EXISTE-T-IL UNE MUSE ÉLÉGIAQUE ?

Evrard DELBEY

Posant la question de la Muse élégiaque, nous nous demandons si une poétique du pathos amoureux peut désorganiser l'espace noble de la littérature, sous les effets de la déraison du cœur ; la parole élégiaque ne serait plus créatrice, mais désolante dès lors que l'inspiration risquerait de s'y perdre. Pourtant, parler d'amour ne suffit pas en soi pour faire du poète l'instrument réticent, voire réfractaire, des Muses : Sappho non seulement fut poétesse, mais elle fut elle-même invoquée comme Muse par Catulle. C'est que l'amour-passion est perçu comme un motif d'inspiration équivoque : la *diuina puella* des élégiaques est une Muse particulière qui modifie les rapports que les poètes élégiaques, de Catulle à Ovide, entretiennent avec la tradition rhétorique et poétique de l'invocation aux Muses.

Nous ne reprendrons évidemment pas les analyses de P. Boyancé sur le culte des Muses ni celles de H. I. Marrou sur la culture des Muses dans l'Antiquité. Rappelons simplement que, selon la *Poétique* d'Aristote, le poète inspiré par elles ne prend pas la parole de façon subjective : les Muses d'Homère sont des Olympiennes ; leur rôle dans l'épopée est d'inspirer au poète ce qu'il doit dire (la colère d'Achille, Ulysse) ; Homère a besoin d'elles, car elles disposent aussi de tout le savoir concernant les faits matériels de l'expédition achéenne contre Troie ; et c'est le début du Catalogue des vaisseaux (*Iliade*, II, 484). Par les Muses, la poésie devient didactique et justifie le rôle éducateur du poète. L'épopée atteint alors l'universelle vérité sur l'humain et non sur un individu particulier (*Poétique*, 9, 51a36 et 51b11). Jusqu'à l'époque latine, on peut dire que, dans l'esprit de chacun, toute haute culture intellectuelle se trouve placée sous le signe des Muses ; c'est la conception

même de Cicéron, auteur cultivé et fier de sa culture (*Pro Archia*, 27 ; *Tusculanes*, 5, 66 et *Ad Familiares*, 1, 9, 23 où *Musae* désignent les études). Le *Museum* de l'orateur est ce lieu privilégié où la rhétorique rencontre la philosophie, où la vie publique est régénérée par la vie d'étude.

La poésie latine témoigne également de cet idéal de l'*otium liberale*. Virgile, dans les *Géorgiques*, II, 475, après avoir chanté la vie heureuse des paysans, lui oppose sa propre vie : l'idéal pour elle serait la connaissance des lois cosmiques, car les Muses sont philosophes et incarnent le savoir divin qu'elles dispensent à ceux qui apprennent à surmonter la crainte de la mort et des enfers. L'*Enéide* se met en place dans le prolongement de cette vision de la Muse au savoir profond ; les déesses de l'inspiration enseignent en effet la préhistoire mythologique, les malheurs d'Enée (I, 8), le Latium antique (VII, 37), les troupes en présence (VII, 641 ; XI, 63). Horace, quant à lui, célèbre son lyrisme comme un service des Muses qui l'élève au rang des dieux (*Odes*, I, 1, 30) ; il leur dédiera un poème en faveur de la restauration morale et religieuse entreprise par Auguste (*Odes*, III, 4). P. Grimal sut démontrer l'importance du « jardin des Muses » associé au motif de la sérénité dans l'œuvre d'Horace[1].

Donc l'inspiration poétique qui passe par les Muses s'interdit toute subjectivité, dès lors que le poète ne parle pas en son nom propre, mais sous la dictée de celles qui détiennent le savoir vrai sur l'univers, l'histoire divine et humaine ; ce mode d'écriture est déterminé par le souci éthique de la grandeur épique, voire philosophique, dans la représentation de la réalité dépassant les limites de l'expérience individuelle. Les causes des événements humains, les principes cosmiques élucidés excluent la singularité d'une prise de parole personnelle. Déjà Ennius avait dans les *Annales* invoqué les Muses de l'Olympe auxquelles M. Fulvius avait dédié un temple ; faisant ainsi

