'une forme d'esclavage (*seruitium amoris*) envers une *dura puella*. Une beauté de perfection formelle autant qu'idéelle (*formosa puella*) est propre à justifier cette soumission écrasante (*calcatio*) de l'amant. De cette rupture constante entre l'imaginaire d'amour subjectif, qu'incarne Cupidon dieu du désir de possession, et les obstacles (réels ou 'poiétiques') mis à cette réalisation d'amour désiré, résulte une longue plainte (*querela*), vécue ou fictive. Cette tonalité majeure de l'élégie romaine ne fait en réalité que transcrire analogiquement l'étymologie du genre élégiaque : **ee-legein*, 'dire hélas !'.

Aussi, par-delà toute confession autobiographique ou tout lyrisme romantique, l'élégie augustéenne est-elle avant tout une écriture, — soit un savoir-faire 'poiétique'. Art du *poiein* technique (*ars-technè*), autant que savoir-être auctorial (*ingenium*), elle donne la mesure d'un talent. L'itinéraire du sens résulte en effet d'un véritable travail d'orfèvre, jeu savant entre le sens propre des mots et une sémiotique allusive. C'est ainsi que le *discidium* élégiaque qui allie amour et discorde, voire amour et mort, repose sur l'analogie impressive d'une étymologie 'par l'oreille' : celle de consonances proches d'origine grecque (*eros/ eris*), ou latine (*amor/ mors*). Certes ces oxymores ne sont pas sans lien avec l'isonomie des contraires d'un Empédocle qui

¹ Voir la notice finale sur les auteurs.

oppose, en conciliation, la Discorde furieuse et l'Amour enlaçant². Mais le lecteur ovidien, moins philosophe qu'esthète, est sensible à ce *dissos logos* qui entrelace l'un et le multiple en mouvements sinueux et ambigus des mots et dont la capacité aux interprétations variables fonctionne comme un piège de capture. Aussi, sur le plan rhétorique, n'est-il pas sans rappeler le discours sophistique d'un Gorgias dont Platon évoque les dangers, respectivement dans le *Sophiste*, 242 c-243a et dans le *Ménon*, 76c 4-8. Il n'est pas jusqu'à la métapoétique qui, comme l'a bien montré notamment A. Deremetz, ne contribue à une écriture d'autant plus savante que l'allusion intertextuelle y est multiple et revisitée en hybridité générique complexe³. Le corollaire est que cette poétique de la 'signifiante' érudite requiert un lecteur non moins initié et intelligent.

Face à cette complexité d'écriture et de réception, une théâtralisation de l'œuvre ovidienne est-elle possible ? Plutôt que d'une mise en scène en hypotypose spectaculaire, ne conviendrait-il pas de parler plutôt d'une reconstruction par l'imaginaire intérieur de chaque lecteur d'une théâtralité qui reste un spectacle subjectif et solitaire ? Le principe d'écriture et de réception paraît en effet plus propice à une 'fête de l'Intellect' qu'à une représentation spectaculaire en réception immédiate.

À vrai dire, une réponse tranchée ne saurait convenir à la manière d'Ovide, faite précisément de complexité ambiguë. Une première difficulté tient au fait qu'Ovide pratique une même poétique des états d'âme singuliers dans l'ensemble d'une œuvre dont les genres sont pourtant variés et distincts⁴. Poète polygraphe de l'émotion, il s'est ainsi essayé notamment, outre l'élégie, à l'épopée (fût-elle innovante), au lyrisme, à l'épigramme, à l'écriture didactique (fût-elle paradoxalement érotique) et à de multiples autres formes poétiques de l'héritage gréco-hellénistique et romain, sans oublier la tragédie célèbre, même si elle est perdue, de *Médée*.

² Voir à ce sujet mon article « Chanter en dialogue dans la poésie latine : esthétique du vrai ou beau mensonge », *R.E.L.* 81, 2004, p. 112-132.

³ A. Deremetz, *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille. 1995. Voir aussi A. Sharrock, « "Ars Amatoria - Ars poetica", dans 'Arte perennat amor'. *Riflessioni sull' intertestualità ovidiana*. 'L'Ars amatoria', éd. L. Landolfi-P. Monella, Bologne, 2005, p. 57-77 ; ID, « Womanufacture », *Journal of Roman Studies*, 81, p. 36-49, 1991 ; P. Galand-Hallyn, *Le reflet des fleurs*, Genève, 1994, p. 107-119.

⁴ J. Steiner, *Grammaires de la création*, trad. P. E. Dauzat, Paris, 2001, p. 194-195.

En réalité, Ovide travaille une écriture générique des frontières fluides, si bien qu'il pratique moins un genre qu'une généricité traversière. Si, quelle que soit la donnée générique dominante, il recourt à la même couleur émotionnelle et aux mêmes affects pathétiques, il en revisite pourtant, en convenance fonctionnelle, la présentation et l'intensité⁵. De cette modification savamment calculée des modalités et focalisations résulte inévitablement une recontextualisation qui, déplaçant les lieux du sens, par des effets d'estompe ou d'intensification, de dévoilement ou de voilement, change l'horizon d'attente de la réception⁶.

Un exemple suffira à illustrer ce savoir-faire ovidien, qui n'est autre qu'un savoir-être 'poiétique' : il concerne Didon et Sapho, respectivement dans les *Amores* didactiques et dans les *Héroïdes* élégiaques. À la différence du second recueil qui donne à entendre une longue plainte désespérée de l'héroïne, la tonalité plus rationnelle, voire prescrite, du premier recueil, conduit Ovide à dire brièvement, et en voix rapportée, le résultat en acte :

Ov. Am. 2, 18, 25-26 :

Quodque tenens Dido strictum miserabilis insem

Dicat et Aoniam Lesbis amata lyram

« (scil. je rapporte) les paroles de la malheureuse Didon qui tient son épée nue et de la Lesbienne effectivement aimée qui tient la lyre aonienne ».

