



HAL
open science

Passions et colères féminines dans l'Art d'aimer d'Ovide

Élisabeth Gavaille

► **To cite this version:**

Élisabeth Gavaille. Passions et colères féminines dans l'Art d'aimer d'Ovide. Caritatis scripta. Mélanges de littérature et de patristique offerts à Patrick Laurence, 2015. hal-02440040

HAL Id: hal-02440040

<https://hal.science/hal-02440040>

Submitted on 14 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Passions et colères féminines dans l'Art d'aimer d'Ovide

La femme dans *L'Art d'aimer* (A.A.) apparaît d'abord comme objet de séduction (proie à capturer au livre I, maîtresse à conserver au livre II), puis à son tour comme sujet au livre III. Mais qu'elle soit objet ou sujet de l'art dans lequel le *magister amoris* se propose d'instruire, elle paraît assez généralement représentée dans ce traité comme un être de nature, aux émotions violentes. Même les artifices et calculs que lui prête le maître, dans ses mises en garde à l'amant, sont plutôt des ruses intuitives que les acquis d'une éducation. Ainsi lorsqu'il note : *inuenit artem / femina, qua cupidi carpat amantis opes*, «la femme a inventé l'art de s'approprier les richesses d'un amant passionné» (A.A. I, 419-420), *ars* désigne l'astuce pour se faire offrir des cadeaux, «l'art et la manière» propres au génie féminin, loin d'une technique raisonnée. Et si les femmes sont expertes dans un «art» de rire ou de pleurer (A.A. III, 281 et 291), on doit comprendre que c'est une attitude apprise par imitation et à force d'étude devant un miroir. Déjà chez Plaute, l'expression *ars et disciplina muliebris* renvoyait par antiphrase à quelque mystérieuse «habileté», un savoir-faire particulier en mensonges et tromperies, sans qu'il soit besoin d'«école des femmes»¹.

Cette représentation d'un «talent» féminin, aussi instinctif que redoutable, exploite un ensemble de motifs traditionnels dans l'Antiquité : une coquetterie dictée par la rapacité (Hésiode, comédie et élégie), une perfidie criminelle (tragédie), l'incapacité à se dominer (la fameuse *impotentia muliebris* incriminée par Caton l'Ancien, chez Tite-Live)². Une précaution s'impose toutefois : on peut difficilement ranger Ovide parmi les esprits misogynes. Dans sa vie, il manifesta de l'affection et du respect à sa troisième femme, de la sollicitude pour la jeune

1. Cf. PLAUTE, *Miles gloriosus* (*Mil.*) 185-194.

2. Cf. e.g. HÉSIODE, *Opera et dies* 373-375 ; EURIPIDE, *Medea* 409 (τεκτονες σοφωταται) ; SÉNÈQUE, *Medea* 734 et *Phaedra* 559-564 (*scelerum artifex*) ; *Hercules* (*Etæus* 1352-1354 (*dolus* de la *femina irata*) ; TITE-LIVE, XXXIV, 2 (discours de Caton contre l'abrogation de la loi Oppia en 195 av. J.-C.).

poétesse Perilla³. Dans les *Héroïdes*, il se fait le porte-parole des plaintes féminines ; dans le livre III de l'*Ars* il entend « donner des armes » au sexe faible et, derrière la frivolité d'un traité de séduction, on voit poindre une idée peut-être sérieuse : l'égalité de l'homme et de la femme dans le plaisir⁴. Enfin, comme l'a suggéré Molly Myerowitz, la figure centrale de Calypso dans l'*Ars* (au début du livre II), qui profite de l'éloquence d'Ulysse pour le retenir sur son rivage, recèle une subtile ironie sur la confiance que l'homme accorde à l'art, à la maîtrise technique (voir le commentaire final de la déesse sur la vague qui, sur le sable, efface toute trace du dessin joint au récit), et donc aussi sur les prétentions didactiques du *praeceptor*⁵. Il faut distinguer de la personne d'Ovide le personnage du maître construit dans et par *L'Art d'aimer*, avec ses jeux sur les clichés masculins et les modèles littéraires, ses revirements et son propre art de séduire le lecteur⁶.

Dans l'univers galant que compose ce *magister amoris*, à partir d'un répertoire d'images mythologiques et de scènes élégiaques, le motif stéréotypé des passions et des colères féminines revient à plusieurs reprises. Comment ce motif est-il exploité au fil des développements didactiques, et quelle signification prend-il dans l'économie générale du traité parodique ?

Au livre I, pour inspirer à l'apprenti séducteur confiance en lui, le *magister amoris* invoque l'ardeur insatiable des femmes. Toutes peuvent être conquises, puisqu'elles ont en elles une disposition à la passion, impérieuse et sans limites. *Parcior in nobis nec tam furiosa libido*, « La passion est chez nous plus réservée et moins furieuse » (A.A. I, 281). Si le thème de l'amour effréné qui s'empare des femmes est un lieu commun de la mythologie et de la littérature⁷, son développement ici est directement inspiré de l'élégie III, 19 de Propertius : *Obicitur totiens a te mihi nostra libido : / Crede mihi, uobis imperat ista magis. / Vos, ubi contempti rupistis frena pudoris, / Nescitis captae mentis habere modum*, « Tu me reproches

3. Sur ses relations avec son épouse, voir les témoignages des *Tristes*, I, 2, 37-44 ; III, 79-102 ; IV, 10, 73-74 ; V, 1, 39 ; V, 2 ; V, 11 et V, 14. Au sujet de Périlla, cf. *Tristes*, III, 7.

4. Cf. A.A. II, 727-728 et III, 793-794. Cette conception pourrait être d'inspiration épicurienne : Lucrèce évoque ainsi la réciprocité du plaisir, *mutua gaudia* (IV, 1192-1207).

5. Cf. M. MYEROWITZ, «The Women of Ovid's *Ars amatoria*: Nature or Culture?», *Scripta Classica Israelica*, 6, 1981/82, p. 30-56 (p. 54-56).

6. Voir là-dessus R.M. DURLING, «Ovid as *Praeceptor Amoris*», *The Classical Journal*, 53, 1958, p. 157-167 ; A.C. ROMANO, «Ovid's *Ars amatoria* or the Art of Outmanœuvring the Partner», *Latomus*, 31, 1972, p. 814-819 ; A.R. SHARROCK, *Seduction and Repetition in Ovid's Ars amatoria 2*, Oxford, 1994 ; K. VOLK, *The Poetics of Latin Didactic*, Oxford, 2002, p. 157-195.

