

MAUD PFAFF-REYDELLET

L'IRREVERENCE D'OVIDE FACE AUX MONUMENTS DU PRINCE

Ovide est souvent considéré comme le modèle du poète irrévérencieux, sa relégation à Tomes en 8 ap. J.-C. témoignant du fait qu'il a déplu au prince, même si les causes de cette décision brutale demeurent obscures. *L'Art d'aimer* est d'ordinaire présenté comme son œuvre la plus provocatrice¹, mais cette parodie de traité didactique était parue presque dix ans avant la sentence, et ne saurait justifier, à elle seule, la décision du prince. Apprécié par les élites romaines et bien introduit dans les cercles du pouvoir, Ovide se présente à maintes reprises comme le chantre d'une Rome impériale empreinte de paix et de splendeur. Peut-on dès lors le considérer, au moins en partie, comme un poète de cour, écrivant « une poésie de l'adhésion et de l'assentiment », pour reprendre une formule de B. Delignon² ? Un tel changement de perspective est assez radical : il s'agit de redonner toute leur place, dans l'œuvre ovidienne, à des passages souvent considérés comme des pièces rapportées, des développements imposés par la nécessité de ménager ou de flatter le prince et sa famille. Ainsi, dans les *Fastes*, les séquences consacrées aux nouvelles fêtes augustéennes demeurent, aux yeux de certains critiques, étrangères à la poétique ovidienne de la *leuitas*³. L'éloge du dirigeant semble détoner, dans le contexte d'une poésie élégiaque qu'on perçoit plutôt comme soucieuse de distance critique et d'ironie irrévérencieuse⁴.

Les monuments restaurés ou édifiés par le prince occupent une grande place dans la poésie d'Ovide, du début à la fin de son œuvre. Certaines *ephraseis* issues de *L'Art d'aimer* ou des *Fastes* ont été lues comme les moments où se manifeste le mieux son irrévérence. Il opérerait alors un détournement, une lecture subversive d'images qui ne l'étaient pas⁵. Toutefois, peut-on s'en tenir au constat de ce travail de sape ? Le poète élégiaque ne

¹ S. Harrison, « Time, place and political background », *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, T. Thorsen (éd.), Cambridge, University Press, 2013, p. 133-150, en particulier p. 143.

² Voir l'introduction du recueil d'actes *Le poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines*, B. Delignon, Y. Roman (éd.), avec la collaboration de S. Laborie, Paris, 2009, p. 8.

³ Voir A. Barchiesi, *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1997, p. 71 : « Au kaléidoscope si attractif pour le poète callimachéen – qui peut prendre plaisir à explorer les contradictions et les ambiguïtés de l'exégèse du calendrier – s'est ajoutée une série de célébrations imposant le cycle de l'*Histoire d'Auguste* à chacun. » Voir aussi les objections de M. Pasco-Pranger, *Founding the Year. Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 216 : « Les fêtes julio-claudiennes ne peuvent pas geler toute signification dans le calendrier ; elles dépendent du caractère ouvert de sa structure, et du fait qu'il encourage l'interprétation et l'exégèse, pour les incorporer et les intégrer à l'expérience romaine de l'année. »

⁴ Voir T. Habinek, « Ovid and empire », *The Cambridge Companion to Ovid*, P. Hardie (éd.), Cambridge, University Press, 2002, p. 46-61, en particulier p. 47 : « La plupart des études sur la dimension politique de l'œuvre d'Ovide se limitent à examiner à quel degré le poète prend ses distances par rapport au *princeps*, plutôt que de considérer dans quelle mesure son écriture s'inscrit dans l'impérialisme romain. »

⁵ J. P. Davis, *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid's erotic poems*, Londres, Duckworth, 2006, p. 23, estime que « l'idéologie augustéenne est le plus clairement exprimée, avec le moins d'ambiguïté, [...] dans les arts visuels, par exemple dans les programmes architecturaux, sculpturaux et numismatiques. »

contribue-t-il pas aussi, à sa manière, à élaborer l'image de la ville-monde⁶ ? Si l'empereur devient *auctor*, en restaurant et en édifiant des monuments publics, faisant de la vieille Rome de briques une splendide Rome de marbre⁷, Ovide n'est-il pas lui aussi, à sa manière, *auctor* de *maiestas*, par la mise en scène qu'il propose du discours impérial⁸ ? C'est cette dimension constructive de son irrévérence qu'il s'agit d'analyser, même si elle peut sembler paradoxale. L'élégie ovidienne ne serait donc pas limitée, par nature, à l'ironie destructrice, elle pourrait transcrire un mouvement d'accroissement spectaculaire, s'inscrire dans une dynamique d'expansion, renouveler le genre littéraire qu'elle a choisi par le sujet dont elle s'empare, et qui n'est pas réservé à l'épopée : chanter une ville qui a atteint les dimensions de l'univers.

LES *ECPHRASEIS* DES MONUMENTS : DES EXEMPLES ACCOMPLIS D'IRREVERENCE ?

Il est difficile de reconstituer le regard et l'approche des lecteurs et spectateurs anciens. La distance critique affichée par Ovide dans la description des monuments du prince a pu conduire à une lecture ironique de ces *ecphrasis* : on a décelé dans le texte un travail de sape systématique. Or le rire et la légèreté n'empêchent pas l'adhésion sur certains points. Les éloges du prince ont bien leur place dans la poétique d'Ovide, ainsi que l'émerveillement face à une Rome en train de devenir capitale d'empire.

L'ecphrasis du temple de Mars Ultor dans les Fastes

On rappellera pour commencer l'analyse fondatrice d'A. Barchiesi⁹, qui incite le lecteur des *Fastes* à la prudence, face à l'*ecphrasis* du temple de Mars Ultor au livre V. Lire ce témoignage comme une source, c'est croire que le poète se fait guide touristique, pour expliciter un message que le monument porterait en lui, et qu'il s'agirait de dévoiler au public romain¹⁰. Or il n'y a pas de signification univoque attachée au temple. On ne peut que collecter les réactions, nombreuses et variées, d'une pluralité d'observateurs¹¹. Chaque lecture renouvelle un acte d'interprétation¹², et il faut s'intéresser, plutôt qu'au résultat de chacune, au processus même de la réception, et aux problèmes qu'il pose. C'est ce qu'Ovide demande à ses lecteurs, dans cette *ecphrasis* qui apparaît à A. Barchiesi comme minée de l'intérieur, et qui n'est en rien, selon lui, une interprétation officielle du temple, car elle n'a pas été dictée par le prince à un poète qui serait chargé de la diffuser parmi les

⁶ Selon M. Labate, *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pise, Giardini, 1984, p. 48, Ovide se présente comme « porteur d'une adhésion enthousiaste à la civilisation dans laquelle s'enracine sa pratique poétique et à l'ordre social et politique qui la garantit ». M. Labate affirme aussi, p. 51, que « le point de contact le plus productif avec la culture et la littérature hellénistiques semble résider dans le lien entre splendeur, richesse, animation de la vie citadine et prestige du pouvoir qui l'assure et l'augmente. »

⁷ Voir Suétone, *Vie d'Auguste*, 28.

