

PRÉFACE

Aborder l'œuvre ovidienne sous l'angle de sa théâtralité a quelque chose de déconcertant pour nous qui tendons à ne retenir de ce poète que celle du *magister amoris*, maître de l'élégie. L'on sait pourtant qu'il fut l'auteur d'une pièce de théâtre dont Tacite et Quintilien nous dirent qu'elle fut un chef-d'œuvre, et qui se détache, brillante exception, en cette période augustéenne habituellement perçue comme celle du déclin des arts dramatiques. De cette *Médée* probablement composée entre 15 et 12 avant J.-C., et récitée en 12 avant J.-C., ne restent que de maigres reliques : deux vers. Cette perte modifie notablement la perception que nous avons de l'œuvre d'Ovide et nous laisserait croire un peu rapidement, par l'effet d'une illusion d'optique, que le Sulmonais n'aurait pratiqué qu'une poésie intimiste, dans le cercle restreint et feutré d'une poignée d'amis, de poètes et d'aristocrates : une poésie d'inspiration majoritairement élégiaque coupée de toute énonciation dramatique. Certes, de l'aveu même du poète, ses poèmes n'ont pas été composés pour être représentés devant les foules bruyantes et distraites amassées sur les gradins. Mais les pratiques d'alors, qui accordent à la lecture orale une place privilégiée dans la création et la diffusion du texte littéraire, permettent d'envisager toute une gamme d'intermédiaires entre ce que nous séparons aujourd'hui d'un irréductible clivage : la lecture silencieuse du texte écrit et sa représentation sur une scène face à un public fourni. Les habitudes déclamatoires de l'antiquité classique légitiment une recherche sur les rapports entre la poésie et le théâtre, entendu dans son acception la plus large, comme performance scénique, adaptant un support écrit et admettant le cas échéant un accompagnement de danse ou de musique. Dans cette perspective, la poésie de l'âge d'or comporte nécessairement des accents dramatiques -indépendamment des genres littéraires de rattachement- en ce qu'elle est écrite pour être lue à haute voix, devant une élite raffinée, à même de percevoir les subtilités de son énonciation.

Notre relative méconnaissance des réalités théâtrales romaines tranche avec la certitude que nous avons de l'intérêt qu'Ovide témoigna pour le théâtre et de sa connaissance approfondie de ce genre, ou de ces genres dramatiques, dont l'héritage et la diversité sont, à cette époque, extrêmes, et en passe de se renouveler : comédie (*palliata, togata*), tragédie (*cothurnata, praetexta*), mime, atellane, pantomime, récital avec citharède... Le théâtre occupe une place incontournable dans la culture romaine et dans une civilisation qui prise, comme celle-ci, le spectacle : les Romains projettent, comme on sait, des modèles théâtraux sur leur société et dans leur vie. Le premier siècle avant J.-C. est justement celui de la restauration du théâtre de Pompée, consacré en 55 avant J.-C., de la construction du théâtre de Marcellus, de l'édification du théâtre de Balbus, dédié en 13 avant J.-C. Les magistrats continuent à financer la mise en scène de pièces extraites du répertoire classique, dont le *Teucer* de Pacuvius, cité par Cicéron, le *Brutus* et le *Térée* d'Accius, le *Jugement des armes* de Pacuvius, récités lors des funérailles de César, ou encore les comédies de Plaute, de Térence, de Turpinus, qui firent l'objet de reprises jusqu'au temps de Quintilien. Aristocrates et personnages politiques, tel Asinius Pollion, se piquent d'écrire des tragédies, manifestant par cette activité d'*otium* leur goût et leur culture. Il eût été étonnant qu'Ovide ne fît pas allusion à ce théâtre, objet de tant de références, culturelles, politiques, littéraires.

La culture théâtrale d'Ovide est, de fait, incontestable : il connaît aussi bien le théâtre grec que le théâtre latin, la comédie que la tragédie, les grands genres que les genres mineurs, les anciens que les modernes. Il nous a paru utile de dresser un bilan, fût-il incomplet, de cette influence. Le livre montre combien elle fut grande, continue, et étalée dans toute sa production, depuis les *Amores* jusqu'aux *Pontiques*. Au théâtre, Ovide emprunte des personnages (proxénète, entremetteuse, gardien, jeune homme amoureux, courtisane, nourrice) ; des thèmes (la passion, la séduction, la rupture, l'argent, la destinée malheureuse) ; des schémas relationnels (le triangle amoureux) ; des schémas dramatiques (la reconnaissance) ; des modalités d'écriture (l'ironie tragique) ; des structures énonciatives (le monologue ; le récit de messager) ; des citations (intertextualité directe) ; un ton exubérant (les fanfaronnades du *praeceptor amoris*). Nous avons souhaité sonder cet apport du théâtre, afin de rendre à l'œuvre ovidienne une dimension