⁵ Ovide 'recontextualise' l'imaginaire émotionnel, par une grammaire impressive de la création. Exemple est ainsi la *querela* élégiaque, faite de déception, de méditation et de suppliques désespérées ou les monologues intérieurs en analyse subtile des sentiments, tant dans les *Héroïdes* élégiaques que dans les *Métamorphoses* épiques, voire dans les *Amores* didactiques. L'hybridité des sources et des modalités de mise en œuvre modifie conjointement le traitement des sujets mythiques hérités, — mythes connus ou mythes mineurs, voire versions rares ou nouvelles —, qui se colorent différemment selon le contexte. Cette polyvalence des effets pathétiques, quel que soit le genre retenu, tient en réalité au fait que les affects (sentiments et amour) en sont le sujet commun. Le ressenti subjectif, réel ou fictif, est en effet capable d'autant de réécritures et de ré-interprétation individuées. Le mode d'écriture doit seulement être en convenance avec le point de vue adopté, dans un pathétique ciblé. Le thème ne fait pas en effet le style. Instructive est en la matière la leçon de ré-interprétation contextuelle et de réécriture générique obligées que donne Ovide dans le livre II, des *Tristes*, v. 371-409, à partir d'une revisitation érotique notamment de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*.

⁶ Voir mon article, « Intertextualité et intergénéricité dans les *Héroïdes* d'Ovide : la métrique à l'œuvre », dans *Amor scribendi. Lecture des Héroïdes d'Ovide*, éd. H. Casanova-Robin, Grenoble, 2007, p. 13-35.

Comme il convient à un contexte didactique, ce distique fonctionne apparemment, en forme d'épilogue, voire d'apologue. Pourtant le pathos est bien là, du fait qu'aux mots qui disent et dénomment, Ovide substitue une image gestuelle, donnée à voir et à méditer en oxymore : Didon désespérée se suicide ; Sapho comblée par la réponse de Phaon, remet sa lyre à Apollon. La brièveté de l'écriture contribue en outre à accentuer la densité pathétique.

À cette théâtralisation en intensité visuelle et épigrammatique s'oppose alors nettement l'ample *querela* des deux héroïnes dans les *Héroïdes* 7 et 15. L'espace d'écriture qu'offre l'épistolaire permet de développer un pathétique, sinon de théâtralité, tout au moins de théâtralisation. Celle-ci est d'autant plus marquée qu'Ovide laisse en suspens le dénouement. L'apologue des *Amores* passe de fait au second plan : le suicide, pour la première, par l'épée, pour la seconde, par le saut de Leucade, n'est donné que comme une *lisis* possible, en charge émotionnelle d'autant plus forte que le lecteur érudit connaît le dénouement.

Il reste que ces réécritures 'qualifiantes' de l'émotionnel, malgré leurs variations d'écriture générique, semblent donner lieu aux mêmes effets de réception. De fait la tragédie de *Médée* a été non pas représentée, mais lue en *recitatio* déclamatoire⁷ (Ov. *Tr.* 4, 10, 57-58 ; 5, 7, 24-28), comme ce fut le cas pour l'épopée des *Métamorphoses* et les élégies, qu'il s'agisse de l'élégiaque revisitée au féminin dans les *Héroïdes* (Ov. *A. A.* 3, 344-5), ou des *Amores*⁸ de couleur certes érotique, mais d'esprit didactique autant que métapoétique : la célébration d'amour s'adresse en effet à une Corinne dont il avoue le caractère fictif (Ov. *Tr.* 4, 10 60 : *nomine non uero*)⁹.

Or, si scéniques qu'aient pu être ces lectures publiques, leurs principes de *dictio* et d'*actio* ne sauraient être exactement ceux d'un spectacle théâtral. Faut-il alors penser que la tragédie aristotélicienne, que caractérise, outre une intrigue mythique tensionnelle, une mise en scène spectaculaire, aurait perdu son identité fondatrice ? C'est un fait

⁷ Voir notamment St. Hinds, « Medea in Ovid : scenes from the life of an Intertextual Heroine », *M. D.* 30, 1993, p. 10-47.

⁸ Lire à ce sujet P. H. Schrijvers, « *O tragœdia tu labor aeternus* : étude de l'élégie III, 1 dans les *Amores* d'Ovide », dans *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, 1970, p. 405-424.

⁹ Voir P. Galand-Hallyn, « Corinne et Sapho : *elocutio et inuentio* dans les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide », *BAGB*, 1991, p. 336-358.

qu'Horace insiste sur une tragédie augustéenne moins spectaculaire qu'éducative, dans une conformité recherchée avec cette Restauration modélisée que prônent Auguste et le Cercle de Mécène¹⁰. Aussi la dramatisation théâtralisée était-elle inséparable d'une rhétorique épictique de l'éloge ou du blâme éthiques¹¹. Après les souffrances et ruines des guerres civiles, l'intention était de provoquer, tout à la fois rationnellement et émotionnellement, un irrésistible désir de paix. Le succès du *Thyeste* de Varius, rapporté par Tacite (*Dial.* 12, 6) et par Quintilien (*I.O.* 10, 1, 98) doit trouver là une justification.

Un pathos émotionnel voisinant avec une rhétorique des idées est en effet conforme à l'esthétique littéraire augustéenne. Horace évoque ainsi les *lacrimosa poemata*, voire des monodies tragiques ou des arias et cantates lyriques d'auteurs inconnus¹², en même temps qu'il insiste sur l'appauvrissement de la création tragique (Hor. *Ep.* 1, 6, 7). Dans cette forme de théâtralisation larmoyante, le *carmen flebile* élégiaque trouve une place. Mais l'idéologie augustéenne, visant à susciter la réflexion, ne pouvait se satisfaire de spectacles fondés sur cette seule hypotypose émotive. De fait, comme l'ont bien montré les critiques, les tragiques augustéens sont moins des dramaturges que des propagandistes de la Restauration, de sorte que l'esprit de leurs pièces est plus proche de celui de la tragédie prétexte républicaine, même si le sujet reste mythique. C'est au point qu'ils sont des auteurs polygraphes dont la complémentarité générique est régie par l'attention portée

¹⁰ Se reporter notamment à A. Pocina-Perez, « El teatro latino en la época de Augusto », *Helmantica*, 24, 1973, p. 511-526 ; F. Delarue, « Le Thyeste de Varius », dans *Hommages Bardon*, Bruxelles, 1985.

