

L'art d'aimer selon Ovide.

Ovide est un poète de l'Antiquité romaine, qui vécut à la période de la naissance de l'Empire romain. Il est né en 43 avant Jésus-Christ en Italie et mort en 17 ou 18 après Jésus-Christ à Tomis, dans l'actuelle Roumanie, où il avait été « relégué » par l'Empereur Auguste pour un motif obscur, soit parce que son traité sur l'art d'aimer était scandaleux à une époque où Auguste tentait de réformer les mœurs, soit pour une histoire d'amour dérangeant la famille de l'empereur.

Il écrivit de nombreux textes relatifs à l'amour, se désignant lui-même comme le maître de l'art d'aimer :

On lit dans l'introduction de son *Art d'aimer*, p. 9, la manière dont lui-même veut qu'on le désigne : « Automédon ne faisait qu'un avec son char et ses rênes flexibles, Tiphys était le maître de la poupe hémonienne. Moi, que Vénus a institué précepteur de son tendre fils, on m'appellera le Tiphys ou l'Automédon de l'amour. »

Cette image du char de l'amour n'est pas sans nous rappeler l'attelage du *Phèdre* de Platon (246a). Platon parle en effet de l'âme comme d'un char ailé composée d'un attelage, d'un cocher, le tout soutenu par des ailes. Le cocher guide lui-même deux chevaux dont l'un, récalcitrant, le cheval noir, s'écarte souvent de la route souhaitée, animé qu'il est par des appetits fous, tandis que l'autre, le cheval blanc est céleste et docile et conduit le char vers le haut.

Ovide compare dès son introduction Éros à un enfant sauvage, qu'il se vante pourtant d'avoir su facilement dompter : « Bien que sauvage et souvent rebelle à mon encontre, Amour est enfant, âge malléable et facile à guider (*L'Art d'aimer*, p. 9). »

Avant de rédiger l'art d'aimer, guide de séduction à l'attention des hommes et des femmes, qui lui coûta peut-être son exil, comme nous venons de le rappeler, Ovide avait déjà écrit d'autres ouvrages sur l'amour.

Je mentionnerai brièvement I. d'abord deux courts passages célèbres de son premier ouvrage, *Amores*, en français *Les Amours*, écrit à 24 ans pour une de ses maîtresses dont le pseudonyme était Corinne. Ces deux citations peuvent en effet être intéressantes pour éclairer nos ouvrages annuels. II. Ensuite, je relèverai des extraits des *Héroïdes*, un ensemble de lettres fictives entre des couples d'amants de la mythologie et de l'épopée homérique ; ainsi que des extraits III. De *L'Art d'aimer*, pour analyser divers mécanismes de séduction ; et enfin, je lirai avec vous les principales IV. *Métamorphoses* qui ont un rapport à nos œuvres, pour interroger les déformations que Shakespeare leur fait subir.

Les problématiques qui vont guider de manière transversale notre lecture seront les suivantes:

- 1/ Quel doit-être le langage de l'amour ?
- 2/ L'amour doit-il être traité sérieusement ou à la légère ? L'amour est-il comédie ou tragédie ?
- 3/ Comment les amours interdites sont-elles jugées et punies ? Y a-t-il place pour la violence en amour ?
- 4/ L'amour nous ouvre-t-il à un dialogue libre avec autrui ou nous referme-t-il sur nous-mêmes et sur nos tensions et paradoxes internes ?
- 5/ Comment faire pour maintenir en amour un esprit de liberté malgré les codes auxquels il nous invite à nous plier ?

J'essaierai pour conclure d'expliquer pourquoi, à mon avis, les trois œuvres du programme peuvent être placées sous le patronage d'Ovide. Je vous donne immédiatement ces hypothèses à titre d'horizon de réflexion.

A/ Il me semble qu'Ovide essaie toujours, au cœur de la complexité et des tensions dont témoigne indéniablement le phénomène amoureux, de maintenir coûte que coûte un esprit de légèreté et de liberté, afin de reprendre en main les rênes du char ailé de Cupidon. Ovide dénoue la tragédie en comédie. Il entretient la féerie de l'amour, sa magie, la fête à laquelle il nous invite : transformations burlesques, jeux grotesques, tour de passe-passe rusés, adresse et esprit de finesse sont au rendez-vous... Rien ne devrait jamais vraiment être méchant en amour et rien en amour ne devrait nous rendre bien longtemps malheureux. Ovide tente de faire face à l'insoutenable légèreté de l'être, en l'entretenant peut-être, en l'alimentant (cf. Le titre de Kundera *L'insoutenable légèreté de l'être*).

B/ Ovide essaie de dégager l'amour d'autres sphères voisines pour mettre en évidence sa logique propre. L'amour n'a rien à voir avec la réussite sociale, la conquête politique, la morale, la religion. Loin des intérêts qui guident habituellement les humains, il se joue dans sa propre sphère et a ses propres lois, ses propres codes. Vouloir mêler les codes propres à l'amour à d'autres codes, vouloir les régir par des lois étrangères à l'amour, ne peut jamais convenir. Il faut étudier et célébrer l'amour pour lui-même et non pour autre chose que lui : c'est bien à une forme d'absolu qu'il faut que l'amoureux s'élève. Absolu, au sens où l'amour suppose essentiellement, on le verra, un esprit de détachement (*ab-solutus* : *détaché* littéralement en latin), un certain désintéressement.

C/ Toutefois, par moments, Ovide affronte également directement la question de la violence, du viol, du rapt, de la vengeance et du stratagème immoral qui traversent l'expérience amoureuse. Il maintient donc une tension discrète mais réelle entre comédie et tragédie, et navigue entre Eros et Thanatos, entre Aphrodite et Arès.

L'enjeu de notre réflexion sera de donner ultimement à penser à cette violence potentielle qui guette toute entreprise de séduction, malgré la légèreté et la féerie du jeu auxquelles nous invite indéniablement l'amour.

Mais venons-en au développement, qui suivra tout simplement l'ordre de parution des œuvres d'Ovide.

1. *Les Amours* (19 avant J.-C.).

Je ne souhaite pas m'appesantir sur cet ouvrage qui raconte la manière dont Ovide séduit une femme, déjà liée à autre homme, Corinne, un pseudonyme qui renvoie soit à une femme bien réelle, soit à plusieurs, comme les héroïnes chantées par Ronsard (Laure...). Le jeune Ovide franchit avec ruse les obstacles qui le mènent à sa belle : gardien, portes, surveillance accrue... Tous ces obstacles ne font qu'augmenter le prix de cet amour.

Dans l'épigramme 9, on trouve cette citation célèbre : « *Militat omnis amans* » : autrement dit, tout amoureux « milite », au sens où tout amoureux est comme une sorte de soldat qui doit se battre contre l'adversité pour prendre la citadelle convoitée.