qu'elle avait perdue avec le naufrage de sa tragédie, en nous attachant à exhumer et à tracer quelques-uns de ses contours, réévalués à l'aune des progrès de la recherche ovidienne et de la théorie littéraire : en tenant compte, en premier lieu, d'une démarche philologique classique, étape indispensable qui recherche les sources en diachronie, décèle la reprise de tel modèle, voire l'autocitation, et met en rapport les poèmes ovidiens avec la production théâtrale ancienne ou contemporaine; mais aussi en nous penchant sur les mécanismes de passage d'un genre à un autre, sur les divers modes d'intégration de formes et de mythes hérités du théâtre dans le cadre nouveau de l'élégie et de l'épopée, et sur les significations nouvelles qui découlent de ces adaptations, à même à leur tour de projeter un éclairage nouveau sur l'ensemble de l'œuvre ovidienne, perçue cette fois-ci dans une approche synchronique et totalisante.

L'implantation de formes dramatiques dans un espace qui n'est pas celui du théâtre mais celui, extensible et plus intellectuel, de la littérature, conduit à un mouvement de la scène vers le texte, qui inverse celui que connaît habituellement le texte dramatique, passant d'un support écrit aux feux de la rampe. Ce processus de réintégration, de retour aux sources de la composition, témoigne de la réappropriation par Ovide de textes suffisamment notoires pour faire l'objet de copies et de réécritures. Ce mouvement coïncide avec un autre phénomène majeur, le transfert de la rhétorique comme art de la persuasion, jusqu'alors appliqué dans les sphères politiques et judiciaires, dans un domaine proprement littéraire. C'est donc sur une scène essentiellement littéraire que se situeront ces analyses transgénériques.

Ce volume regroupe les contributions de 13 spécialistes d'Ovide qui se sont rencontrés en novembre 2008 à Poitiers, dans le cadre d'une réflexion commune sur la théâtralité de l'œuvre ovidienne. De ces journées, nous conservons, dans l'ensemble, le classement thématique qui avait été alors adopté, partant des modèles tragiques qui inspirèrent Ovide, pour sonder ensuite l'influence de la comédie et du mime, sans jamais perdre de vue l'objectif transversal qui s'attache à décrire la métamorphose des genres et leurs avatars, leur voyage dans les œuvres, jusqu'aux métaphores mêmes de l'écriture et à la postérité d'Ovide chez Hosidius Geta. La disposition des contributions reste, dans ce cadre général, libre : nous avons renoncé à segmenter plus

précisément la table des matières, tant les passerelles qui se tissent sont nombreuses, tant les lectures témoignent d'un effort commun de réflexion. La quasi-totalité du corpus ovidien (à l'exception de l'*Ibis* et des *Halieutiques*) est interrogée.

* * *

Le parcours commence avec les réflexions de Jacqueline Dangel, qui part de la polygraphie ovidienne pour en relever la complexité, a priori irréductible à une lecture théâtrale. Le travail raffiné des élégies, où l'hybridité générique se combine avec une profusion d'allusions intertextuelles, invite en effet à n'y trouver que les traces diffuses d'une théâtralité intériorisée, une « fête de l'Intellect » qui resterait un spectacle solitaire. Ovide pourtant excelle à qualifier les émotions par une rhétorique psychagogique, favorisant une théâtralité pathétique, à l'heure où la tragédie, du temps d'Auguste, s'appauvrit ou se politise, mais demeure inséparable d'une visée épидictique. Dans le poème célèbre des *Amours* (III, 1), Ovide expose le dialogue théâtral entre les prosopopées de Tragédie, d'Élégie et d'Ego, dernier acteur de ce trio, cherchant un mode d'écriture qui soit conciliation entre l'élégiaque et le tragique. En quête d'un compromis entre les deux genres, il outre-passe leurs différences métriques structurales par une expérimentation qui souligne, au fond, l'instabilité des genres et leur perméabilité. Le pentamètre élégiaque autorise en effet deux lectures, celle des métriciens modernes, qui fait du pentamètre un hexamètre tronqué, par l'amputation des troisième et sixième pieds ; celle, suggérée ici, d'une lecture continue en mètres complets, laissant surgir en fin de vers deux anapestes, dans un audacieux retournement rythmique, qui met soudain l'élégie en rapport avec les *cantica* polymétriques de la tragédie romaine. Le poète laisse ainsi découvrir des zones de contact entre tragédie et élégie, tout en conduisant ses lecteurs à admettre la part de tragédie qui loge désormais au cœur de l'élégie et dont les lettres d'exil rendront compte, de façon exemplaire.

