Christine KOSSAIFI

Thalie et le perroquet. Le sourire humoristique d'Ovide dans les *Amores* 2. 6

Notice biographique
Christine Kossaifi est agrégée de Lettres Classiques et docteur en grec ancien ; elle travaille en collaboration avec le CELIS de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand et s'intéresse aux civilisations grecque, latine et orientale qu'elle aborde parfois dans une perspective comparatiste (Horace et Khâyyam, Rûmî et Leibniz, Théocrite et Oum Kalsoum, Phatta chez Longus et Théocrite) ou diachronique (Vitruve et Rahan). Elle a publié principalement sur les concepts poétiques de divers auteurs, dont Théocrite (sujet de sa thèse) et sur la symbolique des mythes, son domaine de recherches étant surtout la poésie hellénistique, dans sa spécificité et ses réécritures latines ; elle travaille également sur l'épopée gréco-latine et le roman grec (technique narrative et jeux sur les genres) et participe à des dictionnaires littéraires, tout en assurant des comptes-rendus d'ouvrages universitaires pour diverses revues.

Résumé
Dans les *Amores* 2. 6, Ovide exerce ses talents de parodie sur le perroquet de sa maîtresse, Corinne. La mort du *psittacus* donne lieu à une réécriture humoristique des chants de deuil homériques, à une adaptation ludique de la rhétorique de la *consolatio* et à une catabase épico-comique dans « le séjour des oiseaux pieux ». Mais, cette fable amusante est aussi une réflexion sur la poésie définie comme imitation créatrice et nourrie d'humour ; le jeu se fait ici sur les hypotextes virgilien, catullien et callimachéen. Enfin, en rapprochant implicitement le perroquet d'Orphée, Ovide affirme la puissance immortalisante de ses vers vivifiés par le sourire humoristique de Thalie dans le discrédit ironique et anamorphosant de sa propre autorité poétique, *siqua fides dubiis*…

Abstract
In his *Amores* 2.6, Ovid writes a parodical elegy on the dead pet parrot of his mistress, Corinna. Through the *psittacus*' death, he humorously rewrites Homeric songs of mourning, rhetorical speeches of *consolatio* and epic catabasis to the underworld, in a comic "place for pious birds". But this amusing sketch with its Virgilian, Catullan and Callimachean undertones also speaks of poetry as a creative and humorous imitation. Through the parrot, presented as a winged Orpheus, Ovid claims the poetic immortality of his verses enlivened by

the smile of Thalia and by his own ironic and anamorphic distance with the tale he narrates, *siqua fides dubiis*…

Mots-clés : humour – élégie – imitation – Ovide – perroquet – *Amours* – anamorphose – Catulle – Callimaque – Thalie.
Keywords : humour – elegy – imitation – Ovid – parrot – *Amores* – anamorphosis – Catullus – Callimachus – Thalia.

Introduction

Petite-fille d'Océan et fille d'Euronymé et de Zeus, Thalie est l'une des trois Grâces en même temps que la muse de la comédie et l'incarnation de la vitalité cosmique. Pour susciter le rire aux lèvres et à l'esprit, elle peut prendre des chemins détournés. Capable de faire naître le « sourire innombrable des vagues marines », selon la belle formulation d'Eschyle (*Prom. enchaîné*, 89-90), elle sait aussi, quand elle est courtisée par un poète érudit et subtil, se métamorphoser pour se faire badinage littéraire et butinage élégiaque sur les sentiers d'Aphrodite φιλομειδής (Sappho, I, 14). L'élégie 6 du livre II des *Amores*, qu'Ovide consacre au perroquet de sa maîtresse, Corinne, en est un exemple. Ce petit poème destiné à accompagner le volatile dans son voyage chez Orcus est un chef d'œuvre d'humour et de maîtrise poétiques. Le récit nous fait paradoxalement rire de la mort, tandis que le perroquet nous parle de poésie, une poésie que le sourire de Thalie rend plus puissante qu'Hadès.

1. Le « rire en pleurs » (Homère *Il.* VI, 484)

1.1. Le perroquet est mort !

Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis, / occidit ! Tel est le cri qui ouvre l'élégie : après l'emphase de la présentation qui rend plus injuste encore la mort, la triste réalité résonne douloureusement dans la sècheresse du verbe *occidit* : placé au début du v. 2, il annonce le convoi funéraire qui suit. Si Thalie

revêt ici les habits de « la plaintive élégie » (Boileau, *Art poétique*, II, 39), elle ne peut contenir totalement son sourire qui éclate dans le premier et le dernier mot de ces deux vers : *psittacus* et *aues* suggèrent l'incongruité de la situation et fonctionnent comme un indice de la comédie qui va se jouer. La cérémonie funèbre (*exsequias*) qui se met en place ensuite est digne de l'*Iliade* d'Homère : devant le corps « étendu mort », *jaces* (v. 20), conformément au rite, les participants sont invités à se « frapper la poitrine » (v. 3), comme les captives d'Achille et de Patrocle, à l'annonce de la mort de leur maître (XVIII, 30-31). Il leur est demandé de se « déchirer les joues », *notate genas* (v. 4), comme le fait Briséis à la vue de Patrocle (XIX, 284-285). Ils doivent s'arracher les cheveux (v. 5), comme Achille lorsqu'il apprend le sort de son ami (XVIII, 27), comme Hécube à la vue du cadavre de son fils outrageusement traîné par le Péléide (XXII, 405-406) ou comme Andromaque et sa belle-mère lorsque Priam ramène le corps de son fils (XXIV, 711). Enfin, il leur faut entonner le thrène de leurs gémissements et faire du chant de leurs pleurs la trompette de la lamentation (v. 6).

