

Poétique et thérapeutique dans les *Remedia amoris* d'Ovide: un traitement homéopathique de la passion amoureuse¹

Dimitri Mézière
Sorbonne Université

ABSTRACT

This paper examines the relationship between the poetic form and the didactic purpose of Ovid's *Remedia amoris*. Beyond the paradox well noted between the elegiac form and the poet's intent to cure one's love, I wish to explore the extent to which poetry is part of the *praeceptor's* therapy. How does the illusion produced by the conjuring power of poetry constitute a key element of the therapy developed within the treaty? If the poetic language participates in the rhetorical strategy of the *praeceptor* to teach his students how to fall out of love, poetic delusion and self-deception are also revealed as being central to the therapeutic process presented by the *poeta-medicus*. From this perspective, the nature of the treatment offered by the poet is homeopathic in so far as love's illusions are healed by poetic illusions. Thus, the poetic form acts as an ambivalent *pharmakon* since its consolatory virtue precisely relies on its deceitful and illusionary effects.

KEYWORDS : Ovid, *Remedia amoris*, poetics, elegiac couplets, illusion.

Dans le prolongement des *Medicamina* et de l'*Ars amatoria*, les *Remedia amoris* d'Ovide clôturent le cycle éroto-didactique qui vise à maîtriser l'art

1. Je souhaite ici vivement remercier les organisatrices des troisièmes rencontres franco-catalanes, Francesca Mestre et Valérie Naas, ainsi que l'ensemble de l'équipe de philologie et philosophie antiques de l'Université de Barcelone pour leur accueil extrêmement chaleureux et amical.

d'aimer². Dans le cas des *Remedia amoris*, il s'agit pour le *praeceptor* de proposer un traitement thérapeutique à la passion amoureuse jugée néfaste pour le disciple qui se mue ici en véritable patient, destinataire de la science médicale du *poeta-medicus*. Aussi le poète poursuit-il, avec les *Remedia amoris*, son entreprise de réélaboration du modèle didactique en l'inscrivant, cette fois, dans la tradition des traités médicaux³, mais aussi de la poésie didactique médicale⁴. Si la poésie didactique n'est pas définie et codifiée en tant que genre littéraire dans l'Antiquité, l'hexamètre dactylique constitue néanmoins, depuis Hésiode, la forme privilégiée de son écriture⁵. En composant les *Remedia amoris* en distiques élégiaques, Ovide renouvelle ainsi la forme poétique traditionnelle de la poésie didactique. Mais, si elle se révèle originale, la forme des *Remedia amoris* semble bien plus encore paradoxale⁶. En effet, comme le poète le met en scène de manière humoristique en ouverture des *Amores*⁷, l'écriture élégiaque constitue — du moins à Rome — la forme la plus apte à exprimer le sentiment personnel amoureux et semble ainsi entrer en contradiction avec le propos des *Remedia amoris* qui vise précisément à soigner l'amant de sa passion. La forme paradoxale du traité est reconnue par Ovide lui-même vers la fin des *Remedia amoris*, lorsque le poète déconseille la fréquentation des élégiaques (et de ses propres œuvres !) pour qui veut guérir de la passion amoureuse :

Eloquar inuitus: teneros ne tange poetas!

Summoveo dotes impius ipse meas.

Callimachum fugito: non est inimicus Amori:

Et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces. 760

Me certe Sappho meliorem fecit amicae,

Nec rigidos mores Teia Musa dedit.

2. CONTE 1986 interprète ainsi les *Remedia amoris* comme la pièce finale d'un cycle qui détruit la logique d'un genre, celui de l'élégie. Voir aussi FRÉCHET 2006.
3. Sur ce point, voir l'analyse de PINOTTI 1988 dans son introduction et commentaire aux *Remedia amoris*.
4. On a ainsi souvent rapproché les *Remedia amoris* de l'œuvre poétique pharmacologique de Nicandre composée en hexamètres dactyliques (exceptés les *Opbiaka*, vraisemblablement rédigés en distiques élégiaques). La structure en diptyque de l'*Ars* et des *Remedia* fait en effet écho à celle des *Theriaka* et des *Alexipharmaka* qui traitent successivement des morsures et poisons puis de leurs antidotes. Voir PINOTTI 1988, 15 ; LAZZARINI 1986, 59 ; HENDERSON 1979, xiv ; SOCAS, 1998, xxiii-xxiv.
5. VOLK 2002, 29 ; 59.
6. Voir en particulier la démonstration de BRUNELLE 2000.
7. Dans la célèbre première pièce des *Amores*, le poète justifie, par une forme d'étiologie mythologique à valeur humoristique, les conventions génériques propres à l'élégie — le distique et la matière amoureuse — à travers l'intervention de Cupidon qui retranche un pied au deuxième vers du poème et inspire l'amour au poète en le blessant de sa flèche. Par ailleurs, l'adéquation entre la forme élégiaque et la matière amoureuse est elle-même formulée dans les *Remedia amoris* : *Blanda pharetratos elegia cantet Amores / Et levis arbitrio ludat amica suo* (rem. 379-380), « Que la caressante élégie chante les Amours de l'enfant au carquois et qu'une amie changeante s'amuse selon son bon vouloir ». Sur l'adéquation entre la forme élégiaque et la matière amoureuse, voir aussi Ov. *am.* 3,1.

*Carmina quis potuit tuto legisse Tibulli,
Vel tua, cuius opus Cynthia sola fuit?
Quis poterit lecto durus discedere Gallo? 765
Et mea nescio quid carmina tale sonant.*

Je le dis à contre cœur : ne touche pas aux poètes qui traitent de l'amour ! Moi-même impie, je repousse mes propres talents. Fuis Callimaque : il n'est pas un ennemi de l'Amour. Et en compagnie de Callimaque, poète de Cos, tu es également nocif. Sappho m'a assurément rendu meilleur amant auprès de ma maîtresse, et la Muse de Teos ne m'a pas enseigné des mœurs sévères. Qui a pu lire sans dangers les chants de Tibulle ? ou les tiens, dont l'œuvre a été consacrée à la seule Cynthia ? Qui, après avoir lu Gallus, pourrait en ressortir insensible ? Et mes propres chants ont un je ne sais quoi de semblable dans leurs accents⁸.