Jean-Christophe Jolivet confronte quelques schémas de reconnaissance chez Ovide avec le concept de l'*anagnorisis* tel qu'il est théorisé par Aristote dans la *Poétique*, comme péripétie dramatique et forme particulière de coup de théâtre, et appliqué par Euripide, dans *Iphigénie en Tauride* : la lettre que lit la prêtresse devant Oreste et

Pylade dévoile aux visiteurs grecs sa véritable identité et fournit le moyen vraisemblable par lequel s'effectue la reconnaissance, vectrice d'un effet de surprise théâtral. Deux extraits des *Tristes* et des *Pontiques*, reprenant cette légende fameuse, laissent penser qu'Ovide connaissait les idées aristotéliennes sur le sujet. Dans le traitement de ce motif, Ovide amplifie à chaque fois l'effet de révélation obtenu par la lecture de la missive, révélation qui ne porte plus nécessairement sur l'identité du personnage mais aussi sur une action. Cette problématique nous conduit à réévaluer la fameuse « ironie dramatique » des *Héroïdes*, dont l'une des innovations réside précisément dans l'exploitation des implications théâtrales de la reconnaissance, pour une vraie dramaturgie de l'écriture : Pénélope remet la lettre, destinée à Ulysse, à ce voyageur qui n'est autre que son époux ; Phèdre avoue sa passion à Hippolyte en lui confiant, de sa main propre, la tablette scandaleuse ; et Déjanire rédige une lettre qui fera comprendre à son fils Hylas qu'elle n'a pas prémédité l'assassinat d'Hercule. La mise en place d'une péripétie dramatique s'avère finalement l'une des orientations majeures de la poétique du recueil, où certaines lettres sont conçues de façon à déclencher, à leur réception, de véritables coups de théâtre.

Hélène Casanova-Robin note dans l'héroïde XI l'influence prépondérante du genre tragique sur les autres sources. Le substrat manifeste de l'*Éole* d'Euripide induit une « évidence tragique » pour cette lettre où l'écriture se conforme à la conception aristotélienne de la tragédie, de par le sujet retenu (un inceste adelphique mettant aux prises des personnes de haut rang), le resserrement de l'action autour de la mort imminente de la fille d'Éole, l'*éthos* d'une épistolaire suscitant terreur et pitié, et la mise en scène d'une parole empêchée. Mais la lettre excède le cadre strict défini par le Stagirite en éludant la culpabilité de l'héroïne et en accentuant la monstruosité des protagonistes : férocité d'Éole dénoncée par sa fille et régression animale de Canacé. La mise en scène de ces déviations outrepassa la perspective tragique pour rejoindre plutôt celle d'une épopée mythologique, où la parole poétique est libre de projeter ses représentations fantasmatiques. Car l'écriture épistolaire permet précisément au discours de s'émanciper des codifications tragiques, et de s'engager dans la voie d'une introspection de nature analytique, où s'affirment les désirs les plus inavoués. L'intimité et le confinement de la lettre auto-

risent les débordements et la richesse imaginative de la *phantasia*, se nouant autour de divers fantasmes, celui d'une passion unificatrice, ou celui d'une mort théâtrale, sous les yeux de l'amant.

Je réexamine pour ma part l'intertexte tragique de l'héroïde XII, qui reprend un mythe largement traité sur la scène, avec l'influence notable du théâtre euripidéen et les correspondances probables avec la tragédie d'Ovide, sur ce même sujet. Sur le plan énonciatif, l'héroïde n'est pas entièrement coupée, comme on pourrait le croire, de l'univers théâtral. Un vers de *l'Art d'Aimer* invite en effet les jeunes femmes à « chanter » les *Héroïdes* et laisse entendre que les lettres avaient pu connaître des lectures théâtralisées : sous cet angle, les lettres apparaissent comme de longues stances tragiques emplies d'émotion et de persuasion, autant de monologues passionnés où la gestuelle de l'acteur-récitant accompagnait la diction et la narration. Le contenu dramatique de la lettre conforte ce point de vue. Médée met en scène le remariage de Jason à la façon d'un coup de théâtre, empruntant les modalités formelles d'un récit de messenger où l'épistolaire est à la fois le messenger et le protagoniste du drame. L'écriture épistolaire donne à entendre les modulations d'une âme bafouée, dans une représentation dramaturgique de la passion. Seule une lecture orale permet de restituer les jeux sonores insistants qui émaillent le chant poétique. La scène finale, peignant Médée au bord du crime, mène l'élégie jusqu'à ses limites ultimes, tout en reflétant l'attrance ovidienne pour une écriture frontalière, qui explore ici les zones de contact entre les deux genres dédiés à l'expression de la passion amoureuse, tragédie et élégie. L'intimité des pensées fait l'objet d'une parole spectaculaire, découvrant un théâtre intérieur qui coïncide avec les coulisses du mythe.