⁸ Sur le statut d'*auctor*, voir Pontiques, IV, 8, v. 55-56. Voir aussi A. Wallace-Hadrill, « *Mutatio morum* : the idea of a cultural revolution », dans *The Roman Cultural Revolution*, T. Habinek, A. Schiessaro (éd.), Cambridge, 1997, p. 3-22, en particulier p. 12, 14, 22, et P. Hardie, « Questions of authority : the invention of tradition in Ovid's *Metamorphoses* XV », *ibidem*, p. 182-198, en particulier p. 194-195.

⁹ Voir A. Barchiesi, « Mars Ultor in the Forum Augustum: a verbal monument with a vengeance », *Ovid's Fasti: historical readings at its bimillennium*, G. Herbert-Brown (éd.), Oxford/New York, 2002, p. 1-22.

¹⁰ A. Barchiesi s'oppose nettement à la lecture des *Fastes* proposée par A. Fraschetti, selon qui Ovide serait contraint, par le choix d'un sujet officiel (le nouveau calendrier) à s'engager comme porte-parole d'Auguste pour diffuser un message, sans pouvoir ménager aucune distance critique. Voir A. Fraschetti, « Temps de la cité, temps du prince », introduction à la traduction d'H. Le Bonniec, Ovide, *Les Fastes*, Paris, Les Belles Lettres [La roue à livres], 1990, p. XII, et la réaction d'A. Barchiesi, *The Poet and the Prince*, p. 50-51.

¹¹ A. Barchiesi, « Mars Ultor », p. 7-8.

¹² Voir J. Scheid, « Myth, cult and reality in Ovid's *Fasti* », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 38, 1992, p. 118-129, en particulier p. 128 : dans l'*ecphrasis* ovidienne du forum d'Auguste, « nous sommes en présence d'une exégèse citant une autre exégèse, c'est une relation complexe d'intertextualité. »

élites¹³. La signification du monument engage plutôt le spectateur qui l'observe. C'est pourquoi les verbes de vision se succèdent en tête de vers : *perspicit* v. 559 et 561, *hinc uidet* v. 563 et 565, *spectat* v. 567, *et uisum* v. 568. De plus, le choix du spectateur n'est pas laissé au hasard : il s'agit de Mars lui-même, à qui est dédié le temple¹⁴. Or l'irruption du dieu de la guerre dans la paix élégiaque est problématique en soi, comme l'indique son entrée en scène spectaculaire¹⁵.

Selon A. Barchiesi, par cette mise en scène distanciée, Ovide invite les Romains de son temps à se défier du dieu de la guerre, alors même qu'il est installé au cœur de l'*Vrbs*, sur le Forum d'Auguste. Il dénonce la militarisation sous-jacente d'une Rome qui prétend instaurer la paix impériale. Sensible au processus d'enfouissement opéré par le complexe architectural, Ovide rappelle, à dessein, les différents sens de l'épiclèse *Vltor*¹⁶, alors que le premier sens, lié à la guerre civile et au vœu de Philippes, apparaît comme étouffé par le prince, soucieux de rappeler avant tout sa prétendue victoire sur les Parthes.

Cette lecture d'A. Barchiesi invite à déceler, dans le texte, les indices qui révèlent une mise à distance du discours impérial. L'irrévérence du poète viendrait déstabiliser les constructions idéologiques ou architecturales du prince, en ouvrant des failles dans un discours qui semblait lisse, univoque, et cohérent – celui que les lecteurs trop pressés voudraient recueillir de la bouche même de Mars. Ovide refuserait donc la stabilisation proposée par Auguste¹⁷, et relancerait le mouvement interprétatif, invitant son lecteur à opposer sa propre vision, irrévérencieuse et critique, à la lecture martiale et enthousiaste du monument¹⁸. A. Barchiesi donne une dimension résolument ironique, antiphastique, à l'irrévérence : celle-ci devient une arme de destruction, capable de miner, de l'intérieur, le discours impérial qu'elle prétend mettre en scène.

Or l'*ecphrasis* du temple de Mars *Vltor*, même si elle révèle des dissonances enfouies sous une lourde chape d'oubli, des souvenirs de guerre civile effacés par une prétendue victoire sur les Parthes, n'est peut-être pas uniquement ironique et dévastatrice. Certains éléments du discours impérial sont présentés de façon plus positive. L'humour du texte réside en grande partie dans le fait que Mars *Vltor* visite son temple en simple badaud, et que le dieu terrible, entré en scène à grand fracas, se montre sensible, aux derniers vers de l'*ecphrasis*, à la taille imposante du temple, et à l'autorité du prince qui l'a dédié.

La taille gigantesque du monument a été évoquée dès l'ouverture de la séquence, lorsque Mars descend du ciel en grande pompe.

*Fallor, an arma sonant ? Non fallimur, arma sonabant.
Mars uenit et ueniens bellica signa dedit.*

¹³ A. Barchiesi, « Mars Ultor », p. 7-8, discute l'analyse de J. Scheid, « Myth, cult and reality », p. 128.

¹⁴ A. Barchiesi, « Mars Ultor », p. 8, souligne un paradoxe : « nous recevons le texte comme une interprétation orthodoxe du temple, précisément parce que le texte d'Ovide construit le monument à travers le regard de ce dieu particulier. Or non seulement le texte est orienté par ce point de vue particulier, mais il nous dit qu'il l'est. »

¹⁵ *F.* III, 549-552.

¹⁶ Voir M. Pfaff-Reydellet, « Le rôle de l'épiclèse *Vltor* dans les *Fastes* d'Ovide », *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épicleses dans l'Antiquité*, N. Belayche, P. Brulé, G. Freyburger, Y. Lehmann, L. Pernot, F. Prost (éd.), Turnhout, 2005, p. 567-577.

¹⁷ Voir G. Williams, « Politics in Ovid », *Writing politics in imperial Rome*, W. Dominik, J. Garthwaite, P. Roche (éd.), 2009, Leiden/Boston, p. 203-224, en particulier p. 205 : « Les ambivalences des textes d'Ovide résistent aux tendances totalisantes du discours augustéen, et à sa tentative d'établir une autorité ».

