

[Extrait de *Folia Electronica Classica*, t. 31, janvier-juin 2016]

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/31/TM31.html>

***La « militia Veneris » chez les Élégiques augustéens :
la subversion amoureuse des codes épiques
chez Properce et Tibulle***

par

Julien DE RIDDER

Étudiant en Master en langues et lettres anciennes et modernes
à l'Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

julien.deridder@student.uclouvain.be

Cet article est la version définitive d'un travail de fin de cycle de Bachelier en langues et lettres anciennes et modernes (latin-français) présenté à l'Université catholique de Louvain (session de juin 2016)

Louvain-la-Neuve, le 30 juin 2016

Table des matières

Introduction	2
Chapitre premier : les références mytho-épiques chez Propertius et Tibulle	7
a/ Propertius et l'usage de la <i>uariatio</i> dans les épopées homériques	8
b/ Tibulle et la mythologie : l'invocation à Osiris	13
c/ Propertius contre Tibulle : entre réécriture du mythe et glorification de l'épigramme ..	18
Chapitre second : grille de lecture du lexique et des valeurs de l'épigramme dans la poésie élégiaque.	20
a/ Entre gloire de Rome et triomphe de l'épigramme : Propertius et le discours de Tarpéa.	21
b/ Tibulle et l' <i>Énéide</i> : la prophétie de la sibylle.	26
c/ Propertius et Tibulle : un même rapport à Virgile ?	32
Conclusion.....	35
Annexes	37
Bibliographie.....	40

Introduction

Militiae species amor est. Discedite, segnes.
 Non sunt haec timidis signa tuenda uiris ;
 Nox et hiemps longaeque uiae saeuique dolores
 Mollibus his castris et labor omnis inest ;
 Saepe ferēs imbrem caelesti nube solutum
 Frigidus et nuda saepe iacebis humo¹.

Ces vers sévères, empruntés à Ovide au livre II de son *Ars Amatoria*, offrent une rencontre étonnante entre deux environnements censés s'opposer l'un à l'autre. La guerre, en effet, pour les chantres de l'Amour, ne fut jamais plus qu'un affligeant théâtre de sang, où les courtoisies entre les jeunes amants sont totalement inenvisageables. La conciliation entre des *topoi* guerriers et amoureux paraît dès lors impensable, et pourtant l'un des plus fameux poètes élégiaques en vient ici à concevoir l'amour comme une *species militiae*. Ce refus de la guerre et de la chose militaire n'est donc pas absolu chez les Élégiques, et, bien au contraire, se présente davantage comme une commodité littéraire² qui devait permettre la composition d'une poésie nouvelle à partir de valeurs et de motifs bien connus du monde gréco-romain. Il n'est dès lors que peu étonnant que l'élégie prenne son essor à Rome à la période augustéenne, soit à une époque qui marquait la fin des luttes sanglantes de la République mourante. Le triomphe du lyrisme en cette fin de premier siècle s'inscrit donc dans une sorte de dégoût des armes et de volonté manifeste de s'en écarter, bien qu'il soit impossible de les oublier totalement. Il s'agira alors de trouver une nouvelle utilité à cet attirail militaire, qui verra sa connotation belliqueuse réinvestie par une connotation érotique. Ce *topos* prendra une dimension toute particulière dans cette poésie élégiaque, notamment chez des poètes comme Propertius et Tibulle, sur qui notre étude propose de se focaliser. Ces deux auteurs

¹ Ov., *Ars*, II, 233-238 : « L'amour est une sorte de service militaire ; éloignez-vous, paresseux : ce ne sont pas des hommes peureux qui doivent protéger ces enseignes. La nuit, l'hiver, les longs chemins, les douleurs cruelles, c'est toute la souffrance qui se trouve dans ce camp de tendresse. Souvent tu supporteras la pluie qu'un nuage céleste fait couler, souvent tu seras étendu, pris par le froid, sur une terre nue » (traduction personnelle, inspirée de M. HÉGUIN DE GUERLÉ et M. F. LEMAISTRE).

² Rappelons que l'*imitatio* à Rome n'était pas simplement un procédé stylistique propre à certains auteurs, mais plutôt une exigence littéraire incontournable.

présentent, en effet, un recueil presque essentiellement consacré au sentiment amoureux, tout en entretenant un rapport très particulier, et, nous le verrons, très différent, avec ce que l'on nomme traditionnellement la *militia Veneris*. Nous tâcherons donc d'approfondir ce contraste surprenant, après avoir toutefois clarifié quelques notions, qui, bien que fréquemment utilisées, ne sont en rien évidentes.

En ce sens, le terme même d'élégie est assez ambigu et ne se laisse pas définir facilement. Il s'agit certes d'un sous-genre littéraire appartenant à ce que Pierre Grimal³ appelle le « lyrisme », large étiquette qui comprend essentiellement – mais pas uniquement – la poésie amoureuse. Nous parlerons plus volontiers d'une poésie affective, puisque le lyrisme n'est en réalité qu'un sous-genre au même titre que l'élégie. Cette affectivité s'énonçait initialement au nom d'une collectivité, et prend de plus en plus le contre-pied des valeurs épiques. Selon P. Grimal, Archiloque serait l'un des premiers à s'opposer aux grands modèles de l'épopée. Notons d'ailleurs, dans une courte parenthèse qui s'applique aussi à nos deux auteurs, que contredire un genre revient en fait à réagir par rapport à lui : en effet, s'opposer à l'épopée est davantage une manière de la réinvestir que de la nier. Cet Archiloque utilisera deux mètres dactyliques, le pentamètre et l'hexamètre, qu'il mêlera aux mètres iambiques et trochaïques, avec pour effet de briser la tension épique de l'hexamètre dactylique. Avec des poètes tels qu'Alcée et Sappho, des thèmes de plus en plus personnels apparaissent, ainsi que le *topos* de la nature, qui sera bien sûr repris par Virgile, puis par Tibulle. Pendant ce temps, la poésie épique ne cesse de prospérer au point de venir contaminer toutes les formes littéraires, sans épargner la poésie affective. Ainsi, même ceux qui, théoriquement, s'opposaient à l'épopée, se mettent inévitablement à en porter les marques. À Rome, c'est Catulle qui jouera un rôle majeur dans le développement de la poésie affective, qui doit désormais refléter, notamment par un usage nouveau de la mythologie, des sentiments profondément humains. C'est dans un tel contexte que naît l'élégie, qui prend ses racines en Grèce, mais connaît un traitement tout particulier à Rome. Ce terme complexe s'applique essentiellement à une rythmique, qui fait alterner un hexamètre et un pentamètre, devant provoquer un effet chancelant ou berçant. Les thèmes sont surtout centrés sur des sentiments, parfois calmes, parfois plus violents. Parthénios de Nicée aurait importé ce genre à Rome, et c'est son élève, Cornélius

³ GRIMAL, P., *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

originaire de Grèce et se manifeste à travers différents genres (l'épopée, la tragédie et la comédie, la poésie affective), c'est toutefois à Rome qu'il se développera considérablement et prendra sa forme la plus aboutie. Catulle l'utilise timidement, puis les Élégiques en feront un véritable motif littéraire, qui participe à la conception même de leurs élégies. C'est probablement chez Ovide que le thème atteindra son paroxysme. La *militia Veneris*, qui découle en réalité du *seruitium Amoris* – soit de l'idée que l'amant est asservi à sa dame – peut, pour Murgatroyd, se présenter sous deux formes : il s'agit tantôt d'un combat contre l'être aimé ou les autres amants, tantôt d'une lutte contre l'amour lui-même. Dans notre étude, nous engloberons sous cette notion tout ce qui touche à la réappropriation de l'environnement militaire dans la poésie érotique. L'épopée apparaît, dans une telle approche, comme le genre le plus concerné par ce réinvestissement, puisqu'elle porte en elle toutes les valeurs de guerre et de gloire héroïque. Notre recherche visera dès lors à comprendre la manière dont nos deux auteurs vont se positionner face à ce dialogue étonnant entre deux genres qui n'ont de prime abord aucun point commun entre eux.

Ces deux auteurs qui retiendront notre attention ont souvent eu tendance à être rapprochés puisqu'ils incarnent ensemble les principaux représentants de l'élegie augustéenne, et, qui plus est, appartiennent à la même génération, contrairement à Ovide, légèrement plus jeune qu'eux. En outre, leurs deux recueils sont consacrés en grande partie à une femme aux mœurs assez légères, Cynthia pour l'un et Délie pour l'autre. Quoiqu'ils se ressemblent donc très fort, les commentateurs tentent toutefois de les distinguer quelque peu, montrant que Propertius s'inscrit plutôt dans un milieu urbain, là où Tibulle est bien sûr le chantre de la campagne. La poésie de ce dernier est d'ailleurs considérée comme plus légère et moins érudite que son concurrent. En réalité, bien que leur poétique présente assurément quelques similitudes, nos auteurs ne partagent pas, pensons-nous, une conception totalement identique de l'élegie, un point qui se mesure tout particulièrement dans le rapport qu'ils entretiennent avec le *topos* de la *militia Veneris*. Propertius affirme qu'il ne composera que de la poésie affective, ne pouvant s'illustrer par l'épopée ou ses faits d'armes. Mais pourtant, son recueil sera fort influencé par le genre épique, et le poète, pour reprendre ses propres mots, « composera de longues Iliades » qui, cette fois, ne seront plus de sanglants récits de guerre, mais bien plutôt des épopées érotiques. Une belle expression de P.

Grimal illustre d'ailleurs bien ce propos : « de cette nouvelle *Iliade*, une *Iliade* d'amour, Properce sera le héros et le poète »⁶. Tibulle en revanche se servira beaucoup moins de cet environnement militaire, et tentera, tant bien se peut, de résister à l'influence épique, sauf lorsqu'elle permet, nous le verrons, de glorifier l'élégie en elle-même. Notre étude s'appliquera dès lors à démontrer dans quelle mesure il faut ou ne faut pas parler d'un réinvestissement des valeurs épiques dans la poésie propertienne et d'une négation de ces mêmes valeurs dans l'élégie tibullienne. Dans un premier temps, nous approfondirons cette question en nous penchant sur l'utilisation des métaphores épiques et de la mythologie dans la poésie élégiaque. Nous étudierons ensuite la manière dont les valeurs de l'épopée rencontrent celles de l'élégie chez Properce et Tibulle.

⁶ GRIMAL, P., *L'amour à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 193.

CHAPITRE PREMIER

Les références mytho-épiques chez Properce et Tibulle

J.-M. André, dans son important ouvrage sur les origines de l'Empire⁷, explique que certains commentateurs ont souvent eu tendance, à tort, de séparer la poésie héroïque et les grands exploits guerriers du lyrisme naissant. Pourtant, de nombreuses pièces appartenant à ce que nous appelons ici la « poésie affective » évoquent ces batailles et ces campagnes, parfois de façon timide et discrète, mais parfois aussi de façon bien plus revendiquée. Ainsi, chez nos auteurs, il est aisé de relever les traces de pareilles scènes : Tibulle évoque régulièrement les campagnes de Messala, son bienfaiteur, et Properce ne se prive pas de rappeler la gloire de Mécène, et par là, celle de l'empereur lui-même. Il ne sera dès lors que peu surprenant de retrouver dans l'œuvre des élégiaques de nombreuses allusions aux mythes et aux épopées, qui portent en eux, nous l'avons vu, toutes les valeurs qui font la gloire d'une Rome qui s'est forgée par les armes. Toutefois, E. Delbey⁸ remarque judicieusement qu'une différence radicale oppose d'emblée nos deux auteurs : si Properce s'inscrit dans la tradition littéraire d'un Catulle, qui se plaisait à réécrire les mythes anciens à la lumière d'une poésie érotico-amoureuse⁹, Tibulle, lui, utilisera la mythologie à bien moindre échelle, et, nous le verrons, dans un contexte tout différent. En outre, et nous aurons largement l'occasion de nous étendre sur ce point, les poètes de l'Amour ne se contenteront pas de reprendre, par simple souci de commodité littéraire, les grands mythes de guerre, mais tâcheront de les revisiter pour en puiser toute leur substance affective.

⁷ ANDRÉ, J.-M., *Le siècle d'Auguste*, Paris, Le regard de l'Histoire, 1974.

⁸ DELBEY, E., *Poétique de l'élegie romaine : les âges cicéronien et augustéen*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

⁹ Ainsi, à titre d'exemple, son célèbre poème 64 où le mythe d'Ariane et de Thésée vient s'imbriquer en une longue *ekphrasis* aux noces de Thétis et Pélée.

a) Properce et l'usage de la *uariatio* dans les épopées homériques

Properce, comme le souligne, parmi bien d'autres spécialistes, J.-F. Berthet¹⁰, témoigne dans son œuvre d'un grand respect pour Homère, ce qui se manifeste tant par des *épyllia*, sortes de petits résumés d'épopées, que par des allusions à certains grands épisodes de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, comme en Prop., III, 8. Mais le poète ne se contente pas d'une réécriture désintéressée des épopées homériques, mais tente plutôt de réinvestir ces récits épiques en venant les charger d'un sens nouveau, grâce à l'usage de la *uariatio*.

