Déborah ROUSSEL

Amores I, 8 : Quand le poète élégiaque écoute aux portes de la comédie latine...

Notice biographique

Agrégée de lettres classiques, docteur en études latines, Déborah Roussel est maître de conférences en langue et littérature latines à l'Université François Rabelais de Tours. Elle appartient à l'équipe de recherche E.A. 6297 : « Interactions culturelles et discursives ». Elle a publié une thèse intitulée *Ovide épistolier* (Bruxelles : Latomus, 2008). Ses recherches portent sur l'épistolaire antique et la poésie augustéenne à propos desquels elle a publié notamment : « Le triangle amoureux au banquet : réécriture élégiaque d'un motif comique », dans *La Théâtralité de l'œuvre ovidienne*, Nancy : ADRA, 2009, p. 205-224 ; « Ovide et l'histoire dans les *Tristes* et les *Pontiques* », dans *La Présence de l'histoire dans l'épistolaire,* Tours : PUFR, 2012, p. 23-41 ; « Description du triomphe et triomphe de la description dans les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide », dans *La Trame et le tableau : poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Rennes : PUR, *La Licorne*, n°101, 2012, p. 255-271.

Résumé

Dans l'élégie I, 8 des *Amours*, en adoptant la posture du jeune Philolachès de la *Mostellaria* de Plaute, Ovide ouvre une porte dans le recueil élégiaque, pour laisser entendre, l'espace de quelques vers, le discours comique. Il signale ainsi l'influence incontestable de la comédie et la présence de Thalie dans l'ensemble des *Amours*. Mais si Dipsas, « l'assoiffée », apparaît derrière l'un des battants de la porte, c'est que l'autre battant, duplice, cache incontestablement son double propercien, Acanthis, « l'épine ». L'élégie d'Ovide fait résonner en écho celle de Properce, avec laquelle elle joue constamment. Et tout en faisant croire qu'il est la victime du discours corrupteur de la maquerelle, Ovide lui prête, en réalité, sa voix, comme s'il lui soufflait son texte derrière la porte. Finalement, en réécrivant un discours typique de la comédie, cher aussi à ses prédécesseurs dans l'élégie, Ovide énonce ici la recette, l'incantation magique, le *carmen* qui rend possible la production du poème élégiaque.

Abstract

In *Amores* I, 8, Ovid adopts the posture of the young Philolaches in the third scene of Plautus'*Mostellaria* and opens a door, in the elegiac collection, to suggest, in a few verses, the speech of the comic bawd. He so indicates the

indisputable influence of the comedy and the presence of Thalie in the *Amores.* If *Dipsas*, "the thirsty", appears behind one of the flaps of the door, the other flap, duplice, hides unmistakably its Propertian double, *Acanthis*, "the thorn". Ovid's elegy makes resound in echo Propertius's one, and play constantly with it. While persuading that he is the victim of the corrupting speech of the *lena,* Ovid lends her, in reality, his voice, as if he said the text behind the door. Finally, by rewriting a typical speech of comedy, important also to his predecessors in elegy, Ovid expresses here the recipe, the magic incantation, the *carmen* which produces the elegiac poem.

Mots-clés : Ovide – Plaute – élégie romaine – comédie – entremetteuse – art poétique – réécriture.
Keywords : Ovid – Plautus – Latin love elegy – comedy – procuress – art of poetry – rewriting.

Introduction

Dans l'élégie IV, 10 des *Tristes*, pour résumer sa carrière poétique et souligner le succès que connurent ses premières œuvres élégiaques, Ovide se place sous le patronage de Thalie :

Vtque ego maiores, sic me coluere minores,
notaque non tarde facta Thalia mea est[1].

C'est dire si Thalie, la muse de la comédie, trouve aussi, aux yeux d'Ovide, naturellement sa place dans l'élégie. Faut-il y voir, de la part du poète, une revendication de la parenté entre les deux genres ?

On sait, grâce à Horace[2], que Plaute faisait partie des auteurs que les Romains apprenaient par cœur et Ovide, l'élève des rhéteurs, connaissait donc nécessairement, au moins par ce biais, l'œuvre du comique latin. En outre, dans les *Amours* et dans les *Tristes*, Ovide évoque Térence[3] et affirme que les jeunes gens de son temps lisaient « l'agréable Ménandre[4] ». Il explique,

[1] « Comme je l'avais fait pour mes prédécesseurs, mes successeurs m'ont rendu hommage et ma Thalie a bien vite été connue » (*Tr.*, IV, 10,55-56).
[2] *Epîtres*, II, 1, 58-60.
[3] *Am.*, I, 15, 19 ; *Tr.*, II, 359.
[4] *iucundi Menandri* (*Tr.*, II, 369) ; *legi* (*Tr.*, II, 370). *Cf.* aussi *Am.* I, 15, 17-20.

par ailleurs, assez longuement dans les *Tristes*, qu'il avait l'habitude, comme la plupart des « jeunes filles, des dames, des hommes, des enfants et des sénateurs » de son époque d'assister à des représentations de mimes, mettant en scène, notamment, des situations d'adultère[5]. À partir de ces diverses allusions, il est donc généralement admis aujourd'hui que les élégiaques latins en général, et Ovide en particulier, ont pu être influencés, plus ou moins directement, par le spectacle ou par la lecture des comiques grecs et latins[6].

La plus longue élégie des *Amours*, la huitième pièce du livre I, nous paraît particulièrement emblématique de cette présence de Thalie dans l'élégie ovidienne : le poète, caché derrière les battants d'une porte, y surprend le discours cynique qu'une vieille *lena*, Dipsas, adresse à sa maîtresse. En mettant en évidence les jeux d'intertextualité avec les comiques grecs et latins, nous montrerons d'abord comment Ovide se livre ici à la réécriture d'un discours topique de la comédie et donne ainsi, à l'ensemble de son recueil, une coloration comique.

Mais cette élégie des *Amours* constitue, également, la réécriture parodique de deux passages de Tibulle et d'un poème de Properce, où le poète invective une maquerelle, qui pratique la magie et qui donne à sa maîtresse des conseils contraires à la morale élégiaque. En soulignant les jeux de variations sur ce même motif dans les œuvres des trois poètes, on se demandera si le discours cynique de la maquerelle, hérité de la comédie, ne peut être lu comme le reflet inversé de la morale élégiaque, de l'idéal de vie célébré par les poètes de la génération augustéenne. L'élégie serait-elle, en ce sens, une « anti-comédie » ?