7. Voir par exemple ESCHYLE, *Coephoroi* 583-638 (le chœur évoque, outre le crime de Clytemnestre, ceux d'Althée, mère de Méléagre, de Scylla et des Lemniennes).

si souvent le désir qui est le nôtre : crois-moi, ce désir vous commande davantage. Vous, quand vous avez rompu le frein de la décence que vous méprisez, vous ne savez pas conserver le contrôle de votre esprit possédé» (III, 19, 1-4, trad. Simone Viarre, Collection des Universités de France). L'imitation du modèle propertien se confirme dans le catalogue d'*exempla* mythiques qui illustrent la violence de la passion féminine : cinq héroïnes figurent déjà chez Properce, Pasiphaé, Myrrha, Médée, Clytemnestre et Scylla – à cette liste Ovide ajoute les personnages de Byblis, Aeropé, Phœnix, Phèdre et Phinée. Et la conclusion insiste sur le terme clé de *libido* repris à Properce, en y associant à nouveau la notion de *furor* : *Omnia feminea sunt ista libidine mota : / acrior est nostra plusque furoris habet*, «Voilà tout ce qu'a pu inspirer la passion féminine, plus violente et furieuse que la nôtre» (A.A. I, 341-342). L'idée que le désir féminin est irrépressible et inextinguible constitue un lieu commun de la rhétorique, comme l'ont signalé Luigi Alfonsi et Paolo Fedeli⁸ : en témoigne aussi bien, dans le *Satiricon* de Pétrone, le discours d'Eumolpe qui introduit le récit de la matrone d'Éphèse («multa in muliebrem leuitatem coepit iactare : quam facile adamarent...», *Sat.* 110). Le poncif rhétorique est dénoncé par le *magister amoris* dans la surabondance d'exemples par rapport à Properce (la longueur même de la liste sent la récapitulation scolaire), et la distance ironique est sensible dans l'incongruité par rapport au propos initial d'Ovide, selon lequel la séduction masculine serait facilitée par la disposition féminine à la passion. Certains exemples certes se laissent rattacher au thème donné, comme des cas extrêmes du désir féminin : Aeropé épouse d'Atrée fut séduite par son beau-frère Thyeste, Scylla fille du roi de Mégare s'éprit de Minos qui assiégeait sa patrie, comme Médée de Jason venu en Colchide conquérir la Toison d'Or, Clytemnestre prit Égisthe pour amant. Mais d'autres illustrent les aberrations de la passion : celle de Pasiphaé pour un taureau, de Byblis pour son propre frère, de Myrrha pour son père, de Phèdre pour son beau-fils. D'autres enfin prennent une valeur plutôt dissuasive : Phœnix, accusé par la concubine de son père Amyntor de l'avoir séduite et atrocement puni par celui-ci, et Phinée, roi de Salmydesse en Thrace qui creva les yeux de ses deux fils parce que sa seconde épouse prétendait en avoir subi les violences⁹, et qui fut à son tour aveuglé par leurs oncles. Et même dans les exemples précédents, ce sont les conséquences funestes du désir féminin qui sont évoquées, notamment sur les hommes qui en sont victimes (Agamemnon assassiné par son épouse, Hippolyte écartelé par ses coursiers). En insistant sur le terme de *furor*, Ovide renvoie à l'univers de la tragédie, à l'opposé de tout badinage galant. L'exhortation à séduire sans vergogne, qui

8. Cf. L. ALFONSI, «Note sull'*Ars amatoria* di Ovidio», *Atti dell'istituto veneto di scienze lettere ed arti*, 103, 1945, p. 467-475 (p. 470); P. FEDELI, *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, Bari, 1985, p. 571.

9. Comme pour Phœnix, Ovide semble suivre ici la version du mythe attestée chez le PSEUDO-APOLLODORE (*Bibliotheca* III, 13, 8 et III, 15, 3). Dans l'*Antigone* de SOPHOCLE, c'est la marâtre elle-même qui crève les yeux de ses beaux-fils (v. 966 et suiv.).

conclut ce catalogue d'exemples monstrueux, apparaît donc d'une désinvolture ironique ; derrière la *persona* d'un mentor inconséquent, le poète s'amuse avec les stéréotypes de la passion féminine.

En particulier l'histoire de Pasiphaé, qui bénéficie d'un développement particulier (v. 289-325), s'avère hors de propos puisque ce n'est même pas un homme, mais un taureau qui attire la reine crétoise. Mais le récit s'attarde sur la jalousie et la cruauté dans leurs aspects les plus insensés, contre des génisses prises pour rivales : c'est une façon de tirer la sauvagerie féminine du côté de l'animalité.

Il ressort de tout ce passage l'idée d'un lien, chez la femme, entre désir et colère. C'est ce que suggère le grec ὄργη, qui désigne à l'origine le débordement de l'humeur, et qui, parmi les divers noms de la colère, dénonce celle-ci comme passion violente et dangereuse – terme souvent employé à propos de la femme ou du tyran¹⁰.

Cette proximité entre fureur et désir est confirmée au livre II, à propos de la manière dont l'homme doit se comporter devant la jalousie féminine. Dans ce livre consacré aux moyens de faire durer l'amour, le *magister* n'exclut pas quelques infidélités, à condition qu'elles restent cachées. Car, dit-il, les colères d'une femme qui se voit trompée sont plus ardentes que les fureurs du sanglier qui fait rouler les chiens dans la poussière¹¹, que la férocité de la lionne allaitant ses petits, que la rancœur venimeuse d'une vipère écrasée par un pied distrait (A.A. II, 373-386). Ces comparaisons animales rappellent le passage des *Géorgiques* où Virgile évoque la toute-puissance dévastatrice de l'amour (*Georg.* III, 242-248) : Ovide reprend l'exemple du sanglier (*saeuus aper*) et transpose celui de la lionne¹² ; plus loin il réécrit la formule métaphorique des *Géorgiques* sur les feux du désir dans lesquels se jettent les êtres vivants (*in furias ignemque ruunt*, *Georg.* III, 244), pour lui redonner le sens concret d'armes brandies par la femme, avec allitération expressive (*in ferrum flammisque ruit*, «elle se rue sur un fer, des flammes»,

10. Cf. W.V. HARRIS, «The Rage of Women», dans *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, S. Braund et G.W. Most éd., 3^e éd., Cambridge, 2005, p. 121-143 (p. 131-132) ; M. FARTZOFF, «Colère et action dramatique dans les tragédies conservées d'Euripide», dans *La colère chez Euripide*, D. Cuny et J. Peigney éd., Tours, 2007, p. 25-50 (p. 33 et 39-40).