Le couple formé par Aphrodite et Arès, le dieu de la guerre, est en effet fameux. Homère en parle longuement dans *L'Odyssée*, quand il relate dans un intermède assez long le piège qu'Héphaïstos dresse à sa femme, Aphrodite, pour qu'elle soit la risée des Dieux. Finalement, la tragédie se termine en comédie, car les Dieux rient, mais pas tant pour se moquer d'Aphrodite, comme l'espérait le mari jaloux trompé : ils rient en songeant qu'ils aimeraient bien être aussi ridicule qu'Arès, si c'est le prix à payer pour se retrouver une nuit dans les bras de la plus belle des déesses, vainqueur du célèbre

Jugement de Paris...Platon fait écho à cette histoire d'adultère causé par Aphrodite dans le *Banquet*, à travers la bouche d'Aristophane, se moquant pour sa part du ridicule des amants fusionnels, qui en oublient de manger et de boire pour s'aimer, s'isolant de la société, dépérissant même. Aristophane demande ingénument si nous aimerions être soudés l'un à l'autre par les talents de métallurgiste du dieu des volcans...

Dans *L'art d'aimer*, Ovide reprendra cette métaphore guerrière : « L'amour aussi est une guerre, et qui réclame tous vos efforts (p. 62) », dira-t-il.

Cette citation qui compare l'amoureux à un soldat rappelle bien entendu également Fabrice, le très peu héros de Waterloo, qui cherche où est le combat, la guerre sérieuse et qui déplacera progressivement son champ de bataille du côté de l'amour, où il est aussi désarmé qu'Ovide au début de son ouvrage *Les Amours*.

L'élégie 1 raconte en effet qu'Ovide voulait écrire une épopée, mais Cupidon a retiré un vers au vers épique : l'hexamètre est devenu pentamètre... Ovide se retrouve obligé par Cupidon à écrire non sur les héros, mais sur l'amour... Il y a une manière d'écrire qui oblige à parler d'amour, et c'est bien le pentamètre qui s'y prête. Le poète se défend ingénument contre Cupidon, affirme dans cette première élégie qu'il ne peut écrire de poésie amoureuse. Cupidon le perce alors d'une flèche : amoureux, il n'a alors plus le choix. Le thème s'impose à lui.

Or, on retrouve dans la *Chartreuse* cette déflation, qui nous conduit de l'épopée que pourrait être la guerre napoléonienne dans laquelle se jette à corps perdu le jeune et fougueux Fabrice au livre 1, à la comédie d'amour courtois qui se joue au livre 2. On retrouve également ce changement, ou cette rupture de ton dans *Le songe d'une nuit d'été*. Si la tragédie de Pyrame et Thisbé doit à l'origine être jouée authentiquement par la troupe de comédiens amateurs, elle devient toutefois bien comique et légère sous l'effet de la magie de Puck. De même, la tension qui pourrait régner du fait qu'Hyppolite, la reine des Amazones a été violentée par Thésée pour qu'il gagne son amour, pourrait bien se résoudre en comédie légère et en joyeuse noce. Thésée annonce qu'il souhaite la conquérir désormais par une autre voie que les armes.

Pour conclure sur ce point, la métaphore guerrière est souvent filée pour parler d'amour. Plus la citadelle est réputée imprenable, plus l'amoureux redouble d'élan amoureux. On songe bien sûr ici à la citadelle de la Tour Farnèse où se trouve Fabrice : par une sorte d'inversion, ce n'est pas tant lui qui est enfermé dans la citadelle que Clélia, qui s'enferme elle-même pour échapper aux facilités des codes mondains de l'amour et compliquer le labyrinthe permettant d'accéder à elle. Difficile de la voir à sa fenêtre, difficile de lui parler, tant elle se retranche dans sa propre citadelle, elle qui n'est pourtant aucunement inculpée ou enfermée, mise à part par sa propre culpabilité, puisqu'elle tient tête à son père en dialoguant avec son prisonnier en cachette.

Dans l'élégie 19 des *Amours* figure également une autre citation célèbre à exploiter pour nos œuvres : « *Quod sequitur, fugio ; quod fugit, ipse sequor* ». Le latin offre la possibilité d'un chiasme parfait. Autrement dit, « Ce qui me suit, je le fuis ; ce qui fuit, je le poursuis ». L'amour présente de la contradiction et est paradoxal, au sens où il semble aller contre ce qui serait logique, évident. L'amour va contre ce que le bon sens indiquerait comme profitable. Cela pourrait impliquer une tragédie potentielle : dès son commencement, l'amour va à contre-sens. Il ne se permet pas la facilité. Il a l'art du détour et de se perdre.

Ce mouvement de chassé-croisé est identifiable dans le *Banquet* : Socrate, autour duquel l'attention porte dès le début, n'est jamais là où on le cherche et l'art dialectique dont il est le maître est par excellence un art du détour. Dès l'arrivée chez Agathon, Socrate semble en fuite : il se dérobe sans cesse et laisse Aristodème seul devant la porte. Socrate est resté en train de méditer quelque part. Alcibiade avoue quant à lui son trouble et son embarras : plus il poursuit Socrate de ses assiduités, plus ce dernier reste de marbre. Plus il se montre pressant, plus il devient ridicule, puisqu'il se fige

dans une posture qui n'est pas adaptée à la situation. Bergson décrit très bien le rire comme de la mécanique plaquée sur du vivant : voilà bien l'ironie socratique. L'amoureux transi qu'est Alcibiade a un côté pantin, marionnette, poupée et plus cet aspect mécanique saute aux yeux, plus il se rend indésirable.

C'est le cas dans lequel se retrouve la pauvre Hélène au début du *Songe*, poursuivant Démétrius, tel Apollon sa Diane, devenant comme un animal sauvage et fou. Quant à Hermia, elle souligne aussi le paradoxe : plus elle fuit Démétrius, plus il l'aime. L'amour apparaît comme une course folle, une ronde endiablée, dont les danses seraient le symbole, quand les couples se forment et se déforment. Platon aime Socrate qui aime Diotime qui aime l'idée du beau ; Alcibiade aime Socrate qui aime Agathon ; Obéron aime Titania qui aime Bottom ; Egée aime Démétrius qui aime Hermia qui aime Lysandre ; Mosca aime Gina qui aime Fabrice qui aime Clélia, etc. Comme dans *Alice au pays des merveilles*, une sorte de « course à l'échalote » est lancée où la folie de la course vaut peut-être plus tout compte fait que ce que l'on peut réellement espérer y gagner.

Ainsi du pauvre Mosca, tourmenté quant à la bonne attitude à tenir pour continuer à retenir l'attention de Gina : « Le Comte était amoureux. Si la duchesse part, je la suis, se disait-il, mais voudra-t-elle de moi à sa suite ? Voilà la question » (Livre second, chapitre XIV, p. 334).

Venons-en désormais au recueil *Les Héroïdes*, recueil de lettres fictives, rédigées en même temps que *l'Art d'aimer*, vers le premier siècle avant Jésus-Christ.

2. *Les Héroïdes*.

Ces lettres analysent différents mécanismes amoureux récurrents.

Dans la lettre de Pénélope à Ulysse, il étudie l'attente inquiète de l'être aimé : « L'amour s'inquiète et craint sans cesse » (p. 43) ; « Je ne sais ce que je crains ; cependant je crains tout, dans mon égarement, et un vaste champ est ouvert à mes inquiétudes » (p. 46).

On peut ici identifier l'attitude qui sera progressivement celle de Gina, veillant sans cesse sur son protégé, jalouse de ses infidélités, mais également l'attitude de Clélia, craignant pour les conséquences de son amour, pour la réputation de son propre père, Fabio Conti, mais aussi pour les dangers encourus par Fabrice, s'échappant de la Tour Farnèse, etc. Clélia craint aussi ce que ses passions vont signifier, elle craint le débordement des sentiments qu'elle essaie de refouler, de recadrer, en vain.