¹⁸ A. Barchiesi, « Mars Ultor », p. 17-18, note que « la synthèse ovidienne fait voler en éclats les conceptions républicaines traditionnelles du leader idéal, qui stoppe le conflit interne et triomphe d'ennemis étrangers, car l'histoire d'Auguste, elle, est celle d'une effusion de sang dans les guerres civiles, et d'un triomphe sur les Parthes remporté sans verser le sang. »

*Vltor ad ipse suos caelo descendit honores
Templaque in Augusto conspicienda foro.
Et deus est ingens et opus : debebat in urbe
non aliter nati Mars habitare sui. F. V, 549-554*

Est-ce que je me trompe, ou est-ce que des armes résonnent ? Je ne me trompe pas, des armes résonnaient. Mars arrive, et en arrivant, il a donné le signal de la guerre. Le Vengeur descend en personne du ciel pour voir les honneurs qui lui sont rendus et pour contempler son temple sur le forum d'Auguste. Comme le dieu, le monument est immense : dans la ville de son fils, Mars ne pouvait pas avoir d'autre demeure.

Or aux vers 567-568, Mars, désormais en position de visiteur, lève les yeux vers son temple et aperçoit, au fronton, le nom d'Auguste, qui l'a dédié.

*Spectat et Augusto praetextum nomine templum,
et uisum lecto Caesare maius opus. F. V, 567-568*

Il regarde aussi le temple orné au fronton du nom d'Auguste, et lorsqu'il a lu le nom de César, le monument lui paraît encore plus grand.

Le temple devient alors « plus grand qu'immense », parce que le nom du prince accomplit son effet : *augere*. Mars admire l'efficacité du statut d'*auctor* du prince, qui se révèle de façon visuelle, comme il convient dans une *ecphrasis*. Cela est si bien dévoilé que le texte en devient irrévérencieux. Souvent lu comme une exégèse officielle, il montre plutôt l'habileté d'un dispositif impérial, la mise en scène parfaitement orchestrée d'un nom et d'un titre – ainsi que l'enfouissement et l'oubli, sous le vaste complexe architectural, d'autres images et d'autres noms, évocateurs de guerre civile.

En ce sens, on peut dire que l'*ecphrasis* ovidienne n'est pas dupe de la mise en scène adoptée, mais l'irrévérence poétique déstabilise-t-elle la construction impériale ? L'enjeu n'est certainement pas de provoquer l'effondrement du temple. La poétique ovidienne s'amuse plutôt de ce surgissement architectural, processus de croissance effrénée qui s'opère à vue d'œil. L'*ecphrasis* prend au pied de la lettre le nom d'Auguste, et montre comment la lecture effectuée par Mars (à voix haute, comme c'était l'usage) permet d'actualiser aussitôt le pouvoir de ce nom programmatique, parce que le langage a toujours, à Rome, une dimension performative, surtout en contexte religieux¹⁹. Le texte est irrévérencieux, ménage une distance critique, mais il donne aussi à voir l'efficacité de la construction impériale. La croissance fulgurante du temple, renouvelée à chaque fois qu'on le regarde (*spectat / uisum*), marque le lecteur aux v. 567-568, autant que l'insistance sur le double sens de l'épiclese *Vltor*, v. 595-596.

L'élégie ovidienne s'inscrit toujours dans une oscillation²⁰ : tantôt elle donne à voir les résultats tangibles de l'expansion impériale, dans un discours d'adhésion enthousiaste – Mars reste bouche bée devant la taille de son propre temple, qu'il regarde d'en bas, tandis que le nom d'Auguste est inscrit au fronton – tantôt elle fissure ce discours monolithique

¹⁹ Mars lisant le nom d'Auguste au fronton du temple peut être comparé à Cydippe lisant, dans le temple de Diane, l'inscription sur la pomme lancée par Acontios : la parole, une fois lue, devient performative. Voir *Héroïdes*, XX, 11-14 et XXI, 3-6.

²⁰ Sur cette oscillation entre deux pôles, caractéristique de l'élégie ovidienne, voir P. Watson, « *Praecepta Amoris* : Ovid's didactic elegy », *Brill's Companion to Ovid*, B. Boyd (éd.), Leiden/Boston/Köln, 2002, p. 141-165, en particulier p. 149 : « Il y a une incohérence dans la présentation de l'amour par Ovide, qui semble vaciller entre passion élégiaque et simple jeu de rôles ».

pour en révéler les dissonances internes. En ce sens, l'adhésion d'Ovide est comparable à celle du lierre qui grandit sur l'arbre, le recouvre et finit par en transformer l'apparence, sans pour autant provoquer sa chute – sous peine de disparaître avec lui.

Les monuments du prince deviennent des lieux de chasse dans L'Art d'aimer.

La liste des portiques, présentés, au livre I de *L'Art d'aimer*, comme autant de lieux où faire des conquêtes amoureuses, est traditionnellement lue comme une provocation irrévérencieuse²¹. Les monuments de la Rome de marbre d'Auguste se trouvent détournés, transformés en décors de chasses érotiques²². Les jeunes gens qui s'y promènent chaque jour se soucient fort peu des inscriptions dédicatoires de ces portiques, ou des œuvres d'art (sculptures ou peintures) exposées. Ils ne lisent pas ces noms, ne regardent ni les marbres, ni les tableaux. Contrairement à Mars qui, enthousiasmé par sa visite, approuvait chaque détail de son temple, le flâneur parcourt les portiques sans leur accorder un seul regard, n'ayant d'yeux que pour l'objet de sa quête. *L'ephrasis* est orientée.

*Tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra,
cum sol Herculei terga Leonis adit,
aut ubi muneribus nati sua munera mater
addidit, externo marmore diues opus ;
nec tibi uitetur quae priscis sparsa tabellis
porticus auctoris Livia nomen habet,
quaque parare necem miseris patruelibus ausae
Bellides et stricto stat ferus ense pater. Art d'aimer I, 67-74*

Tu n'as qu'à te promener lentement à l'ombre du portique de Pompée, quand le soleil vient toucher le dos du lion d'Hercule, ou à l'endroit où une mère a ajouté ses présents à ceux de son fils, monument riche de ses marbres étrangers ; n'évite pas non plus le portique, rempli d'anciens tableaux, qui porte le nom de Livie, qui l'a fait construire, ni l'endroit où les petites-filles de Bélus ont osé préparer la mort de leurs malheureux cousins, et où leur père se dresse, farouche, l'épée dégainée.