11. Le sanglier est une image poétique de fureur destructrice, cf. VIRGILE, *Bucolica* 2, 59 ; *Georgica* III, 248 ; *Aeneis* X, 711. Sur la comparaison du guerrier avec le sanglier dans l'épopée, cf. S. BRAUND et G. GILBERT, «An ABC of epic *ira*: anger, beasts, and cannibalism», dans *Ancient Anger, op. cit.*, p. 250-285 (p. 260 et 256). Remarquons que cet animal a été déjà mentionné par le *magister* dans le livre I, parmi d'autres gibiers auxquels est assimilée la femme (A.A. I, 46), car la séduction est comme la chasse un art patient de capture. La brève évocation du sanglier au livre III fait écho à l'image de la chasse dans le livre I, mais au lieu d'être attendu dans les filets, l'animal ici l'emporte par sa puissance foudroyante sur les chiens.

12. VIRGILE dit que le désir rend la lionne plus cruelle et lui fait oublier ses petits (*Georg.* III, 245-246) ; Ovide transfère cette férocité sur l'instinct maternel, qui porte à protéger jalousement la progéniture.

v. 379)¹³ : l'image de la torche, banale dans la poésie élégiaque, est ainsi plaisamment réinterprétée en termes hyperboliques de violence guerrière. La femme au comble du ressentiment est comparée ensuite à une Bacchante (« fertur ut Aonii cornibus icta dei », A.A. II, 380), par une expression similaire à celle qui caractérisait la folle jalousie de Pasiphaé (« Fertur ut Aonio concita Baccha deo », A.A. I, 312), et qui reviendra encore au livre III, à propos des soupçons de Procris éperdue¹⁴. Suivent deux *exempla* de fureur vengeresse, matière de tragédie : Médée et Procne, qui tuèrent leurs propres fils (v. 381-384). Pasiphaé illustre plus haut le risque de l'ensauvagement bestial, d'un désir déshumanisant, et Médée, désignée par la périphrase *barbara ... Phasias* (v. 382), incarne ici encore la barbarie connotée par la violence¹⁵ : ce sont deux figures d'opposition au *cultus*.

Or, à l'encontre de cette férocité, le poète soutient l'idée que l'amour a une force civilisatrice et apaisante. C'est le sens de la digression sur l'humanité primitive (A.A. II, 467-488), qui conjugue des parodies de Lucrèce (V, 1011 et suiv., mais aussi la fin du chant IV sur la folie de l'amour) et de Virgile (*Georg.* III, 242 et suiv., sur la toute-puissance universelle du désir)¹⁶. À propos des premiers hommes, Ovide écrit : *Blanda truces animos fertur mollisse uoluptas*, « C'est la douce volupté qui amollit, dit-on, leurs âmes farouches » (A.A. II, 477). Il reprend l'idée lucrétienne que le plaisir a « attendri » la rudesse des hommes primitifs, mais il efface le rôle joué, dans cet adoucissement socialisant, par l'union exclusive avec une femme et par les sollicitations des enfants, c'est-à-dire ce qui concerne l'émergence de la famille¹⁷. Outre le verbe *mollire*, l'allusion à Lucrèce est sensible dans la reprise de l'expression *blanda uoluptas*, qui, dans le livre IV du *De*

13. Cf. M. JANKA, *Ovid 'Ars Amatoria' Buch 2*, Kommentar, Heidelberg, 1997, p. 296-297.

14. *Nec mora, per medias passis furibunda capillis / euolat, ut thyrsu concita Baccha, uias*, « Puis soudain, elle se précipite en fureur à travers les sentiers, les cheveux épars, comme une Bacchante excitée par le thyrsus » (A.A. III, 709-710).

15. Pour cette valeur de *barbarus*, cf. Y.A. DAUGÉ, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles, 1981, 859 p., p. 164-167.

16. Sur l'interprétation de ce passage complexe et les déformations qu'il imprime au modèle lucrétien, cf. G. SOMMARIVA, « La parodia di Lucrezio nell'*Ars* e nei *Remedia* ovidiani », *Atene e Roma*, 25, 1980, p. 123-148 ; P. WATSON, « Love as Civilizer: Ovid, *Ars Amatoria*, 2, 476-92 », *Latomus*, 43, 1984, p. 389-395 ; C. LÉVY, « Aimer et souffrir : quelques réflexions sur la "Philosophie dans le boudoir" de l'*Ars amatoria* », dans *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, L. Boulègue et C. Lévy éd., Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 161-172.

17. Cf. LUCRÈCE, V, 1012-1014 : *...et mulier coniuncta uiro concessit in unum / [...] prolemque ex se uidere creatam, / tum genus humanum primum mollescere coepit*, « [quand] la femme, dans son union avec l'homme, ne céda plus qu'à un seul [...] et [qu'] ils virent une progéniture issue d'eux-mêmes, alors le genre humain commença à devenir plus tendre » ; 1017-1018 : *Et Venus inminuit uiris, puerique parentum / blanditiis facile ingenium fregere superbum*, « Vénus entama leur vigueur, et les enfants par leurs caresses fléchirent facilement le naturel farouche de leurs parents ».

rerum natura, caractérise le soulagement de la tension érotique, la satisfaction physique qui apaise la passion dévorante¹⁸. Ovide ne retient du poète-philosophe que la douceur du plaisir¹⁹, et pour l'appliquer au couple d'amants. Pour prouver que la joie de l'union est une loi universelle, il donne divers exemples empruntés au règne animal, qui rappellent à la fois Lucrèce et Virgile²⁰, mais réinterprétés dans le sens de la *uoluptas* apaisante et partagée. Et c'est pourquoi, alors qu'il avait d'abord recommandé à l'homme de dissimuler ses écarts pour préserver une union durable (*firmus amor*, cf. A.A. II, v. 340 et 386), et invoqué à nouveau Clytemnestre, voici que le *magister* propose d'exciter parfois la jalousie de la femme pour stimuler le désir : « Puissé-je être celui dont elle arrache les cheveux dans sa fureur » (*furiosa*, v. 451). Il convient d'allumer la guerre pour mieux conclure « le pacte de la couche » (*concubitus foedera*), c'est-à-dire de provoquer un emportement qui pourra être retourné en ardeur sexuelle. La même énergie qui est capable de déchaîner les passions violentes peut être exploitée pour obtenir le relâchement de toute tension, peut être réorientée vers la « Concorde », l'harmonie du couple. *Ergo age et iratae medicamina fortia praebe. / Illa feri requiem sola doloris habent*, « Donc en avant, et offre des remèdes énergiques à la femme en colère : ceux-là peuvent seuls apaiser un sauvage ressentiment » (A.A. II, 489-490). Cette médication, par laquelle le *magister* se vante de surpasser un Machaon²¹,