Dans cette lettre de Pénélope, on assiste bien à une sorte de cristallisation avant l'heure, car Pénélope idéalise son époux absent. Parlant d'Icare, son propre père, qui pressent sans doute obscurément la cause véritable du retard d'Ulysse, elle défend son époux : « Qu'il t'accuse, je veux n'être qu'à toi ; Pénélope sera toujours l'épouse d'Ulysse ». Elle critique celui qu'elle appelle « le ravisseur adultère », c'est-à-dire Pâris, mais le lecteur de la lettre peut décrypter sous ces termes Ulysse lui-même, qui est « retenu » sur l'île de la Calypso avec laquelle il commet cet adultère décrié... Gina semble elle aussi s'aveugler quelque peu quand elle espère le retour de Fabrice, dont l'absence sur le lac où ils se retrouvaient auparavant est criante, même s'il est physiquement là avec elle... Gina envoie la nuit des signaux (p. 434), sans relâche, à Fabrice, alors que ce dernier est amoureux d'une autre et retenu dans sa prison par bien autre chose que des verrous ordinaires...

Dans la lettre de Phyllis à Démophon, l'amante se plaint également de l'absence du bien-aimé : « ni les dieux par lesquels tu as juré ne te ranèment, ni l'idée de mon amour ne te fait revenir » (p. 49). Démophon est fils de Thésée et de Phèdre. Revenant de la guerre de Troie, il avait été jeté sur une plage de Thrace et accueilli par Lycurgue, dont il épouse la fille, Phyllis, avant de la délaisser. Phyllis rappelle à Démophon le rapport problématique qu'il entretient avec Thésée son père : « Ton esprit

ne s'est arrêté que sur cette femme de Crète qu'il abandonna [ce n'est autre qu'Ariane]. La seule action qu'il se reproche est la seule que tu admires en lui. Perfide ! ».

Notons que dans le *Songe d'une nuit d'été*, Thésée est également mis en scène, souhaitant épouser Hippolyta, la reine des Amazone pour mettre fin à des actes d'abandons et de violence successifs.

Dans la lettre inventée par Ovide, Phyllis explique combien elle s'est fait abusé par les larmes du fils de Thésée, par ses embrassements lors du départ : « j'ai cru à tes larmes ; ont-elles donc aussi appris à feindre ? Sont-elles aussi capables d'artifice, et coulent-elles au gré de ta volonté ? »

Les larmes apparaissent de manière récurrente dans les ouvrages à notre programme. Alcibiade décrit Socrate comme celui qui est capable par ses discours, de lui tirer des larmes authentiques et sincères, révélant l'artifice et la vanité de la vie politique qu'il mène par ailleurs, larmes de honte, de colère, d'amour aussi (215^e). Quant à Gina, Fabrice et Clélia, ils ont souvent le visage baigné de larmes. L'aspect théâtral, dramatique et scénique n'est pas absent de la *Chartreuse*.

Au livre premier, tout le monde est en larmes en voyant partir Fabrice de l'auberge de L'Etrille : « les filles de l'hôtesse se mirent à fondre en larmes ; elles tremblaient pour Fabrice. » Quant à Clélia, elle pleure lors d'une soirée chez le comte Zurla où elle voit la duchesse Sanseverina, sa rivale, tandis que Fabrice est menacé de mort : « Les yeux de Clélia se remplirent de larmes en voyant passer la duchesse au milieu de ces salons peuplés alors de ce qu'il y a avait de plus brillant dans la société. » « Quelle horrible passion que l'amour ! » se dit-elle (Livre second, chapitre XV, p. 359). La jalousie naissance trouve là son expression, malgré ce que souhaiterait Clélia.

Gina pleure également souvent, par exemple auprès de Ferrante, parce qu'elle est inquiète pour Fabrice, lui jouant la comédie : « [Ferrante] trouva la duchesse noyée dans les larmes, et hors d'état de parler (Livre second, chapitre XXI, p. 467). »

Les larmes sont contagieuses dans la scène où Fabrice est nommé pour la partie de whist du Prince. Quand une femme se met à chanter un air où il est question de la beauté des yeux de l'être aimé, « il éprouv[e] un besoin extrême de répandre des larmes ». Il prétexte des maux de tête : « ainsi je prie Votre Révérence Illustrissime de permettre que je pleure en la regardant. »

Quant à Clélia, elle pleure aussi : « Il se fit un petit bruit à trois pas de Fabrice : pour la première fois de la soirée, il détourna les yeux. Le fauteuil qui venait d'occasionner ce petit craquement sur le parquet était occupé par la marquise Crescenzi, dont les yeux remplis de larmes rencontrèrent en plein ceux de Fabrice, qui n'étaient guère en meilleur état. » « Fabrice pleura à chaudes larmes pendant plus d'une demi-heure (Livre Second, chapitre XXVI, p. 571). »

Nous intéresse également parmi *Les Héroïdes* la lettre de Phèdre à Hippolyte, fils de Thésée et de l'Amazone Antiope. Elle commence par réclamer qu'il lise l'intégralité de la lettre, qui prend la forme d'un douloureux aveu, révélant un secret : « Quelle qu'elle soit, lis ma lettre en entier. » « A l'aide de ces signes, un secret parcourt la terre et la mer. » « Trois fois, je résolu de m'entretenir avec toi, trois fois s'arrêta ma langue impuissante, trois fois le son vint expirer sur mes lèvres (p. 62). » L'immoralité de son amour l'a contrainte jusqu'à présent au silence honteux. Phèdre « brûle intérieurement », une « blessure secrète fait saigner [son] cœur ».

« Être adultère et en rougir est pire que de commettre l'adultère », reconnaît-elle, torturée par un amour interdit. Elle se sent malgré elle entraînée par une force sauvage : « je suis entraînée vers un art jusqu'alors inconnu pour moi ; je veux, d'une course rapide, suivre aussi les bêtes fauves [...]. Je voudrais parcourir l'étendue des forêts, presser le cerf dans les filets, sur la cime des monts, l'ardeur d'une meute. »

Une fureur la prend : « moi seule je connais l'amour secret qui me brûle. » Elle pense que cette folie vient peut-être de sa lignée funeste : « Jupiter aima Europe : un taureau cachait le dieu sous sa forme. Pasiphaé, ma mère, livrée à un taureau abusé, rejeta de ses flancs son crime et son fardeau [II

s'agit bien sûr du célèbre Minotaure]. Le fils d'Egée, en suivant le fil libérateur que tenait la main de ma sœur, parcouru sans danger les détours du Labyrinthe... (p. 64). »

Ariane s'est en effet éprise de Thésée, tandis que Phèdre s'est entichée de son fils, Hippolyte. Elle invite dans cette lettre Hippolyte à la suivre : « si tu dédaigne Vénus, tes bois restent sauvages. » « Que l'union d'une belle-mère avec son beau-fils n'offre pas à ton esprit les terreurs qu'inspirent de vains préjugés. » « Ma mère a pu séduire un taureau ; seras-tu plus cruel qu'un taureau farouche (p. 68) ? » C'est au milieu des larmes qu'elle lui fait cette prière, cet aveu déchirant et terrible.