Gilles Tronchet se penche sur la *Médée* d'Hosidius Geta, cette tragédie-centon du III^e siècle après J.-C., constituée de fragments virgiliens recombinaisonnés. Si la critique a souvent insisté sur les rapports de ce texte avec la tragédie de Sénèque ou celle d'Ovide, que l'on espérait par ce biais reconstituer en partie, Gilles Tronchet observe la manière dont le centoniste parvient sporadiquement à introduire des recoupements avec les autres œuvres d'Ovide. La pièce, partagée entre trois hypotextes, déploie alors une intertextualité vertigineuse. Sélectionnant des fragments puisés dans l'œuvre source virgilienne, le cento-

niste les agence suivant un schéma dramatique analogue à la pièce de Sénèque, tout en aménageant des correspondances ponctuelles avec les *Héroïdes* ou les *Métamorphoses*. Dans cette rencontre polyphonique de réminiscences croisées se décèle à la fois un soubassement élégiaque, avec des préoccupations typiquement ovidiennes, et une pratique de réécriture comparable à la poétique de l'hybridation des genres pratiquée par Ovide. Le centoniste assume cette hybridité, constitutive et concertée, qui met en cause le modèle générique englobant (le cadre tragique de l'intrigue) par l'insémination de références à un genre mineur. L'opération de recyclage par laquelle les extraits virgiliens se trouvent transplantés dans une action dramatique ébranle les frontières des genres mais participe aussi d'une théâtralisation architecturale du centon. En mobilisant les fragments narratifs virgiliens, ainsi que les élégies ovidiennes, elles-mêmes largement inspirées du théâtre, l'artiste compose une tragédie qui n'en est pas tout à fait une : une fiction de tragédie.

Maud Pfaff évoque l'influence possible de la tragédie prétexte sur l'épisode curieux de Jupiter Pistor, sauveur de Rome par l'artifice d'un jet de pain sur l'ennemi (Ovide, *Fastes*, VI, 349-394). La séquence ovidienne réécrit clairement le récit livien où l'historien mettait en scène, déjà selon des ressorts tragiques, l'entrée des Gaulois dans Rome. Mais l'élégie étiologique manifeste parallèlement une préoccupation similaire à celle des tragédies prétextes, qui, représentées dans le cadre rituel des *ludi scaenici*, revisitaient les mythes fondateurs de la cité afin d'assurer sa cohésion, en commémorant les grands moments de son histoire et en réaffirmant notamment les pactes noués entre les hommes et les dieux. En montrant l'engagement de Jupiter, dieu tutélaire de Rome, avec un écho à l'*Énéide* de Virgile, à un moment critique où la faillite de la cité menace l'autorité des dieux censés la protéger, Ovide se livre à un exercice de théologie active, actualisant par l'épiclèse la puissance du dieu. La légendaire désinvolture ovidienne semble devoir être relativisée : l'épisode au contraire gagne à être repensé à l'aune d'une influence théâtrale, qu'elle soit réécriture du scénario d'une tragédie prétexte perdue ou reprise du spectacle tragique mis en scène par Tite-Live.

Sylvie Laigneau s'intéresse aux liens conjugués qui unissent l'épisode de Céphale et Procris dans les *Métamorphoses* à la tragédie

et à la comédie. La trame de l'histoire, avec ses retournements de situation, les motifs de la chasse et du destin, ainsi que l'*hybris* dont les protagonistes font preuve, s'alignent sur les critères aristotéliens de la tragédie ; et l'énonciation ambiguë contribue à entretenir une ironie dramatique. Mais l'influence de la comédie, genre opposé à la tragédie dans le répertoire dramatique, est tout aussi sensible : la mention de la beauté de Procris, au cœur de son affliction, rappelle un topos du *Phormion* de Térence, tandis que le stratagème et le déguisement de Céphale désireux de tester la fidélité de son épouse reprend la trame de l'*Amphitryon* de Plaute. Par le concours de cette double influence, Ovide invite ses lecteurs à méditer sur les leçons de la fable et à se départir d'un esprit possessif qu'il juge néfaste, car propre à transformer la vie en une tragédie quand elle pourrait s'épanouir en restant dans les parages de la légèreté.

Anne Videau relève les extraits des poèmes érotiques où Ovide annonce la naissance de sa tragédie et analyse plus particulièrement la rivalité entre les deux prosoposées des genres, telle qu'elle est mise en scène dans l'élégie des *Amores* III, 1. Renonçant aux Muses traditionnelles Melpomène et Érato, le poète choisit au contraire de représenter les allégories des genres sous la forme de personnages emperruqués et costumés, donnant lieu à une représentation paradoxale où Élégie se voit conviée à jouer un rôle de théâtre et Tragédie contrainte de s'exprimer dans le mètre élégiaque. La grille aristotélienne qui organise une division éthique des genres en fonction de la qualité des personnages, croisée avec les analyses de G. Genette sur la parodie, apporte un éclairage sur l'écriture parodique pratiquée par Ovide dans ses *Amores*. Ses élégies oscillent en effet entre le registre héroï-comique quand elles convoquent des personnages vulgaires comme la *lena*, l'eunuque, la coiffeuse, ou quand elles plaquent les lexèmes épico-tragiques sur les genres ordinaires (le héros locuteur), et le registre burlesque, quand elles dégradent de nobles référents mythiques par l'apport de la comédie. Ces exemples montrent qu'Ovide était conscient des pratiques diverses de l'écriture parodique, de la simple modification stylistique à la réécriture, et qu'à la différence de ses prédécesseurs élégiaques, il en densifie les procédés, notamment par leur théâtralisation.