À chaque fois, Ovide prend soin de rappeler le décalage entre les actes évoqués et les acteurs, soulignant ainsi l'étrangeté de la scène. Quand il leur faut, au v. 3, se frapper la poitrine, *plangite pectora pinnis*, c'est avec leurs ailes qu'ils le font et l'allitération en *p*, qui crée un lien sonore entre l'acte (*plangite*), l'endroit du corps (*pectora*) et le moyen (*pinnis*), contribue à l'effet comique de l'image. Lorsqu'il s'agit de se déchirer les joues, le sourire renaît mais le procédé est différent : en humanisant les oiseaux (*genas*) dont il féminise la tendre délicatesse de la peau (*teneras*) et en utilisant le terme ambigu d'*ungue*, qui peut s'appliquer à un être humain comme à un animal, le poète estompe les différences et crée une émotion… qu'il avait par avance mise à distance par l'adjectif *rigido* qui nie tout à la fois l'ambivalence d'*ungue* et la féminine beauté des volatiles. Le jeu se poursuit au vers suivant : *horrida pro maestis lanietur pluma capillis* ; l'anaphore de *pro* rappelle l'incongruité de la situation, tandis que la place

des mots signe le tressage des réalités humaines et animales : l'adjectif *maestis*, épithète de *capillis*, voisine en effet avec *horrida*, lui-même disjoint de *pluma*, qui est placé à côté de *capillis*, l'ensemble s'organisant autour du verbe *lanietur*, « déchirer, mettre en pièces » (ERNOUT-MEILLET, 2001 : 340), qui conviendrait mieux pour les *genas* du v. 4 que pour les cheveux. Il se forme ainsi une hybridité humoristique qui estompe la réalité de la mort du perroquet et la tourne en dérision, tout en attestant de la « déconstruction comique du tragique » à l'œuvre dans cette élégie ; Ovide reprend la manière d'Aristophane ou de Plaute, dont les *Acharniens* ou l'*Amphitryon* attestent de leur virtuosité à jouer avec l'illusion dramatique entre rires et plaintes (THÉVENAZ, 2004 : 71-94). De la même façon, Ovide joue avec les larmes de la mort et la *consolatio* qu'il adresse à Corinne est une autre manifestation du « rire en pleurs » de Thalie.

1.2. La consolation à Corinne : une parodie ludique

Après le chœur des lamentations sur « la triste mort de cet oiseau rare » (v. 9), auquel ses congénères sont invités à participer avec insistance (comme l'indique l'anaphore de *ite*, aux v. 2 et 3), après trois distiques de plainte funèbre cocasse qui mettent en parallèle l'amitié légendaire d'Oreste et de Pylade avec celle du perroquet et de la tourterelle (v. 11-16), le rappel de la toute-puissance de la mort par l'euphémisme *dum licuit* (v. 16) lance l'éloge du défunt. Ovide y consacre 15 des 31distiques de son poème et il met l'accent sur les caractéristiques les plus remarquables du perroquet : la couleur de ses plumes et sa voix[1]. Enfin, il compare le perroquet aux autres oiseaux pour mettre en valeur sa disparition prématurée (v. 27-36). La mort efface ses qualités, annihile sa beauté : l'anaphore de *quid ?*, « à quoi bon ? »

[1] *Cf.* Pline l'Ancien, *H. N.* 10. 117 ; Stace, *Silves*, 2. 4, v. 11-13 et FOULON, 2009. Sur la véritable nature du *psittacus*, qui désigne en fait la « perruche à collier très répandue en Inde », AMAT, 2002 : 126.

(v. 17-19), le jeu des négations et des antithèses, les vérités générales sur la brièveté de la vie et l'injustice de la mort (v. 20-42), donnent à l'énumération la tonalité pathétique d'une déploration, que le rappel des soins inquiets de Corinne et de son impuissance à empêcher l'issue fatale (v. 43-48) rend plus poignante encore.

Ovide « dégaine » donc la panoplie rhétorique de la *consolatio* (MYERS, 2002 : 192) qu'il applique d'une façon héroï-comique au perroquet, victime d'un « destin jaloux », *inuidia* (v. 25), du temps qui dévore tout et de l'injustice de la mort. La charge émotionnelle de ces sentences morales, dignes d'un héros tragique, et de ces *topoi* apitoyés, propres au chœur d'une tragédie, contribue à faire naître le sourire puisqu'il est partout rappelé que ce n'est qu'un oiseau : l'humour devient ironie critique ; transposant au monde élégiaque l'univers coloré et satirique de la Coucou-les-nuées des *Oiseaux*, Ovide procède à la manière d'Aristophane : comme lui, il estompe les frontières qui séparent les hommes et les oiseaux (LEBEAU, 2002-2003) ; comme lui (CASEVITZ, 2002-2003), il choisit ses mots et ses images en unissant lyrisme, tragique et comique, pour faire de sa *deploratio* consolatoire un morceau de bravoure humoristique, chaque virtualité émotionnelle étant bridée par la réalité prosaïque de l'identité du défunt ; il en va du perroquet un peu comme du Trygée aristophanesque de *La Paix*, lorsque, chevauchant un Pégase immonde, il parvient péniblement dans l'Olympe (v. 151-176) : la parodie du *Bellérophon* d'Euripide, le mélange des tons, les adresses au machiniste et au public sont des procédés comiques qu'Ovide adapte ici ; mais son perroquet ne monte pas chez les dieux, il y descend pour une parodie humoristique des Enfers virgiliens.

1.3. La catabase du perroquet : le séjour des « oiseaux pieux »

Guidé par sa vertu qui lui sert de Sibylle, il arrive tout de suite au « séjour des oiseaux pieux » (v. 51), sa catabase

proprement dite faisant l'objet d'une ellipse narrative. Conformément à la logique infernale, le bois est sacré, *nemus* (v. 49)[2] ; il est constitué de chênes verts, image ancestrale d'immortalité, poétiquement appelés yeuses ; l'épithète *nigra* qui les qualifie suggère l'épaisseur des feuillages, *frondet*, qui fait de cette forêt divine un « séjour ombreux »[3], *nemorali sede* (v. 57). À la touche sombre des arbres répond le vert du gazon, *gramine (…) uiret* (v. 50), tandis que l'humidité de la terre, *uda (…) terra*, fait du lieu un *locus amoenus* bucolique, clos sur lui-même comme l'indique la construction circulaire du passage : le *nemus* du v. 49 se retrouve dans l'adjectif *nemorali* du v. 57, tandis que les habitants du lieu, *uolucrum locus (…) piarum* (v. 51), réapparaissent au v. 58, avec le même qualificatif, *uolucres (…) pias*, qui exclut définitivement les *obscenae aues* du v. 52, contrepoint antithétique de la piété ambiante et indice de l'utopie poétique qui se met en place en même temps que du décalage comique qui s'opère, puisque l'anaphore de *uolucres* et la mention des *aues* rappellent avec insistance qu'il s'agit d'oiseaux et non de l'âme des héros morts.