I. Pour une réécriture de l'*Iliade* : Achille, un amant épique¹¹...

Ille etiam abrepta desertus coniuge Achilles
 cessare in tectis pertulit arma sua. 30
 Viderat ille fuga stratos in litore Achiuos,
 feruere et Hectorea Dorica castra face
 uiderat informem multa Patroclon harena
 porrectum et sparsas caede iacere comas,
 omnia formosam propter Briseida passus : 35
 tantus in erepto saeuit amore dolor.
 At postquam sera captiua est reddita poena,
 fortem illum Haemoniis Hectora traxit equis.
 Inferior multo cum sim uel matre uel armis,
 mirum, si de me iure triumphat Amor ? 40

Ce petit extrait, nous l'aurons compris, propose une vue sur les principaux événements de l'*Iliade* homérique. Nous reprendrons ici, pour le détail de la structure et de la composition de la pièce, les observations de J.-P. Boucher¹², l'un des plus fameux commentateurs de Properce. Ce résumé s'entend sur cinq distiques, auxquels nous avons rajouté deux vers qui témoignent de l'intervention du poète sur l'extrait auquel il vient de se référer. Ces quelques vers parviennent néanmoins à évoquer successivement la confiscation de Briséis, la tente d'Achille, les défaites

¹⁰ BERTHET, J.-F., « Properce et Homère », in *L'élégie romaine : enracinement, thèmes et diffusion*, Bulletin de la faculté des lettres de Mulhouse, t. 10 (1979), pp. 141-156.

¹¹ Une traduction personnelle des extraits sélectionnés est présentée en annexes.

¹² BOUCHER, J.-P., *Études sur Properce, Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, Éditions de Boccard, 1965.

qu'ont subies les Grecs, l'incendie qu'Hector allume dans leur camp, la mort de Patrocle, la libération de Briséis et enfin le cadavre d'Hector, tiré par les chevaux hémoniens de son meurtrier. Properce fait donc allusion à de nombreux épisodes de l'*Illiade*, bien qu'il en mette certains sous silence : J.-P. Boucher remarque en effet qu'aucun dieu n'est mentionné, et qu'à l'exception d'Achille, d'Hector et de Patrocle, les noms des héros, dont Homère proposait un si long catalogue, sont omis. Le poète, en bon élégiaque, se concentre exclusivement sur les amours d'Achille, et c'est un point qu'il nous faut approfondir, après avoir proposé quelques éclaircissements sur l'analyse stylistique de ces quelques distiques.

En ce sens, le premier vers présente très expressivement tous les enjeux de l'extrait : il sera bien question du héros homérique qui embrasse l'hexamètre par un *ille* en début de vers et le *Achilles* en fermeture. Toutefois, ce dernier mot est collé à *coniuge*, ce qui suggère d'emblée que le héros n'est pas tant invoqué pour ses innombrables exploits guerriers que pour ses amours avec sa *coniux*. Observons par ailleurs que l'hexamètre se déchire en de nombreuses élisions, une entre *ille* et *etiam*, une autre entre *etiam* et *abrepta*, une encore entre *coniuge* et *Achilles* : tout est en train de se dissiper, telle Briséis arrachée à son Achille. Seul subsiste, au milieu de ce vers qui s'effrite, le *desertus*, mis en évidence par la césure penthémimère et le chiasme entre *ille-Achilles* et *abrepta-coniuge*. Au vers suivant, l'infinitif *cessare* répond au *sua arma*, son complément, montrant bien que, tout le passage durant, les armes resteront au gîte. Le verbe *pertulit* souligne toute la souffrance d'un héros, qui endure bien plus facilement les scènes de guerre qui seront énumérées dès le vers suivant que le rapt de sa captive : ce qui, par contre, lui est insupportable, c'est sa situation de *desertus*, auquel *pertulit* répond par sa position au centre du vers. J.-P. Boucher avait déjà relevé la double anaphore du *uiderat* et du *ille*, et il nous faut remarquer que le verbe est d'autant plus renforcé qu'il est placé en tête de vers, et même, pour le premier, en tête de phrase, ce que l'on appelle parfois en stylistique, un « énoncé-fonction ». Or une telle position n'est jamais anodine : ce verbe introduit toutes les scènes de bataille et de souffrance que les yeux du héros peuvent endurer ; en revanche, ce que le héros ne peut souffrir plus longtemps, c'est de voir sa Briséis se dérober à son regard. Ce *topos* est par ailleurs très présent dans la poésie médiévale, et sera notamment repris par Guillaume de Machaut, dont les plaintes ont pour principal motif de ne plus pouvoir

contempler la dame qu'il courtise. Le vers 35 peut ainsi révéler la véritable cause des souffrances du héros homérique par une structure en chiasme : *formasam* répond à *Briseida* tandis que *omnia* est le complément de *passus*. Seule échappe à cette structure la préposition *propter*, mise en évidence par la césure penthémimère. Nous retrouvons ainsi la même structure qu'au vers 29 où le chiasme et la césure que nous avons déjà relevés permettaient d'isoler le *desertus*. Ainsi ce *propter* répond à *desertus* : après avoir évoqué la solitude d'Achille, il reste à en expliquer la cause, qui ne peut être autre que la beauté de sa captive dont ses yeux sont privés. La préposition *propter* se trouve d'ailleurs enlacée par le *formasam* et le *Briseida* par un phénomène d'hyperbate. Le vers suivant offre une terrible rencontre entre le *amore* et le *dolore* avant que la préposition *at* ne vienne introduire une brusque rupture. Briséis est enfin rendue à Achille, mais ces retrouvailles entraîneront la mort d'Hector au vers suivant, qui provoquera l'infinie tristesse d'Andromaque, comme si la joie amoureuse de l'un devait engendrer la perte de l'autre. Il nous reste à commenter le vers 40, qui clôt tout cet *épyllion* sur le mot *Amor*, montrant bien que ce qui importe, finalement, dans l'évocation d'un tel mythe, c'est précisément l'Amour. Il nous semble que l'on peut d'ailleurs relier la séquence *de me* de cet ultime vers avec le pronom *ille* du vers 29, tout comme le *Amor* répondrait à l'union du *coniuge* et du *Achilles*, et viendrait confirmer que Propertius s'identifie au héros homérique, comme le suggère Simone Viarre¹³ dans sa petite équation Achille + Briséis = Cynthia + Propertius, que nous allons à présent examiner de plus près.

Cette brève analyse, qui pourrait être facilement approfondie, révèle, outre une plume affûtée, l'intérêt que Propertius porte à ne pas simplement raconter un mythe connu de tous, mais à lui trouver une nouvelle signification. S. Viarre montre en ce sens que Propertius, Ovide et Tibulle – nous aurons plus de réserve pour ce dernier poète –, sont animés par un souci double : d'une part, chercher dans le mythe les thèmes qui peuvent se concilier facilement à l'épigramme ; d'autre part, réactualiser le mythe en venant l'ancrer dans la réalité contemporaine. Nous venons de voir que ce qui retenait Propertius dans les récits homériques, c'était la beauté de Briséis. Le poète peut donc aisément aborder l'épopée sous un angle épigrammatique. Par ailleurs, le vers 30 rappelle les armes qu'Achille a laissées *in tectis* tandis que son

¹³ Voir à ce propos VIARRE, S., « L'inclusion épique dans l'épigramme augustéenne », in *Latomus*, t. 193 (1986), pp. 364-372.

aimée lui était enlevée, comme si l'amour n'était pas conciliable avec ces armes. Dès lors, se focaliser sur les amours d'Achille, et s'identifier à ce héros désarmé revient à dire que les armes ont été posées, et que le temps des courtoisies peut enfin naître à nouveau. C'est une manière de souligner le retour de la paix, et par là, de la restauration augustéenne, et ainsi, pour donner raison à S. Viarre, d'insérer le mythe dans le siècle d'Auguste. P. Veyne¹⁴ voit en ce décalage entre deux temporalités différentes un usage parodique du mythe ; cela étant, même s'il a peut-être raison sur ce point, nous préférons nous concentrer sur les observations d'E. Delbey¹⁵. Ce dernier montre que ce qui intéresse le poète, ce sont les humains : Properce se reconnaît en Achille, et à cause de la peine que lui inflige Agamemnon, le héros épique devient un héros élégiaque. Néanmoins, dans cette identification Achille-Properce, une différence tragique se maintient : le personnage homérique retrouve sa captive, tandis que l'amant de Cynthia est condamné à se morfondre dans son désespoir. Ainsi, « l'expression mythique » fait surgir un « nouvel effet pathétique »¹⁶, où le réel fusionne avec le mythe, qui exprime désormais le quotidien douloureux de l'amant. Plus tard, Ovide s'intéressera aussi aux mythes anciens, dont il ne reprendra, dans la lignée de son prédécesseur, que les thèmes et les motifs qui peuvent entrer en résonance avec sa poésie érotique, opérant ainsi, pour reprendre les termes d'un article de P.-A. Deproost publié à ce sujet, une sorte « d'héroïsation de l'amour »¹⁷. Nous concluons ce point en insistant bien sur cette focalisation sur les amours d'Achille. Le lexique révèle une forte présence épique, tant à travers les noms propres d'Hector, d'Achille et de Patrocle, qu'à travers le vocabulaire militaire utilisé¹⁸. Pourtant, le vers 35 montre que ce champ lexical et cet environnement belliqueux se heurtent à des thèmes bien plus sentimentaux, totalement absents de l'*Illiade*, et qui finissent par l'emporter sur le poème. Nous ne sommes plus dans une épopée, mais dans une élégie qui se nourrit pourtant constamment de thèmes épiques.

¹⁴ VEYNE, P., *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁵ DELBEY, *Poétique de l'élégie romaine...* (n. 8).

¹⁶ DELBEY, *Poétique de l'élégie romaine...* (n. 8), pp. 127-128.

¹⁷ Sur l'usage de la mythologie dans la poésie ovidienne, voir notamment DEPROOST, P.-A., « La métamorphose ou les ondoyances du mythe. Du bon usage d'Ovide », in *Les Études classiques*, t. 79 (2011), p. 333-346.

¹⁸ Observons ainsi les mots *arma, castra, caede, fortem, armis et triumphat*.

II. L'Odyssée de l'amant...

Heu, mare per longum mea cogitat ire puella,
 hanc sequar et fidos una aget aura duos. 30
 Vnum litus erit sopitis unaque tecto
 arbor, et ex una saepe bibemus aqua ;
 et tabula una duos poterit componere amantes,
 prora cubile mihi seu mihi puppis erit.
 Omnia perpetiar : saeuus licet urgeat Euris, 35
 uelaque in incertum frigidus Auster agat ;
 quicumque et uenti miserum uexastis Vlixem,
 et Danaum Euboico litore mille rates ;
 et qui mouistis duo litora, cum rudis Argus
 dux erat ignoto missa columba mari. 40
 Illa meis tantum non umquam desit ocellis,
 incendat nauem Iuppiter ipse licet.

Nous ne proposerons pas un commentaire aussi détaillé que pour le premier extrait, dans la mesure où de nombreuses caractéristiques que nous souhaitons étudier ont déjà été mises en exergue précédemment, et que nous ne voudrions pas sortir de notre propos. Ce mythe fait allusion, une fois encore, à des épisodes homériques, cette fois tirés de l'Odyssée. J.-P. Berthet¹⁹ montre en ce sens que les allusions à l'Auster et à l'Eurus ainsi que la colère de Jupiter/Zeus incendiant le navire sont directement puisées des chants V et XII de l'Odyssée, comme le confirme la mention d'*Vlixem* au vers 37. Par ailleurs, comme le rappelle J.-P. Boucher²⁰, la mer est souvent vue en littérature comme la métaphore de la grandeur épique. Une brève analyse stylistique semble révéler la confrontation constante entre l'unique et le multiple, puisque, tout le poème durant, un être ou une réalité singulière s'oppose à une autre réalité double. Ainsi au vers 30, *una aura* s'oppose aux *duos fidos*. Au vers suivant, *l'unum litus* se heurte au pluriel *sopitis*, qui comprend, assez logiquement, les deux amants, soit encore une entité double, qui se heurte aussi à *l'una arbor*. *Vna tabula* fait face aux *duos amantes*, et plus tard, c'est le sujet de *perpetiar* – un sujet unique – qui affrontera deux vents, l'Eurus et l'Auster. Au vers suivant, ce sont les *uenti*, qui, d'une certaine manière, forment une sorte d'unicité, qui affrontent d'une part, Ulysse, d'autre part, les navires des Danaens, ces mêmes

¹⁹ BERTHET, « Properce et Homère... » (n. 10).

