

## Histoire de Rome

M. Paul VEYNE, professeur

Le cours a été consacré à l'analyse esthétique de l'élégie amoureuse romaine et à la critique de sa valeur autobiographique. Dans l'élégie, les poètes chantent, à la première personne, les épisodes d'une passion à la réalité de laquelle le lecteur a la bonté de croire ; la passion du poète est souvent exclusive, comme il convient ; son objet est un jeune garçon ou, le plus souvent, une femme, à laquelle le poète donne un pseudonyme tiré de la mythologie. Les philologues ont remarqué que la femme, objet de cette passion fidèle, appartenait à l'ordre des affranchies et qu'elle semble avoir eu une conduite assez libre ; nous verrons, en effet, que cette femme est toujours une espèce de courtisane et cela change bien des choses. Des poètes qui ont écrit ces vers, l'un au moins, Properce, passe encore la rampe internationale et mérite d'être lu. Des gens qui ont du goût, comme Claude Roy, tiennent Properce en grande estime et, il y a un demi-siècle, Ezra Pound, pour le plaisir, a traduit Properce en vers anglais, au même titre que, dans son polyglottisme effréné, il lisait et citait Dante, Villon, les troubadours et les poètes grecs ou chinois.

A première vue, cette poésie élégiaque semble sans mystère : c'est, dit-on, la chronique d'une passion. Sur cette voie royale, on se penche donc sur l'âme du poète, on mesure sa sincérité, on se demande s'il fut plus passionné ou plus tendre, on croit déceler en lui une humilité chevaleresque ou masochiste. On tente de reconstituer la chronologie absolue ou relative de sa passion, de ses brouilles, de ses réconciliations, et on se demande quelle femme réelle se dissimulait sous le pseudonyme mythologique. On déplore seulement qu'il y ait tant de convention mythologique dans ces vers d'amour : il y en a beaucoup, en effet, y compris chez le plus adroit de ces poètes, Ovide, qui est le plus décidé à ne pas ennuyer ses lecteurs. Au moins une fois par page, et plutôt deux fois, le poète compare sa maîtresse à une des héroïnes de la Fable, ou encore il allègue un précédent mythologique à telle ou telle de ses actions. Il ne restera plus qu'à tenir cette mythologie pour une partie morte, dont on fera son deuil, à moins qu'on ne renonce à juger pour comprendre ; on justifiera alors cette mythologie, soit par les valeurs de la société

romaine, soit par les intentions du poète, qui, au prix de tant d'érudition mythologique, aura voulu idéaliser la dame de ses pensées.

Eh bien, si maintenant nos lecteurs, ainsi instruits de ce qu'est censé être l'élegie, relisent un des élégiaques ; si, se gardant bien de juger du poème vers par vers, ils reculent de quelques pas pour apprécier l'effet d'ensemble du tableau ; si, loin de confondre ce tableau poétique avec ce qu'il représente, ils regardent, non plus les choses peintes, mais la manière dont c'est peint, alors ils croiront rêver ; il n'y a pas un mot de commun entre ce que nous venons de dire de l'élegie et ce qu'elle est en réalité. Avec l'élegie, nous sommes très loin des effusions romantiques ou même de notre Pléiade et de son pétrarquisme ; loin d'être brûlante, touchante, idéalisée ou maladroite, l'élegie romaine appartient à une des esthétiques les plus sophistiquées, les plus humoristiques qu'il y ait dans la littérature mondiale. A aucun moment nous n'y entendons la voix véritable du poète, car le jeu, pour l'auteur, consiste à passer sans cesse entre les mailles. Notre tâche sera d'essayer de rendre à l'élegie romaine un peu de son exotisme compliqué ; il nous faudra faire voir l'existence, à travers plusieurs siècles d'histoire littéraire, d'un vaste massif, à savoir l'esthétique hellénistique, l'esthétique de Callimaque ; l'élegie romaine est une des chaînes les plus originales de ce massif, qui a eu, en son temps, une importance aussi grande que celle qu'aura le pétrarquisme à travers la littérature européenne.

Disons, sans plus attendre, que l'élegie, sous ses airs candides, est une chose un peu particulière : c'est une forme d'art en liaison avec l'existence d'un monde des plaisirs et il faut la rapprocher de l'estampe japonaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui est un art des quartiers réservés. Elle ne se rapporte pas à la partie de la société tenue pour normale ; seulement elle affecte de n'en rien voir : le poète paraît être tout entier à sa passion, il semble ne pas s'étonner de se trouver là où il est ; en fait, il se trouve dans un monde en marge, c'est-à-dire dans un monde qu'on ne pouvait pas prendre au sérieux et qui était présumé se conduire, non pas selon des sentiments naturels, comme fait l'humanité normale, mais selon des déterminismes sociologiques ou ethnographiques. Le poète en est parfaitement conscient et, sûr de ses effets, il entend nous amuser en affectant le plus grand naturel et la passion la plus vive dans un milieu aussi spécial.

Il entend aussi nous faire envie. L'accès à ce milieu était réservé à d'heureux privilégiés, riches chevaliers, écrivains protégés, dont personne n'approuvait les mœurs, mais que tout le monde enviait peu ou prou. L'élegie met donc en œuvre une recette littéraire dont le succès est éprouvé : l'artiste affecte d'exprimer ce dont son cœur déborde et de faire au lecteur des confidences entre gens du même monde ; en réalité, il joue sur la concupiscence qu'il devine chez le lecteur, qui n'appartient justement pas à son monde. Les élégiaques appartiennent à cette catégorie d'artistes, un peu mineurs, qui,

au lieu de parler pour eux-mêmes et de pousser leurs affirmations devant eux, guettent du coin de l'œil les sentiments du lecteur et modifient l'œuvre de manière à jouer sur ces sentiments.

Il y a plus : dans ses vers tendres ou passionnés, il est difficile de penser que le poète élégiaque est insincère, mais il est encore plus difficile de ne pas le soupçonner de jouer ; les détails sont souvent vrais, mais l'ensemble est faux. L'élégie romaine ressemble à un montage savant de citations authentiques : des soupirs, des cris de jalousie, mais qui s'interrompent bientôt pour faire place à une voix sentencieuse, à laquelle succède au bout de quelques vers une voix docte qui allègue une légende mythologique. Ces incessants changements de ton n'essaient même pas de se faire prendre pour des mouvements lyriques ; ils cherchent seulement la variété. L'élégie ne prétend pas être l'expression, aussi stylisée que l'on voudra, de l'âme du poète : elle est un objet élégant où une main sûre a combiné des matériaux variés et choisis. Mon dessein n'est pas de rappeler que l'art et la réalité font deux et qu'une peinture de paysage n'est pas un paysage ; il est de rappeler que l'art du « paysage composé » n'est pas l'art du paysage tout court. On a coutume de commenter les élégiaques du point de vue du cœur humain ; la méprise serait aussi grande, si l'on prenait pour de la peinture de paysage, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, un de ces tableaux du xvii<sup>e</sup> siècle où le peintre a « composé » avec art des morceaux choisis de sites improbables, montagnes et bras de mer, une scène didactique et, dans un coin, des figures mythologiques.

L'élégie romaine est un objet d'art dans le goût hellénistique ; ce n'est pas en vain que Properce se réclame de Callimaque et de son esthétisme épuré. Pour être plus équitable, disons que Properce a créé une interprétation originale, plus complaisante, plus italienne, si l'on veut, de cet esthétisme presque cruel. Voici ce qui s'est passé. Sous le règne d'Auguste, une partie de la jeunesse littéraire romaine se mit à éprouver une véritable fascination pour ce poète grec, mort depuis plus de deux siècles ; poète fascinant, en effet, par l'aisance très poétique avec laquelle il se dispense de préciser quelle relation entretiennent ses vers avec la réalité ; non qu'il cultive l'équivoque, l'humour ou le second degré ; il n'équivoque pas sur le jeu et le sérieux : il impose à ses lecteurs d'y être indifférents ; la poésie est pour lui une chose trop souveraine pour ne pas se situer au-delà de la vérité et du soin besogneux de nier la vérité. On n'est jamais sûr que Callimaque soit sérieux ou attendri, mais ce n'est jamais exclu non plus, si bien que le lecteur éprouve sans cesse l'impression plus ou moins agréable qu'il est en présence d'un auteur plus intelligent que lui ; le poète crée une émotion communicative (car Callimaque n'est pas un esprit sec, non plus que Properce), mais laisse entendre en même temps que cette émotion est un jeu. Il est impossible de pasticher Callimaque : il s'est déjà pastiché lui-même ;

cette esthétique de la « distanciation » hellénistique (qui prend ses distances, non sur la fausseté de son contenu, mais au contraire sur ses propres affirmations) donne à la poésie et à l'art de cette grande époque l'air de supériorité intellectuelle qui la rend encore si attirante. Esthétique qui joue sur la faculté qu'a le langage d'être à lui-même sa propre parodie (car la parodie ne se moque souvent de rien ni de personne : elle est un jeu ; dans le *Bellum civile*, Pétrone ne se moque ni de Lucain, ni de Virgile, ni même des conventions de l'épopée ; il joue avec la faculté qu'a le langage de dire par jeu ce qu'il dit d'autres fois sérieusement. A preuve : on n'a jamais pu décider de quoi Pétrone voulait se moquer ; or que serait une moquerie dont nul ne connaîtrait la victime ?). Le langage ne parle pas tout uniment, pour exprimer ce que le locuteur a sur le cœur : il a toujours une certaine forme, une convention, et cette forme peut toujours être sentie comme arbitraire et comme pouvant faire l'objet d'un métalangage.

