

## FLENDO CASTIGAT MORES : LE LANGAGE DE L'EMOTION DANS LES ELEGIES DE PROPERCE

*Flebilis elegia* : l'élegie, pour jamais, demeure le chant de l'effusion et des larmes. Cette considération, solidement ancrée dans la tradition littéraire et critique, a autorisé l'expression de jugements sur le genre élégiaque, qui sont fortement imprégnés de subjectivité: tandis que, pour les uns, cet excès de larmes ne pouvait manquer de fatiguer le lecteur, les autres s'émouvaient de la triste et touchante musique du malheur. Élogieux ou hostile, ce type de sentiment n'a évidemment qu'une valeur critique limitée. Il témoigne pourtant d'une réception particulière de l'élegie : cette poésie traduirait les émotions du *moi* narrateur et personnage et en appellerait aux émotions du lecteur, sommé d'éprouver une sorte de compassion. En résumé, larmoyante, l'élegie serait aussi lacrymogène ou ne serait pas.

Dans les dernières décennies, la critique a néanmoins amorcé un mouvement de réévaluation de l'élegie qui a contribué à nuancer cette approche. L'une des voies empruntées par cette tendance assez récente consiste à mettre en avant la virtuosité technique et poétique des élégiaques latins : la richesse des références intertextuelles et l'omniprésence de l'ironie doivent alors garantir ces derniers de l'accusation de naïveté. Portant à leur comble ces critères d'appréciation, Paul Veyne<sup>1</sup> a même soutenu que l'élegie était entièrement réductible à un jeu poétique savant, fondé sur l'autodérision et destiné à amuser l'auteur et le public cultivé son complice, aux dépens du malheureux mais ridicule *Ego*, ainsi que du lecteur assez candide pour se laisser abuser et ajouter foi à la véracité de cette poésie. De larmoyante, l'élegie est ainsi devenue... riieuse, voire moqueuse !

Cette position critique a fait l'objet, à son tour, de légitimes corrections : teintée d'un esthétisme ironique typique de l'ère postmoderne à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, elle ne rend pas compte de la variété et de la nouveauté du matériau psychologique, mais aussi érotique et idéologique représenté dans l'élegie<sup>2</sup>. Si nous avons choisi, cependant, de mentionner l'ouvrage de Paul Veyne, c'est qu'il constitue, avec les analyses auxquelles il s'oppose, une polarité intéressante dans l'interprétation de l'élegie, entre l'adhésion immédiate au pathétique du genre et le refus radical de tout sentiment de tristesse au nom de l'humour. Dans ces deux lectures, la réponse formulée à la poétique élégiaque se situe pourtant au niveau de l'émotion : il en va de la compassion, dans le premier cas, de la distance ironique, dans le second.

Étant donné les faiblesses qui entachent manifestement chacune de ces deux interprétations de l'élegie, la nécessité s'impose d'élaborer un nouveau discours critique qui puisse expliquer le caractère pathétique de cette poésie, sans demander au lecteur de partager chaque émotion exprimée. Cette tâche présuppose, tout d'abord, que le rôle du personnage élégiaque soit clairement identifié : il est la victime d'une passion malheureuse vouée à une *puella* indigne de ses sentiments ; mais la constance obstinée de son amour le couvre finalement de ridicule, puisqu'elle n'atteste que de son impuissance à se détacher de la jeune femme. En ce sens, la matière élégiaque est bien lamentable, au sens ambigu de ce terme.

---

<sup>1</sup> P. Veyne, *L'élegie érotique romaine*, Paris, Le Seuil, 1983.

<sup>2</sup> Nous pensons ici tout particulièrement au tour d'horizon de la critique élégiaque proposé par D. F. Kennedy dans son ouvrage *The Arts of Love. Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy* (Cambridge, C.U.P., 1992). Enumérant chronologiquement les différentes approches de l'élegie, il s'emploie à démontrer leur ancrage historique respectif. Précisons, toutefois, que Duncan Kennedy ne prétend nullement, par ce biais, proposer une analyse littéraire dégagée de tout lien avec son actualité – point de vue impossible selon lui – mais développer un discours conscient de son enracinement historique, en l'occurrence déconstructionniste.

Or, le paradoxe inhérent à cette situation n'a pas toujours été bien mesuré. En effet, le choix d'un sujet méprisable implique généralement, dans la poésie aussi bien que dans la prose, une rhétorique du blâme. L'esthétique de la satire se conforme à ce principe : le locuteur sélectionne, parmi la réalité contemporaine, les sources de mécontentement et fait part de sa véhémence réprobation. La comédie, par le biais de la double énonciation, n'y obéit pas moins : le jeune *amator* n'est certes pas conscient de son ridicule, mais la mise à distance propre au théâtre et la structure dialogique, qui permet à l'auteur de faire intervenir des personnages plus lucides, comme le malicieux esclave, révèlent son égarement et, sans priver le *iuuenis* de la sympathie du spectateur, le placent par rapport à lui dans un état d'infériorité. Dans l'élegie, aucun de ces procédés n'est mis en œuvre. Le narrateur ne désapprouve pas, la plupart du temps, du moins pas explicitement, le personnage asservi à sa faiblesse, puisque, dans le récit élégiaque, ce personnage n'est autre que lui-même : l'énonciation élégiaque ne suit pas les règles de la satire. Mais, dans la mesure où la parole est presque entièrement dévolue au personnage lui-même, nul dialogue ne compense ni ne condamne, même implicitement, la conduite du *iuuenis* élégiaque, différent par là de son homologue comique. En somme, les larmes du personnage, qui ne sont dues qu'à son intempérance, ne peuvent susciter la compassion immédiate du lecteur, mais elles ne prêtent pas vraiment non plus au blâme ni au rire.

La fonction des larmes et le statut ambivalent du personnage principal vis-à-vis du lecteur posent ainsi la question de la communication élégiaque. Si le désespoir de l'amant malheureux ne doit lui attirer ni la sympathie ni la réprobation complètes du lecteur, à qui sont adressés ces pleurs ? ou, plus exactement, à quelle fonction sont-ils destinés ? Quelle réaction est attendue du lecteur ? L'enjeu pragmatique de ces questions engage, en même temps, l'esthétique de l'élegie dans son ensemble, puisqu'il s'agit de déterminer le sens des larmes si caractéristiques de ce genre littéraire.

Dans l'étude qui suit, nous tenterons d'éclairer la fonction de l'émotion dans l'élegie en examinant l'œuvre de Properce. L'univers fictionnel de ce dernier reflète les limites de la compassion que les pleurs du personnage peuvent rencontrer : dans le récit élégiaque lui-même, les lamentations de l'amant déçu ne se montrent que d'une piètre utilité, aussi bien pour lui qu'après de sa bien-aimée, et elles ne lui permettent pas d'établir qu'une fragile communication avec son environnement. En réalité, le temps des larmes correspond, le plus souvent, à un temps de réflexion pour le personnage narrateur. Il marque une prise de conscience de sa propre déchéance, grâce à laquelle il acquiert une faculté de connaissance sur la morale humaine et sur le rôle des passions. L'acte de pleurer est ainsi généralement accompagné d'une évolution intellectuelle, qui assoit l'autorité du poète élégiaque, adoptant le rôle de *magister amoris*. Dire sa souffrance, parler de ses larmes, relèverait alors de la fonction rhétorique du *monere* bien plutôt que de celle du *monere*. En ce sens, il serait possible d'écrire, en plagiant la maxime classique de la comédie, que par les pleurs, l'élegie corrige les mœurs. Mais le récit élégiaque peut-il vraiment se substituer à l'expérience personnelle de la passion et prétendre en éviter les déboires au lecteur avisé ?

#### LE ROLE INTRADIEGETIQUE DE L'EMOTION EXPRIMEE

Nous commencerons notre étude de l'émotion dans l'élegie propercienne en examinant les effets que son expression produit au sein même du récit. Il conviendra, en particulier, de déterminer si les larmes du personnage amorcent un changement dans la relation qu'il entretient avec sa bien-aimée, car cet aspect de la fiction est susceptible, également, de nous indiquer comment nous pouvons, à notre tour, répondre à l'expression des sentiments malheureux du *iuuenis*. Il ne s'agit donc pas seulement, pour nous, de décrire les grandes structures du récit élégiaque, mais aussi de prendre en considération la manière dont la lecture de ce dernier est programmée.