²⁰ BOUCHER, *Études sur Properce...* (n. 12).

vents qui ont ébranlé (*mouistis*) deux rives (*duo litora*). Observons par ailleurs que les hyperbates sont très nombreuses et tentent souvent de séparer les deux amants. Ainsi au vers 29, *mea* est éloigné de *puella*. Au vers suivant, les deux hyperbates forment un chiasme entre *fidus-duos* et *una-aura*. Le *una* des vers suivants est à chaque fois séparé du nom sur lequel il doit porter, une fois du mot *arbor*, ensuite du mot *aqua*. *Duos*, au vers 33, est éloigné de son *amantes*, et lorsqu'Ulysse est évoqué, il est d'abord qualifié par l'adjectif *miserum*, détaché de lui. Il y a donc, tout l'extrait durant, une sorte de quête de l'amant à ne vouloir former qu'un avec sa dame, mais cette quête semble vouée à l'échec. La métaphore de l'*Odyssée* prend ainsi tout son sens, puisqu'Ulysse aussi n'aspire qu'à retrouver sa Pénélope et à s'unir à elle pour toujours, mais, balloté sur les flots, il a dû endurer d'incessants tourments qui semblaient chaque jour l'éloigner davantage de son aimée. Properce s'identifie une fois encore au héros homérique, mais une différence radicale les sépare, produisant à nouveau cet « effet pathétique », si cher à E. Delbey²¹. En effet, Ulysse endure son pénible périple pour retrouver celle dont il est maintenant séparé, mais qu'il retrouvera finalement. Properce, en revanche, doit subir ces maux pour rester avec une amante qui n'aspire qu'à s'éloigner de lui et à prendre le large. Observons d'ailleurs que Cynthie est sans cesse qualifiée de « femme frivole » dans les élégies propriennes, tandis que Pénélope incarne un idéal de fidélité. Ainsi, pour pousser l'interprétation à l'extrême, l'hyperbate des vers 29 et 30 semble marquer l'éloignement progressif entre Properce et son aimée, tandis que celle du vers 37 montre qu'Ulysse se rapproche de son épouse, quittant petit à petit son malheur (*miserum*). Il nous faut donc constater qu'une fois encore, Properce puise dans les épopées homériques tout ce qui peut se marier à l'élégie, et ne cherche pas à imiter Homère, mais l'utilise pour rendre son *Moi* élégiaque encore plus pathétique.

b) Tibulle et la mythologie : l'invocation à Osiris

²¹ DELBEY, *Poétique de l'élégie romaine...* (n. 8).

Jacqueline Fabre-Serris²², dans son passionnant ouvrage sur la réécriture des mythes, observait déjà que Tibulle, par rapport à son prédécesseur Catulle et à ses successeurs Propertius et Ovide, ne se réfère presque jamais au mythe, et lorsqu'il le fait, c'est pour évoquer des sortes d'âge d'or où les amants s'adonnent à leurs amours folâtres. E. Delbey considère d'ailleurs que la mythologie n'a été introduite dans l'épigramme latine qu'à partir de Propertius. Tibulle en effet se refuse totalement le genre épique, et là où Propertius hésite et oscille constamment entre les deux genres, Tibulle, lui, maintient fermement sa position. Et pourtant, l'une de ses pièces les plus célèbres, son poème I, 7 vient renverser toutes ces constatations et surprend ainsi doublement son lecteur : d'une part, il célèbre, en apparence tout du moins, les campagnes de Messala, auxquelles il ne souhaite pourtant pas prendre part ; d'autre part, il utilise le mythe, ou plutôt la religion, mais d'une façon fort différente de Propertius. Il invoque un dieu égyptien ; or Rome a toujours eu une relation très particulière avec l'Égypte, que J. Leclant²³ rappelle très judicieusement lors d'une conférence : « Si Rome a été par tradition hostile à l'Égypte, elle n'a pu échapper à l'influence de la vallée du Nil, de sa civilisation millénaire et de son antique sagesse ». Nous tâcherons de comprendre ici quels sont les véritables enjeux de Tibulle, et si cette célébration de Messala à travers une figure égyptienne révèle plutôt une admiration pour les grandes campagnes militaires, ou, au contraire, une volonté de les fuir.

Nile pater, quanam possim te dicere causa
aut quibus in terris occuluisse caput ?
Te propter nullos tellus tua postulat imbres, 25
arida nec pluuium supplicat herba loci.
Te canit atque suum pubes miratur Osirim
barbara, Memphiten plangere docta bouem.
Primus aratra manu sollerti fecit Osiris
et teneram ferro sollicitavit humum, 30
primus inexpertae commisit semina terrae
pomaque non notis legit ab arboribus.
Hic docuit teneram palis adiungere uitem,
hic uiridem dura caedere falce comam ;
illi iucundos primum matura saporibus 35
expressa incultis uua dedit pedibus ;
ille liquor docuit uoces inflectere cantu,

²² FABRE-SERRIS, J., *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Payot, 1998.

²³ LECLANT, J., « Reflets de l'Égypte dans la littérature latine d'après quelques publications récentes », in *Revue des Études latines*, t. 36 (1958), p. 85.

mouit et ad certos nescia membra modos ;
 Bacchus et agricolae magno confecta labore
 pectora tristitiae dissoluenda dedit, 40
 Bacchus et adflictis requiem mortalibus adfert,
 crura licet dura compede pulsa sonent.
 Non tibi sunt tristes curae nec luctus, Osiri,
 sed chorus et cantus et leuis aptus amor,
 sed uarii flores et frons redimita corymbis, 45
 fusa sed ad teneros lutea palla pedes
 et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu
 et leuis occultis conscia cista sacris.

Le poème I, 7, comme le souligne C. Rambaux²⁴, est un éloge adressé à Messala pour célébrer son triomphe sur les peuples d'Aquitaine. Néanmoins, Rambaux observe très justement que, dans cette élégie, les campagnes militaires sont évoquées avec beaucoup de discrétion. On retrouve plutôt un « catalogue de lieux », pour reprendre l'expression de J. Fabre-Serris²⁵, dont nous connaissons les exploits guerriers qui y furent menés, bien que rien ne suggère explicitement dans le poème que ces régions sont rappelées pour leur passé belliqueux. Cette énumération de lieux s'achève par le Nil, qui permet d'invoquer Osiris à qui Tibulle attribue de nombreuses inventions. Antoine Foulon²⁶ remarque ainsi que plusieurs genres viennent s'imbriquer en un seul poème, qui devient à la fois un chant d'anniversaire, une ode triomphale et un hymne religieux. L'hymne à Osiris se place au centre du poème, et occupe quantitativement la moitié de l'élégie. Le dieu est honoré par son peuple, chanté par les siens, et présenté comme le bienfaiteur des paysans, puis brusquement Bacchus vient se substituer à lui, avant que l'hymne ne reprenne, cinq vers plus loin, sous le nom d'Osiris. Il est donc assez évident que le message de cette élégie passe en grande partie ou totalement par cette invocation osirienne, dont il nous reste à comprendre le sens et la portée.

Une petite analyse stylistique, que nous survolerons ici succinctement, met en exergue la structure binaire qui rythme l'entièreté du poème. Tout est en effet toujours annoncé par binôme. Ainsi, dès vers 23 et 24, la phrase de base *possim te*

²⁴ RAMBAUX, C., *Tibulle ou la répétition*, Bruxelles, Latomus, 1997 (coll. *Latomus*, t. 234).

²⁵ FABRE-SERRIS, J., « L'élégie et les images romaines des origines : les choix de Tibulle », in SCHWINDT, J.P. (éd.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005, (coll. *Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften*), pp. 141-157.

²⁶ FOULON, A., « Tibulle I, 7 et Callimaque », in *L'élégie romaine : enracinement, thèmes et diffusion*, Bulletin de la faculté des lettres de Mulhouse, t. 10 (1979), pp.79-91.

dicere fait dépendre deux propositions interrogatives indirectes. Les vers 25 et 26 forment une phrase composée de deux groupes suivant la même structure canonique sujet-verbe-complément. Ensuite, l'admiration du *pubes* au vers suivant porte sur deux éléments : le *te*, qui renvoie au Nil, et le dieu Osiris, introduit en bout de vers dans un chiasme. Deux verbes sont là pour les honorer : *canit* et *miratur*. Puis, le dieu égyptien est présenté comme un grand initiateur, et ses créations sont toujours annoncées par paire : *fecit aratra – sollicitavit humum teneram ; commisit terrae inexpertae – legit poma*, et la liste peut aisément être complétée. Les anaphores répètent toujours deux fois un même mot, facilitant ainsi cette construction syntaxique binaire : *te – primus – hic – docuit – illi – Bacchus – sed – et*, anaphores qui, à l'exception près de *docuit*, sont toujours placées en tête de vers, créant ainsi un effet de rythme, faisant presque du poème une pièce musicale ; or rappelons qu'une des dernières choses que Tibulle attribue à Osiris, c'est précisément la création de la musique (*dulcis tibia cantu*). J. Fabre-Serris souligne d'ailleurs que chez Tibulle, la musique est associée à Osiris/Bacchus et serait un moyen de sortir l'homme de sa sauvagerie en venant introduire chez lui les techniques civilisatrices, alors que, dans les *Bucoliques*, la musique, et donc la civilisation, étaient introduites par les mortels. Observons donc, pour revenir à notre structure binaire, que l'élégiaque tente, par cette syntaxe rythmée, de mettre en corrélation deux éléments pouvant se substituer l'un à l'autre. Une lecture première verrait d'abord un dialogue entre Bacchus et Osiris, deux divinités qui n'en forment plus qu'une. Mais peut-être faut-il aussi lire dans cette identité double d'Osiris le visage de Messala, une hypothèse que certains chercheurs ont avancée, et sur laquelle nous allons à présent nous pencher.

Pierre Grimal²⁷ rappelle à ce propos que Messala voyagea en Égypte dans les années 30-29 a.C.n. pour mater la rébellion des gladiateurs de Marc-Antoine. En évoquant le Nil et le dieu Osiris, le lien avec cette bataille était sans doute très clair pour les Romains et pour Messala. Grimal explique aussi que le rapport Bacchus / Osiris n'est pas tout à fait surréaliste, puisque de nombreux textes égyptiens attribuent à Osiris des caractéristiques fort proches du Bacchus romain. Dans la tradition égyptienne, le dieu du Nil est parfois invoqué en tant que « seigneur du vin »

²⁷ Voir GRIMAL, P., « Le dieu Sérapis et le Génie de Messala », in *Bulletin de la société française d'Égyptologie*, t. 53-54 (1969), pp. 42-51.

présidant la fête Ouag²⁸, et tout cela ne pouvait être qu'un clin d'œil à Messala qui fêtait son anniversaire après ses campagnes en Égypte. En même temps, une anecdote de Plutarque raconte que les Égyptiens, la veille de la prise de la ville par Octave, organisèrent une énorme fête avec des instruments fort semblables à ceux des cérémonies bachiques, et que « l'Égypte osirienne apparaît dans cette perspective comme la terre heureuse par excellence »²⁹. Nous retiendrons donc de cette analyse que l'appel à Osiris n'est très probablement pas sans lien avec Messala, mais qu'il sert sans doute davantage à glorifier des temps de paix, de joie et de festivités que des campagnes militaires sanglantes. C. Rambaux va encore plus loin, montrant qu'Osiris n'est pas simplement le rappel du passage de Messala en Égypte, mais sert aussi à rapprocher le dieu du bienfaiteur, puisque « son action ressemble à celle du dieu »³⁰. Or le dieu est invoqué en tant que grand pacificateur qui a introduit le vin, le chant, la danse et toutes les techniques agricoles parmi les hommes. Cette union Messala-Osiris devient ainsi une manière de célébrer davantage l'homme de paix que l'homme de guerre, tout en lui suggérant subtilement de ne point reprendre ses activités belliqueuses. J. Fabre-Serris, nous l'avons vu, met plutôt l'accent sur le dieu Osiris en lui-même, qui vient introduire les techniques de civilisation chez les hommes. Certes l'éloge revient finalement à Messala, à la fin du poème, mais « entre-temps, l'élégie s'est faite *laus* d'un dieu, bienfaiteur d'une communauté paysanne primitive, comme Messala l'est de ses contemporains »³¹. La lecture de cette élégie prend ainsi tout son sens. En effet, il pourrait, de prime abord, paraître assez surprenant que Tibulle loue les exploits d'un homme de guerre, et invoque un dieu si exotique dans un contexte de tension politique avec l'Égypte. Toutefois, la majorité des commentateurs, même s'ils ne s'entendent pas sur certains points, semblent s'accorder sur les thèmes qui ressortent de ce poème : la paix, la campagne et la tranquillité. Ainsi, à travers un éloge rendu à son bienfaiteur et par l'usage de la mythologie, Tibulle parvient à glorifier ses propres valeurs élégiaques, se détournant ainsi de tout environnement épique et militaire. Osiris est l'initiateur de ce milieu champêtre et pacifique, d'où

²⁸ Il s'agit d'une fête funéraire que célébraient les Égyptiens.