[1] P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, P.U.F., 1969, p. 396.

accepter par l'aristocratie romaine la profession d'écrivain, il avait lié à la présence des Muses l'existence d'une poésie nationale, utilisant le modèle grec de la Muse -et non celui des Camènes, nymphes pastorales des sources- pour exalter l'idéal politique de Rome. Grâce aux Muses, la concorde est maintenue entre les citoyens et le poète se rapproche de l'orateur *bonus* dont il avait précisément fait l'éloge ; le sens de l'adjectif latin n'est pas exclusivement moral : bon citoyen, l'orateur est aussi efficace par son esprit de décision.

Il est temps pour nous d'étudier, chez les élégiaques romains, les emplois explicites de *Musa* et de *uates*. Ce dernier mot qui désigne le poète inspiré, est plus précis que *poeta* qui privilégie le métier de poète, le travail de la versification et de la mise en place du sujet de l'inspiration. Comment les poètes élégiaques se situent-ils par rapport à cette conception du don divin de l'inspiration qui fait de l'écrivain un prêtre des Muses ?

Catulle ne se dit pas *uates*

Catulle met son recueil sous les auspices bienveillants de la *patrona uirgo*, divinité tutélaire qui accorde l'immortalité mais dont les contours nous semblent flous : la formule peut désigner la chaste Minerve, protectrice des arts et des lettres ; ou Erato, la Muse de la poésie, plus particulièrement de la poésie érotique (c.1, 9-10). De fait, les mauvais poètes sont impies envers les Muses, dont ils profanent le culte (c.14, 4-7). C'est pourquoi, sans pouvoir atteindre le degré suprême de l'écriture poétique, Catulle ne continue pas moins de croire en une inspiration supérieure, réservée à ceux dont la *pietas* n'est aucunement déshonorée ni diffamée par la vie sensuelle. Aussi se réjouit-il tant d'imaginer l'infâme Mamurra repoussé par les Muses du mont Pipla : sa conduite de débauché produit des vers trop mauvais, indignes de la patrie d'Orphée (c.57 ; c.105).

Passion n'est pas inspiration pour Tibulle

Tibulle n'ignore pas non plus le pouvoir des Muses. En I, 6, 43-56, le poète se faisant le porte-parole des vaticinations de la prêtresse de Bellone avertit Délie des dangers qu'elle court à être infidèle ; elle commet un sacrilège qui risque de lui être funeste, les dieux menacent de déclarer la guerre à son libertinage. De cette façon, Tibulle entreprend de vérifier l'existence des Muses en les appelant à son aide pour ramener Délie dans le droit chemin ; il les implique dans la recherche de son bonheur individuel.

D'où la violente déception qui finit par éclater et faire soupçonner le pouvoir réel des Muses d'être limité : comme Marathus, comme Délie, Némésis abandonne Tibulle et c'est la première fois qu'un poète latin doute de la mission cathartique des Muses :

> *Ite procul, Musae, si non prodestis amanti :*
> *non ego uos, ut sint bella canenda, colo,*
> *nec refero Solisque uias et qualis, ubi orbem*
> *compleuit, uersis Luna recurrit equis;*
> *ad dominam faciles aditus per carmina quaero :*
> *ite procul, Musae, si nihil ista ualent* (II, 4, 15-20),
>
> *Loin de moi, Muses, si vous ne pouvez rien pour un amant ; non, ce n'est point pour avoir des guerres à chanter que je vous honore, je ne retrace point la marche du Soleil ni comment, une fois qu'elle a complété son disque, la Lune fait tourner ses chevaux et revient; c'est un accès facile auprès de ma maîtresse que je demande aux vers de m'obtenir : loin de moi, ô Muses, s'ils n'ont pas ce pouvoir.*[2]

Le poète élégiaque doute de lui-même, dès lors, puisque plus rien n'appuie son expression, ne la garantit comme certaine, vraie. Le pouvoir des Muses a cédé au pouvoir de l'argent qui corrompt la *puella* (II, 4, 11-14). Désormais, c'est dans la poésie religieuse et nationale que Tibulle retrouvera confiance en son inspiration. Ainsi l'élégie II, 5