### *Les larmes du regret*

Une première observation s'impose sur la situation chronologique des lamentations du personnage élégiaque : elles interviennent alors que la passion amoureuse s'est déjà complètement emparée de lui. Il n'y a pas de point de départ à la relation avec la *puella*. Dès la première élégie de toute l'œuvre propertienne, la narration est engagée *in medias res*. Le poète évoque, certes, le moment où Cynthia a pris possession de son cœur : *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (1) ; et le temps employé, le parfait, marque bien que cette époque, révolue, correspond au commencement de leur liaison. Mais, dans les quelques vers qui suivent, il ajoute que la folie amoureuse ne l'a pas quitté depuis un an : *Et mihi iam toto furor hic non deficit anno* (7). Dès lors, il ne sera plus guère fait allusion à la période qui a précédé l'avènement de Cynthia. L'élégie III, 15, seule, fait état d'une liaison antérieure de Propertius, avec Lycinna, mais, soucieux d'apaiser la jalousie de son actuelle maîtresse, le poète l'assure : *Cuncta tuus sepeliuit amor* (9). Hormis cette brève référence, le *iuuenis* est toujours représenté comme un homme asservi à sa passion pour Cynthia. Cette caractéristique distingue le tableau propertien de l'amour de celui proposé par Ovide dans les *Amores*, qui, dans la pièce liminaire du recueil, met en scène sa conversion à la poésie érotique.

Dans l'élégie I, 18, une double interrogation rhétorique atteste, en outre, que le personnage a oublié, depuis longtemps, sa vie précédente : *Vnde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus ? / Quod mihi das flendi, Cynthia, principium ?* (5-6) Il n'y a évidemment pas de réponse à ces questions, car l'élégie ne peut pas montrer son protagoniste autrement que dominé par l'amour. Ainsi, du célèbre vers *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit* (I, 12, 20), retiendrons-nous essentiellement une leçon sur la poétique du récit propertien : il est impossible, d'un point de vue structurel, que le personnage soit figuré sans passion ; c'est là un attribut qui le définit essentiellement et il ne naît à la poésie qu'avec ce sentiment.

Il ressort de cette situation chronologique du récit que les larmes du personnage ne s'écoulent que pour regretter un état de fait déjà bien installé : elles expriment une impuissance à échapper à la tyrannie de la passion. Dans l'élégie I, 1, le poète déplore que ses amis accourent à son aide après qu'il est déjà perdu : *Et uos qui sero lapsus reuocatis, amici, / quaerite non sani pectoris auxilia* (25-26). L'adverbe *sero* est affecté d'une connotation péjorative : il ne signifie pas seulement qu'il est tard, mais bien qu'il est trop tard. Cette idée est reprise sous la forme d'une maxime générale sur l'amour dans l'élégie II, 25 : *Si qua uenit sero, magna ruina uenit* (28). Mais la temporalité du récit ne nous permet pas d'apercevoir ce moment crucial où le jeune homme aurait pu être sauvé des affres de l'amour. Le pentamètre que nous avons cité ne renvoie donc pas à une étape de la narration, mais signifie que, pour le personnage élégiaque, le salut ne peut être envisagé que comme une occasion à jamais manquée, rejetée dans un passé immémorial – dont la mémoire, du moins, est perdue pour ce genre poétique.

Ce diagnostic pessimiste est renforcé par le thème de l'habitude. Le *iuuenis* a subi une véritable accoutumance à son esclavage, qui rend son affranchissement improbable. Dans l'élégie I, 7, il déclare à Ponticus : *Nos, ut consuemus, nostros agitamus amores* (5). D'un point de vue psychologique, la proposition en incise *ut consuemus* pourrait surprendre, car il n'est pas d'usage, dans nos mentalités, d'associer la passion et l'habitude. Mais, chez Propertius, elle signale, au contraire, que la soumission à l'amour s'est muée en une seconde nature et qu'il est d'autant plus dominé par ce sentiment. Cette analyse est corroborée par d'autres passages, dans lesquels le poète commente cet empire de l'habitude sur sa conduite. Dans l'élégie I, 18, il décrit ses souffrances amoureuses comme une réalité inéluctable à force de se répéter : *Omnia consueui timidus perferre superbae / iussa neque arguto facta dolore queri*. La plainte même pourrait se taire devant une douleur si fréquemment ressentie. Dans l'élégie II, 25, cette imperméabilité de l'amour aux offenses et aux humiliations est représentée par une mise en scène presque allégorique. Selon le poète, l'amour ne se laisse pas vaincre par les revers : *Vltro contemptus rogat, et pecasse fatetur / laesus, et inuitis ipse redit pedibus* (19-20). L'adjectif *inuitis* témoigne du rôle décisif de l'habitude qui prive le jeune homme de l'exercice autonome de sa volonté. Une image

classique traduit explicitement ce renoncement obligé au libre arbitre : les jeunes taureaux ne supportent pas, d'abord, le joug, mais finissent avec le temps par s'y accoutumer : *Ac ueluti primo taurus detractat aratra, / post uenit assueto mollis ad arua iugo, / sic primo iuuenes trepidant in amore feroces, / dehinc domiti post haec aequa et iniqua ferunt* (II, 3B, 47-50). Cette comparaison est invoquée pour expliquer que le poète, à son tour, ne soit pas parvenu à se détacher de la jeune femme aimée, malgré l'intention qu'il avait manifestée en ce sens.

*A contrario*, lorsqu'il s'adresse à Ponticus après qu'il a lui aussi succombé à l'amour, Propertius lui livre cette recommandation : *Quisquis es, assiduas effuge blanditias!* (I, 9, 30) Les flatteries évoquées ne viennent pas du jeune homme, à qui il serait alors conseillé de ne pas abuser du procédé, mais bien de la femme dont il s'est épris. À trop écouter ses paroles enjôleuses, Ponticus pourrait s'y laisser prendre : c'est pourquoi le poète s'évertue à le mettre en garde. Mais le terme important par-dessus tout est ici l'adjectif *assiduas*. C'est la répétition de telles cajoleries qui contient le danger, car l'habitude de l'amour pourrait vite se rendre maîtresse du malheureux. En conclusion, Propertius insiste, d'ailleurs, sur l'urgence d'une réaction : *Quare, si pudor est, quam primum errata fatere* (33). D'après ce vers, Ponticus doit avouer aussitôt que possible son égarement, et, *ipso facto*, avouer qu'il s'est égaré plutôt que d'ajouter foi aux *blanditiae* de sa maîtresse.

L'ensemble de ces considérations sur l'habitude explique aussi une remarque faite, en passant, par Propertius dans l'épigramme I, 12, que nous avons déjà mentionnée parce que, précisément, le poète définit son existence entière par rapport à Cynthia. Malgré cette déclaration enflammée qui clôt le poème, il écrit dans le cours de ce dernier : *sunt quoque translato gaudia seruitio* (18). Le plaisir éprouvé à changer d'esclavage se laisse comprendre aisément puisqu'il redonne, même provisoirement, au jeune homme le sentiment de sa liberté perdue à cause de l'habitude.

Le portrait du *iuuenis* propertien fait, en conséquence, de sa servitude amoureuse un trait indissociable du personnage et accentue cette caractérisation avec le thème d'une accoutumance passionnelle. Or, ces attributs du jeune *amator* n'ont pas seulement une portée descriptive : ils ont aussi une pertinence pour comprendre la nature de l'énonciation élégiaque. L'expression d'émotions, en particulier par les larmes, ne saurait, dans ces conditions, traduire un quelconque espoir de salut, mais s'effectue toujours sur le mode du regret. Parmi d'autres, nous citerons cette exclamation de la pièce I, 9 à l'appui de notre propos : *atque utinam posito dicar amore rudis* (8). Quoique formulée au présent du subjonctif et se projetant apparemment dans le futur, cette phrase évoque une possibilité bien improbable, puisque, même s'il renonçait effectivement à l'amour, le poète ne pourrait se dépouiller de l'expérience malheureuse que sa liaison avec Cynthia lui a conférée malgré lui. En contrepartie, ce constat nous permet d'écarter une première hypothèse d'interprétation : les lamentations du personnage élégiaque ne signalent nullement que ce dernier est prêt à secouer le joug de la passion. Elles n'annoncent pas une libération impensable dans l'univers poétique propertien.

#### *Pleurer... pour faire pleurer ?*

Si elles ne préparent aucune délivrance du personnage élégiaque, les larmes de ce dernier pourraient, du moins, lui gagner la sympathie de sa bien-aimée, voire un amour réciproque. Un tel schéma narratif manifesterait un pouvoir de l'émotion, dont la verbalisation ne revêtirait pas alors une fonction seulement expressive, mais aussi conative, puisqu'elle parviendrait à forcer un sentiment chez autrui. À travers la *puella*, le lecteur pourrait se reconnaître et être invité à partager les tendres émotions du couple principal : l'esthétique propertienne viserait ainsi à obtenir une réaction psychoaffective de la part de son public. Mais elle se caractériserait, en outre, par la mise en œuvre d'une rhétorique érotique efficace, offrant à son public un manuel de persuasion à utiliser avec les jeunes filles réticentes<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Le critique qui a exploré le plus à fond cette hypothèse est W. Strohm, qui y a consacré un ouvrage entier, significativement intitulé *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung* (Amsterdam, Hakkert, 1971).