²⁹ GRIMAL, « Le dieu Sérapis... » (n. 27), p. 51.

³⁰ RAMBAUX, *Tibulle ou la répétition...* (n. 24), p. 46.

³¹ FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature...* (n. 22), p. 146.

émergeront les amours frivoles entre les amants. Quant à Messala, il lui faut se comporter tel le dieu égyptien de cette élégie.

c) Properce contre Tibulle : entre réécriture du mythe et glorification de l'élégie

Il nous faut à présent examiner de plus près, avant de conclure notre chapitre, cet usage fort différent que nos deux poètes font de la mythologie, afin de comprendre en quoi l'univers épique sera totalement réinvesti chez l'un, et abandonné chez l'autre. Dès la toute première élégie de son recueil, Tibulle s'applique à construire une sorte d'anti-héros épique, en présentant une élégie qui n'est en rien conciliable avec l'épopée, puisqu'elle lui est diamétralement opposée : à la gloire, il oppose l'oisiveté, à la guerre entre grandes villes, une vie paisible à la campagne, à la dévotion absolue envers les dieux, une piété bien plus modérée, au devoir militaire, le *seruitium amoris*. Tibulle marque ainsi sa volonté de rompre avec l'épopée, et ne viendra dès lors plus puiser son inspiration dans les grands récits homériques. Properce, en revanche, témoigne d'une bien plus grande hésitation : il veut pratiquer l'élégie, mais baigné dans une culture épique, il se sentira obligé de redécouvrir ces épopées anciennes et de les charger d'une connotation érotique. Ce point est bien ce qui distingue le plus nos auteurs, qu'on a pourtant souvent tenté de rapprocher, et le tableau suivant³², qui présente les occurrences de trois grands héros homériques dans les recueils de Properce et Tibulle, ne surprendra désormais plus le lecteur :

	Properce	Tibulle
Achille	8	0
Ulysse	4	0
Hector	5	0

³² Ces chiffres ont été obtenus grâce au moteur de recherche disponible sur les *Itinera Electronica*. Ils ne sont donc pas totalement fiables, et d'autres articles mentionnent parfois davantage d'occurrences dans les élégies propriennes. Si ces chiffres n'offrent donc qu'une vision très approximative, ils permettent néanmoins de rendre compte de l'immense différence entre nos deux auteurs, puisqu'aucun de ces héros n'est repris par Tibulle, alors qu'ils reviennent fréquemment dans les différents livres de Properce.

L'élégie I, 7 pourrait dès lors paraître hors de notre propos, puisqu'elle met en scène un dieu égyptien, totalement absent des grandes épopées traditionnelles. Le lien avec la *militia Veneris* semble ainsi difficile à poser. Pourtant, c'est précisément grâce à cette pièce que nous voulons démontrer la manière, fort différente, dont nos auteurs se positionnent face à ce *topos*. Certains spécialistes, comme Jacques Gaillard, ont souvent eu tendance à voir en ce désintérêt de Tibulle pour la mythologie une mièvrerie, voire une certaine paresse. En réalité, nous pensons que ce rejet participe plutôt à un projet poétique mûrement médité et bien différent, à cet égard, de celui de Propertius. La conception de l'élégie tibullienne doit s'affranchir absolument de toutes ces références épiques, et lorsque le mythe est néanmoins utilisé, comme en I, 7, ce n'est pas tant pour réécrire, à la lumière de la poésie érotique, des épopées traditionnelles – ce qui sera, nous l'aurons compris, l'ambition d'un Propertius –, mais plutôt pour glorifier l'élégie en elle-même par ses propriétés intrinsèques.

CHAPITRE SECOND

Grille de lecture du lexique et des valeurs de l'épopée dans la poésie
élégiaque

Nous venons d'étudier la manière dont nos auteurs se réappropriaient les mythes traditionnels. Il sera désormais question d'examiner comment les valeurs de guerre et de gloire, fondamentales aux yeux des Anciens et omniprésentes dans les épopées, ont pu influencer une poésie nouvelle, dont les prétentions littéraires sont foncièrement autres. Si nous nous sommes jusqu'à présent penchés sur des mythes étrangers, grecs pour Properce, et orientaux pour Tibulle, c'est Virgile et la grandeur de Rome qui seront à l'arrière-plan des pièces que nous étudierons ici. Le poème II, 5 de Tibulle pourrait en ce sens surprendre le lecteur, et viendrait renverser toutes les hypothèses que nous avons soutenues dans notre premier chapitre, puisque l'élégiaque propose, en apparence tout du moins, une réécriture de l'*Énéide* virgilienne. Pourtant, nous verrons que derrière ce voile épique, se cachent des valeurs et un lexique fondamentalement élégiaques. La pièce IV, 4 de Properce propose, en revanche, une histoire qui, sortie de son contexte, se marie parfaitement à la poésie tragico-amoureuse, puisqu'il est question d'une prêtresse, victime d'une passion intense et destructrice. Néanmoins, cette pièce élégiaque transpire de valeurs bien plus élevées, qui dépassent largement les ambitions d'une poésie érotique, et en vient à célébrer la gloire de Rome elle-même. Il y a donc, chez Properce et Tibulle, un jeu constant sur les valeurs et l'environnement lexical des deux genres. Un des articles de Jacqueline Fabre-Serris³³ consacré à deux élégies tibulliennes mentionnait pertinemment qu'il y aurait grand intérêt à rapprocher le poème IV, 4 de Properce de la pièce II, 5 de Tibulle. Ce chapitre s'efforcera dès lors de confronter ces deux auteurs en évaluant la manière dont les valeurs épiques et élégiaques se rencontrent, s'opposent et se marient dans leurs œuvres.

³³ FABRE-SERRIS, J., « Deux réponses de Tibulle à Virgile : les élégies II, 1 et II, 5 », in *Revue des Etudes latines*, t. 79 (2001), pp. 140-151.

a) Entre gloire de Rome et triomphe de l'épique : Propertius et le discours de Tarpéa

Le premier distique de la pièce IV, 4 de Propertius pose d'emblée le sujet du poème dans des vers déjà lourdement imprégnés de la présence épique dont le chant sera habité : *Tarpeium nemus et Tarpeiae turpe sepulchrum / fabor et antiqui limina capta Iouis*³⁴. Il sera donc question d'une légende bien connue des Romains, bien qu'elle fût attestée sous différentes versions³⁵. La plupart s'accordent à dire que c'est par la trahison de Tarpéa que les Sabins ont pu s'emparer du Capitole, mais tous ne s'entendent pas sur le motif de cette trahison. Certains racontent qu'il s'agissait d'une ruse de guerre qui aurait mal tourné ; d'autres expliquent aussi qu'elle se serait vengée de l'enlèvement de Romulus. Propertius vient donc apporter à cette légende une nouvelle variante : Tarpéa a trompé les siens à cause d'une passion soudaine pour le chef du camp adverse, Titus Tatius, plongeant ainsi le mythe dans une sorte de tragédie amoureuse. Il nous reste désormais à comprendre le sens de cette *culpa* et de ce long monologue.

[...] « ignes castrorum et Tatiae praetoria turmae
 et formosa oculis arma Sabina meis,
 o utinam ad uestros sedeam captiua Penates,
 dum captiua mei conspicer esse Tati !
 Romani montes, et montibus addita Roma, 35
 et ualeat probro Vesta pudenda meo !
 Ille equus, ille meos in castra reponet amores,
 cui Tatius dextras collocat ipse iugas !
 Quid mirum patrios Scyllam secuisse capillos,
 candidaque in saeuos inguina uersa canes ? 40
 Proditum quid mirum fraterni cornua monstri,
 cum patuit lecto stamine torta uia ?
 Quantum ego sum Ausoniis crimen factura puellis,
 improba uirgineo lecta ministra foco !
 Pallados extinctos si quis mirabitur ignes, 45
 ignoscat : lacrimis spargitur ara meis.
 Cras, ut rumor ait, tota pigra bitur urbe :
 tum cape spinosi rorida terga iugi.

³⁴ Prop., IV, 4, 1-2 : « je dirai le bois de Tarpéa, et son honteux sépulcre, et la prise du seuil de l'antique Jupiter » (traduction inspirée de Simone Viarre).

³⁵ Voir à ce propos GRIMAL, P., art. « Tarpéa » in *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

décliné à des cas chaque fois différents, et qui se disputent la position centrale et finale de quatre vers ; Vesta, qui surgit après la césure du vers 36 et qui est encerclée de toutes parts par la honte et l'infamie (*probros* d'un côté, *puenda* de l'autre) ; Rome, enfin, qui enlace les montagnes censées l'entourer du vers 35. La deuxième partie s'étend des vers 39 à 42 et offre des allusions à de grands épisodes historiques ou mythologiques, qui mettent en scène des personnages épris d'une passion meurtrière. Ainsi Ariane et sa flamme fratricide. Tarpéïa a tout l'air de vouloir se rassurer : consciente de sa faute, elle cherche les exemples d'une faute plus grave. Properce semble bien renseigné sur les tourments des femmes prises d'une passion interdite. Dans la troisième partie (v. 43-46), Tarpéïa s'inquiète de la grandeur de son crime, sans toutefois y renoncer, sa faute devenant ainsi une faute consciente. Après toutes ces paroles aussi pathétiques qu'inutiles, la quatrième partie, qui s'étend sur les deux distiques suivants, dresse le plan de Tarpéïa : la ville, qui, par un phénomène d'hyperbate (*tota urbe*), encercle le *pigrabitur*, sera plongée dans un repos favorable à la trahison, que laisse suggérer la lourde allitération en « r ». La séquence suivante invoque les Muses magiques, en vain, puisque tout est à l'irréel du passé. La sixième partie (v. 53-54) compare Tatius à Romulus. Le pronom *te* qui ouvre le vers dialogue avec le relatif *quem*, isolé avec la négation *non* entre les césures penthémimère et heptémimère : c'est Tatius qui doit l'emporter sur Romulus, qui n'existe plus pour Tarpéïa (*non*). On se demande d'ailleurs sur qui doit véritablement porter le *sine honore* en bout de vers : est-ce sur Romulus, comme le voudrait Tarpéïa, ou sur Tatius, à qui il répond par sa position et par une homéotéleute (*te-sine-honore*) ou encore sur Tarpéïa, qui est en train de trahir les siens ? Dans la septième partie (v. 55-56), la vestale tente de convaincre le Sabin en évoquant sa *dos*. Rome doit être la récompense de Tatius, qui devra lui-même être celle de Tarpéïa. Les deux distiques suivants évoquent les motivations que chacun doit trouver dans ce plan redoutable. À n'en juger que par les pronoms, le vers 59 n'envisage que le *ego*. Le vers suivant évoque le *uos*, à l'ouverture du vers et un *mea* en position finale, allégorie des deux armées qui s'affrontent, avec au milieu d'elles le *foedus* qui doit les unir. Ce pacte se concrétise deux vers plus loin (v. 62) par la rencontre du *uestra* et du *meus*. Celui-ci, bien qu'il causât la perte de la vestale, aboutira néanmoins et engendrera, nous le verrons, la fusion des Sabins et des Romains, et, par là-même, la fin des hostilités. Dès lors, faut-il considérer toutes

ces stratégies qui se mettent en place comme un plan d'amour pour Tarpéïa, de guerre pour Tatius, ou de paix pour Rome ? Probablement s'agit-il des trois. Observons par ailleurs le parallélisme entre *uestra-arma* et *meus-torus* : le dialogue entre les armes et la couche nuptiale est à son paroxysme, et c'est le *torus*, en fermeture de vers, qui semble bien l'emporter dans cet échange foudroyant. Quoi qu'il en soit, la neuvième et dernière partie (v. 63-66) ferme ce monologue sur une atmosphère calme et sereine. Il n'est plus question de scènes de guerre ni de camps militaires, mais plutôt d'un tableau du jour naissant et des étoiles qui s'en vont se plonger dans l'Océan. Les allitérations en « m » et les assonances en « a » confirment ce sentiment de quiétude. Rappelons à ce propos que les images de levée du jour sont souvent dans la poésie latine, et particulièrement dans l'*Énéide*³⁶, des scènes de purification, où la lumière du soleil vient balayer les vicissitudes de la nuit. Ainsi, le *foedus* semble avoir ramené la paix, et cette scène finale efface à jamais ces temps de guerre et d'hostilité. Remarquons enfin que le dernier pentamètre fait écho au vers 32, où les mots sont organisés de façon très symétrique. *Oculis meis* occupe exactement la même position dans les deux vers, tandis que *umbra benigna* se substitue à *arma Sabina* : les armes sabines ne deviennent plus qu'une ombre bénigne dans un songe paisible et rempli d'allégresse.