En détournant son élève des poètes qui ont chanté l'amour, qu'il s'agisse des poètes lyriques grecs (Sappho et Anacréon), des poètes alexandrins (Callimaque et Philéas de Cos) ou encore des élégiaques romains (Tibulle, Propertius et lui-même), Ovide souligne combien la passion amoureuse est le sujet central de l'élégie et combien cette forme poétique est appropriée pour la dire. Comme le suggère C. Brunelle⁹, le lecteur est même invité à identifier parmi les poèmes d'Ovide (*mea ... carmina*¹⁰), évoqués dans le dernier pentamètre du passage, les poèmes élégiaques du poète de Sulmone: les *Amores*, les *Héroïdes*, mais aussi l'*Ars amatoria* et les *Remedia amoris* eux-mêmes, composés en distiques élégiaques. Ovide se plaît ainsi à mettre en évidence la forme paradoxale de son traité composé en distiques élégiaques et visant à guérir de la passion amoureuse. Mais dans le même temps, en soulignant le pouvoir charmant attribué à la poésie élégiaque, à ses *carmina*, le poète semble reconnaître la portée d'une parole poétique efficace qui agit sur le lecteur¹¹. Comment Ovide peut-il alors faire le choix de la forme élégiaque

8. Toutes les traductions sont miennes, sauf mention contraire.

9. BRUNELLE 2002, 130.

10. La formule du dernier pentamètre du passage cité ci-dessus est à cet égard particulièrement ambivalente et nous semble une illustration significative de la duplicité ironique qui caractérise les *Remedia amoris*. L'affirmation, marquée par l'emploi de l'indicatif dans *Et mea ... carmina tale sonant*, est dans le même temps immédiatement atténuée, voire niée, par l'expression à valeur nominale *nescio quid* qui rend compte d'une forme d'incertitude. Je remercie ici vivement C. Lévy pour cette remarque très éclairante sur ce passage lors de l'échange qui a suivi notre présentation.

11. La question de l'efficacité des enseignements du *praeceptor amoris* a beaucoup divisé la critique. Pour BRUNELLE 2002 et FULKERSON 2004, le poète des *Remedia amoris* échoue dans son projet thérapeutique et réélabore le motif d'une impossible *renuntiatio amoris*. FULKERSON 2004 conclut à l'inefficacité des remèdes du poète du fait de la contamination, au sein même du traité, des motifs amoureux emprunté à l'univers élégiaque : « the remedies suggested by the *praeceptor* in the *Remedia* cannot avoid being deeply implicated in erotic discourse, and therefore, I suggest, cannot work [...] » (222). De manière analogue, les préceptes de l'*Ars amatoria* ont parfois été lus comme étant inopérants car délivrés par un

pour exposer dans son poème didactique les remèdes à la passion amoureuse ? En quoi l'écriture poétique peut-elle servir la finalité thérapeutique des *Remedia amoris* ? Par forme poétique, nous entendrons ici, de manière extensive, non seulement la composition en distiques élégiaques, mais également l'ensemble des procédés d'écriture, du recours au mythe, à l'allitération, qui contribuent à conférer une expressivité et une musicalité propres au langage poétique¹². À ce titre, on cherchera à être particulièrement attentif aux effets produits et aux émotions suscitées par les différents procédés poétiques dans le cadre de la thérapie amoureuse délivrée par le *praeceptor*. Au cours de cette étude, nous souhaiterions ainsi évaluer dans quelle mesure la poésie élaborée par Ovide constitue un *pharmakon* dont l'efficacité repose sur sa vertu illusionniste profondément ambivalente.

1. Un langage poétique au service du traitement thérapeutique

Dans son étude sur la fonction du mythe dans le *De rerum natura* de Lucrèce, M. Gale a montré en quoi le langage poétique, loin de s'opposer à la philosophie qu'entend dispenser le poète à son disciple, sert la démonstration didactique¹³. De manière similaire, dans les *Remedia amoris* d'Ovide, le recours au mythe et l'emploi d'un langage imagé participent à éclairer les préceptes enseignés et ne semblent pas uniquement détenir une fonction ornementale ou esthétique¹⁴. Nous nous attacherons en particulier dans les pages qui suivent à démontrer comment la force évocatoire et l'expressivité du langage poétique peuvent agir sur l'esprit du lecteur-patient dans une perspective thérapeutique.

À plusieurs reprises au cours de son exposé, le *magister* fait usage de comparaisons poétiques sous la forme d'analogies naturelles¹⁵ dans le but d'am-

maître se révélant lui-même incompetent (WATSON 2007). Nous considérons, pour notre part, dans le prolongement de la thèse soutenue par VOLK 2002, 188-195, que l'efficacité des remèdes proposés par le poète-médecin des *Remedia* n'est pas à remettre en cause et qu'il peut difficilement être prêté une intention 'véritable' ou cachée tant au *praeceptor* qu'au poète. Suivant la seule logique du poème, nous suggérerions plutôt que la nature ambivalente des remèdes, fondés en grande partie sur la capacité à s'illusionner soi-même, n'exclut pas l'efficacité de leurs effets. Sur ce point, voir notre développement *infra*, 110-114.

12. Rappelons cependant qu'exceptée la versification en distiques élégiaques, les procédés d'écriture dont il est ici question ne sont pas le propre du genre poétique et sont bien sûr utilisés ailleurs de manière importante, notamment en rhétorique.

13. GALE 1994.

14. Dans la *Rhétorique* 1394a 4-5, Aristote fait reposer la fable sur le principe de l'analogie que le philosophe décrit comme un exercice proprement intellectuel : ποιῆσαι γὰρ δεῖ ὡσπερ καὶ παραβολάς, ἅν τις δύνηται τὸ ὅμοιον ὄραν, ὅπερ ὄρεόν ἐστιν ἐκ φιλοσοφίας. « Il ne faut les [les fables] inventer, tout comme les paraboles, que si l'on a la faculté de voir les analogies, tâche que facilite la philosophie. » (trad. M. Dufour).

15. Concernant les analogies naturelles, outre le passage cité ci-dessous, voir aussi *rem.* 45-46 ; 97-98 ; 107 ; 117-122 ; 141-142 ; 235-236 ; 369-370 ; 421-422 ; 445-448 ; 516 ; 531-536 ; 617-618 ; 631-634 ; 649-652 ; 731-734 ; 807-808. On note, de manière intéressante, que les deux comparants naturels qui prédominent, la flamme et le fleuve, sont aussi des

plifier la portée de ses préceptes. Aussi le poète développe-t-il, au début du traité (*rem.* 83-88), une comparaison végétale pour inciter son élève à couper son mal d'amour à la racine :

*Nam mora dat uires, teneras mora percoquit uuas,
Et ualidas segetes quae fuit herba, facit.
Quae praebet latas arbor spatiantibus umbras, 85
Quo posita est primum tempore uirga fuit ;
Tum poterat manibus summa tellure reuelli:
Nunc stat in immensum uiribus aucta suis.*

Car le temps donne de la vigueur, le temps fait mûrir les grappes délicates, et ce qui fut de l'herbe, il en fait d'importantes moissons. L'arbre qui étend sa large ombre sur les passants quand il fut d'abord planté, n'était qu'une pousse. Alors il pouvait être arraché par la main de la surface de la terre ; maintenant il se tient, augmenté par ses propres forces, vers l'immense hauteur.