Mais, nous soulignerons, finalement, la place ambiguë d'Ovide face à ce discours comique. Certes, la fin de l'élégie I, 8 souligne l'indignation du poète. Mais l'ensemble du recueil ne suggère-t-il pas plutôt l'adhésion amusée du poète à ce discours licencieux ? L'art d'aimer de Dipsas ne pourrait-il

---

[5] *Tr.*, II, 497-520.

[6] *Cf.* MC KEOWN (1979), YARDLEY (1985), BARSBY (1996), GAVOILLE (2009), ROUSSEL (2009).

donc pas être lu comme un art poétique où Ovide souligne la place du jeu, de la distance et de la dissimulation dans tout processus de création ?

1. *Amores* I, 8 : une élégie comique

En choisissant de prêter sa voix à une entremetteuse, au cœur du premier livre des *Amours*, alors qu'aucune des élégies précédentes ne l'annonçait, Ovide fait entrer délibérément un personnage comique au sein de son univers élégiaque. Il le signale d'ailleurs lui-même, explicitement, par la formule d'ouverture qui met en valeur, à la fin de l'hexamètre, le vocable *lenam.* L'exercice auquel se livre ici Ovide s'apparente donc à l'éthopée, qui consiste à produire le discours, conforme au caractère, d'un personnage choisi, ici une vieille femme (*anus*), mais une éthopée d'un genre particulier, puisque le personnage choisi, même s'il correspond sans doute en partie à une réalité historique[7], est avant tout un personnage-type de la comédie. Ovide choisit donc de réécrire sa propre version d'un discours topique du théâtre comique grec et latin : le discours, subversif, de la maquerelle.

La structure de l'élégie est, d'ailleurs, proche de celle de la « séquence comique », telle qu'elle a été décrite, notamment, par Florence Dupont[8]. Après les deux premiers vers qui donnent la parole au poète comme dans un prologue, les vers 3 à 22 sont l'équivalent d'un « *canticum* d'entrée de rôle ». Ils permettent, en effet, de comprendre la nature et le rôle du personnage, qui sur scène, transparaissent habituellement dans la démarche, le costume, le masque et éventuellement les premiers mots prononcés par l'acteur. La suite de l'élégie, du vers 23 au vers 108, fait entendre le discours que la *lena* adresse à la jeune femme, ce qui peut correspondre à un *canticum* de duel, réduit toutefois à une seule voix, puisque nous n'entendons pas les réactions de l'interlocutrice. La dernière

[7] SALLES, 1995 : chap. 8.
[8] DUPONT, 1988 : 127-134.

partie de l'élégie, à partir du vers 109, joue, enfin, le rôle d'un *diuerbium* final, dans lequel le poète fait le bilan du duel et envisage la suite.

La situation, elle, semble inspirée du mime[9]. D'après ce que nous laisse entendre Ovide au vers 23, la maquerelle joue, en effet, les intermédiaires pour un admirateur particulièrement riche qui est tombé amoureux de la jeune amie du poète.

Scis here te, mea lux, iuueni placuisse beato ?
Haesit et in uoltu constitit usque tuo[10].

Cette situation est identique à celle du premier mime d'Hérondas écrit, en iambes grecs, entre 270 et 245 avant J.-C., où la maquerelle Gyllis, tente de persuader une jeune femme mariée, dont le mari est à l'étranger, de devenir la maîtresse d'un jeune homme riche[11].

On peut s'interroger sur le statut de la jeune femme dans le poème d'Ovide. Le vers 57 nous laisse entendre qu'elle est la maîtresse du poète, mais la pudeur qu'elle laisse entrevoir au vers 35 l'apparente davantage, semble-t-il, à la femme mariée du mime qu'à la courtisane professionnelle de la comédie nouvelle[12] ou des pièces de Plaute et de Térence[13].

Si la situation ressort plutôt du mime, le personnage de Dipsas lui, s'insère parfaitement, dans la tradition du théâtre plautinien. Comme son nom l'indique (διψάς signifie d'abord en grec « assoiffé, desséché »), l'entremetteuse d'Ovide est présentée comme une vieille soiffarde qui rappelle notamment

[9] Ovide connaissait vraisemblablement les mimes iambiques d'Hérondas, comme le montre le parallélisme entre *A. A.,* I, 55-60 et Hérondas, I,26-33, signalé par BARSBY (1996 : 199).

[10] « Sais-tu, ma belle, que tu as plu, hier, à un jeune homme fortuné ? Il est resté cloué sur place et n'a plus cessé de te regarder » (*Am*. I, 8,23-24).

[11] HÉRONDAS, I, 50-60.

[12] Pour la figure de la courtisane chez Ménandre, *cf.* notamment *L'Arbitrage* ou *La Samienne.*

[13] Sur le statut social de la courtisane dans le théâtre comique latin, *cf.* par exemple « *Quia nos libertinae sumus, et ego et tua mater, ambae / meretrices fuimus* » (PLAUTE, *Cist*. 38).

le personnage de *Leaena* dans le *Curculio* de Plaute. Le jeu de mots sur son nom (puisque διψάς signifie aussi « vipère ») souligne sa nature nuisible, comme c'était aussi le cas pour *Leaena*, la « Lionne » du *Curculio,* dont le nom rappelait aussi, par une paronomase, son statut de *lena*.

Le contenu cynique du discours de Dipsas a plusieurs précédents dans la comédie plautinienne et rappelle, par exemple, celui que Syra adresse à Sélénie au début de la *Cistellaria*. Chez Plaute, Syra insistait sur l'argent qu'elle pourrait obtenir elle-même grâce à l'enrichissement de la jeune courtisane :

Multisque damno et mihi lucro sine meo saepe eris sumptu[14]

Dipsas s'en réjouit également au vers 28. Syra mettait sa jeune élève en garde contre l'effet du temps et l'incitait à multiplier les amants pour être plus prospère :

Verum enim meretrix fortunati est oppidi simillima ;
non potest suam rem obtinere sola sine multis uiris[15].