Cette analyse stylistique met en lumière une forte présence épique, qui, mêlée aux valeurs élégiaques, forment une sorte de dialogue étonnant, dont il nous faut à présent tirer les conclusions, après nous être penchés sur quelques théories déjà parues sur le sujet. J.-P. Boucher³⁷ montre en ce sens que la pièce IV, 4 est une interprétation élégiaque d'une légende qui faisait déjà partie du patrimoine culturel des Romains. Il conviendra donc de s'intéresser tout particulièrement à cette nouvelle variante introduite par Properce, la passion de Tarpéïa pour Titus Tatius. Un premier point sur lequel il faudrait se pencher, selon P. Grimal³⁸, touche à la nature même de Tarpéïa : il s'agit d'une vestale qui, de par son vœu de virginité, commet une faute double, puisqu'elle trahit d'une part Rome, d'autre part, la déesse Vesta. Pourtant, il semblerait que ce soit cette même déesse qui inspira cette flamme

³⁶ Voir en particulier Verg., *Aen.*, IV, 6-7.

³⁷ BOUCHER, *Études sur Properce...* (n. 12).

³⁸ Sur ce sujet, voir GRIMAL, P., « Études sur Properce, II. César et la légende de Tarpéïa », in *Revue des Études latines*, t. 29 (1952), pp. 201-214 ; ID., *Les intentions de Properce et la composition du livre IV des Élégies*, Bruxelles, Latomus, 1953 (coll. *Latomus* t. 12).

interdite à Tarpéïa, et qui n'a rien fait pour l'en écarter par la suite. Or Vesta est la grande protectrice des Sabins, et nous savons qu'après que ce peuple s'est emparé du Capitole, les femmes sabinnes se sont dressées entre les deux armées pour empêcher d'un côté leur époux, de l'autre leurs parents de combattre. C'est cet épisode qui favorisa la fusion des deux peuples, à l'origine du *populus Romanus*. Vesta a donc très probablement voulu cette union, et la faute de Tarpéïa devient ainsi la condition nécessaire à la naissance du véritable peuple de Rome – composé, selon la tradition, de cette race mixte. Revenons, pour appuyer cette hypothèse, sur les vers 53 et 54 de notre extrait, qui comparaient Titus Tatius à Romulus. Peut-être que cette comparaison n'est pas uniquement la parole outrageuse d'une femme perdue dans sa passion, mais annonce précisément la venue de ce deuxième grand fondateur de Rome, celui sans qui le *populus Romanus* ne serait pas ce qu'il est. Grimal rappelle, par ailleurs, la double ascendance de Jules César, qui descendait par son père de la *gens Iulia*, une manière de le rapprocher d'Énée et donc de Vénus, et par sa mère des *Marii Reges*, dont Tatia, fille de Titus Tatius offerte à Numa Pompilius était un ancêtre lointain. Ainsi, si Virgile chantait l'origine divine de César-Auguste, Properce, lui, chantera son ascendance royale, une manière de rapprocher le plus grand poète épique du plus grand élégiaque. Nous nous trouvons dès lors face à une pièce particulièrement étonnante : l'histoire est foncièrement élégiaque, puisqu'elle raconte la souffrance d'une femme passionnée. L'environnement, lui, est profondément épique et révèle l'origine du *populus Romanus*, qui fait toute la splendeur et la puissance de Rome. Mais cette nouvelle fondation ne repose désormais plus sur des faits d'armes ou de luttes sanglantes, mais sur une passion irraisonnable et interdite. Ainsi l'élégie se met au service de l'épopée, et l'épopée permet de glorifier l'élégie. J. Fabre-Serris, dans un ouvrage que nous avons déjà évoqué³⁹, compare d'ailleurs cette pièce à l'*Énéide* dans son opposition entre la *pietas* et le *furor*. Il y a dans l'épopée virgilienne cette idée que la *pietas* triomphe du *furor*, puisque ce n'est que lorsqu'Énée quitte Didon, en proie à un feu inextinguible, qu'il retrouve enfin son titre de *pius* et qu'il peut à nouveau accomplir son destin. Chez Properce également, il faudra attendre que Tarpéïa succombe sous le poids des boucliers pour que la fusion des deux peuples puisse s'accomplir. Il faut néanmoins, pensons-nous, constater une différence majeure entre

³⁹ FABRE-SERRIS, *Mythologie et littérature...* (n. 22).

les deux récits. Le séjour d'Énée à Carthage n'est qu'une étape intermédiaire dans son périple. Certes, elle est lourde de sens, et permet d'apporter une explication mythologique à la rivalité entre Rome et Carthage, puisque Didon invoque Hannibal avant de se donner la mort. La légende devient donc une étape indispensable au destin de Rome, mais pas à sa fondation, que Didon a d'ailleurs mise en péril à deux reprises, en retenant Énée sur les terres carthaginoises et en implorant la vengeance d'Hannibal. En revanche, dans la pièce IV, 4, la trahison de Tarpéia devient la condition nécessaire, nous l'avons vu, à cette nouvelle fondation de l'*Vrbs*. La vestale meurt dans d'atroces souffrances, nous le concédons volontiers, mais faire reposer le destin de Rome sur une passion criminelle est davantage la marque, nous semble-t-il, d'un triomphe du *furor* sur la *pietas*, contrairement à ce que suggérait J. Fabre-Serris.

Pour conclure notre propos, revenons quelque peu sur les derniers distiques du monologue de Tarpéia. L'analyse révélait un *foedus* entre les deux armées qui devait aboutir à une union, certes fictive et illusoire pour la vestale, mais qui permettait néanmoins de suspendre les armes et de répandre une certaine quiétude à la fin de son discours, absente en tout autre endroit du monologue. Pour Tarpéia, ce *foedus* ne sera jamais plus qu'un songe sans lendemain, mais pour Rome, ce pacte aboutira et ce sont les armes qui ne deviendront plus qu'une ombre dans ce songe inoffensif. Ainsi désormais, l'élégie élève le sujet de ses chants : l'origine de l'*Vrbs*, qui avait toujours été la préoccupation première de l'épopée, devient le centre d'attention d'une poésie amoureuse, qui, en reprenant les valeurs fondamentales du genre épique, vient les connoter des siennes propres. Si Virgile chante la gloire d'une Rome naissant des guerres sanglantes du Latium, Properce, lui, célébrera une Rome nouvelle, pacifique et ne devant sa fondation qu'à une passion interdite et débordante. L'élégie devient épique, tandis que l'épopée se fond tout entière dans cette poésie érotique.

b) Tibulle et l'*Énéide* : la prophétie de la sibylle.

Nous avons vu, dans notre chapitre précédent, que même quand Tibulle utilisait la mythologie, ce n'était finalement pas pour puiser toute l'inspiration érotique

des récits de guerres et de batailles, comme le faisait volontiers Propertius, mais bien plutôt pour glorifier davantage les valeurs de l'épigramme. Cette pièce II, 5 paraît dès lors tout à fait singulière, puisque, en apparence tout du moins, elle s'écarte du récit d'amour d'un *Ego* passionné auquel on s'était habitué, et manifeste clairement une volonté d'élever le sujet de son chant, que l'on pouvait néanmoins déjà percevoir en II, 1⁴⁰. Cet *épyllion* devait célébrer le fils de Messalina, un certain Messalinus, qui entraît au collège des *quindecimviri sacris faciundis et Sibyllinis libris inspicundis*, chargés de la garde des livres sibyllins. Afin de comprendre au mieux les enjeux de cet extrait sélectionné – la prophétie de la sibylle –, il convient de le recontextualiser quelque peu, en resituant sa place dans l'ensemble de cette pièce II, 5. C. Rambaux⁴¹ souligne tout à propos que cette prophétie vient se placer au centre du poème, qui s'ouvre sur une vision des campagnes paisibles du Latium avant les guerres d'Énée, et qui se clôt sur l'évocation d'un nouvel âge d'or, où l'on retrouve cette même campagne idéalisée des premiers vers de la pièce, qui n'est pas sans rappeler l'Arcadie des *Bucoliques*. Ainsi, cette célébration de la naissance de Rome et l'annonce de sa domination mondiale se trouvent enfermées entre deux tableaux champêtres, qui coïncident parfaitement avec la conception tibullienne de l'épigramme, un peu comme si l'épopée devenait captive d'une poésie plus douce et plus érotique. Rambaux observe d'ailleurs que chacun de ces trois tableaux intègre une représentation de l'amour voltige : dans les temps primitifs, une jeune *puella* courtisait un riche berger en le parant de cadeaux ; lorsqu'il est question d'évoquer l'origine de l'*Vrbs*, les amours d'Ilia et de Mars sont célébrées ; dans les temps nouveaux, un jeune homme ivre se laisse aller à sa dame. Observons d'ailleurs, dans une courte parenthèse, l'évolution de ce schéma : dans le premier tableau, la femme est celle qui se rend chez l'homme orné de présents ; dans le deuxième, Mars garde encore toute sa puissance de dieu dominateur, mais c'est lui qui se rend désormais chez la vestale vierge ; enfin, dans le dernier tableau, toute la démarche revient à l'homme qui est comme soumis à sa dame. Ainsi, cette succession de scènes devient une parfaite illustration d'une progression vers le *seruitium Amoris*, dont découle, rappelons-le, la *militia Veneris*. Il y a donc, pour revenir à notre structure, une forte influence des trois œuvres de Virgile, puisque la célébration de

⁴⁰ Ainsi en II, 1, 37 son *Rura cano rurisque deos* (« je chante la campagne et les dieux de la campagne »), qui n'est pas sans rappeler le célèbre *Arma uirumque cano* du début de l'*Énéide*.

⁴¹ RAMBAUX, *Tibulle ou la répétition...* (n. 24).

cette campagne idéalisée est autant une manière de célébrer l'Arcadie des *Bucoliques*, que nous avons déjà évoquée, que de rappeler l'origine rupestre et champêtre de l'*Vrbs*, une des principales ambitions des *Géorgiques*. Quant à l'*Énéide*, sa présence se fait fortement ressentir tout au long de cette pièce, Simone Viarre⁴² voyant dans les vers 39 à 48 un condensé de l'épopée virgilienne en cinq distiques. Toutefois, N. Méthy⁴³ rappelle très justement que, s'il y a bel et bien une influence de l'œuvre virgilienne, Tibulle n'imite pas pour autant le grand poète épique, et reste profondément élégiaque, un point qu'il nous faut à présent examiner de plus près.

« Impiger Aenea, uolitantis frater Amoris, Troica qui profugis sacra uehis ratibus,	40
iam tibi Laurentes adsignat Iuppiter agros, iam uocat errantes hospita terra Lares ; illic sanctus eris, cum te ueneranda Numici unda deum caelo miserit indigetem.	
Ecce super fessas uolitat Victoria puppes ; tandem ad Troianos diua superba uenit.	45
ecce mihi lucent Rutulis incendia castris : iam tibi praedico, barbare Turne, necem.	
Ante oculos Laurens castrum murusque Lauini est Albaque ab Ascanio condita Longa duce.	50
Te quoque iam uideo, Marti placitura sacerdos Ilia, Vestales deseruisse focos, concupitusque tuos furtim uittasque iacentes et cupidi ad ripas arma relictas dei.	
Carpite nunc, tauri, de septem montibus herbas dum licet : hic magnae iam locus urbis erit.	55
Roma, tuum nomen terris fatale regendis, qua sua de caelo prospicit arua Ceres, quaque patent ortus et qua fluitantibus undis Solis anhelantes abluit amnis equos.	60
Troia quidem tunc se mirabitur et sibi dicet uos bene tam longa consuluisse uia.	
Vera cano : sic usque sacras innoxia laurus uescar, et aeternum sit mihi uirginitas ».	

Comme à notre habitude, nous observerons dans un premier temps ce que nous révèle l'analyse stylistique de ce petit passage. Dans cette perspective, examinons quelque peu le rôle et la présence des dieux dans cette prophétie. La première divinité à être mentionnée, et qui n'apparaît pas sous son nom propre, c'est

⁴² VIARRE, « L'inclusion épique... » (n. 13).

⁴³ METHY, N., « Rome, "ville éternelle" ? À propos de deux vers de Tibulle (II, 5, 23-24) », in *Latomus*, t. 59 (2000), pp. 69-81.

