

Daniel Vallat
Université de Lyon 2
Daniel.Vallat@univ-lyon2.fr

Emmanuel Plantade
emmanuel.plantade@orange.fr

Le *furor* en reflet : genre et effets de miroir dans le *Monobiblos* de Propertius

Abstract. Le présent article tente de comprendre quel dispositif littéraire permet à l'auteur masculin d'endosser, dans le *Monobiblos* de Propertius, le rôle de l'amoureux furieux, alors que les poètes hellénistiques et romains l'ont caractérisé comme féminin. On considère, d'abord, comment le motif littéraire du *furor* amoureux devient un motif structurant du recueil, en circulant de manière spéculaire d'une instance à une autre. Puis on analyse le rôle poétique que joue un élément du discours furieux, la répétition du nom *Cynthia*. Enfin, on compare les voix féminine et masculine, pour mettre au jour la gémellité inégale qui existe entre les deux protagonistes de l'univers élégiaque.

Mots-clés: poésie, élégie, genre, Propertius, *furor eroticus*, reflets, voix, accent.

Introduction

Le *Monobiblos*,¹ c'est-à-dire le premier livre des *Élégies* de Propertius, représente pour beaucoup de lecteurs une sorte de « degré zéro » de la poésie élégiaque. En effet, parmi toutes les œuvres de la poésie augustéenne, c'est celui qui exploite avec le plus de cohérence et d'obstination le potentiel narratif des ἐρωτικά παθήματα,² c'est-à-dire de la matière amoureuse, en les polarisant autour de la figure féminine de la *puella*

¹ Cette désignation traditionnelle du livre 1 de Propertius est contestée, voir BUTRICA 1996, 87–96. Le livre est aussi connu sous le titre *Cynthia* (Martial 14,189 ; FEDELI 1980, 13).

² L'expression est aussi le titre de l'opuscule fameux de Parthénios de Nicée, adressé à Cornelius Gallus. Sur son sens, voir FRANCESE 2001, 70–73. Cet ouvrage en prose contient également des *exempla* de maladie d'amour proprement masculine (Leucippe ; Clymène).

nommée Cynthia. Or, si plusieurs livres importants ont tenté d'apporter de nouvelles lumières à la connaissance de l'élegie romaine, les approches mises en œuvre ont souvent consisté à prendre du recul par rapport au texte lui-même, comme si rien de nouveau ou de pertinent ne pouvait surgir de ce côté.³ Mais tout n'a pas été écrit sur la dimension littéraire du *Monobiblos*. Et si le présent article ne récuse nullement l'intérêt de ces travaux en vue, son objet n'est pas de comprendre globalement le sens du genre élégiaque dans le contexte de la culture gréco-latine, mais de mettre au jour la fabrique poétique du sens propre à Propertius.

Eu égard à cette exigence, nous ne pouvons éviter de prendre au sérieux l'élegie liminaire du *Monobiblos*. En effet, l'instance énonciative qui s'y manifeste s'identifie suffisamment avec l'auteur Propertius pour qu'on puisse y lire un manifeste poétique qui interpelle le lecteur. Et comme cette instance se présente en *furiosus amator*,⁴ il est naturel d'essayer de comprendre comment l'égarement amoureux peut devenir un principe omniprésent de la composition poétique. Cela ne va pas sans interrogations, puisque, folie divine selon Platon (*Phèdre* 265b), la folie érotique (ἐρωτικὴν μανίαν) est surtout, pour les poètes, une histoire de femmes : à la suite des dramaturges athéniens du 5^e siècle, spécialement d'Euripide, les auteurs hellénistiques et romains ont fait parler ces héroïnes (Médée, Ariane) dont le discours atteint un paroxysme au-delà de la mesure et de la raison.

La question centrale qui se pose est donc celle-ci : quel est le dispositif spéculaire qui permet à l'auteur masculin d'endosser ce rôle paradoxal du furieux ? Question qui se décline ici en deux volets : d'abord, une enquête sur le rayonnement structurant du *furor* amoureux, pris comme motif littéraire et comme phraséologie ; ensuite, un décryptage de la valeur poétique du nom propre, éponyme du recueil, aboutissant à une analyse de la prosodie des voix furieuses.⁵

³ Parmi ces livres : VEYNE 1983, WYKE 2002, MILLER 2004.

⁴ Voir un parallèle ovidien dans MORRISON 1992.

⁵ Pour une approche récente du *furor* de Propertius en tant que concept métapoétique, voir ALESSI 1989.

1 Le miroir des êtres

1.1 *Properce et Cynthia en reflets*

La progression initiale du *Monobiblos* s'organise logiquement autour de la figure de Cynthia, dont le nom ouvre symboliquement le recueil. Plus précisément, elle est l'objet du discours et de l'*aition* élégiaque en 1,1, l'objet d'une représentation éthologique et d'une leçon de morale en 1,2, et l'objet du voyeurisme du narrateur pendant les deux tiers de 1,3. Cependant, à la fin de l'élégie 1,3, Cynthia prend la parole pour la seule fois du livre⁶ : loin d'être fortuite, la position de cet unique discours dans le trio de pièces inaugural relève d'un effet de miroir entre les élégies 1,1 et 1,3, car Cynthia s'y donne à voir comme un Properce au féminin.

Le contenu programmatique de la première élégie est bien connu⁷ : dès lors, il faut examiner de près les échos qu'elle renvoie, et, de fait, l'élégie 1,3, en son discours final, s'inscrit comme un double négatif de l'élégie 1,1. Ainsi, apparaît dans la bouche de Cynthia tout un lexique qui, dans l'élégie 1,1, définissait le narrateur comme le personnage élégiaque par excellence : comparer *ei mihi* (3,38) et *ei mihi* (1,7) ; *me miseram* (3,40) et *miserum me* (1,1) ; *lapsam* (3,45) et *lapsum* (1,25). Or, on a déjà remarqué⁸ que l'interjection *ei mihi* relevait dans la comédie latine des personnages masculins, et l'on s'est étonné de la voir dans la bouche de Cynthia, alors qu'elle ne semblait pas choquant au vers 1,1,7, dans la bouche du narrateur. Mais, plutôt qu'une anomalie (sur une répartition au demeurant toute conventionnelle et quelque peu datée à la fin du 1^{er} s. a. C., comme on le verra plus loin), il faut y voir un symptôme, car c'est tout un pan de la structure du discours élégiaque masculin qui, dans le discours de Cynthia, bascule dans la sphère féminine, en particulier *via* la simplissime variation grammaticale *-um/-am*. Ainsi, la douleur exprimée par la reprise de *ei mihi* est d'autant plus significative que, dans l'occurrence initiale, cette locution apparaît dans le même vers que la première occurrence du terme *furor*, et symbolise donc une charge

⁶ Cf. 4.1 ci-dessous. Dans l'élégie 1,6 ses paroles sont rapportées indirectement.

⁷ Voir par exemple FEDELI 1980, *ad loc.* ; HOLZBERG 2001, 39.

⁸ FEDELI 1980, *ad loc.*

émotive fondamentale.⁹ La transmutation de *miserum me*, élément-clef et constitutif, dès le premier vers du *Monobiblos*, de l'élégie latine, en *me miseram* crée également un écho entre les deux locuteurs, et donne à voir Cynthia en reproduction de Properce, tandis que la variation *lapsus/lapsam*, même si elle traite d'images différentes, permet d'achever l'élégie 1,3 sur un terme caractéristique de la déchéance auto-revendiquée de l'amour élégiaque.

Ce procédé simple de substitution d'une désinence féminine à une autre masculine était déjà connu en poésie : Catulle l'avait employé dans son *Attis*, par exemple dans la variation *uagus* (Catul. 63,4) / *uaga* (31), ou dans le célèbre énoncé *miser ah, miser* (61), qui peut aussi se comprendre *miser(a) ah miser*. Mais l'enjeu diffère : les incertitudes identitaires du personnage catullien, seul avec lui-même, n'ont pas les mêmes implications pour deux personnages apparemment bien distincts, mais dont les discours font entendre des termes communs et construisent par-là, à grands traits, un reflet sémiotique dans lequel le narrateur et Cynthia se répondent en écho.

D'autres effets de miroir se laissent saisir : les *noctes* dont se plaint l'héroïne (1,3,39) sont aussi dures que les *noctes amaras* infligées par Vénus au locuteur au vers 1,1,33. On pourrait d'ailleurs trouver dans les récriminations et les malédictions de Cynthia en 1,3 l'étiologie des nuits malheureuses de Properce dans l'élégie 1,1, ainsi puni pour avoir mal traité son amie : le refus de la chronologie par l'auteur permet ce genre de détour. Les deux élégies, par ailleurs, s'achèvent sur le même possessif de la 1^{ère} personne : *mea* (1,138) / *meis* (1,3,46), imposant ainsi, dans la touche finale, une subjectivité forte qui colore tout le discours.

Autre renversement « en négatif », celui de l'emploi du terme-phare *ocellus* : terminant le premier vers du livre, il symbolisait en 1,1 le pouvoir souverain de Cynthia, à travers son regard quasi agressif, prédateur, piégeant et victimisant le narrateur ; en 1,3,19 c'est au tour du narrateur masculin de fixer une Cynthia endormie et offerte, entièrement passive et à sa merci : cette fois, c'est lui qui devient le reflet de la Cynthia initiale et prédatrice.¹⁰

⁹ 1,1,7 *ei mihi, iam toto furor hic non deficit anno*.