Si le comparant est différent, le comparé est le même chez Ovide : « Et, pour le résultat, ce n'est pas assez d'un ou de deux amants. Avec beaucoup le profit est plus sûr et ne suscite plus l'envie. C'est dans un troupeau que les loups au poil blanc cherchent une proie abondante[16]. »

Ovide semble, aussi, emprunter à Plaute la comparaison de l'amour avec le miel qui permet de dissimuler l'amertume du poison[17]. L'insistance de Dipsas sur la nécessité de la simulation en matière d'amour (*Nec nocuit simulatus amor ; Am*. I, 8,71), sur le recours à de faux serments (*Nec, siquem falles, tu periurare*

[14] « et tu videras bien des bourses comme tu rempliras la mienne, sans me coûter jamais rien » (*Cist.* 50 ; traduction d'A. ERNOUT).
[15] « Mais une courtisane ne se peut mieux comparer qu'à une riche cité : elle ne prospère qu'autant que beaucoup d'hommes la visitent. » (*Cist.* 80- 81 ; traduction d'A. ERNOUT).
[16] Traduction d'H. BORNECQUE (*Am.* I, 8, 55-56).
[17] *Cf. Cist* 69 et *Am*. I, 8, 104.

timeto ; Am. I, 8, 85) rappelle aussi les expressions de Syra : *adsimulare amare oportet* (*Cist*. 96), *Nil Amori iniuriumst* (*Cist*. 103). Même si les figures de maquerelles sont plus fréquentes chez Plaute, il est possible qu'Ovide se souvienne aussi de Térence et, en particulier d'un passage du début de l'*Eunuque*, où l'esclave Parménon, reproche à son maître Phédria de succomber aux ruses amoureuses de la courtisane Thaïs :

> « Il y a dans l'amour toute sorte de misères, à savoir : affronts, suspicions, hostilités, trêve, guerre, paix derechef. Si tu prétends soumettre tous ces dérèglements à la règle de la raison, tu ne feras rien de plus que si tu donnais tes soins à délirer raisonnablement. Quant à ce que tu remues aujourd'hui à part toi dans ta colère : "Moi je la... ! Elle qui le... ! Qui me... ! Qui ne... ! Laisse seulement ; j'aimerais mieux mourir ! Elle verra qui je suis !", de tels propos, par Hercule, avec une petite larme feinte qu'elle s'arrachera à grand'peine en se frottant misérablement les yeux, elle en éteindra le feu, et elle sera la première à t'accuser, et toi le premier à t'offrir au supplice[18]. »

Dipsas reprend les mêmes poncifs sur l'amour, en incitant sa jeune élève à multiplier les ruptures et les réconciliations, à se mettre en colère elle-même si elle a blessé son amant ou encore à pleurer sur commande[19].

Au-delà de ces lieux communs sur les souffrances de l'amour, on s'est demandé également si Ovide, pour parodier le discours de la maquerelle utilisait un type de vocabulaire et des

---

[18] *In amore haec omnia insunt uitia: iniuriae,*
suspiciones, inimicitiae, indutiae,
bellum, pax rursum. Incerta haec si tu postules
ratione certa facere, nihilo plus agas
quam si des operam ut cum ratione insanias.
Et quod nunc tute tecum iratus cogitas :
« Egon illam, quae illum, quae me, quae non... ! Sine modo,
mori me malim: sentiet qui uir siem, »
Haec uerba una mehercle falsa lacrimula,
quam oculos terendo misere uix ui expresserit,
restinguet, et te ultro accusabit, et dabis
*ultro supplicium (*Térence, *Eun.* 59 et suiv. ; traduction de J. MAROUZEAU)

[19] *Am.* I, 8, 73-84.

constructions propres à la langue de la comédie. YARDLEY[20] a montré que les termes *praeda*, *flagitare*, *commodare* et *blandiri,* qui apparaissent dans l'élégie d'Ovide étaient particulièrement fréquents chez Plaute. On peut noter aussi que c'est dans ce poème que se trouvent les deux seuls emplois du pronom indéfini négatif *nemo* dans les *Amours*[21] et qu'il s'agit là, vraisemblablement, d'une marque de la langue orale. Mais ces réminiscences de la langue comique restent, on le voit, peu nombreuses sur les 114 vers qui constituent l'élégie, si bien qu'Ovide semble généralement s'inspirer d'un code issu de la comédie nouvelle et de la comédie latine, plutôt que d'un texte en particulier.

Il faut toutefois prêter une attention particulière à la scène III de la *Mostellaria* de Plaute (pièce elle-même imitée du *Phasma* de Philémon, auteur de la comédie nouvelle[22]). Dans cette scène, en effet, le jeune homme, Philolachès, écoute en cachette, et commente en *aparte*, la conversation entre sa bien-aimée, Philématie, et la maquerelle Scapha. Celle-ci invite sa jeune maîtresse à profiter de sa beauté et à assurer son aisance matérielle en multipliant les amants, plutôt que d'être fidèle à Philolachès, si amoureux soit-il. Il est vraisemblable, comme l'a suggéré Barsby[23], qu'Ovide se soit directement inspiré de cette scène pour rédiger son élégie, car il s'agit du seul exemple comique dans lequel le jeune homme amoureux entend le discours de l'entremetteuse[24]. Au delà des ressemblances entre les deux discours (la maquerelle insiste dans les deux cas sur

[20] YARDLEY, 1985: 365.

[21] *Am.* I, 8, 43 ; 100.

[22] *Cf.* v. 1149 et suiv. de la *Mostellaria* où Philémon est cité. Sur Philémon, le grand rival de Ménandre, *cf. Poetae Comici Graeci,* vol. VII, ed. R. KASSEL et C. AUSTIN, Berlin, W. de Gruyter, 1989, p. 221-317.

[23] BARSBY, 1996 : 139.

[24] À moins que le vers 47 du mime d'Hérondas ne signale que quelqu'un écoute en secret. Dans les *Métamorphoses* d'Apulée (IX, 15 et suiv.), on trouve une situation similaire, lorsque Lucius, sous la forme d'un âne, entend le même type de discours de la part d'une vieille alcoolique.

la beauté de la jeune femme[25], sur la blancheur de ses joues[26]...), les similitudes les plus frappantes concernent les réactions du jeune amoureux victime du discours de la maquerelle. Philolachès soulignait à plusieurs reprises le savoir et l'éloquence de Scapha ; le poète des *Amours* les admire également[27]. Lorsqu'à la fin de l'élégie, il affirme se retenir, avec peine, de lui arracher les yeux (*At nostrae uix se continuere manus / quin...lacrimosa... lumina distraherent*[28]), on pense à Philolachès qui s'exclame en aparte : *Vix comprimor quin inuolem illi in oculos stimulatrici*[29] et, un peu plus loin, juste avant d'interrompre la maquerelle en faisant irruption sur le devant de la scène : *Nimis diu abstineo manum*[30]. De la même façon, la malédiction finale, par laquelle le poète élégiaque condamne la vieille femme à un froid et à une soif éternels :

Di tibi dent nullosque Lares inopemque senectam
et longas hiemes perpetuamque sitim !

semble inspirée de l'imprécation de Philolachès au vers 193 de la *Mostellaria* :

Di deaeque omnes me pessimis exemplis interficiant,
nisi ego illam anum interfecero siti fameque atque algu.