[2] La traduction est celle de la C.U.F.

célèbre l'élection du fils aîné de Messalla au collège des gardiens des Livres sibyllins ; le poète invoque la protection d'Apollon et reprend en tant que *uates* la prédiction de la Sibylle de Cumes qui avait été le premier gage divin de la puissance romaine. Le poème est écrit sous l'influence de l'épopée virgilienne (II, 5, 17-18, 65-66,105-118). Par le retour au mysticisme politique selon lequel la grande Rome est une ville sainte depuis ses origines troyennes (c'est chez Tibulle que nous trouvons, pour la première fois en latin, l'appellation de « ville éternelle » décernée à Rome -II, 5, 23), le poète élégiaque conserve l'esthétique de l'invocation aux Muses.

Lygdamus, poète de l'impossible inspiration amoureuse

Lygdamus, pour sa part, use largement de la thématique des Piérides, des Camènes, d'Apollon inspirateur, interprète et prophète ; la confiance dans la poésie pour enseigner aux belles la fidélité, la *castitas* du poète, la sollicitude des dieux pour lui, l'intervention de Phébus, de Bacchus et des Piérides en sa faveur sont des motifs récurrents (III, 1, 5-8, 15-18 : les Muses doivent subordonner leur autorité à la décision de Neaera d'aimer le poète ; III, 4, 43-50 : le poète s'inspire d'Apollon qui lui est apparu en songe pour fléchir Neaera et l'engager solennellement à l'épouser). Cependant, là encore, c'est l'échec : la passion infidèle triomphe de la volonté divine. Lygdamus n'a plus qu'à trouver l'apaisement dans l'oubli ; le « jardin des Muses » auquel le poète fait allusion en III, 1, 16, est le lieu où se jouent les drames de la passion.

Sulpicia, poétesse heureuse

Quant à Sulpicia, que Tibulle considère comme une dixième Muse et dont il prie Apollon de chanter les louanges en III, 8, 21-24, elle célèbre, en III, 13, 3-4, son bonheur : pour elle, les Muses et Vénus ont été fastes, puisqu'elle aime passionnément Cérinthus et qu'elle est

aimée de lui. Mais elle est la seule des élégiaques romains à pouvoir de cette manière heureuse associer poétique, amour et enthousiasme, et rendre ces termes presque synonymes.

La *diuina puella*, fallacieuse inspiratrice dans les *Elégies* de Properce

Properce n'est pas éloigné, il est vrai, de cette relation établie par Sulpicia : s'il aime Cynthie avec fureur, il aime aussi la poésie avec passion ; il n'est poésie que d'amour. Le poète s'est senti inspiré par Apollon (IV, 1, 133-134), il s'est senti prédestiné : il a en lui des « semences » divines dont il ne doit contrarier ni la croissance ni l'épanouissement s'il veut avoir sa part de renommée (III, 9, 7-8, 19-20), un « astre » dirige sa destinée (IV, 1, 149) ; la nature lui impose sa passion (III, 3, 21). Ces affirmations sont renforcées par l'idée que Cynthie est elle-même une *culta puella* : Phébus et Calliope la protègent (I, 2, 25-30 ; I, 3, 41-43 : Cynthie sait chanter sur la lyre orphique les plaintes de l'amante abandonnée ; II, 1, 9-10 ; II, 3, 19-22 : Cynthie rivalise avec la poétesse Corinne qui fut surnommée la Muse lyrique). D'où le bonheur du poète quand son amour est partagé : les Muses sont les artisans de la réconciliation (I, 8, 41-46). Il n'a aucune raison de préférer la Muse épique, même si Mécène le lui demande : son choix est fixé depuis longtemps, l'autre inspiration ne peut prévaloir (II, 1, 35-36). L'élégie II, 10 chantera néanmoins Auguste et les triomphes qui s'apprêtent (v. 1-12) ; Properce s'y désigne *uates* (v. 19-20), mais c'est une inspiration potentielle ; pour le moment, le poète reste celui du sentiment amoureux (v. 21-26). De même l'élégie II, 31 évoquera Apollon Palatin en Musagète, mais de l'extérieur : le poète-spectateur reste encore à l'écart de l'inspiration héroïque. La *Musa leuis* de l'inspiration érotique, qui célèbre la toute-puissance de l'Amour et la beauté de Cynthie, est donc bien la plus importante (II, 12, 21-24 ; II, 13, 1-8). Il nous faut attendre l'élégie II, 17, 1-10 pour trouver le mot *uates* caractérisant l'ensemble de cette poésie érotique et, plus précisément, celle que dicte la fidélité ; alors même que l'infidélité de