Élisabeth Gavoille montre comment la comédie informe en permanence les prescriptions élégiaques de *L'Art d'aimer* et des *Remèdes à l'amour*, d'ailleurs placées sous le patronage de Thalie. Le rappel de l'institution des jeux par Romulus et de sa ruse consacre la simulation comme qualité essentielle de la stratégie amoureuse. Le théâtre est présenté dans ces traités comme le lieu d'élection par excellence, idéal pour y rencontrer une *puella* et incitant à l'amour par l'observation de ses spectacles lascifs. Dès lors, l'entreprise de séduction est décrite comme un spectacle galant où la femme se laisse observer, où le *ludus*, propre à divertir comme à tromper, inspire les comportements amoureux. Dans cette comédie de l'amour, amants et séducteurs se muent en acteurs pour composer leur attitude, feindre le chagrin, simuler la jalousie : *agere partes* est l'une des expressions favorites et récurrentes de ces stratégies amoureuses. Mais l'élégie réécrit également des scènes de comédie, en empruntant à ce genre ses personnages (la *meretrix*), ses codes et ses tournures, en transposant notamment dans l'élégie des schémas dramatiques tirés du mime (comme le motif de l'amant caché, les hâbleries du colporteur, le triangle du mari, de la femme et de l'amant), des scènes de la *palliata* et de la *néa*. Le discours didactique du *magister amoris*, héritier des raisonneurs de la comédie (Périplectomène), contamine les références au *Pseudolus* de Plaute ou à l'*Eunuque* de Térence. Participant à cette fête de l'humour, l'auteur, qui tantôt exhibe l'art du *praeceptor* tantôt le tourne en dérision, radicalise cet héritage comique, en faisant de son personnage principal une *persona* hautement comique.

Déborah Roussel analyse la réécriture ovidienne d'un motif courant dans la comédie nouvelle et dans la comédie latine, celle du triangle amoureux au banquet, tel qu'il est porté à la scène par Plaute dans l'*Asinaria*, avec le jeune homme amoureux, son père et une courtisane. La disposition spatiale des personnages sur le *triclinium*, l'usage du vin qui échauffe les sens et les esprits, les baisers échangés à la volée sont autant de motifs convenus qui transitent depuis la pièce comique jusqu'au sein des poèmes élégiaques, mais Ovide modifie cet héritage en diversifiant les points de vue, rendant compte dès lors, grâce à la fragmentation des poèmes, des sentiments de chacun des protagonistes du trio, qui se compose, en cette période augustéenne, du mari, de l'amant et de la maîtresse. Le motif, au départ grivois, est désormais traité sous la forme des projections imaginaires du poète,

suggérant ou fantasmant les contacts physiques entre les partenaires pour accentuer la portée érotique de la scène. Conjointement, le poète théorise un art d'aimer au banquet assorti de recommandations, incitant la femme à une conduite de duplicité et l'homme à une conduite de séduction. D'autres réécritures de ce motif soulignent les échecs et les déboires du séducteur, *ego* dans les *Amores*, Pâris dans les *Héroïdes*, dans un rôle similaire à celui d'Argyrippe. Dans la théâtralisation de la jalousie comme dans la dérision de l'auteur à l'encontre du duple dupé se lit le glissement de la comédie proprement dite à son avatar, l'humour élégiaque.

Simone Viarre analyse l'épisode des *Fastes* relatif aux ides de Mars (III, 524-695), dans lequel Ovide décrit la fête d'Anna Perenna en insistant sur l'aspect théâtral de cette cérémonie d'origine religieuse, évoquée depuis le montage de son décor jusqu'aux chants, cadences, et rondes rustiques, qui l'accompagnent. Sous prétexte d'expliquer les origines incertaines de la légende, Ovide organise, tel un metteur en scène, au moins deux scènes possibles de mimes, dans lesquelles les personnages se comportent comme des acteurs de mime. Celle du trio caricatural Énée - Anna - Lavinia annonçant « une tragédie de palais » se termine pour Anna par un plongeon dans le Numicius, d'où elle sort divinisée, version qui rappelle celle du sort final du fils de Priam. L'élégie entre en métissage avec le mime, avec pour effet de désacraliser le conflit mis en scène. La farce finale, au cours de laquelle Anna se déguise pour tromper Mars et se rit de sa déception, entretient, dans les grivoiseries inhérentes à la fête et le rythme comique de la scène, des rapports probants avec le mime perdu de Décimius Labérius.