La parenté entre les situations, les personnages et les discours paraît trop évidente pour n'être qu'une simple coïncidence : Ovide connaissait manifestement cette scène comique de la *Mostellaria* et a choisi de l'adapter à l'univers élégiaque. Comme pour souligner le clin d'œil littéraire, l'élégie d'Ovide fait d'ailleurs défiler une bonne partie de la galerie des personnages comiques : l'*anus*, le *seruus*, l'*ancilla* et la *nutrix*[31] et

[25] *uirtute formae id euenit, te ut deceat quicquid habeas* (*Most.* 173) ; *nulli tua forma secunda est* (*Am.* I, 8, 25).
[26] *Most.* 258 et *Am.* I, 8, 35.
[27] *Most.* 170, 252, 260, 270, 279 ; *Am.* I, 8, 20.
[28] *Am.* I, 8, 110-112.
[29] *Most.* 203.
[30] *Most.* 292.
[31] *Am.* I, 8, 2 ; 87 ; 91 ; *cf.* Mc Keown (1989, vol. II : 247).

s'il restait encore un doute sur l'allusion intertextuelle, Ovide le rompt en rappelant que la servante de la maîtresse du poète (*sollers ad partes*[32]) est faite pour jouer la comédie.

Ovide souligne ainsi explicitement, dans l'une des premières pièces des *Amours*, l'influence du mime, de la *palliata* et sans doute aussi, en arrière-plan, de la comédie nouvelle, sur son recueil élégiaque. Même si les allusions sont moins explicites dans la suite du recueil et l'intertexte plus difficile à mettre en évidence[33], le lecteur, alerté par cette pièce emblématique, est désormais à la recherche de l'empreinte de Thalie, perceptible, ici et là, dans l'ensemble des *Amours.*

Mais, en donnant sa propre version du discours subversif de la maquerelle, Ovide rend aussi, vraisemblablement, hommage à ses prédécesseurs dans le genre élégiaque, ses *maiores* pour reprendre l'expression des *Tristes* citée en exergue, puisque Tibulle et Properce[34] ont aussi accordé une place privilégiée au personnage de la *lena* dans leurs recueils.

2. L'élégie : une anti-comédie ?

Les élégies de Tibulle évoquent, à deux reprises, le personnage de l'entremetteuse. La première évocation se trouve dans le cinquième poème du livre I, où Tibulle se plaint de supporter difficilement sa rupture avec Délie. Cette dernière, en effet, l'a quitté pour un amant plus riche, sous l'influence d'une *callida lena*, à qui le poète adresse une série d'invectives :

> « Pour l'amant riche qui la presse maintenant, une fourbe entremetteuse a causé mon malheur. Qu'elle se repaisse, celle-là, de chairs saignantes, que sa bouche ensanglantée vide des coupes pleines de fiel amer ; que les ombres de ceux qui pleurent leur destinée volent sans cesse autour d'elle, et que du haut de son toit chante la stryge déchirante ; dans sa fureur que la faim stimule,

[32] *Am.* I, 8, 87.
[33] *Cf.* BARSBY, 1996; ROUSSEL, 2009.
[34] *Cf.* MC KEOWN, 1989, vol. II : 203.

> qu'elle aille elle-même chercher des herbes sur les sépulcres et des os dédaignés par les loups sauvages ; qu'elle coure, le ventre nu, et hurle par les villes, ayant à ses trousses la meute farouche des chiens des carrefours. Je serai exaucé ; un Dieu m'en donne ses signes : il est des dieux pour les amants, et Vénus sévit contre la foi rompue. Mais toi, oublie au plus tôt les conseils d'une sorcière rapace : car il n'est point d'amour qui résiste aux cadeaux[35]. »

La seconde évocation se trouve au milieu de l'élégie 6 du livre II, dans laquelle le poète est victime, cette fois, des refus de Némésis. Il tente alors de se convaincre que la responsable de cette situation n'est pas Némésis elle-même, mais une entremetteuse, Phryné, qui la corrompt et l'empêche de voir le poète. Après avoir décrit diverses situations élégiaques dans lesquelles la *lena* fait obstacle à la rencontre amoureuse, le poète lui lance, de nouveau, une malédiction :

> « C'est une entremetteuse qui nous nuit : mon amie, elle, est bonne. C'est une entremetteuse qui écarte le malheureux que je suis, une Phryné ; elle va et vient portant en secret dans son sein des tablettes. Souvent, alors que je reconnais moi-même, du seuil dur, la douce voix de ma maîtresse, elle dit qu'elle n'est pas là. Souvent, alors qu'une nuit m'a été promise, elle m'annonce que mon amie est souffrante ou redoute je ne sais quelles menaces. Alors je meurs d'inquiétude, alors mon imagination égarée me montre un rival qui la tient dans ses bras et les différentes façons dont il la tient. Alors, entremetteuse, je te voue aux furies : ta vie sera assez pleine d'angoisse, si les dieux n'entendent qu'une part infime de mes vœux[36]. »

---

[35] *Venit in exitium callida lena meum.*
Sanguineas edat illa dapes atque ore cruento
Tristia cum multo pocula felle bibat ;
Hanc uolitent animae circum sua fata querentes
Semper et e tectis strix uiolenta canat ;
Ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris
Quaerat et a saeuis ossa relicta lupis,
Currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,
Post agat e triuiis aspera turba canum.
Eueniet : dat signa deus ; sunt numina amanti,
Saeuit et iniusta lege relicta Venus.
At tu quam primum sagae praecepta rapacis
Desere, nam donis uincitur omnis amor.
(Tibulle, I, 5, 48-60 ; traduction de M. RAT)

[36] *Lena necat miserum Phryne furtimque tabellas*
occulto portans itque reditque sinu :
saepe, Ego cum dominae dulces a limine duro

Properce consacre, lui, une élégie entière, la cinquième pièce du livre IV, au personnage de l'entremetteuse. En écho aux élégies de Tibulle, le poème de Properce s'ouvre sur une série de malédictions lancées sur la tombe de la *lena* devant laquelle se trouve le poète (vers 1-4). La seconde partie est consacrée à la description de ses pouvoirs de persuasion et de magie (vers 5-20). À partir du vers 21 commence le discours à proprement parler de l'entremetteuse, ses conseils et ses avertissements cyniques à la jeune femme (jusqu'au vers 62). Et le poète reprend la parole dans la dernière partie pour décrire l'état de décrépitude avancée de la vieille femme et lui souhaiter une mort aussi affreuse que sa misérable existence (v. 63-78).