18. *Sed leuiter poenas frangit Venus inter amorem, / blandaque refrenat morsus admixta uoluptas*, « Mais d'une main légère, Vénus vient au milieu de l'amour rompre le supplice, et le doux plaisir se mêle aux morsures pour les réfréner » (IV, 1084-1085). Lucrèce distingue d'une part *Venus* ou *uoluptas*, le plaisir sexuel qui, en satisfaisant le besoin du corps, n'est pas incompatible avec l'ataraxie, et d'autre part *amor*, la passion nourrie de représentations imaginaires. Voir là-dessus R. D. BROWN, *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287, with Prolegomena, Text and Translation*, Leiden-New York-København-Köln, 1987, p. 228 ; M. STEUDEL, *Die Literaturparodie in Ovids Ars Amatoria*, Hildesheim-Zürich-New York, 1992, p. 48 ; J. FABRE-SERRIS, « La notion de *uoluptas* chez Lucrèce et sa réception dans la poésie érotique romaine », dans *Hédonismes. Penser et dire le plaisir...*, op. cit., p. 141-159 (p. 145).

19. L'adjectif *blanda* souligne la valeur positive de la *uoluptas*. Les deux autres occurrences de cette expression typiquement lucrétienne montrent qu'elle résume une loi naturelle : II, 966 (agréable retour des particules à l'immobilité) et IV, 1263 (position fécondante qui imite l'accouplement animal).

20. La vision obscène de la chienne qui reste collée au chien (A.A. II, 484) vient de LUCRÈCE (IV, 1203-1205), et l'emprunt est nettement signalé par la reprise du verbe *haerere*. La formule « in furias agitantur equae... » (A.A. II, 486) offre une variation sur VIRGILE : « Scilicet ante omnis furor est insignis equarum » (*Georg.* III, 266).

21. La supériorité proclamée sur le médecin mythique Machaon, fils d'Asclépios et frère de Podalire, connu pour avoir soigné Télèphe, Ménélas et Philoctète, est ici doublement justifiée : d'une part, l'inefficacité des remèdes de Machaon pour guérir la blessure d'amour serait un *topos* de la poésie amoureuse, selon G. BALDO dans *Ovidio, L'arte di amare*, E. Pianezzola éd., 5^e ed., Milano, 2003, Commento II, p. 323 (cf. *Anthologie Palatine*, V, 225 – à moins que ce ne soit ici l'épigrammatiste Macédonios, au VI^e siècle ap. J.-C., qui imite Ovide) ; d'autre part, une version de sa mort veut qu'il ait péri sous les coups de Penthésilée, reine des Amazones, et donc fait de lui justement une victime de la violence féminine (cf. PSEUDO-APOLLODORE, *Épitomè*, V, 1).

repose donc sur un principe homéopatique : il s'agit d'utiliser la force d'union, de douceur contenue dans l'amour contre la violence de l'amour chez l'autre, pour inverser la fureur de la jalousie en tendresse.

Symétriquement, le *praeceptor amoris* envisage dans ce même livre II les motifs et accès de colère masculine. Il réproouve les paroles mauvaises et le comportement violent de la part de l'homme : *Proelia cum Parthis, cum culta pax sit amica / Et iocus et causa quicquid amoris habet*, «Contre les Parthes pratiquons la guerre, mais avec l'amie élégante, la paix, le badinage et tout ce qui contribue à l'amour» (A.A. II, 175-176)²². À l'appui de ce programme pacifique, il confesse une faute passée, qui lui coûta non seulement des jours de relégation mais aussi le rachat du vêtement que sa maîtresse l'accusa d'avoir déchiré (A.A. II, 169-174). Le prétendu souvenir (*memini*) est une allusion intertextuelle à la pièce I, 7 des *Amours* (une «erreur de jeunesse» dont témoignerait bien ce recueil de jeunesse)²³; au-delà, il illustre le comportement typique de l'amant élégiaque, puisque de telles «scènes» se trouvent aussi bien chez Tibulle et Propertius²⁴. Le *magister* oppose à ces emportements irrationnels les calculs de la raison – ne pas gâcher de temps et ne donner prise à aucun prétexte de dépense. La conduite de l'homme doit obéir à la *prudencia* (signifiée par l'*exemplum* liminaire de Dédale et par la répétition de l'adverbe *caute*, v. 167). Dans une perspective hédoniste, la prudence implique la pesée des plaisirs et des peines, la conscience de l'utile et du nuisible : céder à la colère est dommageable à l'amant, surtout s'il est pauvre. L'autre maître mot de ce livre II est la *patientia* (voir notamment, outre les multiples occurrences de *pati* et *ferre*, l'injonction *Perfer et obdura* au v. 178). Or le point le plus difficile de l'art, précise plus loin le *praeceptor*, est de fermer les yeux sur l'infidélité féminine et de supporter patiemment un rival (A.A. II, 535-600). Ce qu'Ovide donne alors en modèle à l'amant, c'est le mari complaisant, figure ridicule que l'élégie partage avec la satire et la comédie. Mais de son côté, le *magister* concède à nouveau sa propre insuffisance en ce domaine : «Hoc ego, confiteor, non sum perfectus in arte» (v. 547); là encore, l'évocation de ses souffrances, de ses colères figure à la fois comme exemple négatif et souvenir intertextuel d'épisodes des *Amours*²⁵, là

22. Sur la valeur caricaturale de ce «slogan», dans le contexte politique de l'expédition contre les Parthes, cf. E. PIANEZZOLA, «Conformismo e anticonformismo politico nell'*Ars amatoria* di Ovidio», *Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina*, 2, 1972, p. 37-58 (p. 56-57).

23. Sur cet emploi de *memini* qui signale un souvenir élégiaque et fonctionne comme «marqueur d'intertextualité», cf. G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, 1985 (2^e ed.), p. 38-40; S. HINDS, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge, 1998, p. 3-4; K. VOLK, *The Poetics of Latin Didactic*, op. cit., p. 164.

24. TIBULLE I, 10, 51-66; PROPERCE, II, 5, 21-26 (malgré le libertinage de Cynthia, le poète refuse de s'abaisser à tout geste de violence) et IV, 5, 31-32 (la maquerelle Acanthis conseille à la *puella* de mettre à profit les colères masculines, en faisant «acheter» la paix).