Dans quelques circonstances, les lamentations paraissent effectivement offrir un certain réconfort au personnage. Dans l'épigramme I, 12, avant d'évoquer le plaisir qui peut être ressenti à changer d'esclavage<sup>4</sup>, le poète décrit le bonheur des larmes : *Felix qui potuit praesenti flere puellae / (non nihil aspersionis gaudet Amor lacrimis)*. La formule initiale de l'hexamètre *felix qui...* rappelle un vers célèbre de Virgile<sup>5</sup>, mais il n'est pas sûr que la relation intertextuelle doive être assimilée à de la pure parodie. Dans la langue latine, l'adjectif *praesens* qualifie souvent, en effet, la présence, active et bienveillante, d'une divinité. La jeune fille est ainsi substituée à une puissance tutélaire, auprès de laquelle l'*amator* dépose, comme une offrande, ses larmes. Or, le dieu Amour, qui redouble, à un niveau supérieur à l'humanité, les fonctions de la *puella*, conçoit de la joie à ces larmes, de telle sorte que, transposant la prière religieuse, la relation élégiaque pourrait bien faire de la lamentation un moyen de communication et de persuasion.

Mais c'est dans l'épigramme I, 8, qu'il faut interpréter comme le centre de la trilogie I, 7-8-9, que le succès des larmes se fait le plus évident. Tandis que les deux pièces I, 7 et 9 sont adressées à Ponticus et affirment la supériorité de l'épigramme sur l'épopée, la pièce I, 8 illustre la maîtrise de l'amour et de la *puella* que le genre pratiqué par Propertius est censé procurer. Quand la jeune femme projetait de partir avec un autre amant en Illyrie – c'est la première partie de l'épigramme, parfois séparée et intitulée 8A – elle accepte finalement de rester à Rome aux côtés de Propertius dont les supplications l'ont vaincue – c'est la seconde partie de l'épigramme, ou 8B. Il reste à expliquer les motifs du revirement de Cynthia : le poète recourt à diverses expressions pour désigner les lamentations qu'il a opposées au départ de sa maîtresse. Il prétend, à la fin de l'épigramme, l'avoir fléchie par l'*obsequium blandi carminis* (40), mais ne précise pas alors le contenu ni la tonalité de son chant. Il parle, avant ce pentamètre, de ses prières fréquentes (*assiduae preces*, 28) et, dans la première partie du poème, des plaintes qu'il ne cessera de proférer (*uerba querar*, 22). La lamentation et la prière deviennent ainsi une désignation synecdochique de l'épigramme elle-même et constituent le fondement de son efficacité sur la *puella*. La pièce I, 8 conforte, par conséquent, l'hypothèse d'une rhétorique élégiaque dont la lamentation constitue un outil majeur.

Pourtant, il faut convenir que, dans l'œuvre de Propertius, cette situation fait plutôt figure d'exception et que, la plupart du temps, les larmes du *iuuenis* ne peuvent rien changer à la froide inconstance de Cynthia. Dès l'épigramme I, 17, le poète, qui a certes commis la faute de s'éloigner de sa bien-aimée, est cruellement puni par un naufrage et il ne fonde guère d'espoir en ses lamentations pour améliorer sa situation. Or, les éléments, déchaînés contre Propertius, ne doivent pas seuls être incriminés pour le naufrage et l'isolement de ce dernier, puisque Cynthia, comme une puissance divine, semble s'être adjoint la force des vents pour châtier son amant : *Nec mihi Cassiope solito uisura carinam, / omniaque ingrato litore uota cadunt. / Quin etiam absenti prosunt tibi, Cynthia, uenti : / aspice, quam saeuas increpat aura minas* (3-6). L'adjectif *ingrato* qualifie, certes, le nom *litore*, mais, dans la mesure où la nature paraît soumise, par magie, à l'influence de la jeune femme, il décrit surtout sa réaction peu attendrie aux vœux de retour et d'amour formés par le poète.

À l'inverse, dans l'épigramme I, 6, Cynthia réussit à retenir son amant, qui décline l'offre de Tullus pour qu'il le suive en Asie<sup>6</sup>. Pour persuader Propertius de rester auprès d'elle, elle utilise, certes, les prières (*graves... preces*, 6) et les plaintes (*queritur*, 8 ; *querelis*, 11). Mais il est digne d'intérêt qu'outre l'apitoiement, la jeune femme ait recours aux menaces, comme l'emploi du verbe *minari* (9) l'indique clairement et celui du verbe *argutare* (7) peut le suggérer. Cette arme à la disposition de la *puella* ne saurait être intégrée à la rhétorique de l'*amator*, par trop soumis à l'empire de sa maîtresse pour formuler contre elle des menaces. La pièce I, 17 atteste en outre

<sup>4</sup> Voir *supra*, p. 4.

<sup>5</sup> Virgile, *Géorgiques*, II, 490.

<sup>6</sup> Francis Cairns a montré que ce poème exploite la situation typique du *prompemptikon*, dont les prières de Cynthia pour retenir Propertius constituent un passage obligé, le *schethiasmos*. L'originalité de ce *schethiasmos* particulier est précisément son efficacité. Voir F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972.

que ces admonestations ne demeurent pas vaines quand le personnage se résout à les outrepasser : le vent, comme s'il répétait la leçon apprise de Cynthie, y gronde d'ailleurs à son tour de « cruelles menaces » (6). Lorsque la situation habituelle est ainsi renversée et que Cynthie doit adresser ses prières à son amant plutôt que le contraire, nous observons l'efficacité du discours de la jeune femme et, par là même, les faiblesses de la rhétorique de l'*amator*. Enfin, dans leur plus grand nombre, les élégies de Properce font état de déceptions, qui témoignent également des limites vite rencontrées par la persuasion des larmes. C'est pourquoi nous concluons qu'à l'exception notable de la pièce I, 8, les plaintes ne reçoivent pas un accueil favorable auprès de la *puella*.

En réalité, ce sont plutôt des êtres non humains qui se montrent le plus émus par les lamentations du personnage élégiaque : la porte du poème I, 16 et la divinité invoquée dans le poème II, 16 semblent, en effet, être touchés de compassion pour le jeune homme. La première, tout en réprouvant durement la déchéance morale de sa maîtresse, se laisse gagner par une attitude élégiaque. D'emblée, elle définit son propre discours comme une plainte : *saepe queror* (6) ; elle fait sienne la tonalité des propos du poète et des supplications de l'*exclusus amator*. Mais alors que l'emploi de ce verbe pourrait résulter ici d'une coïncidence hasardeuse, la porte explique plus loin clairement ses sentiments pour le jeune homme : *Has inter grauius cogor deflere querelas, / supplicis a longis tristior excubiis* (13-14). Le groupe circonstanciel introduit par *a...* attribue explicitement la tristesse de la porte à la souffrance du personnage et, dès lors, la présence de *deflere* dans l'hexamètre ne saurait plus passer pour anodine : il est incontestable, désormais, que les larmes de l'amant repoussé se sont, irrésistiblement (*cogor*), communiquées à la porte.

Dans un autre vers, c'est une divinité, probablement Jupiter dont la foudre est évoquée, qui est émue par la compassion et qui verse des larmes : *Periuras tunc ille solet punire puellas / deceptus quoniam fleuit et ipse deus* (II, 16, 53-54). Ce distique invoque, avant tout, la menace d'une punition des dieux qui pourraient se venger des parjures de Cynthie. Toutefois, l'impiété de la jeune femme ne suscite pas seulement la fureur de Jupiter, mais aussi ses pleurs : c'est là ce qui, dans le cas évoqué, est insolite – et Properce souligne lui-même l'originalité de la situation avec le double renforcement *et ipse*. Il y a donc fort à parier que les larmes du dieu expriment son attendrissement devant les plaintes du poète.

Ces deux exemples illustrent un modèle de réception de l'élégie fondée sur la compassion. Le personnage ressent une émotion malheureuse que, narrateur, il retranscrit dans l'élégie. Par ce biais, il fait littéralement partager son sentiment et suscite une réaction d'ordre affectif à sa poésie. Cependant, il ne nous semble pas que cette attitude – commune à une porte et à Jupiter ! – puisse être érigée en modèle de lecture. En effet, il nous paraît plus significatif que la *puella* ne soit qu'exceptionnellement touchée, quant à elle, par les lamentations de son amant. Dans cette perspective, nous voyons une forme d'ironie dans le fait que seuls des êtres n'appartenant pas à l'humanité soient émus par les déboires du poète ; il faut ajouter que la compassion de ces êtres ne se révèle d'aucune utilité pour l'*amator*, puisque la porte, injustement décriée, ne s'ouvre pas davantage pour lui, et que la crainte de Jupiter ne suffit pas à faire changer Cynthie.