La ressemblance avec l'élégie I, 8 des *Amours* est évidente, ne serait-ce que par cette analogie de structure. La question de la date de rédaction des deux poèmes a d'ailleurs été débattue : il semble que l'élégie de Properce ait été écrite en 28, peu de temps avant le poème I, 8 des *Amours* rédigé sans doute en 26[37]. Ovide avait donc très certainement en tête l'élégie de Properce, toute récente, quand il a composé sa propre version du discours de l'entremetteuse. On remarque d'ailleurs que Properce et Ovide accordent tous deux une place importante à la description des pouvoirs magiques de la *lena*, ce qui est une nouveauté par rapport à la comédie et à l'œuvre de Tibulle. Comme l'a fait remarquer Courtney[38], il est possible qu'Ovide ait délibérément envoyé un *signum* à son modèle, en choisissant de nommer sa maquerelle *Dipsas*. Celle de Properce – c'est le vers 63 qui nous le révèle – s'appelait *Acanthis*, nom sans doute dérivé du grec ἄκανθα, « l'épine ». Or, il existait dans l'antiquité une plante épineuse, évoquée par

agnosco uoces, haec negat esse domi :
saepe, Vbi nox mihi promissa est, languere puellam
nuntiat aut aliquas extimuisse minas.
Tunc morior curis, tunc mens mihi perdita fingit,
quisue meam teneat, quot teneatue modis :
tunc tibi, lena, precor diras : satis anxia uiuas,
mouerit e uotis pars quotacumque deos.
(Tibulle, II, 6, 45-54 ; traduction de M. RAT)

[37] *Cf.* MC KEOWN, 1989, vol. II : 200.

[38] COURTNEY, 1969 : 80-87.

Théophraste[39] et Pline l'Ancien[40], qui était appelée διψὰς ἄκανθα (« l'épine qui a soif »). Il est donc très probable qu'Ovide ait voulu, en nommant sa lena *Dipsas*, rendre ainsi hommage à son modèle.

On peut s'étonner de l'insistance avec laquelle les trois élégiaques latins ont repris le personnage et le discours comique de la maquerelle. La leçon cynique du triomphe de l'argent, proférée sans relâche par le personnage, est, bien évidemment, contraire à la morale élégiaque, comme si l'univers de la comédie, avec tout ce qu'il véhicule de populaire, était invoqué comme un contre-pied de l'idéal élégiaque, comme un faire-valoir permettant, par antithèse, de souligner le désintérêt du poète élégiaque, la noblesse de son idéal poétique, loin des bassesses et des contingences matérielles de l'univers comique.

On remarque toutefois, au-delà des similitudes que nous avons relevées, qu'il existe d'importantes différences entre les trois versions élégiaques de la représentation de la *lena*. Contrairement à ce que l'on observait chez Tibulle et chez Properce, la part consacrée aux imprécations et aux malédictions lancées par le poète est beaucoup plus réduite chez Ovide. À l'inverse, le discours direct de la *lena*, inexistant chez Tibulle et qui occupait à peu près la moitié du poème de Properce (40 vers sur 76) constitue plus des trois-quarts (86 vers sur 114) de l'élégie ovidienne. Manifestement, ce ne sont donc pas tant les réactions du poète qui intéressent Ovide que le discours de l'entremetteuse. En se livrant à un jeu de *uariatio* avec les écrits de ses prédécesseurs, Ovide privilégie l'amplification – la longueur de l'élégie en témoigne – et le décalage humoristique[41]. Pour le montrer, nous prendrons deux

[39] *Hist. Plant.* IV, 7, 1.

[40] *H. N.* XIII, 139.

[41] « Le décalage humoristique se traduit par l'irruption d'"un signifiant inhabituel" selon l'expression de Dominique Noguez, un signifiant incongru, inadapté, ambigu, contradictoire qui oblige le lecteur à une double traduction, l'une banale, l'autre symbolique. Enfin, par rapport à une norme correspondant à l'habituel et au convenu, le concept rhétorique d'écart met en valeur la richesse expressive du discours humoristique, la virtuosité

exemples. Intéressons-nous d'abord à l'image du loup qui est utilisée par les trois poètes. Dans le poème I, 5, Tibulle évoque l'animal au vers 54, lorsqu'il souhaite à la maquerelle de mourir de faim et d'être réduite à manger les os laissés par les charognards : *et a saeuis ossa relicta lupis.*

Properce reprend discrètement le motif, au vers 14 de son élégie, en attribuant à la vieille femme, parmi d'autres pouvoirs maléfiques, la faculté de prendre, la nuit, la forme d'un loup :

Audax cantatae leges imponere lunae
et sua nocturno fallere terga lupo[42]

Ovide reprend, lui aussi, l'image du loup, mais sur un mode humoristique. La maquerelle, en effet, explique à la jeune femme qu'elle doit multiplier les amants pour en tirer un plus grand profit matériel. Pour appuyer sa démonstration, elle prend l'exemple des « vieux loups » qui viennent chercher leur proie, plus copieuse, au milieu d'un troupeau :

Certior e multis nec iam inuidiosa rapina est ;
plena uenit canis de grege praeda lupis[43].

L'humour d'Ovide transparaît lorsque l'on considère que la forme de datif pluriel *lupis* peut aussi bien provenir du masculin *lupus* (comme chez Properce) que du féminin *lupa* et désigner ainsi, derrière la louve, la figure de la prostituée. La jeune maîtresse du poète est ainsi invitée, malicieusement, à partir en chasse dans le troupeau nombreux des prétendants... Cela nous amène à notre deuxième exemple, qui concerne justement l'allusion à Pénélope et aux prétendants qui viennent la courtiser. Properce utilise, au vers 7, l'*exemplum*

technique de l'auteur, l'efficacité d'un langage surcodé qui joue sur le non-dit. » (EVRARD, 1996 : 6).