Cynthie le tourmente, Properce veut élever son chant : le sentiment amoureux, par la dignité morale qu'il doit impliquer, est finalement un sujet aussi noble que ceux de l'épopée ou de la tragédie ; la fonction du poète inspiré consiste maintenant en l'enseignement de la *fides*. Et si cette confusion du divin et du passionnel choque parce qu'elle évoque le sentiment individuel jusque dans ses failles et ses déchirements, parce qu'elle révèle la passion unique, absolue en forme d'idée fixe qui trouble les exigences morales de la société, soumet au doute et à l'inquiétude, à la frustration majeure d'un amour non partagé, Properce répond que tout a commencé chez les Muses précisément, lorsque Calliope séduite par Apollon mit au monde Linus et Orphée (II, 30, 33-40). Comme chez Lygdamus, les passions humaines pénètrent dans le « jardin des Muses » et en chassent le repos. Mais le *furor* poétique de Properce se nourrit de cette violence qu'il désire dépasser par l'expression du sentiment de fidélité en amour ; possédé par la folie de la passion, le poète se sent inspiré, même s'il y a là risque de se perdre (I, 1, 7-8 ; 4, 11-14 ; 5, 3-6 ; III, 13, 59-66).

Le ton exalté de l'élégie III, 1, de III, 2 où Properce chante son *Exegi monumentum aere perennius*, de III, 3, de III, 5, 19-22 où le poète se félicite d'avoir en sa jeunesse fréquenté l'Hélicon et uni ses mains aux mains des Muses pour des chœurs de danse, de III, 10, 1-4 où les Muses le visitent pour lui rappeler l'anniversaire de Cynthie, ce ton est celui d'un culte rendu à l'amour et à la beauté qui a une certaine sonorité platonicienne, même si la divinisation de l'aimée est porteuse d'une autorité fictive et fragile, le poète finissant lui-même par y renoncer au Livre IV. Dans le *Timée*, 40 sq., Platon en effet disait que le Démiurge donne lui-même la semence -Properce emploiera le même concept- des âmes individuelles avec les résidus de l'âme du monde, divise le tout et mélange les éléments en autant de portions que les astres puis confie aux dieux des astres le soin d'incorporer cette substance psychique dans des êtres individualisés. Semence, dépendance astrale, appropriation d'une nature à un individu sont les termes d'un vocabulaire

que le poète élégiaque utilise pour évoquer son inspiration et les Muses, dont Cynthie. Son pouvoir a la force et les limites de celui de la prophétesse Cassandre (III, 13, 59-66 ; IV, 1, 117-118) : ce n'est pas lui qui s'écarte des principes apolliniens de la religion des Muses, mais Cynthie et son temps.

Le plus possible donc, dès sa liaison avec la *puella*, Properce tâche de souligner la moralité de sa poésie devant posséder la beauté de la fidélité qui s'y exprime. Plus tard, en IV, 4, 51-52, il n'a que mépris pour Tarpéia qui invoque la Muse magique afin d'attirer à elle Tatius le Sabin et l'ennemi de Rome ; elle profane l'image de l'inspiration poétique par une passion indigne et criminelle : elle trahit son père et sa patrie. Le recours aux Muses sublime l'expression subjective du sentiment amoureux, pourvu que celui-ci soit sincère et honnête. Mais alors qu'il y avait équilibre dans l'utilisation du concept de *uates* entre la reconnaissance de la Muse héroïque et la nécessité de chanter la Muse érotique et honorable si les amants ne se trahissent pas, l'élégie IV, 6, reprenant la célébration du temple d'Apollon Palatin, associe définitivement poésie inspirée, poésie héroïque et poésie impériale : la gloire d'Auguste est telle qu'il faut louer la victoire d'Actium. À ce moment la passion amoureuse, même idéale, n'est plus essentielle.