Jacqueline Fabre commente les trois récits grivois des *Fastes* (Luperciales, fête d'Anna Perenna, fête en l'honneur de Vesta), dans lesquels Ovide expérimente, à la suite de Properce dans l'élégie IV, 9, la combinaison nouvelle du mime et de l'élégie, associée à l'étiologie d'une particularité d'un culte romain. Properce raconte, à la manière d'un mime, la tentative infructueuse d'Hercule, désireux de pénétrer dans le sanctuaire de Bona Dea, et contraint de jouer le rôle de *l'exclusus amator*, avec une forte inflexion parodique. La saynette, qui débouche sur la romanisation du dieu grec, met en avant un point de vue marginal sur la tradition, à un moment où foisonnent les spéculations et les versions contradictoires sur les origines de l'Urbs. De la

même façon, Ovide explique la nudité des Luperques en remontant à l'antique mésaventure de Faunus, adultère déconfit à la suite d'un travestissement vestimentaire. L'anecdote scabreuse -sujet de mime- affiche un point de vue irrévérencieux sur deux divinités honorées dans le Latium, Faunus et Hercule. Les obscénités récitées pendant la fête d'Anna Perenna sont rattachées à la déconvenue de Mars, mystifié par Anna. L'emploi du vocabulaire élégiaque suggère ici que les mimes avaient intégré le discours de l'élégie contemporaine, au point de la parodier. Enfin, l'anecdote érotique de Priape et Vesta forme un double de la déconvenue de Priape auprès de Lotis. Là encore, Ovide accole un schéma de mime à une divinité, Vesta, qui occupait une place de choix dans la politique augustéenne de rénovation religieuse. Il choisit comme divinité tutélaire de son poème Flora, divinité non sérieuse, adaptée à la *lascivia* et aux *joci*, emblème d'une légèreté qui rejaillit sur la fluidité de la syntaxe et la simplicité du vocabulaire.



Hélène Vial traque les comparaisons, les métaphores et les images, disséminées dans l'ensemble de l'œuvre ovidienne, qui se réfèrent à l'univers du théâtre. L'étude des contextes variés dans lesquels ces figures interviennent, des fonctions qui leur sont attribuées, mettent ainsi en évidence certains aspects du théâtre antique, ainsi que les rapports d'Ovide avec le théâtre, mais dévoilent également la part de théâtralité propre à la conception ovidienne de la création poétique. Nombre de ces passages sont en effet dotés d'un caractère métapoétique incitant à lire en eux des moments où l'écriture emprunte le langage théâtral pour se mettre en scène et représenter sa propre élaboration. Une lecture oblique de l'œuvre sous l'angle de ces cristallisations théâtrales témoigne nécessairement de l'hybridité générique goûtée par Ovide, mais la guirlande des images collectées reflète surtout les méandres d'un itinéraire poétique tributaire des vicissitudes de leur auteur, depuis l'inspiration bachique et quasi euphorique des débuts où l'*ingenium* affirme sa nature ludique, vers une réflexion, s'affinant dans les *Métamorphoses*, sur l'écriture comme productrice d'illusion, et partagée entre la volonté d'occulter les ressources de l'*ars* et la tentation de l'exhiber, jusqu'à la pièce finale dans laquelle le poète se voit contraint, avec la *relegatio*, de jouer le rôle de l'*exclusus poeta* qui lui est imposé, projetant sur la poésie de l'exil ses lueurs tragiques, partiellement dépassées par l'acceptation d'un nouveau public gète.

On ne saurait donc sous-estimer le témoignage indirect qu'apporte l'œuvre ovidienne sur le théâtre, en cette époque charnière où les arts dramatiques connaissent une éclipse apparente, où les *realia* nous échappent partiellement, où l'accès aux rares œuvres composées semble définitivement compromis. Était-il devenu dangereux de pratiquer le genre tragique ? La période augustéenne voit émerger et se développer d'autres genres, de nouveaux genres. Des témoignages postérieurs, datant de la période impériale, montrent pourtant tout l'intérêt que nous aurions à être mieux documentés non seulement sur les œuvres théâtrales, mais aussi sur le passage à la scène des textes poétiques : l'on dansa le Turnus de Virgile, l'on psalmodia l'amour de Didon ; selon le témoignage de Suétone, une tragédie classique fut reprise sous une forme pantomimée (Suét. *Caligula*, LVII). S'il est difficile de déterminer quels textes ont fait l'objet de représentations et dans quelles conditions, nous sommes en droit de supposer que telle héroïde, tel poème des *Amores*, voir tel extrait des *Métamorphoses*, ont pu donner lieu à des séances de récitation théâtrale, selon le principe du morceau choisi, comme plus tard Néron jouera en *tragoedus* les passages lyriques de tragédies existantes. Mais qu'Ovide ait été spectateur de mimes, qu'il ait assisté à des représentations des pièces du répertoire classique, et qu'il les connaisse parfaitement, le présent volume en apporte la confirmation irréfutable.