L'analogie de la croissance naturelle qui est ici développée vise à mettre en évidence et à valider la *gnomê* exprimée sous la forme de sentence au début de l'hexamètre, à savoir que le temps fortifie les choses (*nam mora dat uires*). Les différents exemples choisis, qu'il s'agisse des grappes qui mûrissent, des champs rendus fertiles ou encore de l'arbre qui se développe, illustrent la loi naturelle de la croissance de toutes choses avec le temps, y compris de l'amour, et légitiment le précepte à valeur générale du *magister amoris*. L'analogie est développée sur un mode poétique qui fait appel à la sensibilité du lecteur invité à visualiser une nature qui s'épanouit. Aussi les deux adjectifs, *teneras*, 83, et *ualidas*, 84, produisent-ils un effet de contraste éloquent qui tend à rendre d'autant plus prégnant le processus naturel de développement. Le sens du toucher est par ailleurs évoqué à travers la possibilité d'arracher à main nue une jeune pousse de la terre (*Tum poterat manibus summa tellure reuelli*, 87) afin de souligner la fragilité de la tige qui s'oppose au constat visuel, au pentamètre suivant, d'un arbre qui désormais se déploie dans toute sa magnificence. L'ensemble du passage est ainsi construit sur un jeu de contraste sensoriel qui exploite la dynamique binaire des distiques élégiaques (*Quae ... Quo ...*, 85-86 ; *Tum ... Nunc...*, 87-88). Le poète semble ici emprunter un procédé poétique et didactique proprement lucrétien qui relève d'une véritable rhétorique de l'*euidentia*: il s'agit par l'analogie poétique de donner à voir et de rendre évident un point de l'enseignement qui est professé¹⁶.

éléments naturels importants dans le *DRN* de Lucrèce non seulement au sein de l'exposé matérialiste sur la physique, mais aussi dans les analogies naturelles qui visent à rendre visibles dans l'esprit du lecteur des phénomènes imperceptibles. Voir notamment *Lucr.* 1, 277-297 ; 1, 487-497 ; 3, 622-623 ; 4, 928 ; 5, 294-301.

16. HARDIE 2007, 118-119 : « Lucretius offers us vivid pictures of the phenomenal world, and he finds ways of making us see into the invisible world of the atoms themselves, not least through a use of poetic simile that functions as scientific analogy. »

Chez Ovide, le langage et la forme poétique semblent avant tout s'inscrire dans une stratégie rhétorique illusionniste qui vise à persuader le lecteur du danger qu'il y a à laisser se développer la maladie d'amour.

D'autre part, les récits poétiques des *exempla* mythologiques détiennent une fonction didactique et thérapeutique essentielle dans les *Remedia amoris*¹⁷. Le recours au mythe, sous forme d'*excursus*, est ainsi propre à susciter des émotions susceptibles d'agir de manière efficace sur le patient pour le guérir de sa passion amoureuse. Nous nous appuyerons ici sur l'épisode mythologique de Phyllis, tel qu'il est développé vers la fin des *Remedia* (591-608), afin de montrer en quoi la poétique pathétique déployée agit comme un traitement thérapeutique efficace pour le disciple invité à fuir la solitude:

Quid, nisi secretae laeserunt Phyllida siluae?
Certa necis causa est: incommitata fuit.
Ibat, ut Edono referens trieterica Baccho
Ire solet fusis barbara turba comis,
Et modo, qua poterat, longum spectabat in aequor, 595
Nunc in harenosa lassa iacebat humo.
'Perfide Demophoon!' surdas clamabat ad undas,
Ruptaque singultu verba loquentis erant.
Limes erat tenuis longa subnubilus umbra,
Quo tulit illa suos ad mare saepe pedes. 600
Nona terebatur miserae uia: 'uiderit!' inquit,
Et spectat zonam pallida facta suam,
Aspicit et ramos; dubitat, refugitque quod audet
Et timet, et digitos ad sua colla refert.
Sithoni, tum certe uellem non sola fuisses: 605
Non flessset positis Phyllida silua comis.
Phyllidis exemplo nimium secreta timete,
Laese uir a domina, laesa puella uiro.

Qu'est-ce qui, si ce ne sont les forêts isolées, a perdu Phyllis ? La cause de sa mort est certaine : elle n'était pas accompagnée. Elle allait, comme la troupe barbare a l'habitude d'aller quand elle célèbre les fêtes biennuelles de Bacchus Édonien, les cheveux déployés. Et, tantôt, là où elle pouvait, elle regardait la vaste mer, tantôt, fatiguée, elle s'allongeait sur le sol sablonneux. « Perfide Démophon ! » criait-elle aux sourdes ondes, et ces mots qu'elle avait prononcés étaient interrompus par son sanglot. Il y avait un chemin étroit, qui était rendu obscur par les larges ombres, et qu'empruntaient souvent ses pas

17. Dans une perspective complémentaire, selon PINOTTI 1988, 20-21, le recours aux *exempla* mythologiques dans les *Remedia amoris* fait écho à la fonction du deuxième élément de la tripode dans la doctrine médicale empirique, l'*ἰστορία*, fondée sur l'observation à partir de l'expérience d'autrui. Cette interprétation ne nous semble pas contradictoire avec le fait que les *exempla* développés dans les *Remedia* détiennent également une fonction poétique et rhétorique au service de la thérapie médicale du *praeceptor*.

pour aller vers la mer. Pour la neuvième fois, le chemin était foulé par la malheureuse : « Ah, qu'il voie alors ! » dit-elle, et, devenue pâle, elle observe sa ceinture, elle regarde aussi les branches ; elle hésite, et recule vis-à-vis de ce qu'elle ose, et elle craint, et elle porte ses doigts à son cou. Alors, vraiment, fille de Sithon, je voudrais que tu ne fusses pas seule : la forêt n'aurait pas pleuré Phyllis déposant ses feuilles au sol. Par l'exemple de Phyllis, jeune homme blessé par ta maîtresse, jeune femme blessée par ton amant, craignez trop la solitude.