Cupidon, cet *Amor uolans*. Remarquons ainsi que la césure penthémimère du premier vers oppose ou fait dialoguer deux personnages : Énée d'un côté, ce héros intrépide des guerres du Latium, et Cupidon de l'autre, cet enfant qui volera plus tard les arcs du guerrier pour transpercer les jeunes amants. Le nom d'Énée doit d'emblée faire comprendre que l'on se trouve dans un récit épique, et pourtant, le premier hexamètre se termine déjà par le mot *Amoris*, laissant suggérer que le véritable héros de cet *épyllion* ne sera peut-être pas celui auquel on pense. Jupiter est ensuite mentionné au vers 41. Mais il ne s'agit pas de ce dieu tout puissant et colérique, qui en Prop. II, 8 incendiait des navires de son foudre, mais plutôt d'un roi appelé à régner sur les *agros Laurentes* et la terre hospitalière des *Lares errantes*. Jupiter sera à la tête d'un territoire pacifique et, qui plus est, champêtre, soit les parfaites conditions pour que le Cupidon du vers 39 puisse exercer son art. Au vers 46, Vénus fait son apparition sous la forme de *diuua superba*, elle qui est à la fois protectrice des Troyens et déesse de l'Amour, ce qui arrange plutôt bien notre poète. Ensuite, au vers 51, sur lequel nous reviendrons, Mars surgit brusquement, dans cette image forte où le dieu suprême de la guerre dépose ses armes pour s'accoupler à une femme liée par les vœux de virginité. Il n'est dès lors que peu étonnant de retrouver Vesta, au vers suivant, qu'Ilia s'empresse d'abandonner. Enfin, c'est Cérès, divinité de la bonne moisson et de l'agriculture, qui clôt ce petit catalogue. Les divinités invoquées semblent ainsi davantage se mettre au service de l'élégie que de l'épopée : la prophétie doit annoncer le destin de Rome, et pourtant, ce sont majoritairement des divinités de l'Amour ou de la campagne qui sont évoquées, et lorsqu'enfin un dieu de la guerre apparaît péniblement, ce n'est pas tant comme un grand protecteur des combats qu'il se présente, mais plutôt comme un amant passionné n'hésitant pas à abandonner ses armes pour se laisser aller à quelque libertinage. Quant à l'évocation des lieux (v. 49-50 : Laurentes, Lavinium et Albe-la-Longue), rien ne suggère que des batailles s'y soient menées, J. Fabre-Serris⁴⁴ observant d'ailleurs que cette topographie remplace, à l'exception d'Énée et de Turnus, le long catalogue des héros que l'on retrouve traditionnellement dans les épopées. Observons par ailleurs la représentation toute particulière du destin de Rome, d'abord rappelé, pour les temps anciens, dans les vers 45 à 48, ensuite annoncé, pour les temps futurs, entre les vers 57 à 60. *Victoria* est le premier

⁴⁴ FABRE-SERRIS, « Deux réponses de Tibulle... » (n.33).

élément qui surgit de ce destin glorieux. Ce mot est certes profondément épique, mais se marie néanmoins bien à la poésie amoureuse, puisqu'une guerre victorieuse est une guerre qui s'achève, et qui laisse présager un lendemain plus pacifique. Ce premier passage se termine d'ailleurs par la mort de Turnus, que le *necem* chassé en fin de vers rend très expressif : ce n'est pas tant le déroulement des batailles qui intéresse notre poète, mais plutôt leur issue victorieuse. Dès lors, ce passage se réfère autant à l'*Énéide* qu'il ne l'ignore, puisque Tibulle n'évoque les guerres du Latium qu'en se précipitant à leur fin, balayant d'un seul distique six livres entiers de l'épopée virgilienne. Le jeu entre le *mihi* et le *tibi* est d'ailleurs révélateur : l'un contempera le camp de ses ennemis qui est englouti dans les flammes⁴⁵, tandis que l'autre n'aura pour seule perspective d'avenir que la mort. Notons que S. Viarre voit en ces vers une tension entre l'*Amoris* du vers 39 et le *necem*. Les deux distiques qui doivent annoncer l'avenir de Rome sont tout autant révélateurs : *Roma*, en tête de vers, est appelée à régir (*regendis*, en fermeture), mais ce n'est pas tellement sur des territoires hostiles qu'elle doit asseoir sa domination, mais plutôt sur des campagnes (*arua*), placées sous la protection de Cérès. À ne considérer que les mots placés en chute de vers, *regendis* répond à *Ceres*, *undis* (avec qui il forme une rime) et *equos*, un lexique qui n'annonce aucune action sanguinaire. Enfin, il convient de conclure notre analyse sur la partie centrale de cette prophétie, les vers 51 à 54 qui retracent les Amours d'Ilia et de Mars. Le premier distique semble charger Rhéa Silvia d'une certaine responsabilité dans cet accouplement, alors que, selon la légende, elle avait été « visitée » par le dieu Mars dans son sommeil. Le *te* et le *sacerdos* enlacent le vers de toutes parts, tandis que *Marti* est comme prisonnier entre les césures penthémimère et heptémimère. Le dieu est à la fois le centre du vers et de l'adultère, bien qu'il semble pris entre les griffes de la vestale. Au vers suivant, le *Ilia* est un mot dactylique et placé en début de vers : tout porte à croire que la Vestale est autonome, et qu'elle n'a qu'un pas à franchir pour rejoindre son amant divin. Au vers 54, on retrouve à peu près la même structure qu'au vers 51, puisque, par un phénomène d'hyperbate (*cupidi-dei*), le dieu Mars embrasse le vers, laissant les armes enfermées dans ce pentamètre : Mars est entre les mains d'Ilia,

⁴⁵ Pendant que le *mihi* regarde le camp des Rutules se fondre dans les flammes, un autre feu, ô combien plus destructeur, commence à le dévorer, celui que lui inspire sa Dédie. *Incendia*, aux côtés de *mihi*, pourrait ainsi avoir cette double connotation, mais sans doute est-ce là pousser l'interprétation un peu trop loin.

les armes sont délaissées, le *concupitus* peut être consommé. Ce libertinage fait place à un tableau de la campagne primitive, l'emplacement de la future Rome, comme si cette campagne devenait la condition nécessaire aux amours voltiges, et, accessoirement, à la naissance de la Ville. Rome doit ainsi sa fondation à un adultère scandaleux et aux champs où paissent les taureaux.

Cette analyse fait ressortir de nombreuses valeurs élégiaques, totalement absentes d'une épopée traditionnelle, bien que le schéma, que nous allons à présent étudier, reste fondamentalement épique. La prophétie peut se diviser en trois grandes parties : une première qui annonce les guerres du Latium et l'ascendance d'Énée ; une autre qui se centre sur les amours d'Ilia et de Mars ; une dernière, enfin, qui prédit la grande destinée de Rome, appelée à régner sur toutes les terres. On retrouve ainsi, comme l'observe J. Fabre-Serris⁴⁶, le schéma épique traditionnel « guerres victorieuses-dieux-destins favorables », déjà attesté chez le poète latin Naevius. La pièce II, 5 s'inscrit donc dans une tradition épique, et plus particulièrement virgilienne, comme le laisse entendre le choix du sujet. J. Fabre-Serris relève en ce sens quelques allusions discrètes à l'épopée virgilienne : ainsi l'évocation de lieux connus, aux vers 49-50, qui n'est pas sans rappeler certains passages du chant VIII de l'*Énéide*. Toutefois, si les deux œuvres présentent certains points de contact, de nombreuses divergences tendent à les séparer en bien des endroits. Nous avons déjà mentionné l'absence des héros, à laquelle nous pourrions ajouter l'absence elle-même de Romulus, pourtant fondateur de la ville. À titre plus anecdotique, observons que dans l'*Énéide*, une sibylle annonce effectivement à Énée quel sera son destin, mais cette sibylle est originaire de Cumès, tandis que chez Tibulle, la prophétie se déroule à Troie. En outre, J. Fabre-Serris aborde la notion de *fatum*, qui, chez Virgile, est celui d'une région, le Latium, auquel se joint celui d'une famille, la *gens Iulia*. Chez Tibulle en revanche, ce *fatum* restera intrinsèquement lié à celui d'une région, puisque la campagne et ses divinités semblent ressortir triomphantes de la grande destinée de Rome. La chercheuse voit donc dans cette pièce II, 5 une certaine plasticité du genre, où Tibulle viendrait combiner une inspiration érotique et une inspiration épique. Ainsi conclut-elle : « En recourant à la forme du catalogue, Tibulle emboîte le pas à Virgile, tout en restant

⁴⁶ FABRE-SERRIS, « L'élégie et les images romaines... » (n.25).

dans une tradition de l'épique »⁴⁷. En réalité, nous considérerons ici que cette pièce n'a d'épique que son sujet et sa structure. Le poète chante la naissance et la glorieuse destinée de Rome, un sujet jusqu'alors totalement étranger à l'épique, et nous venons de voir que la composition elle-même de la prophétie s'inscrit dans la tradition d'un Naevius. Pourtant, toutes les valeurs ressortant de cette pièce n'ont absolument rien d'épique : les dieux, nous l'avons vu, sont ceux de la campagne et de l'Amour ; les héros sont totalement omis ; les batailles ne sont envisagées que selon leur issue victorieuse ; Rome ne règne guère sur des peuples asservis, mais bien plutôt sur des campagnes favorables aux amours folâtres. La partie centrale de la prophétie quant à elle développe précisément l'image du dieu de la guerre déposant ses armes pour s'en aller courtiser une jeune pucelle. Ainsi Tibulle ne se détourne pas des paroles véhémentes qu'il proclamait en I, 10 : *Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses ? / Quam ferus et uere ferreus ille fuit*⁴⁸ ! Le poète garde tout son mépris pour la guerre et les armes bien qu'il doive chanter la gloire d'une ville pourtant bâtie sur ces luttes sanglantes. Il lui faut dès lors trouver une autre légende, plus pacifique, plus conciliable avec sa philosophie de vie et ses ambitions poétiques. La force de l'épopée se met ainsi au service d'une élégie chantant un sujet épique. La pièce II, 5 ressemble dès lors à une sorte d'*Énéide* dépourvue de toutes ses valeurs essentielles, en d'autres termes, elle devient une épopée élégiaque.

c) Properce et Tibulle : un même rapport à Virgile ?

Dans son ouvrage sur l'épique romaine, Paul Veyne ne voyait dans l'utilisation de la mythologie qu'un simple ornement littéraire, une sorte de « science plaisante », dont se délectait le public de Rome. Ainsi explique-t-il : « Le rôle littéraire de la mythologie est donc celui d'une référence »⁴⁹, comme si les pièces IV, 4 de Properce et II, 5 de Tibulle n'étaient animées que d'un souci d'érudition à la mode chez les Romains de la haute société. En réalité, cette réécriture de l'épopée virgilienne

⁴⁷ FABRE-SERRIS, p. 156.

⁴⁸ Tib., I, 10, 1-2 : « Quel est cet homme qui fut le premier à créer d'horribles épées ? Quelle bête sauvage ! quel cœur vraiment robuste avait-il cet homme-là ! »

⁴⁹ VEYNE, *L'élégie érotique romaine...* (n. 14).

dépasse, nous semble-t-il, le simple goût du raffinement, et participe à des ambitions poétiques beaucoup plus larges. Nos auteurs témoignent manifestement d'une volonté de sortir de leur roman d'amour à Délie ou à Cynthie, pour se tourner vers un sujet atypique, qui leur était peu familier, non sans encourager le lecteur à réévaluer la poésie élégiaque en elle-même. Sur ce point, nos deux auteurs semblent se rejoindre, même si nous verrons prochainement, après avoir examiné les points de contact entre ces deux pièces, en quoi leur conception de l'élégie tend néanmoins à différer.

De prime abord, les deux poèmes paraissent se rencontrer en bien des endroits. Nous retrouvons en effet, tant chez Tibulle que chez Properce, une vision du Latium primitif, bien que ces tableaux n'apparaissent pas tellement dans les extraits mêmes que nous avons retenus. Par ailleurs, remarquons que Rhéa Silvia et Tarpéia sont toutes deux des prêtresses de Vesta, trompée à deux reprises, et que dans chacun des cas, un dieu est – au moins partiellement – responsable de la faute commise : chez Properce, c'est Vesta elle-même qui éveille la passion interdite de Tarpéia ; chez Tibulle, Mars rend visite à la prêtresse, oubliant ses armes sur la rive. En outre, et c'est bien là le point de contact le plus fameux, les deux pièces entretiennent un rapport particulier avec Virgile, puisqu'elles célèbrent la gloire de Rome, une gloire qui ne repose désormais plus sur des faits d'armes, mais sur un *topos* typiquement élégiaque. Properce chante l'origine du *populus Romanus* qui dépend à présent d'une passion interdite et criminelle ; Tibulle célèbre l'immense destinée de Rome, qui doit sa naissance aux amours libertins d'Ilia et de Mars. Ainsi, tous deux choisissent un sujet grave et élevé, qu'ils font reposer sur une thématique érotique, et, qui plus est, scandaleuse, puisque dans les deux cas, Vesta a été trahie. L'environnement quant à lui est tantôt épique, tantôt élégiaque. En effet, Tibulle, malgré l'importance du sujet, recourt fréquemment aux tableaux champêtres, et la Rome du vers 56, appelée à dominer les terres, se trouve enfermée entre la vision d'une campagne primitive au vers 55 et les *arua* du vers 57, formant une sorte de mise en abyme de la structure générale de la pièce II, 5 dégagée par C. Rambaux⁵⁰. La légende que raconte Properce quant à elle s'inscrit dans un contexte de guerre : les camps militaires et la présence des armes se font ressentir tout au long du monologue, qui se termine pourtant sur ce songe rempli de quiétude. Les

⁵⁰ Voir *supra* p. 27.

deux poètes se plaisent ainsi à chanter la rencontre de deux univers foncièrement différents.