L'effet comique est renforcé par le jeu sur l'hypotexte épique, la description ovidienne résonnant d'harmoniques et de contre-harmoniques virgiliennes. La localisation, *colle sub Elysio* (v. 49), évoque « le chemin de droite qui conduit sous les murs, *sub moenia*, du noble Dis » et que la Sibylle désigne à Énée comme étant leur « chemin pour aller à l'Élysée », *iter Elysium* (*En*. VI, 541-542), mais elle suggère aussi la récompense obtenue par le perroquet ; en effet, « peu nombreux » sont ceux qui, envoyés « dans les espaces de l'Élysée, demeurent dans ses champs heureux », selon Virgile (*En*. VI, 743-744), et l'oiseau de Corinne fait partie des bienheureux élus. Ensuite la présentation ovidienne de cette région infernale rappelle l'arrivée d'Énée et de son guide dans les champs Élysées, « aux lieux riants, aux aimables prairies des bois fortunés et aux séjours bienheureux » (*En.*, VI, 638-639). Le vocabulaire de localisation est le même

[2] Sur « le caractère religieux du mot », voir ERNOUT-MEILLET, 2001 : 437.

[3] Traduction BORNECQUE, 2002 : 81.

(*locus*, *nemus*, *sedes*) tandis que la notion de *locus amoenus*, explicite chez Virgile (*amoena uirecta*), est suggérée par Ovide à travers la reprise de *uirecta* par *uiret*, que renforce et concrétise le groupe nominal *perpetuo gramine* (v. 50). La différence réside dans la luminosité sur laquelle Virgile insiste dans les vers suivants (640-1), alors qu'Ovide, nous l'avons vu, suggère l'obscurité, comme pour rappeler la *nékuia* homérique[4], en un jeu de contraste suggestif. Enfin, comme Virgile l'avait fait dans son *Énéide* (v. 642-65), Ovide consacre deux distiques aux occupations des habitants ailés de ces lieux sacrés, puis termine en mettant en scène les talents d'orateur du perroquet qui, par ses paroles, *sua uerba*, attire tous les regards et captive son auditoire (v. 57-8). Il en fait ainsi une sorte de substitut ailé du « vénérable Anchise » et de ses discours (v. 724-51), *dixerat Anchises* (752).

Mais Ovide prend soin de signaler la dimension fantaisiste de son récit dans lequel, comme plus tard Lucien dans son *Histoire véritable*, il « (entasse) de façon vraisemblable et avec une grande apparence de vérité, mille mensonges divers » (I, 2). La conditionnelle, *siqua fides dubiis* (v. 51), glissée comme par incidence dans la narration, signe la dimension humoristique et invite le lecteur à partager la fantaisie d'Ovide : une fois acceptée la souveraine *licentia* du poète (*Am*. 3. 12)[5], tout devient vraisemblable et la fiction opère. Au fond, Ovide procède comme Virgile[6] qui avait suggéré le caractère mensonger de sa catabase en faisant sortir son héros non par la porte « de corne, par où une issue facile est donnée aux ombres véritables », mais par celle d'ivoire, par laquelle « les Mânes envoient vers le ciel l'illusion des songes de la nuit »

[4] *Od.* X, 490-540 (conseils de Circé à Ulysse), XI, 1-50 (évocation des morts) et KOSSAIFI, 2013 (à paraître).

[5] Sur la toute-puissance du poète et la charge ironique du passage, FELDHERR, 2010 : 48 (n. 62), 50.

[6] MALEUVRE (1997 : 50) voit dans le *psittacus* une image de Virgile, hypothèse reprise par SCHMITZ, 2007, pour « montrer » que Virgile a été mis à mort par Auguste ; le poème, ni comique ni parodique (p. 127), fonctionnerait sur le principe de la « cacozélia latens » et de la double lecture (ex. des v. 25-26).

(v. 893-896)[7] : du voyage épique d'Énée dans les Enfers au séjour du perroquet dans les Champs Élysées des « oiseaux pieux », tout est littérature… Et Ovide, visiblement, prend plaisir à cet amusement ludique d'une Thalie mutine, dont le rire en larmes est aussi l'indice d'une poétique, qui livre sa signification par la nature du personnage, un perroquet.

2. La voix humaine du perroquet : *imitatio*, mécanique et poésie

2.1. L'aptitude du perroquet à imiter la voix humaine

Dès le v. 1, le perroquet est présenté comme un « oiseau qui imite », *imitatrix ales*, et cette capacité constitue la clé « littérale et symbolique » de la signification du poème (WEIDEN BOYD, 1997 : 172) en même temps que de la nature du sourire de Thalie. Elle innerve en effet toute l'élégie qui se termine significativement sur le verbe *loqui* (v. 62). Sont ainsi successivement évoqués sa « voix habile à prononcer les sons les plus divers » (v. 18), son aptitude, supérieure à celle des autres oiseaux, à « répéter les sons en grasseyant » (v. 22-3), détail précis de « l'articulation si particulière de l'animal » (FOULON, 2009 : 50), son « bavardage », *garrulus* (v. 26), son « amour de la parole », *sermonis amore* (v. 29), son habileté à imiter la voix humaine comme en écho (v. 37), les mots qu'il prononce et que le poète fait entendre au style direct (v. 47-48) puis en discours de paroles, *sua uerba* (v. 57-58) ; ainsi, le perroquet parle sans cesse : lorsqu'il est en vie, lorsqu'il meurt et même encore lorsqu'il est mort !