Que conclure donc ? Tibulle avait insisté déjà sur la liaison qui existe entre l'amour et les Muses, ce qui l'avait conduit à l'idée que les Muses n'embellissent pas le sentiment amoureux décidément trop cruel. Properce reprend ce thème de la liaison avec une force nouvelle, puisqu'il ne doute à aucun moment du pouvoir des Muses au point de le nier : si Cynthie choisit d'être infidèle, elle ne compromet pas la nature ni la mission de la poésie : Properce renonce à faire de la *puella* sa Muse, mais continue de penser qu'une poésie érotique inspirée était possible, fondée sur le principe de fidélité réciproque. Comme chez Tibulle, le retour à une poésie officielle traduit un échec : Properce en III, 4, 1, pour la première fois dans

la poésie latine, donne explicitement à Octave le nom de *deus*, marquant que la seule divinisation possible n'est pas celle d'une maîtresse mais d'un Prince, car l'on ne peut sacraliser l'individuel, le contigent ; Auguste, lui, représente Rome et l'Empire, héros évergète, éternel.

Toutefois deux références sont à signaler. La première n'est pas suffisante pour remettre en cause notre conclusion sur les rapports entre Cynthie et les Muses ; mais il faut savoir qu'une fois au moins, et pour la première fois chez les élégiaques romains, le poète fut tenté par l'idée d'une inspiration autonome : ni Calliope ni Apollon ne sont à l'origine de son *ingenium*, mais la femme aimée elle-même (II, 1, 1-4). Affirmation audacieuse de la subjectivité littéraire qui défie non seulement l'inspiration épique ou tragique, mais la notion même d'inspiration : à la tradition de l'inspiration divine, Properce substitue la réalité humaine de son inspiration personnelle. La seconde référence, isolée elle aussi, insiste sur le fait qu'à la différence de l'inspiration épique qui nous met à distance du réel, l'élégie semble trop humaine par son pathétique (I, 7, 7-8). Encore une façon extrême de montrer que la poésie élégiaque ne s'adresse pas d'abord à tous, comme la poésie d'inspiration divine, mais à une seule -l'aimée- et à un seul -l'amant délaissé (I, 7, 11-14).

La Muse libertine dans les *Amours* d'Ovide

Ovide, dès les *Amours* I, 1, revient sur ce ton propre à l'élégie : Amour, en créant le distique élégiaque, s'est approprié un domaine qui auparavant dépendait des Muses, celui de l'épopée et du *uates* homérique (v.1-6,13-30). L'inspiration élégiaque est donc particulière, même si la Muse de l'Amour, la Muse Elégie s'inscrit dans la tradition des Muses inspiratrices. Le poète bientôt se déclare soutenu par les divinités tutélaires de la poésie, Apollon et les neuf Muses, Dionysos, puisque ses mœurs sont irréprochables : il aime Corinne d'une passion fidèle (I, 3, 11-14). À l'imitation de Properce, et aussi de Sulpicia, de Lygdamus,

de Tibulle, Ovide associe poésie inspirée, amour et fidélité : il est *uates* (I, 8, 57-58 ; I, 15, 35-38), quand bien même il vit dans l'oisiveté. Séduite par ces vers qui louent sa beauté, la *puella* récompense le poète en se donnant à lui (II, 1, 33-34) ; l'inspiration se mêle au désir sexuel (II, 4, 21-22).