Il y a donc, en partie, échange de rôles entre les élégies 1 et 3. Certes, le narrateur garde certaines caractéristiques qu'il avait en 1 : ainsi, Cynthia le traite d'*improbe* (1,3,39), quand il se voyait aussi *improbis* qu'Amour en 1,1,6 ; en 1,3,17-18 (hors, donc, du discours de Cynthia), il use de termes (*dominae, saeuittiae*) qui respectent les rôles de l'élégie 1 (1,1,10 *saeuitiam* ; 1,1,21 *dominae*) ; mais tout cela ne pèse guère face au renversement des identités élégiaques qui se produit dans le discours de Cynthia dans la suite du texte.

C'est donc essentiellement l'héroïne qui apparaît comme le reflet du poète de l'élégie initiale. La féminisation du discours ainsi induite est intéressante à plus d'un titre : si l'on mettait de côté la première élégie en raison de son caractère programmatique, inaugural et général, ce serait dans la bouche de Cynthia, et non dans celle d'un amoureux transi, d'un poète, d'un homme, que se feraient entendre les premières douleurs de l'infidélité élégiaque.

De plus, la féminisation du *furor* crée des reflets entre narrateur masculin et personnage féminin, qui brouillent les identités sexuelles. Mais, plutôt que d'interpréter ce fait par des hypothèses hasardeuses sur la féminité de Properce, il serait judicieux d'y voir une étape transitoire dans l'élaboration à deux faces du personnage-type élégiaque, qui, selon les besoins de l'auteur, s'incarnerait dans le texte tantôt en homme tantôt en femme, et assurerait donc la transition de l'un à l'autre : transition, dans la linéarité du *Monobiblos*, du masculin au féminin, par une sorte de contamination du *furor*, qui garantirait la dynamique initiale du recueil dans les premières élégies ; mais aussi, d'un point de vue métapoétique et historique, transition du féminin au masculin.

Traditionnellement, en effet, ce sont les figures féminines qui manifestent le *furor* amoureux : le personnage de Didon, plus ou moins contemporain de Cynthia, reprend des schémas grecs bien connus dont la Médée d'Euripide est le prototype. Si, donc, l'on accepte l'interprétation de VEYNE 1983 sur la *nequitia* du *furor* élégiaque, déshonorant pour un homme dans le monde réel, les reflets entre masculin et féminin dans les élégies 1 et 3, loin de n'être qu'un passage entre les deux dans l'œuvre,

¹⁰ Comparer 1,1,1 *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* et 1,3,19 *sed sic intentis haerebam fixus ocellis*.

permettraient, en dehors de l'œuvre et aux yeux d'un public romain peut-être peu coutumier de ce genre d'excès, d'acclimater et de rendre acceptable, par induction, le *furor* amoureux masculin.

Il faudrait alors voir l'élégie 1,3 comme un moyen d'équilibrer et d'atténuer, en ce début de recueil, les excès revendiqués de la passion amoureuse par le recours à une figure bien connue des Romains, celle de l'héroïne délaissée : Cynthia, en un sens, c'est l'Ariane de Catulle, figure pré-élégiaque, ultra-féminine et quasi rassurante. On peut alors parler, en passant d'une génération de poète à l'autre, de masculinisation du *furor* amoureux par la réutilisation d'un archétype féminin littéraire : Cynthia, reflet du narrateur si l'on suit la linéarité du *Monobiblos*, se rattache en même temps à l'archétype de la femme follement amoureuse, qui lui-même pourrait être considéré, au-delà du paradoxe, comme l'original du narrateur élégiaque.

L'élégie 1,4 offre d'autres effets de parallélisme avec l'élégie liminaire. Apparaissant au vers 1,4,11 (*mei furoris*), le *furor* du poète semble ainsi être le thème principal du texte. Rien d'étonnant jusque-là : ce n'est que l'illustration du comportement annoncé au vers 1,1,7. Toutefois, à y regarder de près, le seul *furor* décrit dans cette élégie n'est pas celui du narrateur, mais bien celui de Cynthia contre Bassus, dans la crainte d'être séparée de Properce, dans les vers 17 à 27. D'ailleurs, elle est qualifiée, au début de cette séquence, d'*insana puella*, ce qui reflète l'expression *non sani pectoris* par laquelle le poète se désignait au vers 1,1,26. D'où la leçon paradoxale de cette élégie liminaire, pour le lecteur accoutumé à l'*opinio communis* sur l'attitude amoureuse des poètes élégiaques : c'est bien Cynthia, ici, qui semble enrôlée dans le *seruitium amoris*, et qui ne supporte pas qu'on lui enlève son amant !

L'élégie 4 est d'ailleurs construite en reflet quasi parfait entre les deux personnages : elle commence sur l'attachement du narrateur à son *seruitium* (vers 1–4), puis continue sur son *furor* (11–14). Suivent alors la description *de facto* du *furor* de Cynthia (17–24) et de son propre goût pour le *seruitium* (25–26). Les deux amants se font donc face et excluent par-là le troisième personnage, Bassus, qui voulait les séparer et auquel ils résistent en ne faisant qu'un.

C'est ainsi que Cynthia, parfois, devient une forme de Propertius, de poète élégiaque ; mais, par l'instabilité même du reflet, c'est parfois le poète qui reprend en creux le rôle de Cynthia : par exemple, dans l'élégie 1,6, on nous la représente dans une crise de *furor* face aux velléités de son amant de suivre Tullus au loin : elle y voit la négation des serments et la preuve de l'absence de dieux (1,6,8 *nullos esse relictos deos*). Ces paroles pathétiques d'une femme qui chancelle trouvent un double écho dans l'élégie 1,8 : lorsque le narrateur se livre à un pathos semblable quand il supplie Cynthia de ne pas le quitter (avec un parallélisme jusque dans les expressions, cf. 1,8,16 *infesta manu* et 1,6,16 *insanis manibus*), puis lorsqu'il célèbre son triomphe : Cynthia a cédé à ses prières et ne partira pas avec un autre. Il s'écrie alors *sunt igitur Musae neque amanti tardus Apollo !* (1,8,41), ce qui ne l'oppose pas réellement à la Cynthia de l'élégie 1,6 qui ne croyait plus aux dieux, mais le présente plutôt comme une Cynthia efficace et réconfortée.

Les rapports entre écriture et personnage portent donc la marque d'une élaboration complexe : Cynthia est pour l'auteur l'héritière de topos non élégiaques, en tant que modèle de *furor*, mais elle est seconde dans la linéarité du recueil, qui donne le primat au narrateur dont elle semble ainsi être le reflet.

1.2 Propertius et ses (faux) amis

Dans une moindre mesure, les amis invoqués par le narrateur lui servent également de reflets. C'est le thème évident de l'élégie 1,9, qui voit sans doute Ponticus frappé à son tour, comme le poète le lui avait prédit, par l'Amour vengeur : les vers 1,9,17–18 reprennent trois termes-clefs de l'élégie initiale, où le narrateur se présentait en victime du dieu : la pâleur (*palles*, cf. 1,1,22), le feu (*igni*, cf. 1,1,27) et le mal (*mali*, cf. 1,1,35), sans oublier l'expression *uacuos ocellos*, écho et réalisation de la menace déjà faite à Gallus au vers 1,5,11 (*non illa relinquet ocellos* « elle ne te laissera pas tes yeux »). Le poète, en bon *praeceptor amoris*, se sait donc gré d'avoir prévenu Ponticus des maux qui l'attendaient, et donne de son ami une image cohérente avec la sienne propre dans l'élégie liminaire, mais décalée par le « vécu » poétique : là où le poète est un dévot de Cynthia en l'élégie, Ponticus était en l'épopée un infidèle à l'Amour.

Gallus aussi essuie les menaces du narrateur, sur un mode toutefois plus discret et insidieux. Dans l'élégie 1,5, deux qualificatifs créent des effets de miroir : d'abord le *miser* du vers 1,5,18, qui renvoie au vers inaugural 1,1,1 et se retrouve au vers 1,5,29 dans le pluriel *miseri* : Properce expose à Gallus quel sera son avenir s'il s'obstine à lui disputer Cynthia : le *furor* l'attend (1,5,3), et ils n'auront plus qu'à pleurer de concert ; puis l'adjectif *insane* du vers 1,5,3, qui répond au *non sani* de 1,1,26. Dès lors, Gallus apparaît comme un double potentiel du narrateur (car tout n'est qu'anticipation apotropaïque dans cette élégie), gagné à son tour par le *furor*, comme une sorte de redoublement du *furor* initial, qui monte en puissance dans le début du recueil, comme par contamination (cf. 1,5,28 *mali*).

Mais ce n'est pas tout : car, comme nous l'avons rappelé, les qualificatifs *miser* et *insanus* s'appliquent auparavant, dans les élégies 1,3 et 1,4, à Cynthia. Dans la progression linéaire du livre, l'éventuel *furor* de Gallus reflète donc plus celui de Cynthia que celui du poète dans l'élégie liminaire, et doit se lire comme son retour dans la sphère masculine, après avoir séjourné pendant deux élégies dans le premier rôle féminin. Le pluriel *miseri* du vers 1,5,29 marque donc une étape dans la réappropriation du *furor* par le narrateur masculin : puisque le malheur de Gallus n'est qu'une hypothèse argumentative pour le poète, le sien reste le seul en lice.