L'humour du texte réside dans le décalage entre les indices de magnificence donnés au lecteur attentif, qui reconnaît les monuments évoqués grâce aux œuvres d'art citées²³ et la cécité du jeune homme qui les parcourt, tout occupé à sa quête. Ici encore, il ne saurait être question de lire le texte comme un guide touristique : s'il ne connaît pas les portiques évoqués, le lecteur sera décontenancé par cette évocation lacunaire, et les allusions resteront lettre morte. Comme l'écrivent J. Nelis-Clément et D. Nelis²⁴ à propos du temple de Mars Ultor, « Ovide écrit d'abord pour quelqu'un qui connaît bien ce monument, pas pour quelqu'un qui voudrait en proposer une reconstitution à partir de ses ruines. »

L'irrévérence se manifeste ici car le lecteur constate que le discours impérial déployé à grands frais dans l'architecture publique n'atteint son efficacité que si les promeneurs

²¹ P. Watson, *ibid.*, p. 155 ; P. Davis, *Ovid and Augustus*, p. 98 ; R. Gibson, « The *Ars amatoria* », *A Companion to Ovid*, P. Knox (éd.), Malden/Oxford, 2009, p. 90-103, en particulier p. 98.

²² C. Edwards, *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 24.

²³ *Herculei terga Leonis*, v. 68, *externo marmore diues opus*, v. 70, *priscis sparsa tabellis*, v. 71, *Bellides et ferus pater*, v. 74. Le second portique de la liste (v. 69-70) est celui d'Octavie, contigu au théâtre de Marcellus, et le dernier (évoqué v. 73-74), celui du temple d'Apollon Palatin.

²⁴ J. Nelis-Clément et D. Nelis, « Poésie, topographie et épigraphie à l'époque augustéenne », *Lire la Ville. Fragments d'une archéologie littéraire de Rome antique*, D. Nelis, M. Royo (éd.), Bordeaux, 2014, p. 125-158, en particulier p. 146.

regardent les portiques et lisent les inscriptions. Tous ces signes doivent être interprétés, aucune signification n'émane spontanément du monument pour s'imposer avec autorité aux spectateurs. On peut traverser tous ces monuments sans les voir, et demeurer ainsi hermétique aux constructions impériales.

L'épître adressée à Auguste au livre II des *Tristes* reprend cette posture provocatrice.

*Cum quaedam spatientur in hoc ut amator eodem
conueniat, quare porticus ulla patet ?* T. II, 285-286

Puisque les femmes s'y promènent pour y rencontrer leur amant, pourquoi laisser ouvert un seul portique ?

L'excès affiché au vers 286 invite le prince à ne pas être dupe des lecteurs qui condamnent l'immoralité de *L'Art d'aimer*. Il s'agit de lire le poème *recta mente*²⁵ (dans un juste état d'esprit, sans prévention négative) et la responsabilité de l'interprétation, une fois encore, incombe au lecteur. Les délateurs qui prétendent que le poète corrompt les jeunes femmes accordent, selon lui, trop d'importance à ses écrits²⁶. Un lecteur dénué de sens de l'humour et incapable de recul critique réagira de manière excessive, en prenant le texte au pied de la lettre : alarmé par les dangers décrits dans *L'Art d'aimer*, il voudra supprimer tous les spectacles, notamment les jeux du cirque, fermer tous les portiques, et même les temples – celui de Jupiter Optimus Maximus, symbole de la grandeur de Rome²⁷, étant cité le premier. Par cette pirouette, Ovide incite à la prudence face à toute *ephrasis*²⁸, et renvoie habilement les lecteurs malveillants à leur propre responsabilité.

Soyons attentifs aux éléments d'éloge qui demeurent perceptibles, même au travers de la présentation humoristique. De même que, dans les *Fastes*, Mars Ultor ne pourrait trouver meilleur siège que son temple gigantesque dans la cité de son fils, de même, dans *L'Art d'aimer*, Vénus s'installe logiquement dans la cité d'Énée qui regorge de jeunes filles à conquérir, comme d'autres régions du monde recèlent d'innombrables ressources, végétales ou animales.

*Andromedan Perseus nigris portarit ab Indis,
raptaque sit Phrygio Graia puella uiro,
tot tibi tamque dabit formosas Roma puellas,
« haec habet » ut dicas « quicquid in orbe fuit ».
Gargara quot segetes, quot habet Methymna racemos,
aequor quot pisces, fronde teguntur aues,
quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas :
mater in Aeneae constitit urbe sui.* *L'Art d'aimer*, I, 53-60

Certes, Persée a ramené Andromède de chez les noirs Indiens, et une jeune femme grecque a été enlevée par un héros phrygien, mais Rome te donnera tant de jeunes femmes, et de si belles, que tu pourras dire : « Notre ville possède tout ce qui existe au monde. » Autant le Gargare a de moissons, autant Méthymne a de raisins, autant la mer a de poissons, autant d'oiseaux cache le feuillage, autant le ciel a d'étoiles, autant Rome, ta ville, a de jeunes femmes. La mère des Amours s'est établie dans la ville de son Énée.

²⁵ *Tristes*, II, 275.

²⁶ *Tristes*, II, 277-278.

²⁷ Voir C. Edwards, *Writing Rome*, p. 70-71.

²⁸ Voir S. Green, « Playing with Marble: The Monuments of the Caesars in Ovid's *Fasti* », *The Classical Quarterly*, 54, 2004, p. 224-239, en particulier p. 233 et p. 237.

Après avoir évoqué terre, mer et ciel, le poète se tourne vers Rome, source de toutes les jeunes beautés. Le ton est certes léger, mais l'éloge de la ville subsiste, malgré la dimension parodique et la posture irrévérencieuse. M. Labate²⁹ souligne qu'Ovide transpose ici, de manière frivole et spirituelle, la tradition de l'éloge de Rome et de l'Italie, où la terre italienne est chantée pour la profusion de ses ressources agricoles et minières qui assurent son autarcie, interprétée comme un signe que les dieux la vouent à l'empire sur le monde méditerranéen. La parodie ovidienne, certes irrévérencieuse, n'empêche pas, écrit M. Labate³⁰, « sa pleine adhésion à la réalité contemporaine. Ce monde de la cité augustéenne est sans doute possible le meilleur des mondes, car chacun trouve en lui ce qu'il cherche. » Les interprètes modernes peinent à concilier des lectures dissonantes. Or l'irrévérence et l'amusement n'empêchent pas l'admiration et l'adhésion, et l'*Vrbs* est ici dépeinte, à travers les conquêtes érotiques, en digne capitale d'empire³¹.

IRREVERENCE OU EMERVELLEMENT ?

Rome est devenue capitale d'empire

Ovide reprend dans les *Fastes* la comparaison entre l'*Vrbs* et l'*orbis terrarum* esquissée dans *L'Art d'aimer*.

Gentibus est aliis tellus data limite certo ;

Romanae spatium est Vrbs et orbis idem. F. II, 683-684

Les autres peuples ont reçu une terre aux frontières définies, mais l'étendue de la ville de Rome, c'est celle du monde.