25. Cf. *Amores* II, 5, 13 et suiv.; III, 14, 27 et suiv.

encore ce sont les brutalités de l'amant passionné qu'il dénonce : « barbaria noster abundat amor » (v. 552). On voit bien ici comment le poète utilise le matériel de l'épigramme pour déconstruire l'univers de celle-ci, pour enseigner un idéal d'*apatheia*, un amour sans passion²⁶. C'est au « vécu » épigrammatique que prétend renvoyer le *magister*, lui qui revendique contre les mensonges poétiques une longue expérience de l'amour (*usus*)²⁷. Mais à partir de cette expérience (qui en fait relève elle-même de l'épigramme érotique, c'est-à-dire d'une fiction littéraire), il engage au contraire à dépouiller l'amour de sa violence et de ses passions douloureuses – *sapienter amare*, selon la formule des vers 496 et 501. Ainsi quand la « barbarie » est le fait de l'homme²⁸, c'est une faiblesse qu'il doit combattre.

Dans le livre II, c'est à l'homme qu'il revient de contrôler, dominer et réguler les mouvements passionnés et les accès de colère, de quelque origine qu'ils soient. D'un côté, lui-même doit brider ses emportements. De l'autre, les humeurs féminines sont autant d'épreuves, fournissent autant d'occasions d'exercer les « vertus » d'un soldat de l'amour : patience, persévérance, endurance. La *militia amoris* suppose chez l'amant une énergie toute tendue vers la paix ; il doit utiliser la force de douceur, persuasive et contagieuse, que recèle l'amour.

Dans le livre III de l'*Ars*, qui s'adresse aux femmes, la question des émotions et des colères à maîtriser est évoquée à trois reprises. Elle apparaît deux fois dans la première section, qui est consacrée au *cultus* (v. 101-380), c'est-à-dire aux soins du corps qui permettent de dissimuler des défauts et de mettre en valeur des grâces naturelles, mais aussi aux qualités de l'esprit qu'il faut cultiver. À propos de la toilette, le *magister* interdit toute cruauté contre la coiffeuse (v. 237-242) – comme si cette mise en garde résultait d'une expérience réelle, alors qu'elle procède là encore d'une réminiscence d'une scène des *Amours* (*Am.* I, 14, 12-18) et d'un *topos* satirique²⁹.

Puis, à propos des charmes de l'esprit, le maître recommande les jeux de société qui favorisent la séduction (v. 353-380) : la femme peut ainsi déployer de l'habileté, manifester sa connaissance des diverses règles ; c'est un aspect de l'idéal de *culta*

26. Cf. M. LABATE, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pisa, 1984, p. 104-105.

27. Cf. *A.A.* I, 29 : « Vsus opus mouet hoc ; uati parete perito » ; III, 791 : « Siqua fides, arti, quam longo fecimus usu ». Cette revendication transpose sous forme didactique la formule de PROPERCE sur l'expérience de la souffrance : « Me dolor et lacrimae merito fecere peritum » (I, 9, 7), pour conclure au dépassement de la passion et exhorter au jeu.

28. Comparer avec l'épithète de *rusticus* « rustre » qui, en *Amores* III, 4, 37, qualifie quiconque se fâche contre sa femme adultère, et qui apparaissait déjà dans cet emploi chez PROPERCE (II, 5, 25).

29. Les accès de colère féminine contre les servantes et les esclaves sont proverbiaux : cf. W. V. HARRIS, « The Rage of Women », art. cit., p. 135, spéc. n. 64, avec les références suivantes : PÉTRONE, *Satiricon* 69 ; JUVÉNAL, *Satiricon* 6, 219-224 et 475-495 ; APULÉE, *Metamorphoseis*, III, 16.

puella, un de ses « domaines de compétence » privilégiés. Mais alors, l'excitation que procure immanquablement le jeu, et qui contribue à l'éclosion de l'amour, doit être canalisée. La prudence est de mise dans une activité certes attractive mais qui comporte aussi le risque d'un dévoilement :

« En ces moments nous ne sommes pas sur nos gardes et nous laissons découvrir en pleine passion, à travers le jeu notre cœur est mis à nu ; la colère s'insinue, ce mal si laid, ainsi que l'appât du gain, les insultes, les batailles et le ressentiment inquiet. On se fait des reproches, l'air résonne de cris³⁰, chacun invoque pour soi la colère des dieux (nulle bonne foi à une table de jeu : que n'appelle-t-on alors de ses vœux ?), et j'ai vu souvent des joues se mouiller de larmes. Puisse Jupiter vous préserver de défauts si honteux, si vous vous souciez de plaire à un homme³¹. »

Ce passage est parallèle à celui du livre II (A.A. II, 203-208). Mais pour les hommes, le jeu est évoqué dans la section consacrée à l'*obsequium*, au dévouement masculin : il convient de se plier au désir de jouer chez la femme, et de la laisser gagner. Les préceptes sont donc complémentaires : là où l'homme doit faire preuve de complaisance, il est recommandé à la femme de modérer ses ardeurs, de contrôler ses élans passionnels. De fait, le jeu apparaît comme une activité centrale et emblématique dans *L'Art d'aimer*, il est à l'image des rapports entre les partenaires de cet art ; il fait partie des occasions de plaire, et inversement la séduction est un jeu. C'est une sublimation de la « guerre des sexes », une transposition en termes galants de l'affrontement entre l'homme et la femme : là aussi il est question de tactique, de victoire et de défaite³². Dans le jeu de société, comme plus largement dans le jeu de la séduction, il faut pour gagner sur l'autre exercer d'abord le contrôle sur soi-même.

Pour la femme donc, il importe de maîtriser son comportement non seulement dans le jeu (*mores componere*, A.A. III, 370) mais au-delà, dans ses gestes, sa voix et tout ce qui exprime le caractère (*mores compescere*, A.A. III, 501)³³. Un

30. Cette formule emphatique *resonat clamoribus aether*, au vers 375, parodie un hémistiche de l'*Énéide* (*resonatque fragoribus aether*, *Aen.* V, 228) : il s'agit des jeux nautiques à la mémoire d'Anchise, où la victoire est âprement disputée entre Cloanthe et Mnesthée, et l'excitation est alors à son comble dans les deux camps.

31. « Tum sumus incauti studioque aperimur in ipso / Nudaque per lusus pectora nostra patent. / Ira subit, deforme malum, lucrique cupido / Iurgiaque et rixae sollicitusque dolor ; / Crimina dicuntur, resonat clamoribus aether ; / Inuocat iratos et sibi quisque deos. / Nulla fides tabulae. Quae non per uota petuntur ! / Et lacrimis uidi saepe madere genas. / Iuppiter a uobis tam turpia crimina pellat, / In quibus est ulli cura placere uiro » (A.A. III, 371-380).

32. Voir d'après ces deux passages du livre II et du livre III combien le vocabulaire du jeu emprunte à la guerre, notamment dans le *ludus latruncularum* qui correspond à nos échecs (*proelia, hostis, miles, bellator et bellare*).