D'où une utilisation fréquente du mot *uates* pour désigner l'inspiration personnelle : le concept de poète inspiré grandit la relation entre Ovide et Corinne, créant même un effet de disproportion qui n'était guère sensible chez Properce qui employait le mot avec une certaine mesure et dans un contexte moral de fidélité amoureuse, alors qu'Ovide donne l'impression d'appeler aussi poésie inspirée toute poésie d'amour, qu'elle exalte la fidélité ou les faiblesses de l'*otium*. L'élégie III, 1, où la Muse de la Tragédie réprimande le poète élégiaque, montre qu'aux yeux de tous, Ovide n'est qu'un *poeta* : c'est lui qui se prétend *uates* et la Muse ironise quelque peu sur cette vanité d'auteur (v.15-30). Mais le poète se défend et finit par reprendre le mot *uates* pour désigner son activité poétique du moment (v.67-68). Il est même le *Musarum purus Phoebique sacerdos*, en III, 8, 23-24, mais son pouvoir est inutile devant la porte fermée de Corinne. Assurément, c'est dans l'élégie III, 9 sur la mort du poète Tibulle qu'Ovide a le plus souvent recours au mot *uates* ; d'abord pour souligner avec amertume que la mort frappe injustement les protégés des dieux ; il n'y a pas que l'infidélité d'une maîtresse qui leur rappelle leur simple condition humaine (v.5-6, 17-26) ; puis le ton s'élève pour glorifier l'immortalité de l'œuvre poétique (v.27-30) ; et de nouveau la toute-puissance de la mort assombrit cette embellie (v.41-42). Cependant, s'il est vrai que l'idée de postérité présente dans le concept de *uates* séduit l'élégiaque, les Muses sont trop impliquées dans les avatars de son sentiment amoureux (III, 12, 15-18) ; aussi, renonçant à Corinne, le poète doit abandonner le registre de l'érotisme sans pour autant renoncer à la haute inspiration qui garantira sa renommée (III, 15).

En conséquence, deux axes nous permettent de préciser la relation qu'entretient Ovide avec les Muses. Le premier associe la définition traditionnelle de la poésie inspirée et le désir : si Corinne est le plus haut désir du poète, sa poésie amoureuse est nécessairement inspirée par les Muses et Corinne elle-même; toutefois cette inspiration dure ce que l'amour dure, c'est-à-dire peu de temps. Le second axe privilégie le motif de l'immortalité de l'œuvre à créer : l'inspiration élégiaque est nécessaire, mais insuffisante pour obtenir la gloire littéraire ; d'où le retour, à la fin des *Amores*, au genre tragique et à l'inspiration dionysiaque. P. Grimal a expliqué cette intégration des Muses dans le cycle dionysiaque.[3] Ainsi l'élégiaque romain ne démystifie tout de même pas entièrement l'image du *uates*.

La figure de Sappho dans les *Héroïdes*

Les *Héroïdes* présentent une évolution intéressante, de ce point de vue. En XV, 27-28, Ovide représente Sappho comme inspirée par les Muses : elle est la poétesse lyrique par excellence; son inspiration, où l'amour tient une place importante, la prédestine à tomber amoureuse de Phaon, car insensiblement son art modèle son caractère (v.79-84). Ainsi l'inspiration élégiaque -Sappho écrit à présent en distiques- dérive d'une inspiration lyrique qui prédispose à l'expression du sentiment amoureux. C'est pourquoi la poétesse se désigne toujours du nom de *uates*, même si le sujet de son inspiration s'est modifié (v.107-122, 195-206). La montée de la subjectivité amoureuse ne compromet pas la grandeur de la conception de la poésie qu'a Sappho ; après l'instant de perturbation inévitable, dû au choc amoureux, la poétesse espère retrouver dans la passion pour Phaon la beauté d'expression digne des Muses.

---

[3]. P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris, P.U.F., 1969, p. 328.

Parler de soi en inspiré dans l'*Art d'aimer*

L'*Art d'aimer* est en fait le premier et le seul ouvrage d'Ovide à rompre totalement avec la tradition de l'inspiration par les Muses ; il se fonde sur la vérité de l'expérience subjective, ce qui en explique l'originalité. Néanmoins le poète s'appelle *uates* encore ; cette position est analogue à celle de Properce déclarant que Cynthie suffit à l'inspirer. Une seconde fois donc, nous voyons comment un poète élégiaque peut affirmer l'existence de son écriture par la mise à l'écart des Muses inspiratrices (I, 25-30). En II, 1-14, cette inspiration suscitée par la *mater Amoris* permettra au poète de se dire supérieur à Hésiode et à Homère.