¹¹ Sur la rhétorique émotionnelle, voir en particulier M. Armisen-Marchetti, « La notion d'imagination chez les Anciens. La rhétorique », *Pallas*, 27, 1980, p. 3-38 ; E. Belfiore, *Tragic Pleasures : Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton, 1992 ; *La mise en scène des valeurs ; La rhétorique de l'éloge et du blâme*, éd. M. Dominicy-M. Frédéric, Lausanne-Paris, 2001.

¹² Horace cite les poèmes larmoyants d'un Pupius méconnu. Et en matière de théâtralisation tragique, il se réfère à trois tragédies contemporaines, inconnues de nous, qui laissent supposer, par leur contenu mythique, cette même aptitude au style larmoyant : il s'agit d'*Atalante*, *Peliades* et *Thyestes* d'un certain Gracchus. Sur ces problèmes d'une gravité augustéenne admettant une forme de pathos, voir notamment J. Korpanty, « Furor in der augusteichen Literatur », *Klio*, 67, 1985, p. 248-257 ; L. Golden, « Epic, Tragedy and Katharsis », *CPh*, 71, 1976, p. 77-85 ; A. La Penna, « Orazio, Augusto e la questione del teatro latino », *ANSP*, 19, 1950, p. 141 et suiv.

aux idées défendues : Varius allie tragédie et épopée, Pollion¹³ tragédie, rhétorique et histoire.

À cette liste, on peut ajouter Ovide : l'analyse intertextuelle de son œuvre l'autorise. Comme l'ont montré les critiques et en particulier I. Jouteur¹⁴, importante est en effet la place que le poète accorde ou dit accorder à un Sophocle qu'Aristote¹⁵ cite comme référence exemplaire d'une réflexion sur les responsabilités et conduites humaines, par différence avec ce qui se passe pour Euripide trop émotionnel (et même si Ovide est, dans les faits, plus euripidéen que sophocléen). Non moins instructives sont les réminiscences ovidiennes, avouées ou non, des tragédies républicaines, qui, bien que spectaculaires, voire violentes, sont néanmoins fondamentalement épидictiques : tels Ennius dont la dominante euripidéenne sert avant tout à la mise en scène de valeurs recoupant celles de son œuvre épique, Pacuvius moins spectaculaire que philosophique et rhétorique, Accius, tragique de la violence, mais non moins bon orateur, si bien que chacune de leurs pièces admettent une lecture politique cachée, comme j'ai pu le montrer¹⁶ :

Ov. Am. 1, 15, 15 et 19-20 :

Nulla Sophocleo ueniet iactura cothurno.

.....
*Ennius arte carens animosique Accius oris
 casurum nullo tempore nomen habent.*

« le cothurne de Sophocle ne connaîtra aucun dommage. (...) Ennius à qui manque l'art et Accius aux accents bouillonnants ont un nom qui ne périra jamais. »

Il reste que, comme nul ne l'ignore, l'écriture ovidienne excelle non par une rhétorique épидictique de l'éloge et du blâme, mais par

¹³ C'est au point que Quintilien *IO.* 10, 1, 113, juge cette alliance des styles archaïsante.

¹⁴ I. Jouteur, *Jeux de genre dans les Métamorphose d'Ovide*, BEC, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, 2001.

¹⁵ De fait, si Ovide n'ignore pas les préceptes dramatiques d'Aristote, qui font d'une pièce dramatique le spectacle du malheur absolu, engendré par des conflits inter- et intra-personnels violents, il n'en retient pas la visée cathartique, causée par une faute tragique dont la *lusis* est la mort ou l'exil. Les sujets de l'œuvre ovidienne, si théâtralisés qu'ils soient, sont étrangers à la purgation des passions, dès lors qu'ils évitent le jugement moral d'une éthique collective. Aux conflits personnels fautifs, Ovide préfère l'hypotypose des souffrances intérieures d'un être isolé, voire abandonné.

¹⁶ Voir J. Dangel, *Accius. Œuvres.-Fragments*, Paris, CUF, 1995, *Intr.* ; *ead.* « Les tragédies mythiques et prétextes de l'époque républicaine : politique en texte caché ? », dans *Studien zu antiken Identitäten*, St. Faller (éd.), Ergon-Verlag, p. 13-37.

des effets voyants. Ovide a en effet été remarqué dans les écoles de déclamation où il a appris, outre l'art de la suasoire et de la controverse, l'amplification pathétique jusqu'à la véhémence. Il convient alors, à ce point de notre réflexion, de nous interroger sur la rhétorique psychagogique des affects, qui repose sur un émotionnel, expression spécifique du 'langage intérieur de l'âme'. Comme le rappellent Cicéron et Quintilien, l'acteur et le tragédien en apprennent les techniques expressives dans une même formation, dès lors qu'elle ressortit à l'*actio* qui comprend la *dictio* et le *gestus* : le 'corps parlant et gestuel' donne à entendre et à voir en hypotypose les différents états de l'âme et du cœur. Quintilien (*I.O* 11, 3) en définit la chorégraphie des formes et l'orchestration théâtralisée, en épure symbolique : les gestes répertoriés du corps, incluant la danse, voire le mime (qui ne saurait toucher à l'obscène)¹⁷, extériorisent les tensions intérieures de l'être en les dessinant en quelque sorte dans l'espace. La voix s'infléchit en timbres, registres et tonalités non moins étudiés, allant de la parole de conscience claire au chant d'émotion en passant par le récitatif parlé ou chanté, selon la nature du contenu¹⁸. Mise en œuvre d'un sens impressif, la rhétorique des affects, bloquant ainsi la raison, n'a pas à persuader, mais à émouvoir, en croyance impressive.

Cette rhétorique théâtralisée d'un corps parlant, chantant et dansant est si bien au centre de la poétique ovidienne qu'Ovide reprend à la rhétorique ses lieux majeurs — fût-ce librement — dans le livre 3 de *l'Art d'aimer*, des vers 169 à 501. On y retrouve ainsi les données exactes de l'*actio*, si ce n'est que l'hypotypose corporelle et vocale est au service exclusif des effets sensuels, érotiques et émotionnels à susciter et à réussir : *colores* d'un vêtement en posture suggestive, tonalités modulées de la voix en affects divers, corps en gestuelle érotique suggérée, expressivité émotionnelle du visage.