[42] « Hardie jusqu'à enchanter la lune et lui imposer ses lois, jusqu'à prendre la forme d'un loup la nuit... » (Properce, IV, 5, 13-14 ; traduction de D. PAGANELLI).

[43] *Am.* I, 8,55-56.

célèbre de la fidélité de Pénélope, pour suggérer que la maquerelle Acanthis est capable de corrompre même les femmes mariées les plus vertueuses :

Penelopen quoque neglecto rumore mariti
nubere lasciuo cogeret Antinoo[44].

L'exemple est repris aussi par Ovide, mais sur un ton bien différent :

Ludunt formonsae : caste est, quam nemo rogauit
aut, si rusticitas non uetat, ipsa rogat.
Has quoque, quae frontis rugas in uertice portant,
excute ; de rugis crimina multa cadent.
Penelope iuuenum uires temptabat in arcu ;
qui latus argueret, corneus arcus erat[45].

La chaste Pénélope est devenue, dans la vision humoristique d'Ovide, l'exemple même de la lascivité féminine dissimulée derrières des apparences prudes.

Ces exemples sont révélateurs des variations de ton entre les trois élégiaques, qui pourraient bien être liées aux modèles dont ils s'inspirent. Tibulle nomme sa maquerelle *Phryné*[46], ce qui est aussi le nom d'une courtisane évoquée par Horace dans les *Epodes*[47]. Properce, lui, évoque *Thaïs* et suggère ainsi, au vers 43, qu'il s'inspire plutôt de Ménandre. Quant à Ovide, on a vu que, parmi de multiples influences possibles, son élégie semblait plutôt revendiquer la paternité de Plaute et d'une scène de la *Mostellaria.*

---

[44] « lui faisant négliger les nouvelles de son mari, elle jetterait Pénélope aux bras lascifs d'Antinoüs. » (Properce, IV, 5, 7-8 ; traduction de D. PAGANELLI)

[45] « Les jolies femmes s'amusent ; la femme vertueuse est celle qui n'a reçu aucune proposition ; même elle en fait la première, si elle n'est pas novice. Les plis des rides que les prudes portent au front, secoue-les, tu en verras tomber mille crimes. Pénélope éprouvait au moyen d'un arc la vigueur de ses prétendants ; c'est pour déceler la force de leurs reins qu'elle avait cet arc de corne. » (*Am.* I, 8, 43-48 ; traduction d'H. BORNECQUE)

[46] II, 6, 45.

[47] *Cf.* HORACE, *Ep.* 14 et 16.

En accentuant la dimension humoristique du discours, Ovide souligne, derrière le ton imprécatoire, l'habileté de la persuasion de la maquerelle et incite le lecteur à s'en amuser. Car il ne faut pas s'y tromper : si le sens littéral de l'élégie, dans la tradition de Tibulle et de Properce, présente, en particulier des vers 57 à 62, le poète comme victime de la cupidité féminine et de la fourberie de la maquerelle, sa dimension humoristique suggère plutôt qu'Ovide cautionne ce discours. Dans cette perspective, le discours comique de la maquerelle, l'*ars meretricia*, plutôt que de se définir comme une anti-élégie, pourrait bien constituer au contraire, chez Ovide, une forme de manifeste poétique, d'*ars poetica*.

3. L'*ars meretricia*... une *ars poetica* ?

L'art d'aimer selon la maquerelle Dipsas s'appuie sur plusieurs principes que l'on peut résumer ainsi : la beauté et la jeunesse de la maîtresse doivent être chèrement monnayées auprès d'un ou de plusieurs amants riches ; la femme ne doit être ni sincère, ni vertueuse, mais rusée, elle doit entretenir le désir de son amant en lui créant des obstacles, en recourant, si nécessaire, aux larmes feintes, aux flatteries et aux mensonges. Ces conseils en matière de séduction sont récurrents dans les *Amours*. Ainsi, dans l'élégie II,9, ce n'est plus la maquerelle qui énonce ces principes de séduction, mais l'amant lui-même qui demande explicitement à l'Amour que sa maîtresse le trompe et qu'elle lui résiste :

Me modo decipiant uoces fallacis amicae
(sperando certe gaudia magna feram),
et modo blanditias dicat, modo iurgia nectat,
saepe fruar domina, saepe repulsus eam[48].

[48] « Moi, je veux que tantôt me trompent les paroles mensongères de mon amie (l'espoir suffit à me causer de grandes joies), que, tantôt, elle me dise des mots caressants et tantôt me cherche querelle, que souvent ma maîtresse se donne à moi et souvent me repousse. » (*Am.* II, 9, 43-46 ; traduction d'H. BORNECQUE)

Dans l'élégie II, 19, le poète-amant conseille même au mari de surveiller plus étroitement sa femme, car le désir exige des obstacles :

Speremus pariter, pariter metuamus amantes,
et faciat uoto rara repulsa locum[49].

Et au-delà de ces exemples, les conseils de la maquerelle annoncent également les préceptes qui seront largement développés plus tard dans l'ensemble de l'*Art d'aimer*. Dans l'élégie I, 8 des *Amours*, déjà, Ovide ébauche une parodie de traité, en présentant un discours immoral et cynique sous la forme sérieuse d'un exposé didactique[50]. Si Ovide manifeste ainsi sa volonté, par rapport à ses prédécesseurs, de mettre en valeur ce discours et de s'en amuser, faut-il y voir une invitation à la débauche, une incitation au travestissement ?

En réalité, le discours cynique de la maquerelle se comprend mieux si, comme l'a montré A. DEREMETZ à propos de l'*Art d'aimer*, on déplace la question du plan moral au plan métapoétique. La maquerelle a d'ailleurs de nombreux points communs avec le poète. Comme lui, elle connaît les *artes* et les *carmina* (v.5). Elle est capable de faire remonter les fleuves vers leur source, d'assombrir le ciel ou donner aux astres une couleur de sang. Il est intéressant de noter qu'Ovide reprend les mêmes exemples un peu plus loin dans le recueil pour décrire les pouvoirs extraordinaires de la poésie :

[49] « Nous autres, amants, nous devons tout à la fois craindre et espérer, et il faut que de temps en temps un refus nous laisse quelque chose à désirer. » (*Am.* II, 19, 5-6 ; traduction d'H. BORNECQUE)

[50] Selon la terminologie de GENETTE, la parodie peut être définie comme une « transformation » (et non une imitation comme le pastiche) « ludique » (contrairement au travestissement qui est satirique et à la transposition qui est sérieuse). *Cf.* GENETTE (1982 : 37). Parmi les procédés de la parodie de l'*Ars*, du traité didactique, on relève notamment l'emploi du verbe *monere* (*Am.* I, 8, 21), de l'impératif et du subjonctif d'ordre et le recours à des formules proverbiales (*Am.* I, 8, 49-50, 56, 104).