Pareille sophistication n'exclut pas du tout que l'art de Callimaque ait un accent de sincérité ; elle n'exclut même pas qu'il ait éprouvé personnellement les passions qu'il chante ; tout tient dans les mots « n'exclut pas » : le lecteur ne peut jamais être sûr de rien. Par exemple, quand un poète hellénistique, Horace, l'Ovide des *Fastes*, parlent de la religion populaire, il est impossible de décider s'ils y croient ou pas ; il est du moins certain qu'ils sont à la fois attendris et amusés par les superstitions populaires, dont ils se sentent politiquement solidaires et dont, comme les augures, ils ne doivent sourire que discrètement. Qu'il parle de mythes, comme fait Callimaque, ou d'amour, comme font les élégiaques romains, la possibilité que le poète soit sincère n'est qu'un des deux contrepoids de l'élégie, l'autre possibilité étant qu'il plaisante et la loi du genre étant dans cet équilibre où le poète plaisante de son propre sérieux, tire sans cesse son épingle du jeu et s'élève sans cesse au-dessus de lui-même et de son lecteur. Tout cela est fait sans intention satirique : le poète ne se moque ni des mythes ni de ses amours, tout au plus se moque-t-il de lui-même et du trop de sérieux qu'il y a dans toute expression verbale, qui se croit grave, alors qu'elle est arbitraire (il demeure que, lorsqu'on ne voit, dans la religion ou l'amour, qu'un prétexte à expériences esthétiques sur le malaise fondamental du langage, c'est qu'on est légèrement condescendant sur ces grands objets, dont on ne daigne même pas faire la satire : ils sont prétextes à littérature). La poésie se moque d'elle-même ; du même coup, elle se moque aussi des graves objets qu'elle prend pour prétexte. Mais elle ne le fait pas exprès.

Il s'agit d'une espèce particulière d'humour et d'esthétisme dont on ne voit pas l'équivalent dans d'autres littératures. L'homme demeure insaisissable ; tout est paroles dont le sérieux n'apparaît jamais : à aucun moment des intérêts humains ne viennent charger le langage d'un poids de réalité. Cet humour n'est pas une arme défensive, ne recouvre aucune pudeur secrète,

il n'est pas non plus agressif ; il serait plutôt attendri ; il n'est pas plus « au second degré » qu'au premier, puisque, ne parlant de rien ni de personne, il ne peut pas plus affecter de nier ce qu'il affirme que l'affirmer tout uniment. Dans l'humour ordinaire, le locuteur prend ses distances par rapport à lui-même ou aux choses dont il parle ; ici, c'est une parole qui ne parle de rien ni de personne ; un langage aussi désintéressé semble être sa propre parodie et donne une vertigineuse impression de supériorité intellectuelle : il ne saurait jamais être ridicule ni caduc. Objectivité flaubertienne ? Surtout pas : le poète ne refuse pas la subjectivité, par pudeur ou peur du ridicule ; il est au-dessus de ces ruses un peu puériles d'écorché vif. Esthétisme ? Encore moins : Callimaque n'a rien d'un stoïcien de la beauté, affectant de n'avoir d'yeux que pour le Beau et d'ignorer un monde mauvais. Il ne refuse pas, ne fuit pas : il plane. Pareille parole sans contenu, et sans refus d'un contenu, est insaisissable : les modes littéraires ont beau passer, les croyances et les mentalités devenir caduques, à aucun moment cette poésie ne pourra faire vieillot, démodé ou naïf, puisqu'elle ne croit à rien, pas même à elle-même. Le génie grec n'a jamais poussé plus loin son rêve de supériorité olympienne ; Homère ne blâmait ni n'approuvait Achille, n'était partisan ni des Grecs, ni des Troyens ; Thucydide n'était pas un Athénien qui savait rester objectif envers les ennemis péloponnésiens : il demeurait olympien entre les deux camps, et cela, sans affecter d'être au-dessus de leurs passions partisans et de représenter le point de vue de Sirius ; il ne prenait pas non plus un ton mordant et ne parlait pas des hommes sur le ton où l'entomologiste parle des insectes. On se demande, dans ces conditions, qui parle de la guerre du Péloponnèse, puisque ce n'est ni un Péloponnésien, ni un Athénien, ni un neutre, ni un dieu, ni un entomologiste ou ethnographe. Callimaque représente, en poésie, un tour de force comparable ; il est de ceux qui ne peuvent exprimer une idée ou un sentiment sans cesser d'y croire, même s'ils y croyaient d'abord ; car la parole n'est pas un doublet de la réalité, un simple représentant ; si une chose est réelle, à quoi bon la verbaliser ? En l'exprimant, on en fait une promesse, ou encore on l'objective, on la durcit, on en prend conscience, et, du même coup, on prend conscience de ses limites. Si un langage prétendait refléter la réalité, il donnerait à celle-ci plus de signification qu'elle n'en contient réellement et, du coup, il deviendrait faux et ridicule. Mais les poètes ne prétendent pas refléter la réalité : pour les Grecs, les poètes *mentent*, comme on sait ; car ils racontent des mythes. Et précisément Callimaque en raconte ; il est même un des auteurs qui ont fait passer du mythe à la « mythologie ». Callimaque a poussé le mensonge jusqu'au bout, jusqu'au moment où il ne s'oppose même plus à la vérité, n'est plus un moyen de récuser douloureusement ou ironiquement la vérité ou de la fuir dans la féerie, ou encore de mentir pour magnifier louablement les dieux. Mais tout en continuant à dire quelque chose, à raconter des histoires ; car sa poésie ne se fait pas

avec des mots, mais, plus subtilement sans doute, avec des mythes. Callimaque a deux grands sujets : les mythes et les *aitia*, les antiquités religieuses et nationales, le folklore culturel et patriotique ; il les chante à une époque où les doctes cessaient de prendre au sérieux ces légendes et cette forme naïve d'historiographie (cf. Platon, *Hippias majeur*, 285 E) dont la popularité exaspèrera Polybe (X, 21 ; XII, 26 D ; XXXVIII, 6). Callimaque, en un mot, chante ce dont les augures essaient de ne pas sourire. Du Catulle des pièces 63 et 64 à la *Ciris* et aux *Fastes d'Ovide*, les poètes latins feront de même ; et, quand ils chantent leurs amours prétendues, les élégiaques romains font une chose analogue : ils ne croient pas plus à leur Cynthie ou à leur Délie que Callimaque ne croyait à la mythologie.

L'élégie amoureuse romaine continue l'esthétique de Callimaque, de même que Ronsard ou Aubigné continuent le pétrarquisme ; seulement, chez eux, cette esthétique subit deux modifications, qui constituent, si on le veut ainsi, l'originalité « romaine » en la matière. Cette originalité ne consiste nullement à avoir raconté des amours à la première personne plutôt qu'à la troisième (le problème se pose en termes moins scolaires). Elle est double : (1°) Alors que Callimaque chantait des fables populaires que personne ne prenait plus au sérieux parmi les doctes, les Romains, eux, chantent des amours que personne ne pouvait prendre au sérieux parmi leurs lecteurs, puisque ces amours se plaçaient dans le monde des courtisanes ; (2°) chez Callimaque, la distanciation par rapport au réel aboutissait à une spéculation sur le langage, ou plutôt sur le mythe : littérature sans contenu, jeu formel ; chez les élégiaques, les fausses confessions du poète sur ses amours font de l'élégie, non pas une poésie où s'épancherait le cœur humain, et pas davantage un jeu formel relevant d'un esthétisme d'épuration : mais un « objet d'art », un bel objet, où des vers brûlants et passionnés entrent à titre de beau matériau, à leur juste place, entre des sentences faussement sérieuses et de belles figures mythologiques ; le tout ne prétend pas représenter la réalité ni avoir l'émotion communicative, mais est plein d'humour. Selon le talent des différents poètes, cet esthétisme du bel objet va du grand maniérisme, chez Properce, au badinage libertin, chez Ovide, et à l'affectation de mollesse et de sentimentalité humoristique chez Tibulle (car il y a beaucoup d'humour chez Tibulle, il n'y a même que cela). Autrement dit, ce que les Romains ont retenu, de l'esthétisme cruel de Callimaque, est de fabriquer une poésie qui soit belle à voir et ne prétende pas communiquer un pathos, à la manière de la poésie de Catulle : l'élégie n'est pas le lyrisme (ni le sarcasme). On aboutit à un art moins savant et plus charnel, qui ne se refuse aucun attrait, pas même celui de quelques vers brûlants ; à condition que cette brûlure reste à sa juste place, qui doit être limitée, et qu'elle soit encadrée entre d'autres matériaux qui la déréalisent (sentences, traits d'humour, touches de mythologie) ; le mouvement même du poème, trop concerté et trop varié, lui enlève l'apparence d'un épanchement pathétique ou lyrique ; la prétendue

réalité, enfin, que représentent ces vers ne compte pas (le monde des courtisanes ne peut être pris au sérieux) ; par comble de précaution, elle est aussi floue et incohérente que les bergeries de Trianon.