Quand bien même on ne remet guère en doute, dans les commentaires, la réalité de ces amis du poète, il convient toutefois de faire la part de la fiction et de l'idéal : la victoire « littéraire » (élégie utile contre épopée abstraite) de Properce dans l'élégie 1,9 contre Ponticus n'a pas modifié l'avis des Romains sur la distinction entre genres noble et secondaire ; de même, si Gallus est réel, les menaces de Properce à son égard sont des menaces pour rire, dans l'élégie 1,5 comme dans l'élégie 1,13. Le poète le suggère même en creux : la noblesse de Gallus et le souci de sa gloire devraient le prémunir de cette passion désordonnée ; c'est donc par plaisir du travestissement qu'il l'imagine et le représente en souffreteux élégiaque, de même que BOUCHER 1964, qui croyait en la réalité de Cynthia, estimait qu'il ne lui déplaisait pas d'être représentée comme une catin (dans l'élégie 1,16), justement parce qu'elle ne l'était

pas. Quoi qu'il en soit, les projections du *furor* amoureux sur les « amis » du narrateur montrent qu'ils n'échappent pas plus à la réélaboration littéraire que Cynthia ou que le « je » du poète.

2 Le miroir des choses

2.1 Cynthia en décor

Cynthia n'est pas seulement le personnage féminin central du *Mono-biblos*, c'est aussi un concept opératoire de l'élaboration de l'élégie : une structure élégiaque, en somme, qui se trouve donc en corrélation, voire en concurrence, avec les autres structures de la composition poétique. Des correspondances symboliques se créent ainsi entre le décor et l'espace des élégies et les *amores* des personnages. Par exemple, un espace qualifié de « désert » ou de « vide » s'harmonise avec le vide d'un amour perdu, tel celui d'Ariane en 1,3,2 *desertis litoribus*, ou celui causé par la perte de Cynthia (1,8,15 *uacua in ora* ; 1,18,1–2 *deserta loca, uacuum nemus*, en écho au vers final 1,8,32 *deserta saxa*). Parfois, on peut parler de métonymie pour certaines images : dans l'élégie 1,4, par exemple, lorsque Cynthia, en colère, est censée détourner toutes les jeunes filles de Bassus, l'expression *nullo limine carus eris* (1,4,22) doit s'interpréter comme *nulli puellae carus erit*, de même, peut-être, que le *nullas aras* du vers 23 : tout cela renvoie par glissement référentiel étendu au *omnis alias puellas* du vers 21.

Mais on observe de véritables identifications qui vont au-delà du simple trope, en particulier dans l'élégie 1,8. Dès le début, entre les vers 1,8,1 et 1,8,6, le départ annoncé de Cynthia trouve un reflet dans les éléments naturels : l'amant qu'elle veut suivre n'est désigné que par une tournure indéfinie (1,8,3 *quicumque est, iste*), aussitôt continuée au vers suivant par une autre expression indéfinie (*uento quolibet*) qui justement le définit symboliquement comme un vent qui emporte la bien-aimée. Cette dernière aussi se dédouble dans les éléments : l'attaque violente du vers 1,8,1, qui la qualifie de « folle » (*demens*), trouve un écho au vers 1,8,5 dans *uesani ponti* (« la mer en furie »), qui lui-même renvoie à l'*insana puella* de l'élégie 4 : le *furor* de Cynthia se répand sur le monde qui lui renvoie son image. Quant au rival, il pourrait apparaître en filigrane dans les descriptions de l'Illyrie faite par le narrateur : *gelida*

(1,8,2), *pruinās* (1,8,7), *niues* (1,8,8) : le poète, en réalité, argumente contre l'amant plutôt que contre le pays. En tout cas, le vers 30 illustre parfaitement les confusions entre l'amour et le décor de l'amour : le terme *uia* y désigne aussi bien la route du voyage que, métaphoriquement, celle des amours infidèles. Toujours dans l'élégie 8, et de manière plus générale, les toponymes reflètent personnages et rôles : si l'Illyrie symbolise évidemment le rival honni qui emmène Cynthia loin de Rome, le poète n'est pas en reste : dans le *climax* qui clôt la première partie de l'élégie (1,8,25–26), il utilise pour décrire son amour deux localisations marquant l'éloignement :

*Et dicam : « licet Atraciis considat in oris,
et licet Hylaeis, illa futura mea est ! »*

« Et je dirai : 'Même si elle campe sur les bords d'Atrax, et même sur ceux d'Hylaia, elle sera à moi !' »

Ce faisant, il affirme que son amour méprise les distances, qu'il est aussi grand que l'univers, qu'en un sens il est partout, et inéluctable. Nous sommes alors au *discrimen* de l'élégie 8. Le vers suivant, qui commence la 2^e partie, opère un recentrage brutal de la localisation par l'anaphore des *hic* (1,8,27 *hic erit ! hic iurata manet* « Elle sera ici, elle a juré de rester ici ! »), et plus spécialement un recentrage sur Rome (cf. 31 *per me carissima Roma*) : Cynthia a-t-elle succombé aux protestations d'amour « universel » des vers 25–26 ? En tout cas, elle décide de rester là où cet amour a véritablement un sens, au centre de tout.

Le symbolisme se vérifie encore dans le *discidium*, dont les prémices apparaissent au premier vers de l'élégie 11, par l'intrication des références à Cynthia et à Baïes (*te mediis cessantem, Cynthia, Baiis*) : Baïes représente Cynthia qui quitte le poète, et sa *perfidia* (1,15,2). Vu la suite des événements, au vers 1,15,27, *corruptas Baias* peut donc s'interpréter comme *corrupta Cynthia*, malgré les précautions oratoires du vers 1,15,17 *non quia perspecta non es mihi cognita fama*.

Il serait possible de relever d'autres concordances entre le décor (au sens large) des élégies et les personnages de ces élégies : ils évoluent dans le même esprit.

2.2 Le seuil des fantasmes (élégie 1,16)

L'élégie 1,16 relève du genre bien connu du *paraclausithuron*, « (la plainte) devant la porte close », mais son dispositif énonciatif est fort complexe. Properce a choisi de faire parler la porte de sa maîtresse dans un monologue apparent : il modifie ainsi la technique catullienne (Catul. 67), qui optait pour un dialogue entre l'amoureux et la porte, et donc une séparation nette entre les deux interlocuteurs. Ce n'est pas le cas ici, et la Porte représente, par une tension énonciative forte, le cas extrême de confusion des identités, en quelque sorte le reflet ultime du miroir élégiaque : elle est allégorique à des niveaux complexes. Ainsi, lorsque la Porte prend la parole, c'est pour opposer son glorieux passé à un présent honteux (*olim/nunc*) : mais aussi bien Cynthia que le poète peuvent se lire dans cette déchéance. A première lecture, l'opposition entre les *magni triumphi* d'autrefois (1,16,1) et les *indignae manus* (5) ou les *turpes corollae* (6) de maintenant concerne le comportement de Cynthia, qui a troqué les prisonniers de guerre (*captorum lacrimis*, 4) pour des prisonniers d'amour (cf. 1,1,1 *Cynthia... me cepit*) ; mais c'est aussi une allégorie de l'amoureux élégiaque, qui rejette la carrière des armes pour le service de sa belle, et sombre ainsi dans la *nequitia* (cf. 1,1,6 et 1,6,26). La honte de la Porte peut donc refléter celle des deux protagonistes, mais de manière inégale.

En effet, le poète se reflète relativement en elle : outre le début, on le retrouve dans certains termes employés par la Porte qui, d'ordinaire, sont justement dans la bouche du narrateur. Tel est bien sûr l'emploi de *domina* pour désigner Cynthia, maîtresse à la fois de la Porte et de l'amoureux : les deux occurrences de ce mot (en 1,16,9 et 47) s'accompagnent de l'évocation des vices prêtés à Cynthia (par exemple *dominae uitiiis* en 47). Le vers 9, surtout, pourrait, hors contexte, être attribué au narrateur : *nec possum infamis dominae defendere noctes*, « et je ne puis défendre les nuits infâmes de ma maîtresse ». L'autre terme est *cogor* (13), qui régulièrement marque l'impuissance de l'amant devant les oukazes de sa maîtresse ou ceux du destin.¹¹ Voilà des traces d'une identification partielle entre la Porte et l'amoureux éconduit. Toutefois, elles sont limitées, car aux vers 17–44 (soit une grande moitié de l'élégie), la Porte transmet au style direct les paroles du poète, qui est donc finale-

¹¹ Cf. 1,1,8 ; 5,19 et 29 ; 7,8 ; 12,14 ; 18,8 et 30.

ment présent dans la situation d'énonciation, par un artifice de discours en abîme.