Le poète contribue à refonder cette cité devenue capitale et à renforcer ses prétentions à la domination universelle. Il est lui aussi artisan de sa grandeur, d'une manière différente des architectes, sculpteurs et peintres qui ont œuvré dans les monuments publics, mais son œuvre participe à ce mouvement d'expansion, même si, comme l'écrit C. Edwards, « les cités écrites que l'on trouve dans les pages des antiquaires, des historiens et des poètes romains entrent parfois en compétition avec les cités édifiées par les dirigeants romains³². » Sans se faire le porte-parole du prince, mais en proposant sa propre vision de monuments et de fêtes impériales, le poète s'inscrit dans une dynamique collective et adhère – à sa manière – à l'enthousiasme et à la fierté d'être romain du public rassemblé³³.

Quid, modo cum belli navalis imagine Caesar

Persidas induxit Cecropiasque rates ?

Nempe ab utroque mari iuvenes, ab utroque puellae

uenere, atque ingens orbis in Vrbe fuit.

Quis non inuenit turba, quod amaret, in illa ?

Eheu, quam multos aduena torsit amor !

²⁹ M. Labate, *L'arte di farsi amare*, p. 51-52 et p. 53, n. 62, pour une présentation des textes d'éloge de l'Italie et un bilan des études critiques. Voir aussi R. Piastrri, *L'elegia della città. Roma nella poesia elegiaca di Ovidio*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2004, p. 41-42.

³⁰ M. Labate, *L'arte di farsi amare*, p. 51.

³¹ *Ibidem*, p. 54.

³² C. Edwards, *Writing Rome*, p. 6.

³³ M. Labate, *L'arte di farsi amare*, p. 57-58, souligne « l'adhésion au présent, l'intégration à une société toujours plus nettement courtisane, le consensus autour du prince pacificateur et de son régime, qui n'entrent pas en contradiction – selon l'ambiguïté de la culture augustéenne – avec la réalité urbaine, opulente et cosmopolite, de la capitale.

*Ecce, parat Caesar domito quod defuit orbi
addere : nunc, Oriens ultime, noster eris. L'Art d'aimer I, 171-178*

Et lorsque, récemment, nous offrant l'image d'un combat naval, César fit venir des vaisseaux perses et des vaisseaux des enfants de Cécrops, n'est-il pas vrai que des jeunes gens vinrent de l'une et l'autre mer, et des jeunes femmes, de l'une et l'autre mer, et que le monde immense fut rassemblé dans la Ville ? Qui n'a pas trouvé, dans cette foule, un objet à aimer ? Hélas, combien furent brûlés par un amour étranger ! Voici que César se prépare à ajouter au monde conquis ce qui lui manquait. Maintenant, confins de l'Orient, vous serez à nous.

Le triomphe annoncé (et qui n'aura jamais lieu) de Caius Julius Caesar sur les Parthes s'entremêle à l'évocation de la naumachie d'Auguste, qui vit affluer le monde entier, si bien que chacun put trouver un objet à aimer : l'irrévérence de la posture érotique est donc indissociable de l'éloge impérial, et la dimension politique du traité parodique se révèle ici. La notion de complétude est déclinée sous deux points de vue, individuel et national : de même que chacun, dans le public, trouvera l'amour, souvent sous la forme d'une beauté venue de loin, de même, grâce à Caius, toutes les terres seront soumises à Rome, même le territoire qui manquait à la suprématie romaine, la terre des Parthes. Contrairement à ce qu'écrivait A. Boyle³⁴, *L'Art d'aimer* n'est pas orienté seulement vers le monde privé des Romains, aux dépens de la grandeur impériale de Rome. Ovide pratique l'imbrication des deux sphères, et dans sa construction, c'est la sphère amoureuse qui englobe la sphère conquérante. Les spectateurs de la naumachie d'Auguste sont des jeunes gens et des jeunes filles occupés seulement de leurs propres conquêtes, érotiques, mais on remarque, v. 174, le choc de termes *orbis/Vrbe* : le prisme de l'irrévérence n'empêche pas une forme d'adhésion, un émerveillement devant Rome devenue capitale d'empire.

L'*ephrasis* orientée des monuments et des spectacles ne doit pas conduire à minimiser leur importance dans la poésie d'Ovide. Ils sont certes présentés sous une forme élégiaque, donc détournés et réinterprétés pour s'adapter à un montage bien particulier³⁵, mais ils constituent les pièces du puzzle, et leur présence est indispensable à la (re)construction de la cité.

Les monuments du prince sont la matière du poème, et pas seulement son cadre.

Le poème des *Fastes* fut remanié pendant la relégation, et le prologue initial, déplacé au début du chant II. Les métaphores architecturales qu'on peut y lire révèlent que les monuments du prince ne constituent pas un simple décor.

*At tua prosequimur studioso pectore, Caesar,
nomina, per titulos ingredimurque tuos. F. II, 15*

Je fais cortège à ton nom, César, d'un cœur dévoué, et j'entre dans la voie qui passe entre tes titres d'honneur.

P. Le Doze³⁶ souligne le sens technique du verbe *prosequimur*, qui évoque la participation du client au cortège escortant son patron dans ses déplacements. Remarquons que la

³⁴ A. Boyle, *Ovid and the monuments. A poet's Rome*, Victoria, Aureal Publications, 2003, p. 7.

³⁵ Sur la notion de montage, voir P. Veyne, *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Paris, Seuil, 1983, p. 12-13, qui souligne que le poète élégiaque recherche les effets de contraste entre les éléments qu'il rapproche, comme un artisan rassemblant les tesselles colorées d'une mosaïque.

³⁶ P. Le Doze, « Les aristocrates romains et les poètes à l'époque augustéenne : intérêt et conséquence politique d'un compagnonnage », *Le poète irrévérencieux*, p. 31-48, en particulier p. 45 : « la vie des grands hommes romains était une vie de parade, une mise en scène permanente. La dédicace d'un poème est

métaphore se poursuit au v. 16, où la dimension architecturale est frappante avec *ingredimur*, qui signifie « j'entre dans la voie » : les titres du prince sont gravés sur les monuments publics, et les *Fastes* se proposent d'en faire l'inventaire, dans un parcours qui se déploie dans les rues de Rome, d'un bâtiment à l'autre. Le déroulement de l'année est ainsi spatialisé, présenté comme une promenade urbaine³⁷. De même, J. Scheid³⁸ propose de lire l'enchaînement des *Questions romaines* de Plutarque comme un itinéraire reliant les principaux monuments de l'*Vrbs*, car seule une lecture spatialisée permet de comprendre certains enchaînements qui semblaient aléatoires. Comme l'écrivent J. Nelis-Clément et D. Nelis³⁹, « à travers l'épigraphie monumentale, Auguste utilise les monuments et bâtiments comme supports pour la diffusion de son nom et de son message dans le tissu urbain. » Rome étant remplie de monuments restaurés ou reconstruits par le prince, leur *ephrasis* fait partie intégrante du poème des *Fastes* : quand il explique les origines des titres d'Auguste, Ovide évoque cette architecture publique.