Mais, plus loin, le poète se replace sous le patronage de Thalie, la Muse de la poésie légère (I, 263-264), d'Érato, Muse de la poésie érotique (II, 15-16, 425-426 ; III, 467-468), d'Apollon-*uates* à propos du « Connais-toi toi-même » socratique, dévié de sa signification philosophique (II, 493-512). Certes, il y a là un effet d'amusement notable aussi en II, 733-740, mais il ne détruit pas la haute idée que le poète conserve de la renommée littéraire. De fait, le pari esthétique de l'élégiaque est de rivaliser avec les auteurs anciens et classiques. En III, 329-348, les poésies élégiaques sont présentées comme devant être lues et placées sous le patronage de Phébus, de Bacchus et des neuf Muses ; il en va de même en III, 403-416. Le concept même de *uates* sert de garantie morale : le poète élégiaque, dès lors qu'il prend place parmi les serviteurs des Muses, n'est ni perfide ni ambitieux ni cupide ni infidèle (III, 539-550). L'élégiaque traite la question et la fonction des Muses sous la forme d'une référence extérieure en héritant d'une tradition définissant le prestige du poète inspiré, tradition qu'il accepte au nom de sa gloire personnelle, et intérieure en intégrant à son discours amoureux l'argument de la pureté de l'art poétique, donc des mœurs du poète.

La référence à l'inspiration apollinienne dans les *Remèdes à l'amour*

Les *Remèdes à l'amour* ne changent rien à cet entrelacement subtil du texte ovidien qui se dit simultanément protégé par Amour et la Muse érotique (v.1-4, 11-12) ainsi que par Phébus (v.75-78). Le dieu-médecin en effet ne guérit pas de la passion amoureuse, même immorale, mais des trop vives souffrances qu'elle peut susciter, lorsqu'elle n'est pas partagée. Et précisément toute l'ambiguïté de la *materiae Musa iocosae* est là : une référence à la dignité de la poésie pour un sujet qui se plaît à l'anticonformisme moral, une autorité esthétique ancienne convoquée pour une esthétique moderne (v.387). C'est dire combien Ovide sent que, malgré tout, il lui est impossible d'oublier les marques d'une esthétique autorisée, s'il veut devenir célèbre, exister officiellement en tant que poète à part entière (v.489-490) ; aussi prolonge-t-il l'entretien grec et latin avec les Muses, dans l'équivocité (v.701-706, 767, 813-814). Le processus tibullien et pathétique de réduction du divin n'est pas complet chez Ovide, puisqu'il est possible de trouver encore la subordination du poète à Apollon Musagète. Les Muses sont les propagatrices d'une poésie qu'elles inspirent et qui, de temps à autre, affirme cependant sa capacité d'autonomie créatrice à tel point que le poète se déclare à l'origine même de son œuvre qui n'engage que lui.

Le dialogue avec les Muses dans les *Fastes*

Toutefois, à partir des *Fastes*, cette équivocité disparaît peu à peu. L'œuvre est caractérisée par un dialogue continuel avec les Muses, dans la plus pure tradition héliconienne ; les Muses font partie intégrante de la poétique religieuse, propre maintenant à Ovide, et symbolisent la présence divine dans l'esprit du poète renonçant à la subjectivité de l'expression amoureuse. De plus, en accentuant les rapports de la poésie avec les hauteurs célestes, Ovide vise, semble-t-il, la religion astrale

des Pythagoriciens selon laquelle les Muses président à l'harmonie des sphères. Dans ce contexte éminemment éthique la divinisation de Germanicus, qui tient lieu de Muse inspiratrice pour le poète-chantre de la religion nationale, prend une importance politique indéniable (I, 1-6, 17-26) ; de même en II, 17-18, dans le prologue à Auguste. Le poète est le *uates operosus* (I, 101-102; III, 177-178), ce qui souligne le sérieux de son œuvre ; il est le chevalier inspiré (II, 127-128). Nous ne nions pas le ton enjoué de cette représentation des Muses en dialogue avec le poète ; subsiste le sérieux d'une atmosphère sacrée où cohabitent les Muses et le Prince. L'unique dissonance apparaît en IV, 83-84, dans la résurgence du Moi exilé qui se fixe sur son triste sort; cette subjectivité n'est certes pas de même nature que la subjectivité érotique, mais, par son pathétique autre, elle dérange le chant sacré. Enfin, il est notable qu'Ovide a recours au même vocabulaire platonicien que Properce pour parler de son enthousiasme poétique : les *sacra semina mentis* (VI, 3-8) désignent cette inspiration qu'insufflent les Muses. Tous les *Fastes* se fondent sur un *Fas est mihi* : « l'ordre voulu par les dieux m'autorise à » parler.