Mais, pour l'essentiel de l'élégie, c'est Cynthia qui se reflète dans la Porte, et une confusion s'installe peu à peu entre les deux, sensible dès le vers 10 : en effet, le vers 9, avons-nous dit, pourrait être prêté au narrateur élégiaque, mais le vers 10 pourrait l'être à Cynthia : *nobilis obscenis tradita carminibus* « moi, la noble livrée à (ou : trahie par) des poèmes obscènes ». Qui plus est, par un autre effet d'abîme, ces *carmina* qui déchirent Cynthia sont cités dans l'élégie où la maîtresse est le plus critiquée. En tout cas, par glissement métonymique, le *tradita* du vers 10 permet de passer de la Porte à la Femme.

La confusion est certes progressive : au début de son discours, par exemple, l'amoureux prend soin de distinguer les deux : *ianua uel domina penitus crudelior ipsa* (17) « Porte, bien plus cruelle que ta (ma ?) maîtresse elle-même », mais ce *distinguo* n'est que de façade, uniquement destiné à amortir les reproches : la personnalisation impliquée par le vocatif, par l'interlocution, montre que le discours s'adresse en réalité à Cynthia, et cela dès le vers suivant, où l'adjectif *duris*, qualifiant la Porte, renvoie évidemment à la *duritia* de la maîtresse, topos élégiaque par excellence qu'on retrouve au vers 30. Quant aux vers 19–20, ils effacent les références à la matérialité de la Porte, et pourraient dès lors s'appliquer, au prix d'une métaphore (*reserata*), à Cynthia.

La confusion atteint son paroxysme à partir du vers 35 :

Sed tu sola mei, tu maxima causa doloris, « mais toi, la seule, toi, l'immense cause de ma douleur »,

qui reprend la phraséologie de l'élégie 11 :

*Tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes,
omnia tu nostrae tempora laetitiae.
Seu tristis ueniam seu contra laetus amicis,
quicquid ero, dicam 'Cynthia causa fuit'.* (1,11,23–26)

« Toi, tu es seule ma demeure, Cynthia, seule mes parents, tu es tous les moments de notre joie. Que je vienne triste ou, au contraire, heureux, je dirai à mes amis, quoi que je sois : 'Cynthia en fut la cause'. »

La reprise des *tu sola* et de *causa* nommément adressés à Cynthia prouve que la Porte en 1,16,35 n'est que le substitut de la maîtresse : le vocatif

ianua du vers 36 ne doit pas donner le change : il s'agit d'un mot de rythme dactylique, comme *Cynthia*, et il se trouve dans une position du pentamètre (après la jointure) souvent prise par le nom de la maîtresse.¹² D'ailleurs, le vocatif suivant (43 *perfida*) recadre la problématique autour des relations humaines.

L'allégorie se poursuit aux vers 41–42, avec des termes comme *carmina*, *uersus* ou *oscula*, qui amorcent un thème initié au vers 16 *arguta referens carmina blanditia* : la Porte est *expressément* traitée comme la maîtresse, l'amoureux se comporte à son égard comme si elle était sa maîtresse en lui adressant poèmes et baisers. L'une des causes de cette confusion se devine dans les derniers vers, où la Porte reprend la parole pour conclure : *aeterna differor inuidia* (« je suis décriée par une éternelle malveillance ») ; il est bien évident que Cynthia est visée, mais le poète ne pourrait lui faire dire ces mots : la Porte permet donc de la faire parler (alors qu'elle ne s'exprime, dans le *Monobiblos*, que dans l'élégie 1,3), de lui faire confesser, en quelque sorte, ses fautes. D'ailleurs, autre parallélisme, la Porte est contrainte de pleurer devant le sort du malheureux (1,16,13 *cogor deflere*), incapable de retenir ses larmes, tout comme Cynthia (31–32 *inuitis in lacrimis*) telle qu'elle est idéalement imaginée : ainsi se mêlent les caractéristiques des protagonistes et les niveaux de lecture d'une œuvre fort complexe. La Porte constitue donc une allégorie multiple, car elle est, au sens propre comme au sens figuré, un passage, un pont entre les personnages, qui s'y reflètent tout en voyant l'autre au travers.

3 Les reflets du nom

3.1 Reflets intertextuels

L'élégie 1,18 montre que l'énonciation du nom *Cynthia* est étroitement liée à la phraséologie du *furor*, car elle met en scène l'énonciateur élégiaque comme victime de l'égarement amoureux, et le symptôme le plus flagrant de cet état morbide est sa propension à répéter, crier et

¹² Cf. 1,3,22 ; 8,30 et 42 ; 11,14 et 26 ; 12,2 et 19 ; 15,2 ; 18,6 et 22.

écrire le nom de sa *puella*,¹³ l'objet féminin du désir.¹⁴ Quand le lecteur en arrive à ce point du recueil, il a déjà croisé maintes fois l'occurrence du nom magique. Il peut donc légitimement interpréter le texte comme une mise en abîme de la poétique du *Monobiblos* : la voix du poète tend alors à se confondre avec celle de l'énonciateur élégiaque, travaillé par l'obsession du nom propre. L'élégie 1,18 fonctionne donc comme une invitation à repérer des jeux de reflets suscités par le signifiant *Cynthia*.

Or, l'anthroponyme par lequel Properce choisit de nommer la *puella* est, on le sait, un dérivé de l'adjectif toponymique grec *Cynthios*, qui se réfère au mont Cynthe (dans l'île de Délos), lieu d'un sanctuaire apollinien. De cet adjectif il tire un nom propre féminin, de la même manière que son rival Tibulle utilise pour son héroïne l'adjectif correspondant à l'île de Délos.

Le nom choisi par Properce a un double héritage intertextuel. D'une part, son ancrage apollinien rappelle le nom de la *puella* de Gallus, l'inventeur putatif de l'élégie érotique romaine. Car *Lycoris* renvoie au sommet du mont Parnasse (Callimaque, *Hymnus in Apollinem* 19), dominant le sanctuaire de Delphes.¹⁵ D'autre part, par sa structure prosodique, le nom propre choisi par Properce ne peut faire référence à la *puella* de Gallus : en effet, ce dernier avait usé d'un mot amphibraque. De ce point de vue, le modèle du nom *Cynthia* semble donc bien la *Lesbia* de Catulle, mot dactylique.¹⁶ Si Properce fait sien le genre fondé par Gallus, sa prosodie, c'est-à-dire le fondement de sa pratique poétique, se place bien dans le sillage d'un héritier de Callimaque, Catulle de Vérone, l'auteur d'épigrammes (en hendécasyllabes et en distiques élégiaques) où figure le nom *Lesbia*.

¹³ 1,18,21–22 : *a! quotiens teneras resonant mea uerba sub umbras, scribitur et uestris Cynthia corticibus*.

¹⁴ Au delà de ce rôle psychologique, la figure de Cynthia est aussi « le concept opératoire de l'élaboration de l'élégie », comme nous l'écrivons plus haut (2.1), ou le moteur de la mécanique sémiotique du recueil, comme le note MILLER 2004, 66.

¹⁵ Cf. WILLIAMS 1978, 30. Le commentaire de Williams (s. v. *lycoreos*) indique que cet adjectif est aussi considéré comme un synonyme de « delphique » par un scholiaste.

¹⁶ Plus généralement sur les pseudonymes élégiaques, voir RANDALL 1979.

De plus, le nom de Cynthia permet de mettre au jour une filiation latine de Properce, plus contemporaine, cette fois : le Virgile des *Bucoliques*. Car c'est dans cette œuvre que l'on rencontre la première occurrence du calque latin de l'adjectif grec *Cynthios*, employé au masculin pour désigner l'Apollon de Délos, qui joue le rôle d'inspirateur du berger Tityre : *cum canerem reges et proelia, Cynthus aurem uellit et admonuit* « comme je chantais les rois et les batailles, voici que le dieu du Cynthe me souffla à l'oreille pour m'enseigner » (Verg. B. 6,2–3).¹⁷ En faisant du féminin de *Cynthus* le titre de son livre, Properce oriente le lecteur vers la figure d'Artémis, en même temps qu'il se met dans les pas d'un poète dont on sait qu'il a, un peu plus tard, salué l'art en des termes très révérencieux (2,34,65–66).

3.2 Un scintillement du divin à travers le recueil

Si la *puella* de Properce s'appelle *Cynthia*, c'est donc, entre autres, pour marquer que ce personnage est un reflet d'Artémis, la déesse née, comme son frère Apollon, sur le mont Cynthe. Dans l'élégie liminaire (1,1), aux vers 9–16, l'auteur compare la *puella* à un avatar de la déesse chasserresse, à savoir Atalante, la vierge insaisissable (*uelocem puellam*).¹⁸ Il évoque, aussitôt après, les pratiques de sorcellerie qui pourraient dompter la lune (19–20), astre auquel Artémis est couramment identifiée. De plus, lorsque l'énonciateur élégiaque se plaint du raffinement vestimentaire et cosmétique de Cynthia (1,2,1–6) en lui rappelant l'éclat de son corps,¹⁹ sans doute fait-il référence à la divine simplicité de son mo-

¹⁷ Une occurrence plus tardive de cet adjectif substantivé, à la même position du vers, se trouve dans les *Géorgiques*, 3,36.

¹⁸ Manifestement, si Properce nomme Mélanion, c'est qu'il fait plutôt référence à l'Atalante arcadienne, élevée par les ours, que l'on trouve sur le vase François et qui est mentionnée chez pseudo- Apollodore (*Bibl.* 3,9,2), cf. GANTZ 2004, 596–7. Toutefois, l'adjectif *uelocem* peut aussi bien s'appliquer au personnage béotien qui fait la course avec Hippoménès.