Toutefois, s'il peut être tentant de rapprocher ces deux pièces, il reste néanmoins quelque chose qui les sépare radicalement. Le sujet de Propertius est fondamentalement un sujet élégiaque : le poète raconte, en effet, la souffrance amoureuse d'une femme vaincue par sa passion sacrilège. Certes, nous savons que, derrière cette histoire, il faut sans doute voir la fusion des Sabins et des Romains, à l'origine du peuple de Rome. Mais cette fusion n'apparaît pas d'emblée dans le texte et n'est qu'une interprétation possible – bien que fortement suggérée – de la légende, qui s'achève en IV, 4 sur la mort de Tarpéia, écrasée par les boucliers de ses ennemis. En revanche, la prophétie de la sibylle doit chanter la glorieuse destinée de Rome, un sujet clairement affirmé dès les premiers distiques, et que la présence de l'*impiger Aeneas* du vers 39 ne fait que confirmer. Ainsi dans le premier cas sommes-nous confrontés à une élégie, tandis que dans le second, nous nous trouvons face à une épopée, ou plus précisément, à un *épyllion*. Par ailleurs, les valeurs qui se dégagent de ces pièces sont également différentes. Chez Propertius, il était question d'un *foedus*, et l'on pouvait se demander si ce *foedus* était plus un plan de guerre ou une stratégie de Tarpéia pour parvenir à ses fins : pour la vestale en effet, ce traité devait permettre de concrétiser son amour débordant pour Tatius ; pour Rome, ce pacte présentait également de nombreux avantages, à commencer par la suspension des armes. Il y a donc chez Propertius un dialogue constant entre des valeurs qui s'opposent en apparence, mais que le poète s'applique à concilier. Tibulle, en revanche, nie toutes ces valeurs épiques, et la Rome qu'il propose est une Rome champêtre et libertine. En d'autres termes, là où Propertius manifeste une beaucoup plus grande hésitation et oscille entre deux genres, Tibulle, lui, affirme clairement et sans concession les valeurs d'une élégie amoureuse et hostile aux armes, l'épopée n'étant qu'un subterfuge pour glorifier cette poésie nouvelle. Aussi, pour reprendre une expression que nous avons déjà utilisée précédemment, nous concluons notre chapitre en soulignant la différence majeure entre nos deux auteurs : là où l'un compose une élégie épique, où les deux genres se fondent l'un dans l'autre pour former une sorte de poème hybride, l'autre écrit une épopée élégiaque, qui n'a d'épique que son apparence, et qui refuse ce dialogue entre deux genres trop opposés l'un à l'autre.

Conclusion

Propertius et Tibulle, tout au long de cette étude, ont constamment été opposés, principalement dans ce traitement très différent qu'ils font de la *militia Veneris*. Il faut toutefois se garder de conclusions trop hâtives, et observer que les deux auteurs présentent néanmoins des similitudes. La pièce IV, 4 de Propertius et le poème II, 5 de Tibulle, en faisant reposer le destin de Rome sur un motif élégiaque, portaient finalement, nous venons de le voir, un message assez semblable. Il serait d'ailleurs erroné de penser que Tibulle s'écarte totalement de la *militia Veneris*, puisque, selon Murgatroyd⁵¹, il serait le premier à avoir introduit la notion de *castra* dans la poésie amoureuse :

At tu, quisquis is es, cui tristi fronte Cupido
imperat, ut nostra sint tua castra domo⁵²

En outre, il ne faut guère oublier que sa pièce II, 5, même si nous avons vu qu'elle transpirait de valeurs élégiaques, reste fondamentalement un *épyllion* qui annonce la grandeur et la destinée de Rome. Aussi, parler d'une véritable négation des valeurs épiques chez Tibulle serait, sinon une erreur de jugement, une exagération caricaturale. Qui plus est, nous avons déjà expliqué que s'opposer à l'épopée était assez paradoxalement une manière de l'intégrer à une poétique, en réagissant par rapport à elle. Tibulle manifeste comme Propertius son appartenance à la poésie élégiaque, et, comme Propertius, se laisse malgré lui influencer par la forme épique, par son lexique, et, certes à bien moindre échelle, par certaines de ses valeurs.

Toutefois, il apparaît évident que le thème de la *militia Veneris* est bien plus exploité par Propertius que par Tibulle. La conception que tous deux se font de l'élégie s'en voit d'ailleurs influencée et tend à diverger. Propertius en effet intègre ce *topos* à la définition même de sa poétique. Son élégie est toute entière nourrie de références et de valeurs épiques qui sont remaniées dans le but d'accentuer le *pathos* de son *Ego* passionné. Le poète offre ainsi cette rencontre entre deux genres

⁵¹ MURGATROYD, « Militia Amoris... » (n. 4), pp. 59-79.

⁵² Tib., II, 3, 33-34 : « mais toi, qui que tu sois, à qui Cupidon commande d'un triste front, que ton camp soit dans notre demeure » (traduction personnelle, inspirée de M. Ponchont).

opposés, sa poésie n'étant désormais plus qu'une fusion entre la force de l'épopée et la douceur de l'érotisme. Tibulle, en revanche, n'intègre le genre épique qu'en s'opposant à lui, créant ainsi une poésie qui, certes, ne s'affranchit guère de l'influence militaire, mais en prend le contre-pied. De cette manière, il est alors possible de parler d'une négation des valeurs épiques, non pas dans le sens qu'elles sont inexistantes, mais dans la mesure où elles semblent être effacées par les valeurs élégiaques. Ainsi Properce fait dialoguer deux univers – avec bien évidemment une préférence marquée pour celui auquel il appartient – ; ainsi Tibulle glorifie une élégie lavée de toute prétention épique, en utilisant pour cette habile entreprise toute la puissance de ce genre qu'il rejette pourtant.

Dans cet étonnant rapport entre épopée et élégie émerge une figure tout à fait singulière, tant présente chez Properce que chez Tibulle, celle de Cupidon. Ce dieu en effet, qui est le premier à être mentionné dans la prophétie de la sibylle aux côtés de l'*impiger Aeneas*, est peint comme un enfant s'emparant des armes du guerrier pour transpercer les pauvres amants de ses flèches meurtrières. Ainsi Tibulle, dans cette même pièce II, 5 que nous avons déjà observée, décrit le fils de Vénus en ces termes :

Pace tua pereant arcus pereantque sagittae,
 Phoebe, modo in terris erret inermis Amor.
 Ars bona : sed postquam sumpsit sibi tela Cupido,
 Heu ! heu ! quam multis ars dedit ista malum !⁵³

Cupidon est donc celui qui viendra transposer tout cet attirail militaire dans la poésie amoureuse. Il est en réalité l'incarnation déifiée de la *militia Veneris* qui synthétise en lui-même ce mélange des genres qui nous aura retenus tout au long de ce travail. Cette figure complexe mériterait un traitement tout particulier, qui dépassait malheureusement les ambitions d'une telle étude. Une analyse plus détaillée en serait d'autant plus riche, et permettrait d'approfondir ces quelques hypothèses que nous avons soutenues dans notre recherche.

⁵³ Tib., II, 5, 105-108 : « Que périssent, si tu le permets, les arcs et que périssent les flèches, Phébus, que seulement l'Amour erre désarmé sur les terres. Cet art est bon, mais après que Cupidon s'est saisi de ses traits, hélas ! hélas ! comme cet art fut malheureux pour de nombreuses gens ! » (traduction personnelle).

Annexe

Cette annexe propose une traduction des extraits étudiés, présentés dans l'ordre où ils apparaissent dans cette recherche.

1. 1^{er} extrait : Prop., II, 8, 29-40 : Achille, un amant épique.

Même le grand Achille⁵⁴, abandonné après que son épouse lui a été arrachée, a supporté de laisser ses armes sous son toit. Il avait vu, dans leur fuite, les Achéens abattus sur la rive, et il avait vu bouillonner le camp des Grecs par la torche d'Hector ; il avait vu Patrocle déformé et étendu sur le sable immense, et il avait vu sa chevelure étendue, éparpillée par son massacre⁵⁵, toutes ces choses, il les a souffertes à cause de la beauté de Briséis : tant se déchaîne la souffrance lorsqu'un amour vous est arraché. Mais après que sa captive lui a été rendue par une réparation⁵⁶ tardive, il a tiré le courageux Hector sur ses cheveux hémoniens. Alors que je <lui> suis bien inférieur et par ma mère et par mes armes, est-il étonnant si l'Amour triomphe à bon droit sur moi ?

2. 2^{ème} extrait : Prop., II, 26c, 29-44 : l'Odysée de l'amant.

Hélas ! Ma jeune amante songe à prendre la mer pendant longtemps, je la suivrai et une seule brise nous mènera tous deux fidèles. Nous nous endormirons⁵⁷ sur un même rivage, un même arbre sera notre toit et souvent, c'est la même eau que nous boirons ; et un seul plancher pourra rassembler deux amants, ou la proue ou la poupe sera ma couche. J'endurerai tout : le cruel Eurys peut⁵⁸ m'accabler et le froid Auster mener nos voiles dans l'incertain ; et vous, les vents, quels que vous soyez, vous avez tourmenté le malheureux Ulysse et les mille navires des Danaens sur la rive de l'Eubée ; et vous qui avez ébranlé les deux rives lorsqu'une colombe, envoyée <à lui>, fut le guide de l'Argo inculte sur une mer inconnue. Que seulement elle ne manque jamais à mes yeux, (alors)⁵⁹ Jupiter en personne peut⁶⁰ incendier le navire.

⁵⁴ *Ille* a ici une valeur laudative, ce pourquoi nous avons choisi de le traduire par l'adjectif « grand » en français, comme dans *ille homo* pouvant se traduire par « cet homme illustre ».

⁵⁵ Littéralement, la phrase dit : « il avait vu que Patrocle déformé était (sous-entendre un *esse*) étendu sur le sable multiple et que sa chevelure éparpillée par le crime était étendue <sur le sable multiple> ».

⁵⁶ C'est la traduction choisie par S. Viarre dans l'édition Budé, et qui nous semble mieux convenir que « punition » ou « châtement ».

⁵⁷ *Sopitis* vient de *sopire*, *io*, *iui*, *itum* et est ici substantivé. Il s'agit bien sûr d'un datif de possession dans une structure avec *esse*.

⁵⁸ *Licet* est initialement un verbe impersonnel qui se traduit littéralement par « il est permis de », rendu dans notre traduction par l'auxiliaire « il peut ». Dans ce cas, *urget* est un subjonctif paratactique sans mot introducteur qui dépend de *licet*. *Licet* peut également se figer et devenir une conjonction de subordination. Dans ce cas, la P2 se traduit par « même si le cruel Eurys m'accable [...] ».

⁵⁹ La P2 introduite par *licet* marque bien la concession : « que seulement je possède cela (= la condition nécessaire), alors il peut tout m'arriver (la concession) ». Il est donc tentant de traduire un « alors » en français, pourtant inexistant en latin.

⁶⁰ La position qu'occupe *licet* (placé en fin de vers) nous fait opter pour l'emploi de ce mot en tant que verbe impersonnel plutôt que conjonction de subordination.

3. III^{ème} extrait : Tib., I, 7, 23-48 : l'invocation à Osiris.

Nil, ô père⁶¹ ! Pourrais-je dire pour quel motif et sur quelles terres tu as caché ta source⁶² ? Grâce à toi, la terre qui t'entoure⁶³ ne demande aucune pluie, et l'herbe sèche ne supplie guère le Jupiter pluvieux. Le peuple barbare⁶⁴, instruit à pleurer le bœuf de Memphis, c'est toi et son Osiris qu'il chante et qu'il admire. Osiris, c'est le premier à avoir créé la charrue d'une main habile et à avoir ébranlé la terre tendre par le fer, c'est le premier à avoir fourni la semence à la terre encore non semée⁶⁵, et à avoir cueilli des fruits sur des arbres inconnus. C'est lui qui a appris à joindre la tendre vigne à la bêche, à <lui> arracher sa chevelure⁶⁶ verdoyante à l'aide d'une faux ; c'est d'abord à lui que le raisin mûr, pressé par des pieds stériles, a donné son agréable saveur ; ce liquide-là a appris aux voix à s'infléchir dans le chant, et a fait mouvoir les membres en une cadence assurée, qu'ils ne connaissaient pas ; et Bacchus a donné à l'agriculteur d'expulser la tristesse de son cœur⁶⁷ épuisé par un grand travail, bien que leurs jambes⁶⁸, attachées par de solides chaînes, retentissent. Tu n'as pas, ô Osiris, de tristes soucis ni de lamentations, mais c'est le cœur, les chants et l'amour frivole qui te sont appropriés⁶⁹, et les fleurs diverses, et le feuillage couronné de lierre, et le manteau jaune tombant sur de tendres pieds, et les vêtements tyriens, et la douce musique de la flûte⁷⁰, et la légère corbeille, complice de mystérieux sacrifices.