L'insistance d'Ovide sur cette capacité à imiter les sons humains fonctionne comme un indice sur la nature du sourire de sa muse. En effet, l'un des éléments fondamentaux du comique, c'est la répétition d'un vocable, d'un jeu de scène ou d'une mimique qui tire son effet précisément du fait qu'il vient d'un être « vivant », ainsi transformé en « mécanique », selon la

[7] HEUZÉ, 1999, et KOSSAIFI, 2013 (à paraître).

terminologie bergsonienne (I, 5). C'est sur ce principe que s'appuient les poètes satiristes, tels Horace ou Juvénal qui, par l'assimilation du visage à un masque comique, permettent la mise à distance du réel et, donc, la libération du rire (DELIGNON, 2010 : 29-38). Le perroquet dans l'élégie ovidienne joue le rôle du masque comique : il attire le regard par les couleurs chatoyantes de son plumage (v. 17 et 21-2) ; il vient d'Orient, « des Indes où se lève l'aurore » (v. 1), comme la comédie latine vient de la grecque dont elle reprend et adapte – je serais presque tentée de dire 'imite' – les intrigues et les personnages ; enfin, comme le masque reproduit un visage stylisé, il reproduit les sons humains, mais d'une façon qui n'est pas tout à fait exacte : il redit les mots « en grasseyant », *blaeso (…) sono* (v. 23), c'est-à-dire comme quelqu'un qui est « bègue ou plutôt 'qui confond les lettres' » (ERNOUT-MEILLET, 2001 : 71), offrant au lecteur « l'image bavarde ou babillarde, *loquax (…) imago*, de la voix humaine » (v. 37). Le *psittacus* nous renvoie donc une image décalée du réel, comme un miroir déformant et c'est précisément, nous l'avons vu, sur ce décalage ludique qu'Ovide construit la puissance humoristique de son élégie. Mais, en grandissant l'oiseau et en l'accompagnant dans sa catabase qui le « métamorphose en poète accompli » (WEIDEN BOYD, 1997 : 173), Ovide s'assimile lui-même au *psittacus*, selon une mutabilité dont il donne d'autres marques dans les *Amores*[8] et il signe ainsi la dimension essentiellement imitative de sa poésie, irriguée par l'érudit sourire de Thalie. C'est ici sur l'hypotexte catullien qu'il exerce ses talents de perroquet imitateur…

2.2. Du moineau au perroquet

Catulle a en effet consacré les *carmina* 2 et surtout 3 à la mort du moineau de son amie (qu'il n'appelle jamais Lesbie

[8] Il se rêve en taureau (3. 5), en anneau au doigt de sa maîtresse (2. 15) ou encore en amant trahi par son membre (3. 7). Sur les stratégies analytiques et le jeu de perspectives initiés par l'imitation (divin réalisme ou artefact de l'artisan) (FELDHERR, 2010 : 120).

dans ces deux textes). Le poème 2 développe la sensuelle complicité de sa maîtresse et de son oiseau, tandis que le suivant déplore plus explicitement la disparition du moineau : il s'ouvre sur un appel aux pleurs, *lugete* (v. 1-2) puis se poursuit sur l'évocation des qualités de l'animal (v. 6), prélude aux scènes de sa complicité affectueuse avec la jeune femme qui « l'aimait plus que ses yeux » (v. 5) et pour laquelle seulement, « il ne cessait de pépier », *usque pipiabat* (v. 9-10) ; il décrit son cheminement sur « la route ténébreuse, *per iter tenebricosum*, vers le lieu d'où, dit-on, personne ne revient » (v. 11-12) ; il termine sur une malédiction aux « cruelles ténèbres de l'Orcus qui (dévorent) toutes les jolies choses » (v. 13-14) et qui, en enlevant le moineau, ont gonflé et rougi de pleurs les yeux de son amie (v. 15-18).

Ovide se situe visiblement dans la logique et l'ambiance de la scène catullienne dont il amplifie les notations : le *lugete* se déploie sur trois distiques ; la mort de l'oiseau ouvre les vers 2 et 37 (*occidit*) ; l'attachement mutuel de Corinne et du *psittacus* se transcrit dans les soins inquiets de l'une (v. 43-4) et dans l'adieu pathétique de l'autre (v. 48) ; la puissance de la mort qui « dévore tout ce qui est beau » se module chez Ovide sur une antithèse entre la brièveté de vie des *optima* et la longueur de celle des *deteriora* (v. 39- 40) ; enfin, la catabase du moineau qui descend chez Orcus se termine chez Ovide dans la forêt de l'Élysée, au « séjour des oiseaux pieux » (v. 51). La chanson phalécienne de 18 vers devient ainsi poème élégiaque de 31 distiques. Le moyen du miroir déformant, capable de grossir le moineau, c'est bien sûr le perroquet et sa capacité à parler indiqués dès le vers 1, dans lequel le poète marque avec une claire malice métaphorique les modalités de sa réécriture. Même si l'on est « loin du *usque pipiabat* catullien » (BARBAUD, 2006 : 221), Ovide s'inscrit dans la logique de Catulle dont le poème « parodiait les épitaphes d'animaux familiers qui exprimaient la douleur de leurs maîtres au moment de leur disparition » et il « parodie la parodie de Catulle » (NERAUDAU, 2002 : XX) en un pathos gentiment moqueur.

Mais en donnant la parole à son perroquet, Ovide transforme le chanteur catullien en orateur de talent : « l'effet virtuose et grossissant du *carmen funerale* produit une admiration amusée » (BARBAUD, 2006 : 221) ; la parodie ovidienne, incarnée dans le perroquet merveilleux, occupe tout le champ visuel et se déploie pour elle-même, comme un « chant à côté du chant », amoureusement façonné par un poète maître de ses effets, qui nourrit son *aemulatio* du sourire amusé qu'il porte sur ses modèles et ses sujets, entre *imitatio* et *uariatio*. Il en va de même de l'influence callimachéenne qui se déchiffre également ici.