¹⁹ 1,2,6 *nec sinere in propriis membra nitere bonis*, « et ne pas permettre que chaque partie de ton corps brille par ses propres qualités ».

dèle, à la fois vierge farouche et lune luisante.²⁰ L'usage du nom *Cynthia* dans le vers doit-il quelque chose à l'éthos de ce divin modèle ?

Comme son précédent catullien, le nom de *Cynthia* n'est utilisé que sous ses formes nominative et vocative. Toute autre désinence casuelle le rendrait inutilisable en poésie dactylique à cause de la forme crétique. Par conséquent, on peut énoncer comme règle que le nom de la *puella* est un mot prosodiquement invariable, propre à scander le livre de manière obsédante.

Or, à y regarder de près, l'usage de ce nom n'est ni régulièrement ni aléatoirement réparti dans le *Monobiblos* : son utilisation obéit à une stratégie plus élaborée. Près de la moitié des élégies ne lui font aucune place, et d'autres comportent une seule occurrence (1,1, 6, 10, 17). Mais le poète arrange les pièces en sorte que le recueil soit jalonné par des moments où le nom de la *puella* se manifeste comme un motif obsédant. Ainsi, les poèmes 4, 8 et 19 présentent trois occurrences, tandis que les élégies 11, 12 et 18 en ont quatre. Tibulle, dans son premier livre, favorise également les apparitions multiples du nom *Delia*, par groupe de trois ou quatre occurrences, mais les poèmes où ce nom figure sont nettement concentrés au début du livre.²¹ Dans le *Monobiblos*, le nom de *Cynthia* est utilisé de manière dynamique et discontinue. Cependant, dans cette apparente irrégularité, on peut deviner la référence à l'aspect astral de Diane-Artémis. En effet, la fréquence des apparitions du nom est arrangée pour suggérer le cycle lunaire. Ainsi, au début de l'histoire, les occurrences vont en nombre croissant (élégies 2–4). Puis, le centre du recueil est un véritable climax qui figure une lune pleine, parce qu'il est constitué de deux poèmes contigus (11 et 12) dotés de quatre occurrences, et qu'il fait apparaître le nom de *Cynthia*, redoublé, en clause (fait unique) : 1,12,20 *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit* « *Cynthia fut première, Cynthia sera la limite ultime* ». Enfin, les dernières pièces

²⁰ S'adressant à Bassus, l'énonciateur évoque la vindicte de *Cynthia* (1,4,17–22). Cette capacité de nuisance apparente encore la *puella* à la divinité dont les vengeances, contre des individus ou des collectifs, sont réputées. En 1,5 aussi, texte adressé à Gallus, on retrouve, au vers 12, l'image de *Cynthia* en chasserresse divine qui soumet à son pouvoir l'animalité des hommes.

²¹ Les occurrences de *Delia* sont également moins fréquentes que celles de *Cynthia*, voir VALLAT 2013.

du livre (élégies 20–22) marquent la disparition du nom, phase ultime du cycle lunaire, qui laisse augurer d’une renaissance future.²² Serait-ce pour cette raison que Cynthia est associée au culte de Diane, dans le livre suivant (2,28,59–60) ?

Mais l’anaphore du nom qui signale le climax du recueil est un cas extrême. Et Properce se garde bien d’abuser de l’artifice rhétorique. L’éthos divin de la *puella* se manifeste de manière plus diffuse, dans le rapport du nom à la « topographie » du vers. Une fois encore, la comparaison avec la pratique de Tibulle est éclairante.

3.3 Éclats du nom dans le vers

À l’égard de la localisation du nom, Tibulle opère un choix esthétique qui consiste à favoriser la position clausulaire dans l’hexamètre, à savoir le cinquième pied, au détriment d’autres possibilités, comme la position en attaque de vers (hexamètre ou pentamètre), ou même la position après la jointure du pentamètre²³. Comment interpréter cette position clausulaire ? Elle signifie clairement une distance avec l’énonciateur poétique, comme chez Catulle, lorsqu’il incrimine la préférence fraternelle de Lesbia (Catul. 79,1), ou lorsqu’il adresse à celle-ci une épigramme de rupture (75,1). Chez Tibulle, le confinement (relatif) du nom de Delia à la clausule veut signifier une solennité purement laudative : Delia est une entité onirique qui n’a pas l’ambiguïté de Lesbia, mais tend vers un statut divin qui rappelle l’utilisation clausulaire de l’adjectif *Cynthius* par Virgile (B. 6,2, G. 3,36). Ainsi, grâce à la sémantique de position s’appliquant au nom propre *Delia*, le personnage de Delia est doté d’une sorte de doux halo sacré.

Properce, quant à lui, ne dédaigne pas cette position de l’hexamètre, qui représente presque un tiers des occurrences du nom *Cynthia* dans le *Monobiblos*. Il en fait même un élément structurant de l’organisation du recueil, puisqu’il en use au début du cycle narratif (élégie 1,4) ainsi qu’à la fin (élégies 1,17–19). Au poème 1,4, cet usage s’inscrit dans un contexte

²² Sur la problématique de la dimension lunaire de Cynthia, voir entre autres O’NEILL 1958, HABINEK 1982, BOOTH 2001.

²³ Dans le premier livre de Tibulle, la position clausulaire du nom *Delia* représente les deux tiers des occurrences. Pour la méthodologie de la sémantique du nom propre dans le vers, voir PLANTADE 2008.

apologétique : l'énonciateur élégiaque fait l'éloge de la *puella* à l'intention de Bassus. Dans l'élégie 1,19, qui accueille les dernières occurrences du nom de Cynthia, la position clausulaire est utilisée à l'exclusion de toutes les autres. En effet, il ne s'agit rien de moins, dans ce poème, que de signifier la nature divine de la puissance de Cynthia, qui rend l'énonciateur capable d'affronter la mort.

Plus marginales sont les positions d'attaque de l'hexamètre ou bien après la césure penthémimère (localisations qui ne sont utilisées que deux fois chacune). La spécificité du travail de Propertius réside plutôt dans sa façon de solliciter le pentamètre pour y placer le nom de la *puella*. Si Tibulle n'exclut pas *Delia* de cette partie du distique, il n'exploite cette possibilité qu'à titre exceptionnel. Dans le *Monobiblos*, en revanche, le nom de Cynthia occupe six fois l'attaque du pentamètre, et onze fois l'attaque du second *côlon* de ce vers. Cette dernière position est signifiante d'un rapport de proximité entre l'énonciateur élégiaque et sa *puella*. Elle peut donc être associée au magnétisme sensuel comme en 1,3,22, ou évoquer la contrainte du *seruitium amoris*, de « l'esclavage amoureux », comme en 1,11,26.²⁴

On connaît la nature ambiguë de Diane-Artémis : c'est une vierge, mais une vierge armée d'un arc. Sa pureté virginale rassure, mais son ancrage dans le monde sauvage laisse deviner une capacité vindicative potentiellement dévastatrice. En plaçant ce module prosodique (*Cŷnthiā*) dans les différentes positions du distique, comme, d'ailleurs, il le dissémine dans le recueil, Propertius réussit à actualiser tout le potentiel symbolique que recèle l'identification de la *puella* à Artémis²⁵. Il intègre sa nature lointaine et protectrice, tout en figurant son aspect envahissant, changeant, et donc redoutable.

4 L'écho des voix : une gémellité poétique inégale

L'identification de la *puella* élégiaque à Artémis, on vient de le voir, est

²⁴ 1,11,26 *Quicquid ero, dicam, 'Cynthia causa fuit !'* « Quoi que je devienne, je pourrai dire : 'Cynthia est responsable ! »

²⁵ Il existe peut-être un écho de cette symbolique dans la Didon virgilienne (*Aen.* 1,498-504), avec deux différences toutefois : Didon n'est pas une *puella*, et le genre littéraire diffère.

un motif qui s'inscrit et dans l'organisation du recueil et dans la versification. On peut encore pousser cette logique poétique plus loin encore, en s'intéressant à la dimension gémellaire qui se cache derrière le choix du nom Cynthia. L'éto, enceinte de Zeus, a accouché de jumeaux, une fille et un garçon, sur le mont Cynthe. Le reflet qui unit Cynthia et l'énonciateur élégiaque se trouve donc placée sous le signe du couple formé par Artémis et Apollon. Cela signifie que l'énonciateur élégiaque, qu'on peut nommer *Cynthius* plutôt que de continuer à l'appeler Propertius, s'identifie implicitement à Apollon lui-même, en tant que dieu du chant poétique. Ce cadre mythologique définit clairement le partage des rôles : lui chante, elle non. Et cela se traduit dans le texte par une inégalité de traitement entre la voix de l'énonciateur élégiaque et celle de la *puella*.