L'*exemplum* mythologique de Phyllis, déjà traité par Ovide dans la deuxième *Héroïde* sous la forme d'une plainte proprement élégiaque, est ici réélaboré et détient une fonction didactique : il s'agit de mettre en garde le disciple contre les dangers de la solitude. La poétique à l'œuvre dans la réécriture de l'épisode mythologique tend alors à dramatiser le suicide de Phyllis de façon à faire percevoir, par l'illusion poétique même, les périls d'une passion amoureuse destructrice. Le *praeceptor* déploie dans le récit de la mort de Phyllis une poétique picturale qui s'appuie sur de nombreux détails visuels qui donne à voir au lecteur-disciple une représentation pathétique de Phyllis : comme l'Ariane de Catulle ou des *Héroïdes*, Phyllis est dépeinte sous l'emprise de la passion amoureuse les cheveux dénoués (*fusis ... comis*, 594), un trait visuel topique de l'héroïne élégiaque abandonnée. Le *pathos* de l'épisode est accentué par la description poétique de la scène. L'immensité de l'environnement naturel dans lequel se trouve Phyllis met alors en exergue sa profonde solitude. La jeune femme est dépeinte comme étant tantôt face à l'étendue de la mer (*longum ... aequor*, 595), lançant des mots s'évanouissant dans les flots sourds (*surdas ... undas*, 597), tantôt comme arpentant l'étroit chemin traversant une vaste forêt ombragée et obscure (*limes erat tenuis longa subnubilus umbra*, 599). Le travail poétique sur les sonorités est ici particulièrement éloquent : la série d'occlusives contenues dans le distique (*limes erat tenuis longa subnubilus umbra / Quo tulit illa suos, ad mare saepe pedes*) exprime avec force le désarroi dans lequel se trouve plongée l'héroïne thrace. Notons également le contraste visuel produit dans la dramatisation poétique du mythe entre la pâleur de Phyllis (*pallida facta*, 602) et l'obscurité environnante de la forêt (*limes ... longa subnubilus umbra*). Le lecteur est même invité, aux vers 602-3, à épouser le regard vertical de Phyllis depuis sa ceinture (*et spectat zonam*) jusqu'aux branches des arbres (*aspicit et ramos*) laissant deviner la pensée suicidaire de l'héroïne. Ce tableau poétique du suicide de Phyllis acquiert, par ailleurs, une vivacité particulière par son rythme même. Les brèves paroles de Phyllis sur le mode exclamatif (*Perfide Demophoon ! ; uiderit !*) entrecoupent brutalement le récit et laissent entendre le cri de rage et les sanglots de l'héroïne abandonnée. À la fin du court *excursus*, le suicide de Phyllis est évoqué de manière elliptique mais il est rendu particulièrement prégnant par le rythme saccadé du distique : *Aspiciet et ramos; dubitat, refugitque quod audet / Et timet, et digitos ad sua colla refert*, rythme marqué par l'emploi répété de la conjonction 'et', l'accumula-

tion de verbes, et l'allitération en [t] qui expriment avec force l'intensité dramatique de la scène. Dans l'hexamètre, les coupes penthémimère et heptémimère encadrent le terme *dubitat*, qui suspend l'action avant de la précipiter accentuant plus encore le pathétique de la scène.

Le récit poétique du suicide de Phyllis procède ainsi d'une véritable écriture de l'*enargeia* qui tend à rendre la scène particulièrement vivante¹⁸. L'illusion produite par la forme poétique dans l'*exemplum* de Phyllis vise ainsi à émouvoir le patient en suscitant chez lui la crainte¹⁹. *Phyllidis exemplo secreta nimium timete*, exhorte le poète en conclusion du récit mythologique. On voit alors combien le recours au mythe et à l'illusion poétique est ici investi d'une fonction thérapeutique: la portée illusionniste de la forme poétique, en somme ce qui touche au *mouere*, sert la finalité didactique du poème, qui relève du *docere*. Aussi le langage poétique acquiert-il une portée psychagogique qui agit sur le disciple à travers l'expérience de la lecture capable de susciter des émotions. En évoquant la réaction attendue du disciple qui doit craindre (*timete*, 607) le sort de l'héroïne thrace, le poète met ainsi en scène l'effet émotionnel produit par la lecture²⁰. Cette réaction affective constitue alors en elle-même une thérapie homéopathique pour guérir d'une souffrance amoureuse précisément de nature émotive²¹.

La réélaboration poétique au sein des *Remedia amoris* de l'épisode de l'aban-

18. Dans sa discussion sur les passions et sur les différents moyens de les susciter par le discours (*De diuisione adfectuum et quomodo mouendi sint*), Quintilien, dans le deuxième chapitre du livre VI de l'*Institution Oratoire*, définit en partie la rhétorique de l'*enargeia* par sa capacité à émouvoir : *Insequetur enargeia, quae a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsi intersimus sequentur* (*inst.* 6, 2, 32)
19. Notons que, dans les textes théoriques portant sur la rhétorique, la crainte constitue une catégorie des *πάθη* ou des *adfectus* que l'orateur peut chercher à susciter dans ses discours (voir Arist. *Rh.* 1378a30-1388b28 ; Cic. *de orat.*, 2, 185 ; Quint. *inst.* 6, 2). Au sein des *Remedia amoris*, l'écriture poétique des *exempla* ne nous semble pas pouvoir être dissociée de la stratégie rhétorique déployée par le *praeceptor*.
20. Cela n'exclut pas, bien sûr, une lecture ironique du mythe de Phyllis dans les *Remedia* du fait du décalage produit entre le caractère pathétique du suicide de l'héroïne et le prosaïsme du précepte illustré : ne pas rester seul. Cependant, ces deux lectures ne nous semblent pas irréconciliables. Le traitement thérapeutique par le *pathos* poétique repose sur l'ambivalence propre à l'illusion, qui demeure efficace tant que le lecteur place sa *fides* dans la fiction mais devient inopérante lorsqu'il s'en détache. Sur la duplicité de la poétique ovidienne de l'illusion, voir HARDIE 2002, 1-29.
21. La portée thérapeutique d'un discours faisant naître des affects peut être rapprochée de l'effet psychologique produit par la mélodie musicale, tel qu'exposé par Aristote (*Pol.* 8, 7, 1341b 5) : *καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακόχμιοι τινές εἰσιν, ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους ὅταν χρῆσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως· ταῦτό δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὄλως παθητικούς τοὺς ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἕκαστω, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίξεσθαι μεθ' ἡδονῆς.* « C'est précisément le même effet que doivent nécessairement éprouver les gens enclins à la pitié ou sujets à la crainte et les tempéraments émotifs en général, et les autres dans la mesure où ces émotions peuvent affecter chacun d'eux ; et pour tous se produit une sorte de « purgation » et un soulagement mêlé de plaisir » (trad. J. Aubonnet).

plus forte au sens de chant magique²³. Dans cette perspective, le *carmen* acquiert une valeur incantatoire qui tend à rendre le discours poétique performatif. Pourtant, du fait qu'elles concurrencent l'*ars* du *praeceptor amoris*, les pratiques magiques sont systématiquement condamnées et rejetées par le poète dans son œuvre éroto-didactique²⁴. Mais, il apparaît en réalité que les attaques contre la magie s'inscrivent dans la construction de l'éthos scientifique du *magister amoris* : les correspondances lexicales ou métaphoriques entre les pratiques magiques et poétiques, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les *Remedia* ou dans l'*Ars*²⁵, invitent au contraire à considérer le *carmen* magique et poétique à la lumière de leur pouvoir de séduction²⁶. La vertu performative du *carmen* poétique se trouve ainsi au centre du traitement thérapeutique des *Remedia amoris* dont la forme poétique agit directement sur le patient. Aussi faut-il lire les déclarations méta-poétiques du poète sur l'efficacité de son enseignement, non comme de simples artifices didactiques, mais comme de véritables assertions à valeur performative, à l'instar de l'annonce faite par le *praeceptor* à la fin du proème (*rem.* 71-72):

*Naso legendus erat tum cum didiscitis amare ;
Idem nunc uobis Naso legendus erit.*

Il fallait alors lire Nason lorsque vous avez appris à aimer ; de même, il vous faudra lire encore maintenant Nason.