2.3. *Ars* et *ingenium* : Callimaque et le perroquet

L'humour d'Ovide est en effet assez proche de celui de Callimaque qui « fascine par l'aisance très poétique avec laquelle il se dispense de préciser le rapport entre ce qu'il écrit et ce qu'il en pense. (…) On n'est jamais certain que Callimaque soit sérieux et attendri, mais ce n'est jamais exclu non plus, si bien que le lecteur éprouve le sentiment plus ou moins agréable qu'il a affaire à un interlocuteur plus intelligent que lui. Il serait impossible de pasticher Callimaque : il se pastiche sans cesse lui-même » (VEYNE, 1983 : 35)[9]. N'est-ce pas précisément ce que fait Ovide en jouant sur les caractéristiques du *psittacus*, sur les voix narratives et sur les focalisations ? Le lien avec Callimaque se déchiffre, par exemple, lorsqu'il évoque la frugalité de l'oiseau : « tu étais rassasié d'un rien, *plenus eras minimo*, et tu aimais tant parler que ton bec n'était pas libre pour manger beaucoup. Une noix était une nourriture pour toi, du pavot te faisait dormir et, pour étancher ta soif, il ne te fallait qu'une goutte d'eau pure, *simplicis umor aquae* » (v. 29-32). Ovide joue

[9] Sur « l'imagerie traditionnelle du programme callimachéen » chez Ovide et la manipulation du lecteur par le jeu sur les perspectives, FELDHERR, 2010 : 40-41 (Daphné), 102-104 (Marsyas). Sur la place de Callimaque chez Ovide dans les *Amores*, voir JUHLE, 2004 : 317-334.

ici avec malice sur la notion callimachéenne de petitesse : le perroquet, pourtant plus gros que le moineau catullien, est « rempli » de « ce qu'il y a de plus petit » (v. 29) ; ce contraste entre *plenus* et *minimo* provoque le sourire du lecteur qui se délecte du contrepoint humoristique aux cigales platoniciennes ; celles-ci, en véritables esthètes, sacrifient les exigences du corps à celles du chant, celui-là, en bavard impénitent, se contente de peu… parce qu'il parle trop !

« La goutte d'eau pure », à tonalité nettement callimachéenne, évoque la poétique de la λεπτότης et le choix fait par Apollon de cette eau « pure et non souillée, ἀχράαντος, (qui) jaillit de la source sacrée, quelques gouttes, ὀλίγη λιβάς, pureté suprême » (*Hymne à Apollon*, 110-112). Tout comme Callimaque valorise l'eau pure de tout mélange et donc rare, le perroquet ovidien ne boit que de l'eau *simplex*, c'est-à-dire étymologiquement qui n'a pas été « tressée, entrelacée » à d'autres liquides et donc rare, *umor aquae* faisant écho à ὀλίγη λιβάς. Le glissement étymologique de ἀχράαντος à *simplex* signale en outre l'intention d'Ovide de « faire du neuf avec du vieux », comme Callimaque avant lui. C'est ce qu'il suggère aux vers v. 7-10, lorsqu'il demande à Philomèle de cesser de gémir sur Itys : qu'elle laisse de côté le flot de ses plaintes, dont « elle s'est rassasiée » et dont elle a empli ses années pour « se tourner » vers un sujet qui ne soit pas ancien, *antiqua*, mais dont le raffinement – callimachéen – (*alitis in rarae*) le rende digne d'être chanté. Ovide met ainsi le mythe au service d'une nouvelle pratique poétique qui estompe les frontières temporelles (il s'adresse directement à Philomèle comme si elle était vivante) et fait du *psittacus* un nouvel Itys dont le sort tragique (il est mort et a été arrachée à sa maîtresse) devient objet d'humour (ce n'est qu'un oiseau) et jeu poétique dans lequel s'affirme l'*ars* parfaitement maîtrisée du poète.

Celui-ci « joue aux noix » avec les préceptes callimachéens à qui il fait subir une subtile distorsion puisqu'il les incarne dans un perroquet qui n'est pas la meilleure image

de la λεπτότης[10]. En outre, il souligne l'habileté de l'oiseau à « prononcer les sons les plus divers », *uox mutandis ingeniosa sonis* (v. 18). En mettant en avant le talent naturel, l'*ingenium* du *psittacus*, Ovide se démarque subtilement de Callimaque qui place le travail poétique, la technique artistique, *ars*, avant le talent naturel, ce qu'Ovide lui reproche : « il sera toujours chanté dans le monde entier, bien qu'il y ait en lui plus d'art que de talent », *quamuis ingenio non ualet, arte ualet* (1. 15, 13-14)[11]. Combien plus le sera donc Ovide qui lui *arte et ingenio ualet* ? À travers le perroquet qui contredit par sa taille et ses paroles les préceptes callimachéens qu'il incarne, Ovide affirme donc sa supériorité en tant que poète et sa certitude de voir son œuvre devenir elle aussi objet d'imitation, ce qui sera effectivement le cas avec le perroquet d'Atedius Melior chanté par Stace dans ses *Silves* (2. 4)[12]. Qu'en est-il donc de cette ultime métamorphose du perroquet en agent d'immortalité poétique ?

3. Le perroquet plus fort que la mort : Thalie, l'ironique complice du poète

3.1. Le *psittacus* à l'instant de sa mort : un Orphée animal

L'instant de la mort du perroquet (v. 45-8) procède d'un jeu subtil sur le mythe d'Orphée, tel que Virgile le fait symboliquement raconter par Protée à Aristée, dans ses *Géorgiques* (IV, 453-527). Ovide commence par une touche de tragique qui contribue à créer l'ambiance : l'indication temporelle, *septima lux*, rappelle tout à la fois la longue agonie de l'oiseau (sept jours) et le charme de la lumière[13], d'autant

[10] Même technique dans les *Métamorphoses* : « paradoxe d'une épopée qui veut allier la ciselure au gigantisme » en une « anamorphose monstrueuse » (JOUTEUR, 2001 : 363-368).

[11] *Cf.* aussi *Mét.* X, 252 (Pygmalion : *ars adeo latet arte sua*). Sur la dimension « programmatique de cette affirmation », voir FELDHERR, 2010 : 259-266.

[12] Sur cette imitation poétique, voir MYERS, 2002.