4.1 La voix parlée (masculine ?) de Cynthia (élégie 1,3)

En effet, celui-ci a presque tout, celle-là presque rien. Dans le *Monobiblos*, la voix de Cynthia se manifeste directement une seule fois (1,3,35-46, voir *supra* 1.1). Mais limiter l'étude à ce simple constat quantitatif n'est pas suffisant. En effet, pour courte et isolée qu'elle soit, cette manifestation de la *puella* au discours direct est loin d'être insignifiante, et vient démentir la thématique, trop radicale, du silence des *doctae puellae*, des « filles savantes ». ²⁶ Car cette thématique fait trop bon marché d'un fait tout simple : la *puella* s'exprime au discours direct, alors que les « amis » de l'énonciateur, Gallus, Tullus, Ponticus et Bassus, n'ont même pas ce rôle. Ce sont de simples témoins, condamnés au statut d'allocutaire, de faire-valoir, tandis que Cynthia, pour trouver sa voix, se métamorphose en héroïne d'épopée hellénistique, à la fin du seul poème qui soit un récit adressé au « lecteur générique ». ²⁷

²⁶ Sur cette idée de la poésie romaine comme réduction au silence des *doctae puellae*, voir, par exemple, HABINEK 2001, 127 : « It is the poetry, independent of any external considerations of education, law, or status, that silences the female voice even before it can speak. » Plus loin (129-130), Habinek indique que Cynthia doit mourir pour avoir la parole dans le poème 4,7, ce qui est contradictoire avec l'énoncé cité, et erroné, puisqu'oublieux du poème 1,3.

²⁷ Nous utilisons ici la terminologie de M. Citroni, lequel montre d'ailleurs que le public de la littérature augustéenne est féminin pour une part non négligeable (CITRONI 1995, 18-19) ; cf. Ovide, *Ars* 3,329-330, et *Tristia* 2,255.

En fait, le poème 1,3, avec son récit à la première personne, transforme le lecteur en voyeur. Il dévoile l'intimité du couple que le personnage masculin est censé former avec sa *puella*. Pour s'approcher d'elle, l'amoureux apollinien est obligé d'user d'une ruse, comme Mélanion, mentionné dans le poème-sommaire (1,1,9) : en l'occurrence, il se travestit en Bacchus s'approchant d'Ariane,²⁸ et c'est sous cette identité provisoire qu'il peut avoir un accès charnel à Cynthia. Alors que le reste du recueil est bâti sur l'idée d'une intimité amoureuse « hors champ » – pour employer une métaphore cinématographique – reléguant l'échange charnel dans l'implicite, ce poème fait affleurer le corps par le biais de la métaphore licencieuse, car le narrateur élégiaque y évoque ses *arma* (1,3,16) et les « fruits clandestins » (24 *furtiva poma*) qu'il se plaît à glisser dans les « mains creuses » (*cauis manibus*) de la *puella*. On peut ici comprendre que ses organes génitaux, qui sont autant d'offrandes (25 et 26 *munera*) à une Cynthia divinisée, entrent en contact avec l'intimité de la *puella* endormie²⁹. C'est dans ce contexte, fortement coloré d'érotisme, que Cynthia, « accoudée dans sa couche voluptueuse » (34), prend la parole.

Focalisons-nous sur le premier moment de son discours direct (35–40),³⁰ le plus véhément : elle y accable le personnage Propérce de reproches, à la manière de l'Ariane catullienne. Mais la position corporelle dans laquelle elle est décrite, à savoir allongée sur le ventre, accoudée sur la couche, implique l'impossibilité technique que son *furor* devienne *chant*.

Ce passage se présente, pourtant, comme un abrégé de la rhétorique du *furor* : il implique les modalités interrogative et exclamative, l'insertion d'interjections, l'imprécation au subjonctif et l'apostrophe. Nous

²⁸ Cf. HARRISON 1994.

²⁹ La valeur licencieuse des mots *arma*, *poma* et *munera* est un des ressorts ludiques présents dans les *Carmina Priapea*, dont l'auteur anonyme a beaucoup pratiqué les élégiaques latins (PLANTADE / VALLAT 2005 ; PLANTADE 2008). Plus généralement, sur les métaphores latines renvoyant aux organes génitaux, voir ADAMS 1982.

³⁰ Dans le second moment, se faisant narratrice pour justifier sa *querela*, Cynthia complète le récit commencé par l'énonciateur élégiaque par un retour en arrière qui narre ce que ce dernier n'a pu voir (1,3,41–46). Ce passage, que nous n'analysons pas en détail, consiste en une plainte qui vise à émoustiller l'allocutaire – et le lecteur.

avons noté plus haut (1.1) que l'énonciateur élégiaque fait écho à certains éléments de ce *furor* condensé, comme les locutions *ei mihi* ou *me miseram*.

Surgit alors le problème de ce qui distingue les voix du couple gémellaire, formé par Cynthia et l'énonciateur élégiaque. Pour tenter de le résoudre, avançons-nous sur le terrain de la prosodie, la *prosodia* antique, laquelle intègre ce que R. Lucot, dans un article trop méconnu,³¹ appelle « mélodie accentuelle » :

Tándem té^T nóstro^P réferens^H iniúria lécto 35

Altérius cláusis^I expulit e fóribus !

Námqu(e) úbi lónga méae^P consúmpsti témpora nóctis,

Lánguidus exáctis, ^I eí mīhi, sidéribus?

Ó útinam^T tális^P perdúcas, ímprobe, nóctes,

Mé míseram quális^I sémper habére iúbes! 40

« Eh bien ! une autre a dû te fermer les portes au nez, te ramenant, tout honteux, à notre lit ! Car, où donc es-tu allé gaspiller les heures de la nuit que tu me devais, pour me revenir, pauvre de moi ! si souffreteux, après l'expiration des étoiles ? Oh ! puisses-tu, homme sans principes, passer toujours des nuits pareilles à celles auxquelles tu me réduis, pour mon malheur ! »

Notons, d'abord, le parallélisme de deux *côla*,³² plutôt longs – comme les nuits sans amour... – qui suivent la césure penthémimère : cette similitude prosodique vient signifier que la malédiction prononcée par Cynthia est bien proportionnée à la faute commise par Properce ; elle renforce donc la pertinence du connecteur argumentatif *namque*, placé en attaque d'hexamètre.

Venons-en aux passages soulignés dans le texte latin, qui correspondent à des rencontres d'accents de mot, que R. Lucot, dans l'étude déjà mentionnée, a nommées « intervalles zéro », et que nous appelons

³¹ LUCOT 1969 traite de la « mélodie accentuelle » comme auxiliaire de la « signification » dans les hexamètres du *Monobiblos*.

³² 37 *consúmpsti témpora nóctis* - - - - - et 39 *perdúcas, ímprobe, nóctes* - - - - -.

« contre-accent » à la suite de MORIER 1961 et de MESCHONNIC 1982.³³ Certains de ces contre-accent, ceux qui figurent en attaque de vers, ont, au moins depuis l'œuvre de Catulle, la faculté d'indiquer un ton déterminé de l'énonciateur. On les trouve ici à trois reprises, aux vers 37, 39 et 40.³⁴

Deux contre-accent appellent, quant à eux, un commentaire plus développé. Le premier se trouve au début du discours direct (vers 35), et s'étend sur les deux syllabes longues du deuxième pied : *tándem té nóstro*. La position de cette figure accentuelle peut activer la référence à un intertexte fameux, le premier vers du discours furieux d'Ariane, chez Catulle 64,132 *sícine mé pátriis*. Par comparaison, certains aspects masculins (du point de vue antique) de la voix de Cynthia apparaissent, comme les échos consonantiques en *t*, qui évoquent une parole impérieuse, les syllabes longues qui confèrent une certaine gravité au discours. Par contraste, encore, on voit que la voyelle *i*, bien qu'utilisée sous l'accent par Catulle, à cause de son étroite association à la voix féminine,³⁵ est curieusement absente du début du vers de Propertius. Tout cela montre une curieuse androgynie de Cynthia, qui semble contrefaire le personnage d'Ariane sur un mode vocal plus grave.

Le second se trouve après la jointure d'un pentamètre (38), et recouvre partiellement un dactyle : *ei míhi* ! Il s'agit là d'une formule interjective stéréotypée que l'on a souvent considérée comme exclusivement masculine, en se fondant sur le dépouillement du théâtre latin. Ici, la formule est manifestement employée pour faire couple avec l'occurrence du poème-sommaire (1,1,7 en attaque de vers), comme nous l'avons fait remarquer plus haut (1.1). Procédé de couplage d'autant plus

³³ Une version expérimentale de la méthode d'analyse de la « mélodie accentuelle » est déjà exposée dans PLANTADE 1999. Y est déjà évoqué le procédé du « contre-accent », marquage rythmique que Quintilien mentionne à propos des séquences de monosyllabes (9,4,42 *etiam monosyllaba, si plura sunt, male continuabuntur, quia necesse est compositio multis clausulis concisa subsultat*).

³⁴ Cf. PLANTADE 1999.