On songe aussitôt bien sûr ici à l'amour quasi « incestueux » de Gina pour Fabrice. Le Prince, s'adressant à Mosca, constate : « votre charmante amie est tout à fait hors d'elle-même : c'est tout simple, elle *adore* son neveu (p. 335). » Après l'évasion de Fabrice, Gina sombre dans une forme de folie. « La duchesse perdit la tête absolument en revoyant Fabrice (p. 484). » Le lac où Fabrice et Gina retournent n'est plus propice à la complicité qui les unissait autrefois. Gina ne peut plus trouver l'occasion d'avouer clairement son amour pour lui : « Une seule parole d'amour véritable a-t-elle jamais été échangée entre nous(p. 492) ? ».

D'autres lettres adoptent le ton de la colère et de la vengeance plutôt que celui de la plainte. C'est le cas de la lettre de Médée à Jason. Médée a dû en effet trahir son père pour aider Jason à récupérer la toison d'or. Mais elle n'a pas été bien payée en retour. « La colère enfante d'effroyables menaces. J'irai où me conduira la colère. » Médée « ne saurait échapper à [sa] propre flamme ».

Cet esprit de vengeance anime les personnages du *Songe* eux aussi. Obéron, jaloux de Titania, souhaite se venger d'elle, Egée veut punir Hermia sa fille, pour son absence de piété filiale. La *Chartreuse* offre aussi de nombreux cas de colère et de vengeance démesurée : Gina et Clélia cherchent à se venger, elles sont animées par des idées noires. Quant à Fabrice, il est près à mettre en danger son propre fils pour obtenir davantage de sa présence et par jalousie vis-à-vis du Marquis de Crescenzi.

[On trouve aussi parmi les Héroïdes des personnages ayant réellement existé, telle Sappho. Sappho dit tout son amour à Phaon : « Si tu n'aimes pas, de grâce, au moins laisse-toi aimer ! » Elle tache de larmes sa lettre. Revisitant les grottes et les forêts qu'elle avait vues avec lui, elle trouve les lieux transformés par l'absence de leur maître : « ce lieu n'est plus que de la vile terre (p. 148). » Sappho entend parler d'un endroit de Leucade où les amoureux souffrants d'un amour non réciproque peuvent se jeter dans des eaux magiques, permettant d'oublier l'inoubliable. Elle se dit prête à sauter pour oublier Phaon : « Air, soutiens-moi : le poids de mon corps est léger. Et toi, tendre amour, étends sur moi tes ailes pendant ma chute ! » Sa douleur est telle qu'elle « impose silence à [sa] lyre (p. 150) »].

Pour finir, les lettres échangées entre Acontius et Cydippe ne sont pas sans intérêt. On raconte qu'Acontius avait gravé sur un fruit le serment de l'aimer et de l'épouser. Cydippe, ayant trouvé le fruit, lut ce qui était gravé et se lia donc à Acontius malgré elle, par le serment qu'elle y avait lu à haute voix. « Tu dois te rappeler les paroles qu'un fruit détaché d'un arbre, et lancé par moi, porta jusque dans tes chastes mains ; tu y trouveras que tu as promis ce que je désire, si tu n'as pas oublié cette promesse avec les mots que tu as lus (p. 195). » Acontius se défend face à l'accusation de fourberie qui lui est faite après ce tour. Cette ruse lui a été inspirée par la jeune fille elle-même : « c'est par une adroite combinaison de mots, si toutefois il y a de l'art dans ce que j'ai fait, que l'ingénieux amour m'a lié à toi [...] Donne à cet acte le nom de fraude et appelle moi trompeur ; si cependant c'est tromper que de vouloir obtenir ce qu'on aime. » Il lui promet d'autres ruses à venir : « pour avoir échappé à un piège, tu ne les éviteras pas tous : l'Amour t'en a tendu plus que tu ne crois. » Acontius pense que Cydippe est enchaînée à lui par son serment.

Cydippe craint Acontios, dans la réponse qu'elle lui adresse : « que fera ta haine, si ton amour est cruel ? Si tu blesses ce que tu aimes, tu feras sagement d'aimer ton ennemi : pour me sauver,

veuille, je t'en supplie, vouloir me perdre (p. 207). » Elle raconte de nouveau à sa façon la scène de la lecture du message de la pomme, près du temple de Diane. Elle affirme avoir été abusée, car elle n'est pas arrivée face à lui comme Penthésilée toute armée ou Hippolyte, la reine des Amazones, en guerrière : « je n'ai pas fait de serment, j'ai lu les paroles d'un serment. » Elle demande à être délivrée par Acontios de ce faux serment qui la rend malade.

Or, la question du serment et celle de la possibilité ou non de le briser est abordé par Platon, dans le *Banquet* (183b). Pausanias affirme que les serments amoureux peuvent être brisés, car une liberté totale est accordée à l'amoureux.

Dans la *Chartreuse*, le Prince fait faire à Gina un serment terrible, qu'elle fait contre son gré, pour sauver Fabrice et non par amour pour le Prince : n'osant pas le briser malgré son caractère injuste et malhonnête, elle paye de son propre corps cet engagement auprès du Prince, tout puissant.

3. *L'art d'aimer* : séduction, jalousie, adultère.

Dans *Le Banquet* de Platon, Diotime présente l'amour comme une initiation, comme dans les cultes à mystères. Elle guide Socrate et lui demande même de l'audace, c'est-à-dire d'être capable de se réformer, de se convertir, de se transformer pour saisir l'essentiel par un saut inouï.

Dans *Le Songe*, la progression qui rythmait l'amours courtois est perturbée, les beaux discours maniéristes dans le style de Pétrarque sont déjoués par les facéties de Puck. Il n'y a plus de parcours amoureux clair : même le labyrinthe classique s'efface dans la végétation sauvage.

Dans la *Chartreuse de Parme*, Fabrice ignore l'amour dans la première partie du livre, bien qu'il séduise malgré lui avec sa naïveté un grand nombre de femmes, telles que la vivandière, Anicken, etc. Il y est toutefois au livre second progressivement initié à l'amour véritable par son expérience personnelle, par le dialogue avec sa tante Gina, par la rencontre de Clélia, par son expérience religieuse également.

L'art d'aimer d'Ovide ne prétend pas conduire à une élévation telle que Diotime la promet ou que Fabrice ne l'expérimente. Ovide ne prétend pas non plus se moquer de la séduction comme d'une activité stupide, ridicule, guindée comme Shakespeare dans le *Songe*. L'amour dont il parle est certes un amour terrestre et non céleste, mais les techniques de séductions, si elles sont certes admises comme artificielles, ne sont pas pour autant dénigrées comme de vulgaires tours de passe-passe de bas étage.