#### *La solitude et le ressassement*

En réalité, loin d'offrir au poète un auditoire rassurant, la compassion isolée du dieu et de la porte manifeste un risque pour le poète élégiaque : c'est la solitude et l'enfermement dans une plainte vaine et indéfinie. Virgile avait aperçu ce danger et en avait proposé une mise en scène allégorique dans la quatrième *Géorgique* à travers l'histoire d'Orphée. Le célèbre chanteur est voué, à cause de son amour malheureux, à répéter sans fin une unique syllabe de lamentation et est privé de sa parole puissante et belle<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Voir, pour cette interprétation d'un Orphée élégiaque, les études de G. Conte, « Aristeo, Orfeo e le Georgiche. Structura narrativa e funzione didascalica di un mito in Virgilio », in *Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984,

Propertius, à son tour, a figuré dans l'épigramme I, 18 l'isolement qui menace la parole épigrammatique. Les vers du poète y sont adressés à une solitude : *Haec certe deserta loca et taciturna querenti / et uacuum Zephyri possidet aura nemus. / Hic licet occultos proferre impune dolores / si modo sola queant saxa tenere fidem* (1-4). La plainte de Propertius est adressée à ces lieux désolés en confiance ; mais, en réalité, le secret pourrait être trop bien gardé. Le poète s'est réfugié dans cette retraite afin de ne pas indisposer sa maîtresse : ... *non ita saeva tamen uenerit ira mea, / ut tibi sim merito semper furor, et tua flendo / lumina deiectis turpia sint lacrimis* (15-16). L'hypothèse que Cynthia puisse être gagnée par les larmes de son amant est ainsi d'emblée écartée. En définitive, il aimerait que sa douleur émeuve au moins la nature désolée qui l'entoure : *An tua quod peperit nobis iniuria curas, / quae solum tacitis cognita sunt foribus !* (23-24). Voici, à nouveau, qu'intervient la porte ; et la déception qu'elle ne soit éventuellement la seule confidente de ses plaintes est ici explicitement formulée. En conséquence, l'insistance initiale sur la désolation du paysage traduit certainement plutôt un sentiment cuisant de solitude qu'un réel espoir en la discrétion des pierres. Dans cette pièce, la nature désolée ne constitue pas seulement un décor, mais figure une instance de réception, limitée à une extension minimale, si ce n'est à rien : si l'épigramme doit se réduire à une plainte stérile, elle pourrait ne plus rencontrer de public.

Dans l'épigramme II, 11, quand Propertius envisage de renoncer à composer des vers pour Cynthia, il lui reproche la stérilité de toute poésie écrite pour elle : *Scribant de te alii uel sis ignota licebit : / laudet qui sterili semina ponit humo* (1-2). L'image d'une nature aride est, cette fois encore, convoquée et signale que les épigrammes écrites pour Cynthia pourraient ne pas porter de fruits. Or, pour quelle raison pourraient-elles être dites fructueuses si ce n'est parce qu'elles toucheraient Cynthia, voire, à travers elle, un plus large public ? La possibilité de cesser d'écrire pour la *puella* est donc à nouveau, liée au danger de ne plus trouver de public.

Dès lors, la plainte épigrammatique pourrait, au lieu de résulter en un succès éclatant auprès de la femme aimée, aboutir au silence malheureux. Cette perspective n'est pas ignorée de Propertius, qui l'évoque auprès de Gallus, dans la pièce I, 5, lorsque ce dernier affecte de lui dérober Cynthia. En reprochant à son ami son inconscience, le poète trouve l'occasion d'énumérer tous les torts que lui a infligés sa propre liaison avec la jeune femme et qui menacent Gallus : *Ah ! mea contemptus quotiens ad limina currens, / cum tibi singultu fortia uerba cadent, / et tremulus maestis orietur fletibus horror, / et timor informem ducet in ore notam, / et quaecumque uoles fugient tibi uerba querenti, / nec poteris, qui sis aut ubi, nosse miser !* (13-18). Par deux fois, la perte de la parole est mentionnée comme l'une des conséquences inéluctables de la passion amoureuse. Elle est supplantée, dans la bouche de l'amant, par les sanglots et par les larmes : un langage inarticulé évince alors la hardiesse du discours. Si Gallus persistait à aimer Cynthia, il ne lui restera plus qu'à pleurer dans les bras de Propertius : *Sed pariter miseri socio cogemur amore / alter in alterius mutua flere sinu* (29-30). Les pleurs versés peuvent être écoutés seulement d'un compagnon de servitude. Les périls de l'amour que Propertius représente ici à Gallus correspondent, en vérité, à un possible développement, voué à l'échec, de l'épigramme, et qui ne peut donc être évoqué par Propertius que pour être mieux repoussé.

L'isolement et la stérilité poétique décrits dans ces poèmes montrent que Propertius n'a pas ignoré la critique adressée par Virgile à la lamentation amoureuse et que, reconnaissant là une modalité possible de l'épigramme, il a pris soin de la rejeter fermement. Au sein même de son récit, le poète a figuré, par l'intermédiaire d'un dialogue avec son amie, avec un rival ou avec son environnement, une lecture qui pouvait être faite de son œuvre. Doutant de la possibilité de communiquer, au sens strict, c'est-à-dire de transmettre ses émotions, il a ainsi représenté l'échec auquel se vouerait un genre qui viserait exclusivement à attirer la compassion de son public. De ces références intradiégétiques à la réception de l'épigramme, nous tirons la conclusion que les larmes du *iuuenis* épigrammatique ne sont pas destinées seulement à émouvoir (*mouere*) le lecteur et que toute étude critique de Propertius doit s'efforcer d'assigner une autre fonction au langage de l'émotion dans son œuvre.

*Les larmes, entre l'émotion immédiate et le jugement rétrospectif*

L'émotion est constituée, dans ces *Elégies*, en langage, car elle n'est pas limitée à une puissante et désolante expression, mais elle s'accompagne d'un mouvement de reconnaissance, comparable, dans une certaine mesure, à l'anagnorèse tragique. Le temps de la déploration n'est, en effet, que, par exception, partagé avec la *puella*, puisque cette dernière n'éprouve, tout au plus, qu'un mépris irrité, et, la plupart du temps, une indifférence superbe pour les larmes du poète. La plainte élégiaque se fait entendre rétrospectivement, dans les instants où Properce, composant ses vers, cherche également à interpréter les épisodes de sa relation amoureuse tourmentée. Les termes utilisés par le poète pour évoquer ses infortunes doivent être lus autant comme la formulation d'un jugement réflexif sur l'amour que comme l'effusion d'un amant éconduit. Le lien indissoluble entre la plainte et le jugement est manifesté avec une particulière vivacité dans la pièce II, 8. Properce a été abandonné par son amie, qui lui a été soustraite (*eripitur*, 1), probablement, donc, par un rival. Le poète s'indigne qu'on prétende alors l'empêcher de verser des larmes : *et tu me lacrimas fundere, amice, uetas ?* (2). Le début de l'élegie est dominé par les interrogations rhétoriques et les exclamations qui marquent, au contraire, l'effusion sentimentale. Toutefois, dès le distique 7-8, la souffrance conduit à l'élaboration d'une maxime universelle : *Omnia uertuntur : certe uertuntur amores : / uinceris aut uincis, haec in amore rota est*. Empruntant au registre élevé une sentence sur le destin, le poète l'applique au cas particulier de l'amour. Le temps grammatical passe ensuite du présent au parfait, qui permet de jeter un regard global sur la liaison avec la jeune femme. Le rapport entre ce mouvement de réflexion et l'événement récent est nettement explicité un peu plus loin, au vers 13, qui commence avec la conjonction logique *Ergo*. Cet exemple montre comment les larmes donnent lieu à une méditation qui comporte un jugement sur l'amour ressenti pour les jeunes femmes. C'est, d'ailleurs, à la suite de ces réflexions que le poète décide d'assumer, finalement, l'opprobre de son asservissement amoureux : envisageant de mourir pour sa belle, il reconnaît que c'est là une fin peu respectable, mais le déshonneur est accepté lucidement. L'emprunt au style sentencieux de la tragédie, que nous avons relevé au début du poème, n'est donc pas seulement parodique. Il signale fortement le statut de l'émotion dans l'œuvre de Properce : les larmes accompagnent une nécessaire prise de conscience, dont la dimension tragique est renforcée parce qu'elle ne permet pas, néanmoins, de trouver une issue.

Nous proposons de reconsidérer, à la lumière de ces remarques, les nombreux termes axiologiques dont Properce fait usage pour décrire sa passion pour Cynthia : ils ne remplissent pas seulement une fonction pathétique, mais résultent également d'une réflexion lucide. Ainsi, du nom *dolor*, qui apparaît en I, 7, 7 et en II, 1, 57 comme une désignation synecdochique de sa liaison avec Cynthia : ce nom *dit*, certes, la souffrance, mais, par là même, il traduit aussi un jugement, selon lequel la passion conduit inévitablement à la souffrance. Dans la seconde de ces élégies, Properce emploie, en outre, le nom *uitium* (65) à propos de son amour. Il fait alors explicitement appel à un autre registre, souvent représenté dans son œuvre, et qui l'amène à endosser le jugement moral défavorable que la société pourrait porter sur lui, en vertu du *mos maiorum*. L'expression la plus frappante de ce point de vue consiste dans le retour régulier de l'idée que l'amour pour Cynthia frapperait le poète d'une *nota*, comparable à celle qui était infligée par les censeurs, comme le rappelle Simone Viarre dans la note 138 de son édition, qui recense les occurrences de cette image. Nous insisterons, en particulier, sur le vers I, 18, 8, dans lequel la marque infamante est liée à la contrainte et à l'amour : *Nunc in amore tuo cogor habere notam*. L'adverbe initial permet de mettre en scène une prise de conscience, presque immédiatement rapportée, qui révèle, au surplus, la violence entraînée par le sentiment amoureux. Dans l'élegie II, 24A, cette infamie est associée à la vie du poète, mais aussi à son œuvre qui lui vaut une célébrité douteuse. En publiant ses amours, il se montre indigne d'un



homme libre : *Aut pudor ingenuis aut reticendus amor* (4). Il se qualifie ainsi à bon droit, et à plus d'un titre, d'*infamis* (7), littéralement de mauvaise réputation, mais aussi, par extension, infréquentable et méprisable.