L'élégie romaine, aux antipodes de Catulle ou des Romantiques, est une poésie déréalisée, distanciée. Voilà pourquoi elle peint les amours de chevaliers romains avec des courtisanes, des actrices, des affranchies dont les mœurs sont libres et qui trompent leur mari sans que cet adultère tire à conséquence (comme le ferait l'adultère avec une matrone de bonne famille, avec une *mulier stolata*) : non pas *parce que* Properce, comme homme, appartenait à une « classe sociale » qui avait le temps, le goût et l'argent qu'il faut pour fréquenter le demi-monde : mais *pour* pouvoir déréaliser la poésie ; la courtisane remplace la mythologie comme élément déréalisateur. Même si ce demi-monde n'avait pas existé, les poètes latins l'auraient inventé ; ils en avaient besoin, pour que nul ne puisse prendre à la lettre leurs vers. Ils n'ont pas complètement réussi, puisque les modernes ont été leurs dupes. En 1957, il a fallu qu'E. Pasoli explique que, dans son élégie I, 5, Properce ne donnait pas un avertissement à un ami qui tenterait de le séparer de sa bien-aimée, mais que la pièce se rapportait à une situation « infiniment plus délicate » : l'ami en question était un des nombreux amants de passage de Cynthie, Properce lui-même est l'un de ceux-là, se sent fraternel et amical avec ses rivaux et met en garde l'ami en question contre la tentation de trop s'attacher à Cynthie, c'est-à-dire de prétendre à l'exclusivité. De fait, aucun lecteur à l'esprit non prévenu ne peut comprendre la pièce autrement, car son sens est limpide. Mais les philologues semblent tellement persuadés que la poésie a pour vocation de refléter le cœur humain et les émotions de l'auteur, qu'ils finissent par croire que « Cynthie » a existé, qu'elle a été l'objet de la passion du poète, que le poète est sincère et qu'il ne saurait, par conséquent, chanter une courtisane ; ils voient bien, par ailleurs, que Cynthie est une courtisane ; ils le constatent avec gêne et étonnement, sans trop s'étendre, tant ce petit fait colle mal avec le reste de leur interprétation.

Le monde des *puellae*, courtisanes, comédiennes, affranchies qui trompent leur mari, intéressées sinon vénales, dont la liberté de mœurs était admise par l'opinion et les têtes politiques (la morale romaine varie selon les ordres de la société) a été un monde historiquement réel ; toutefois, dans l'élégie, il joue un rôle aussi mythique que la Fable : un chevalier amoureux serait ridicule, si ses soupirs pouvaient être pris au sérieux ; mais il ne soupire pas : il donne le spectacle plaisant d'un homme qui affecte de mourir d'amour pour une courtisane. Une bonne partie de la « psychologie » que les amateurs de cœur humain prêtent à Tibulle ou Properce relève d'un effet littéraire sur fond de sous-entendu social ; j'ignore si l'individu Tibulle était mou et tendre : la mollesse de sa poésie est ce que devient chez lui la « distanciation » callimachéenne, à savoir mollesse d'affirmation (même lorsqu'il évoque sa propre mort, le poète le fait du bout des lèvres, afin qu'on ne

prenne pas ses vers au tragique ou plutôt au sérieux). Properce fut-il masochiste et jaloux ? Personne n'en saura jamais rien, mais il est clair que l'affectation de servitude amoureuse, de docilité aux ordres d'une cruelle (qui lui accorde ses nuits une par une), sa *militia amoris*, est un jeu dont chacun avait la clé : comme aujourd'hui au Japon les *geisha* (les vraies), la *puella* à mœurs libres a le verbe haut et tient énergiquement en bride ses amants — ne serait-ce que pour maintenir l'ordre dans sa clientèle et pour partager entre eux ses nuits au mieux de ses intérêts ou de ses préférences. Cette dureté n'est pas un trait de caractère, c'est un trait professionnel ; le chevalier n'est pas humilié de se soumettre à cette nécessité professionnelle : ne demeure-t-il pas qu'il est le client, l'homme riche, le maître, et que la courtisane reste une prostituée ? Le poète amuse ses lecteurs en affectant de soupirer de la dureté de Cynthie : les lecteurs savent bien que l'explication de cette dureté est toute professionnelle et qu'en feignant de subir le poète reste un grand seigneur qui s'encanaille. Dans la première de ses élégies, Properce déplore, non pas de n'avoir pas acquis les faveurs de Cynthie, mais de n'avoir pu réduire sa dureté : comprenons que Cynthie n'est pas une bonne fille complaisante et facile à attendrir, mais une demi-mondaine de grande classe, qui est dure parce qu'elle est sans cesse en scène, qu'elle n'agit que pour la montre, que sa vie professionnelle a dévoré sa vie privée et qu'il ne lui reste plus de petit coin sentimental dans le caractère, comme ce serait le cas chez une *puella* qui aurait moins de « classe ». Le public des lecteurs s'amusait de voir ces grands et riches seigneurs passer par jeu sous les Fourches Caudines de ces professionnelles — étant entendu qu'il n'était pas donné à tout le monde de passer par là.

Voilà tout le mystère de la *militia amoris* et du « masochisme » prétendu de Properce. Le poète se soumet aux caprices d'une professionnelle sèche et artificielle comme s'il se soumettait aux ordres d'une princesse. Ce faisant, il amuse la galerie, et telle est bien son intention, en effet. Esthétiquement, il est donc capital que l'élégie romaine se rapporte à un monde presque irréel, puisque marginal ; l'humilité de la poésie pétrarquiste a quelque chose de masochiste ou de dévot : l'adorateur se soumet aux ordres d'une noble dame, aussi noble que lui ou davantage encore ; son humilité est vraie ; chez les élégiaques, cette humilité ne peut être qu'ironique : l'autoritarisme de Cynthie est un stigmate professionnel de la courtisane face à son client. L'élégie ne parle pas sérieusement : c'est ce que devient à Rome la distanciation hellénistique.

Que l'élégie romaine soit une forme d'art en relation avec le monde en marge est non moins important du point de vue de la « sociologie » de l'œuvre et de son public. Les poètes de notre Pléiade sauveront les respectabilités politico-sociales en laissant planer un doute calculé sur l'issue de la cour qu'ils ont faite à leur dame ; les élégiaques romains les sauvent en situant leurs amours dans un monde qui est sans importance du point de vue de