Ovide veut « chanter le vrai » (p. 10) et quand il conseille son lecteur pour écrire ses lettres, il lui recommande toujours le ton le plus simple possible, sans manière excessive, sans raffinement ridicule : « que ton langage y soit simple et tes mots usuels, mais tendres, comme si tu étais en train de parler (p. 25). » « Bannissez toute affectation (*ibidem*). »

Dans le même ordre d'idée, Ovide propose d'éviter les cadeaux, tout ce qui pourrait laisser à penser que l'on achète l'être aimé. Ne pas en faire de trop, être sincère dans le jeu. C'est l'authenticité de la démarche galante qui compte. Il met d'ailleurs en garde les femmes contre des amants dont les discours sonneraient faux : « Fuyez les hommes qui se distinguent par leur élégance et leur beauté et qui ne cessent de rajuster leurs cheveux. Ce qu'ils vous disent, ils l'ont déjà dit à mille autres : leur amour vagabonde et ne s'attarde nulle part (p. 84). »

A ce compte, Ovide cautionnerait tout à fait les moqueries que Shakespeare glisse à l'encontre de l'affectation des discours maniéristes dignes d'un Pétrarque. On repère bien le comique de répétition : ce que Lysandre a dit à Hermia, il le dit maintenant à Helena. La parole précieuse finit par sonner creux.

Or, on retrouve ce niveau d'approche, celui de la simple séduction et de ses jeux, aussi bien dans les audaces d'Alcibiade envers Socrate que dans les séductions de Mosca, par exemple.

Le livre premier de *L'art d'aimer* commence par souligner un paradoxe majeur : l'amour obéit à Ovide, bien que rebelle. Ovide aime d'ailleurs d'autant plus l'amour qu'il se rebelle. Il s'agit donc de ruser, mais avec « fairplay », comme dans un jeu dont chacun accepte les règles en connaissance de cause et où personne n'est finalement vraiment trompé ou lésé.

Ovide souligne la proximité entre l'amour et le jeu à la fin de son ouvrage, quand il dit qu'il sied aux femmes de savoir jouer à des jeux. « Pratique toutes sortes de jeux : il est mauvais pour une femme de ne pas savoir jouer, car c'est souvent à l'occasion d'un jeu que vient l'amour [...]. Dans le jeu, nous quittons toute prudence, nous nous révélons à la faveur de notre passion même et notre cœur est mis à nu. »

Le *Banquet* mentionne le sport qu'est la lutte, auquel Platon, « aux larges épaules » comme le dit son nom, excellait : Alcibiade pense par ce corps à corps réglé gagner l'amour du philosophe. Il perdra la partie.

Dans le *Songe*, la dimension ludique apparaît avec les philtres d'amour, déposés sur les yeux des protagonistes hasardeusement par Puck, comme dans un jeu d'enfant. Ce jeu est également mis en abîme dans le jeu théâtral du drame de Pyrame et Thisbé, avec déguisements loufoques et inventions rocambolesques.

Dans la *Chartreuse*, le jeu de whist sert à de multiples occasions de métaphore pour l'amour et la vie en société. Voyons comment on parle de l'audacieuse Gina (p. 202) : « elle venait de hasarder ce que de mémoire d'homme personne n'avait osé à Parme. Elle fit un signe au comte qui quitta sa table de whist et la suivit dans un petit salon écarté mais solitaire. » Mais il y a également d'autres jeux dans *La chartreuse* : le jeu des alphabets qu'inventent Clélia et Fabrice, par exemple. Les tours dans l'eau que font Fabrice et Gina sur le lac de Côme ressemblent aussi à une sorte de jeu, qui se vide progressivement de son sens.

Ovide mentionne également le moment où le jeu peut faire pleurer les belles : « Toute confiance est perdue, on supplie d'annuler le jeu, et j'ai vu souvent des joues se mouiller de larmes. »

Métaphoriquement, on peut songer ici à Alcibiade, rendu fou par la résistance de Socrate et qui voudrait quitter la partie, tout comme Agathon, qui, au jeu rhétorique et sophistique, s'avoue battu par Socrate et quitte le jeu, ayant peur de se ridiculiser.

Clélia essaie aussi à maintes reprises de sortir du jeu où elle est prise, mais c'est elle qui a subtilement contribué à l'initier et elle ne peut résister à la tentation de continuer à tout miser, quitte à tout perdre.

Le meilleur joueur n'est toutefois pas celui que l'on croit : Socrate joue comme aux échecs, bougeant les pions joués par les protagonistes précédents pour faire échec et mat, mais c'est finalement Platon le grand metteur en scène de tout le *Banquet*, préparant subtilement son coup final, le discours d'Alcibiade.

Puck apparaît également comme un chef d'orchestre, organisant le jeu, ou le brouillant selon. Son apparition finale après les applaudissements des spectateurs vient en faire un maître du jeu, à la fois dans et hors du jeu.

Quant à Mosca, de manière inattendue, il est le seul qui tire son épingle du jeu : mais n'a-t-il pas tout de même tout perdu au change ? C'est ce qu'un petit nombre seulement pourra comprendre (les *happy few*, capables de décoder les notes cryptées du jeu de piste que livre Stendhal).

Si l'amour est un jeu ou un art, il a des règles. Ovide propose de faire d'abord porter l'attention du lecteur sur les lieux et les moments opportuns : il faut que le cadre soit propice à la séduction.

Lac, forêt, clairière, labyrinthe de verdure qui perd son organisation : les lieux sont bien entendu savamment soulignés dans nos trois oeuvres. La ville de Parme, mentionnée dans le titre, souligne l'importance de la maîtrise d'une géographie de l'amour.

Les moments propices doivent être saisis : « souvent, une même entreprise réussira plus ou moins bien selon la date choisie (p. 23) », nous précise Ovide. Il évoque le mois de mars, le printemps bien sûr, comme Lucrèce le célébrera dans le traité *De la nature...*

L'été aussi permet le songe, selon Shakespeare, et le temps de la retraite dans une prison ou dans une chartreuse est celui qui convient à la cristallisation amoureuse selon Stendhal...

Ovide parle de la nuit comme propice à l'amour : « la nuit, les défauts sont cachés (p. 17) ». C'est la nuit que réclamera également Clélia, pour échapper aux remords de sa conscience. Et la nuit qu'elle retrouvera régulièrement Fabrice dans son jardin clos, après son mariage à Crescenzi.

On pense ici bien sûr à la scène célèbre du balcon dans *Roméo et Juliette*, mais aussi à la nuit qui laisse les amants dormir dans les bois, dans le *Songe*.

Quant au *Banquet* de Platon, il se poursuit tard dans la nuit et laisse les cohortes de joyeux vagabonds de la nuit entrer sans résistance, comme si la nuit autorisait ce que le début du Banquet prohibait dans la bouche du médecin Eryximaque, à savoir, la trop grande ivresse.