33. Ce sont des expressions qu'on retrouvera chez SÉNÈQUE (cf. *Ad Heluiam* 18, 8 et *Epistula* 29, 9 : *mores componere* ; *Epistula* 89, 18 : *mores compescere*), puis chez les auteurs chrétiens, comme DRACONTIUS (*De laudibus Dei* II, 485) : cf. L. CRISTANTE, dans *Ovidio, L'arte di amare, op. cit.*, *Commento* III, p. 389 et 398.

troisième passage du même livre vise en effet à faire apprendre à la femme l'art de réprimer les expressions déplaisantes et violentes – colère, arrogance, haine et morosité –, à présenter un visage toujours avenant (A.A. III, 499-524). D'une manière générale dans l'*Art d'aimer*, l'idée d'«art» implique tout à la fois une dissimulation des émotions et un contrôle de soi qui renvoient au jeu de l'acteur³⁴. Pour effectuer ce travail sur soi-même, sur les attitudes et le langage des regards, la femme pourra consulter son miroir; elle verra en particulier à quel point la colère déforme les traits :

«Il importe pour la beauté des traits de réprimer les humeurs rageuses; aux êtres humains convient la paix sereine, la colère sauvage aux bêtes féroces. La colère fait gonfler les traits, l'afflux de sang noircir les veines, les yeux étincellent plus cruellement que le feu d'une Gorgone. "Loin d'ici, flûte, tu ne me vaux rien", dit Pallas lorsqu'elle vit son expression dans un cours d'eau. Vous aussi, si en pleine colère vous regardiez un miroir, chacune de vous reconnaîtrait à peine ses traits³⁵.»

Ovide exploite ici un élément de l'enseignement stoïcien : l'idée que les passions qui perturbent l'âme se marquent aussi dans le corps et sur le visage. Il s'inspire à l'évidence d'un passage du *De officiis* de Cicéron, sur l'exubérance des désirs (*appetitus*) qu'il faut soumettre à la raison³⁶ :

«Ils troublent non seulement les âmes, mais aussi les corps. On peut discerner exactement les visages de ceux qui sont en colère, ou ébranlés par quelque passion ou crainte, ou transportés par un plaisir excessif : chez tous, les traits, les accents, les mouvements et les attitudes sont changés³⁷.»

Que l'expression soit déformée prouve la violence des passions. Dans le *De ira*, Sénèque s'attachera en trois endroits à décrire le visage convulsé par la colère (I, 3-5, II, 35, et III, 4, 1-2) : cette laideur physique n'est que le symptôme d'un mal moral. Mais le rapport entre âme et corps est présenté de manière inverse par Ovide : l'apparence (*facies*, au début et à la fin de ce passage) l'emporte sur les dispositions profondes. Il faut réprimer ou éviter la colère afin de rester belle et de se montrer plaisante.

34. Sur l'importance du jeu d'acteur dans l'*Art d'aimer*, cf. É. GAVOILLE, «La comédie de l'amour dans l'*Ars amatoria* et les *Remedia amoris*», dans *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*, textes réunis et présentés par I. Jouteur, Nancy, 2009, p. 187-204.

35. «Pertinet ad faciem rabidos conspescere mores; / Candida pax homines, trux decet ira feras. / Ora tument ira, nigrescunt sanguine uenae, / Lumina Gorgoneo saevius igne micant. / "I procul hinc, dixit, non es mihi, tibia, tanti", / Vt uidit uultus Pallas in amne suos. / Vos quoque si media speculum spectetis in ira, / Cognoscat faciem uix satis ulla suam» (A.A. III, 501-508).

36. Sur la référence à ce passage du *De officiis*, cf. E.J. KENNEY, «Nequitiae poeta», dans *Ovidiana. Recherches sur Ovide publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*, N.I. Herescu éd., Paris, 1958, p. 201-209 (p. 207 n. 2); L. CRISTANTE, *Ovidio. L'arte di amare*, op. cit., p. 398-399.

37. «Non modo animi perturbantur, sed etiam corpora. Licet ora ipsa cernere iratorum aut eorum qui aut libidine aliqua aut metu commoti sunt aut uoluptate nimia gestiunt; quorum omnium uultus, uoces, motus statusque mutantur» (*Off.* I, 102).

Un autre motif philosophique est l'utilisation du miroir comme moyen de réformation morale. Selon une tradition qui remonte à Socrate, le miroir est instrument de la connaissance de soi³⁸. Un prolongement particulier en a même été donné par Sextius le Père, pour la thérapie de la colère justement : on a là-dessus le témoignage de Sénèque, qui pour sa part juge dans le *De ira* cette méthode insuffisante : « Certains êtres en colère, dit Sextius, ont trouvé du profit à se regarder dans un miroir ; ils ont été troublés de se voir tant changés : dans cette sorte de confrontation, ils ne se sont pas reconnus eux-mêmes³⁹. » Il n'est pas impossible qu'Ovide fasse ici allusion à l'enseignement de ce philosophe romain, qui combinait pythagorisme et stoïcisme⁴⁰ : il a pu en avoir connaissance par l'intermédiaire du néopythagoricien Sotion, qui sera l'un des maîtres de Sénèque, et dont on a pensé déceler l'influence dans le livre XV des *Métamorphoses*⁴¹. Selon Sextius, le miroir a une fonction moralement dissuasive car l'image hideuse d'un être devenu étranger à lui-même n'est encore qu'un faible reflet de la véritable difformité, celle de l'âme ; le miroir détourne de la colère parce qu'il suggère un mal intérieur bien plus grave. Ovide recourt à une formulation très voisine ; mais, alors que pour Sextius, d'après Sénèque, ne plus reconnaître son visage devait offrir le point de départ d'une réformation profonde, ici la prise de conscience reste de surface, limitée à la vision horrifique d'un enlaidissement physique. Le miroir, du reste associé uniquement à la femme dans l'*Art d'aimer*, demeure juge de beauté ; on n'oublie pas que, dans l'imagerie mythologique, c'est un attribut de Vénus. L'allusion à son usage philosophique n'est que parodique, et les considérations éthiques sont subordonnées à l'esthétique⁴².