À défaut de pouvoir nous prononcer sur le déroulement événementiel de ces spectacles, il nous reste la possibilité d'arpenter le domaine qui s'offre encore à nous, intact et tangible : celui de la scène littéraire. L'impact du théâtre se mesure également à sa présence effective dans l'espace textuel où éclate l'extrême virtuosité littéraire d'Ovide. Le ballet des formes et de leur perpétuelle métamorphose s'y donne ouvertement en spectacle. La littérature y est en constante représentation, pour un festival intellectuel de références, mettant à l'honneur la mémoire, exultante, où les citations et les reprises rendent hommage à leurs sources tout en invitant l'auditeur à admirer la maestria du nouvel auteur. Si les textes que nous lisons n'ont pas été écrits pour être joués dans le cadre des jeux scéniques, s'il est vrai qu'Ovide s'inscrit plutôt dans une perspective monumentale, le théâtre conserve une place de choix en devenant l'objet de refaçonnements littéraires, la source d'inépuisables réécritures où la parole inventive se met en scène de façon spectaculaire.

Dans ce mécanisme de remploi de l'univers théâtral, nous retrouvons cette boulimie littéraire du Sulmonais qui le conduit à s'approprier tous les matériaux, accueillant formes et personnages issus du théâtre, dans toute leur diversité, aussi bien l'institution noble et incontournable de la tragédie que les spectacles plus populaires de mime, les transposant sans souci de convenance dans un cadre générique inattendu, jouant à brouiller les frontières, malmenant l'échelle des genres et leur hiérarchie officielle, pour au contraire aménager entre eux des passages, des passerelles, et en révéler la contiguïté. Cette poétique de l'hybridation générique trouve quelques-uns de ses fondements dans l'influence alexandrine, amatrice de *poikilia* et qui, la première, valorisa le croisement des genres. Mais l'hybridité n'est pas seulement, chez Ovide, affaire d'esthétique; le poète, en effet, potentialise l'effet de ces variations de ton en pratiquant une écriture de la modulation générique, qui adapte sa matière en fonction d'une convenance contextuelle, non adéquation à un cadre préétabli, mais intensification intelligente en fonction d'une nécessité expressive. L'écriture du mélange s'intègre donc dans une dynamique, qui tend à suggérer la porosité des choses, mais aussi leur incessante mobilité, et qui aboutit indirectement à une entreprise de démantèlement des valeurs alors même que le discours paraît totalement détaché de toute intention épидictique. Iconoclaste malgré lui, le poète pose les questions qui gênent, fait éclater les cadres, menace la stabilité du monde telle qu'elle est proclamée par l'institution, fait entendre une voix individuelle qui affirme sa singularité, introduit l'écart qui dérange. Voilà qui explique comment, par un retournement inattendu, l'œuvre qui se proclame ludique autorise les lectures sérieuses, comment l'ambivalence revendiquée finit par rejaillir en boomerang tragique sur le sort de son auteur.

Les poèmes ovidiens affichent donc une mémoire générique multiple dans laquelle le théâtre joue un rôle oblique, mais constant. Cette traversée des genres nous oblige à réfléchir aux procédures d'intégration et aux conséquences de ce passage, tant du point de vue des œuvres et des motifs, dans la perspective d'une histoire littéraire, qui montre, par exemple, le passage du comique plautinien à l'humour ovidien, que d'un point de vue théorique, qui s'attache à cerner les zones de contact entre les genres et les modalités d'accueil du théâtre dans des textes non théâtraux. La contamination des genres implique