l'éthique du temps. Nul ne pouvait prendre au sérieux leurs cris de passion, non pas parce que ces cris de passion ne sonnaient pas vrai (c'est une naïveté de croire qu'une psychologie nous semble vraie lorsqu'elle correspond à la réalité du cœur humain), mais parce que les poètes ne les donnaient pas pour sérieux ; en littérature, la vérité et la fausseté sont une affaire de ton. Si un grand seigneur se fait voir dans une position minorisante (par exemple, en train de soupirer pour une femme qui est socialement son inférieure), on ne l'en croira pas et on supposera qu'il plaisante ; car personne ne croira que, de propos délibéré, un poète se calomnie ; il est normal et humain de dire du bien de soi et, en outre, la fonction de l'art est de magnifier ; il ne cesse de magnifier que pour faire la satire ; l'art est éloge ou blâme ; il ne peut être neutre et, s'il n'est pas pour, il semble être contre : c'est refuser sa sympathie que de ne pas la donner. Donc, quand un poète entonne la trompette laudative et dit du bien de lui-même, il passe pour sincère : les contemporains ont cru à la réalité des sentiments de Pétrarque pour Laure et d'Aragon pour Elsa (quand le mythe s'est dissipé, ils en ont voulu à Aragon de leur propre naïveté). Quiconque magnifie passera pour chanter une passion sincère ; au contraire, quiconque affectera de badiner passera pour plaisanter, même si les amours qu'il chante sont bel et bien réelles. A Rome, il était permis d'écrire des vers légers et de raconter ses amours pour des garçons, fût-on sénateur et s'appelât-on Cicéron ou Pline le Jeune : puisque ces vers étaient badins, ils étaient réputés ne pas dire la vérité et chanter des amours imaginaires. Car il n'est pas plausible qu'un homme ne se prenne pas lui-même au sérieux. Je ne sais si, par une simple coïncidence, Properce a vraiment eu une longue passion exclusive pour une demi-mondaine semblable à son imaginaire Cynthie ; je suis certain, en revanche, que Properce a tout fait pour que nous ne soyons pas tentés de croire que, lorsqu'il nous entretient de Cynthie, il parle sérieusement. A Rome, un homme du commun, Virgile ou Horace, est trop humble pour avoir droit aux sublimités aristocratiques de la passion (Horace a seulement des dîners avec des musiciennes ou chanteuses aimables et faciles) ; seuls les sénateurs ou chevaliers y ont droit. Mais à condition que, par décence, cette passion revête, soit un déguisement bucolique qui interdit tout rapprochement avec la réalité, soit une distanciation humoristique qui interdit toute croyance en la vérité des cris d'amour. La hardiesse de Catulle, chantant avec sincérité (je veux dire : en un art sincère, classique) sa passion pour une femme de son monde n'est plus de mise avec le régime augustéen.

Sociologie de l'œuvre, et aussi sociologie du public. Ne faisons pas de phrases sur une société « dépolitisée » qui se livrerait au plaisir et à la littérature irréaliste : la distanciation hellénistique prenant comme objet les relations amoureuses était déjà chose familière aux poètes latins de l'âge sullanien, dont Aulu-Gelle cite quelques vers. Ce qui se produit est la formation, dans une littérature « docte », d'une poésie distanciée qui réclame

comme objet un monde en marge, qui communique un plaisir esthétique déréalisé plutôt que du pathétique et qui « snobe » son public ; l'élégie fait partie de cette littérature qui raconte à une partie de la société ce qui se passe ou est censé se passer dans une autre partie plus brillante ; l'auteur snobe ses lecteurs, qui n'appartiennent pas à ce beau monde, mais les met de son côté comme écrivain, puisqu'il les met dans la confidence et les traite comme ses complices culturels.

L'élégie peint avec complaisance et comme existant légitimement une façon de vivre attirante (du moins pour le public qui la voit de loin) qu'on tenait pour marginale et immorale ; le poète, nous l'avons dit, fait semblant de ne pas voir qu'il se trouve dans le demi-monde (tout en ayant soin de donner au lecteur quelques indications révélatrices ; dans son élégie IV,5, Properce « décrypte » complètement la réalité). La complaisance qui met l'élégie à la peinture de rapports amoureux faciles résulte d'une entente tacite entre l'auteur et son public. Le sujet central de l'élégie est de peindre des oisifs fortunés dont la seule occupation est la *militia amoris* et qui « vivent au jour le jour » : *nullo vivere consilio*, dit un vers de la première élégie de Properce, et ce vers énonce tout un programme. L'élégie ne peint de relations amoureuses que sur un mode secrètement ironique ; la souffrance qu'éprouve le poète est celle que lui inflige une « professionnelle » autoritaire et froide (Properce), ou encore les déclarations passionnées sont humoristiques et conventionnelles : galanterie de grand seigneur (Tibulle). Et ces tirades importent moins que la peinture complaisante de mœurs libres, présentées comme toutes naturelles et pleines d'affectivité. Non, l'élégie n'a rien d'une poésie du cœur humain... Peinture faussement passionnée de relations libertines, non sans quelque condescendance. Mais peinture littérairement élevée, chez un Properce, qui fait songer à ce qu'il y a de meilleur dans l'estampe japonaise, quand la peinture des quartiers réservés et de la vie de courtisane, tout en conservant l'attrait du fruit défendu et des plaisirs inaccessibles, est idéalisé, sous le pinceau de Kiyonaga, en de vastes tableaux statiques où les personnages se déplacent avec une simplicité élégante et une tranquille noblesse. Chez un Tibulle, la fiction est plus fade ; le demi-monde est idéalisé en une fiction champêtre.

On voit combien est sophistiquée la relation que l'élégie a au langage, à la réalité et à son public. Aussi bien n'est-elle pas peinture des sentiments du poète ; elle serait plutôt *ethos* que *pathos* même quand elle s'élève, chez Properce, au grand style, l'humour n'est jamais bien loin. Le poète est conscient du danger de peindre trop pittoresquement le demi-monde : il y échappe en affectant un ton passionné ; et il échappe à ce sérieux passionné grâce aux démentis incessants qu'il se donne à lui-même sous forme d'incessants changements de ton et de thèmes, ou d'hyperboles mythologiques.

En partant de la fausse évidence selon laquelle Propertius aurait tout naturellement le dessein d' « exprimer ses sentiments », Brooks Otis a su dire combien sa poésie semble alors étrange : Propertius est le plus énigmatique des poètes latins : « il y a chez lui assez de convention pour que nous puissions douter de la réalité de presque toute son expérience amoureuse ; il y a assez de vérité déconcertante pour que nous doutions à son tour de cette convention ; il est ironique là où nous nous attendrions à le trouver sérieux et sérieux là où nous attendrions de l'ironie ; il y a même de l'émotion, mais cette émotion défie l'analyse et l'explication » (*Harvard Studies in class. philology*, LXX, 1965, p. 1).

Pour voir que la poésie de Propertius ou de Tibulle ne se propose nullement de communiquer un *pathos*, il suffit d'en inventorier le contenu ; on y trouve, en proportions sensiblement égales, des déclarations passionnées, des développements moraux et des esquisses mythologiques. La coexistence de ces éléments et l'arbitraire de leurs transitions les font se démentir les uns les autres : ces mouvements passionnés qui s'arrêtent trop tôt, qui sont trop contrôlés... De plus, le poète parle à la cantonade, il se voit dans un miroir, il est conscient du tableau qu'il forme aux yeux de ses lecteurs et il a soin que ce tableau soit assez complet et général pour être typique. Cynthia est un type idéalisé et le poète, celui qui dit « je », est non moins typique : il incarne le héros d'une relation amoureuse conventionnelle ; les traits individuels sont soigneusement éliminés.

L'idéalisation et l'humour sont aux antipodes du pathétique, mais non pas de l'émotion. Cette émotion est esthétique : la sincérité de Propertius, poète de l'amour, qui fait que les amoureux se retrouvent dans son livre, vient de ce qu'il a su magnifier leur dieu. L'art n'est pas *mimesis*, mais parole magnifiante : on ne ment pas, lorsqu'on donne des dieux une image embellie ; c'est dire vrai que de les exalter. Pour les Grecs, l'art est *mimesis*, imitation de la vérité, certes, mais il ne faut pas oublier que, chez leurs poètes, la vérité est une des formes du mensonge et qu'elle consiste à parler des dieux le plus magnifiquement possible. L'émotion esthétique que communique Propertius est un des plus beaux hommages jamais consacré à l'amour ; la sincérité du poète ne se mesure pas au fait d'avoir raconté sa vie, mais à la beauté de l'ex-voto que, par dévotion, il a offert à son dieu. L'humour lui-même rehausse l'hommage, car il confirme que l'ex-voto est un bel objet inutile, étranger à la vie quotidienne, et que le donateur n'est pas un adorateur du commun, mais a avec lui-même une aisance de grand seigneur. Nous commençons à comprendre que Cynthia est une fiction et que celui qui dit « je » n'est pas le poète. Nous comprenons aussi que l'épigramme relève d'une forme d'art où le pathétique n'a aucune valeur par lui-même, mais seulement comme matériau. C'est dire qu'à peu près toute l'exégèse de l'épigramme romaine repose sur un contre-sens.