Il reste que, si à l'époque d'un Cicéron ou d'un Quintilien, rhétorique des affects et poétique émotionnelle sont au service d'un Manifeste civique et moral, Ovide se défend de toute gravité moralisante. Mieux encore : ses combinatoires multiples, en points de vue toujours différenciés, contribuent à l'émergence non seulement de formes

¹⁷ M.H Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, BEC, Louvain-Paris-Dudley, MA, 2007.

¹⁸ Voir J. Dangel, «Les musiques des vers latins déclamés, modulés et chantés : *Carmen, cantica, carmina*», dans *Le vers et sa musique*, éd. J. Foyard, Centre de Recherche le Texte et l'édition, Dijon, 2001, p. 39-63.



innovantes, comme il le proclame au début des *Métamorphoses*, mais de vérités neuves, qui, même voilées en métapoétique, sous-tendent un nouvel ordre et un nouvel état. Le fait culturel, voire politique, finit ainsi par croiser chez lui le fait littéraire, non sans risque dès lors que le poète est moins souvent conformiste que rebelle. On ne saurait expliquer autrement l'exil à Tomes. Transparaissent, à vrai dire, les limites d'une culture contemporaine qui, entrant en consonance avec des codes et des cycles de compréhension inédite du monde, redoute les dangers d'autres systèmes de pensée et de vision du monde. De fait les mythes de remise en cause, voire de rébellion et de transgression dramatiques tiennent une place non négligeable dans l'œuvre ovidienne : tels les Bacchantes, la Thébaidé, Prométhée, voire Médée¹⁹.

Écriture jouée en 'jeux de genres' et d'interprétation²⁰, Ovide ne pouvait théoriser ouvertement cette généricité traversière qui n'exclut

¹⁹ Se reporter à F. Bertini, « Ov. Am. 1, 15, 19 e il giudizio ovidiano su Ennius », *BStudLat*, 2, 1972, p. 3-9. En ce qui concerne plus précisément la figure de la Colchidienne, Ovide, polygraphe et essayiste, ne pouvait qu'être séduit par la complexité du mythe argonautique. Il en perçoit la prédominance tragique, si bien qu'il en fait le sujet de son unique tragédie, malheureusement perdue, mais citée en exemple. Les diverses réécritures génériques qu'il en donne ne font que contribuer à en diversifier la théâtralisation des effets. Ainsi, au début du livre VII des *Métamorphoses*, un récit concentré du cycle épique contribue à l'intensité pathétique : en 403 vers, sont exposées les plus terribles récidives de l'héroïne, depuis l'arrivée des Argonautes en Colchide jusqu'à la fuite à Athènes, tandis que le drame de Corinthe reste sous-entendu. En revanche, dans l'*Héroïde* XII, l'insistance est mise sur le drame tragico-élégiaque de l'abandon post-corinthien. Mais l'acmé de ce pathétique des affects est atteint lorsque cette même figure de Médée se surimpose au drame, cette fois réel, d'Ovide, qui médite sur sa propre tragédie d'exil à Tomes à partir du meurtre d'Apsyrtos, dans les *Tristes*, III, 9. Voir A. Arcellaschi, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, École Française de Rome, 1990.

²⁰ Emblématique est en la matière la représentation ovidienne des genres dans les *Amores*. Dans le proème du livre I, Ovide insiste sur la *recusatio-excusatio* devenue canonique de l'épique. Pourtant, alors qu'Ovide proclame la gloire d'immortalité que procure toute « poétique » digne de ce nom, — y compris l'élégie pourtant décriée —, il clôt ce même livre (*Am.* 1, 15, 9-26) sur l'éloge, outre d'Homère et d'Hésiode, de Sophocle modèle aristotélicien, de l'astronome Aratos, du comique emblématique à Rome de la Néa, Ménandre et du tragique Accius, aux côtés de l'épique guerrier de Virgile autant que des *Argonautiques* de Varron d'Atax, tout à la fois épopée héroïque et érotique, selon les principes alexandrins d'une écriture génériquement complexe. Le proème du livre II en donne la confirmation autant que la mesure : Ovide, dans une nouvelle *recusatio* de l'épique, insiste ici sur les épopées transgressives, de caractère tragique, et notamment, sur celles des grandes rébellions mythiques (Titanomachie et Gigantomachie), contestant l'ordre de justice olympien. Ces sujets sont propres à suggérer, en métaphore politique cachée, un parallélisme avec les guerres civiles récentes.

pas, en lecture cachée, la critique, voire la subversion. La difficulté de l'interprétation juste du sens, dans l'œuvre ovidienne, est qu'ajoutant au *discidium* élégiaque une revisitation auctoriale trop innovante, Ovide admet, dans son processus d'écriture même, la rupture du poète moins avec son texte qu'avec la lecture qui peut en être faite.

Ovide, qui aurait certes pu lever l'ambiguïté en théorisant ouvertement sa poétique, ne l'a pas fait. Mais, en concordance avec sa manière propre, il la donne à comprendre métaphoriquement dans son *Ars Amatoria*. Une comparaison avec la *Lettre aux Pisons* d'Horace permet d'en saisir l'originalité. Comme l'art poétique horatien, l'*Art d'aimer*, par-delà sa thématique érotique, est pensé comme un art de construire et re-construire en savoir faire et en savoir être. Cette insistance mise, chez les deux poètes, sur une perfection technique en cohérence contextuelle a pour raison profonde les dangers d'une hybridité contemporaine, commune à tous les arts. Une différence profonde sépare pourtant les deux poètes, celle de l'intentionnalité, et plus encore de la visée d'écriture. Ainsi, Ovide, s'il présente effectivement, comme le fait Horace, un 'Art poétique' sans lui donner son nom, le fait masqué : il dissimule sa position de poète à l'œuvre en privilégiant la posture d'amant. Amant-poète, il met la poésie au service de l'écriture d'amour, d'autant qu'aimer, c'est écrire une élégie.