L'antépiphore quasi exacte qui ouvre et clôt le distique sur une formule similaire²⁷, *Naso legendus erat ... Naso legendus erit*, est révélatrice du pouvoir

23. Voir ERNOUT – MEILLET 2001 [1932], 100-101. Sur les affinités complexes entre *carmen* magique et *carmen* poétique, voir également MORENO SOLDEVILLA 2011, 251.

24. Voir *Ov. medic.* 35-42 ; *ars* 2, 99-106, 415-425 ; *rem.* 249-290.

25. En particulier, bien qu'étant rejetées par le *praeceptor amoris*, les pratiques magiques sont désignées paradoxalement par l'expression de *magicas artes* (*am.* 3, 7, 35 ; *medic.* 36 ; *ars* 2, 425 ; *rem.* 250) et sont ainsi élevées au statut d'*ars* au même titre que l'art de la séduction enseigné par le *magister amoris* ou que l'art poétique déployé au sein de l'œuvre. Le recoupement du lexique poétique avec celui recouvrant les pratiques magiques est particulièrement éloquent dans un passage des *Remedia amoris* (249-290) : le chant poétique est évoqué par la formule de *sacro carmine* (252) tandis que le chant de la magicienne est désigné dans le pentamètre suivant comme *infami carmine* (254). A la fin du passage, le poète illustre l'inefficacité des pratiques magiques en évoquant la figure de Circé incapable de retenir Ulysse malgré son recours aux *adsuetas ... artes* (287) ; le terme d'*ars* est alors employé à l'hexamètre suivant pour désigner l'art du poète-médecin, *nostra ... arte* (289). Les échos lexicaux tendent ainsi à associer le *carmen* poétique au *carmen* magique dont la parole est caractérisée par sa performativité. Sur ce point, voir SHARROCK 1994, 50-86.

26. À ce sujet, nous renvoyons à l'étude très convaincante de SHARROCK 1994, en particulier 50-86, sur les correspondances entre amour, magie, poésie et médecine dans la poésie élégiaque latine. De manière complémentaire, ROSATI 2006, 150, n.16, observe que « the rejection of magic is also an important theme in the *Ars*, and one of the reasons for this is the fact that the real magic, which really does work, is the poetry itself ».

27. On trouve un procédé poétique similaire dans l'écho de la formule qui clôt le deuxième livre de l'*Ars* (*Sed quicumque meo superarit Amazona ferro, / Inscribat spoliis Naso*

de réversibilité associé au *carmen*. C'est dans l'acte même de la lecture de l'*Ars amatoria* que le disciple a appris à aimer²⁸ et c'est par la lecture même des *Remedia amoris* que le même lecteur apprendra à se défaire de sa passion amoureuse. Comme le chant magique, le *carmen* poétique est efficace dans sa lecture performative et est capable tour à tour de faire et de défaire ce qui a été créé. La disposition sous forme de chiasme du distique²⁹ relève d'une véritable écriture formulaire qui confère une valeur performative au distique. En particulier, l'emploi du parfait, *didiscitis*, dans l'hexamètre, induit l'idée que le lecteur a été *effectivement* rendu savant dans l'art d'aimer grâce au *carmen* précédent, l'*Ars*, tandis que l'emploi du futur, *erit*, souligne le fait que le lecteur sera *effectivement* guéri de sa passion amoureuse au terme de sa lecture des *Remedia amoris*.

De manière analogue, le *praeceptor* revendique l'efficacité thérapeutique de son poème didactique à la fin des *Remedia* (811-14):

*Hoc opus exegi: fessae date sarta carinae;
Contigimus portus, quo mihi cursus erat.
Postmodo reddetis sacro pia uota poetae,
Carminē sanati femina uirque meo*

J'ai terminé cet ouvrage : couronnez ma barque fatiguée. Nous avons atteint le port où j'avais fixé le terme de ma course. Par la suite, vous rendrez au poète sacré de pieuses offrandes, hommes et femmes guéris par mon chant.

Pour aussi topique qu'apparaisse cet envoi final, il nous semble cependant révéler un trait propre à l'écriture poétique didactique, ce que K. Volk définit comme une « poetic simultaneity »³⁰. Le *praeceptor amoris* affirme ici l'efficacité de son enseignement et au terme de la lecture du poème, les disciples, hommes et femmes, sont déclarés guéris dans le dernier vers du poème (*sanati femina uirque*), précisément grâce à l'action du chant poétique, *carminē ... meo*, qui encadre de manière éloquente le dernier pentamètre du poème dans un effet de clôture efficace. Le verbe poétique détient ainsi une valeur d'actualisation en ce que les amoureux malades sont rendus sains par la lecture même du poème. La métaphore de la naviga-

magister erat' ars 2, 744) à celle qui achève le troisième livre (*Ut quondam iuuenes, ita nunc, mea turba, puellae / Inscribant spoliis 'Naso magister erat.'*, ars 3, 811-812).

28. L'*Ars amatoria* s'ouvre sur la promesse d'une lecture performative : *Siquis in hoc artem populo non nouit amandi, / Hoc legat et lecto carmine doctus amet* (1, 1-2). Le polyptote (*legat / lecto*) met ici en relief l'effet de réalisation produit par la lecture du poème.

29. Sur l'analyse de ce distique comme « serpentine couplet » aux effets réversibles, voir HARDIE 2006, 169-171. Sur l'emploi de *versus recurrentes* et leurs effets dans la poésie élégiaque, voir WILLS 1996, 432-34.

30. VOLK 2002, 39-40, note ainsi que les poèmes didactiques « frequently comment on the process of the poet's 'singing', which in their case is at the same time the process of the teacher's teaching ».

tion, caractéristique de la poésie didactique³¹, tend ainsi à faire du poème une quête, un parcours (*cursus*), qui trouve son point d'arrêt lorsque l'objectif didactique est atteint, une fois arrivé à bon port. La clôture de ce parcours produit un effet de circularité qui confère une forme d'autonomie au poème didactique dont l'efficacité ne repose en somme que sur sa fiction formelle³². Les préceptes didactiques sont efficaces en ce qu'ils *sont dits* efficaces.