Ovide décrit le lieu du théâtre comme propice à l'amour : « si elles viennent pour voir, elles viennent aussi surtout pour être vues et ces endroits sont dangereux pour la vertu. » On se rappelle de la célèbre scène où les Persans de Montesquieu découvrent le théâtre et croient que le spectacle est davantage dans le parterre de spectateurs que sur la scène (*Les Lettres persannes*). Ovide décrit la manière de s'approcher de sa belle au théâtre : « Inutile d'user du langage des doigts pour communiquer tes secrets, ni d'attendre en retour un signe de tête. Assieds-toi, puisque rien ne t'empêche, à côté de la dame de tes pensées, approche ton flanc le plus près possible du tien (p. 14). »

Stendhal a lui aussi situé la scène de séduction première entre Mosca et Gina dans un théâtre, celui de la Scala, où le Comte se demande d'ailleurs s'il ne joue pas une drôle de comédie : « Est-il possible, se dit-il, qu'à quarante-cinq ans sonnés je fasse des folies dont rougirait un sous-lieutenant (p. 171) ! » Mosca imagine différentes stratégies pour arriver dans sa loge au bon moment, craignant de rater son coup et de passer pour un Cassandre. Ce qui va fonctionner pour séduire, c'est qu'il va jouer en utilisant son propre trouble au lieu de le cacher et de feindre : « il ne chercha point du tout à montrer de l'aisance ou à faire de l'esprit en se jetant dans quelque récit plaisant : il eut le courage d'être timide, il employa son esprit à laisser entrevoir son trouble sans être ridicule (p. 173). » Il joue son propre rôle, sans sur-jouer. Il parvient par sa sincérité à la gagner, car Gina est fatiguée des figures poudrées de la cour, surfaites : elle a l'impression de sortir avec lui de l'ennui des jeux de cour. « Permettez-moi de jouer auprès de vous le rôle d'amoureux », lui demande-t-il. Mosca poussera le jeu dangereusement à un point complexe en proposant à Gina d'épouser Sanseverina-Taxis pour gagner le titre de duchesse. Ce mariage arrangé ressemble bien à du carton pâte et révèle la vanité des jeux de cour auxquels savent se plier les aristocrates de Parme.

Ovide parle également des banquets comme d'un lieu favorable. L'ivresse y est profitable : « Vénus dans le vin, c'est du feu sur du feu. » Le dieu du vin fait tomber les masques et permet la franchise. N'est ce pas ce qui arrive à Alcibiade, qui avoue sans fards ses pires moments de honte face à Socrate ? Mais attention à ne pas être réellement ivre, nous conseille Ovide : il faut laisser s'enivrer les autres et rester soi-même maître de soi. N'est-ce pas précisément ce que fait Socrate dans le *Banquet* ? Il faut paralyser ses proies sans se paralyser soi-même... Ovide conseille : « ne laisse pas le vin te monter à la tête (p. 28) » ; « Véritable, l'ivresse nuit toujours, feinte, en revanche, elle pourra te servir (p. 29). »

Après la discussion sur les lieux et les moments propices, viennent ensuite les moyens de séduire. On compte parmi eux la persévérance (p. 25), les promesses ouvrant l'imagination de la belle

et n'engageant à rien de véritablement problématique (p. 30), l'insistance, même en cas de froideur rencontrée de la part de la belle (p. 26), l'usage des mots à double-sens (p. 26), les larmes (p. 31)... Ovide va même jusqu'à envisager une forme autorisée de violence qui nous scandalise aujourd'hui autant qu'hier (p. 32) : « je veux bien croire qu'elle ne céda qu'à la violence, mais cette violence, elle y consentit. » « Il te suffit, pour la prendre, de demander », concède-t-il tout de même. En cas de dédain, il conseille de tourner les talons : « Tant de femmes désirent ce qui leur échappe et détestent ce qui les presse (p. 33). » Il pense aussi que sous le masque de l'amitié, on peut piéger une femme et la rendre amoureuse.

Le livre II reprend l'éloge d'Eros, ailé, léger. « Il est si léger, avec ses deux ailes qui l'élèvent dans les airs et auxquelles il est difficile d'imposer des limites(p. 39) ! » Critiquant les philtres d'amour, les herbes de Médée et autres magies, ce n'est pas avec des sortilèges qu'il pense que l'on peut rendre autrui amoureux (p. 42). Cultiver son esprit, bien savoir parler sont de meilleures techniques d'ensorcellement... Socrate serait d'accord ! L'amour apparaît comme civilisateur et civilisé chez Ovide, c'est même lui qui nous apprend à nous connaître nous-mêmes. « Tout ceux qui feront preuve de sagesse en amour triompheront (p. 57). » Apollon, invitant à se connaître soi-même est convoqué par Ovide (p. 56), en écho à ce qui est défendu chez Platon. Décence, pudeur, respect des mystères de Vénus, silence parfois... voici ce dont l'amoureux doit également savoir faire preuve.

Ovide termine en lançant au lecteur ce mot : « Je vous ai donné des armes [...] Et que tous ceux qui grâce à mon glaive, triompheront d'une Amazone, inscrivent sur ses dépouilles : « Ovide était mon maître (p. 65). » Il se montre ici quelque peu narcissique !

Au livre III, il arme les Amazones, après avoir armé les hommes, mentionnant Penthésilée. Avant l'heure, Ovide a souci de la parité en amour ! Invitant les femmes à cueillir l'instant présent, jugeant de la beauté comme d'un don des dieux et du souci de soi comme du premier des soins à développer, il invite les femmes avant tout à l'élégance. Il se félicite de n'être pas né plus tôt, dans un temps plus barbare et préfère le raffinement de sa société, marquée par le souci de soi (p. 73). On se souvient ici d'Alcibiade, disant que Socrate lui a fait prendre conscience de la nécessité du souci de soi, plus que de la ville d'Athènes... L'art de l'embellissement de soi doit imiter le hasard, nous dit-il : s'il y a l'artifice, il faut donner l'impression qu'il n'y en a pas pour plaire (p. 74). La maîtrise du rire, de la marche, des larmes, le choix des coloris convenable pour les tissus, tout cela compte : rien ne doit être laissé au hasard. Mais en même temps « le hasard reste souverain », dit-il aussi : laissez pendre votre hameçon, préconise-t-il, et vous verrez bien ce que vous prendrez... (p. 84).

4. *Les Métamorphoses.*

Pour conclure, il me semble intéressant de relire les principales métamorphoses auxquelles il est fait directement référence dans notre programme : Pyrame et Thisbé (IV, p. 112), bien sûr, qui est la pièce jouée par les comédiens amateurs dans le *Songe d'une nuit d'été*, mais également Apollon et Daphné (I p. 54 et suivantes), dont Helena et Démétrius offrent des figures inversées ; Progné et Philomèle (VI, p. 167), qui est un couple évoqué discrètement, mais dans des passages clés, par Shakespeare.

[Peuvent également être utilisés : l'évocation du chaos et du déluge (p. 41-50), en raison de la proximité avec le début du *Songe*, où le monde et la nature voient leurs lois inversées ; Narcisse et Echo (III, p. 98), pour parler des effets du narcissisme dans la *Chartreuse de Parme* ; Vénus et Mars (IV, p. 115) pour évoquer le couple amour/guerre ; Salmacis et Hermaphrodite (IV, p. 119), en écho au

récit d'Aristophane comptant la destinée des hommes boules ; Jason et Médée (VII, p. 177) en raison de la figure symbolique de la vengeance qui traverse *La Chartreuse* et de la mort finale du fils de Clélia et de l'usage des plantes magiques venues d'Orient par la magicienne Médée ; Thésée (VII, p. 189), puisqu'il intervient dans le *Songe*, Le labyrinthe et Ariadne (VIII, p. 207), en raison de la présence de la métaphore du labyrinthe dans *Le songe* et de la figure du Minotaure, dont le double grotesque n'est autre que Bottom ; Adonis et Vénus (X, p. 269), pour nourrir de manière générale le panthéon de l'amour ; Ithys, femme amoureuse d'une femme et transformée en garçon avant son mariage, pour interroger l'homosexualité... Nous nous centrerons ici simplement sur les trois premiers.]