La poétique occupe même une telle place chez Ovide qu'il se l'applique à lui-même. Emblématique est ainsi, à l'ouverture du dernier livre du recueil des *Amores*, sa confrontation avec *Elegeia* et *Tragædia* :

Ov. *Am.* 3, 1, 1-14 :

*Stat uetus et multos incaedua silua per annos ;
credibile est ille numen inesse loco ;
fons sacer in medio speluncaque pumice pendens,
et latere ex omni dulce queruntur aues.
Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris
(quod mea, quaerebam, Musa moueret opus)
uenit odoratos Elegeia nexa capillos
et , puto, pes illi longior alter erat.
Forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis
et pedibus uitium causa decoris erat.
Venit et ingenti uiolenta Tragædia passu*

(*fronte comae toruae, palla iacebat humi*).
Laeua manus sceptrum late regale mouebat,
ludius alta pedum uincla cothurnus erat.

« Il est une forêt ancienne et jamais violée pendant de longues années ; tout porte à croire qu'une puissance divine est en ce haut lieu ; une source sacrée est en son milieu avec une caverne à stalactites ; et, de tout côté, les oiseaux font entendre une douce plainte. Je m'y promenais, protégé par l'ombre de ces bois (à la recherche d'un poème que ma Muse m'inspirerait). Vint Élégie les cheveux tressés et parfumés et un de ses pieds, je crois, était plus long que l'autre. Sa silhouette était belle, son vêtement très léger, le visage d'une amante et le défaut de ses pieds une cause de beauté. Vint, farouche et à grands pas, Tragédie (ses cheveux retombaient épars sur un front menaçant, sa robe balayait le sol). Sa main gauche agitait amplement un sceptre royal, un cothurne lydien enlaçait haut ses pieds ».

Le concret se mêle à l'abstrait, la réalité à la fiction symbolique, voire à l'allégorie intellectualisée en métapoétique, sans que le lecteur ne perçoive un paradoxe. Dans cette interface du poète avec des figures allégoriques, mais pourtant très présentes, Ovide, qui est ici tout à la fois auteur, acteur et metteur en scène, confère à Tragédie et Élégie, en quelque sorte par osmose, sa propre crédibilité existentielle, dès lors qu'il dialogue directement avec elles. Et celles-ci communiquent en retour à leur poète leur rôle de *dramatis personae*. Il en résulte un débat théâtral autant que 'vivant' entre ce qu'il convient désormais d'appeler des acteurs, qui sont au nombre de trois, selon le meilleur schéma de la tragédie aristotélicienne : le poète, Tragédie et Élégie.

Le premier acteur de cette scène est le poète, qui se donne à voir parcourant une forêt propre autant à un décor scénique qu'à l'écriture élégiaque métapoétique : il s'agit en effet d'une 'silve' (*silua*) dont le caractère ombreux convient autant au caractère sombre d'un décor de tragédie qu'à l'hétérogénéité impressionnante de l'écriture élégiaque. Comprendons alors que la marche ovidienne à pas mesurés (*spatior*) est moins encore physique que poétique : il s'agit pour le poète de trouver un mode d'écriture générique, qui savamment calculé et dosé, est capable d'une conciliation entre l'élégiaque et le tragique, **alors que le chant de la *leptotès* élégiaque paraît inconciliable avec la *grauitas* tragique.**

Dans ce compromis recherché, la suite du texte ovidien montre qu'un entre-deux innovant est possible à partir d'une greffe de la tra-

gédie **sur** l'élégie, — garantie certaine d'une théâtralisation —. Tragédie en vient ainsi à si bien insérer son identité théâtrale **dans** Élégie que le poète réclame un *nomen* particulier pour la nouvelle forme générique :

Ov. *Am.* 3, 1, 62-69 :

*Desierat ; coepi. « Per uos utramque rogamus,
in uacuas aures uerba timentis eant.*

*Altera me sceptro decoras altoque cothurno :
iam nunc contacto magnus in ore sonus.*

*Altera das nostro uicturum **nomen** amori ;
ergo ades et longis uersibus adde breues !*

Exiguum uati concede, Tragoedia, tempus ;

Tu labor aeternus ; quod petit illa, breue est.

« Elle [*scil.* *Élégie*] avait fini ; je commençai : “ Je vous adresse à toutes deux la supplique d'accueillir d'une oreille disponible mes timides paroles. Toi, tu m'ornes du sceptre et du haut cothurne : il y a place désormais maintenant dans ma bouche inspirée pour les accents sublimes. Mais, toi, tu donnes à mes amours ‘une créance’ vouée à la pérennité : donc, viens et aux longs vers ajoute de courts ! “. Accorde au poète, Tragédie, un bref délai ; toi, tu es un travail de toujours ; mais ce que demande Élégie, dure peu ».

Le terme de *nomen*, qui admet plusieurs acceptions, est ordinairement traduit par ‘renom’. Ovide a certes besoin de reconnaissance artistique en immortalité. Toutefois, au moment où il écrit sa *Médée* sans vouloir renoncer à l'élégie, au point de chercher, comme le laissent entendre ces vers, une généricité innovante, c'est davantage de « statut crédible » dont il a besoin, soit d'un *nomen* en ‘créance’ juridique²¹. Aussi la *deductio* élégiaque est-elle ici moins encore fil tenu, voire magique de la légèreté callimaquienne que ce *deductum carmen* qu'A. Deremetz définit comme « un chant de fondation, fondation de lui-même et du monde qu'il engendre » et dont seul le poète est le maître d'œuvre²².

Dans cette quête d'un compromis d'écriture entre la tragédie et l'élégie, le texte et le sens requièrent seulement, outre un talent certain, une grande technicité. Écrivant une sorte de livre des secrets initiatiques, Ovide se donne de fait à voir calculant son parcours

²¹ M. Ducos, *Rome et le droit*, Paris, 1996, p. 185.

²² A. Deremetz, *op. cit.* p. 308.

d'écriture (*spatior*), en poète-*artifex* et dans l'ombre. Et en matière de mesure, la métrique lui offrait un champ d'expérimentation privilégié.