L'art de l'épigramme est un art discursif et composé. Le poète choisit des thèmes, les élève au typique ; il « compose » ces thèmes comme un peintre d'autrefois composait un paysage fantaisiste ou fantastique. Quand son poème est terminé, le poète jette souvent un coup d'œil rétrospectif sur le tableau ; ce trait tiré sous le poème, pour le bilan, contraste avec l'affectation, presque aussi fréquente, de jeter le lecteur *in medias res* au début de l'épigramme, comme si c'était une confession pathétique ou lyrique qui commençait (Gordon Williams, *Tradition and originality in Roman poetry*, p. 767 et 775). Cette apparence de confession romantique ne dure pas : dès le huitième vers au plus l'épigramme tourne au tableautin mythologique et cette apparition de la mythologie dès le premier virage (c'est un procédé cher à Properce) sert précisément à démentir l'apparente sincérité du début et à situer l'épigramme dans le monde des objets d'art non figuratifs. Le poème, une fois terminé, forme un ensemble composé et n'a rien d'une tranche de vie. L'ensemble ressemble à une forme de poésie qui a dominé notre âge classique : le discours en vers. Le rôle de la mythologie est exactement le même chez nos épigrammatistes et chez nos poètes du XVII<sup>e</sup> siècle (aussi ne faut-il pas rapporter cette mythologie, à laquelle personne ne croyait et qu'on étudiait en classe, aux croyances et « valeurs » de la société païenne...). La mythologie sert d'*exemplum* ou de terme de comparaison galant : elle montre que le poète plaisante, complimente une dame. La mythologie est également belle par elle-même : nobles figures, beaux noms propres (qui sont beaux, non pas par leur « sonorité », mais parce que les noms propres d'hommes ou de lieux font rêver, qui désignent une existence individuelle et ne signifient rien) ; le poète met de la mythologie dans son poème comme on a soin de faire voir de beaux paysages dans un film. La mythologie a, en outre, la poésie de ce qui est, sinon merveilleux ou fantastique, du moins fabuleux : cela se passe en un « passé » secrètement hétérogène à notre temporalité et qu'à notre propre insu nous tenons pour irréel. Enfin la mythologie sert de « marqueur » de la poésie, au même titre que le mètre, que les épithètes géographiques, chères à la poésie latine, ou que la séparation de l'adjectif et du substantif de part et d'autre de la césure et le plus près possible de la fin du vers et de la césure elle-même ; quand on dit « Les dons de Cérès » plutôt que « le froment », on fait de la poésie, ou au moins de la prose poétique. Ces ornements et marques n'ont que faire dans le pathos et le lyrisme ; ils sont à leur place dans un art distancié. L'épigramme est contemporaine des stucs de la Farnésine, des reliefs néo-attiques, des peintures campaniennes avec leurs paysages composés, de l'humour grave et supérieur de la Villa des Mystères, avec son mélange de fabuleux, de sensualité et de parodie.

Le monde de Properce est un monde obscur et luministe, bien différent de l'élégance maigre et subtile de Callimaque, ce labyrinthe à claire-voie ; c'est l'intensité, la violence avec laquelle le discours de Properce saisit le lecteur

et ne le lâche plus qui font sa vraie grandeur, et aussi la haute stature qu'il a su donner à Cynthie, le rapport de cette figure à la réalité demeurant indéterminé et, par là, humoristique. Le reste du monde de Properce est non moins irréel : mythes, dieux, sorcières, et enfin des amis, les amis du poète, c'est-à-dire des êtres qui sont définis par rapport à celui-ci et qui ne l'ancrent pas dans la réalité extérieure. Cette poésie peut être d'une rare subtilité : la troisième élégie du premier livre est un nocturne où, à l'irréalité d'une apparition en clair-obscur, s'ajoute la poésie des diverses qualités de la durée, de l'instantanéité et de l'attente, la palette du poète étant chargée de toutes les couleurs du temps. Mais il ne faut pas lui demander de l'émotion ; qu'on lise l'élégie III, 18, sur la mort de Marcellus ; ici, les sentiments patriotiques du poète sont indubitables et même obligés ; on verra à quel point le maniérisme de Properce est incapable d'une simple émotion, même de commande ; incapable du moindre « cri du cœur » : voilà ce poète de l'amour. Une de ses élégies raconte une nuit avec Cynthie : c'est une « scène à faire » et une scène typique, c'est aussi une mise en scène de soi-même, mais cela n'a rien d'un souvenir brûlant et ému. Tout est dit pour la cantonade ; Cynthie et le narrateur qui dit « je » restent impersonnels. Il est extravagant qu'on ait pu croire un instant que pareille poésie était une confession du poète ; que c'était le poète qui disait « je ».

D'autant plus que le poète, loin d'essayer de nous le faire croire, a soin, au contraire, de se dédouaner : au lieu d'émotion, il nous livre de l'humour. L'humour est, chez tous les élégiaques, la chose la plus répandue et la moins remarquée. Dès les dix premiers vers de la première élégie du premier livre de Properce, le poète compare le chasseur de jupons qu'il est à un héros chasseur de fauves ; encore quelques vers, et le poète supplie ses amis de le guérir de force d'une passion stérile ; il accepte d'avance leur chirurgie amicale, pourvu qu'ils lui laissent le droit de gémir ! Un poète est prêt à tout, sauf à se taire, bien que les grandes douleurs soient muettes.

Pour s'en tenir à un seul exemple, la troisième élégie du premier livre de Tibulle, qu'on a coutume de commenter en termes émus, est tout entière une plaisanterie. La distanciation va plus loin que le grand humour de Properce ou que l'habituelle mollesse d'affirmation de Tibulle : elle va jusqu'au jeu d'esprit ; Tibulle parcourt des thèmes divers, qu'il fait se succéder sans grand souci de la liaison des idées : aussi bien égrène-t-il des plaisanteries une à une ; en effet, chacun de ces thèmes (l'exil, la maladie, la mort, le repos champêtre, les Champs-Élysées) est plaisamment ramené, *in fine*, à l'idée fixe que le poète, pour amuser la galerie, affecte d'avoir, à savoir l'Amour ; quel que soit le thème, le jeu est de le ramener à cette idée fixe, sous un angle souvent inattendu qui est une surprise et un amusement de plus. La trop fameuse mollesse de Tibulle est elle-même un début d'humour, une affectation de négligence.

Froideur, humour, irréalité, enfin : le monde social des élégiaques est socialement improbable et flou. On imagine mal un grand seigneur comme Tibulle rêvant réellement de plaisirs champêtres et souhaitant une chaumière et un cœur en compagnie d'une demi-mondaine appartenant à l'humble caste des affranchies ; ce serait de la convention idyllique, si le ton du poète n'était condescendant ; c'est donc plutôt de l'humour dédaigneux et du mensonge complimenteur. Il est plaisant qu'on ait pris au sérieux les vers où Tibulle (ou plutôt celui qui dit « je » dans la poésie de Tibulle) parle de ses « petits domaines » et qu'on en ait tiré des conclusions sur la position sociale de l'auteur. Cette vie de Trianon verrait donc le poète cultiver lui-même ses champs, Délie, devenue son épouse, travailler comme fermière, et ce couple modeste et vertueux recevoir le grand Messala... Qu'on ait pu saluer en cette fiction, très consciente de sa drôlerie condescendante, une expression de l'âme délicate de Tibulle, ne laisse pas de surprendre. Bien entendu, pour affirmer sa liberté d'allure et tirer son épingle du jeu, le poète ne manque pas, quelques vers plus haut de changer de ton et de raconter un fiasco. Car toujours l'évocation de mœurs libertines fait suite à des vers faussement sentimentaux. Grand seigneur redevenu paysan, retour à la simplicité primitive, allusions libertines au milieu de tout cela : l'univers élégiaque est non moins conventionnel que l'univers bucolique ; les commentaires qu'on fait sur l'âme de Properce, sur sa jalousie, son masochisme, sur Tibulle qui était pauvre et dont la mollesse était peu romaine, sur Délie qui était une dangereuse poupée, sur le heurt caractériel entre Properce et Cynthie, sont aussi bouffons que si l'on commentait les *Bucoliques* de Virgile sans avoir compris que les bergers n'y sont pas de vrais bergers. Le monde de l'élégie, irréel, car flou et incohérent, est humoristique par sa légèreté même : c'est un monde différent du nôtre, plus beau, plus léger.

On comprend ce qu'est le « je » des élégiaques : une fiction romanesque ; l'élégie s'écrit à la première personne, à la manière du roman picaresque, des *Métamorphoses* d'Apulée et de tant d'autres fictions. Properce ou Tibulle mettent en scène un personnage imaginaire, qui dit « je » et qui est censé aimer une héroïne non moins imaginaire. Le malheur a voulu que cette fiction, qui ne trompe personne dans les romans, ait dupé beaucoup de philologues. Pendant de longs siècles, on a cru tout uniment qu'un poète parlait de lui-même et ressemblait à ses œuvres : Apulée était un magicien et Rabelais était un ivrogne. On croit encore parfois qu'un poète ne peut parler que de ce qu'il a connu et que, pour chanter la passion, il faut qu'il l'ait éprouvée. Enfin on fait mal le partage entre la réalité et la fiction ; la littérature nous transporte en rêve dans un monde imaginaire où trente ans de vive passion sont la moindre des choses ; nous ne nous rendons pas compte que nous avons changé de monde, nous nous croyons toujours dans la réalité et nous prêtons foi à la passion de Pétrarque ou d'Aragon, sans voir que la fausseté, la pauvreté ou les contradictions de leurs confessions

rendent cette passion invraisemblable : à travers la représentation, fausse ou incohérente, de la passion, nous ne voyons plus que l'objet représenté, à savoir la chose appelée passion, et nous la croyons présente en l'espèce.