Pyrame et Thisbé.

Ces deux magnifiques amants ont des points communs avec Roméo et Juliette. Ils habitent en Orient. Leurs maisons sont contiguës. Leur ville est ceinte de hautes murailles en briques. Leur voisinage favorise leurs amours et avec le temps, il grandit et devient clair à leurs yeux. « Les torches nuptiales les eussent légitimement unis, si leurs pères ne s'y étaient point opposés » (p. 113).

Cela rappelle bien sûr la rivalité ancestrale qui anime les deux familles de Vérone que sont les Montagu et les Capulet. Comme Roméo et Juliette, Pyrame et Thisbé ont de l'ardeur à s'aimer malgré cet interdit. N'ayant pas de confidentes ; ils font de signes et de gestes leur langage secret.

On songe ici bien sûr aussi à Fabrice et Clélia dans leurs échanges non verbaux.

« Et plus il couve, caché, plus brûlant en eux est ce feu. » « Une mince lézarde [...] leur permet de faire passer leurs voix » (p. 113). Ils peuvent ainsi communiquer, comme Fabrice, ayant percé la fenêtre de sa prison. « Murs jaloux, disaient-ils, pourquoi dresser ton obstacle entre deux amants ? » Les amants sont, comme le dit Goethe, dans la situation de présenter des affinités électives, des *Wahlverwandschaften* : choisis (*Wahl*), proches (*verwand*), comme adossés à un même mur (*Wand*), ils sont des âmes-soeurs, des doubles. Ils sont marqués par leurs affinités électives. Mais le contexte joue contre leur union, condamnée au secret. De même, Fabrice, parlant avec Gina sur le Lac, ne lui parle pas de Clélia : il garde secrète cette affinité.

Pyrame et Thisbé souhaitent s'embrasser, s'étreindre. Ils ne sont aimés que platoniquement, par leurs voix, de même que Diotime nous apparaît comme une voix qu'anime Socrate, ou Socrate comme une voix que fait résonner Platon.

Ils décident de devenir hors-la-loi en se jouant des gardiens et des murailles, de quitter la ville pour les bois. On remarque l'importance de la recherche d'un lieu propice à l'amour, secret, séparé de la cité. Ils se donnent rendez-vous au bûcher de Ninus, « où ils se cacheront à l'ombre d'un arbre ». « Il y avait là un arbre couvert de fruits de neige, un haut mûrier, dans le proche voisinage d'une source fraîche. » Cet arbre n'a pas les propriétés naturelles que nous lui connaissons aujourd'hui, car un mûrier est censé porter des fruits couleur sang. Ce signe annonce que l'amour de Pyrame et Thisbé va être tragique : le sang est annoncé.

Thisbé, audacieuse, voit arriver une lionne, qui vient d'égorger des bœufs. Effrayée, elle se réfugie dans une grotte, mais son voile lui échappe et ce voile est mis en pièces par la lionne. Pyrame, arrivant plus tardivement, croit que le voile en sang est le signe de la mort de sa bien-aimée, dont il se juge responsable. Il se tue, croyant qu'elle a été dévorée par la lionne. Son sang jaillit sur les buissons alentours : « Les fruits de l'arbre, couverts d'éclaboussures sanglantes, tournent au noir. Et les racines, arrosées de sang, teint de pourpre sombre les mûres qui pendent aux branches (p. 114). » Thisbé arrive, voit les mûriers changés, hésite quant au lieu. Voyant son amant mort, elle fait le vœu d'être unie dans la mort avec Pyrame et que l'arbre conserve sa métamorphose pour conserver la mémoire de ce sang.

Dans la pièce jouée dans *Le Songe*, des déplacements significatifs sont opérés : d'une part, le mauvais jeu des comédiens amateurs transforme cette tragédie en comédie, car le ton tragique n'est pas bien tenu. Les comédiens ont peur que le public croit trop à la présence d'une lionne et donc veulent qu'il y ait un écart maintenu entre théâtre et réalité, alors même que leur jeu est tellement loufoque qu'on penserait plutôt au contraire que les spectateurs ne vont pas du tout croire à la tragédie et ne faire que rire. Les comédiens se demandent comment incarner des éléments de l'histoire qui n'avaient pas à être incarnés, tels le mur, la lionne, ce qui crée des effets comiques, grotesques, voire obscènes avec le personnage jouant le mur, qui devient par sa fente une sorte de symbole du sexe féminin. Ils sont embarrassés de n'avoir personne pour jouer le mûrier, qui n'avait pas non plus à être spécialement incarné.

Mais d'un autre côté, la tragédie est maintenue au travers du rire grossier où tombe l'histoire, car il y a lapsus : au lieu de dire que Pyrame croit que Thisbé a été dévorée, il dit qu'il pense qu'elle a été déflorée par un lion. On exhibe ici un tabou : le sang qui devrait couler pour attester de la virginité de la jeune femme lors de son premier rapport sexuel. Les mûres se teintent donc ici du sang, mais cela évoque désormais le sang qui doit marquer le lit nuptial. On présente que cela pourrait signifier que tout acte sexuel contient une part taboue contenant une forme de « violence normale » où le sang est versé. Alors que ce sang versé est normalement attendu lors du mariage pour marquer les tissus du lit, il est ici signe d'un meurtre potentiellement commis par une bête incarnant le monde sauvage. Pyrame pense que sa bien-aimée a été violée par une bête sauvage. La mention du viol alerte. Cela fait écho dans la pièce avec la violence de Thésée, quand il a enlevé Hippolyte, la reine des Amazones.

La violence en amour est évoquée en creux par Platon, quand il met dans la bouche de Pausanias que la loi devrait interdire d'avoir un commerce sexuel avec un jeune homme n'ayant pas encore de barbe au menton. Elle est également évoquée à travers la violence de Zeus, quand, jaloux des hommes boules, il veut les punir en les coupant en deux. Cette violence est perceptible quand on présente la manière dont Alcibiade a fait pression sur Socrate pour le contraindre au corps à corps et quand il dit qu'il a failli avoir recours à la force.

La violence en amour est également évoquée dans *La Chartreuse* : violence du Prince, qui exige de Gina un commerce sexuel qu'elle ne souhaite pas, violence de Fabrice, quand il se dit près à mettre en danger son propre enfant pour atténuer sa jalousie envers Clélia et son mari, puisqu'il ne peut voir son fils assez longtemps pour profiter de l'amour filial.

Apollon et Daphné.