De fait, même si une lecture similaire en *recitatio* est attribuée par Ovide à la diction de la tragédie et de l'élégie, ces deux genres diffèrent pourtant par leurs mètres respectifs : le distique élégiaque n'a aucune place dans la tragédie canonique qui repose sur des mètres divers, relevant pour leur plus grande part, non du *genos ison*, mais du *genos diplasion*, voire de la colométrie. Ovide ne dissimule nullement cette différence structurale, sinon qu'il en décrit les processus métriques à sa manière, — soit avec des termes qui requièrent une explication. Il oppose ainsi au 'pied' (*pes*) du distique élégiaque le 'pas' (*passus*) des mètres de la tragédie. Or le pied est une mesure mathématique précise, (Sergius, *Explanatio* p. 113 : *hoc quasi pedali regula*). Ainsi dans l'hexamètre dactylique, le dactyle de genre égal (ou son équivalent quantitatif le spondée), se compose de deux demi-pieds valant chacun deux mores (temps fort — / temps faible uu ou —). Il en va de même dans le pentamètre, si ce n'est qu'Ovide, tout en gardant le terme de *pes*, distingue ici deux sortes de mesure : l'une absolue, l'autre relative (d'ordre duratif) du fait de la présence d'un pied 'plus long' (*pes longior*)²³, dont il décrit métapoétiquement le processus ainsi :

Ov. Am. 1, 1, 4 :

*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 chanter sur un rythme grave les armes et la violence des combats, tandis que le sujet convenait au mètre. Le second vers était à parité du premier. On dit que Cupidon se mit à rire et ravit à la dérobade un pied entier ».

On conclut généralement à ce sujet à une élégie 'boiteuse', comme invite à le penser l'idée d'un défaut (*uitium*), dont toutefois le poète aime à dire la réussite esthétique. Ce 'pied plus long' (*pes longior*) prend en réalité sa pleine signification de sa confrontation avec le *passus* tragique. Le 'pas' peut être certes compris comme une démarche, dont Ovide précise effectivement, pour la tragédie, le carac-

²³ J. Luque Moreno, *De pedibus. De metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Grenade, 1995.

tère violent et les grandes enjambées (*Tragædia uiolenta/ ingenti passu*). Mais il est aussi la mesure numérique du double pied, — soit en métrique d'une dipodie —. Les trois composants métriques que mettent finalement en évidence ces vers ne peuvent qu'être porteurs de diction différenciées : pieds métriques au métronome (*pes*) ou en durée relative (*pes longior*) et colométrie (la dipodie).

Une incertitude concernerait la nature du *pes longior* dans le pentamètre, si nous n'avions le témoignage suivant de Quintilien :

Quint. *I.O.* 9, 4, 98 et 109 :

(98) *Est enim quoddam ipsa diuisione uerborum latens tempus, ut in pentametri medio spondio, qui nisi alterius uerbi fine, alterius initio constat, uersum non efficit. (...) (109) Qui non optime est sibi iunctus anapaestos, ut qui sit pentametri finis...*

« (98) Il y a du fait de la subdivision en mots un certain temps de latence, comme dans le spondée médian du pentamètre, qui, s'il n'était constitué d'une fin de mot et de l'initiale de l'autre, empêcherait la formation du vers (...) (109) Deux anapestes qui se suivent ne constituent pas une fin excellente, car c'est une fin de pentamètre... ».

De ce texte résultent deux lectures possibles du pentamètre²⁴. La première, que suggère d'ailleurs Ovide et qui est celle des métriciens modernes, fait du pentamètre un hexamètre tronqué, dont le troisième et le sixième pied, se trouve amputé de son temps faible :

1) Pentamètre : ` — uu (ou ` — —) | ` — uu (ou ` — —) |' — // ` — uu | ` — uu |' —

À des pieds complets en mesure absolue s'opposeraient ainsi dans ce cas deux mesures 'relatives', dues à la présence de deux demi-pieds incomplets au terme de chacun des deux hémistiches, sans que l'on sache clairement si leur diction prolonge ou non le pied complet précédent (*pes longior* ?).

Conjointement, ce même mètre peut être lu entièrement en pieds complets et absolus (*unum pedem*), selon l'expression ovidienne. Il s'agit alors d'identifier au centre du vers un spondée, selon le schéma métrique suivant :

²⁴ Voir J. Dangel, «L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques», *Florentia Iliberritana*, 10, 1999, p. 63-94.

2) Pentamètre : ` — uu (ou ` — —) | ` — uu (ou ` — —) // ` — — // uu — ` | uu — `|

À une suite de trois dactyles (ou spondées), succèdent ainsi deux anapestes. Reconnaissons que le retournement rythmique que suppose cette lecture n'était pas pour déplaire à Ovide, poète de l'*inuersio* élégiaque : l'anapeste est en effet défini par les Anciens comme l'envers du dactyle épique, au point d'être dénommé 'anti-dactyle'²⁵. Mais, plus précisément encore, cette double lecture métrique du pentamètre autorise un compromis entre élégie et tragédie, pour deux raisons majeures. Elle n'est pas sans rapport, d'une part, avec les mètres des monodies ou chants choraux à modes variés de la tragédie romaine, les *Cantica mutatis modis*, qui, fondés sur des mélanges métriques, en pieds et colométries diversifiés, interviennent dans les moments d'intensité lyrique, en plain-chant. D'autre part, une succession de dactyles et d'anapestes n'est pas étrangère à ces autres moments émotionnels de la tragédie que sont ces *cantica* du récitatif parlé et chanté ou des arias et cantates²⁶, que donnent notamment à entendre et à voir les dimètres dactyliques et anapestiques. Ajoutons que l'anapeste, naturellement rythmé, convient autant aux récitatifs de marche militaire fortement scandés qu'au chant tragique de l'inéluctable²⁷.

La métrique ovidienne est ainsi un instrument moins encore mathématique que stylistique. Ovide pourrait à ce sujet avoir tiré le meilleur parti de la théorie hellénistique de la dérivation des mètres que son contemporain Varron théorise. Sénèque plus tard, comme j'ai pu le montrer²⁸, en a exploré brillamment les capacités dramatiques dans ses tragédies, sous l'influence de l'Artigraphe néronien Caesius Bassus, sans que l'on puisse exclure celle d'Ovide.

Certes les analyses métriques des Artigraphes latins ont souvent été considérées comme artificielles par les métriciens. Cette théorie fonctionne comme un 'jeu de mécano' dont les moyens sont l'addition, la soustraction, la permutation et l'inversion (*adiectio, detractio*,

²⁵ J. Luque Moreno, *op. cit.* p. 274-275.

²⁶ Voir J. Dangel, « Les musiques des vers latins déclamés, modulés et chantés ... », *art. cit.*

²⁷ Pour ces notions et l'ensemble de la réflexion, voir J. Dangel, « Sénèque, poeta fabricator : lyrique chorale et évidence tragique », dans *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, éd. J. Dangel, Peeters, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, 2001, p. 157-292, dont p. 196-202.