Properce sera donc présumé avoir eu une liaison agitée et, de sa part du moins, exclusive pour une affranchie qu'il appelle, d'un pseudonyme, Cynthie ; la succession de ses élégies sera considérée comme le journal de cette passion agitée. La vérité est plutôt que les différentes élégies qu'il a composées, et qui sont surtout des tableaux de genre, sont rapportées par lui à deux personnages, toujours les mêmes, « je » et « Cynthie », qui, par la permanence de leur nom, confèrent une unité fictive à l'ensemble. Ainsi font les auteurs de romans policiers. On trouvera, dans les histoires de la littérature, une chronologie, qui essaie d'être cohérente, des épisodes successifs de cette passion, poème après poème. Pareille chronologie est à peu près aussi absurde que si on entreprenait de reconstituer la biographie d'Hercule Poirot et qu'on se demande si l'ordre dans lequel ce détective a fait ses célèbres enquêtes est bien le même que l'ordre dans lequel ont paru les romans qui les relatent.

Autrement dit, au lieu de présumer qu'un poète qui dit « je » raconte sa vie et ses sentiments, on posera d'emblée que la relation entre le poète et son « je » est problématique et on se demandera à quelles conditions et sous quelles modalités un poème peut effectivement exprimer les sentiments de son auteur, comme il est parfois arrivé que ce soit le cas. Nous nous voyons obligé de rappeler certaines évidences : dans le meilleur des cas, c'est-à-dire quand un poète entend donner au lecteur l'impression de la réalité, le rapport à la vérité demeure douteux ; certaines des dames chantées par les poètes de notre Pléiade ont existé et d'autres sont imaginaires. On peut, à la rigueur, tenir pour probable que Properce a eu certaines expériences amoureuses (encore n'est-ce pas certain : il a pu vivre en imagination ce que la réalité lui refusait ; de quoi il y a des exemples, tels que... Goethe jusqu'à la quarantaine et aux *Römische Elegien*) ; on veut croire qu'il n'a pas exclusivement recouru à une grande ressource : les confidences de ses amis. Mais il est impossible de savoir s'il a aimé une femme ou plusieurs, s'il l'a aimée passionnément et longuement, si c'était une affranchie et s'il n'a pas inventé les épisodes qu'il raconte. La « biographie amoureuse de Properce » n'est qu'un exercice universitaire et le commentaire de Properce du point de vue du cœur humain en est un autre : la psychologie littéraire est aussi pauvre, fautive et convenue que la psychologie scientifique ; il n'est pas vrai que la littérature soit naturellement psychologique et il est encore moins vrai que la psychologie soit belle. La « vérité » d'une œuvre ne tient pas à la part de réalité qu'elle dévoile, mais à son caractère sensationnel, à la puissance d'affirmation de l'auteur ; car les poètes mentent ; mais laissons-là

l'illusion de vérité psychologique et de compréhension. Il serait temps de cesser de commenter les élégiaques du point de vue psychologique et de les commenter d'un point de vue esthétique. C'est plus difficile, il est vrai, car il est difficile d'apercevoir la représentation, qui est transparente : nos yeux se portent naturellement sur la chose représentée.

1) Quel est le rapport du moi de l'auteur au « je » de l'œuvre ? Il arrive qu'un écrivain ait l'intention de raconter la vérité, d'écrire son autobiographie lyrique ; il arrive aussi que le ton de certaines œuvres donne au lecteur un sentiment de sincérité. L'intention peut-elle persévérer et le ton est-il celui d'un homme sincère ou celui d'un art sincère et classique, à la manière de Catulle ? L'impression de vérité ne prouve rien, en effet : si les vers d'amour nous touchent, ce n'est pas parce qu'ils décrivent l'amour, mais parce qu'ils le magnifient ; et nous souffrons aisément qu'une magnification soit mensongère, d'autant plus que nous ignorons la vérité en la matière et que presque tout nous semble plausible. Aussi le poète n'a-t-il pas besoin d'avoir vécu ce qu'il raconte ; au contraire, le lyrisme serait plutôt le génie de l'inexpérience et de la confiance dans les mots ; or les mots suffisent à faire croire et c'est pourquoi on croira que Properce, parce qu'il use du mot « je », a vécu ce qu'il raconte, alors qu'on le croira moins naturellement de Shakespeare ou de Tolstoï. En outre, que veut dire « avoir vécu » ? Nous avons des univers imaginaires en nous, que nous explorons et exploitons avec autant de profit que la réalité.

Le ton de vérité ne prouve rien et l'intention de dire vrai est impossible à maintenir jusqu'au bout ; l'œuvre d'art est le « symptôme du goût que nous avons de simplifier, de continuer l'œuvre de la création en concentrant toutes choses sous une seule loi » (Nietzche, *Wille zur Macht*, II, 616 W). L'expérience prouve que, dès qu'on entend, non pas relater une tranche de vie, mais faire beau, il est impossible d'écrire plus de quelques lignes ou quelques pages sans être amené à modifier, à inventer et surtout à élaguer, à simplifier, afin de répéter et de s'en tenir à une gamme étroite : toute œuvre d'art est entourée de la masse des choses qu'elle n'a pas dites, toute œuvre d'art joue sur une gamme étroite qu'elle répète ; on sait comment les contes et mythes jouent « structurellement » sur des relations telles que le ciel et la terre, le froid et le chaud, etc. Et puis, un poète chante ce qu'il peut, et non ce qu'il veut ni à ce quoi il croit ni ce qu'il a vécu le plus intensément ; j'ignore si Catulle ou Proust ont vécu les souffrances de l'amour beaucoup plus que ses blandices : en tout cas, ils ne chantent dans leur gamme que lorsqu'ils chantent ces souffrances.

Or, d'instinct, un grand artiste évite une entreprise qui n'est pas dans sa gamme. En cela consiste sa sincérité : j'ignore si Catulle était un homme sincère, compliqué ou dissimulé, mais il est certain que son art est un art sincère, c'est-à-dire classique plutôt que maniériste ; il n'est pas exclu que

cette forme d'art soit cultivée par des esprits retors. Il demeure que le poème le plus sincère n'est cependant pas une tranche de vie (la suprême habileté, chez Catulle et Sappho, est de donner l'impression qu'une œuvre très élaguée et élaborée a été prononcée « en temps réel »). Il demeure aussi qu'un poète « sincère » ne l'est jamais, puisqu'il est poète ; l'âme de Catulle est meublée d'un certain nombre de sentiments ; parmi ce mobilier, il y a aussi un miroir qui reflète le reste du mobilier ; comme nous apercevons ce qui est représenté plutôt que la représentation elle-même, nous oublions que le miroir est lui-même un meuble et que l'âme qui contient aussi ce miroir n'est pas la même qu'une âme qui aurait le même mobilier, à l'exception du miroir, meuble de narcissique ou d'exhibitionniste.

2) Si donc un poète se propose d'être sincère, il ne le sera que par art. Le cas de l'élégie est encore plus grave, puisqu'elle ne se propose même pas d'être sincère et ne prétend pas faire croire à sa vérité autobiographique, tout au contraire ; le poète élégiaque fait tout pour n'être pas pris au mot : la condescendance dément le sérieux des sentiments, l'humour dément la passion, le libertinage dément l'idylle, les changements de thèmes et de tons démentant la vraisemblance psychologique ou la sincérité lyrique ; le poète se voit lui-même de l'extérieur, pose pour le lecteur, vise à l'effet ; le monde social est flou ou idyllique. Aussi bien l'élégiaque se propose-t-il de produire sur le lecteur une émotion d'art, en un discours rehaussé d'humour, de sensualité libertine, de pointes d'émotion et du plaisir que donnent les imaginations qui se placent en un monde secrètement à demi idyllique et même, grâce aux touches mythologiques, fabuleux.

Il y a plus : même si Cynthie a existé, ce sera pure coïncidence, car le poète avait d'autres raisons que la vérité biographique de peindre une longue passion pour une femme facile ; l'autocensure augustéenne obligeait à ne s'attribuer de liaison que dans le demi-monde des affranchies, l'esthétique hellénisante en faisant autant et la nécessité de rehausser la peinture et d'éviter le pittoresque sordide amenait le poète à s'attribuer de grands sentiments pour sa demi-mondaine.