38. Voir les propos de Socrate rapportés par DIOGÈNE LAËRCE, II, 33 : « Il jugeait bon aussi que les jeunes gens se regardent continuellement dans un miroir, afin que, s'ils sont beaux, ils en deviennent dignes, et que, s'ils sont laids, ils dissimulent sous leur éducation leur vilaine apparence » (traduction de M. NARCY, dans *Vies et doctrines des philosophes illustres*, M.-O. Goulet-Cazé dir., Paris, 1999). Voir aussi SÉNÈQUE, *Naturales quaestiones*, I, 17, 4 : « Inuenta sunt specula, ut homo ipse se nosset. »

39. « Quibusdam, ut ait Sextius, iratis profuit aspexisse speculum : perturbavit illos tanta mutatio sui, uelut in rem praesentem adducti non agnouerunt se » (*De ira*, II, 36, 1).

40. Sur l'école des Sextii et son influence sur le premier stoïcisme impérial, cf. I. LANA, « Sextiorum nova et Romani roboris secta », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, 31, 1953, p. 1-26 et 209-234 ; ID., « La scuola dei Sestii », dans *La langue latine, langue de la philosophie*, P. Grimal éd., Rome, 1992, p. 109-124 ; U. CAPITANI, « I Sesti e la medicina », dans *Les écoles médicales à Rome*, Ph. Mudry et J. Pigeaud éd., Genève-Université de Nantes, 1991, p. 95-123 (p. 96 et suiv.) ; en dernier lieu I. HADOT, « Versuch einer doktrinalen Neuordnung der Schule der Sextier », *Rheinisches Museum*, Bd. 150, Heft 2, 2007, p. 179-210 (qui redéfinit les Sextii comme des médioplatoniciens).

41. Sur l'influence de Sotion, cf. R. CRAHAY et J. HUBAUX, « Sous le masque de Pythagore. À propos du livre XV des *Métamorphoses* », dans *Ovidiana*, op. cit., p. 283-300 (p. 285-287).

42. Au livre II déjà, la *magister amoris* s'est fait l'écho de la fameuse maxime delphique « connais-toi toi-même », mais en la réduisant à la conscience des avantages et talents personnels que l'homme doit mettre en valeur pour se rendre attirant.

Contrôler ses humeurs, maîtriser l'expression de son visage et de son regard obéissent à la volonté de plaire, c'est-à-dire dépendent du désir d'autrui. Il s'agit pour la femme de répondre aux attentes masculines, que la *magister amoris* se fait fort de lui révéler, en opposant « nous » à « vous » : les hommes veulent un visage affable, de la douceur, ils sont rebutés par la colère et le dédain. Mieux, le *magister* conseille à la femme de régler son expression sur celle de l'homme (A.A. III, 513-514) : il reproduit symétriquement les recommandations faites à l'homme sur l'*adsentatio* au livre I (v. 501) et surtout au livre II (v. 199-202), passages fortement inspirés par la théorie de l'adaptation sociale qu'expose le parasite Gnathon dans l'*Eunuque* de Térence (*Eun.* 248-253). On retrouve condensés ici les mêmes procédés de répétition expressive pour suggérer le mimétisme : *Spectantem specta, ridenti mollia ride. / Innuet ; acceptas tu quoque redde notas*, « Regarde qui te regarde, souris gentiment à qui te sourit. Il fera un signe de tête ? rends-lui toi aussi un signe d'intelligence⁴³ ». La maîtrise des passions est donc ramenée finalement à un art de la flatterie.

À ces conseils sur l'adaptation, le *magister* ajoute celui d'éviter la tristesse. *Odimus et maestas. Tecmessam diligat Ajax ; / Nos, hilarem populum, femina laeta capit*, « Nous détestons aussi les tristes créatures. Qu'Ajax chérisse Tecmesse ; mais nous, peuple joyeux, c'est une femme gaie qui nous séduit » (A.A. III, 517-518). Le *praeceptor* revendique l'enjouement comme un caractère national du peuple romain. L'adjectif *hilaris*, généralement associé aux festivités⁴⁴, peut renvoyer au thème de la prospérité dans la propagande augustéenne, pour le faire insolemment servir à des fins galantes : le livre I a bien montré comment, dans la Rome contemporaine, les réjouissances privées (banquets) et surtout publiques (spectacles aux théâtres, courses de chevaux, cérémonie du triomphe ou naumachie d'Auguste) fournissent autant d'occasions d'aborder des femmes. Quant au nom

43. A.A. I, 501 (au théâtre, devant les spectacles de mime) : *Cum surgit, surges ; donec sedet illa, sedeto*, « Si elle se lève, tu te lèveras ; tant qu'elle est assise, reste assis » ; A.A. II, 199-202 (se montrer complaisant) : *Arguet, arguito ; quidquid probat illa, probato ; / Quod dicet, dicas ; quod negat illa, neges ; / Riserit, adride ; si flebit, flere memento. / Imponat leges uultibus illa tuis*, « Elle critique, critique à ton tour ; tout ce qu'elle approuve, approuve-le ; ce qu'elle dira, dis-le ; ce qu'elle niera, nie-le ; si elle rit, ris de même ; si elle pleure, ne manque pas de pleurer. Qu'elle impose ses lois aux expressions de ton visage ». Comparer avec TÉRENCE, *Eun.* 250-253 (contre le parasitisme à l'ancienne mode, qui produisait des bouffons faméliques, Gnathon défend son nouvel art parasitique, qui consiste dans l'approbation perpétuelle et assure la réussite sociale) : *Quidquid dicunt, laudo ; id rursus si negant, laudo id quoque ; / Negat quis, nego ; ait, aio ; postremo imperavi egomet mihi / Omnia adsentari...*, « Tout ce qu'ils disent, je le loue ; mais s'ils disent le contraire, je le loue encore ; si quelqu'un dit non, je dis non ; il dit oui, je dis oui ; enfin je me suis moi-même fait un devoir d'acquiescer à tout... ».

44. Voir par exemple chez PLAUTE le personnage de Périplectomène, ce « charmant demi-vieillard » (*lepidus semisenex*), célibataire invétéré qui, jouant au jeune homme, se définit lui-même *hilarissimus conuiuia*, un « fort joyeux convive » de banquet (*Mil.* 666).

populus, il ramène au tout premier vers de l'œuvre, qui désigne les destinataires de façon globale et anonyme comme l'ensemble des citoyens romains (« Siquis in hoc artem populo non nouit amandi », A.A. I, 1). Ici donc au livre III, il s'agit pour les femmes de plaire à ces lecteurs masculins auxquels s'associe le maître (*nos*), de répondre à un désir général de gaieté et de jeux, dans cette atmosphère festive de la Rome augustéenne propice aux badinages de l'amour. En même temps, Ovide dans cette expression *hilaris populus* oppose le présent romain au passé de la mythologie grecque, incarné par Tecmesse et plus loin Andromaque⁴⁵; contre les tristes fictions de l'univers épique et tragique, il souligne les exigences d'un pragmatisme souriant. Au livre I, il avait invoqué le patronage de Thalie, muse de la comédie et de la poésie légère (A.A. I, 264).