La valeur performative du chant poétique se fonde alors sur la disposition du lecteur à se fier à la parole du poète. Dans la première lettre du troisième livre des *Pontiques*, Ovide exhorte sa femme à se persuader de la portée véritable et réelle de ses mots pour qu'ils soient efficaces auprès de son auditrice : *profectura aliquid tum tua uerba putes*³³. Aussi l'efficacité poétique repose-t-elle sur la disposition du lecteur à croire la parole poétique et à s'illusionner lui-même. Or, l'illusion de soi, au cœur de la dynamique de la vraisemblance et du pacte de lecture, constitue également un précepte central dans les *Remedia amoris* pour qui veut guérir de l'amour³⁴. Il s'agit de se tromper soi-même en croyant à sa propre guérison : *Qui poterit sanum fingere, sanus erit*³⁵ (*rem.* 504). La fiction, et en particulier celle produite par le *carmen* poétique, constitue en cela un *pharmakon* efficace pour soigner la passion d'amour. Le poète invite ainsi son disciple à se tromper lui-même en tournant les qualités de sa *puella* en défauts, renversant ici la démonstration lucrétienne que l'on trouve à la fin du chant IV du *DRN*³⁶:

<i>Profuit adsidue uitis insistere amicae,</i>	315
<i>Idque mihi factum saepe salubre fuit.</i>	
<i>'Quam mala' dicebam 'nostrae sunt crura puellae!'</i>	
<i>Nec tamen, ut uere confiteamur, erant.</i>	
<i>'Brachia quam non sunt nostrae formosa puellae!'</i>	
<i>Et tamen, ut uere confiteamur, erant.</i>	320

31. Voir VOLK 2002, 180 ; PINOTTI 1988 *ad loc.* ; LAZZARINI 1986 *ad loc.*

32. Nous rejoignons ici la thèse de VOLK 2002, développée dans son chapitre intitulé « The Poem's Success : Ovid's *Ars amatoria* and *Remedia amoris* » et selon laquelle l'efficacité de l'enseignement didactique amoureux doit avant tout être envisagée à partir du discours de la *persona* du *praeceptor amoris* et non selon des intentions prêtées à l'auteur.

33. « Alors pense que tes paroles auront quelque succès », *Ov. Pont.* 3, 1, 138. La dimension performative de la parole est un élément essentiel dans la formulation des prières adressées aux amis et au prince, mais aussi dans l'évocation des triomphes à venir annoncés sur le mode prophétique dans les lettres du poète en exil. Sur ce point, voir HARDIE 2002, 307-322.

34. Voir en particulier *rem.* 513: *te quoque falle tamen.*

35. « Celui qui pourra feindre d'être guéri, sera guéri ». Notons l'emploi du futur qui acquiert ici une valeur actualisante entre l'état sain simulé (*fingere*) et l'état sain devenu effectif (*erit*), le passage de l'un à l'autre étant souligné par l'usage du polyptote (*sanum ... sanus ...*) dans le même vers. Pour un procédé poétique similaire, voir *ars* 1, 616-18 : *Saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit [...] / Fiet amor verus, qui modo falsus erat.*

36. Sur ce point, voir l'article de SHULMAN 1981.

Il m'a été utile de m'arrêter continuellement sur les défauts de ma maîtresse, et ce procédé m'a plus d'une fois été secourable. "Combien sont méchantes les jambes de ma maîtresse !" me disais-je. Cependant, à dire vrai, elles ne l'étaient pas. "À quel point ne sont pas gracieux les bras de ma maîtresse !". Cependant, à dire vrai, ils l'étaient.

Le distique élégiaque est ici investi d'une vertu illusionniste qui doit tromper l'amant lui-même sur l'objet de son amour et fonctionne sur le mode de l'inversion et de la négation de ce qui est. L'action mentale qui vise à inverser les qualités en défauts s'illustre dans la dynamique binaire propre au distique élégiaque. Si les deux derniers hexamètres énoncent, sous la forme du discours direct au présent, les défauts de la *puella* imaginés par le poète, les deux derniers pentamètres, quasi identiques, viennent immédiatement nier l'affirmation précédente par un retour au passé qui tend à mettre en exergue sa valeur mensongère. Le fonctionnement binaire est renforcé par les rimes croisées dans les deux derniers distiques (*puellae ... erant // puellae ... erant*). Cette disposition poétique produit ainsi une certaine efficacité rhétorique dans la formalisation de l'enseignement didactique du *praeceptor amoris*. Mais, dans le même temps, l'exploitation qui est ici faite du distique élégiaque tend à mimer l'effort de l'amant pour se tromper lui-même. Elle est en cela révélatrice de l'ambivalence propre au mécanisme illusionniste : l'amant impute des défauts imaginaires à l'objet de son amour en rappelant inmanquablement dans le même temps, dans le pentamètre, qu'ils visent à nier des qualités qui sont, elles, bien réelles. La forme poétique élégiaque participe donc de l'illusion thérapeutique proposée par le *praeceptor* tout en soulignant son artificialité.

3. Forme élégiaque et poétique de la rupture

Le distique élégiaque, caractérisé par son rythme inégal, constitue alors dans les *Remedia amoris*, un mètre propre à exprimer toute l'ambivalence de la rupture amoureuse représentée comme à la fois nécessaire et impossible, souhaitable mais douloureuse. Ce mouvement³⁷, qui confine à la contradiction, fait écho à la définition du distique élégiaque donnée par Ovide lui-même dans la première pièce de ses *Amores* (1, 1, 17-27):

*Cum bene surrexit versu nova pagina primo,
Attenuat nervos proximus ille meos.
[...]
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat !*

37. Voir en particulier THORSEN 2013. Sur la dynamique du distique élégiaque comme écriture du désir, voir RIMELL 2006, 21 ; 66.

Lorsqu'une nouvelle page s'est ouverte **en s'élevant** bien par un premier vers, le suivant vient **attendrir** mes forces [...] Que mon œuvre **s'élève** sur six pieds et **s'affaisse** sur cinq !

Dans la définition du distique élégiaque que donne Ovide, l'hexamètre est caractérisé par son élan (*surrexit, surgat* est-il dit à son égard) brisé par le pentamètre qui vient l'atténuer et l'attendrir (*attenuat, residat*). Cette définition se révèle particulièrement heuristique si l'on relit de nouveau le passage précédent qui est extrait des *Remedia amoris*, 315-320 (voir *supra*). En effet, la portée des deux derniers hexamètres, dans lesquels le poète attribue des défauts à sa *puella* sur le mode exclamatif, est immédiatement amoindrie par le constat des qualités, en vérité réelles, de la *puella* dans les deux pentamètres. La dynamique du distique élégiaque exprime ici avec force la tension paradoxale propre à la rupture amoureuse, tension entre la volonté de se séparer de l'être aimé et le sentiment amoureux irrationnel. Cette dialectique propre à la rupture amoureuse se trouve ainsi au cœur de la poétique déployée par Ovide dans les *Remedia amoris*. Aussi, lorsque le *magister amoris* invite son disciple à s'éloigner malgré lui de l'être aimé, il ne fait que souligner le désir latent du patient malade : *Sed quanto minus ire voles, magis ire memento ; / Perfer et invitos currere coge pedes*³⁸ (*rem.* 217-18).

Ce précepte semble, par écho intertextuel, rappeler l'épigramme 72 de Catulle, elle aussi composée en distiques élégiaques, dans laquelle le poète, rendu malade par son amour, avoue à Lesbia, malgré l'outrage qu'elle lui inflige, la difficulté éprouvée à se déprendre de sa passion³⁹:

*Qui potis est ? inquis. Quod amantem iniuria talis
Cogit amare magis, sed bene velle minus*⁴⁰.

Comment cela est-il possible ? demandes-tu. C'est qu'un tel outrage pousse un amant à aimer davantage, mais à moins vouloir être gentil.