Les larmes élégiaques créent un effet pathétique, à partir duquel est engagé un mouvement proche d'une anagnorèse tragique, en ce sens que le personnage s'y découvre lui-même, confronté à sa faiblesse et à ses illusions, capable de proférer un jugement plus que d'accomplir une action déterminante. En ce sens, l'émotion apparaît bien plus comme un début que comme une finalité en soi : elle fonde un véritable processus de connaissance de soi.

#### *L'objectivation de l'expérience subjective*

Cette tendance se laisse voir également dans la capacité que montre le poète, à partir d'instantanés d'intense souffrance, à mettre à distance et à juger objectivement sa situation. Le dispositif mis en place dans l'élegie I, 5 en fournit une illustration originale. Properce y est confronté à un rival, mais ce dernier ne se réduit pas au tiers absent qui mérite toute la haine malveillante du poète, comme c'est le cas dans d'autres élégies de Properce et dans d'autres pièces de la tradition érotique. L'autre soupirant de Cynthie est, cette fois, bien connu du poète : c'est Gallus, qu'il traite en ami. Or, le désir que ce dernier a manifesté pour Cynthie ne le transforme pas en ennemi : à titre de comparaison, Catulle se montre bien plus virulent, dans le *carmen* 15, à la seule hypothèse qu'Aurélius pourrait lui ravir l'objet de son amour. Puisque Gallus paraît prêt à s'éprendre de Cynthie, Properce entend lui dispenser ses conseils. Ce n'est pas alors un art d'aimer qui est élaboré, puisque, en réalité, le poète ne maîtrise pas lui-même les moyens qui assureraient à son amant la loyauté de Cynthie. Properce se contente donc de prévenir son ami, afin qu'il connaisse par avance toutes les déconvenues auxquelles l'expose une passion pour la *puella*. Dans le vers 3, Gallus est ainsi interpellé avec l'adjectif au vocatif *insanus* ; mais l'injure contenue dans ce terme est immédiatement justifiée par un rapprochement avec Properce lui-même : *Quid tibi uis, insane ? Meos sentire furores ?* Le possessif, isolé et mis en valeur par la coupe, montre que, si le poète s'adresse à Gallus avec cet adjectif, il ne fait là que l'avertir de l'état d'aliénation auquel il s'expose. La suite de l'élegie est une description détaillée du *seruitium amoris*. L'ensemble est annoncé, dès le quatrième vers, par l'expression *ultima mala*. La conduite de Cynthie est alors décrite comme une tyrannie cruelle : *molliter irasci non solet illa tibi* (8) ; *at tibi curarum milia quanta dabit !* (10) ; *illa feros animis alligat una uiros* (12)... Or, cette puissance produit un effet délétère sur ses victimes : Properce évoque également la déchéance causée par cet amour. L'homme en est réduit à pleurer (*singultu* 14 ; *fletibus* 15 ; *flere* 30) : si les héros épiques pleurent eux aussi, ils ne sanglotent pas, et surtout les larmes constituent l'expression symbolique et conventionnelle d'une extrême douleur face aux événements grandioses qui les affectent ; mais ces larmes sont causées par une femme indifférente, voire cruelle. Elles marquent donc l'avilissement du jeune homme éploré. C'est pourquoi ils représentent le signe d'un asservissement, explicitement dénommé comme tel au vers 19. Ils révèlent, de surcroît, l'impuissance du jeune homme, une fois qu'il est paralysé par la passion. Le recours inattendu au procédé consistant à avertir un ami rival des maux que Cynthie peut causer à ses amants justifie la position ambiguë adoptée par le poète : tout en étant impliqué subjectivement dans la situation qu'il décrit, il s'en abstrait afin d'en brosser l'effrayant tableau à son rival. Il adopte ainsi un point de vue qui peut se dire à la fois subjectif et objectif, c'est-à-dire que l'expérience singulière ressentie par le jeune homme amoureux peut être transformée par le poète en un savoir.

Après la publication de la *monobiblos*, un autre moyen s'offre au poète pour envisager sa liaison avec Cynthie d'un point de vue objectif : il s'agit de la réputation attachée désormais à leurs amours puisque les premières élégies, ainsi que le scandale accompagnant les inconduites de la jeune femme, en ont fait un sujet de discussion dans la Ville. La pièce II, 5 annonce la mise en place de ce nouveau procédé dès le distique initial : *Hoc uerum est, tota te ferri, Cynthia, Roma / et non ignota uiuere nequitia ?* À la fin du même poème, Properce menace même sa bien-aimée de

tenir sa renommée (*fama*) à tout jamais, si elle persiste dans sa conduite légère. Mais c'est surtout à la fin de ce nouveau recueil<sup>8</sup> que ce thème et ses possibilités poétiques sont le plus richement exploités. La pièce XXIVA s'ouvre<sup>9</sup> sur les propos rapportés d'un interlocuteur hostile, qui reproche notamment à Propertius d'être devenu, avec son livre, la risée du forum, et qui le désigne comme une *fabula*. Accusé d'indignité, le poète se défend en affirmant qu'il aurait été rendu moins célèbre s'il s'était contenté de filles faciles et que ce n'est que son choix d'une femme singulière qui lui vaut une telle réputation<sup>10</sup>. Il reprend, par là, le motif exposé dans l'*incipit* de l'épigramme précédente, qui associe les femmes dociles aux vœux des jeunes gens et la vulgarité.

L'originalité de l'argumentation est portée à un degré encore supérieur dans l'épigramme II, 32. Propertius y poursuit son plaidoyer pour justifier sa liaison poétique avec Cynthia. Cette dernière ne doit pas s'affoler de se voir calomniée, car la rumeur a toujours accompagné les belles : *semper formosis fabula poena fuit* (26). Le même nom est employé que celui qui était tout à l'heure adressé agressivement à Propertius. Cette fois encore, la vindicte est retournée en un signe d'élite : si Cynthia s'attire ces remarques, c'est qu'elle est gracieuse. Toutefois, le propos du poète ne s'arrête pas ici : la suite de l'épigramme contient une reconnaissance implicite des écarts de la jeune femme. Tout d'abord, Cynthia ne devrait pas être autant blâmée, car elle n'a empoisonné personne<sup>11</sup>, si bien que ses mains sont pures : il ne faut pas de grandes facultés de déduction pour comprendre, à partir de là, que, si ses mains sont restées pures, il n'en va pas de même de sa pudeur. Mais comment en tenir rigueur à Cynthia quand tant d'autres femmes, légendaires et divines, n'ont pas mieux agi ? Et Propertius d'énumérer Hélène, Vénus et Oenone... La Rome contemporaine ne compte d'ailleurs pas de bien meilleures citoyennes, et c'est, cette fois, Lesbie qui est appelée à témoigner en faveur de Cynthia. Par la même occasion, Propertius s'inscrit ainsi dans une lignée poétique : il retrouve et amplifie ce procédé à la fin de l'épigramme II, 34, en dressant une liste plus complète des amours poétiques dont il se réclame. La pièce II, 32 se clôt, enfin, par un retour à l'évocation d'amours mythologiques coupables, destinée à justifier les égarements de Cynthia, qui ne font, selon le poète, qu'exprimer sa liberté. Tout le propos de cette épigramme repose donc sur une reconnaissance à peine dissimulée de la débauche de la *puella*, mais, comme dans les avertissements lancés à Gallus, le poète ne réagit pas directement à cette légèreté et s'affranchit provisoirement de la lamentation de l'amant délaissé. Le truchement de la *fabula* lui donne l'occasion d'élaborer un discours général sur cette vie libre. L'enjeu, dans le livre II, diffère, cependant, de la pure description offerte à Gallus dans la pièce I, 5. Il s'agit désormais, avant tout, de justifier la poésie épigrammatique et ses motifs principaux. Dans les deux cas, il y a une mise à distance de l'expérience personnelle, présupposant une prise de conscience individuelle et une abstraction de la subjectivité. Les procédés mis en œuvre par Propertius pour justifier la concomitance d'un discours amoureux et objectif manifestent la fonction particulière dévolue à la représentation de la souffrance : elle satisfait à une fonction expressive, mais elle légitime aussi un discours général.