Contrairement à ce qu'affirme S. Green⁴⁰, le temple de Mars Ultor n'est pas le seul exemple d'*ephrasis* dans les *Fastes*, même si c'est le plus spectaculaire. Les monuments du prince constituent la texture spatiale du poème, comme les dates du calendrier composent sa texture temporelle. Il est vrai qu'ils sont rarement décrits dans le détail, mais on n'y verra pas, comme S. Green⁴¹, l'indice d'un désintérêt d'Ovide à l'égard du programme visuel d'Auguste ou de l'aspect physique de Rome. Au contraire, si les *ephraseis* sont souvent décevantes pour le lecteur moderne, c'est parce qu'elles procèdent par allusions, étant destinées à un public qui connaît parfaitement les monuments, et peut se les représenter sans difficulté à partir de quelques indices. Il revient au lecteur de déployer dans son esprit l'image complète du bâtiment, à partir de certains détails caractéristiques qui permettent de le reconnaître⁴².

La survie de l'œuvre poétique s'inscrit dans une architecture et un rituel publics.

Les monuments de Rome sont si essentiels, chez Ovide, que la survie de l'œuvre, lorsqu'elle est évoquée, s'inscrit dans une architecture et un rituel publics, comme déjà chez Horace⁴³. Ainsi, la cérémonie célébrée le 1^{er} janvier par les nouveaux consuls, qui prononcent les *uota pro salute reipublicae*⁴⁴, est décrite au livre I des *Fastes* dans une *ephrasis* haute en couleurs :

comparable à l'*adsectatio*, la participation au cortège qui escorte le protecteur. L'hommage faisait partie des devoirs de tout client à l'égard de son patron. »

³⁷ Rappelons que les orateurs antiques mémorisaient les parties d'un discours en les rattachant aux pièces d'une maison. La déambulation est intimement liée, dans leur culture, à l'exercice de la mémoire. Il n'est donc pas étonnant qu'une élégie étiologique prétendant exhumer les causes des rites religieux s'organise comme un parcours mémoriel. Voir P. Gros, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Paris, De Boccard, 1976, p. 31-36, et C. Edwards, *Writing Rome*, p. 57.

³⁸ J. Scheid (éd.), Plutarch, *Römische Fragen : ein virtueller Spaziergang im Herzen des alten Rom*, herausgegeben, übersetzt, kommentiert und interpretiert von John Scheid, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, p. 180-181 et p. 228.

³⁹ J. Nelis-Clément et D. Nelis, « Poésie, topographie et épigraphie », p. 126.

⁴⁰ S. Green, « Playing with marble », p. 225.

⁴¹ *Ibidem*, p. 236-237.

⁴² De même, les comparaisons mythologiques, brèves et allusives, permettent au lecteur qui sait les décrypter d'introduire dans le poème ces figures exemplaires, qui entrent alors en résonance avec le propos principal. La brièveté de l'évocation ne doit pas conduire à penser que le poète dédaigne le matériau mythologique : il n'a pas besoin de développer le récit, car tout le monde le connaît — ou du moins, tout le monde le prétend. Voir P. Veyne, *L'élégie érotique romaine*, p. 201, et p. 204-206.

⁴³ Horace, *Odes*, III, 30, 6-9.

⁴⁴ Voir Tite-Live, XXI, 63, 7.

*Cernis odoratis ut luceat ignibus aether
et sonet accensis spica Cilissa focis ?
Flamma nitore suo templorum uerberat aurum
et tremulum summa spargit in aede iubar.
Vestibus intactis Tarpeias itur in arces
et populus festo concolor ipse suo est.
Iamque noui praeunt fasces, noua purpura fulget
et noua conspicuum pondera sentit ebur. [...]
Iuppiter arce sua totum cum spectet in orbem,
nil nisi Romanum quod tueatur habet.
Salue, laeta dies, meliorque reuertere semper,
a populo rerum digna potente coli ! F. I, 75-82 [...] 85-88*

Vois-tu comme l'éther bille de feux odorants et comme le safran de Cilicie crépite sur les foyers allumés ? La flamme frappe de son éclat étincelant l'or des temples et projette sa lueur tremblante au sommet du sanctuaire. En vêtements immaculés, on marche vers la citadelle tarpéienne, et le peuple revêt lui-même la couleur de sa fête. Voici que des faisceaux nouveaux viennent en tête, une pourpre nouvelle resplendit, et le siège d'ivoire, où convergent tous les regards, sent le poids d'un nouvel occupant. [...] Si Jupiter regarde, du haut de sa citadelle, le monde entier, il n'a rien à voir qui ne soit romain. Salut, jour de joie, reviens toujours meilleur, et digne d'être fêté par le peuple qui règne sur le monde !

Tous les sens du lecteur/spectateur sont mobilisés, vue, odorat, ouïe (*cernis ut luceat aether* v. 85, *odoratis igibus* v. 85, *sonet* v. 86). La lumière étincelante de la flamme (*nitore suo uerberat*, v. 77) répond à l'éclat des toges blanches des citoyens romains (*uestibus intactis* v. 79, *populus festo concolor ipse suo est* v. 80) et à celui de la pourpre des consuls vêtus de la toge prétexte (*fulget* v. 81). La description spectaculaire du rite accompli devant le temple de Jupiter Capitolin se termine par l'évocation de la toute-puissance de Rome, devenue capitale d'empire. L'ensemble de la séquence ne constitue pas un passage imposé par une autorité politique. L'éloge émerveillé de la ville-monde est à la fois le thème principal du poème et le cadre dans lequel il s'inscrit, du début à la fin de l'année, du début à la fin de l'histoire de Rome, donc du début à la fin du monde⁴⁵. De même, dans sa poésie d'exil, Ovide associe la survie de sa propre renommée à la domination de Rome sur le monde.

IRREVERENCE ET FABRIQUE DU MYTHE. CREATION D'IMAGES DE ROME

Les yeux de l'imagination : une ephrasis décevante ?

Dans la poésie d'exil, Ovide a souvent recours à son imagination (*mens*) pour se transporter, en pensée, au cœur des monuments et des rituels dont il a été éloigné par sa relégation à Tomes. Or dans ces scènes, les bâtiments sont nommés, mais très rarement décrits. Il s'agit plutôt, en déroulant leur liste, d'effectuer un parcours imaginaire, de faire naître une vision intérieure, qui compense la privation de l'exil.