²⁸ *Ibid.* p. 202-282.

concinatio, transmutatio) d'unités simples. Ces agencements en *poikilia* permettent des effets stylistiques tout à la fois mêmes et autres. Intéressante est en la matière cette réflexion d'Atilius Fortunatianus qui va jusqu'à établir un lien possible entre le pentamètre et l'asclépiade mineur d'une métrique éolienne lyrique²⁹ :

Atilius Fortunatianus, *G. L. K.*, p. 295, 16 :

- - | - uu | - // - u ul - u x

Maecenas atavis edite regibus .

asclepiadeon metron uocatur, non quod repertor eius Asclepiades fuerit, sed quod eo familiarius et frequentius sit usus; ante illum enim usus Alcaeus et Sappho hoc integro usa est libro quinto (...); hoc metrum uidetur a pentametro epodico natum; nam habet duo penthemimere, primum acatalectum, secundum catalecticum :

Maecenas atavis edite regibus;

huic si reddas in ultimo syllabam, integer erit pentameter, ut :

- - | - u u | - // - u ul - u ul -

Maecenas atavis edite regibus o;

ab eo tamen pentametro nascitur qui XIII syllabas habet, hoc est cuius prima pars de spondeo et dactylo constat; ceterum asclepiadeon duodecasyllon esse oportet.

« - - | - uu | - // - u ul - u x

Maecenas atavis edite regibus

« Ce mètre est appelé asclépiade, non parce que son inventeur serait Asclépiade, mais parce que celui-ci l'employa assez couramment et assez souvent; avant lui, Alcée en usa ainsi que Sappho dans la totalité de son cinquième livre. (...) Ce mètre semble provenir d'un pentamètre épodique; il contient deux penthémimères, la première [P1] est acatalectique, la seconde catalectique [P2] :

Maecenas atavis [P1] edite regibus [P2];

mais si on rétablit la syllabe finale manquante, le pentamètre sera complet, comme :

- - | - u u | - // - uu | - u ul -

Maecenas atavis edite regibus o;

Ce pentamètre ainsi formé compte cependant treize syllabes; ceci est dû au fait que sa première partie comporte un spondée et un dactyle; mais l'asclépiade ne doit avoir que douze syllabes ».

²⁹ *Ibid.* p. 278-280.

La relation qui est ainsi établie entre l'asclépiade du lyrisme éolien et le pentamètre élégiaque est apte à conférer à celui-ci une tonalité lyrique. Une notice d'Aulu-Gelle apporte une confirmation à ce sujet, si ce n'est que ce 'lyrisme élégiaque' y est évoqué à partir de la lyrique saphique :

Gell, N. A. 19, 9, 3-4 :

[scil. pueri pellaëque] *qui canerent uoce et qui psallerent. Ac posteaquam introducti pueri puellaeque sunt, iucundum in modum Ἀνακρεόντεια pleraque et Sapphica et poetarum quoque recentium ἐλεγεῖα quaedam erotica dulcia et uenusta cecinerunt.*

« pour chanter vocalement et jouer de la cithare. Une fois introduits, les jeunes gens et les jeunes filles chantèrent d'une manière charmante la plupart des odes d'Anacréon et de Sappho et également des élégies érotiques de poètes récents, étalon de douceur et de séduction ».

C'est le terme rare d'*elegeia*, au lieu des termes usuels d'*elegia* ou d'*elegia*³⁰, qui a provoqué notamment la notice de l'Antiquaire, — terme qu'a précisément retenu Ovide. Il est alors instructif d'apprendre que cette dénomination correspond en fait à un récital poétique, chanté et dansé, rassemblant, sans rupture apparente de tons, la lyrique éolienne de Sappho et l'élégiaque romain. Aulu-Gelle va même jusqu'à préciser la qualité de ce spectacle vocal, gestuel et musical, en soulignant qu'il a été donné « par les chanteurs et joueurs de lyre les plus doués de l'école » du rhéteur Antonius Iulianus, personnage en vogue dans les écoles de déclamation et critique littéraire écouté.

À vrai dire, Ovide avait déjà pressenti cette contamination possible de l'élégiaque par le lyrisme saphique des sentiments et passions, dans *Amores*, 2, 26 et dans l'*Héroïde* XV³¹. Comme nous l'avons vu précédemment, il n'hésite pas en effet à y affirmer, fût-ce en texte caché, que la conversion a été possible, puisque la poétesse rend à Apollon sa lyre éolienne. Cette réussite est d'autant plus inattendue que le Sublime saphique, loué par Ps-Longin (*Du Sublime*, 10, 1), est en principe inconciliable avec l'élégie érotique romaine, pour laquelle est revendiquée une Muse légère, en *genus tenue*.

³⁰ J. Luque Moreno, *El distico elegiaco. Lecciones de métrica latina*, Madrid, 1994, p. 178.

³¹ Voir mon article « Réécriture topique en réception polyphonique : Sappho lyrique revisitée par Ovide élégiaque (*Héroïde* XV) », *Latomus*, 67, 2008, p. 114-129.

On soulignera seulement que cette métamorphose réussie est moins un renoncement « aux mesures lyriques » qu'une 'création' ovidienne, dont le poète revendique le caractère innovant autant que méthodique en ces termes :

Ov. A. A. 3, 3, 345-346 :

*Vel tibi composita cantetur Epistula uoce ;
ignotum hoc aliis ille nouauit opus*

« Ou déclame d'une voix méthodique l'une de ses lettres ; il (= Ovide) a initié ce nouveau type de poème inconnu avant lui ».

Comment douter désormais de la théâtralisation de l'œuvre ovidienne et notamment élégiaque, dès lors que tragédie, élégie et lyrisme admettent des zones de contact fonctionnelles, qui ont contribué à une innovation constructive autant qu'à une rénovation des genres ? Pour être bien comprise et bien reçue, cette œuvre requiert seulement une érudition certaine et l'adhésion au pacte d'écriture et de lecture que suppose cette poétique savante et allusive, en métamorphose constante. La figure de Pythagore pourrait en lever le caractère énigmatique, si l'accès philosophique aux secrets de la connaissance avait été vraiment une préoccupation ovidienne. Aussi est-ce finalement Ovide même qui est tragique : son *carmen* talentueux et innovant l'a conduit comme Actéon à l'erreur destructrice (Ov. Tr. 2, 109 *malus...error*).