### *La portée universelle du vécu singulier*

<sup>8</sup> A moins que ce ne soit à la fin d'un troisième recueil, si l'on admet l'hypothèse, présentée notamment par Oliver Lyne, que le livre II, tel qu'il nous est parvenu, réunit les fragments de deux livres distincts, dont la césure correspondrait aux pièces II, 10 et 11. Voir R.O.A.M. Lyne, « Propertius 2.10 and 11 and the Structure of Books '2a' and '2b' », *Journal of Roman Studies*, 88, 1998, p. 21-36.

<sup>9</sup> Les vers considérés ne constituent l'ouverture du poème que s'il est isolé comme tel : Goold le rattache, par exemple, à l'épigramme précédente. Simone Viarre explique le maintien de la distinction entre les deux poèmes, pour laquelle elle opte, dans la note 312 de son édition.

<sup>10</sup> Sur les implications de ce motif, le lecteur voudra bien se reporter, dans ce même volume, à l'article de Florence Klein.

<sup>11</sup> Sur l'image de la femme comme empoisonneuse, voir Nicholas Purcell, « Livia and the Womanhood of Rome », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 32, 1986, p. 78-105.

Les larmes si abondantes versées par le *iuuenis* élégiaque contribuent à un portrait double : il apparaît, certes, dans toute sa faiblesse face à une jeune femme rouée, mais, de cette situation de victime indigne, il fait aussi une position d'autorité, justifiant un discours savant sur les errances morales de la jeunesse romaine de son temps. Dès la *monobiblos*, le poète se présente comme un maître d'amour, dénié par une expérience déjà ancienne, puisque, dans l'élégie liminaire, il date d'une année entière sa passion douloureuse pour Cynthie (*iam toto... anno*, 7). Il adopte un langage didactique avec Gallus, comme nous l'avons vu, dans la pièce I, 5, mais c'est encore de Cynthie qu'il s'agit alors. De ce point de vue, les deux poèmes adressés à Ponticus poussent plus loin l'affirmation du *magister amoris*, puisqu'il s'y mêle des amours de son ami, alors qu'elles ne sont en rien liées à la maîtresse de Properce. Ces élégies attestent de l'acquisition d'un savoir universel. L'organisation savante des deux pièces adressées à Ponticus illustre cette idée, puisque la seconde prouve que les prédictions contenues dans la première étaient fondées : Ponticus a bel et bien succombé à l'amour. Properce trouve ainsi l'occasion d'exalter explicitement sa perspicacité : *Me dolor et lacrimae merito fecere peritum : / atque utinam posito dicar amore rudis* (I, 9, 7-8). Le distique est structuré par l'opposition entre les deux adjectifs *peritus* et *rudis*. Or, ils possèdent une signification ambivalente, dans la mesure où ils désignent, directement, l'expérience existentielle, directe, de l'amour vécu, mais ils renvoient également à la connaissance qui en résulte. Dans le distique précédent, le poète se comparait aux colombes de Chaonie, dont le pouvoir de divination n'égalait pas, selon lui, le sien : il s'agissait alors d'un autre type de vérédiction. Avec la référence aux rites religieux, Properce évoque une poésie traditionnelle, fondée sur une transmission sacrée du verbe et associée à la figure du *uates*. Or, s'il prétend aux mêmes mérites et à la même reconnaissance que cette autre figure de poète, il ne tire pas sa parole des mêmes sources, puisque, pour ce qui le regarde, elle n'est rendue légitime – et juste – que par sa propre existence. Dans le passage d'un distique à l'autre, c'est donc un renouvellement de la pragmatique poétique qui est opéré : avec l'élégie, la référence à soi devient une garantie suffisante d'un discours vrai. Il n'est pas inopportun de remarquer, en passant, le ton de lamentation propre au pentamètre examiné (puisque y est employé le subjonctif de regret). Les larmes, ou leur substitut linguistique, s'articulent directement au dire poétique : Properce préférerait n'avoir pas éprouvé les affres de la passion que Cynthie lui fait subir, mais, les ayant endurées, il se trouve qualifié pour parler en connaissance de cause et composer ses poèmes pour toute la jeunesse romaine. Tel est, du moins, le discours de légitimité qui est ici tenu.

L'élargissement de l'expérience individuelle à un savoir général est affirmé encore plus explicitement dans une autre pièce de la *monobiblos*, l'élégie 15, consacrée à la dénonciation amère d'une nouvelle perfidie de Cynthie, et se terminant sur le distique suivant : *Quis nunc ego pereo, similes moniturus amantes, / o nullis tutum credere blanditiis*. La proposition infinitive du pentamètre n'apporte guère d'information nouvelle, puisqu'elle réitère le précepte, appris de l'inconduite de Cynthie, que les femmes ne méritent jamais une confiance absolue. En revanche, l'articulation des temps et des sémantismes verbaux manifeste le statut de la parole érotodidactique. Si Properce peut se présenter en *magister amoris*, c'est qu'il a acquis ces connaissances à ses dépens, et il souffre encore cruellement, comme le verbe au présent *pereo* l'indique dans une hyperbole stéréotypée. Or, le pronom *ego* est précisé par l'apposition d'un participe futur, *moniturus*. Le recours à un futur montre, d'emblée, que le temps actuel de la souffrance n'est pas indéfini mais donne lieu à un changement. De plus, le poète passe à la fois d'une attitude passive, la souffrance, à une attitude active, les recommandations, et d'un état existentiel à un acte de parole. C'est par la profération de ses conseils que Properce convertit les déboires amoureux en une source de savoir : l'hexamètre dessine ainsi le trajet accompli de la passion malheureuse à la composition poétique. Au début de l'élégie II, 34, le poète justifie d'une manière analogue une des nombreuses maximes qui ponctuent son œuvre : *Expertus dico, nemo est in amore fidelis* (3). Aussi bien l'indéfini négatif *nemo* que l'adjectif *similes* dans le poème précédemment évoqué révèlent, en outre, le fondement de cette autorité revendiquée : tous, ou,

du moins, tous ceux dont c'est l'âge que d'aimer, peuvent (voire devraient) s'identifier à Properce.

Le reste de l'œuvre propercienne complète le portrait d'un homme que la vie a tant et si bien éprouvé et forgé qu'il ne se laisse plus surprendre par ce qu'elle lui inflige. Les occurrences du verbe *miror* et de l'adjectif *mirum* au début du livre II, sont, à cet égard, éclairantes. Désarmé par un nouveau départ de Cynthie, le poète se justifie devant un ami qui lui suggère de penser à autre chose, et laisse entendre qu'il pourrait s'en prendre violemment à son rival. C'est l'occasion de deux parallèles mythologiques : Achille et Hémon n'ont-ils pas, eux aussi, agi violemment lorsqu'ils ont été dépossédés, respectivement, de Briséis et d'Antigone ? Et Properce de conclure par cette pointe : *Inferior multo cum sim uel matre uel armis, / mirum si de me iure triumphat Amor ?* (II, 8, 39-40). La connaissance des sentiments humains est ici assise sur les récits légendaires, dont la similitude avec la propre existence du jeune *amator* autorise un discours généralisant : la lecture élégiaque de la mythologie devrait prévenir tout étonnement. Un passage de l'élégie II, 3A montre, toutefois, que le raisonnement peut aussi suivre le sens inverse. Properce y fait un éloge exalté de Cynthie, qui se termine par ces deux distiques : *Hac ego nunc mirer si flagrat nostra iuuentus ? Pulchrius hac fuerat, Troia, perire tibi. / Olim mirabar, quod tanti ad Pergama belli / Europae atque Asiae causa puella fuit* (33-36). Les deux distiques se succèdent par le truchement d'une antithèse marquée entre l'impossibilité présente de s'étonner et un étonnement ancien. Et cette fois, c'est la beauté de Cynthie, ainsi que les rivalités amoureuses qu'elle suscite, qui permettent de comprendre le passé légendaire de Troie. La poésie élégiaque se définit comme le lieu de croisement entre l'expérience singulière du *iuuenis* et de la grande tradition culturelle greco-romaine : cette identité justifie, en outre, une universalisation du discours, dès lors adressé à toute la jeunesse et à toute la postérité des amants.

#### UN MANUEL DE LECTURE A L'USAGE DES AMANTS

Les larmes élégiaques n'impliquent pas une poétique du ressassement douloureux : en souffrant, le jeune homme apprend à comprendre sa propre existence, mais aussi les légendes fondatrices de la culture antique ; et, fort de ce savoir, il prétend enseigner aux autres la meilleure conduite dans un monde qui toujours est déchiré par la passion. Il établit alors un programme détaillé de lecture, expliquant comment le public doit profiter de son expérience.