Cette revendication de la joie (*hilaritas*) résume le programme de l'*Art d'aimer*, un idéal de rapports sociaux centré sur la séduction et le plaisir du jeu. Elle combine différents modèles, non seulement celui de la comédie, mais aussi ceux de la rhétorique et de la philosophie cicéroniennes, comme l'a bien montré Mario Labate⁴⁶. Dans la comédie latine, la joie de vivre entraînant définit la jeunesse, contre la morosité des vieillards⁴⁷. Dans le *De oratore*, les moments de gaieté spirituelle doivent être ménagés pour attirer la sympathie de l'auditoire et le reposer de la gravité du discours : c'est une technique qui relève du *placere*⁴⁸. Dans le *De officiis* enfin, *hilaritas* sert à caractériser Laelius, incarnation même de l'amabilité, de l'esprit amical : l'enjouement est une vertu sociale, qui signifie la disponibilité aux autres et la volonté de leur être agréable pour maintenir des rapports de bonne entente⁴⁹. Dans *L'Art d'aimer*, c'est l'humeur qu'il convient

45. Tecmesse dans l'*Art d'aimer* est associée à Andromaque – comme archétype de la tristesse ici, et plus loin de la rusticité, avec ses vêtements grossiers (A.A. III, 111). Ovide songe peut-être à la docilité de Tecmesse chez Sophocle, lorsqu'elle obtempère à la sombre injonction de son époux : « Femme, aux femmes le silence est une parure » (*Ajax*, v. 293) – attitude qui rappelle celle d'Andromaque à l'égard d'Hector dans l'*Iliade*, VI, v. 490 et suiv.

46. M. LABATE, *L'arte di farsi amare*, op. cit., p. 146-147.

47. Voir les multiples exemples relevés par M. LABATE, *L'arte di farsi amare*, op. cit., p. 147 : CÉCILIIUS, fr. 109 Ribb.²; PLAUTE, *Asinaria* 837 et 850; *Epidicus* 413; *Menaechmi* 149; *Mercator* 99; *Miles gloriosus* 666 et 677; *Mostellaria* 318; *Persa* 760; *Poenulus* 1367; TÉRENCE, *Adelphi* 287; *Eunuchus* 731. Plus précisément, Ovide peut s'inspirer de certaines exhortations à chasser toute tristesse : cf. PLAUTE, *Cistellaria* 53 et suiv. (la courtisane Gymnasia à la jeune Sélénie); TÉRENCE, *Adelphi* 754-756 (Micion, type de *pater lenis*, à son frère Déméa, *pater durus*).

48. Cf. CICÉRON, *De oratore* II, 236 : « Est plane oratoris mouere risum : uel quod ipsa hilaritas beneuolentiam conciliat ei, per quem excitata est [...]; uel quod ipsum oratorem politum esse hominem significat, quod eruditum, quod urbanum, maxime quod tristitiam ac seueritatem mitigat ac relaxat... »

49. Cf. CICÉRON, *De officiis* I, 108, avec l'analyse là encore de M. Labate.

aux femmes d'afficher, afin de présenter un beau visage, de répondre aux attentes masculines en tant que personne « de bonne compagnie » et de contribuer ainsi aux heureuses conditions du jeu amoureux.

Le but proclamé par l'*Art d'aimer* est certes la conquête, mais dans un rapport pacifié et enjoué entre les sexes. Lorsque chacun des deux partenaires aura lu la partie qui le concerne mais aussi celle qui concerne l'autre, il connaîtra tous les « secrets de l'art », pour s'adonner à un jeu élégant⁵⁰. Dans cette construction complexe qui mêle des thèmes poétiques et philosophiques, le motif conventionnel des passions féminines apparaît comme une donnée initiale, un problème à traiter par l'art, une contrainte à intégrer dans le jeu.

Ainsi lorsque la femme est présentée, du point de vue masculin, comme objet de séduction, elle n'est pas pour autant matière passive de l'art. C'est un être ombrageux et capricieux – parfois un animal furieux – avec lequel il faut apprendre à composer : il y a un bon usage à tirer de son désir effréné comme de ses colères. Du point de vue féminin, tempérer ses émotions et faire montre de gaieté répondent d'abord à l'impératif de grâce, au *placere*. Moins que chez l'homme, semble-t-il, il est fait appel à des considérations rationnelles, au calcul de la *uoluptas*. L'homme a davantage à faire, son endurance virile est requise (notamment au long du livre II, à travers les impératifs de la *militia* et du *seruitium amoris*, de la *prudencia* et de la *patientia*) : il lui appartient d'appriivoiser les appétits féminins, de transmuier la violence d'une querelle en énergie amoureuse, de résister aux tentations de brutalité pour faire triompher la douceur – tandis que l'argument récurrent adressé à la femme est celui de la belle apparence (*facies*), le souci de l'effet immédiat. Conformément aux représentations stéréotypées dont joue le poète pour composer sa fiction de technique, la femme demeure davantage du côté de l'instinct et de l'effusion. Avec ses mouvements passionnés, elle continue d'incarner une part irréductible de nature, délicate à maîtriser par l'art.

Mieux, la femme peut représenter dans l'*Ars* cet être de nature par qui s'insinue – en plus de la pertinence hasardeuse de certains *exempla* et des aveux d'impuissance du *magister amoris* – le soupçon sur toute l'entreprise de rationalisation de l'amour. *Compescere mores* est, on l'a vu, l'expression employée dans les recommandations du livre III, à destination des femmes (avec la variante *componere mores*). Or le même verbe figure dans une réflexion ironique du *praeceptor* sur sa propre prétention à maîtriser l'amour par la technique, juste après l'épyllion de

50. Cf. A. C. ROMANO, «Ovid's *Ars amatoria* or the Art of Outmaneuvering the Partner», art. cit., p. 818-819; K. VOLK, *The Poetics of Latin Didactic*, op. cit., p. 195.

Dédale et Icare, c'est-à-dire au cœur même du traité : *Non potuit Minos hominis conpescere pinnas ; / ipse deum uolucrum detinuisse paro*, « Minos n'a pu contenir les ailes d'un homme, et moi je m'apprête à réfréner un dieu ailé ! » (A.A. II, 97-98). *Compescere* désigne alors une tâche impossible et vaine. Ainsi, en dépit des exhortations du maître et des ruses de douceur, les femmes et leurs humeurs témoignent peut-être d'une insurmontable résistance de la nature aux ambitions de l'art.

Élisabeth GAVOILLE
Université François-Rabelais de Tours, ICD EA 6297