L'histoire commence par une jalousie entre rivaux : d'un côté, Apollon se vante d'avoir vaincu Python et se moque de Cupidon qui se saisit de son arc : « Qu'as-tu, donc, espiègle enfant, à faire avec des armes de héros (p. 54) ? » ; de l'autre, Cupidon, qui lui renvoie sa propre flèche : « Que ton arc atteigne tous ses buts, soit, Phoebus, le mien, c'est toi qu'il atteindra ! » Cupidon tire deux traits, « destinés à deux besognes opposées : l'un met en fuite, l'autre fait naître l'amour (p. 54) ». Il touche d'une flèche qui resplendit Apollon et d'une flèche de plomb émoussée Daphné : « Aussitôt, l'un aime ; l'autre fuit le nom d'amante. » Le père de Daphné veut la forcer à cette union. Diane demande à son père la « joie d'une éternelle virginité ». On répond à Daphné que sa beauté s'oppose à ses vœux : « Phoebus aime : il a vu Daphné et désire s'unir à elle, et ce qu'il désire, il l'escompte, et ses propres oracles le trompent. » Ce qui est caché à Apollon, « il l'imagine encore plus beau ». Apollon tente de raisonner sa belle : « Tu fuis comme la brebis fuit le loup, la biche le lion, comme les colombes fuient l'aigle d'une aile tremblante, chacune devant son ennemi (p. 55). » Elle ne doit pas le craindre, car c'est l'amour qui l'anime. IL ne veut pas qu'elle se griffe aux ronces et ne veut lui causer

aucune douleur. Apollon pense qu'elle fuit en raison d'une ignorance de ce qu'elle fuit. Il rappelle qu'en tant que patron des médecins, il est maître des plantes magiques. « Mon malheur est qu'aucune plante ne peut guérir l'amour, et elle n'est d'aucun profit pour son maître cette science dont tous tirent profit. » La fuite embellit Daphné aux yeux de son poursuivant. Celle-ci parvient à être transformée en arbre pour lui échapper. « Tu seras, du moins, mon arbre », lui dit-il. Il lui promet que c'est du laurier qu'il ornera sa tête et son carquois.

On retrouve le thème de Daphné et Apollon, mais inversé dans *Le Songe*. Les personnages sont touchés par les philtres de Puck et se mettent à se fuir, à se poursuivre, de manière mécanique et malheureuse. On reconnaît aussi le thème du père qui veut forcer sa fille au mariage. On reconnaît aussi le moment où la beauté est indiquée comme source fatale de l'amour : c'est celle qui est violemment poursuivie qui est jugée injustement cause de cette violence, car ce serait sa beauté qui en serait la vraie motivation.

La question de savoir quel est le rapport entre amour et médecine traverse aussi *Le Banquet*, notamment dans l'éloge d'Eryximaque, le médecin.

Dans *La Chartreuse*, l'absence est source d'embellissement de l'aimée, la fuite conduisant à l'idéalisation de l'être aimé.

Progné et Philomèle.

Cette métamorphose est absolument tragique. Progné et Térée sont unis et ont un enfant. Mais « ni Junon, patronne du mariage, ni Hyménée, ni aucune Grâce, par sa présence, ne protège cette couche (p. 167) ». Progné demande à son époux de rendre visite à sa sœur ou de la faire venir. Or cette sœur, Philomèle, est d'une très grande beauté et cela renverse le cœur de Térée. Il tente de la séduire, songe à l'enlever. Il est prêt à « défendre sa prise par une guerre sans merci ». « Il n'est rien dont, en proie à un amour effréné, il ne se sente l'audace, et son cœur ne peut contenir la flamme qu'il renferme (p. 168). » Térée use de toutes les ruses : l'amour le rend éloquent, il va jusqu'aux larmes, fait croire à sa tendresse conjugale. Mais il dévore Philomèle des yeux : d'avance, du regard, il la caresse. Son imagination enflamme une passion fatale : « il se représente, au gré de son imagination, tout ce qu'il n'a pas encore vu d'elle ; et il nourrit lui-même sa propre flamme à l'idée fixe qui écarte de lui le sommeil. » Au terme d'une duperie, il réussit à embarquer Philomèle. Il l'entraîne dans la profondeur d'une étable cachée à l'ombre d'antiques forêts. « Il l'y enferme, pâle, frémissante. » Puis, il « fait violence à cette vierge ». Philomèle, pleine de remords et d'idées noires, demande à mourir, mais Térée choisit plutôt de lui trancher la langue. Il continue à la violer, son corps mutilé ne lui permettant plus de témoigner contre lui. Térée fait croire à la mort de la sœur de Progné. La vengeance que réussit à mettre en œuvre Philomèle consiste à tisser un tissu où le crime de Térée est révélé par écrit. Les deux sœurs vont tuer Itys, le fils de Térée. Progné fait manger ce repas à Térée. Philomèle jette la tête d'Itys coupée devant son propre père. Térée veut tuer les deux sœurs, mais elles se transforment en oiseau. L'une est changée en rossignol, l'autre en hirondelle à la gorge rouge, souvenir du sang versé.

On retrouve dans *Le Songe* des évocations explicites, bien que discrètes et elliptiques à ce rossignol et à Philomèle. *Le Songe* n'est donc pas seulement une comédie ludique. Des tonalités tragiques y vibrent : sang, rapt, viol, violence de la perte de la virginité, etc. Tout cela est bien présent dans *Le Songe*. C'est aussi ce qui donne de la profondeur au traitement du thème de l'amour : dans un premier temps, on peut croire à un allègement par rapport à Roméo et Juliette et à une pure féerie, mais discrètement, la violence est évoquée, sous forme de métaphores, de détournement de mythes antiques, de décalages, qui font grincer la dynamique de l'amour. Du côté de la comédie, on a du rire, parce que le discours pétrarquiste est exagéré et subit une dépréciation. De l'autre, sous le

rire, se cache aussi la violence. Il ne s'agit donc jamais, ni chez Ovide, ni chez Shakespeare, de gagner de la légèreté qui nous ferait accéder à un traitement seulement superficiel. Il y a aussi du sérieux dans l'affrontement de thématiques complexes, souvent taboues : le sang lié à la perte de la virginité, le viol, la violence à laquelle l'amour peut donner libre cours, sauvagement.

NB : On peut remarquer ce même changement de ton et cette même complexité dans *Belle du Seigneur* de Cohen : parodie de la déclaration d'amour de Solal à Ariane, traitement tout de même de la violence qui se joue potentiellement dans ton acte de séduction.

Conclusion.

Ovide permet de traiter la question complexe du langage amoureux (réflexion sur le mètre qui convient à la tonalité amoureuse, par contraste avec l'épopée héroïque, langage silencieux, langage par gestes, déclaration d'amour, lettre d'amour...). Il interroge aussi le thème amoureux à la fois sur le mode de la comédie et du jeu, de la légèreté, mais par points et contrepoints, il ne s'interdit pas d'affronter directement la possibilité de la violence, de la poursuite et du rapt, la tentation qui guette tout amoureux de prendre un pouvoir trop important sur l'être aimé. On le remarque dans une page ambiguë de *L'art d'aimer*, où Ovide parle de l'enlèvement des Sabines lors d'une pièce de théâtre : d'un côté, il condamne toute entreprise de séduction qui ne reposerait pas sur une entente et une égalité de l'homme et de la femme, de l'autre, il semble dans cette page, de manière très problématique et critiquable, faire vibrer le désir de la transgression de toute morale et de toute loi. La lecture de cette œuvre doit donc demeurer vigilante, car certaines pages, certes peu nombreuses, peuvent sembler faire une apologie de la violence faite aux femmes : il convient de les condamner pour que l'art d'aimer ne soit en aucun cas une invitation à céder à une forme de violence indéfendable. *Les Héroïdes* témoignent bien de cette condamnation de la violence faite aux femmes en se faisant le porte-parole de leurs justes plaintes.

Muriel van Vliet
Docteur en philosophie
Professeur en classes préparatoires aux grandes écoles
Lycée F.-R. de Chateaubriand, Rennes.

Conférence prononcée le 9 octobre 2018.