³⁵ BIVILLE 1996, 59.

sensible qu'*ei mihi* n'apparaît plus dans le reste du *Monobiblos*, et qu'il faut attendre le livre 4 du poète, pour voir réapparaître la formule.³⁶

Risquons donc une hypothèse : nous serions en présence ici d'une signifiante non-verbale suggérant une étiologie de l'élégie, de l'art poétique pratiqué par l'auteur. Parce que l'interjection *ei* est étroitement associée au cri de deuil, et qu'elle présente une analogie avec l'étymologie populaire de *e-legeia*³⁷, on peut raisonnablement penser qu'elle évoque la préhistoire du genre élégiaque. La mettre dans la bouche de Cynthia, au début du cycle amoureux, après l'avoir utilisée dans le poème-sommaire signifierait donc que l'énonciateur élégiaque reconnaît une parenté fondatrice avec la parole féminine de la *puella*, dont il loue la grâce en 1,2,29 *unica nec desit iucundis gratia uerbis*. Et l'on peut ajouter qu'Ovide l'a suivi sur ce point, puisqu'il est le seul autre poète de l'époque à mettre cette interjection dans la bouche de femmes, les Héroïdes, dont les lettres sont présentées comme des modèles spontanés et primitifs du discours élégiaque.³⁸

La voix furieuse de Cynthia est ici pleine de paradoxes : elle comporte des traits masculins, et sa féminité elle-même, quand elle s'exprime à son paroxysme, est construite avec un élément réputé masculin (cf. 1.1) ; elle paraît banalement topique, quoiqu'elle exprime un élément essentiel de la spécificité élégiaque de Properce ; elle est percutante, tout en présentant une économie de moyens prosodiques très remarquable. Cela doit-il vraiment surprendre de la part d'un personnage nimbé de l'aura de la vierge Artémis ?

³⁶ Sous la forme, justement, d'un couple d'occurrences, qui occupent les mêmes positions dans le vers : 4,1,58 *ei mihi ! quod nostro est paruus in ore sonus* ; 4,8,48 *Lanuui ad Portas, ei mihi ! solus eram*.

³⁷ Cf. MALTBY 1991, s.v. *elegeia* ; Ovide *Am.* 3,9,3.

³⁸ Phyllis, par exemple, s'exclame (*Her.* 2,106) : *Ei mihi ! si quae sim Phyllis et unde rogas*, « Pauvre de moi ! si tu en arrives à demander qui est cette Phyllis qui te parle et d'où elle vient » ; autres occurrences : *Her.* 3,14 (Briséis à Achille) ; 5,60 (Oenone à Paris) ; 12,7 et 140 (Médée à Jason) ; 13,48 (Laodamie à Protésilas) ; 17,92 (Hélène à Paris) ; 21,47, 110 et 205 (Cydonie à Acontius).

4.3 Le chant furieux (féminin ?) de Cynthius

En regard de cette simplicité, qu'en est-il des spécificités de la voix furieuse de Cynthius, c'est-à-dire de la projection apollinienne de l'auteur ? Elle doit se montrer à la hauteur du modèle que l'énonciateur se donne explicitement, Phoebus Apollon, en utilisant une expression qui fait allusion à l'échange élégiaque de l'amour contre la louange poétique (1,2,27 *cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet*).

Nous constatons, d'abord, que la « mélodie accentuelle » permet, là aussi, de focaliser le brouillage des sexes au sein du discours élégiaque, posant en fondement poétique la gémellité des voix de Cynthius et Cynthia. Le vers initial (1,1,1) lui-même en est déjà une démonstration : il commence par un premier *côlon* peu marqué, dont l'accentuation est banale (*Cýnthia prîma súis*) ; mais le deuxième *côlon*, formé d'un mot placé entre penthémimère et hephthémimère, donne le signal d'une montée « féminine » dans l'aigu (*miserum*) ; finalement, le *côlon* clausulaire marque un sorte de paroxysme, parce qu'il comporte un contre-accent que ne connaît pas la voix de Cynthia, renforcé par un entrelacs de motifs vocaliques et consonantiques ([k], m, i, e) : *mé cépit océllis*. Par comparaison, l'attaque agressive de Cynthia (1,3,35) paraît presque bénigne.

En outre, dans le poème 1,16, l'amoureux transi commence son discours à la Porte avec une figure accentuelle qui joue sur des traits masculins et féminins : 1,16,17 *íanua uél dómina*. En effet, le contre-accent comporte à cet endroit, une montée sur la syllabe brève, qui rapproche l'énonciateur de l'Ariane catullienne (64,132 *sícine mé pátriis*) : le schéma métrique et accentuel est le même, mais, en même temps, le timbre vocalique focalisé, le *o*, inscrit la voix dans le registre grave.

Toutefois, ces convergences du féminin et du masculin ne doivent pas occulter les singularités prosodiques de la voix furieuse de Cynthius. Ainsi, la structure du vers permet à Properce de singulariser la voix de Cynthius, à travers l'usage d'une césure rare, la trochaïque troisième dans sa forme « classique » (W. Meyer), c'est-à-dire encadrée d'une trihémimère et d'une hephthémimère.³⁹ Dans le *Monobiblos*, cette

³⁹ Pour un exposé succinct mais encore utile du traitement de cette césure chez les élégiaques, voir PLATNAUER 1951, 8-9. Pour l'état des discussions métriques la

configuration, présente dans 3,4% des hexamètres, implique toujours qu'un mot iambique est focalisé, juste après la coupe, et cela retentit sur la « mélodie accentuelle », dans la mesure où l'attaque brève accentuée de ce mot introduit une modulation pathétique. Cet effet est mis en exergue, dès l'élégie liminaire (1,1,35), comme une marque propre à l'énonciateur élégiaque. Mais c'est surtout de cette manière que l'amoureux transi déplore l'inflexibilité de la Porte à l'égard de *son* amour : 1,16,19 *cúr núnquam^T réserata^{Tr} méos^H admíttis amóres*. Et on retrouve cette même césure, lorsqu'il rêve, tout éveillé, que sa voix se glisse par une fente de la Porte pour atteindre l'oreille de sa maîtresse : 1,16,27 *ó útinam^T traiécta^{Tr} cáua^H méa uócula ríma*. La modulation causée par la césure trochaïque est également présente, quand Cynthius, s'éloignant de Cynthia par la mer, maudit le *prôtos euretês* de la navigation (1,17,13) ; elle donne aussi le ton de la plainte (1,18,1), au moment où l'énonciateur s'adresse à Cynthia depuis sa solitude.

En outre, la voix furieuse de Cynthius se distingue par la densité et la complexité des figures contracentuelles qu'elle recèle.⁴⁰ En effet, les attaques de vers peuvent être saturées d'accents, à la manière de Catulle (Catul. 68,34, 97,2), comme dans l'adresse pathétique aux amis impuissants : 1,1,25 *aút uós quí^T séro^P* ; ou dans la mise en garde aux lecteurs : 1,1,37 *quód sí quis^T mónitis*. Le *furor* de l'amoureux transi fait lui aussi appel à cette saturation (1,16,35 *séd tú sóla méi^P*). On dépasse alors de loin le degré d'intensité atteint dans les attaques de vers du discours de Cynthia, lesquelles en restent au contre-accent simple, marquant la détermination.

Un des passages qui illustrent le mieux la complexité de la mélodie accentuelle mise en œuvre par la voix de Cynthius se trouve dans la

concernant, voir MARINA SÁEZ 1998, 78-82, qui donne aussi des statistiques générales à propos des césures de l'hexamètre (1998, 76-77).

⁴⁰ Cette dimension de la « mélodie accentuelle » a d'ailleurs échappé à LUCOT 1969, prisonnier de certains préjugés concernant l'atonie des mots grammaticaux. À cet égard, voir PLANTADE 2005. Il est à noter que Quintilien ne signale qu'un seul type de dérogation apparente aux règles générales d'accentuation, à savoir le mot métrique (ou phonétique) formé par le groupe prépositionnel. Il semble se positionner résolument contre les dérives normatives de la grammaire, dues notamment à Remmius Palémon, considéré comme son maître, cf. PLANTADE 2010.

plainte solitaire qu'il pousse, passage où plusieurs figures contraccen-
tuelles peuvent se combiner au sein d'un vers donné (1,18,9–16) :

Quíd tántum ^T mérui ? ^P quáé té ^H míhi crímina mútant ?

Án nóua tristítiae ^I caúsa puella túae ? 10

Síc míhi té ^T réferas, ^P léuis, út ^H nón áltera nóstro

Límine formósos ^I íntulit úlla pédes.

Quámuis múlta tíbi ^P dólor híc ^H méus áspera débet,

Nón íta saéua támen ^I uénerit íra méa,

Út tíbi sím ^T mérito ^P sémper ^H fúror, ét túa fléndo 15

Lúmina deiéctis ^I túrpiá sínt lácrimis.

« Pourquoi pareille punition ? Quelles accusations me valent ce changement à mon égard ? Ai-je une nouvelle amie, que tu prennes ainsi le deuil ? Je t'en prie, reviens-moi : aucune autre, vraiment, n'a posé, d'un pas léger, ses pieds délicats sur mon seuil. Quoique ma douleur, la douleur que je sens maintenant, me rende débiteur de méchancetés sans nombre, je ne m'emporterai pas jusqu'à cette cruauté d'être, à jamais, un légitime objet de ta vindicte folle, et de faire pleurer tes yeux, au point de les rendre témoins de ma honte, à force de larmes. »

Les contre-accentués ne touchent pas uniquement l'attaque du vers : ils ont la faculté d'essaimer à travers tout l'hexamètre (vers 9, 11, 15). Une tendance forte se dégage de là : le poète a manifestement recherché les rencontres d'accentués de part et d'autre des césures, pour créer des effets d'enjambement interne. En plaçant ainsi des pics accentuels aux charnières de l'hexamètre, qui devraient normalement s'effacer dans la fluidité de la diction, il confère un tour véritablement lyrique à la voix de Cynthius. De plus, il va jusqu'à transgresser la prosodie clausulaire en ajoutant des figures accentuelles là où ne les attend pas du tout (15 ét túa fléndo, 16 sínt lácrimis). Tout cela construit un *furor* paradoxal, un *furor* dont seule la mélodie véhicule la violence, alors que ses paroles sont, à dessein, édulcorées, et maîtrisées (14 *non ita saeua tamen*).