[13] Peut-être y a-t-il ici une touche catullienne (*ca. 5*, v. 5-6).

plus appréciable qu'elle ne reviendra plus, *non exhibitura sequentem* (v. 45) ; mais il ne peut s'empêcher de porter sur le pathétique de la scène un sourire amusé : la Parque, debout, à côté du perroquet, *stabat*, son « fuseau vide », suggère certes l'inexorabilité du destin, mais dessine aussi l'image comique de la déesse qui n'a plus rien à faire et qui attend patiemment… à côté d'un perroquet ! Tout est dans le *tibi* qui mine subtilement l'emphase épico-tragique.

La force de l'amour d'Orphée pour Eurydice et son indéfectible fidélité à la mémoire de l'épouse chérie sont symboliquement transcrites chez Ovide par la *fides* remarquable du perroquet, qualité rappelée à deux reprises (v. 14 et 17)[14]. L'oiseau condense en lui une double image : celle d'Orphée et celle du poète élégiaque[15], qui sculpte ses plaintes sur la lyre de son cœur, à l'image de Philomèle qu'Ovide interpelle aux v. 7-10 et que Virgile évoque également pour dire la souffrance d'Orphée après la perte définitive d'Eurydice (v. 510-15). Or, selon FABRE-SERRIS (2009 : 194), « le musicien thrace a été conçu par Virgile sur le modèle de l'amant élégiaque », tandis que le récit de Protée pointe vers Gallus. Quel rapport avec le perroquet ? Eh bien, selon SCHMITZER (1997 : 245-270), le *psittacus* serait Gallus… Ovide opposerait donc au *furor* poétique de l'élégie érotique le sourire amusé de sa muse…

Quoi qu'il en soit du symbolisme de l'oiseau, la mort ne touche pas son gosier qui, même « défaillant » (v. 47), continue à produire des sons… Même si le passage est imprégné d'une certaine force comique, véhiculée par le *nec tamen* qui dessine l'idée que, décidément, rien ne peut empêcher le perroquet de parler, cette ténacité est aussi le symbole de la poésie qui survit

[14] BARBAUD (2006 : 220) relève, outre ces deux occurrences (qu'il décale d'un vers), l'expression *siqua fides dubiis* du v. 51 qui ne se rapporte pas vraiment au perroquet.

[15] Nombreux sont les universitaires qui ont souligné cette analogie : le perroquet représente la poésie d'amour et Ovide (MYERS, 1990), le poète amoureux (BOYD, 1987), « une sorte d'Orphée » (*ibid.* : 174), l'élégie érotique (HOLZBERG, 2001 : 123).

à la mort. C'est ce que suggère le gros plan sur la langue, qui bien que mourante, trouve encore la force d'articuler un pathétique adieu, *Corinna uale*, seules paroles qu'Ovide nous fait entendre au discours direct. D'autre part, cette langue qui, pour ainsi dire, parle toute seule rappelle celle de l'Orphée virgilien, qui, même roulée dans les flots gelés de l'Hèbre, même raidie par le froid de la mort, continue à appeler Eurydice (*Géorg*. IV, v. 525-26). Ovide procède par condensation du modèle mais reprend l'opposition entre le froid mortifère qui paralyse tout mouvement (*stupuerunt, moriens lingua*) et l'activité de la langue qui continue à remplir sa fonction (*nec, clamauit*). Ce faisant, il affirme comme Virgile la puissance immortalisante de la poésie, mais, en choisissant comme personnage un perroquet, il indique la nécessaire médiation du sourire de Thalie, seul capable de transcender la douleur, comme l'atteste l'élégie 3. 9, écrite à l'occasion de la mort de Tibulle. Et c'est encore l'humour qu'il utilise pour évoquer le symbolisme des oiseaux pieux qui tiennent compagnie au *psittacus* dans les Enfers.

3.2. *Siqua fides dubiis* : le catalogue des oiseaux pieux et l'humour d'Ovide

Ce catalogue (v. 53-56) fonctionne comme un condensé de traité poétique : « les cygnes innocents » incarnent la parfaite beauté du chant et, si l'on se souvient du *Phédon* platonicien (84d-85b), la symbolique protection d'Apollon, allusion rendue explicite par Stace dans son imitation du passage (*Silves*, II, 4, 9-10). Le Phénix, dont l'épithète *uiuax* confirme la traditionnelle immortalité, brille par son unicité, *unica* (v. 54), dans la solitude de son exception, selon les deux sens de l'adjectif. Le paon, « oiseau de Junon » (v. 55) au plumage tacheté d'yeux, suggère à la fois la « bigarrure élégiaque » (NERAUDAU, 2002 : XX), la variété des sujets et l'art de la séduction qui exige de « déploy(er) ses plumes » selon une technique élaborée dont Ovide donnera le mode d'emploi humain dans le flirt de l'élégie 3. 2. Enfin, variation symbo-

lique sur la « tourterelle amie » du perroquet (v. 12), « la colombe caressante » qui répond par ses tendres « baisers » au désir de son mâle (v. 56) renvoie bien évidemment à Vénus et à l'amour élégiaque dont les règles seront bientôt codifiées dans l'*Art d'aimer*, contemporain de la révision des *Amores*. Le *psittacus* se trouve donc en excellente compagnie et il sait briller et affirmer sa supériorité par sa capacité à parler (v. 58), digne reflet de celui qui le fait exister littérairement et qui n'aura de cesse d'affirmer sa haute valeur poétique[16].