Carmina sanguinae deducunt cornua lunae,
et reuocant niueos Solis euntis equos.
Carmine dessiliunt abruptis faucibus angues.
Inque suos fontes uersa recurrit aqua.
Carminibus cessere fores insertaque posti,
quamuis robur erat, carmine uicta sera est[51].

H. BORNECQUE traduit *carmen* par « incantation », mais on aurait envie de le traduire plutôt par « vers » pour souligner la dimension métapoétique du passage. « Des vers font descendre vers nous le disque de la lune ensanglantée et retourner dans leur course les blancs coursiers du Soleil. Des vers font sauter en morceaux les serpents, la gueule fendue, et remonter l'eau vers sa source. Des vers ont fait céder les battants, et triomphé du verrou enfoncé dans la porte, tout de chêne qu'elle fût ! » Les trois derniers vers, au moins, évoquent, en effet, plus que des pratiques magiques, des pratiques poétiques : le recours à l'*adunaton*, qui fait remonter les fleuves vers leur source, et au *paraklausithyron*, qui permet d'ouvrir la porte de la Belle. On peut donc penser que plutôt qu'à l'amant malheureux caché derrière la porte, c'est à la *callida meretrix* qu'Ovide, en réalité, s'identifie. La double pupille de la maquerelle, symbole de ses pouvoirs de magicienne[52], signale peut-être aussi malicieusement le regard du poète qui a choisi, lui aussi, le parti de la manipulation. Ovide, le véritable locuteur, charge, ainsi, la maquerelle d'être l'énonciatrice de son propre discours. Ce double niveau de discours, ce mélange des voix, ce transfert de responsabilité, est tout-à-fait caractéristique de l'élégie ovidienne. Il permet au poète, sous couvert du masque du personnage comique, de développer les principes poétiques auxquels il est attaché. Ainsi, les vers 25 et 26, qui font allusion à la beauté naturelle de la jeune femme (« Et à qui ne plairais-tu pas ? En beauté, tu ne le cèdes à personne. Malheureusement ta parure n'est pas en rapport avec tes charmes. »), soulignent l'idée chère au

[51] *Am.* II, 1, 23-28.
[52] *Cf.* TUPET (1976 : 390).

poète que la nature, que l'*ingenium* ne suffisent pas, mais qu'ils doivent être aidés par la parure, par l'*ars*. On retrouvera cette idée développée dans l'*Art d'aimer*, notamment quand le poète explique aux héroïnes malheureuses de la légende pourquoi elles ont été abandonnées : « Ce qui a causé votre perte, je vais vous le dire : vous ne saviez pas aimer. L'art vous manquait et c'est l'art qui fait durer l'amour. » [53] Peu importe donc la nature des sentiments, la sincérité, ce qui doit être privilégié en matière d'amour et surtout, en matière d'écriture élégiaque, c'est le jeu (*Ludunt formonsae*, v. 43).

Si l'élégie est capable de séduire, de jouer, elle récoltera beaucoup. Dans cette perspective, on ne peut que souligner l'ambiguïté du vers 58 :

Ecce, quid iste tuus praeter noua carmina uates
donat ? Amatoris milia multa leges.

L'*amator* évoqué ici est-il l'amant riche que la maquerelle conseille de choisir ? C'est l'interprétation que choisit H. BORNECQUE, lorsqu'il traduit : « Dis-moi, que te donne ton poète sinon des vers nouveaux ? De cet amant que je te propose, tu récolteras des milliers de sesterces. » Mais on peut très bien considérer aussi que l'*amator* désigne le poète et que le vers signifie : « de cet amant (poète), tu recevras, tu liras, des milliers de vers ». On peut y déceler, comme MC KEOWN[54], une part d'humour d'Ovide, qui choisirait, par la bouche critique de la maquerelle, de souligner sa propension au bavardage, à l'écriture poétique abondante, en contradiction avec les principes de brièveté, d'écriture légère et mesurée chers à Callimaque[55] : « si tu choisis ce poète bavard, tu auras des milliers de vers à lire ». Mais nous pensons qu'Ovide souligne surtout ici, malicieusement, la dimension métapoétique du recueil et invite le lecteur à voir, cachée derrière la figure de

[53] *Quid uos perdiderit, dicam ; nescistis amare*
defuit ars uobis ; arte perennat amor. (*A. A.* III, 41-42)
[54] MC KEOWN, 1989, vol. II : 233.
[55] *Cf. Epigramme,* XXVIII ; *Réponse aux Telchines*, 29-32.

l'amant, celle du poète et derrière le discours sur l'amour, une théorie sur l'écriture élégiaque. Plutôt que de dénoncer le bavardage du poète fauché, l'idée sous-entendue alors serait que le choix de l'élégance, de la séduction, du jeu en matière poétique, qui est prôné par la maquerelle, porte-parole d'Ovide, serait capable de produire beaucoup.

La suite des préceptes de la maquerelle, qui prône le recours à la ruse et au mensonge, qui encourage à laisser l'amant derrière la porte, à feindre les larmes, à utiliser l'entremise d'une servante, à lui faire croire à l'existence d'un rival est aussi un catalogue des diverses situations qui seront mises en scène dans la suite du recueil élégiaque. Pour produire une élégie, nous dit Ovide, voici les situations et les méthodes qu'il faut privilégier. Si tu ne les suis pas, si tu es pudique, sincère et gauche (*rustica*), il n'y aura plus de désir, il n'y aura plus d'histoire, il n'y aura plus d'élégie. La ruse est nécessaire pour que l'amour que tu suscites puisse durer, l'art est nécessaire pour que l'élégie puisse exister. Il ne s'agit donc pas, de la part d'Ovide, de défendre un discours immoral de corruption, mais de souligner, indirectement, la part de manipulation, de jeu, de mise en mots qui est au fondement de toute création poétique.