Cet exposé, bien éloigné de l'exhaustivité, met malgré tout en valeur la nature véritable du lien que Propertius tisse entre les deux voix. Il se

plaît à alterner les fils masculins et les fils féminins dans la trame de chaque voix ; ce qui traduit poétiquement la gémellité symbolique induite par les reflets des personnages. Toutefois, il établit une inégalité de ces voix jumelles, en posant prosodiquement la domination de Cynthius sur Cynthia, dont la voix apparaît plutôt comme une inspiration, et un fondement symbolique, en raison de sa situation dans la linéarité du recueil, mais aussi de la simplicité relative des moyens poétiques qu'elle met en œuvre. Faut-il donner à ce constat une interprétation en termes de domination sexuelle, comme on a pu le faire ? C'est loin d'être évident. Ce qui est frappant ici, c'est plutôt le rôle fondateur que Properce donne à la féminité ; l'inégalité des voix s'explique alors par le dispositif énonciatif qui pose une identification partielle de l'auteur (celui qui chante, dirait Quintilien)⁴¹ avec le héros masculin de l'histoire.

Conclusion

Par quel moyen l'égarement amoureux peut-il être assumé comme un principe poétique par le poète augustéen qu'est Properce ? Nous avons montré que le *furor* procède d'une impulsion féminine (élégie 1,3) qui est ancrée dans tradition littéraire préexistant. Pourtant, c'est bien l'énonciateur élégiaque, identifié à l'auteur, qui, dès l'élégie liminaire, donne le ton furieux du recueil. Quelle est donc l'origine du *furor* amoureux ? Est-ce le seuil liminaire du livre ? Est-ce la parole de Cynthia ? Tout semble arrangé pour que cette question reste sans réponse. En se propageant d'instance en instance, de l'énonciateur masculin à ses « amis », et jusqu'au décor, le *furor* perd son caractère strictement féminin pour devenir une maladie universelle, que l'auteur peut d'autant plus facilement assumer qu'elle devient un motif structurant : en somme, une manifestation de la maîtrise qu'il détient sur la parole poétique. En donnant le double statut d'énonciateur élégiaque et de *puella* à la Porte de l'élégie 1,16, Properce fabrique une allégorie de sa poétique paradoxale : c'est dans ce dialogue quasi halluciné que se manifeste sa virtuosité poétique. Le même paradoxe s'observe dans l'utilisation du nom de la *puella*. Marque de l'égarement, l'énonciation de ce dernier constitue peu à peu un élément d'organisation du recueil. Et sa répétition induit une définition implicite de l'énonciateur élégiaque comme *Cynthius*, c'est-à-dire

⁴¹ Quint. 1,8,2 et *se poetae canere testantur*.

comme instance identifiée au chant poétique lui-même. Derrière Cynthia et Propertius, on doit, en effet, deviner Artémis et Apollon, la lune et le soleil. Cette gémellité fondatrice de la poétique de Propertius explique, et même justifie, la circulation spéculaire qui s'opère entre le féminin et le masculin, à travers le *furor* sa mise en scène et sa mise en voix. Toutefois, gémellité ne veut pas dire égalité, car force doit rester au chant, au dieu à la lyre et... à l'auteur.

Bibliographie

- ADAMS, J. N. (1982) : *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- ALESSI, P. T. (1989) : « Propertius: *Furor*, *ingenium* and Callimachus », en Deroux, C. (éd.), *Studies in Latin Literature and Roman History V*, Brussels, 216–232.
- BIVILLE, F. (1996) : « Ce que révèle la voix. Analyse de quelques voix romaines transmises par la littérature latine », *Bolletino di studi latini* 26, 55–68.
- BOOTH, J. (2001) : « Moonshine: Intertextual Illumination in Propertius 1.3.31–3 and Philodemus, *Anth. Pal.* 5.123 », *CQ* 51, 537–44.
- BOUCHER, J.-P. (1964) : *Cours sur Propertius*, Faculté des Lettres, Lyon (inédit).
- BOUCHER, J.-P. (1965) : *Études sur Propertius : problèmes d'inspiration et d'art*, Paris.
- BUTRICA, J. L. (1996) : « The Amores of Propertius: Unity and Structure in Books 2–4 », *ICS* 21, 87–158.
- CITRONI, M. (1995) : *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma.
- FEDELI, P. (1980) : *Il primo libro delle Elegie. Sesto Propertio ; introduzione, testo critico e commento*, Firenze.
- FRANCESE, C. (2001) : *Parthenius of Nicaea and Roman Poetry*, Frankfurt.
- GANTZ, T. (2004) : *Mythes de la Grèce archaïque*, Paris.
- HABINEK, T. N. (1982) : « Propertius, Cynthia, and the Lunar Year », *Latomus* 41, 589–596.
- HABINEK, T. N. (2001) : *The Politics of Latin Literature. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*, Princeton.
- HOLZBERG, N. (2001) : *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*, Darmstadt.
- HARRISON, S. (1994) : « Drink, Suspicion, and Comedy in Propertius 1.3 », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 40, 18–26.
- LUCOT, R. (1969) : « Sur l'accent de mot dans l'hexamètre latin », *Pallas* 16, 75–106.
- LUQUE MORENO, J. (1994) : *El distico elegiaco. Lecciones de metrica latina*, Madrid.

- MALTBY R. (1991), *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Liverpool.
- MARINA SÁEZ, R. (1998) : *La métrica de los epigrammas de Marcial. Esquemas rítmicos y esquemas verbales*, Zaragoza.
- MESCHONNIC, H. (1982) : *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse.
- MORIER, H. (1961) : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris.
- MORRISON J. V. (1992), « Literary Reference and Generic Transgression in Ovid, *Amores* 1.7 : Lover, Poet and *Furor* », *Latomus* 51, 571–589.
- MILLER, P. A. (2004) : *Subjecting Verses : Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*, Princeton.
- O'NEILL, E. N. (1958) : « Cynthia and the moon », *CPh* 53, 1–8.
- PLANTADE, E. (1999) : « Le poème 72 de Catulle : problèmes de rythme », *Florentia Iliberritana* 10, 287–301.
- PLANTADE, E. (2005) : « Connecteurs et mouvements rythmiques (Catulle 64) », en Calboli, G. (éd.), *Papers on grammar IX,2, Proceedings of the Twelfth International Colloquium on Latin Linguistics*, Roma, 885–894.
- PLANTADE, E. (2008) : « *Priapus gloriosus*. Poétique d'un discours compensatoire », en Biville, F. / Plantade, E. / Vallat, D. (éds.), « *Les vers du plus nul des poètes* ». *Nouvelles recherches sur les Priapées*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 98–119.
- PLANTADE, E. (2010) : « *Apud nos uero breuissima ratio* (IO 1, 5, 29). Hypothèses sur la grammatisation de l'accent latin et sur la formation de la loi de la pénultième longue accentuée », *Eruditio Antiqua* 2, 1–16.
- PLANTADE, E. / VALLAT, D. (2005) : « La folle subjectivité de Priape (*Pr.* 68) », *RhM* 148, 305–328.
- PLATNAUER, M. (1951) : *Latin Elegiac Verse. A Study of the Metrical Usages of Tibullus, Propertius and Ovid*, Cambridge.
- RANDALL, J. G. (1979) : « Mistresses' Pseudonyms in Latin Elegy », *Liverpool Classical Monthly* 4, 27–35.
- VALLAT, D. (2013) : « Bilinguisme, onomastique et sémantique du genre : le cas de l'élegie », en Garcea, A. / Lhommé, M.-K. / Vallat, D. (éds.), *Polyphonia Romana. Mélanges en l'honneur de Frédérique Biville*, Hildesheim, Olms, 573–583.
- VEYNE, P. (1983) : *L'élegie érotique romaine : l'amour, la poésie et l'occident*, Paris.
- WILLIAMS, F. J. (1978) : *Callimachus, Hymn to Apollo: A Commentary*, Oxford.
- WYKE, M. (2002) : *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representation*, Oxford.

Daniel Vallat

Université de Lyon 2

Daniel.Vallat@univ-lyon2.fr

Emmanuel Plantade

emmanuel.plantade@orange.fr

Reflections of *furor*. Gender and mirroring in Propertius' *Monobiblos*

Abstract

This paper aims to make clear what literary devices allow the male elegiac narrator in Propertius' *Monobiblos* to present himself as a *furiosus* lover, in a role that Hellenistic and Roman poets used most often for female characters. We first explain how the literary pattern of amorous *furor* becomes a structuring item of the book, through a specular reflection between the main characters and through the reflection of Cynthia's name. We finally compare the male and female love voices, in order to analyze the uneven twinning between Cynthia and the narrator.

Key Words: Poetry, Elegy, Gender, Propertius, *furor eroticus*, Reflections, Voice, Stress.