4. IV^{ème} extrait : Prop., IV, 4, 31-66 : le discours de Tarpéa.

« Ô feux des camps, ô turmes prétoriennes de Tatus et armes sabines belles à mes yeux, puissé-je siéger captive près de vos Pénates, tant que je suis vue comme la captive de mon Tatus ! Collines romaines, et Rome qui s'y ajoute, Vesta honteuse de mon adultère, adieu⁷¹ ! Ce cheval-là, dont Tatus coiffe lui-même la crinière à droite, portera mes amours dans leur camp. Qu'est-ce qu'il y a d'étonnant

⁶¹ Le terme *pater* peut être interprété de deux façons : soit on le considère comme un adjectif, auquel cas il faudrait traduire l'expression par « Ô vénérable Nil », soit on le considère comme un nom qui se traduit bien sûr par « père ». Nous avons ici repris la traduction de M. Ponchont dans l'édition Budé qui nous paraît la meilleure. En effet, le Nil est ici invoqué en tant que fondateur de toutes les choses relatives à l'agriculture, en tant, finalement, que père de l'agriculture. C'est donc la seconde interprétation qui semble s'imposer.

⁶² C'est encore la traduction de M. Ponchont que nous avons ici reprise, puisque c'est bien en ce sens qu'il faut comprendre le terme *caput*. Traduire ce mot par « tête » serait trop littéral puisque la tête d'un fleuve est bien sûr sa source.

⁶³ Littéralement : « ta terre ».

⁶⁴ *Pubes, pubis* a ici le sens de « peuple ».

⁶⁵ *Inexperta terra* signifie littéralement « la terre inexpérimentée ». Il s'agit d'une terre n'ayant encore jamais été labourée, et qui, pour la première fois, reçoit la semence (*committere semina*, avec un pluriel poétique), d'où le choix d'une traduction plus adaptée au contexte.

⁶⁶ Bien sûr que *coma* doit se comprendre comme « le feuillage » de la vigne, mais nous pensons qu'il est préférable de garder l'image poétique de « chevelure » en français.

⁶⁷ *Tristitia* est complément de l'adjectif verbal *dissoluenda*.

⁶⁸ On retrouve ici une hypallage : ce ne sont bien sûr pas les jambes qui retentissent, mais bien les chaînes attachées à elles.

⁶⁹ *Aptus* renvoie à Osiris (toutes ces choses énumérées sont *aptes* pour le dieu). Tout ce qui apparaît ensuite porte donc sur *aptus*, bien que l'accord se fasse ici avec le nom le plus proche de l'adjectif, en l'occurrence le mot *amor* qui est au masculin singulier.

⁷⁰ Nous faisons de *cantu* (qui peut certes vouloir dire « chant », mais désigne aussi le son que produit un instrument) un ablatif de relation, l'expression se traduisant littéralement par : « la flûte douce quant à son son » d'où « le doux son de la flûte ».

⁷¹ *Vale* ou *ualete* mis en fin de lettre est une formule de politesse assez figée qui vient du verbe *ualere* et qui signifie « porte-toi bien » ; « adieu ». C'est le sens qu'il faut ici donner à *ualeat*, mis au subjonctif présent puisqu'il n'existe pas d'impératif pour la troisième personne.

à ce que Scylla ait coupé les cheveux de son père et à ce que son aine⁷² blanche se soit changée en chiens cruels ? Quoi d'étonnant à ce que les cornes d'un monstre fraternel aient été trahies lorsque le chemin sinueux s'est ouvert à l'aide d'un fil tissé ? Quel grand crime⁷³ vais-je faire aux jeunes ausoniennes, malhonnête servante que je suis, choisie pour le foyer virginal ! Si quelqu'un s'étonne que les feux de Pallas aient été éteints, qu'il me pardonne : l'autel se répand de mes larmes. Demain, selon la rumeur, toute la ville sera au repos : alors prends le dos couvert de rosée de la colline épineuse. Toute la route est dangereuse et perfide : en effet, elle cache toujours sous un sentier trompeur des eaux taciturnes. Ah ! si seulement j'avais appris les incantations de la Muse magique ! Cette langue aurait aussi apporté de l'aide à ce bel homme. C'est à toi que sied la toge peinte, non pas à celui que le dur mamelon de la louve inhumaine a nourri sans l'honneur d'une mère. Ainsi, ô mon hôte, vais-je accoucher comme ta reine dans ton palais ? Ce n'est pas une humble dot qui te revient après que Rome a été trahie. Mais sinon, que les Sabines ne soient pas enlevées impunément, enlève-moi et, en retournant la loi, rends leur la pareille⁷⁴ ! Moi, je peux, par notre mariage, délier des armées réunies : vous, concluez un arrangement⁷⁵ au nom de mon manteau nuptial. Ajoute, ô Hyménée, les mesures ; trompette, rengaine tes grondements sauvages : croyez-le, mon lit nuptial adoucira vos armes. Et déjà la quatrième trompette chante la lumière qui s'apprête à venir et les étoiles glissantes tombent elles-mêmes dans l'Océan. J'essaierai le sommeil, je lui demanderai qu'il me fasse rêver de toi⁷⁶ : veille à venir sous une ombre bienfaisante à mes yeux ».

5. V^{ème} extrait : Tib., II, 5, 39-64 : la prophétie de la sibylle.

« Ô infatigable Énée, frère de l'Amour qui vole, toi qui transportes les objets sacrés des Troyens sur des navires fugitifs, déjà Jupiter te confie les terres des Laurentes, déjà une terre hospitalière appelle les Lares errants ; ici, lorsque l'onde vénérable du Numicius t'aura envoyé comme indigète dans le ciel des dieux, tu seras sanctifié. Voici que vole la Victoire au-dessus des poupes fatiguées ; une déesse orgueilleuse vient enfin vers les Troyens. Voici que je vois briller⁷⁷ des incendies dans le camp des Rutules : déjà, je te prédis la mort, barbare Turnus. La ville de Laurente et le mur de Lavinium sont devant mes yeux et Albe-la-Longue a été fondée sous l'ordre d'Ascagne⁷⁸. Je te vois aussi maintenant, prêtresse qui plaira à Mars, Ilia, abandonner le foyer de Vesta, et je vois tes concubinages secrets et tomber tes bandelettes et je vois les armes d'un dieu cupide abandonnées près de la rive. Broutez maintenant, taureaux, l'herbe des sept collines tandis que vous pouvez le faire : là déjà se situera l'emplacement d'une grande ville. Rome, tu es appelée par le Destin à régner sur les terres⁷⁹, sur le champ sur lequel Cérès porte son regard du ciel, et là où le soleil se lève⁸⁰, et sur les ondes flottantes où le fleuve lave les chevaux haletants du soleil. Certes alors, Troie s'étonnera d'elle et dira que vous avez bien veillé sur elle lors d'une si longue route. Je chante la vérité : ainsi,

⁷² *Inguen, inguinis* (neutre) est un mot assez rare qui désigne la partie entre le bas du ventre et le haut de la cuisse. *Inguina* est ici un pluriel poétique.

⁷³ *Crimen* a normalement le sens d'« accusation » ou de « grief ». Toutefois, en poésie et en latin postclassique, il peut prendre le sens de « crime », ce qui est le cas ici puisqu'il s'agit bien d'une faute criminelle que Tarpéia s'apprête à faire en trahissant consciemment les siens. Avec les chrétiens, le mot pourra même prendre le sens de « péché ».

⁷⁴ L'expression *rendere uices* signifie « rendre la pareille ».

⁷⁵ C'est comme cela que nous traduisons très librement *inite foedus medium*, qui signifie « faites un traité intermédiaire », en d'autres termes, « faites un traité qui arrange les deux côtés », ce que S. Viarre, dans l'édition Budé, traduit, plus fidèlement au texte latin, par « faites un pacte d'accord ».

⁷⁶ Littéralement : « je lui demanderai pour moi des songes à ton sujet ».

⁷⁷ Littéralement : « des incendies brillent pour moi dans le camp des Rutules ».

⁷⁸ C'est la traduction de M. Ponchont. Littéralement, le texte dit : « par Ascagne comme chef ».

⁷⁹ Littéralement : « ton nom du destin (est) de régir les terres ».

⁸⁰ *Ortus* vient de *oriri* qui signifie « se lever ». Le substantif est souvent employé pour évoquer la naissance du soleil, et c'est en ce sens qu'il faut comprendre cette phrase qui se traduit littéralement par : « et où les naissances s'ouvrent ».

puissai-je sans dommage me nourrir continuellement de lauriers sacrés⁸¹, puis-je conserver éternellement⁸² ma virginité ».

⁸¹ Le mot *laurus* appartient normalement à la deuxième déclinaison, mais emprunte souvent certaines formes à la quatrième. Il s'agit ici d'un accusatif pluriel, au féminin, comme le sont tous les noms d'arbre en latin.

⁸² L'accusatif neutre d'*aeternus* peut être employé, surtout en poésie, en tant qu'adverbe.

Bibliographie

a) Ouvrages généraux (dictionnaire et éditions critiques)

I. Dictionnaire

GRIMAL P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

II. Éditions critiques

PROPERCE, *Élégies*, texte établi et traduit par S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

TIBULLE, *Élégies*, texte établi et traduit par M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1926.

b) Les monographies

ANDRÉ J.-M., *Le siècle d'Auguste*, Paris, Le regard de l'Histoire, 1974.

BOUCHER J.-P., *Études sur Properce, Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, Éditions de Boccard, 1965.

DELBEY E., *Poétique de l'épigramme romaine : les âges cicéronien et augustéen*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

FABRE-SERRIS J., *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.*, Lausanne, Payot, 1998.

GRIMAL P., *Les intentions de Properce et la composition du livre IV des Élégies*, Bruxelles, Latomus, 1953 (coll. *Latomus*, t. 12).

GRIMAL P., *Le lyrisme à Rome*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

GRIMAL P., *L'amour à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

JULHE J.-C., *La critique littéraire chez Catulle et les Élégiques augustéens : genèse et jeunesse de l'épigramme à Rome (62 avant J.-C.- 16 après J.-C.)*, Louvain-Paris, Peeters, 2004 (coll. *Bibliothèque d'études classiques*, t. 40).

RAMBAUX C., *Tibulle ou la répétition*, Bruxelles, Latomus, 1997 (coll. *Latomus*, t. 234).

VEYNE P., *L'élegie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*, Paris, Seuil, 1983.

c) Les articles scientifiques et actes de colloque

BERTHET J.-F., « Properce et Homère », in *L'élegie romaine : enracinement, thèmes et diffusion*, Bulletin de la faculté des lettres de Mulhouse, t. 10 (1979), pp. 141-156.

DEPROOST P.-A., « La métamorphose ou les ondoyances du mythe. Du bon usage d'Ovide », in *Les Études classiques*, t. 79 (2011), p. 333-346.

FABRE-SERRIS J., « Deux réponses de Tibulle à Virgile : les élégies II, 1 et II, 5 », in *Revue des Études latines*, t. 79 (2001), pp. 140-151.

FABRE-SERRIS J., « L'élegie et les images romaines des origines : les choix de Tibulle », in SCHWINDT J.P. (éd.), *La représentation du temps dans la poésie augustéenne*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005, (coll. *Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften*), pp. 141-157.

FOULON A., « Tibulle I, 7 et Callimaque », in *L'élegie romaine : enracinement, thèmes et diffusion*, Bulletin de la faculté des lettres de Mulhouse, t. 10 (1979), pp.79-91.

GRIMAL P., « Études sur Properce, II. César et la légende de Tarpéia », in *Revue des Études latines*, t. 29 (1952), pp. 201-214.

GRIMAL P., « Le dieu Sérapis et le Génie de Messala », in *Bulletin de la société française d'Égyptologie*, t. 53-54 (1969), pp. 42-51.

LECLANT J., « Reflets de l'Égypte dans la littérature latine d'après quelques publications récentes », in *Revue des Études latines*, t. 36 (1958), p. 85.

METHY N., « Rome, "ville éternelle" ? À propos de deux vers de Tibulle (II, 5, 23-24) », in *Latomus*, t. 59 (2000), pp. 69-81.

MURGATROYD P., « *Militia amoris* and the Roman elegists », in *Latomus*, t. 34 (1975), pp. 59-79.

VIARRE S., « L'inclusion épique dans l'élegie augustéenne », in *Latomus*, t. 193 (1986), pp. 364-372.