Tant le distique d'Ovide que celui de Catulle exposent la tension qui caractérise la dynamique paradoxale du désir et qui place l'objet aimé au centre d'un mouvement contraire d'attraction et de répulsion. Logique paradoxale qui est exprimée dans les deux distiques par un balancement inversé (*minus ... magis* chez Ovide, et *magis ... minus* dans le texte de Catulle) et par une opposition similaire entre *velle* et *cogere* qui traduit l'impuissance à cesser d'aimer malgré sa volonté⁴¹. Mais chez Ovide, la douloureuse *renuntiatio*

38. « Mais, moins tu as envie de partir, plus tu dois te rappeler de partir ; sois fort et force tes pieds, malgré eux, à courir. »

39. Dans la pièce 76 de ses *Carmina*, dans laquelle le poète compare l'amour à une maladie, Catulle énonce: *Difficile est longum subito deponere amorem* (Catull. 76, 13).

40. Catull. 72, 7-8

41. On trouve une réélaboration similaire de l'opposition catullienne entre la contrainte et la liberté du sentiment amoureux dans les *Amores* (3, 11, 49-52) : *quidquid eris, mea*

amoris s'inscrit dans un discours didactique qui vise au contraire à affermir le disciple dans sa décision de s'éloigner de sa *puella*.

Dans les *Remedia amoris*, l'art de la rupture prend alors l'aspect d'une lutte difficile au cours de laquelle le poète-médecin n'a de cesse d'encourager son élève et où la forme du discours professé acquiert une importance fondamentale dans sa vertu consolatrice. Aussi le poète, tout en reconnaissant la difficulté d'une telle rupture, formule-t-il des exhortations et des encouragements à l'égard de son élève : *Perfer et invites currere coge pedes* (218). Le poète réitère son exhortation *Perfer*, « tiens bon ! », (*rem.* 640)⁴². Plus loin, il invite son disciple à résister : *o fortissime, pugna!* (675). Vers la fin du poème, le *praeceptor* fortifie une dernière fois son étudiant : *Et poteris ; modo velle tene. Nunc fortiter ire, / Nunc opus est celeri subdere calcar equo*⁴³. Le *praeceptor* tend par ailleurs à tisser une relation de sympathie avec son disciple en lui avouant lui-même les difficultés auxquelles il a été confronté pour guérir de ce mal dont il entend maintenant enseigner les remèdes⁴⁴. L'expression poétique de la rupture s'inscrit ainsi dans une véritable rhétorique de la consolation qui vise la guérison du disciple. De ce point de vue, la thérapie proposée par le *praeceptor* s'apparente étroitement au *pharmakon* dont fait usage le cyclope de la XI^e *Idylle* de Théocrite: le chant poétique agit comme seul remède consolatoire à la passion d'amour, mais se révèle être de nature ambivalente en ce qu'il repose sur un mécanisme illusionniste⁴⁵. Aus-

semper eris; tu selige tantum, / quoque velle velis, anne coactus amem! / lintea dem potius ventisque ferentibus utar, / ut, quam, si nolim, cogar amare, velim. L'intertexte catullien des deux passages ovidiens, qui, à notre connaissance, n'a pas été relevé jusqu'à présent, nous paraît ici hautement significatif de l'ambivalence du traitement thérapeutique reposant sur l'illusion de soi dans les *Remedia amoris* : il s'agit de se tromper soi-même, contre son gré.

42. L'exhortation « *Perfer* » dans le contexte de la *renuntiatio amoris* fait également écho à la célèbre formule de Catulle (8.11) : *sed obstinata mente perfer, obdura*. Voir PINOTTI 1988 *ad loc.* ; FERGUSON 1960, 342, 354.
43. « Et tu le pourras : veuilles-tu simplement persister ! Maintenant il faut tenir sa route avec courage, c'est maintenant qu'il faut éperonner un cheval rapide ! »
44. *Curabar propriis aeger Podalirius herbis, / Et, fateor, medicus turpiter aeger eram* (*rem.* 313-314) ; *Exiguum est quod deinde canam ; sed profuit illud / Exiguum multis, in quibus ipse fui* (*rem.* 715-716).
45. De manière singulière, tout comme dans les *Remedia amoris*, la passion amoureuse est évoquée dans une perspective médicale dans la XI^e *Idylle* de Théocrite. Dans l'idylle, le cyclope Polyphème s'adresse à Nicias, médecin et poète originaire de Milet, et, rejetant la médecine conventionnelle, affirme que le chant poétique constitue le seul remède possible pour guérir de la pathologie amoureuse : **Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο.** / Νικία, οὐτ' ἔγγριστον, ἐμὶν δοκεῖ, οὐτ' ἐπίπαστον, / **ἢ ταῖ Πιερίδες**· κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἄδύ / γίνετ' ἐπ' ἀνθρώποις, εὐρεῖν δ' οὐ ῥᾶδιόν ἐστι (Theoc. 11, 1-4), « Il n'est contre l'amour aucun remède, Nikias, ni onguent, à mon avis, ni poudre hors le commerce des Pérides. C'en est là un doux et agréable ; il est à la disposition des hommes ; mais le trouver n'est pas chose facile » (trad. Ph.-E. Legrand). La pièce poétique se clôt de manière humoristique sur la consolation trouvée par le cyclope dans le chant poétique : **Οὔτω τοι Πολύφραμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα / μουσίσδων, ῥᾶον δὲ διᾶγ' ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν** (*ibidem* 80-81), « Voilà quelle pâture Polyphème donnait à son amour : des chansons. Et il s'en trouvait mieux que s'il avait dépensé son argent » (trad. Ph.-E. Legrand). L'emploi du verbe « *ποιμαίνω* » est à cet égard particulièrement intéressant en ce qu'il fait

si, la forme élégiaque, expression traditionnelle de la passion amoureuse, constitue-t-elle, dans les *Remedia amoris*, l'expression d'un renoncement à l'amour douloureux mais dont la poétique même est source de consolation pour qui veut soulager sa blessure d'amour.

Si le patient en proie à la passion a été rendu aveugle par son amour⁴⁶, il s'agit encore, dans les *Remedia amoris*, pour qui veut guérir de ce mal de s'aveugler et de se tromper soi-même pour soulager sa blessure. En choisissant la forme élégiaque pour composer un traité dispensant des remèdes à l'amour, le poète prescrit un traitement de nature homéopathique en soignant le mal par le mal. Susceptible de charmer, de manière éphémère, son auditeur ou lecteur, l'illusion poétique du *carmen* élégiaque constitue un antidote à l'illusion amoureuse. Mais, c'est précisément parce qu'ils reposent sur un mécanisme illusionniste que les remèdes proposés se révèlent être profondément ambivalents dans leur nature même⁴⁷. Aussi le traitement ne peut-il être efficace que si l'amant-lecteur parvient à se tromper lui-même, le temps de la fiction poétique, sans ressentir et percevoir le caractère artificiel de sa démarche. À la fois remède et poison, la poétique des *Remedia amoris* agit comme drogue soulageant la douleur de la passion amoureuse tant que l'illusion opère⁴⁸.