une adaptation réciproque qui débouche sur une évolution, de part et d'autre. Le passage du théâtre dans l'œuvre élégiaque, ou dans le *magnum opus* de l'épopée, conduit à la modification des genres intégrés et du genre intégrant, dans un processus fécond de renouvellement des codes. Le mélange des genres contribue non seulement à l'élaboration d'une esthétique concertée qui prélude aux essais postérieurs des centonistes, mais aussi à l'évolution de chacun d'entre eux. L'élégie n'endosse plus les habits du deuil, mais, quittant la veine champêtre d'un Tibulle ou les lamentations jalouses d'un Properce, flirte avec le mime ou tire activement les ficelles de la comédie; l'héritage comique se mue en une forme raffinée d'humour, indissociable des jeux de l'intertextualité et de l'évolution de la société. Tragédie et élégie dialoguent conjointement sur la passion et confrontent leurs zones d'échange, dans un croisement où s'épanouissent toutes les gammes du pathétique. Dans les *Métamorphoses*, la tragédie s'invite le temps d'un instant, laissant entrevoir les conséquences irrémédiables d'une méprise, ou s'immisce dans l'espace totalement neuf de la *phantasia*, lorsque la métamorphose déplace la finitude tragique de l'homme vers un autre horizon, douloureux et fantastique, le menaçant dans sa parole, dans son devenir, dans son identité. Ces incursions dans la tragédie révèlent la profondeur qui se cache derrière l'apparente légèreté de l'œuvre, quand inversement la comédie relativise la gravité de la vie par l'invitation au jeu et à la prise de distance.

Il reste que les mécanismes complexes de la généricité sont entièrement dépendants d'un discours auctorial omniprésent, doublant celui du narrateur, prenant le lecteur à témoin de ses procédés, commentant ses choix, théâtralisant son écriture. Cette voix toujours présente, toujours réflexive, remodèle les sources, indexe les changements au moment où elle les accomplit, dans une exhibition amusée qui participe d'une forme de théâtralisation méta-poétique. L'intergénéricité s'accompagne d'une transdiscursivité qui la subsume et finit par la dépasser. Cette tendance à la prolifération du discours est probablement à repenser dans le cadre des habitudes de lecture publique et témoigne, en même temps, de l'importance pour l'auteur de ses destinataires vers lesquels sa poésie se tourne irrésistiblement. Si donc la poésie d'Ovide n'est pas théâtrale au sens où les Grecs ont pratiqué le théâtre, comme *mimesis* de personnages au sein d'une *fabula* répondant aux canons codifiés par Aristote, ni au sens où les Latins ont

pratiqué le théâtre dans leur *ludi scaenici*, avec leurs mises en scène déréalisantes, assorties de danses et de chants, elle retrouve les inflexions du théâtre si l'on définit celui-ci comme « énonciation énoncée ». Car sans cesse se fait entendre la voix du poète créateur, acteur et metteur en scène, maître de l'illusion, puisant dans l'inspiration dionysiaque la liberté d'une parole affranchie, exhibitionniste non dénué de narcissisme, virtuose de la citation et de l'autocitation, théâtralisant ses métadiscours, dramatisant ses élégies, dévoilant la comédie du monde quand elle n'est que faux-semblants, entrouvrant le rideau des apparences aux vertiges de la métamorphose, posant en *praeceptor amoris* puis en *exclusus poeta*. Dans toutes ces mises en scène transparaît en fin de compte la *persona* de l'« Auteur-Roi », qui fut peut-être puni pour avoir trop exhibé ou trop feint, et dont les bravades, sanctionnées, eurent à subir l'épreuve de l'irréversible exil.

Cet ouvrage voit le jour grâce aux nombreuses aides que nous avons rencontrées dans l'élaboration de ce projet. Nous adressons tous nos plus vifs remerciements à Marc Baratin, directeur du G.D.R. *Ars scribendi* et Jacqueline Dangel, alors directrice de l'équipe E.A. 1491 « Éditer et commenter les textes antiques » pour leurs généreuses subventions ; à Jean Chuquet, directeur du laboratoire Forell E.A. 3816, Dominique Moncond'huy, alors responsable de l'équipe B2, Michel Briand, membre du conseil scientifique de l'U.F.R. de Lettres et Langues, pour leur soutien au sein de l'Université de Poitiers ; à Claude Brixhe, Président de l'A.D.R.A. et Guy Vottéro, responsable de la réalisation technique, pour leur accueil immédiat dans leur collection. Que tous reçoivent ici l'assurance de notre gratitude.

Nous remercions également très chaleureusement le metteur en scène Jean Boillot, directeur artistique de la compagnie *La Spirale*, d'avoir accepté d'animer la fin de ce colloque, en projetant et en commentant quelques extraits de son spectacle : *La Revue des Formes*. Cette adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide a donné lieu à un cycle théâtral, qui s'est déployé en plusieurs étapes : le volet *Eaux* a été créé en octobre 2005 au théâtre universitaire de Nantes ; le volet *Narcisse* a été donné en février 2006 au théâtre Scène Nationale de Poitiers, et le volet *Air* en mars 2006 à Poitiers. Le site de la compa-

gnie (www.laspirale-jeanboillot.com) rappelle les étapes de la création de ce spectacle et développe les orientations du projet artistique.

Nous espérons enfin que ce volume sera suivi de rencontres régulières entre chercheurs ovidiens, avec une périodicité des rencontres et des publications propre à assurer la diffusion des connaissances et à attester la vitalité de la recherche française.

I. Jouteur

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