#### *Une sémiotique propercienne*

La posture adoptée par le poète élégiaque vis-à-vis de ses lecteurs peut être examinée, en particulier, à travers certains passages des livres II et III. Ce recueil, en effet, est publié par un auteur à la réputation déjà bien installée, dont les motifs essentiels ont déjà été abondamment exposés et exploités dans les œuvres précédentes. Il semble alors s'autoriser une plus grande liberté dans le traitement de ces derniers : le ton de ces nouvelles pièces, tout en conservant ses accents passionnés, se fait ainsi, à l'occasion, plus satirique. La cinquième pièce s'en prend, par exemple, au caractère avide et belliqueux des hommes : ces deux tendances sont, d'ailleurs, unies, puisque, selon Properce, les soldats ne sont motivés au combat que par l'espoir du butin qu'ils y réaliseront. Mais ce n'est là qu'une chimère, comme il le rappelle avec une certaine véhémence : *Haud ullas portabis opes Acherontis ad undas : / nudus in inferna, stulta, uebere rate* (13-14). Le vocatif *stulte*, en particulier, pourrait surprendre de la part d'un poète réputé pour sa *mollitia* toute féminine. En réalité, outre que cet adjectif est adressé à l'ennemi des valeurs élégiaques, considéré ici comme un type, il doit vraisemblablement être entendu dans une signification quasi-philosophique. Dans son cours sur *L'herméneutique du sujet*<sup>12</sup>, Michel Foucault observe ainsi le sens que la notion de *stultitia* a pris dans les textes du stoïcisme impérial : « le *stultus*, c'est d'abord celui qui laisse entrer dans son esprit toutes les représentations qui peuvent lui être offertes par le monde extérieur. Ces représentations, il les accepte sans les examiner, sans savoir

<sup>12</sup> M. Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 2001.

analyser ce qu'elles représentent» (p. 127). Sans prétendre assigner au poète un langage technique à l'excès, nous ne pouvons qu'être frappé par la similitude entre la définition donnée par Michel Foucault et l'occurrence que nous avons relevée : le soldat qui se précipite dans des guerres lointaines afin d'en rapporter le plus d'or possible, se laisse abuser par les représentations courantes et dévoyées, dont il ne questionne pas assez la valeur. Et, en lieu de sage, c'est le poète élégiaque qui prétend le détromper, même s'il lui faut, pour ce faire, adopter un ton inhabituellement énergique.

Cette remarque nous amène à évoquer le thème de l'aveuglement : Properce l'a été, par Cynthie et par ses promesses, et surtout il voit ses contemporains abusés par les mêmes erreurs et entend, par ses poèmes, leur ouvrir les yeux. Dans l'élegie II, 25, il met ainsi en garde contre l'illusion d'un amour trop heureux, qui bien souvent dissimule l'hypocrisie de la belle. Empruntant l'image de la navigation, il livre la maxime suivante : *Mendaces ludunt flatus in amore secundi*. En réalité, la science amoureuse réclame de discerner avec perspicacité le vrai du faux. En II, 15, Properce reprend l'erreur de ceux qui espèrent en un terme de la passion : *Errat qui finem uesani quaerit amoris : / uerus amor nullum nouit habere modum* (29-30). Il convient ici de prêter attention à la fois au verbe initial, *errare*, et à l'adjectif *uerus* qualifiant *amor* dans le pentamètre commentant et expliquant l'hexamètre. Le premier illustre explicitement le projet propertien de redresser les erreurs de ses lecteurs et de leur révéler la véritable nature de l'amour. Mais l'amour lui-même connaît diverses variations, à telle enseigne que le poète ne juge pas superflu de préciser qu'il évoque le véritable amour. Les lecteurs pourraient, sinon, confondre les amours superficielles et la passion authentique. Dès l'élegie I, 5, Gallus semblait ainsi prêt à assimiler Cynthie aux *uagae puellae* (7), bien connues de ce séducteur, et risquait d'être, par inconscience, piégé par une femme capable d'inspirer un sentiment autrement plus destructeur.

Face à ces nombreuses possibilités d'erreur, il faut un interprète certain des signes de l'amour. L'élegie III, 8 offre, de la sorte, un plaisant exercice de sémiotique érotique. Reprenant la métaphore religieuse qui lui est chère, Properce s'y présente comme l'haruspice de la passion : *his ego tormentis animi sum uerus haruspex* (17). Cette lecture d'une nuit passée aux côtés d'une Cynthie furibonde est, d'emblée, placée sous le signe du paradoxe, puisque le poème débute ainsi : *Dulcis ad hesternas fuerat mihi rixa lucernas*. L'association oxymorique entre le nom *rixa* et l'adjectif *dulcis* est justifiée tout au long de l'élegie, qui s'emploie à montrer que la violence de la *puella* exprime une implication qui ne peut être que passionnelle : lorsqu'elle lui jette des coupes à la figure, c'est donc le signe d'une ardeur authentique (8-10), ou, quand elle lance des injures, c'est qu'elle est soumise à Vénus (12-13), et ainsi de suite. S'il entre, sans aucun doute, dans cette élégie, une part de jeu paradoxal, elle révèle tout de même le savoir dont le poète se prévaut : l'expérience douloureuse de ses propres amours lui a appris l'art de démasquer les tromperies des jeunes femmes et les illusions dont les amants se bercent.

Nombre de passages, dans l'ensemble des *Elégies*, mettent en œuvre cette faculté de déchiffrement et confirment notre hypothèse. Décrivant les effets de la passion à Gallus dans l'élegie I, 5, il évoque non seulement les sanglots irrépressibles de l'amant, mais la pâleur qui trahit son dépérissement physique (21). Le verbe *palescere* est même employé comme un synonyme imagé d'*amare* en I, 13, 7. De même pour son doublon, le verbe *fallere*, en I, 15, 39. En I, 18, 17, il craint que Cynthie ne l'ait pas vu assez changer de couleur et ne doute de son amour. La « chaleur », quant à elle, peut être entendue aussi bien littéralement que métaphoriquement désigne couramment l'amour lui-même, comme en I, 12, 17, ou en III, 8, 10. Le corps élégiaque apparaît ainsi comme un véritable corps-signe, dont Properce livre les codes à son lecteur.

La découverte de son propre aveuglement permet au poète de porter son assistance éclairée aux lecteurs. L'élegie répond, par cet argument, à l'exigence qui est faite, dans le monde romain, à l'écrit : elle est utile. Associée à une jeunesse favorisée, qui se détourne des devoirs de la citoyenneté, cette poésie s'expose au grief d'exprimer un goût efféminé du loisir immoral. C'est sur ce motif que se fondent, notamment, dans les *Tusculanes*, les accusations de Cicéron,

qui avait, pourtant, défendu avec une belle ardeur la poésie à travers la personne d'Archias ; mais ce dernier composait des vers capables d'exalter les valeurs civiques et d'engager ses lecteurs en ce sens. À plusieurs reprises, Properce tente, au contraire, de montrer combien son expérience servira ses lecteurs s'ils l'écoutent scrupuleusement et ne tardent pas à appliquer les préceptes qu'il leur transmet. Dans l'élegie II, 14, il se montre ainsi plus confiant que jamais car il estime avoir finalement découvert certains procédés nécessaires à la domination des *puellae*. La lumière succède à l'obscurité du désir aveugle et est dispensée, par la même occasion, aux autres amants : *Atque utinam non tam sero mihi nota fuisset / condicio ! Cineri nunc medicina datur. / Ante pedes caecis lucebat semita nobis : / scilicet insano nemo in amore uidet. / Hoc sensi prodesse magis : contemnite amantes ! / Sic hodie ueniet, si qua negauit heri* (15-20). Nous retrouvons, dans ce passage, la métaphore filée de l'aveuglement. Elle n'est pas, toutefois, appliquée directement aux lecteurs que le poète entend édifier, mais au poète lui-même, qui, obnubilé par une passion incontrôlée, n'apercevait pas les issues qui s'offraient à lui. Finalement, il a compris ce qui était utile : il est frappant, en particulier, que l'infinitif *prodesse* ne soit suivi d'aucun complément exprimé. Properce a pris conscience d'un moyen efficace de soumettre les caprices féminins, mais il semble que, pour lui-même, il soit déjà un peu tard pour agir. En conséquence, la ruse qu'il suggère vaut moins pour sa propre situation que pour tous : le précepte amoureux à peine découvert est formulé par un impératif à la deuxième personne du pluriel, puis repris dans un système éventuel, dont la généralité est soulignée par l'emploi d'un indéfini, *qua*.