⁴⁵ Au v. 81, l'adverbe *iam* est vidé de son sens temporel et traduit dans un sens spatial : « voici que », car l'*ephrasis* est située hors du temps. Le surgissement de la procession appartient au présent « éternel » du rite, renouvelé chaque année, et au présent de la lecture, renouvelé pour chaque lecteur. Voir M. Pfaff-Reydellet, « L'instant suspendu dans les *Fastes* d'Ovide. Collision des temps et poésie de fondation », *Ovide, le transitoire et l'éphémère*, H. Casanova-Robin, G. Sauron (éd.), avec la collaboration de M. Moser, Paris, 2019, p. 159-178, en particulier p. 164-166.

*aque domo rursus pulchrae loca uertor ad Urbis
cunctaque mens oculis peruidet illa suis.
Nunc fora, nunc aedes, nunc marmore tecta theatra,
nunc subit aequata porticus omnis humo,
gramina nunc Campi pulchros spectantis in hortos
stagnaque et euripi Virgineusque liquor. P. I, 8, 33-38*

au sortir de ma maison, je suis ramené vers les lieux de la belle ville, et mon esprit, de ses yeux, les parcourt tous en revue. Voici les forums, voici les temples, voici les théâtres revêtus de marbre, voici tous les portiques au sol aplani, voici les pelouses du Champ de Mars qui a vue sur de beaux jardins, et voici les pièces d'eau, les canaux et l'eau de la Vierge.

Cette liste est-elle à proprement parler une *ephrasis* ? Elle peut paraître décevante, car trop rapide, aux lecteurs qui voudraient reconstituer l'apparence de la Rome impériale, mais son propos est tout autre : il s'agit de souligner le pouvoir de l'imagination créatrice, *mens*, capable de susciter des images de Rome, centre du monde, jusqu'aux confins de l'empire. Écarté des monuments du prince, le poète souligne fièrement sa capacité à les faire resurgir devant lui à Tomes, à chaque fois qu'il le souhaite. L'adverbe temporel *nunc* s'inscrit dans le temps de la réminiscence, un présent toujours réactualisé, donc situé hors du temps. C'est pourquoi on peut lui donner un sens spatial⁴⁶, « voici », comme s'il était un équivalent d'*ecce*. La poésie élégiaque est ainsi capable de compenser, par l'imaginaire, l'absence de la cité, comme elle a compensé, plus tôt, l'absence de la *puella*.

Qui est auctor de maiestas ? Irrévérence constructive, au pouvoir refondateur ?

Comme l'écrit Vitruve, l'empereur se fait *auctor* de *maiestas* en élevant des édifices publics, en restaurant des temples⁴⁷. Ovide n'est pas dupe de la stratégie du prince, dont il met en lumière les rouages. Il n'est certainement pas son porte-parole, mais ne s'engage pas non plus dans une entreprise de démolition systématique. Il revendique plutôt pour lui-même le statut d'*auctor* de *maiestas* qu'Auguste prétend confisquer dans le domaine public. Est-ce irrévérencieux ? Sa mise en scène du discours impérial est certes distanciée, mais elle constitue un témoignage irremplaçable de la grandeur de Rome, et accorde une place à l'éloge du prince. Or les dieux eux-mêmes ne seraient rien sans un poète qui les chante.

*Nec tamen officio uatum per carmina facta
principibus res est aptior ulla uiris.
Carmina uestrarum peragunt praeconia laudum
neue sit actorum fama caduca cauent.
Carmine sit uiuax uirtus expersque sepulcri
notitiam serae posteritatis habet.
Tabida consumit ferrum lapidemque uetustas
nullaque res maius tempore robur habet.*

⁴⁶ On a remarqué le même phénomène à propos de *iam* en F. I, 81 : voir *supra*, note 45, et, à titre de comparaison, *Géorgiques*, III, v. 361 : là aussi, E. de Saint-Denis traduit *iam* par « voici que ». (Virgile, *Géorgiques*, texte traduit par E. de Saint-Denis, introduction, notes et postface par J. Pigeaud, Paris, Les Belles Lettres, 1998). Sur l'*ephrasis* virgilienne, voir M. Pfaff-Reydellet, « L'hiver éternel de Scythie, ou l'agriculture aux confins du monde », *Mélanges en l'honneur de G. Freyburger*, C. Notter, M. Pfaff-Reydellet (éd.), Turnhout, en préparation.

⁴⁷ Vitruve, *De l'architecture*, I, préface, 2 : *Cum uero adtenderem te non solum de uita communi omnium curam publicaeque rei constitutionem habere, sed etiam de opportunitate publicorum aedificiorum, ut ciuitas per te non solum prouinciis esset aucta, uerum etiam ut maiestas imperii publicorum aedificiorum egregias haberet auctoritates, non putari praetermittendum, quin primo quoque tempore de his rebus ea tibi ederem, ideo quod primum parenti tuo de eo fueram notus et eius uirtutis studiosus.* Voir P. Gros, *Aurea templa*, p. 41.

*Scripta ferunt annos : scriptis Agamemnona nosti
et quisquis contra uel simul arma tulit.
Quis Thebas septem duces sine carmine nosset
et quicquid post haec, quicquid et ante fuit ?
Di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt
tantaque maiestas ore canentis eget. P. IV, 8, 43-56*

Pourtant rien n'est plus digne des princes que l'hommage rendu par les poètes dans leurs vers. Les vers remplissent leur office de hérauts de votre gloire et empêchent que se fane la renommée de vos exploits. Les vers donnent une longue vie à la vertu, l'arrachent au tombeau et la font connaître à la postérité lointaine. L'âge destructeur ronge le fer et la pierre et rien n'a plus de force que le temps. Cependant, les écrits l'emportent sur les années : c'est par les écrits que tu connais Agamemnon et ceux qui combattirent contre lui ou avec lui. Qui connaîtrait, sans les vers, Thèbes, les sept chefs, tout ce qui est arrivé après ces événements, et tout ce qui est arrivé avant ? Ce sont aussi les vers, s'il est permis de le dire, qui font les dieux, et une si grande majesté a besoin d'une voix qui la chante.

Ovide se pose ici en *uates* et se présente comme une sorte de collègue du prince, mettant à sa disposition les ressources de son art poétique, qu'il présente comme l'outil le plus efficace pour renforcer son statut. L'expression *uestrarum praeconia laudum*, « les hérauts de votre gloire », ne doit pas conduire à considérer le poète comme un courtisan soumis à la voix de son maître, diffusant parmi les élites un message qui lui serait dicté d'en haut. Comme l'a souligné K. Galinsky, la construction d'une culture augustéenne émane tout autant des poètes que du prince⁴⁸. Ce dernier est perçu comme un *auctor*, un garant sur qui se cristallisent les initiatives individuelles. L'anaphore de *carmina* et de *scripta* indique que c'est ici le poète qui mène le jeu, et que l'immortalité du prince est son œuvre, la matière de son discours et l'objet de sa création. La conclusion revendique nettement ce pouvoir démiurgique : l'expression *tantaque maiestas ore canentis eget*, v. 46, montre un renversement du rapport de force, et le prince devient comme la créature du poète.