Enfin le dessein même de ne chanter qu'une femme, de lui consacrer systématiquement un livre, sent l'artificiel, dans le meilleur des cas, cela met la comédie pétrarquiste à la place de la sincérité. Intituler un livre « Cynthie » et proclamer qu'on ne chantera jamais qu'elle sent le programme éditorial ; aussi bien les élégiaques, qui sont plus hommes de lettres qu'amants, ne cessent-ils de s'amuser de leur propre artifice et d'équivoquer entre Cynthie, nom de leur imaginaire maîtresse, et « Cynthie », titre du livre ; immortaliser Cynthie (ou « Cynthie »), ajoutent-ils, c'est s'immortaliser eux-mêmes. Cette équivoque se retrouve ailleurs ; dans la *Ciris*, Virgile (si c'est lui, comme je le crois) dit : « Puisse *Ciris* (ou ma *Ciris*) devenir célèbre et

n'être pas une femme quelconque ». Elle est très fréquente chez les élégiaques et souvent ingénieuse.

3) L'image de Cynthie, de sa beauté, de son caractère, de sa biographie, de son être social, demeure si imprécise que le problème perd tout sens : Cynthie, si elle a existé, ne se sera guère reconnue dans les vers de son poète. Car un personnage imaginaire peut n'avoir que peu de consistance ou de cohérence : il n'en existera pas moins, d'une certaine manière, si son créateur parvient à l'imposer. Alors se pose la question : quel est la manière, le mode d'existence des figures imaginaires ? Doivent-ils vraiment, pour que le lecteur croit qu'il existent, faire concurrence à l'état civil ?

On sait bien que non : l'espace et le temps de la fiction ne sont pas, à notre insu, ceux de la réalité ; on ne sent pas couler le temps au théâtre et la règle classique d'unité de temps est la plus inutile qui soit (Wellek et Warren, p. 191) ; on songe à une phrase de Husserl : il n'y a aucun sens à se demander si la Gretchen d'un conte de Grimm et la Gretchen d'un autre conte sont une seule et même Gretchen (*Expérience et jugement*, trad. Souche, p. 206). Pour la même raison, il est absurde de se demander combien d'enfants avait Lady Macbeth, selon l'exemple cher aux critiques anglo-saxons (Wellek et Warren, p. 35 et 191) ; il est non moins absurde de se demander en quelle année et en quelle saison se déroule l'action de la *Cena Trimalchionis*, sous prétexte que le repas comportait des fruits ou légumes qui mûrissent en des saisons différentes. De même, les différentes élégies de Properce ont beau se rapporter à un même nom, celui de Cynthie, elles restent isolées, chacune pour son compte ; jusqu'à ce que Properce, lassé de sa propre fiction, « tue » son héroïne à la fin de son troisième livre.

Les différentes intrigues de Zeus avec des mortelles ne s'ordonnent pas en une biographie de Zeus et n'ont pas d'ordre chronologique défini. Elles se déroulent d'ailleurs en un espace-temps qui n'est pas le nôtre ; un Grec avait beau croire à Zeus ou à Héphestos, il aurait été étonné si, levant les yeux au ciel, il avait aperçu ces dieux parmi les nuages et les oiseaux ou si on lui avait appris une certaine année, en 437 ou en 274 par exemple, qu'Héphestos venait de se remarier. La seule unité qu'ont entre elles les différentes aventures de Zeus est de se rapporter à un être unique et cet être se réduit à son nom, de même que les différentes élégies de Properce sont enfilées sur le nom de Cynthie. Car, comme l'a enseigné Hermann Usener en un grand livre qui n'a pas eu la fortune et la fécondité qu'il mérite, les dieux n'existent que par leur nom et sont des *Götternamen*.

Cynthie n'existe qu'en cela que son poète répète son nom — du moins dans ses deux premiers livres — et a su faire que ce nom « fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon » ; elle existe aussi en cela que le premier livre (publié d'abord isolément), puis sans doute aussi les deux suivants (parus en seconde

édition, précédés du premier livre) portaient comme titre le nom de Cynthie ; dès lors, le lecteur était persuadé que tous les poèmes parus sous ce titre se rapportaient à cette femme ; ce qui est faux, comme nous verrons.

Voilà à quoi tient l'existence d'un être imaginaire ; parfois, en l'absence de titre, une croyance collective suffit. Tout le monde est persuadé depuis l'antiquité que, chez Catulle, la pièce fameuse sur le moineau se rapporte à Lesbie, dont le nom n'est pourtant pas prononcé. Telle qu'elle est, la pièce ne se rapporte, ni à Lesbie, ni à une autre que Lesbie : c'est dans la réalité qu'une femme est nécessairement quelqu'un, et quelqu'un qui a un nom ; les êtres imaginaires, eux, supportent très bien d'être en n'étant personne, de n'avoir pas de nom, d'être mutilés — et le lecteur ne s'aperçoit même pas de la mutilation : il ne se demande même pas qui est cette *puella* qui a perdu un moineau. Sauf s'il a l'esprit prévenu et si la croyance collective lui a appris à associer Catulle au nom de Lesbie : il pensera alors que toute pièce amoureuse du recueil catullien se rapporte à cette Lesbie. La vérité est que, telle qu'elle est, la pièce sur le moineau ne se rapporte à aucune femme précise, puisque Catulle ne la nomme pas (même si, biographiquement, Catulle pensait à Lesbie en l'écrivant, ce que nous ignorons absolument, il demeure que, dans son texte, cette pensée n'est pas passée à l'acte).

Un poème se rapporte à Lesbie ou à Cynthie si elles y sont nommées ou si, du haut de la page, le titre courant, comprenant le nom d'une femme (« Cynthie » ; « Amours de Cassandre ») *infuse* vers le bas, dans la page ; et encore... Car le poète maintient avec plus ou moins de fidélité la fiction de son titre courant et cette fiction initiale, au fil des pages, risque d'être oubliée par le lecteur. Voilà quel est le problème de l'existence des êtres imaginaires (il se pose, comme on voit, en termes phénoménologiques), voilà la vraie histoire de la liaison de Properce et de Cynthie. Racontons donc l'histoire de cette liaison par page de titre interposée.

Properce a promis de ne chanter jamais que Cynthie (I, 12) et feint de se scandaliser que tout Rome ne parle que de leur liaison, plaisante allusion au succès de son livre premier (II, 20). Il demeure, à considérer le seul livre III, que le poète a fini par se lasser de sa fiction. Il faut, en effet, avancer assez loin dans le livre III pour y trouver le nom de Cynthie : les vers d'amour qui précèdent ne mentionnent aucun nom ; le genre de liaison amoureuse qu'ils dépeignent n'exclut jamais, il est vrai, que l'héroïne en puisse être Cynthie (à l'exception de l'épigramme III, 20, comme on va voir). Le lecteur, s'il se posait la question de l'identité de l'héroïne, ne recevrait donc aucune réponse positive ; il est vrai qu'il n'en souffre pas, puisqu'il ne se pose pas la question, le poète ne la posant pas lui-même ; ce n'est que sept pages avant la fin de son livre que Properce se décide à prononcer de nouveau le nom de Cynthie, comme pour sacrifier à sa fiction initiale, et ce nom n'est écrit que trois fois en tout dans le livre III. A qui se rapportent donc les

différentes élégies ? A personne, si le lecteur n'y pense pas ; à Cynthie, s'il se souvient du titre du recueil. L'hésitation est sans importance, puisqu'une moitié des élégies de ce livre ne sont pas des poèmes d'amour, mais parlent littérature ou patriotisme ; et les pièces amoureuses elles-mêmes se suffisent chacune : non seulement Cynthie n'y est pas nommée, mais sa présence n'y est pas, puisque ces vers ne font aucune allusion au passé d'une liaison et sont des instantanés anonymes. L'élégie III, 8 vante le plaisir qu'il y a à posséder une fille qui aime les batailles d'ongles et de morsures, la III, 10 célèbre de façon typique l'Anniversaire de l'aimée. Les seules exceptions sont III, 15, où, à défaut d'un nom propre, il est fait allusion à une longue liaison ( le lecteur pensera tout naturellement à Cynthie). L'autre exception, éclatante, est III, 20, où il est absolument exclu qu'il puisse s'agir de Cynthie : Properce y fait une déclaration d'amour et même une demande en mariage à une dame de son monde, à une femme épousable, qu'il s'est mis à aimer et qui n'est nullement sa maîtresse. Bref, en ce livre III, dans les quarante premières pages, tantôt le lecteur ne pense à aucune femme déterminée, tantôt, mais rarement, il est induit à penser à Cynthie, tantôt enfin sa pensée sera orientée vers un monde social et sentimental bien différent de celui où il retrouverait Cynthie, s'il se souvenait encore de penser à elle.