Pourtant, Ovide ne se départit jamais de son humour et il signale lui-même l'importance des jeux de perspectives dans sa relation avec son lecteur. En commençant son tableau de l'au-delà par l'expression *siqua fides dubiis* (v. 51), dont j'ai déjà commenté certains aspects, il joue sur l'un des thèmes élégiaques récurrents, celui de la *fides*, et il pousse le jeu jusqu'à jeter le doute sur ce qu'il dit au moment même où il le dit. Comme il le fera humoristiquement dans l'élégie 3. 12, où il « se lamente ironiquement des pouvoirs de sa *licentia* poétique » (FELDHERR, 2010 : 48, n. 62), il nie sa propre poésie, en la présentant comme un jeu sur la fiction et en soulignant « la fondamentale *not-there-ness* de ce qui est représenté » (*ibid.* : 10). Les divers niveaux narratifs construisent un monde en trompe l'œil qui se dit comme tel et s'affirme dans la distance d'un sourire ironique, porté par l'adjectif *dubiis*, qui vient renforcer le *siqua fides*, expression déjà utilisée en 1. 8, à propos de la vieille sorcière Dipsas (v. 11)[17]. La pratique érudite d'Ovide s'apparente ainsi aux jeux de l'anamorphose picturale qui procède de la déformation réversible d'une image à l'aide d'un système optique ou d'un procédé mathématique[18]. En effet, Ovide se plaît à brouiller les repères et à démultiplier le sourire de Thalie ; comme le remarque JOUTEUR, qui a approché *Les*

[16] *Cf.*, par exemple, *Am.* 1. 15, 42 (*uiuam*) ; *A. A.* 3. 339-346 ou 403-416 ; *Mét.* XV, 879 ; *Tr.* 4. 10, 123-132…

[17] Sur ce passage, voir KOSSAIFI, 2013 (à paraître) et, dans ce volume, ROUSSEL.

[18] *Cf.* BALTRUSAITIS, 1955 ; sur le « regard 'anamorphosant' d'Ovide dans *Les Métamorphoses*, voir JOUTEUR, 2001 : 323-370.

Métamorphoses du point de vue de l'anamorphose, il « invite son lecteur à se poser de biais, à reconnaître dans le texte proposé le spectacle à la fois d'un modèle et de sa réécriture, d'une forme et de sa déformation et à chercher une clé d'entrée » (2001 : 369) pour donner sens au « mélange kaléidoscopique, chromatique des tons » (370) dont le plumage coloré (v. 17) du perroquet au bec rouge (v. 22) pourrait bien être les prémisses… Le *psittacus* est mort pour mieux revivre, comme le dit son épitaphe finale, dont l'ultime effet anamorphosant a pourtant tragiquement échappé à Ovide lui-même…

3.3. Jeux de perspective : l'ironie tragique de l'épitaphe finale

L'élégie se termine sur l'épitaphe du perroquet qui signe l'assimilation du poète à l'oiseau par le glissement à la première personne et l'ambivalence des termes qui peuvent s'appliquer à l'un comme à l'autre. Tous les éléments importants s'y retrouvent : la tonalité élégiaque (*dominae placuisse*, v. 61), le concept callimachéen de petitesse (*tumulus pro corpore magnus*, v. 59, *exiguus*, v. 60), le chant poétique (*carmen*, v. 60), l'habileté à parler qui fait du perroquet (ou d'Ovide) un être supérieur aux autres, *plus aue docta loqui* (v. 62), destiné à jouir d'une immortelle renommée poétique ; l'effet d'anamorphose est suggéré, au v. 59, par un jeu de miroir inversé : tout comme le perroquet, malgré sa taille, incarnait la λεπτότης callimachéenne, le tombeau, malgré sa grandeur, *magnus*, renferme un corps dont la petitesse ne lui est pas appropriée, *pro corpore*. Cette touche ludique renforce l'humour parodique du vers qui mentionne, en anaphore juxtaposée, le tertre, *tumulus*, repris par *sepulcro* au v. 61, dans lequel sont « cachés les os », *ossa tegit* : le *psittacus* est assimilé à un poète, par exemple à Tibulle, dont l'élégie 3. 9 chante la survie « dans le vallon élyséen » (v. 60), région au pied de laquelle habite justement le perroquet (v. 49), mais le décalage entre le tombeau et la taille, l'insistance marquée sur le tertre funéraire rappellent l'humour qui innerve l'élégie tout en

soulignant l'habileté du poète, auteur de cette métamorphose symbolique (*ora plus aue*, v. 62).

Cependant, cette épitaphe en évoque une autre qu'Ovide rédigera sur les terres glacées de Tomes, bien loin de la tiède douceur de Rome et de l'enchantement des champs élyséens, celle des *Tristes* 3. 3, v. 73-76 :

> *Hic ego qui jaceo tenerorum lusor amorum*[19]
> *Ingenio perii Naso poeta meo.*
> *At tibi qui transis ne sit graue, quisquis amasti,*
> *Dicere : Nasonis molliter ossa cubent.*
>
> « Moi qui repose ici, chantre des amours légères, Nason le poète, j'ai péri victime de mon talent. Mais toi, passant, qui que tu sois qui as aimé, qu'il ne te soit pas pénible de dire : 'puissent les os de Nason reposer moelleusement'. »

Le sourire de Thalie s'est crispé en une ironie tragique que transcrit la tonalité du passage mais les thèmes restent identiques : le poids du tertre funéraire qui recouvre les os du perroquet se retrouve dans l'évocation répétée de la mort (*jaceo*, *perii*, *ossa cubent*) ; la maîtrise de la parole poétique, qui innervait l'épitaphe du *psittacus*, est également présente ici (*ingenio*, *poeta*, *dicere*, qui, comme pour le *loqui* du perroquet, figure au dernier vers de l'épitaphe) ; Ovide souligne même sa capacité à se dédoubler à travers le pseudonyme de *Naso* (symboliquement qualifié de *poeta*, terme non moins symboliquement placé à côté de *meo*) et, malgré les souffrances, il reprend la tonalité élégiaque (*tenerorum lusor amorum*, *quisquis amasti*, *molliter*) ; il l'érige en principe générique dont il affirme la permanence par-delà la mort, permanence qu'il affirme énergiquement à travers l'adverbe *molliter*, qui éclate au cœur du pentamètre 76, juste après la coupe. Enfin, il se montre capable de rendre à Thalie l'éclat furtif du sourire de la grâce, avec l'adverbe *graue* (v. 75) : allié de façon antinomique au mouvement indifférent de la vie, *tibi*

[19] Même expression en 4. 10, 1. Sur ce passage et sa dimension érotique, voir KOSSAIFI, 2010 : 133-138.

qui transis, il transcrit la démarche intellectuelle de l'intercession complice, demandée au passant, et fait ainsi écho au *colligor* de notre élégie (v. 61), tout en suggérant, au sens propre, le poids de la terre qui écrase les os, comme un « tertre » trop grand et trop éloigné de Rome « en comparaison » de la faute commise. Ainsi, l'épitaphe du poète exilé répond à celle du perroquet comme une variation sur le sourire de Thalie : parce que sa « bouche fut plus habile à parler qu'il n'est habituel », il a « péri victime de (son) talent » ; mais, tout comme le chant du *psittacus* ne s'éteint pas chez Hadès, ses vers survivent à la mort.