Conclusion

Pour conclure, nous voudrions revenir sur l'adjectif qu'Ovide choisit, au vers 22, pour qualifier les portes derrière lesquelles il surprend, caché, le discours de la maquerelle. Ces portes sont *duplices*, c'est-à-dire « doubles », « à deux battants », mais aussi « fourbes », « rusées », « à double sens ». Elles montrent bien, nous semble-t-il, l'ambiguïté de cette pièce, où la mise en scène de la dissimulation du poète appelle diverses lectures. Ovide, en adoptant la posture du jeune Philolachès, semble d'abord ouvrir une porte, dans le recueil élégiaque, pour laisser entendre, l'espace de quelques vers, le discours comique. Il signale ainsi l'influence incontestable de la comédie et la présence de Thalie dans l'ensemble des *Amours*. En outre, si

Dipsas, « l'assoiffée » apparaît derrière l'un des battants de la porte, c'est que l'autre battant, duplice, cache incontestablement son double propercien, Acanthis, « l'épine ». L'élégie d'Ovide fait résonner en écho celle de Properce, avec laquelle elle joue constamment. Mais surtout, si Ovide choisit de représenter le poète dissimulé derrière une porte, c'est qu'il n'est vraisemblablement pas là où on l'attend. Tout en faisant croire qu'il est la victime du discours corrupteur de la maquerelle, il lui prête, en réalité, sa voix, comme s'il lui soufflait son texte derrière la porte. Finalement, en réécrivant un discours typique de la comédie, cher aussi à ses prédécesseurs dans l'élégie, Ovide énonce ici la recette, l'incantation magique, le *carmen* qui rend possible la production du poème élégiaque.

Bibliographie

Textes et traductions

- CALLIMAQUE, *Fragments poétiques Texte imprimé : Origines, Iambes, Hécalè, Fragments de poèmes épiques et élégiaques, Fragments de place incertaine*, textes traduits et commentés par DURBEC Y., Paris : Les Belles Lettres, 2006.
- HÉRONDAS, *Mimes*, texte établi par ARBUTHNOT NAIRN J. et traduit par LALOY L., Paris : Les Belles Lettres, 1928.
- MÉNANDRE, *Comédies*, texte établi et traduit par JACQUES J.-M., Paris : Les Belles Lettres, 1963-1998.
- PLAUTE, *Théâtre*, 7 volumes, texte établi et traduit par ERNOUT A., Paris : Les Belles Lettres, 1932-1940.
- PROPERCE, *Élégies*, texte établi et traduit par PAGANELLI D., Paris : Les Belles Lettres, 1929.
- OVIDE, *Les Amours,* texte établi et traduit par BORNECQUE H., revu et corrigé par LE BONNIEC H., Paris : Les Belles Lettres, 1930 [1995].
- OVID, *Amores,* Text, prolegomena and commentary in four volumes, MC KEOWN J. C., Leeds: Cairns, 1989.

- TÉRENCE, *Comédies*, texte établi et traduit par MAROUZEAU J., Paris : Les Belles Lettres, 1964.
- TIBULLE, *Élégies*, texte établi et traduit par RAT M., Paris : Garnier Frères, 1931.

Articles et monographies

- BARSBY J. A., 1996, « Ovid's *Amores* and Roman Comedy », *Papers of the Leeds international latin seminar*, 9th volum, p. 135-157.
- COURTNEY E., 1969, « Three poems of Propertius : Acanthis and Dipsas », *BICS*, n°16, p. 80-87.
- CURRIE H., 1981, « Ovid and the roman stage », *ANRW* II, 31, 4, Walter de Gruyter, p. 2701-2742.
- DEREMETZ A., 1995, *Le Miroir des Muses, Poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- DOMINGUEZ LEIVA A., 2006, « Vieillir au bordel : d'Hérodas à Célestine ou du Pirée au bûcher », dans MONTANDON A. (éd.), *Eros, blessures et folie : détresses du vieillir*, Université de Clermont Ferrand II : Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 79-96.
- DUPONT F., 1988, *Le Théâtre latin*, Paris : Armand Colin.
- ÉVRARD F., 1996, *L'Humour*, Paris : Hachette.
- FRÉCHET C., « Frustration amoureuse et création poétique dans les *Amours* d'Ovide », URL : http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2005/CatherineFrechet.pdf
- GAVOILLE E., 2009, « La comédie de l'amour dans l'*Ars Amatoria* et les *Remedia Amoris* », dans *La Théâtralité de l'œuvre ovidienne*, textes réunis et présentés par JOUTEUR I., Nancy : ADRA, p. 187-204.
- GENETTE G., 1982, *Palimpsestes*, Paris : Seuil.
- LANDOLFI L. et CHINNICI V., 2007, *Teneri properentur Amores, Riflessioni sull'intertestualità ovidiana gli Amores*, Bologna : Pàtron.

- MC KEOWN J. C., 1979, « Augustean elegy and mime », *Proceedings of the Cambridge philological society*, n°25, p. 71-84.
- ROUSSEL D., 2008, *Ovide épistolier,* Bruxelles : Latomus.
- ROUSSEL D., 2009, « Le triangle amoureux au banquet : réécriture élégiaque d'un motif comique », dans *La Théâtralité de l'œuvre ovidienne*, textes réunis et présentés par JOUTEUR I., Nancy : ADRA, p. 205-224.
- SALLES C., 1995, *Les Bas-fonds de l'antiquité,* Paris : Payot.
- SARA MYERS K., 1996, « The Poet and the Procuress : The Lena in Latin Love Elegy », *The Journal of Roman Studies*, n°86, p. 1-21.
- TRACY V. A., 1977, « Dramatic elements in Ovid's *Amores* », *Latomus*, n°36, p. 496-500.
- TRAILL A., 2001, « Menander's *Thais* and the roman poets », *Phoenix*, n°55, p. 284-303.
- TUPET A.-M., 1976, *La Magie dans la poésie latine,* Paris : Les Belles Lettres.
- VIDEAU A., 2005, « Le livre I des *Amours* d'Ovide : poétique et parodie », *L'Information littéraire,* n°57 (1), p. 3-13.
- WILLIAMS G., 1968, *Tradition and originality in Roman poetry*, Oxford : Clarendon Press, p. 542-546.
- YARDLEY J., 1985, « L'influence de la comédie sur Properce », *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice,* n°50, p. 359-366.