A partir de l'élégie III, 21, Properce se remet à nommer Cynthie, mais pour la « tuer » ; car il annonce son départ pour Athènes, où il espère oublier Cynthie (comprenons qu'il aspire à faire des vers plus élevés, plus philosophiques, bien différents des vers légers de son recueil en trois livres, intitulé *Cynthia* ; comme Virgile, Properce aspirait, avec l'âge, s'élever en pensée de plus en plus, jusqu'à consacrer sa vieillesse ou même son âge mûr à la seule philosophie : ce type de biographie intellectuelle est bien connu). Le nom de Cynthie se retrouve encore deux fois : les élégies 24 et 25 sont des adieux à celle-ci ; « mes vers t'ont rendue célèbre », dit le poète, conscient de la célébrité de son œuvre ; il maudit Cynthie pour son orgueil, son indifférence, en une pièce qui semble d'abord rapporter en « temps réel » une querelle entre les deux amants ; seulement le poème finit sur ces mots : « C'est ainsi que mon livre fait entendre à tes oreilles ma malédiction fatale » : c'est-à-dire que ces paroles de malédiction ne sont pas autre chose que les lignes mêmes du livre qui affectent de les relater ; la belle Cynthie n'est autre que le livre qui porte son nom et la relation qu'elle a avec Properce n'est pas autre chose que les vers que le poète a écrit sur cette relation.

Ce que confirme le livre IV, où Properce s'amuse de sa propre fiction. On sait que ce dernier livre est composé surtout d'élégies aitiologiques ; le Callimaque romain n'en a pas moins écrit encore trois pièces érotiques. En IV, 5, il maudit une entremetteuse qui donnait à sa jeune élève de trop bons conseils de courtisanerie ; l'élève n'est pas nommée, mais Properce nous fait

entendre que c'est Cynthie, puisqu'il cite quelques-uns de ses propres vers, tirés du premier livre de sa *Cynthie* et expressément dédiés à l'héroïne de ce nom. La pièce est révélatrice à un autre égard : Properce y décrypte la réalité cynique et sordide de la prostitution et du vrai métier de Cynthie, qu'il avait stylisée avec plus ou moins de condescendance dans les trois premiers livres. Les deux autres élégies amoureuses révèlent une insolente désinvolture envers la fiction de ses vers de jeunesse : en IV, 7, Cynthie est morte, morte et enterrée, mais Properce la voit en rêve (le passé est évoqué, mais comme un passé pittoresque et sordide : le nom de Subure est dans le texte et nous apprenons aussi que les deux amants s'unissaient dans les recoins des carrefours non éclairés de la vieille Rome ; tout entier adonné à la grande poésie aitiologique, Properce considère avec quelque dédain les vers légers de sa jeunesse et revoit son passé sous un angle plus bas). Tournons la page et, dans l'élégie IV, 8, Cynthie est ressuscitée, ou plutôt n'est jamais morte : la voilà qui, bien vivante, va célébrer une cérémonie rustique à Lanuvium. Tout cela est un bref retour littéraire vers un succès de librairie, car Cynthie dit à son poète : « Je ne t'accuserai pas de m'avoir été infidèle, puisque j'ai exercé longtemps une royauté sur tes vers. »

Durant les dernières heures du cours, quelques remarques ont été faites sur le problème de l'élégie hellénistique et les origines de l'élégie romaine à la première personne. Il apparaît que, grâce à une adroite correction au vers 409 du *Mercator* de Plaute, les Romains du début du second siècle savaient déjà ce qu'étaient les *elegeia* amoureux que les amants inscrivaient sur le mur de leur aimée. Dès le second siècle, des sénateurs s'intéressent à la poésie grecque (Aulu-Gelle, VI, 14, 9 ; Tite-Live, XXIX, 19, 11-12 ; Caton, fragment 125 Malvocati ; Polybe, XXXIX, 1-4 ; *Vita Tarentii*, 4).

Les poètes hellénistiques écrivaient-ils déjà des élégies d'amour à la première personne ? On admet généralement que non, car, dans les fragments conservés, il n'en est pas le moindre indice. Cette affirmation nous paraît trop absolue : (1°) Les fragments en question sont conservés surtout grâce à Athénée, lequel s'intéresse surtout à la cuisine, discipline où le pathos à la première personne s'impose moins qu'en matière amoureuse ; (2°) Athénée nous transmet cependant une indication intéressante : Hermésianax, dans sa *Léontion* (poème élégiaque portant pour titre le nom d'une femme aimée, selon l'exemple donné par Antimaque), avait dressé un catalogue de mythologie érotique dans son livre III ; la façon de s'exprimer d'Athénée montre qu'il ne l'avait pas fait dans ses deux premiers livres ; qu'y faisait-il donc ? Ne serait-ce pas de l'élégie amoureuse en son nom personnel ? (3°) Il ne faut pas limiter l'élégie aux poètes dits élégiaques : il ne faut pas oublier qu'il existe une autre catégorie d'élégies, et même d'élégies amoureuses, à savoir les épigrammes. Une épigramme est toute poésie qui a été ou est censée avoir été gravée comme *epigramma*, comme inscription. Il est donc bien vain de chercher loin

des élégies d'amour hellénistiques à la première personne : on en trouvera dans l'*Anthologie grecque*...

Mais, répétons-le, un problème aussi scolaire n'a aucune espèce d'intérêt ; nous ne ferons pas éventuellement un grand mérite aux poètes romains d'avoir chanté l'amour à la première personne plutôt qu'à la troisième. Cela faisait six ou sept siècles que les Grecs chantaient l'amour, à la première personne, sur les mètres lyriques ; le mérite n'était pas énorme de le chanter sur le mètre élégiaque ; si les Grecs eux-mêmes y ont pensé, on ne saurait crier aux miracles et, s'ils n'ont pas pensé à le faire, ce sera simple hasard.

Si l'on veut mesurer, je ne dis pas l'originalité « romaine », mais celle de Propertius ou Tibulle, il convient de considérer, non des éléments aussi extérieurs que le mètre ou que la personne verbale employée, mais le style ; le coup de génie qui a fondé l'élégie amoureuse, qu'il soit dû à un poète grec ou à un poète italien, a été de reprendre la « distanciation » callima-chéenne, pour employer, comme facteur distanciateur, non plus les légendes religieuses et civiques dont souriaient les habiles, mais une autre chose qui faisait également sourire, à savoir la vie de plaisir.

Pour sacrifier à la tradition corporative, hasardons cependant une hypothèse. Dans sa *Lyde* élégiaque, Antimaque s'était consolé de la perte d'une femme aimée en racontant longuement l'expédition des Argonautes ; il devait donc commencer son poème à la première personne, pour raconter son deuil, puis passer rapidement à la troisième, pour raconter son épopée. Or souvent Propertius commence une élégie à la première personne, puis, au sixième, huitième ou dixième vers, narre une légende mythologique à titre d'*exemplum*, de précédent ou de comparaison (I, 1 ; I, 2 ; I, 15 ; III, 19, etc.). Ne serait-ce pas là un témoin de la première forme d'élégie amoureuse, celle où le récit mythologique occupait encore la plus grande place ? Dès lors, la naissance de l'élégie amoureuse se sera faite bien simplement : par un renversement des proportions, l'introduction à la première personne occupant de plus en plus de place et le récit mythologique à la troisième se réduisant de plus en plus, jusqu'à n'être bientôt qu'un *exemplum* ou un terme de comparaison. On en trouvera un indice dans l'élégie I, 20 de Propertius ; cette élégie se rapporte à l'amour des garçons (tout poète latin, pour plaire aux différentes espèces de lecteurs, se devait de chanter l'un et l'autre amour, et Propertius, à la fin de son *Cynthiae monobiblos*, qui parut d'abord à part, sacrifie à cette nécessité) ; en I, 20, donc, Propertius met plaisamment en garde un de ses amis sur les trop aimables périls qui menacent son mignon et lui donne pour précédent Hylas victime des Nymphes : or le récit du mythe d'Hylas, à la troisième personne, occupe la plus grande partie de cette élégie.

On a étudié les fragments poétiques latins que cite Aulu-Gelle, XIX, 9, et qui sont, à date ancienne, parfaitement hellénisants. On a enfin rappelé

que, lorsque Callimaque exprime à la troisième personne, en un conte mythologique, des tourments d'amour, la tradition antique attribuait au poète lui-même ces tourments. Hermésianax considérait qu'Homère avait été amoureux de Pénélope, pour avoir si bien peint l'amour de celle-ci pour Ulysse (Rostagni, *Fondation Hardt*, II, 1953, p. 65). De même que le prophète de malheur est présumé se réjouir des malheurs qu'il annonce, voire en être l'auteur, de même nous distinguons difficilement un écrivain de ce qu'il raconte et cette indistinction naïve, où la parole se confond avec la réalité, maintient l'étude de l'épigramme romaine à un stade que, dans leur domaine, modernistes ou « comparatistes » ont largement dépassé.

P. V.