Conclusion

L'élégie du perroquet illustre la capacité de fictionnalisation du poète, sa *licentia* poétique et la place essentielle du (sou)rire dans une œuvre où les frontières génériques s'estompent et où la fantaisie règne en maître, même sur la mort. Car de quoi nous parle cette fable comique, qui hésite entre élégie, épyllion et épigramme funéraire, sinon de la mort et de la capacité à lui survivre par la poésie ? En accompagnant le volatile dans son voyage chez Hadès, Ovide rédige le double humoristique de l'élégie 9 qu'il consacre à la mort de Tibulle, au livre III des *Amores*. Le choc permanent des réalités humaines et animales, le décalage créé par les procédés élégiaques humoristiquement appliqués à l'oiseau et le ton badin de l'ensemble font entrer le lecteur dans un monde hybride et suscitent sa complicité amusée. Mais, en jouant sur l'identification et la distanciation qui, tour à tour, le rapproche ou l'éloigne du perroquet, Ovide éclaire aussi sa capacité à mettre à distance sa propre pratique d'écriture, voire à la tourner en dérision. C'est par la force – poétique et thérapeutique – de son humour que, siècle après siècle, il charme ses lecteurs et grave sur les lèvres de l'éternité son sourire toujours vivant.

Bibliographie

- AMAT J., 2002, *Les Animaux familiers de la Rome antique*, Paris : Les Belles Lettres.
- BALTRUSAITIS J., 1955, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris : Olivier Perrin.
- BARBAUD T., 2006, *Catulle, une poétique de l'indicible*, Louvain : Ed. Peeters.
- BOYD B.W., 1987, « The Death of Corinna's Parrot Reconsidered: Poetry and Ovid's *Amores* », *CJ*, n° 82, p. 199-207.
- CASEVITZ M., 2002-2003, « Remarques additionnelles sur la Parabase des *Oiseaux* (v. 676-800) », *Cahiers du GITA*, n° 15 : Montpellier III, p. 93-99.
- DELIGNON B., 2010, « Masques et visages de la satire romaine : de la disgrâce physique à la grâce poétique », in HEUZÉ Ph., VEYRARD-COSME C. (éd.), *La Grâce de Thalie ou la beauté du rire*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, p. 29-38.
- ERNOUT A., MEILLET A., 2001, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris : Klincksieck.
- FABRE-SERRIS J., 2009, « D'Homère à Gallus : Protée, une variation virgilienne sur une figure poétique des *Amores*, Silène ? », dans ROLET A. (éd.), *Protée en trompe-l'œil. Genèse et survivance d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Rennes : PUR, p. 190-201.
- FELDHERR A., 2010, *Playing Gods. Ovid's* Metamorphoses *and the Politics of Fiction*, Princeton-Oxford : Princeton University Press.
- FOULON A., 2009, « Variations sur le perroquet dans la littérature latine », *Schedae*, n° 4 (1), p. 47-54.
- HEUZÉ Ph., 1999, *L'*Énéide, *Virgile*, Paris : Ellipses.
- HOLZBERG N., 2001, *Die römische Liebeselegie*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- JOUTEUR I., 2001, *Jeux de genre dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, Louvain : Peeters.
- JUHLE J.-C., 2004, *La critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens : genèse et jeunesse de l'élégie à Rome (62 avant J.-C. – 16 après J.-C.)*, Louvain : Peeters.

- KOSSAIFI C., 2010, « Manuscrits des amours mortes. À propos de l'*Art d'aimer* d'Ovide », *Le Bateau fantôme*, n° 9, p. 121-138.
- KOSSAIFI C., 2013 (à paraître), « Catabase et nékuia » et « Élégie érotique romaine », in *Dictionnaire littéraire de la nuit*, MONTANDON A. (éd.), Paris : H. Champion.
- LEBEAU A., 2002-2003, « Mythes et dieux dans les *Oiseaux* d'Aristophane », *Cahiers du GITA*, n° 15, Montpellier III, p. 121-135.
- MALEUVRE J. Y., 1997, *Jeux de masques dans l'élégie latine. Tibulle, Properce, Ovide*, Louvain-Namur : Peeters.
- MYERS K. S., 1990, « Ovid's Tecta Ars. *Amores* 2. 6 : Programmatics and the Parrot », *EMC*, n° 34, p. 367-374.
- MYERS K. S., 2002, « *Psittacus redux* : Imitation and Literary Polemic in Statius, *Silvae* 2. 4 », dans MILLER J. F., DAMON C., MYERS K. S. (éd.), *Vertis in usum. Studies in Honor of Edward Courtney*, München-Leipzig : K. G. Saur, p. 189-199.
- NÉRAUDAU J.-P., 2002, *Ovide*, Amores, introduction (trad. BORNECQUE H.) Paris : Les Belles Lettres.
- SCHMITZ B., 2007, « *Psittacus occidit*. Une lecture d'Ovide, *Amores* II, 6, sous l'éclairage de la *cacozélia latens* », *Euphrosyné*, n° 35, p. 125-140.
- SCHMITZER U., 1997, « Gallus in Elysium : Ein Versuch über Ovids Trauerelegie auf den toten Papagei Corinnas (*Am*. 2. 6) », *Gymnasium*, n° 104, p. 245-270.
- THÉVENAZ O., 2004, « Comment déjouer la tragédie ? Marques tragiques et travestissements comiques dans l'*Amphitryon* de Plaute et les *Acharniens* d'Aristophane », *Études de Lettres*, n° 4, p. 71-94.
- VEYNE P., 1983, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris : Seuil.
- WEIDEN BOYD B., 1997, *Ovid's Literary Loves. Influence and Innovation in the* Amores, Michigan : University of Michigan Press.