Le salut par les Muses dans les *Tristes* et les *Pontiques*

C'est dans les poésies de l'exil qu'Ovide nomme les Muses le plus souvent. Elles sont conçues comme une puissance qui agit dans le for intérieur du poète pour l'élever au-dessus des misères de sa vie matérielle. Désormais, éprouvé par un dur destin, Ovide reconnaît dans la Muse inspiratrice l'unique garant de sa survie littéraire. Expérience ultime d'une réconciliation avec les valeurs établies, qu'elles soient éthiques ou esthétiques (cf. *Tristes*, V, 1, 33-34). L'élégie I, 7 est toutefois remarquable parce qu'elle témoigne d'une révolte globale contre les Muses ; rendues responsables de l'*Art d'aimer*, elles n'ont pas empêché Ovide de jeter au feu ses *Métamorphoses* (cf. *Tristes*, v.19-20). L'exil bouleverse donc gravement le rapport du poète à sa poésie (cf. *Tristes*, II, 13-14 ; III, 1-4).

Il faut attendre le livre IV pour que le poète renoue avec la poésie (IV, 1, 19-22). Ovide rejoint alors l'attitude d'Orphée qui charma par ses chants les forêts et les rocs, alors qu'il pleurait Eurydice définitivement perdue : l'amour de la poésie pour elle-même prévaut enfin (IV, 1, 27-30). Retour aussi à l'inspiration dionysiaque aux vertus cathartiques (IV, 1, 41-56, 87-106) ; douleur qui s'élève jusqu'à la pureté par l'image platonicienne du chant du cygne (V, 1, 11-14).

Les *Pontiques* s'ouvrent par une relation qui s'établit entre poésie inspirée et pouvoir impérial : c'est la *Musa officiosa* qui s'y exprime (I, 1, 19-20, 47-50).Mais la création littéraire loin de Rome est quasiment impossible (I, 5, 11-12, 69-70) ; le silence menace d'interrompre cette parole poétique qui veut s'exprimer et le peut mal (IV, 2, 25-36 / 1-2, 11-12, 45-50). Toutefois cette interruption ne se produit pas, car Ovide continue d'affirmer qu'il y a un dieu dans son âme de poète (III, 4, 89-94). Reclus, le poète se sent encore capable d'une œuvre officielle en l'honneur de Tibère dont il prophétise les triomphes guerriers ; en IV, 8, 43-44, 65-82, il s'engage au service de Germanicus, si celui-ci l'accepte. Et c'est avec un certain plaisir qu'il parle de son poème sur l'apothéose d'Auguste récité devant les Gètes (IV, 13, 33-38). Certes, la dernière élégie du recueil emploie la référence à la Muse avec désespoir : Ovide regrette le temps où il était célèbre à Rome (IV, 16, 45-46).

Les élégiaques romains respectent la tradition des Muses inspiratrices, dans la mesure où ils croient en la puissance de leurs vers, tout en posant le problème de la morale individuelle et civique. La Muse élégiaque existe, mais le concept de *uates* n'a de stabilité que lorsque les poètes élégiaques sont pleinement sûrs de la valeur éthique de leur parole, c'est-à-dire lorsqu'ils disent les *Res Romanae*, ce qui prouve combien cette poésie, toute subjective qu'elle soit, conserve l'idéal d'une harmonie entre l'individu et la société. C'est pourquoi également un sentiment profond de malaise peut saisir les élégiaques à

l'idée que la passion amoureuse remet en question leur relation à l'art poétique.