En conclusion, on ne peut qu'insister sur la tragédie d'une poétique, dont la théâtralisation en affects pathétiques faisait partie intégrante de la sensibilité même de son poète. Si la poésie a de fait conféré à Ovide l'immortalité, sa métapoésie talentueuse a aussi ruiné sa vie jusqu'à causer sa mort, si bien que le poète a rejoint ses *dramatis personae*. On ne peut alors lire sans émotion cette forme d'épitaphe funéraire d'une désespérance nihiliste, qu'Ovide nous lègue dans le meilleur esprit élégiaque, au livre 2 des *Pontiques*, et qui proclame bienheureuse une Niobé non plus rocher des pleurs, mais pierre insensible, par différence avec lui-même :

Ov. Pont. 1, 2, 29-30 et 34 :

*Felicem Nioben, quamuis tot funera uidit
quae posuit sensum saxea facti mali !*

.....
ille ego sum frustra qui lapis esse uelim.

« Bienheureuse Niobé, bien qu'elle eût vu tant de funérailles, qui, devenue pierre, perdit le sentiment de son malheur ! (...) mais moi je suis en vain celui qui voudrait être pétrifié ».

BIBLIOGRAPHIE

- Arcellaschi A. 1990 : *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, École Française de Rome
- Armisen-Marchetti, M. 1980 : « La notion d'imagination chez les Anciens. La rhétorique », *Pallas*, 27, p. 3-38
- Belfiore, E. 1992 : *Tragic Pleasures : Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton
- Bertini, F. 1972 : « Ov. Am. 1, 15, 19 e il giudizio ovidiano su Ennius », *BStudLat*, 2, p. 3-9
- Dangel J. 1995 : *Accius. Œuvres. Fragments*, Paris, CUF
- 1999 : « L'hexamètre latin : une stylistique des styles métriques », *Florentia Iliberritana*, 10, p. 63-94
- 2001 : « Sénèque, poeta fabricator : lyrique chorale et évidence tragique », dans *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, éd. J. Dangel, Peeters, Louvain-Paris-Sterling, Virginia, p. 157-292
- 2001 : « Les tragédies mythiques et prétextes de l'époque républicaine : politique en texte caché ? », dans *Studien zu antiken Identitäten*, St. Faller (éd.), Ergon-Verlag, p. 13-37
- 2001 : « Les musiques des vers latins déclamés, modulés et chantés : *Carmen, cantica, carmina* », dans *Le vers et sa musique*, éd. J. Foyard, Centre de Recherche le Texte et l'édition, Dijon, p. 39-63
- 2004 « Chanter en dialogue dans la poésie latine : esthétique du vrai ou beau mensonge », *R.E.L.* 81, p. 112-132
- 2007 : « Intertextualité et intergénéricité dans les *Héroïdes* d'Ovide : la métrique à l'œuvre », dans *Amor scribendi. Lecture des Héroïdes d'Ovide*, éd. H. Casanova-Robin, Grenoble, p. 13-35
- 2008 : « Réécriture topique en réception polyphonique : Sapho lyrique revisitée par Ovide élégiaque (*Héroïde XV*) », *Latomus*, 67, p. 114-129

- Delarue F. 1985 : « Le Thyeste de Varius », dans *Hommages Bardon*, Bruxelles
- Deremetz A. 1995 : *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille
- Dominicy M. 2001 : *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, M. Dominicy-M. Frédéric (éd.), Lausanne-Paris
- Ducos M. 1996 : *Rome et le droit*, Paris
- Galand-Hallyn P. 1991 : « Corinne et Sapho : *elocutio et inuentio* dans les *Amours* et les *Héroïdes* d'Ovide », *BAGB*, p. 336-358
— 1994 : *Le reflet des fleurs*, Genève, p. 107-119
- Garelli M.H. 2007 : *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, BEC, Louvain-Paris-Dudley, MA
- Golden L. 1976 : « Epic, Tragedy and Katharsis », *CPh*, 71, p. 77-85
- Hinds St. 1993 : « Medea in Ovid : scenes from the life of an Inter-textual Heroine », *M. D.* 30, p. 10-47
- Jouteur I. 2001 : *Jeux de genre dans les Métamorphose d'Ovide*, BEC, Louvain-Paris-Sterling, Virginia
- Korpanty J. 1985 : « Furor in der augusteichen Literatur », *Klio*, 67, p. 248-257
- La Penna A. 1950 : « Orazio, Augusto e la questione del teatro latino », *ANSP*, 19, p. 141 et suiv.
- Luque Moreno J. 1995 : *De pedibus. De metris. Las unidades de medida en la rítmica y en la métrica antiguas*, Grenade
— 1994 : *El distico elegíaco. Lecciones de métrica latina*, Madrid
- Pocina-Perez A. 1973 : « El teatro latino en la época de Augusto », *Helmantica*, 24, p. 511-526
- Sharrock A. 2005 : « “Ars Amatoria - Ars poetica”, dans ‘Arte perennat amor’. *Riflessioni sull’ intertestualità ovidiana*. ‘L’Ars amatoria’, éd. L. Landolfi-P. Monella, Bologne, p. 57-77
— 1991 : « Womanufacture », *Journal of Roman Studies*, 81, p. 36-49
- Schrijvers P. H. 1970 : « O tragædia tu labor aeternus : étude de l’élégie III, 1 dans les *Amores* d'Ovide », dans *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam, p. 405-424
- Steiner J. 2001 : *Grammaires de la création*, trad. P. E. Dauzat, Paris

LA THÉÂTRALITÉ DE L'ŒUVRE OVIDIENNE

Textes réunis et présentés par Isabelle Jouteur

Ouvrage publié avec le concours du CNRS, de l'Université de Paris IV-Sorbonne, de l'UFR de Lettres et Langues et du laboratoire Forell de l'Université de Poitiers.

A.D.R.A. - NANCY

Diffusion : DE BOCCARD - 11, Rue de Médicis - 75006 PARIS
2009