De même, dans les *Tristes*, Ovide feint la modestie, puis revendique le pouvoir de la poésie.

*Non tua carminibus maior fit gloria nec quo,
ut maior fiat, crescere possit, habet.
Fama Ioni superest : tamen hunc sua facta referri
et se materiam carminis esse iuuat,
Cumque Gigantei memorantur proelia belli,
credibile est laetum laudibus esse suis. T. II, 67-72*

La poésie ne grandit pas ta gloire que rien ne peut accroître. La renommée, Jupiter la possède en surabondance, et pourtant, il aime qu'on fasse le récit de ses exploits, qu'on fasse de lui l'objet d'un poème, et, quand on commémore les combats de la guerre des Géants, on peut croire qu'il se réjouit des éloges qu'on fait de lui.

Il y a ici un paradoxe : l'immortalité d'un dieu ne peut pas grandir grâce aux offrandes que lui font les hommes, et pourtant, les hommages rendus augmentent son prestige et renforcent son statut. Le dieu éprouve du plaisir (*iuuat*) lorsqu'il devient la *materia*, l'objet d'un poème, car les dieux se réjouissent de tout ce qui augmente leur renommée. Le terme de *materia* est choisi à dessein v. 70, et c'est un mot bien réducteur, appliqué à *Jupiter*

⁴⁸ K. Galinsky, *Augustan culture: an interpretive introduction*, Princeton, University Press, 1996, p. 244-246.

Optimus Maximus. De même, Ovide s’empare d’Auguste comme d’un objet de son discours poétique et affirme son propre statut d’*auctor*, faisant de l’autorité du prince un matériau de construction de sa propre autorité poétique. Les monuments de Rome sont constitutifs de sa poésie, mais c’est aussi elle qui grandit grâce à eux.

Ainsi, *L’Art d’aimer*, les *Fastes* et les élégies d’exil peuvent se lire comme un parcours à travers les monuments emblématiques de la Rome d’Auguste. Même s’ils ne sont pas décrits en détail, parce que tout le monde les connaît, ils sont présents, en creux, au cœur du texte, et celui qui les met en scène, donc en question est autant, voire davantage leur *auctor* que celui qui les a fait édifier à Rome.

Conclusion

Ovide fait-il preuve d’irrévérence face aux monuments du prince ? Il ne s’agit pas pour lui d’en proposer une vision officielle, un commentaire permettant de décrypter le message qui serait porté par le bâtiment. La construction poétique attire plutôt l’attention sur la multiplicité des points de vue. Face à une description, il faut s’interroger sur le statut de celui qui la formule, et se demander d’où il examine le bâtiment. Les *ecphraseis* antiques sont souvent décevantes aux yeux des lecteurs modernes, car elles s’attachent à quelques détails qui permettent de reconnaître le monument, au lieu d’en proposer une vision panoramique et une reconstitution exhaustive. L’auteur se contente d’une évocation parcellaire, comme dans un jeu d’énigmes. Dès lors, le lecteur/spectateur peut choisir de s’engager ou non dans le parcours interprétatif, et s’il décide de rester en retrait, il arpentera la Ville en restant aveugle aux constructions impériales. Ainsi mis en scène et remis en question, les monuments de la Rome d’Auguste deviennent un matériau de construction à intégrer dans le montage du poète élégiaque, ce qui transforme profondément leur signification d’origine. Qui apparaît, dès lors, comme le principal *auctor* de *maiestas* ? L’irrévérence n’empêche pas l’adhésion au projet d’expansion impériale, ni le discours d’éloge d’une ville-monde et de son prince, mais le poète rappelle qu’il est seul maître de son discours, et que les grands objets dont il s’empare renforcent aussi le prestige de celui qui les chante.

BIBLIOGRAPHIE

- BARCHIESI, A., *The Poet and the Prince. Ovid and Augustan Discourse*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1997.
- BARCHIESI, A., « Mars Ultor in the Forum Augustum: a verbal monument with a vengeance », *Ovid's Fasti: historical readings at its bimillennium*, G. Herbert-Brown (éd.), Oxford/New York, 2002, p. 1-22.
- BOYLE, A., *Ovid and the monuments. A poet's Rome*, Victoria, Aureal Publications, 2003.
- DAVIS, P., *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid's erotic poems*, Londres, Duckworth, 2006.
- DELIGNON B., ROMAN Y. (éd.), avec la collaboration de LABORIE S., *Le poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines*, Paris, 2009.
- EDWARDS, C., *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge, University Press, 1996.
- GREEN, S., « Playing with Marble : The Monuments of the Caesars in Ovid's Fasti », *The Classical Quarterly*, 54, 2004, p. 224-239.
- GROS, P., *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Paris, De Boccard, 1976.
- HABINEK, T., « Ovid and empire », *The Cambridge Companion to Ovid*, P. Hardie (éd.), Cambridge, University Press, 2002, p. 46-61.
- HARDIE, P., « Questions of authority: the invention of tradition in Ovid's *Metamorphoses* XV », *The Roman Cultural Revolution*, T. Habinek, A. Schiesaro (éd.), Cambridge, 1997, p. 182-198.
- LABATE, M., *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*, Pise, Giardini, 1984.
- NELIS-CLEMENT, J. et NELIS, D., « Poésie, topographie et épigraphie à l'époque augustéenne », *Lire la Ville. Fragments d'une archéologie littéraire de Rome antique*, D. Nelis, M. Royo (éd.), Bordeaux, 2014, p. 125-158.
- PASCO-PRANGER, M., *Founding the Year. Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*, Leiden/Boston, Brill, 2006.
- PIASTRI, R., *L'elegia della città. Roma nella poesia elegiaca di Ovidio*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2004.
- SCHEID, J., « Myth, cult and reality in Ovid's *Fasti* », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 38, 1992, p. 118-129.
- WALLACE-HADRILL, A., « *Mutatio morum*: the idea of a cultural revolution », *The Roman Cultural Revolution*, T. Habinek, A. Schiesaro (éd.), Cambridge, 1997, p. 3-22.
- WATSON, P., « *Praecepta Amoris*: Ovid's didactic elegy », *Brill's Companion to Ovid*, B. Boyd (éd.), Leiden/Boston/Köln, 2002, p. 141-165.
- WILLIAMS, G., « Politics in Ovid », *Writing politics in imperial Rome*, W. Dominik, J. Garthwaite, P. Roche (éd.), 2009, Leiden/Boston, p. 203-224.