Ces vers illustrent, par conséquent, deux aspects de la didactique propertienne : le lecteur tirera profit du savoir de leur auteur, mais il doit, pour que cet enseignement lui profite effectivement, en appliquer les règles sans tarder. La première idée se trouve affirmée dès la *monobiblos*, notamment dans le septième poème du recueil. Properce y explique ainsi pourquoi Ponticus devrait prêter attention à ses recommandations : *me legat assidue post haec neglectus amator, / et prosint illi cognita nostra mala* (13-14). Le pentamètre comporte, comme le passage précédemment cité de l'élegie II, 14, le verbe *prodesse*, et il ne fait pas de doute qu'il a pour complément le pronom *illi*, représentant le lecteur abandonné par sa bien-aimée, si bien que l'injonction a, cette fois aussi, une portée générale. Mais c'est sur le lien entre ce même pronom *illi* et le participe *cognita* que nous voudrions nous arrêter un temps. La plupart des traducteurs récents<sup>13</sup> considèrent, en effet, que le pronom complète à la fois le subjonctif *prosint* et le participe *cognita*, comme un usage courant le permet. Dans ce cas, l'amant connaît les mêmes souffrances que Properce et cette expérience lui est utile, comme elle l'a été pour Properce lui-même. Il y a, cependant, une autre interprétation possible de ces vers, qui consiste à faire du pronom *illi* le complément uniquement du verbe *prosint* ; et la signification du distique en est réellement modifiée : selon cette seconde lecture, les souffrances connues par Properce doivent être utiles au lecteur abandonné, avant qu'il ne soit trop tard pour lui – comme il est trop tard pour le poète. Il ne s'agit pas de l'empêcher de tomber amoureux, puisqu'il est censé l'être déjà, mais plutôt de le préserver des effets les plus dévastateurs de ce sentiment. Cette seconde interprétation nous paraît préférable à la première, car elle justifie véritablement l'intérêt de lire Properce pour le lecteur esseulé : il y trouvera un remède aux maux les plus puissants. La première interprétation reposerait, à l'inverse, sur un pur plaisir d'identification qui n'est nulle part ailleurs mentionné dans les *Élégies*, s'il n'est pas articulé à un enseignement utile. Notre hypothèse est confirmée par le passage d'une autre élégie, plus tardive, dans laquelle Properce se justifie, une fois encore, de son abandon à la passion : *Ista ego praeterita iactavi uerba inuenta : / tu nunc exemplo disce timere meo* (III, 11, 7-8). Ce distique est précédé d'un parallèle entre la connaissance de l'amour et la connaissance d'autres domaines (la mer et la guerre) dont tel ou tel métier procure une science plus parfaite. Le magistère érotique est donc présenté comme une spécialité qui s'apprend par l'expérience et le poète met en avant son exemple pour enjoindre ses lecteurs d'apprendre, c'est-à-dire de se faire ses disciples. Il y a donc une

<sup>13</sup> Nous pensons à Luca Canali, G.P. Goold, ou encore à Simone Viarre.

articulation nette entre la vie personnelle et l'utilité de la poésie élégiaque. Le participe *praeterita* souligne qu'une science a été acquise et doit désormais être partagée.

D'autre part, ce partage est lié à une temporalité. À deux reprises au moins, Properce insiste sur la nécessité urgente qu'il y a pour ses lecteurs à tenir compte de son expérience. S'ils tardent à l'écouter, il sera vite trop tard, car ils seront pris dans les filets de la servitude amoureuse, sans espoir de maîtriser celle qu'ils aiment. Dans l'élegie I, 10, il exalte la puissance de sa poésie à soigner l'amour : ... *et possum alterius curas sanare recentis / nec leuis in uerbis est medicina meis*. Outre l'assurance du ton, renforcé par le recours à la métaphore volontiers philosophique de la médecine, l'adjectif *recentis* rend compte de la démarche du poète : s'il était permis de filer l'image, nous dirions volontiers que l'action de l'élegie relève de la prévention. Une fois l'amant prisonnier de la tyrannie d'une *puella*, les conseils de Properce ne peuvent plus rien. Il n'en va pas différemment lorsque le poète tente lui-même de se soustraire à sa passion pour Cynthia. Dépité d'une nouvelle infidélité de cette dernière, dans l'élegie II, 5, il s'encourage lui-même en ces termes : *Nunc est ira recens, nunc est discedere tempus : / si dolor afuerit, crede, redibit amor* (9-10). Le même adjectif, *recens*, est employé, pour désigner cette fois la réaction suscitée par Cynthia, qui crée l'espoir d'un possible détachement. Le pentamètre explicite le motif de cette urgence : l'amour, comme une maladie, pourrait revenir et le jeune homme connaître une rechute. L'enseignement amoureux se fonde ainsi sur un sens de l'occasion, qui rend la lecture des élégies non seulement indispensable, mais urgente : le genre pratiqué par Properce trouve, par là, une pleine justification.

#### *Le poète en Cassandre*

Il nous reste, pour mesurer le pouvoir des larmes élégiaques, à apprécier l'efficacité de ces prophéties du *uates* de l'amour. Or, un bref examen montre le pessimisme de Properce sur ce point. S'il s'estime, dans l'élegie I, 9, supérieur aux colombes de Chaonie pour prédire l'avenir amoureux des autres, la plupart de ses compositions illustrent plutôt une succession de chutes amoureuses, que les avertissements du poète ne peuvent prétendre empêcher. Le Gallus de la pièce I, 13, pourtant un séducteur avéré, succombe à son tour à la servitude de la passion. Il est difficile de décider s'il s'agit du même Gallus que dans la pièce I, 5, mais il y a tout lieu de penser que c'est bien le personnage évoqué dans la pièce I, 10, dans laquelle le poète lui lançait des avertissements, afin qu'il s'épargne les souffrances réservées par les *puellae*. L'élegie I, 13 tend à prouver que ces conseils n'ont pas été assez scrupuleusement suivis. Généralisant à partir de son propre cas, le poète note d'ailleurs, dans l'élegie II, 16, que les amours indignes n'écourent rien : *At pudeat ! certe pudeat, nisi forte, quod aiunt, / turpis amor surdis auribus esse solet* (II, 16, 35-36). La mort tragique de Paetus, disparu en mer, illustre également, quoiqu'à un niveau plus général, l'impuissance des vers élégiaques : *Quod si contentus patrio boue uerteret agros, / uerbaque duxisset pondus habere mea, / uiueret ante suos dulcis conuiuia Penates...* (III, 7, 43-45). Ce ne sont pas les préceptes érotiques de Properce que Paetus a manqué, cette fois, de suivre, mais les suggestions du mode de vie élégiaque, fondé sur la paix et le désintéret pour l'argent. Au bout du compte, cependant, le résultat ne diffère pas : les mots du poète ne sont pas écoutés. S'il fallait reprendre l'image de la prophétie, l'incantation élégiaque se rapprocherait malheureusement du chant de Cassandre plutôt que de tout autre devin. Dans cette auto-représentation, il convient toutefois de faire la part de la stratégie poétique : l'élegie est réputée être un genre mineur, et la déploration de n'être pas assez écoutée appartient pleinement à la rhétorique habituelle de la vaticination, qui s'attire ainsi une plus grande attention. La caractérisation par Properce de son œuvre et de ses effets pragmatiques oscillerait donc entre une conscience tragique que les hommes sont irrémédiablement livrés à leur propre aveuglement et une habile excitation de l'intérêt du lecteur.

#### CONCLUSION

En parcourant les élégies érotiques de Propertius dans ses trois premiers livres, nous avons essayé de montrer comment l'autoportrait du poète s'articule avec un projet poétique original et détermine un programme de lecture. Il ne nous paraît guère opportun d'ajouter aux conjectures aussi nombreuses que hasardeuses sur la réalité référentielle des épisodes divers évoqués dans l'œuvre de Propertius. Il est évident qu'il entre dans l'image du jeune *amator* une dimension conventionnelle, mais il importe davantage de comprendre ce que le poète fait de ces motifs. Or, nous avons observé que les larmes abondantes versées par le *iuuenis* élégiaque n'étaient pas seulement décrites sur un mode psychologique, mais étaient surtout mentionnées pour justifier sa légitimité de *magister amoris*. En somme, il faudrait dire que ce n'est pas tant l'expérience de l'amour que de l'échec amoureux qui constitue Propertius en poète. Et ce qui montre, mieux que toute autre chose, la vocation poétique de ces déplorations, c'est que l'enseignement tiré de tels déboires est d'emblée déclaré inutile pour le poète lui-même, qui ne peut qu'adresser à ses lecteurs le bénéfice d'une expérience trop tard comprise pour lui-même. L'autoportrait propertien contribue ainsi à délimiter un champ générique spécifique de l'élégie. Le relatif pessimisme du poète quant au succès de ses leçons témoigne, pour lui, d'une vision de l'humanité en même temps que d'une habileté d'auteur : n'est-ce pas, précisément, aux *iuuenes* et aux *puellae* que nous demeurons, vingt siècles plus tard, de décider ce que nous faisons de l'expérience dudit *Propertius* ?



## BIBLIOGRAPHIE

### *Editions mentionnées*

- P. Fedeli, *Sexti Properti Elegiarum Libri IV*, Stuttgart, Teubner, 1984  
G.P. Goold, *Propertius : Elegies*, Londres, Loeb, 1990  
S. Viarre, *Propertius, Elégies*, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 2005.

### *Autres références*

- C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Klincksieck, 1986  
D.F. Kennedy, *The Arts of Love. Five Studies in the Discours of Roman Love Elegy*, Cambridge, C.U.P., 1992  
W. Stroh, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam, Hakkert, 1971  
P. Veyne, *L'élegie érotique romaine*, Paris, Le Seuil, 1983  
A.L. Wheeler, « Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources », *Classical Philology*, 5, 1910, p. 440-450 (Part I) et *Classical Philology* 6, 1911, p. 56-77 (Part II)