Au terme de cette étude, nous espérons avoir démontré comment la forme poétique du discours didactique des *Remedia amoris* participe efficacement de la thérapie de l'illusion prescrite par le *praeceptor*. Par sa capacité à susciter des émotions ou des représentations mentales, la forme poétique, qu'il s'agisse de l'écriture de l'*enargeia* ou encore de l'exploitation qui est faite du distique élégiaque, agit sur l'esprit du lecteur et possède une vertu à la fois

référence, en premier lieu, à l'activité pastorale du cyclope qui fait paître ses troupeaux, mais il désigne aussi, en second lieu, de manière métaphorique, le fait que Polyphème se console de son amour pour Galatée en se repaissant d'illusions et en se trompant lui-même par son propre chant poétique. Tant dans la onzième *Idylle* que dans les *Remedia amoris* d'Ovide, l'illusion poétique constitue un *pharmakon* ambivalent dont l'effet consolatoire et analgésique fonctionne de manière éphémère. Voir aussi Hor. *epist.* 13, 8-18 ; Verg. *georg.* 4, 464-66. On retrouve une réélaboration, mais davantage empreinte de pessimisme, du motif de l'écriture poétique comme pis-aller consolatoire dans les *Pon-tiques* : *quid nisi Pierides, solacia frigida, restant, / non bene de nobis quae meruere deae?* (*Pont.* 4, 2, 45-46).

46. L'idée que la passion amoureuse est aveuglante et source d'illusions constitue un lieu commun de la littérature antique. Symbole de l'aveuglement des amants, Cupidon est ainsi fréquemment représenté les yeux bandés. Sur l'aveuglement amoureux voir notamment Lucr. 4, 1120, 1153-54 ; Verg. *ecl.* 8, 109 ; Prop. 2, 14, 18. Ovide exploite, lui aussi, ce thème dans les *Remedia amoris*, voir notamment *rem.* 346 : **decepit hac oculos aegide dives Amor.**
47. Sur ce point, notre démonstration rejoint en grande partie le développement consacré aux manifestations du *pharmakon* au sein de l'*Ars amatoria* dans l'analyse de SHARROCK 1994.
48. Mais, à l'image du mythe de Pygmalion, on retrouve de manière récurrente dans le corpus ovidien l'idée selon laquelle ce qui relevait alors de la feinte et de l'illusion peut devenir réel. Dans l'œuvre éroto-didactique d'Ovide, voir notamment *ars* 1, 618 : *Fiet amor verus, qui modo falsus erat*, ou encore *rem.* 504 : *Qui poterit sanum fingere, sanus erit* (voir développement *supra*). Aussi la thérapie par l'illusion du *praeceptor amoris* peut-elle apparaître, de manière paradoxale, comme réellement efficace.

thérapeutique et consolatoire. La forme apparemment paradoxale du traité est donc avant tout le reflet du traitement par les semblables, lui aussi paradoxal, préconisé par le *poeta-medicus* des *Remedia amoris*. Cette thérapeutique, qui repose sur la capacité du patient à s'illusionner soi-même pour son propre bien, vise bien, en définitive, à détruire l'illusion produite par l'aveuglement de la passion amoureuse.

BIBLIOGRAPHIE

- R. ARMSTRONG 2004, « Retiring Apollo: Ovid on the Politics and Poetics of Self-Sufficiency », *The Classical Quarterly*, 54, 2, pp. 528-550.
- B. BOYD 2009, « *Remedia amoris* », in P. KNOX (ed.), *A Companion to Ovid*, Chichester-Malden, pp. 104-119.
- C. BRUNELLE 2000, « Form vs. Function in Ovid's *Remedia Amoris* », *The Classical Journal*, 96, pp. 123-140.
- G.B. CONTE 1986, « L'amore senza elegia : I *Remedia amoris* e la logica di un genere », in C. LAZZARINI (ed.), *Ovidio, Rimedi contro l'amore*, Venise, pp. 9-53.
- A. ERNOUT ; A. MEILLET [1932], *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris.
- J. FERGUSON 1960, « Ovid and Catullus », *The American Journal of Philology*, 81, 4, pp. 337-357.
- C. FRÉCHET 2006, « Les Remèdes à l'amour d'Ovide ou l'hygiène d'un genre », in C. CUSSET (ed.), *Musa docta : recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, Saint-Etienne, pp. 193-214.
- L. FULKERSON 2004, « *Omnia Vincit Amor* : Why the *Remedia* Fail », *The Classical Quarterly*, 2, 54, pp. 211-223.
- M. GALE 1994, *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge.
- PH. HARDIE 2002, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge.
- PH. HARDIE 2006, « Lethaeus Amor : The Art of Forgetting », in R. GIBSON; S. GREEN; A. SHARROCK (edd.), *The Art of Love : Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Oxford, pp. 143-165.
- PH. HARDIE 2007, « Lucretius and Later Latin Literature in Antiquity », in PH. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge, pp. 111-128.
- A.A.R. HENDERSON 1979, *Ovid — Remedia amoris*, Edinburgh.
- C. LAZZARINI (ed.) 1986, *Ovidio. Rimedi contro l'amore*, Venise.
- C. LÉVY 2007, « Aimer et souffrir : quelques réflexions sur la "Philosophie dans le boudoir" de l'*Ars Amatoria* », in L. BOULÈGUE, C. LÉVY (edd.), *Hédonismes : Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Ville-neuve d'Ascq, pp. 161-172.
- R. MORENO SOLDEVILA (ed.) 2011, *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina* (siglos III a. C.- II d.C), Huelva.
- P. PINOTTI 1988, *Remedia Amoris. Introduzione, testo e commento*, Bologne.

- F. SOCAS 1998, « Introducción a los *Remedia amoris* », in A. RAMIREZ DE VERGER, L. RIVERO GARCIA, F. SOCAS (edd.), *Ovidio. Obra amatoria III. Remedios de amor, cremas para la cara de la mujer*, Madrid, pp. xiii-lxxxiv.
- V. RIMELL 2006, *Ovid's Lovers : Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge.
- G. ROSATI 2006, « The Art of *Remedia Amoris* : Unlearning to Love ? », in R. GIBSON; S. GREEN; A. SHARROCK (edd.), *The Art of Love : Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*, Oxford, pp. 143-165.
- A. SHARROCK 1994, *Seduction and Repetition in Ovid's Ars amatoria 2*, Oxford.
- J. SHULMAN 1981, « *Te quoque falle tamen* : Ovid's Anti-Lucretian Didactics », *Classical Journal*, 76, pp. 242-63.
- TH. THORSEN 2013, « The Latin Elegiac Couplet », in TH. THORSEN (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, pp. 367-378.
- K. VOLK 2002, *The Poetics of Latin Didactic : Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Oxford.
- L. WATSON 2007, « The Bogus Teacher and his Relevance for Ovid's *Ars amatoria* », *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 150 Bd., H.3/4, pp. 337-374.
- J. WILLS 1996, *Repetition in Latin Poetry : Figures of Allusions*, Oxford.